Aalborg Universitet

AALBORG UNIVERSITY

Drømme og dialoger

To poetiske traditioner omkring 2000

Larsen, Peter Stein

Publication date:
2009

Document Version
Tidlig version også kaldet pre-print

Link to publication from Aalborg University

Citation for published version (APA):
Larsen, P. S. (2009). *Drømme og dialoger: To poetiske traditioner omkring 2000*. Syddansk Universitetsforlag.

General rights
Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal -

Take down policy
If you believe that this document breaches copyright please contact us at vbn@aub.aau.dk providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

Downloaded from vbn.aau.dk on: August 23, 2025

Drømme og dialoger

Drømme og dialoger

To poetiske traditioner omkring 2000

Peter Stein Larsen

Syddansk Universitetsforlag 2009

University of Southern Denmark Studies in Scandinavian Languages and Literatures vol. 94

© Peter Stein Larsen og Syddansk Universitetsforlag 2009
Sats og tryk: Special-Trykkeriet Viborg a-s
Omslag: Donald Jensen, UniSats
ISBN 978-87-7674-458-8

Omslagsillustration:
gustaf munch-petersen: Uden titel. 1935. 60 x 48 cm. Gouache (detalje)
Her fra bogen *Gustaf Munch-Petersen – Malerier og digte*

Udgivet med støtte fra
Det Humanistiske Fakultet, Aalborg Universitet
Kunstrådet
Landsdommer V. Gieses Legat
Lillian og Dan Finks Fond

Mekanisk, fotografisk, elektronisk eller
anden mangfoldiggørelse af denne bog
er kun tilladt med forlagets tilladelse eller
ifølge overenskomst med Copy-Dan

Syddansk Universitetsforlag
Campusvej 55
5230 Odense M

www.universitypress.dk

Indhold

Indgang 9

Tre genreforståelser 17
Faste genrebegreber 17
Afvisning af genrer 22
Genrer som normer i udvikling 26

Det monologiske og det flerstemmige i lyrikken 32
Den monologiske tendens 33
Den flerstemmige tendens 46

Centrallyrikken 54
Den symbolistiske og universalistiske orientering 54
Pia Tafdrup – visioner som sammenhæng, forvandling eller ekspansion 64
Søren Ulrik Thomsen – det urokkelige jeg og skønhedens utopi 71
Henrik Nordbrandt – dekadent civilisationskritik og drømmens billeder 77
Jørgen Gustava Brandt – erotisk-metafysiske visioner og poetisk særsprog 83
Sten Kaalø – hverdagens enhedsoplevelser 91
Den konfrontationsmodernistiske og psykologisk-sociale orientering 97
Klaus Rifbjerg – psykologisk dybdeboring og kulturradikal samfundskritik 104
Jess Ørnsbo – magtens konstruktioner og solidariteten med taberne 108
Tore Ørnsbo – psykisk armod og drømmen om det oprindelige 113
Marianne Larsen – social indignation og marxistisk utopi 117
Morten Søndergaard – psykologisk-sociale smertepunkter og antimetafysik 123
Den hermetiske og særsprogede orientering 128
Simon Grotrian – kristen postmodernisme og katakreser 131
Lene Henningsen – spændingsfeltet mellem ironi og patos 136
Morti Vizki – absurdistisk og parodisk formsprog 140
Janus Kodal – travesti over centrallyrikken 144

Interaktionslyrikken 152
Prosaiseringen 152
To typer flerstemmighed i dansk prosatradition 152
Den ironiserende og konfrontative flerstemmighed – fra J.P. Jacobsen til Naja Marie Aidt 155

Den 'demokratiske' og ekspansive flerstemmighed – fra H.C. Branner til Hans Otto Jørgensen 164
To typer flerstemmighed i dansk lyrik omkring 2000 177
Pia Juul – ironisk underminering af den autoritative udsigelse 178
Den juulske strategi 183
F.P. Jac – den ekspansive og integrerende brug af ligeværdige diskurser 189
Den jacske strategi 197
Limboet mellem poesi og prosa 204
Kortprosaen som kategori 204
Prosadigtet som kategori 209
Avantgardiseringen 217
Avantgarden som æstetikhistorisk fænomen 217
Avantgardens montageform og 'fremmede ord' 222
Mellemkrigstidsavantgardens genkomst 224
Den avantgardistiske montage i dansk litteraturhistorie – fra Nygaard til Højholt 243
Avantgardistiske montageformer i dansk lyrik omkring 2000 255
Peter Laugesen – galskabens sprog, skriften og totalkunstværket 256
Klaus Høeck – stilistisk heterogenitet, systemdigtning og kunstens grænse 268
Per Aage Brandt – filosofiske, sensualistiske og legende lyriske jeger 278
Claus Carstensen – antiæstetik, nihilisme og kollageteknik 283
Peter Nielsen – storformer og polyfone netværk 287
Viggo Madsen – dekonstruerede genrer og former 293
Ursula Andkjær Olsen – feministisk flerstemmighed, social kritik og fusionerede genrer 297
Martin Glaz Serup – fragmenter og mytologisk politisk drama 304
Mette Moestrup – intellektuelle kvindelige erindringskollager 309
Poesiens 'åbne værker' 314
Digtsamlinger som 'strukturelle polyfonier' – Lyngsø, Thykier og Frostholm 318
Serielle og procedurale kompositioner 329
Readymade-poesien 337
Den metapoetiske og den eksistentielle readymade-tradition 339
Readymade-digtning omkring 2000 – Bukdahl, Adolphsen, Thykier og Jørgensen 344

Centrallyrikkens og interaktionslyrikkens formsprog 354
Klang og rytme 355
Synteser mellem faste former og poetisk stof – Christensen, Tafdrup, Kaalø og Lyngsø 356

Metrisk afsmitning og klanglige skønhedsvirkninger – Grotrian og Thomsen 366
Frie rytmiske former, remser og ordspil – Bukdahl, Green Jensen, Laugesen, Brandt og Andkjær Olsen 371
Billedsprog 385
Essentialistisk metaforik – Tafdrup, René Nielsen og Grotrian 388
Dekonstruktiv metaforik – Brandt, Laugesen og Bukdahl 397
Patosladet mytologi – Tafdrup, Arnbak og Huss 403
Travesteret mytologi – Green Jensen, Bukdahl og Laugesen 407
Autarke symboler – Thomsen og Bruun 413
Dekonstruerede symboler – Frank og Katz 416
Symbolske titler – Thomsen og Søndergaard 421
Allegoriske titler – René Nielsen og Bukdahl 425
Den poetiske udsigelse 433
Det faste og overpersonlige poetiske subjekt – Tafdrup, Henningsen og Kodal 439
Det flygtige og uforudsigelige poetiske subjekt – Bukdahl, Frank og Juul 442
Centrallyrikkens apostrofiske tale – Tafdrup, Huss, Grotrian og Henningsen ... 447
Interaktionslyriske kommunikationsstrukturer – Juul, Laugesen, Skinnebach og Nørup-Nielsen 455

Udgang 467

Tak 486

Anvendt litteratur 487

English summary 511

Noter 522

Navneregister 542

Titelregister 552

Indgang

Den lyriske genre er talrige gange blevet erklæret død eller døende. Det er sket på grundlag af vidt forskellige argumenter fra de etisk kunstfilosofiske til de pragmatisk markedsøkonomiske. Hvad angår den første synsvinkel, anfører Theodor W. Adorno i »Kulturkritik und Gesellschaft« (1951), at man efter 2. verdenskrigs grusomheder ikke kan skrive lyrik, da der ikke længere er moralsk belæg for at anvende genren. »At skrive et digt efter Auschwitz er barbarisk«, lyder Adornos berømte og ofte citerede diktum.[1] Tilsvarende mener Erling Aadland i »Før, nå og etterpå. En litteraturteoretisk rapport« (1998), at der ikke mere er nogen legitimation for at skabe lyrik, men baggrunden for påstanden er denne gang, at ingen længere gider læse og interessere sig for genren. Et uddrag af Aadlands brutale bredside lyder (Aadland 1998: 30):

> Lyrikken blir ikke lest, den blir ikke lagt merke til, den gir ikke ry; og den får ingen konsekvenser for kunst- eller språkforståelsen; ikke i samfunnet, ikke blant forfatterne, ikke engang innenfor akademiet. Lyrikkens krise består kort og godt i at den i dag fremstår som en levning fra fortiden, en genre uten betydning og virkekraft.

Kigger vi ovennævnte kritikere lidt nærmere efter i kortene, viser det sig, at der i forbindelse med dødsattesterne også lanceres visse forbehold. Adornos statement om, at der ikke kan skrives lyrik efter Auschwitz, modereres senere med anmærkninger om, at det ikke gælder for visse lyrikere såsom Paul Celan, og at den bombastiske dødserklæring kun er møntet på en bestemt sentimental og idylliserende tendens inden for poesien. Aadland har en analog undtagelsesparagraf, idet den lyrik, som er blevet overflødig, tilsyneladende kun er den, der optræder i digtsamlinger, mens vi i dagens samfund ser poesien overleve i form af »den suksessfulle sanglyrikken« (ibid. 31).

Betragter vi de seneste års danske litteratur, kan det være svært at forstå Adornos og Aadlands påstande. Der udgives i disse år flere digtsamlinger end tidligere, og der udkommer flere monografier, artikler og essays om danske poeter end nogensinde før. På en hjemmeside som www.digte.dk finder man desuden ikke færre end 200.000 digte skrevet af danskere inden for de seneste par år. Der er altså blot på denne ene hjemmeside tale om et materiale på over 5.000 digitale digtsamlinger og lige så mange aktive lyrikere, hvilket – hvis man hertil lægger de omkring 220 digtsamlinger, der trykkes hvert år i Danmark – næppe indikerer andet, end at den lyriske genre har det ganske godt.[2]

Årsagen til Adornos og Aadlands idé om, at lyrikken som genre er passé, er, at de kun har meget lille interesse og endnu mindre veneration for moderne, eksperimenterende lyrik. Eller sagt på en anden måde: De opererer med et statisk og konservativt lyrikbegreb. På dette punkt står de to teoretikere langtfra alene. Et modsat synspunkt, som er

grundlæggende i denne bog, er imidlertid, at lyrikken omkring 2000 lever i bedste velgående, men at den ser ganske anderledes ud, end man traditionelt har forestillet sig.

Spørgsmålet i det følgende er kort og godt: Hvordan ser den nye danske lyrik ud betragtet som helhed? Eller sagt på en anden måde: Hvordan gentænker man et lyrikbegreb, der kan fungere som en litteraturhistorisk og -analytisk ramme for og indgang til digtningen omkring 2000?

Mit svar på dette spørgsmål er: Der findes *ikke én norm for forståelsen af nutidens lyrik, men to*. Det første paradigme er det *centrallyriske*. Centrallyrik definerer jeg som monologiske tekster, i hvilke et poetisk subjekts stemme forlenes med en høj grad af autoritet og autenticitet, og i hvilke dette digteriske subjekt figurerer som det entydige centrum i et poetisk univers, hvor alle betydningselementer er samstemte. Som værker har centrallyrikkens tekster et karakteristisk helhedspræg og i stilistisk henseende en høj grad af homogenitet. Et nøgleord for den centrallyriske strategi er beherskelse.

Min bestemmelse af centrallyrikken er, som man bemærker, formalistisk, dvs. at jeg interesserer mig for, hvordan den poetiske tekst er skruet sammen og for relationen mellem de enkelte dele af det poetiske udsagn. Hermed mener jeg, at definitionen fokuserer på de sammenhænge, der er mellem det genre- og formmæssige, det kompositoriske, det stilistiske, det udsigelsesmæssige og de overordnede poetologiske grundholdninger, som kan iagttages i den lyriske tekst. Modsat en sådan forståelse af centrallyrik finder man en mere tematisk tilgang til begrebet, hvor man f.eks. betoner, at centrallyrik ofte lægger vægt på »universelle temaer som kjærlighet, død og menneskets forhold til naturen« (Janns og Refsum 2003: 11) eller »de sædvanlige [...] temaer, endda i den særligt trælse danske aftapning: Digterjeget trist og glad og i modning og elskende ulykkeligt og lykkeligt i dansk natur og lillebyidyl og i takt med årstiderne« (Bukdahl 2005: 144).

Det skulle også være klart, at jeg ikke lægger nogen form for polemisk og negativ betydning i betegnelsen centrallyrik, som Lars Bukdahl gør i ovennævnte karakteristik, hvor det centrallyriske uden begrundelse knyttes sammen med en idylliserende, sentimental og altmodisch holdning til tilværelsen.[3] Når det centrallyriske reduceres til et spørgsmål om bestemte temaer såsom kærlighed og natur, er det også oplagt, at man lukker for en mere kvalificeret refleksion over begrebet, på samme måde som man ser det hos Adorno og Aadland, når de kompromisløst annoncerer lyrikkens krise og død.

Målet er kort og godt at fremkomme med en neutral beskrivelse og analyse af dansk lyrik omkring 2000, hvor centrallyriske tekster tilgodeses i lige så høj grad som digte, der afviger fra denne norm. Jeg er hermed inde på en hovedpointe i min definition af det centrallyriske, nemlig at der samtidig udpeges et alternativ til denne poesiform. I opposition til centrallyrikken står tekster, hvor det poetiske subjekts autoritet og den monologiske udsigelse er anfægtet. Her er der tale om en stilistisk og genremæssig heterogenitet, der betegner et opgør med den beherskelsesnorm, som vi finder inden for centrallyrikken. Det ofte anarkistiske og kaotiske i kompositionel forstand bevirker desuden, at sådanne tekster sjældent er klart afgrænsede som værker. Jeg vil benævne denne type

tekster *interaktionslyrik*. Når betegnelsen 'interaktion' bruges, skyldes det, at det essentielle ved denne poesi er, at udsigelsesinstansen – i modsætning til, hvad vi ser i centrallyrikken – står i et interaktionsforhold til og er påvirket af andre sociale kontekster og andre udsigelsesinstanser, der hermed sætter deres præg på den poetiske stil.

Hvordan er da forholdet mellem centrallyrikken og interaktionslyrikken? Det er vigtigt at slå fast, at der på ingen måde er tale om lukkede, absolutte kategorier, men derimod om poler og modsætninger i et kontinuum. Den overordnede forståelsesramme består i, at alle poetiske tekster relaterer sig til de to poetiske hovedstrømninger, men at der er en mængde variationer med hensyn til, hvorledes dette foregår. Der er tale om et stort og nuanceret felt, og opgaven i denne bog er at anlægge en synkron optik på den danske lyrik omkring 2000 som helhed.

Metodisk foregår der i løbet af afhandlingen en systematisk indkredsning af, hvad der kendetegner kategorierne centrallyrik og interaktionslyrik. I hvert af afhandlingens kapitler, der beskæftiger sig med de to paradigmers væsentligste aspekter, nemlig den litteraturhistoriske tradition og de overordnede poetologiske refleksioner, genrer og former og det poetiske formsprog, er metoden følgende: Der foretages først en teoretisk afklaring af og refleksion over problemstillingen, som så efterfølges af en læsning af repræsentative tekster fra dansk lyrik omkring 2000.

Teoretisk skal det vise sig, at store dele af den moderne lyrikteori og litteraturteori generelt – uden at begreberne centrallyrik og interaktionslyrik har været anvendt – relaterer sig til de to paradigmer. Det gælder inden for teorien om både genre, form, komposition, rytme, billedsprog og udsigelse. Og en vigtig pointe i denne afhandling er, at de forskellige teoretiske koncepter bliver knyttet sammen. Man erfarer ved læsningen af bogen, at der er en række specifikke centrallyriske og interaktionslyriske holdninger og strategier med hensyn til, hvilken tilgang man har til de ovennævnte teoretiske områder.

Hvilke litteraturteoretiske referencer bringes der da i spil i forhold til ny dansk lyrik? Overordnet kan man sige, at centrallyrikken knytter an til den forståelse, man har af digteriske former og formsprog inden for den angelsaksiske nykritik og væsentlige dele af den russiske og tjekkiske formalisme samt en teoretiker, der i denne sammenhæng har en central rolle i diskussionen af centrallyrikken, nemlig Th. W. Adorno. Modsat centrallyrikken henter interaktionslyrikken sine væsentligste teoretiske forudsætninger i en nyere litteraturteori, der ofte kategoriseres som poststrukturalisme og dekonstruktion samt hos en lidt ældre tænker, der spiller en helt afgørende rolle i denne bog, nemlig Michail Bachtin.

At der ikke tidligere er lavet en undersøgelse af dansk poesi omkring 2000 som den nærværende, skyldes nok i første omgang, at det kan virke som et uoverskueligt projekt. Der er dog også en anden årsag hertil, nemlig at der alt for ofte i fremstillinger om den nyeste digtning har været en på forhånd givet, smagsstyret tilgang til, hvilke forfatterskaber der er værd at beskæftige sig med, og hvilke der ikke er. Man kan iagttage en polarisering, der knytter sig til henholdsvis centrallyrikken og interaktionslyrikken, hvor

man enten har fokuseret på de 'store' etablerede forfatterskaber som Henrik Nordbrandts, Inger Christensens og Søren Ulrik Thomsens[4] eller har interesseret sig for de nyeste og formmæssigt mest eksperimenterende tendenser og digtere. Det første ses i en lang række digtermonografier og essays om kanoniserede værker som Christensens *Sommerfugledalen* (1991) og Thomsens *Det skabtes vaklen* (1996), mens det sidste er tilfældet i værker som Niels Lyngsøs *Digte fra 1990'erne* (2000), Marianne Stidsens *Idyllens grænser* (2002) og Lars Bukdahls *Generationsmaskinen. Dansk litteratur som yngst 1990-2004* (2004).

Hvilke implikationer har da den litteraturhistoriske optik, som jeg vil anlægge? Ja, går man til et af de seneste års mest slagkraftige og debatskabende skrifter om litteraturhistorieskrivning, nemlig David Perkins' *Is Literary History Possible?* (1992) er projektet dødfødt på forhånd, idet litteraturhistoriske fremstillinger, ifølge forfatteren, er fastlåst i et uløseligt dilemma mellem en encyklopædisk og en narrativ tendens. »Den encyklopædiske litteraturhistorie giver bevidst afkald på muligheden for en sammenhængende fremstilling, og den narrative litteraturhistorie kan ikke fremstille sin genstand med den fornødne kompleksitet«, lyder Perkins' dom (Perkins 2005: 63). Men har Perkins ret? Det håber jeg ikke.

Hvad angår den narrative tendens, er det et grundprincip i denne bog, at litteraturhistorien ikke beskrives som et enstrenget forløb eller »hovedspor«, men som en samtidighed af en centrallyrisk og en interaktionslyrisk hovedstrømning. Fordelen ved de traditionelle litteraturhistoriske forløb, der er opbygget af perioder, gennembrud og generationer, er naturligvis, at der opnås pædagogisk klarhed og overskuelighed. Men at det samtidig medfører en manglende kompleksitet og nuance i det litteraturhistoriske billede, er tydeligt. Noget sådant ses f.eks. i det mest omfattende og ambitiøse værk om den nyeste danske digtning, nemlig Lars Bukdahls *Generationsmaskinen*, der skildrer et litteraturhistorisk forløb, hvor to perioder afløser hinanden. Det drejer sig om »den regelrette halvfemsergeneration« (1990-96) og »den kaotiske degeneration« (1996-2004).[5] Mens Bukdahl med sin opdeling af litteraturhistorien så afgjort får sagt noget præcist om en række skribenter og værker, er det evident, at der bliver tale om et forenklet billede. Dette skyldes ikke mindst, at Bukdahl kun beskæftiger sig med udvalgte debuterende forfattere, der kun i ringe grad relateres til den majoritet af ældre forfattere, som litteraturen består af.

I modsætning hertil vil jeg forsøge at karakterisere tidens digtning med udgangspunkt i en lang række strømninger og tendenser, der går på tværs af generationer. Bliver der da, som Perkins indikerer, tale om en encyklopædisk fremstilling, der giver afkald på sammenhæng? Af to grunde tror jeg det ikke.

For det første ønsker jeg at vise, at henholdsvis den centrallyriske og den interaktionslyriske strømning indeholder en række poetiske grupperinger, der hver har deres litteraturhistoriske tradition. Der skitseres i denne bog en række mindre 'narrative forløb' som baggrund for tendenser i dansk litteratur omkring 2000, hvilket naturligvis står i modsætning til den udbredte konstruktion af et litteraturhistorisk hovedspor, hvor man

med amputation af en mængde nuancer postulerer, at digtningen fra det ene årti til det næste har forvandlet sig til noget ganske andet. Teoretisk set er førstnævnte vinkel ellers gammel og findes udfoldet af den russiske formalismes centrale kritikere som Jurij Tynjanov, Viktor Shlovskij, Roman Jakobson og Michail Bachtin, hos hvem litteraturhistorien beskrives som en samtidighed af mange forskellige strømninger, hvor nogle så med Roman Jakobsons begreb kan være dominante.[6] I dansk sammenhæng er litteraturhistoriske fremstillinger, der hviler på en forestilling om et flerstrenget forløb, kun lavet i meget begrænset omfang. Man finder bl.a. ansatser til noget sådant hos Anne-Marie Mai, Anders Østergaard og Marianne Stidsen.[7] Det er derfor mit håb, at denne bog kan medvirke til udviklingen af en sådan tradition.

Den anden grund til, at Perkins tager fejl, når han fremhæver det atomistiske som det eneste alternativ til en narrativ konstruktion i et litteraturhistorisk værk, er, at han overser et af de vigtigste kompositoriske principper, som en litteraturhistorisk fremstilling er underkastet, nemlig det komparative. Med en lakonisk og elegant formulering af Johan Fjord Jensen fra »At karakterisere« fremtræder en teksts egenart netop, når den bringes i et »eksperimentelt modsætningsforhold til det, den ikke er« (Jensen 1967: 26).[8] Eller sagt på en anden måde: Vi bliver først i stand til at sige noget om den enkelte forfatters særlige stil og poetologiske grundholdning, når vi har klarlagt, hvorledes det *også* kan gøres.

Her er fremdriften og linjen i den bog, som læseren i øjeblikket har i fokus. Når vi bevæger os fra et forfatterskab eller værk til et andet i fremstillingen, der omfatter et stort antal digtere, er intentionen, at hvert nyt forfatterskab eller værk, der diskuteres, netop fremstår og profileres på baggrund af de værker og forfatterskaber, der er blevet behandlet. Denne struktur kan iagttages både på et makro- og et mikroniveau. I den store målestok ser man, hvordan de overordnede kategorier, centrallyrik og interaktionslyrik, igennem hele fremstillingen kontrasteres i et kontrapunktisk forløb, der bevæger sig mod en mere og mere nuanceret forståelse af de to paradigmer. Samtidig er bogen i den mindre skala opbygget af konstellationer af værker og forfatterskaber, der kan relateres til hovedkategorierne centrallyrik og interaktionslyrik. Der udforskes tendenser som det symbolistiske, det konfrontationsmodernistiske og det hermetiske inden for centrallyrikken og det prosaistiske og avantgardistiske inden for det interaktionslyriske. I forbindelse med disse understrømninger, som alle manifesterer sig i den danske poesi omkring 2000, behandler jeg et halvt dusin forfatterskaber fra hver gruppering, og målet er, at der i denne proces bliver tale om et produktivt samspil mellem ligheder og forskelle.

Tre forhold kendetegner den litteraturhistoriske terminologi, der anvendes i denne bog. Det første er, at jeg som det grundlæggende litteraturhistoriske begreb anvender *strømning*. Dette betyder ikke, at begreber som generation, gennembrud eller periode anses for irrelevante, men nok at de giver et mindre nuanceret billede af en periodes digtning. Hvor udtrykket strømning henviser til, at der i en litterær epoke kan iagttages en række samtidige tendenser, fremhæves der i de tre øvrige begreber bestemte tendenser, der anses for de vigtigste eller mest tidstypiske.

Når jeg hævder, at der i det følgende vil blive givet et billede af den nyeste tids lyrik, der rummer flere facetter end vanligt, er det selvfølgelig ikke en bestræbelse, der skal ses isoleret i forhold til tidens litteraturkritik. Her har specielt diskussionen af strømninger som modernisme og avantgarde været med til, at man har peget på litteraturhistoriske perspektiver, der har brudt med vante periodeetiketter.[9] At litterære værker er blevet fremdraget af litteraturhistoriens glemsel, kan videre forbindes med, at der er blevet lanceret nye teoretiske vinkler på litteraturen i de sidste årtier. Man kan om litteraturforskningen i dag mere end nogensinde tale om en teoretisk og metodisk pluralisme. Dette afspejler sig også i denne bog, hvor de teoretiske vinkler spænder fra det tidlige 20. århundredes russiske formalisme og New Criticism frem til årtusindeskiftets dekonstruktion og poststrukturalisme. Og at disse mange tilgange er anvendt skyldes igen, at den store vifte af poetiske former og formsprog, som findes i dansk lyrik omkring 2000, korresponderer med et bredt spektrum af poetisk teori. Dette har selvfølgelig også påvirket synet på den ældre digtning. Der falder, som Hans Robert Jauss anfører i sin toneangivende diskussion af den litterære »forventningshorisont« i *Literaturgeschichte als Provokation* (1970), »et uventet lys tilbage på en digtning, som længe har været glemt, så man i den finder noget, som man ikke tidligere har kunnet finde i den« (Jauss 1981: 78).

Det andet træk ved denne bogs litteraturhistoriske begreber er, at der i udpræget grad er tale om *åbne* kategorier. Hermed forstår jeg, at de betegnelser for litteraturhistoriske strømninger, jeg beskriver, er blevet til på grundlag af familieligheder mellem de behandlede værker og forfatterskaber. Synspunktet balancerer imellem to yderpunkter, som optræder i dansk litteraturkritik. Dels træffer man den klassiske optik, hvor de litteraturhistoriske begreber ofte håndteres ureflekteret som absolutte størrelser. De bliver her med David Perkins' formulering fra *Is Literary History Possible?* betragtet som »principper, forestillinger eller ideale væsener« frem for som »navne på generaliseringer eller typologier« (Perkins 2005: 44). Dels har man en poststrukturalistisk tendens til at dekonstruere alle litteraturhistoriske begreber, der hævdes at være uden mening og mere til skade end gavn. Denne indsats har i dansk sammenhæng i de senere år markeret sig i forhold til begreber som symbolisme og modernisme.[10] Fra en pragmatisk midterposition mellem disse synspunkter vil jeg anføre, at den dekonstruktive manøvre, hvor en begrebsdannelse pilles fra hinanden, uden at der gøres forsøg på at opstille et alternativ, i mange tilfælde kun i begrænset omfang øger indsigten i digtningen, mens udviklingen af og den konstruktive refleksion over et litteraturhistorisk begreb i høj grad kan skærpe fokus i forhold til centrale æstetiske træk ved litterære værker. Modsat ligger der altid en fare for, at litteraturhistoriske begreber bliver til konventioner, der snarere end at være basis for et udforskende og udfordrende forhold til digtningen bliver stivnede normer, som lægger sig i vejen for udviklingen af nye litterære former og tendenser.

Det er essentielt at slå fast, at man naturligvis aldrig kan tale om nogen form for objektivitet i naturvidenskabelig forstand i forbindelse med litteraturhistoriske begreber. Denne problemstilling er indfanget af den poststrukturalistiske kirkefader, Michel Fou-

cault i *Ordene og tingene* (1966), der i stedet for begreber som typologisering og klassificering bruger udtrykket »orden«, som defineres med den følgende smukke og præcise formulering: »Ordenen er på én gang det, der viser sig i tingene som deres indre lov, det hemmelige netværk gennem hvilket de på en måde betragter hinanden, og det, der kun eksisterer i et bliks, en opmærksomheds, et sprogs gittermønster« (Foucault 2003: 29). Det er mit håb, at læseren af denne bog kan følge såvel 'de indre loves' mere objektive som 'blikkets' og 'opmærksomhedens' mere subjektive veje fra den tekstanalytiske detalje til de overordnede begreber. Jeg konstruerer et net af nye ligheder og forskelle på kryds og tværs af et antal poetiske forfatterskaber og værker fra perioden omkring 2000, og andre valg, end dem der er foretaget, kunne naturligvis være truffet. Intentionen har imidlertid ikke været at forsøge at karakterisere alle tidens digtere og værker, men derimod at give et repræsentativt billede af de vigtigste poetiske tendenser i tiden.

Det tredje væsentlige aspekt ved bogens begrebsdannelse og vinkel på sit stof er den *formalistiske* tilgang. Jeg mener med denne bestemmelse, at jeg modsat en række andre behandlinger af tidens poesi primært har fokus på, hvordan de enkelte elementer i teksten virker sammen som en æstetisk enhed. Profileringen af de forskellige forfatterskaber og strømninger sker således med udgangspunkt i en undersøgelse af en række formelle kategorier, hvor det skal vise sig, at der hos danske poeter omkring 2000 er særdeles store forskelle med hensyn til, hvordan man forholder sig til forestillinger om genre, værk, rytme, billedsprog og udsigelse. Derudover er målet, som det er blevet nævnt, at fremlæse de sammenhænge, der er mellem de forskellige formsproglige komponenter, således at disse ses i sammenhæng med en overordnet poetologisk holdning. En sådan bestræbelse findes naturligvis ikke kun i erklærede formalistiske litteraturteoretiske retninger, men kommer i dansk sammenhæng måske klarest til udtryk i nykritikkens konsolideringsperiode, hvor Johan Fjord Jensen præcist og suggestivt i »Tekst og helhed« (1965) beskriver, hvordan man i den litterære tekst finder »en grundattitude, der er nedlagt i værket«, eller en såkaldt »stilholdning«, der »slår ud i alle værkets enkeltelementer og igennem utallige relationer fastholder dem til en helhed« (Jensen 1981: 28). Hvad jeg efterspørger, er med andre ord de sammenhængende, æstetiske koncepter bag den moderne danske digtning. Jeg har som sagt den formodning, at der er tale om to fundamentale poetikker, nemlig en centrallyrisk og en interaktionslyrisk, mellem hvilke man finder et kontinuum, som dansk poesi omkring 2000 kan placeres inden for.

Forløbet i bogen følger tre strenge, der er flettet ind i hinanden, og som alle har til formål at undersøge modsætningen mellem det centrallyriske og det interaktionslyriske. Den første er den komparative optik, hvor der i et kontrapunktisk opbygget forløb udvikles en mere og mere nuanceret bestemmelse af modsætningen mellem de to overordnede poetiske paradigmer. Den anden er en bevægelse fra de mere omfattende og generelle kategorier såsom brugen af genrer, former og kompositionsprincipper mod de ofte mindre synlige, men på ingen måde mindre betydningsfulde, såsom klang og rytme, billedsprog og udsigelsesforhold. Den tredje er en bevægelse, hvor den første del af bogen rummer omfattende og indgående behandlinger af den poetologiske grundhold-

ning hos tidens vigtigste digtere samt af de litterære traditioner og strømninger, som forfatterskaberne forholder sig til, mens den sidste del med baggrund i forfatterskabskarakteristikkerne i en række mere snævert fokuserede studier ser på forskelle og ligheder i digternes formsprog.

Tre genreforståelser

Ingen litterære værker kan skabes uafhængigt af genrer. Det gælder, hvad enten man bruger dem som norm og rettesnor, eller man afviser deres betydning. På denne vis ligger der også i henholdsvis det centrallyriske og det interaktionslyriske værk en dybt forankret opfattelse af det genremæssige, som har stor betydning for den måde, teksterne ser ud på.

I det følgende vil jeg sammenholde tre dominerende teoretiske indgange til, hvad genrer er, med den danske poesi omkring 2000. Den første opfattelse betragter triaden episk-lyrisk-dramatisk som én, der kan spores overalt i historien. Denne triade har sin oprindelse i bestemte grundlæggende psykologisk-eksistentielle vilkår hos mennesket. Det andet synspunkt anser genrer for at være vilkårlige konstruktioner og satser på et opgør med disse. Den tredje forståelse anskuer genrer som foranderlige og afhængige af den historiske udvikling.

Faste genrebegreber

Den første holdning til det genremæssige har som sit synspunkt, at man med genrer forstår et overpersonligt, uforanderligt system. Man begrunder genretriaden episk-lyrisk-dramatisk essentialistisk.[11] Min anvendelse af begrebet essentialistisk i relation til genreteorier med faste kategorier er inspireret af Gunhild Aggers brug af udtrykket i *Dansk TV-drama. Arvesølv og underholdning* (2005). En central formulering lyder her (Agger 2005: 81):

> Ved en *essentialistisk* position forstår jeg en tilgang, der søger at definere genrernes grundlæggende egenskaber ved at se på deres oprindelse og grundstruktur. En essentialistisk position søger mod de fællesnævnere, der findes i kulturhistoriens lange stræk og menneskets grundlæggende mentale indretning. Universalistisk er en alternativ benævnelse; den angiver ligeledes, at der er tale om en overordnet, transkulturel genreopfattelse, der fokuserer på de lange stræk i tid.

I den essentialistiske forståelse opfattes de tre hovedgenrer kort og godt som udtryk for fundamentale indstillinger til tilværelsen. Oprindelsen til denne forestilling er den tyske romantik og præromantik, hvor især en note fra Goethes *Diwan* (1819), der bærer titlen »Naturformen der Dichtung«, har haft markant indflydelse på eftertiden (Aurelius 1997: 24):[12]

> Der findes kun tre ægte naturformer inden for poesien: den klart berettende, den entusiastisk spændte og den personligt handlende: epos, lyrik og drama.

Der lægges i Goethes bestemmelse op til en hierarkisering af genrerne, således at »naturformerne« repræsenterer en evigtgyldig, overgribende orden i forhold til et variabelt antal underkategorier. Disse underkategorier er i mange senere genreafhandlinger placeret i en stamtræsstruktur med den nævnte triade som aner, mens de hos Goethe optræder som en liste: allegori, ballade, kantate, drama, elegi, epigram, epistel, beretning, fabel, heroïde, idyl, didaktisk digt, parodi, roman, romance og satire.

Opfattelsen af kategorierne det episke, det lyriske og det dramatiske som »naturformer«, der kan forklares ud fra en almenmenneskelig baggrund, samt opfattelsen af, at undergenrer kan placeres i forhold til disse tre overordnede begreber, findes hos et stort antal af især de tyske genreteoretikere fra første del af 1900-tallet. Disse arbejder stort set alle i forlængelse af Goethes formuleringer. Et centralt eksempel på det er Karl Viëtors »Probleme der literarischen Gattungsgeschichte« (1931) (»Den litterære genrehistories problem«), som tager udgangspunkt i, at der eksisterer tre hovedgenrer, der korresponderer med »oplevelsesformer«. Det episke repræsenterer behovet for overblik, forståelse og kundskab, det dramatiske udtrykker en begærlig stræben og aktivt handlende attitude, mens endelig det lyriske står for det rene følelsesudtryk.[13]

I toneangivende angelsaksiske værker som Welleks og Warrens og Northrop Fryes genfindes kategoriseringen i forskellige varianter. I Fryes *Anatomy of Criticism* (1957) skelnes der eksempelvis imellem grundgenrerne med udgangspunkt i præsentationsformen, hvorved der forstås den relation, som værket gestalter mellem forfatter og publikum. Det episke værk berettes og læses højt, det dramatiske spilles for et publikum, mens det lyriske læses indenad.

Endelig finder man blandt den romansk relaterede, strukturalistiske traditions værker distinktioner mellem genrerne, der bygger på en fast forståelse af tre grundlæggende hovedgenrer. I Tzvetan Todorovs *Introduction à la littérature fantastique* (1970) optræder der en skelnen mellem på den ene side, hvad han benævner de *teoretiske* genrer, hvorved der forstås triaden episk-lyrisk-dramatisk, og på den anden side, hvad der kaldes de *historiske* genrer, der betegner underafdelingerne af de teoretiske genrer i et antal former (ode, elegi, sonet, sørgespil, eventyr etc.). I den mest omfangsrige dansksprogede, metodiske litteraturintroduktion, Morten Nøjgaards *Litteraturens univers* (1976), fastholdes de »tre registre« også som overordnede kategorier for forståelsen af litteraturen.[14]

Hvad er nu i denne sammenhæng værdien af den essentialistiske genreforskning? To ting skal her fremhæves. For det første har denne forståelse af det genremæssige ofte gået hånd i hånd med nogle af de vigtigste stilistisk fokuserede litteraturstudier fra dette århundrede, hvor man bl.a. har lagt vægt på at beskrive genrer som andet end noget, der er begrundet i en ydre form (f.eks. brugen af bestemte strofeformer og metriske mønstre).[15] Karl Viëtor taler f.eks. i »Den litterære genrehistories problem« om, hvordan forskellige undergenrer (f.eks. en sonet) altid bør bestemmes som en syntese af tre forhold, nemlig ydre form, indhold/tema/stof og »indre form«. Med det sidste mener Viëtor en lov af psykologisk-eksistentiel art, som gennemtrænger det æstetiske værk på

alle niveauer. Den »indre form« er, hvad der bliver tilbage, når man har bestemt henholdsvis en ydre form og et indhold/tema i en genre. Et eksempel på en genremæssig bestemmelse, hvor Viëtor illustrerer, hvordan en ydre form, et indhold og en »indre form« samvirker, findes i kritikerens beskrivelse af sonetten (Viëtor 1997: 31):

> Den faste struktur forbyder den svævende fornemmelses udtryk, mens i stedet den bestemte tanke synes mest passende. Fortættet fyldighed udgør sonettens fornemste træk, prægnant udtryk for stærk følelse og reflekteret dybsindighed. Denne enhed af ånd og følelse, tanke og fornemmelse er også et hovedtræk i andre lyriske genrer, eksempelvis i oden. I sonetten er denne fyldighed så karakteristisk fortættet, bunden og bestemt som intet andet sted. Tendensen til den sentensformede slutning lader sig uden besvær forklare ud fra denne karakter.

Den »indre form« er et iboende betydningspotentiale, som accentueres som en slags synergieffekt i mødet mellem den ydre form og indholdet. De formelle træk i sonetten (»den faste struktur«, »fortættet fyldighed«, »prægnant udtryk«, »sentensformet slutning«) korresponderer med et bestemt digterisk stof (»stærk følelse og reflekteret dybsindighed«, »enhed af ånd og følelse, tanke og fornemmelse«), hævder Viëtor.

For det andet er den essentialistiske genreforståelse en del af den poetologiske grundholdning i talrige betydningsfulde poetiske forfatterskaber, af hvilke de vigtigste fra tiden omkring 2000 står i centrum i denne fremstilling. Når vi bevæger os fra litteraturforskningens diskussion af genrer til digternes refleksion over spørgsmålet, er det oplagt, at vi går fra en mere analytisk-deskriptiv position til en mere praktisk normativ. De udsagn, som inddrages i det følgende, stammer fra de poetologiske essays, der siden 1980'erne har været en udbredt teksttype i den danske litterære offentlighed. Poetikkernes kendetegn er, at en digter med udgangspunkt i sin egen digteriske praksis reflekterer over digtets form og virkemidler, den kunstneriske skabelsesproces, æstetisk kvalitet etc. De subjektive statements fremsættes endvidere i disse skrifter ofte i en generaliserende og absoluterende stil.[16]

Af digtere fra de senere år med en essentialistisk genreforståelse kan man nævne Søren Ulrik Thomsen og Pia Tafdrup. Karakteristisk for dem er det – præcis som med Viëtors »indre form« – at form og stof opfattes som størrelser, der indgår i en syntese i det poetiske værk. I både Thomsens poetik *En dans på gloser* (1996) og Tafdrups *Over vandet går jeg* (1991) påpeges det således bestandigt, at der i et digt er tale om en »udveksling mellem form og stof » (Thomsen 1996: 12). Derudover er det et tilbagevendende tema hos begge poeter, at det litterære værk er karakteristisk ved sin afsluttethed og autonomi. Hos Thomsen forsvares opfattelsen af digtet som en slags uafhængig organisme, hvad enten det gælder hans minimalistiske poetik, *Mit lys brænder* fra 1985, hvor det hedder, at et digt ikke må kunne »fortsætte efter sin sidste linie« (Thomsen 1985: 27), eller man ser på hans mere metafysisk orienterede digtning og poetik fra *Nye digte* og fremefter. En formulering fra *En dans på gloser* lyder f.eks.: »I det hele taget anlægger

jeg på alle niveauer *afsluttethed* som kriterium; et digt skal kunne stå i sig selv« (Thomsen 1996: 11). Tilsvarende finder vi i Tafdrups *Over vandet går jeg* en holdning til den digteriske form som noget fast og afgrænset. Til forskel fra Thomsen anvender Tafdrup dog ikke et sagligt, klart og traditionelt litteraturvidenskabeligt vokabular, men derimod et suggestivt, poetisk sprog: »poesi er *guddommelig præsens*« (Tafdrup 1991: 48).

Med Tafdrups »*guddommelig præsens*« er vi inde på et andet aspekt ved de to digteres poetikker, nemlig at den poetiske genre opfattes som en givet, absolut størrelse, at den anses for at have en særlig privilegeret status, og at man mener, at den adskiller sig klart fra andre genrer. Dette kan også udtrykkes uden den tafdrupske patos, som det ses i den følgende køligt-humoristiske vending fra Thomsens *Mit lys brænder* (1985): »Dialog og epik (»meanwhile back at the ranch«) er mig fremmed« (Thomsen 1985: 33). Thomsen forklarer ligeledes i *En dans på gloser*, hvordan genrebevidstheden opfattes som en fundamental del af den poetologiske holdning. I forbindelse med det digteriske arbejde taler han således om »den hemmelighed, enhver udfyldt genre vil have for en anden« (Thomsen 1996: 90).

Endelig hænger Thomsens og Tafdrups essentialistiske poetik sammen med, at de begge i udpræget grad har en ekspressiv kunstforståelse. For Thomsens vedkommende markerer dette sig især i *En dans på gloser*, hvor man kan læse (Thomsen 1996: 90f):

> [Jeg er] helt igennem fatalist på vegne af mine digte, som jeg vil sammenligne med skibe, hvis færd over havet jeg følger fra kysten; ét er måske blot en lille jolle, der bliver ved og ved at vugge mod stadig nye horisonter, ét andet en pragtfuld fuldrigger, der med alle sine snehvide sejl knuses af den første brodsø; til gengæld er drømmen om, at nogle af dem vil fortsætte sejladsen, når jeg engang må slippe dem af syne, den vigtigste grund til at jeg skriver. Jeg søsætter aldrig et digt, hvis ikke jeg selv er stærkt fascineret af det, men er et digt i længden ikke resistent over for analyse, er det ikke bedre værd end at gå under, og skønt jeg, som ophav til digtet nok havde det første ord, kan min forfængelighed alligevel aldrig få det sidste.

Vi får i uddraget et præcist rids af digterens opfattelse af skabelsesprocessen. Det fremgår, at et digt er betinget af poetens personlige indsats, der sammenlignes med at fremstille og søsætte et skib. Digtet viser netop sin værdi, hævder Thomsen, ved at være resistent over for analyse og vurdering. Ude af betragtning er f.eks. forestillingen om, at digte og normer for vurdering af sådanne kan ses i relation til en forventningshorisont i den litterære offentlighed. Der indgår i Thomsens 'skibsmetaforik' en afvisning af enhver form for kontekstualitet og intertekstualitet som grundlag for poesien – korresponderende med ideen i sammenligningen af digte med »joller« og »fuldriggere« er disse søfartøjers sejlads uafhængigt af land (dvs. digteren og hans samtid) på det åbne hav mod »stadig nye horisonter«.

Pia Tafdrups poetik *Over vandet går jeg* (1991) er på mange punkter i samklang med Thomsens ekspressive forståelse af den poetiske genre. En af Tafdrups elegante formu-

leringer af, hvordan kunsten udspringer af en dyb sjælelig kilde, og hvordan den amorfe smerte forvandler sig til det skønne værk, lyder: »Drømmen forholder sig til digtet som skriget til sangen« (Tafdrup 1991: 163). Der ligger i denne forståelse af den kunstneriske skabelsesprocesform også – ligesom i Thomsens ovenstående formulering – implicit den i modernistisk digtning udbredte forestilling om, at den kvalificerede digtning har udgangspunkt i en afprivatiseringsproces. Denne lanceres i en lang passage i starten af Tafdrups poetik (Tafdrup 1991: 10):

> Der kan aldrig blive tale om kunst, med mindre det private stof er bearbejdet og selv de mørkeste begivenheder eller mest rystende oplevelser transformeret til lys. Digtet har ikke egenværdi, førend jeg forlader det, hvilket betyder, at jeg ikke må være til stede som privatperson. Det partielle må ikke kvæle det universelle.

Tafdrup tager sit udgangspunkt i en lang række poetologiske formuleringer, hvor ekkoer såvel af Poe og de franske symbolister som af T.S. Eliot og Paul la Cour kan registreres. Man finder her tesen om, at poesiens vigtigste mål er at 'udslette jeget i digtet' ved at distancere sig fra digterens privatperson, idet der hermed gives adgang til en art overpersonlig virkelighed eller universel subjektivitet, som gemmer sig bag det konkrete livsforløb. Denne afprivatiseringsstrategi sammenkædes hos Tafdrup med forestillingen om en visionær poesi. Eksemplerne på noget sådant er talrige i poetikken – spændende fra henvisninger til Baudelaires »correspondances« og Rimbauds »déreglement de tout les senses« (hos Tafdrup: »kortslutning af alle sanser«) til mere almene forestillinger om den kreative proces som en synsk eller profetisk akt: »Digte er at gribe fremtiden, før den passerer« (ibid. 43).[17]

Grundlæggende kan vi slå fast, at Thomsens og Tafdrups skrifter er funderet i en essentialistisk kunstforståelse, hvor digte kun i begrænset omfang ses i relation til en historisk-social kontekst og litterær konvention. Den nævnte genrepoetik står i forbindelse med en lang symbolistisk orienteret æstetiktradition. I det følgende vil det desuden fremgå, at holdningerne i Thomsens og Tafdrups poetologiske skrifter er i samklang med et vigtigt udsnit af æstetiske strategier hos digtere omkring 2000.

Marianne Stidsen argumenterer i sin antologi *Ankomster – til 90'erne* for, hvorfor det for »1980'ernes digtere« er afgørende at insistere på vandtætte skotter mellem poesi og prosa. Hun anfører, at 1970'ernes knækprosa har blandet disse genrer, og at en række af firsergenerationens digtere ønsker at gennemføre en redningsaktion for poesien. Stidsen skriver (Stidsen 1995: 32):

> Det var denne trivialisering af det litterære udtryk, 80'ernes digtere følte sig kaldet til at gøre op med. Og hvad kunne være bedre til det formål end en tilbagevenden til digtet med stort D; det litterære udtryk der om noget står i kontrast til det flade hverdagssprog. I denne 'generationskamp' røg prosaen så at sige ud med badevandet. Det var *kun* poesien der duede.

Man kan naturligvis anholde, at Stidsens kategorisering af »1980'ernes digtere« som en enhed er noget forenklet, idet man absolut finder digtere som Bo Green Jensen og F.P. Jac, hvis holdning til genrer som faste størrelser ikke ligner Tafdrups og Thomsens. På den anden side synes Stidsen at være bevidst om dette forhold, når hun f.eks. med ironiserende citationstegn taler om 'generationskamp'. Korrekt er det imidlertid, at man i 1980'erne i vid udstrækning finder litterære fraktioner, der fører en polemik om, at visse genrer er bedre end andre. Det gælder således også en række af fortalerne for prosaen, der i tidsskriftet *Fredag* med agenter som Jens Christian Grøndahl, Jens-Martin Eriksen og Carsten Jensen rejser en debat, hvor der advokeres for prosaen efter samme koncept, som da Tage Skou-Hansen årtier tidligere skrev sit berømte »Forsvar for Prosaen« (1950) i *Heretica*.

At man anlægger ovennævnte litteraturhistoriske betragtninger i 1980'erne, hænger sammen med flere faktorer. Dels skyldes det, at man endnu ikke har oplevet det boom inden for alternative kortprosaformer, som indtræffer i begyndelsen af 1990'erne med forfattere som Christina Hesselholdt, Kirsten Hammann, Helle Helle, Solvej Balle og Naja Marie Aidt. Dels har det at gøre med, at man ikke har set den opblødning af skellet mellem lyrik og prosa, som er et centralt emne i denne fremstilling, og som for alvor sætter ind i Danmark i 1990'erne. Med disse fænomener kommer der for alvor gang i en kritik af den faste distinktion mellem genrer i den danske litterære offentlighed.

Afvisning af genrer

Den anden position inden for moderne genrekonception er i opposition til den essentialistiske genrepoetik med dens tredelte system. Man anser genrebegreber for at være indskrænkende og overflødige i forhold til forståelsen af digtning. Ligesom for den position, der tager udgangspunkt i klassiske genrebegreber, repræsenterer den modsatte holdning ingen homogen front. Opgør med genrebegreber findes dels med afsæt i en deskriptiv, analytisk orienteret position hos en række litterater og filosoffer, dels med udgangspunkt i en mere normativ og praktisk optik hos digtere, der bl.a. har ytret sig i poetologiske essays. Mens førstnævnte sigter på mere generelle beskrivelser af og udsagn om digtningen, er sidstnævnte som regel subjektive udsagn med tilknytning til poetens egne værker.

En klassisk æstetikteoretisk eksponent for et opgør med genrebegreber er Benedetto Croce, i hvis *Estetica* (1902) det fremhæves, at genrer pr. definition er et unyttigt kategoriseringsinstrument, fordi ethvert ægte kunstværk netop er defineret ved, at det sprænger på forhånd givne konventioner og normer. En lignende argumentation findes hos Maurice Blanchot i *Le livre à venir* (1959) (Blanchot 1959: 243f):[18]

> Kun bogen, sådan som den er, har mening, fjernt fra genrer, uden for inddelinger som prosa, poesi, roman – vidnesbyrd, som den nægter at indordne sig under, og hvis magt til at fastlægge dens plads og bestemme dens form den afviser. En bog

> tilhører ikke længere en genre, enhver bog stammer fra én eneste litteratur, som besad denne på forhånd de almengyldige hemmeligheder og formler, der alene gør det muligt for det, der skrives, at realisere sig som bog.

Mens Croces og Blanchots holdninger på ingen måde er normsættende for deres tid, er den genreafvisende position langt mere udbredt efter 1970, hvor receptionsæstetik, dekonstruktion og poststrukturalisme er markante teoretiske retninger. Man angriber her ofte den essentialistiske begrundelse for genrer og anskuer disse ud fra en mere pragmatisk opfattelse. Der lægges vægt på, at kritikeren og litteraturteoretikeren er en determinerende faktor i forhold til genrebestemmelsen. Et eksempel på en sådan neopragmatisk position er Gary Morson, der i *The Boundaries of Genre. Dostoevsky's Diary of a Writer and the Traditions of Literary Utopia* (1981) sammenligner kategoriseringen af tekster i forhold til genrebegreber med den ordning af bøger, som en forelæser foretager før et kursus, han skal undervise i, hvorved altså det subjektive og relativistiske ved genrebegrebet pointeres.[19]

Der gives kort og godt afkald på traditionelle litteraturvidenskabelige forståelser af genrer som noget, der kan udledes på grundlag af strukturelle ligheder mellem tekster. Ligeledes afvises kategoriseringer af genretilhørsforhold med udgangspunkt i titler og/eller undertitler samt i forfatterens udsagn om sin egen tekst. Og i det hele taget interesserer man sig ikke for forklaringer af genreforhold ud fra den historiske, sociale og litteraturhistoriske kontekst, som en tekst udgår fra. Tværtimod ligger vægten på recipienten, der kan placere teksten i forhold til en hvilken som helst genreramme.[20]

Et af de sidste årtiers mest toneangivende bidrag til den pragmatisk-relativistiske opfattelse af det genremæssige stammer fra Jacques Derrida. I »La loi du genre« (1979), »Signature Event Context« (1972) og »Limited Inc a b c ...« (1977) anfører han, at enhver teksts genremæssige tilhørsforhold er bestemt af den kontekst og kommunikationssammenhæng, den placeres i. Derridas hovedeksempel i de to sidstnævnte tekster er underskriften, hvis betydning er fuldstændig afhængig af den sammenhæng, som den anvendes i.

En endnu mere radikal udgave af disse relativistisk-dekonstruktive argumenter findes hos Paul de Man, der i »Lyric and Modernity« (1971) kort og godt definerer genren lyrik som 'en bestemt måde at læse på'. En anden litterat, der har agiteret for, at på forhånd givne værk- og genrebegreber ingen mening har, er Arne Melberg. Melberg sætter i en anmeldelse af Atle Kittangs *Sju artiklar om litteraturvitskap* (2001) problemstillingen på spidsen med følgende formulering (Melberg 2001: 184):

> litteraturen som antropologi (uttryck, aktivitet) behöver inte alls sammanfalla med det historiska fenomenet »verk«. Som exempel kunde nämnas reklamspråket, som ofta förefaller mig estetiskt motiverat och i antropologisk mening litterärt, men självfallet inte verk-orienteret. Eller ta det »nya språk«, som ungdomar lär uppfinna för att sända textmeddelanden på mobiltelefonernas begränsade utrymme.

> Antropologiskt sett kan denna aktivitet se »litterär« ut fast den förstås inte lämnar några verk efter sig. Exemplen är oproblematiska i den institutionella meningen att ingen begär att vi skall ägna reklam eller textmeddelanden någon litteraturvetenskaplig uppmärksamhet. Problemen infinner sig med den slags text som ser ut som litterär aktivitet men ändå inte kan bestämmas som fiktion eller verk – men där det litterära uttrycket är så pass starkt att det påkallar vår uppmärksamhet.

Melberg nævner herefter en række eksempler på 'blandformer', der unddrager sig traditionelle værkbegreber og genredistinktioner. Man kan eksempelvis læse Freuds casestories eller Beyers litteraturhistorie som en roman og Strindbergs *Inferno* som en dagbog eller en rapport. Melberg vedkender sig på denne vis Paul de Mans definition af den lyriske genre som 'en måde at læse på.' Mest interessant er imidlertid de konkrete eksempler, hvor Melberg efter et par læsninger af tekster af Paul Celan og Sylvia Plath konkluderer, at disse tekster kan »läsas som avancerade 'textmeddelanden'«, men kun »med svårighet som fiktion och som verk« (ibid.).

Vender vi os mod de seneste års danske digtning, ser vi, at der er en særdeles markant modposition i forhold til den essentialistiske genreforståelse, som Thomsen og Tafdrup repræsenterer. Vi kan gå til en digter som Peter Laugesen. I den snes digtbøger, Laugesen har skrevet siden slutningen af 1960'erne, er det et fællestræk, at alle genregrænser overskrides og saboteres. Desuden ses det i mange poetologiske udsagn fra digteren. Laugesen opponerer og polemiserer – med slet skjult adresse til centrallyrikere som Thomsen, Tafdrup og Nordbrandt – mod, hvad han kalder, »det store, rene, klassiske, dybe digt« og tilføjer (Knudsen 1997: 155):

> Litteraturen er blevet traditionel og indelukket en gang til. Man tør ikke se i øjnene, at en bog, der eventuelt virker ufærdig og uafrundet, måske netop skal være det for at være dén bog. For i det øjeblik man opgiver idéen om et digt eller en bog som en afrundet, klassisk definerbar enhed eller helhed, så går der huller i det, og så kan hvadsomhelst være et digt eller en bog. Og det er dér, jeg gerne vil hen.

Parallel til Laugesens position er holdningen hos Jørgen Leth, der agiterer for en total nedbrydning af genrerne. Leth udtaler: »Man prøver sådan set at lægge en bombe under kunstbegrebet og sprænge det i luften, nedbryde det at tingene er adskilt og at hver genre sådan set er et domæne hver for sig, et afgrænset territorium« (Leifer 1999: 67). Eller man kan nævne Peter Nielsens synspunkt i en artikel med den sigende titel, »Hvis det skal handle om poesi, så skal det handle om noget andet først«: »Et digt er nogen gange kun et digt, fordi man, digteren, postulerer at det er et digt. Der er ingen grænser« (Nielsen og Serup: 2003: 2).

Der er desuden talrige eksempler på anfægtelsen af et stabilt poetisk genrebegreb blandt de senere generationer af digtere. To eksempler på, hvordan dette kan foregå, vedrører angrebet på forestillingen om et autentisk og fast poetisk jeg og på ideen om

digtet som en afgrænset tekstenhed. Som repræsentant for disse positioner kan man nævne henholdsvis Lars Bukdahl og Bo Green Jensen.

I alle Bukdahls værker insisteres der på, at digtning ikke er personlig bekendelse, men tværtimod med Hans-Jørgen Nielsens udtryk »noget man gør med sproget« (Nielsen 1968: 162). Bukdahls anden poetik »Dødens appelsin« er en retorisk tour de force og elegant polemik mod en traditionel ekspressiv digtæstetik. En passage lyder (Bukdahl 1995: 14):

> Digte beskæftiger sig med vrøvl og med eksistentialer. Og meget gerne med begge dele på én gang. Vrøvl er visioner og nonsens, sublim, bizar eller legesyg meningsløshed. Eksistentialer er døden og kærligheden og ensomheden og skønheden og naturen og dagen og vejen og så videre, det elementære og uhyrligt labyrintiske, der bærer og søndersplitter vores liv hver evigt eneste dag.
>
> Digtets fiktion er, at det er digteren, der synger, at det er denne gladeligt patetiske idiot, der ruller sig i regnvejret og råber op om alt, hvad han har på hjerte, et jeg, der bimler, absolut absolut og absolut relativt, stedt i en dødeligt realistisk hverdag med favnen fuld af urimelige og forbistrede syner, eller omvendt.

Vi bemærker, at de store eksistentielle kernebegreber indgår i beskrivelsen, men at de er travesterede i den trivialiserende opremsning: »døden og kærligheden og ensomheden og skønheden og naturen og dagen og vejen og så videre«. Det samme gælder det lyriske jeg, der med pjankede sammenligninger og attributter gøres til en attituderelativistisk, useriøs størrelse: »denne gladeligt patetiske idiot, der ruller sig i regnvejret og råber op om alt, hvad han har på hjerte, et jeg, der bimler«. Der er kort og godt hos Bukdahl tale om et opgør med en klassisk genrepoetik, hvor et jeg med en aura af autoritet og autenticitet udtrykker sin sjælstilstand.

Hvad angår anfægtelsen af digtet som en afgrænset tekst, er Bo Green Jensen en vigtig poet fra de sidste årtier. Green Jensens hovedværk er den 1360 sider og syv bind lange *Rosens veje* (1981-85), i hvilket der er inkorporeret alle mulige skønlitterære og ikke-skønlitterære genrer. En typisk poetologisk formulering af dette projekt giver digteren i den såkaldte antipoetik *Så vi ikke visner ihjel* (Green Jensen 1985: 17):

> Der er over 700 sider i de digtbøger, jeg har skrevet indtil nu. Hvis jeg havde én sandhed at sælge, ét facit, en version, kunne jeg blot skrive den ned. Men det kan jeg ikke. Der er så meget mere. Der er så uendelig mange splinter, der må arrangeres, stykkes sammen, holdes op for hinanden, som må modsige hinanden, før der kan være en brugbar stemme.

Generelt har den genreafvisende diskurs i dansk digtning omkring 2000 hos en række digtere et særdeles profileret og selvbevidst præg, hvis man sammenligner denne med nogle af de første forsøg på at anfægte en ekspressiv poetik og en fast opfattelse af kate-

gorierne værk og genre, som lanceredes i slutningen af 1960'erne med Højholt, Hans-Jørgen Nielsen og Vagn Steen. En udtalelse af Martin Glaz Serup, der debuterede i 2002, viser, hvordan enhver forestilling om et klassisk genrekoncept for lyrik nærmest betragtes som et skældsord (Nielsen og Serup 2003: 7): »De er i hvert fald ikke (håber jeg) DIGTAGTIGE, de prøver ikke at ligne 'Digte'; det er for mig (og for alle skrivende, tror jeg?) fuldkommen ligegyldigt«.

Genrer som normer i udvikling

Man finder imidlertid også en tredje holdning til det genremæssige, nemlig den forestilling at genrer i høj grad er påvirket af den historiske udvikling. Det er muligt at indtage en mellemposition i forhold til de to radikale synspunkter, hvor man på den ene side anskuer genrer som uforanderlige størrelser og begrunder disse essentialistisk, og hvor man på den anden side betragter dem som arbitrære tankekonstruktioner, der reflekterer en vilkårlig modtagerinstans. Den tredje vej, som denne bog bevæger sig ad, går ud på at vægte genrer *både* som udtryk for visse eksistentielle og psykologiske intentioner *og* som et fænomen betinget af en given litteraturhistorisk kontekst.

Blandt de betydeligste teoretikere for den historiske tilgang til det genremæssige må man nævnte kritikere med tilknytning til den russiske formalisme såsom Jurij Tynjanov, Viktor Shlovskij og Michail Bachtin. Tynjanovs »Om litterær evolution« (1919) beskriver de litterære genrer som foranderlige størrelser inden for et dynamisk system. Noget lignende er tilfældet i Bachtins »The problem of Speech Genres« (1986). Bachtin bruger begrebet talegenrer om den enorme og uoverskuelige mængde af forskellige typer sproglige udsagn, som knytter sig til den lige så uoverskuelige mængde af menneskelige aktiviteter. I dette spektrum udgør de litterære genrer en lille gruppe, der indgår i en vekselvirkning med mangfoldige andre talegenrer. Genrer er et historisk betinget fænomen, der afspejler skiftende kommunikationsstrukturer i samfundet. Bachtins genreforståelse er på denne vis forbundet med såvel et essentialistisk som et relativistisk princip.

I nyere litteraturkritik når den toneangivende, 'litteraturteoretiske kamæleon' Jonathan Culler i *Structuralist Poetics* (1975) frem til et lignende resultat, men ud fra andre præmisser. Cullers genreteori kombinerer en strukturel semiotik med en række receptionsæstetiske overvejelser, og tesen er, at genrerne lader sig bestemme med afsæt i en række historisk determinerede læserforventninger. Culler taler i forhold til lyrik om de fire kategorier 'distance og deiksis', 'organisk helhed', 'tema og epifani' og 'modstand og genvindelse'. De fire træk forstås alle i relation til en overordnet intention om at give digtet en aura af noget autonomt, artificielt og alment. I de første tre tilfælde foregår der et forsøg på at distancere sig fra en konkret, socialt relateret kontekst ved at undgå private referencer og ved at tilskrive digtet en dyb og almengyldig betydning, mens der i det sidste tilfælde satses på at skabe et særligt poetisk sprog, der står i modsætning til det dagligdags kommunikative sprog.

Culler ser kort og godt i sin kommunikative semiotik genrer som en medierende social institution. En lignende optik ses i Claudio Guillens *Literature as System* (1971), hvor genrer karakteriseres som en slags problemløsningsmodeller. I det enkelte tilfælde kan genrer kort og godt forstås som en slags kompositionsguide for digteren. Konkret kan vi således forstå henholdsvis Thomsens, Tafdrups, Laugesens og Bukdahls poetiske værker som resultater af, dels at der gør sig en 'indre nødvendighed' gældende, dels at de reflekterer bestemte genremæssige normer, som findes i deres tids litterære offentlighed.

I et større perspektiv beskriver Guillen genrernes funktion som foranderlige normer, der interagerer med de til enhver tid gældende læserforventninger.[21] En pointe hos Guillen er, at en genre må opfattes som en model, der aldrig kan blive sammenfaldende med et specifikt litterært værk.[22] Med en insisteren på, at den enkelte litterære tekst altid befinder sig i et dialektisk forhold til en given genrenorm, har vi et af de dominerende argumenter for, at genrebegreber er en historisk dynamisk størrelse. Sætter man sagen på spidsen, kan man sige, at genrer er kategorier, der er i konstant forandring, og at gældende genrebegreber principielt ændres for hvert nyt værk, der udkommer.

Genren bliver en type af intertekstualitet, i forhold til hvilken hver eneste ny digter måler sig, og som digteren skriver op imod.[23] At der indgår et element af både tilpasning til en overleveret norm, som håndhæves af en tradition og et publikum med visse vaner, *og* en stræben efter at overskride disse normer ved at give værket et personligt præg, er altså centralt for genreforståelsen. Man kan hævde, at selv avantgardens værker, der normalt demonstrativt afviser alle genrenormer som forældede, er udtryk for en tilknytning til disse normer, om end dette oftest sker i kraft af den udbredte mekanisme, som Anker Gemzøe rammende har benævnt »forkastelsens og benægtelsens patos« (Gemzøe 2003: 298).[24] At en given tekst ikke kan sætte sig ud over genrenormer, er også vittigt påpeget af Gérard Genette, der har anført, at selv den tekst, der eksplicit insisterer på, at den ikke tilhører en genre, kommer til at tilhøre genren 'kommentar-der-ikke-bryder-sig-om-genrer' (Genette 1997: 200).

Med ovennævnte historiske betragtning af det genremæssige af bl.a. Culler og Guillin befinder vi os på et generelt niveau. Vil man se nærmere på de mere specifikke genrehistoriske forhold, som vedrører den poetiske genres udvikling, må man gå til andre teoretikere, blandt hvilke jeg vil frenhæve Alastair Fowler og Gérard Genette.

I Alastair Fowlers mange værker om genrer, hvoraf det mest udbredte er *Kinds of Literature* (1982), er det en grundtese, at genrer kan opfattes som en specifik intertekstualitet, der ytrer sig overalt i litteraturhistorien. Derudover bruger Fowler en udvikling i faser som ramme for forståelsen af genrernes manifestation i historien. Titlen på et af Fowlers tidlige essays »The Life and Death of Literary Forms« (1974) indikerer, hvorledes der anvendes en biologisk metaforik som grundlag for forståelsen af genrer. I det 'livsforløb', som genren angiveligt skulle gennemløbe, indgår der tre forskellige faser, som kort formuleret er udtryk for henholdsvis gennembruddet, konsolideringen og afviklingen af en genre.

Det er oplagt, at »life and death«-fase-modellen er illustrativ. Den moderne centrallyrik kan tydeligvis betragtes som den norm for produktion og reception af tekster, som langsomt konstituerer sig i slutningen af det 18. århundrede, således at en – med Guillins udtryk – problemløsningsmodel baseret på eksempelvis Cullers fire læserforventninger – i forhold til en given gruppe af tekster med familieligheder på kryds og tværs udkrystalliserer sig.

Gennembrudsfasen for den romantisk-modernistiske centrallyrik består af spredte manifestationer i forskellige lande. Det drejer sig om digtere som Hölderlin, Novalis, Shelley, Keats, Coleridge, Stagnelius, Staffeldt og Baudelaire. I konsolideringsfasen for genren er der derimod tale om en anderledes målrettet satsen på bestemte træk. Et eksempel på et katalog over sådanne træk er Hugo Friedrichs *Die Struktur der modernen Lyrik* (1956) (*Strukturen i moderne lyrik*), i hvilken der opridses en række stilistiske karakteristika med relation til bestemte måder at fortolke omverdenen på. Disse benævnes bl.a. det hæsliges æstetik, depersonalisering, sansemæssig irrealitet og tom transcendens.

En anden fremstilling, der med udgangspunkt i en opregning af kategorier beskriver den moderne digtning som en samlet æstetisk struktur, er Hans Magnus Enzensbergers *Museum der modernen Poesie* (1960). Enzensbergers begreber, der er mere formelt orienterede end Friedrichs, men på mange punkter også parallelle til disse, lyder: dissonans og absurditet, allusion og fordunkling, dialektik mellem frodig vækst og reduktion, fremmedgørelse og matematisering, brud med eller ny funktion for rimet, uregelmæssige rytmer, tonefaldsskift og stram, kontrastrig komposition.

I konsolideringsfasen for en genre foregår der en respektfuld og bevidst imitation af bestemte æstetiske koncepter.[25] Historisk set forstår man ved konsolideringsfasen for den moderne centrallyrik sædvanligvis en periode fra midten af det 19. århundrede med Baudelaire, Rimbaud og Mallarmé over den tyske ekspressionisme og angelsaksiske imagisme frem til bl.a. den svenske 40-talslyrik og danske 1960'er-modernisme.

I den tredje udviklingsfase hos Fowler er de konstituerende eller obligatoriske genremæssige træk derimod kommet i en defensiv position. Denne fase er karakteriseret ved en parodisk eller travesterende holdning til sine egne konventioner. I de fleste overbliksskabende behandlinger af lyrikken fra denne epoke er der lagt vægt på tendensen til opgør med det centrallyriske, og begreber som postmodernisme og neoavantgarde anvendes ofte til at karakterisere divergensen i forhold til f.eks. Friedrichs og Enzensbergers centrallyrisk-modernistiske konceptioner.

Rekapitulerer vi ideen om, at genrer udvikler sig i et forløb med faser, er det klart, at denne rummer oplagte svagheder. For det første er betragtningen af genrernes udvikling med udgangspunkt i en biologisk metaforik problematisk ud fra det enkle faktum, at et abstrakt fænomen som genrernes historiske status ikke kan have en absolut begyndelse og slutning som i tilfældet med levende organismer.[26]

For det andet er konceptet med en trefaset udvikling med fremkomst, konsolidering og afvikling stærkt forenklet. Opfattelsen af den litteraturhistoriske udvikling som enstrenget har været kritiseret af flere forskere. Som tidligere nævnt har Shlovskij, Tynja-

nov og Bachtin f.eks. anført, at litteraturen må anskues som en flerhed af strømninger. Tilsvarende påpeger Roman Jakobson med sit 'dominant'-begreb, at der altid er mange stilarter og tendenser til stede samtidig, men at visse er mere i den litterære offentligheds søgelys end andre. En anden modargumentation i forhold til en enstrenget betragtning af det historiske optræder hos Hayden White og andre eksponenter for New Historicism. White hævder, at den moderne historie- og litteraturhistorieskrivning – frem for f.eks. at forholde sig til repræsentationsteknikker udviklet i relation til modernistisk litteratur – bevidstløst har annekteret en traditionel lineær, kronologisk fremstilling, som den vi møder i det 19. århundredes victorianske roman.

Mere radikal i sin tese og skarp i sit fokus, hvad angår udviklingen af den lyriske genre, er Gérard Genette i »Introduction à l'architext« (1979) (»Introduktion til arketeksten«). Med begrebet 'arketekst' sigtes der på et opgør med og en udvidelse af et traditionelt genrebegreb. Genette mener hermed alle de generelle kategorier i form af genreskabeloner, udsigelsesmåder og diskurstyper, som er baggrund for den enkelte tekst. At Genettes 'arketekst'-begreb kun i ringe grad har slået an hos andre teoretikere, og at det i det hele taget er lidt uklart, hvorfor Genette partout vil af med begrebet genre, kan man med rimelighed anføre. Dette rokker imidlertid ikke ved, at hans vidtfavnende 'arketekst'-diskussion på banebrydende vis åbner for en mere nuanceret forståelse for, hvad man i de sidste årtiers danske digtning *kan* forbinde med begrebet lyrik.

Genettes synspunkt er i en nøddeskal, at vi stadig hænger fast i en konservativ og snæversynet postromantisk bestemmelse af den lyriske genre i form af »vor symbolistiske og 'moderne' vulgærforståelse under [...] slagordet »poesie pure««, som den fastlægges hos bl.a. Poe og Baudelaire (Genette 1997: 186).

Et vigtigt punkt i Genettes argumentation er, at forestillingen om en overordnet tredeling af det genremæssige er en romantisk konstruktion, hvis sandhedsgrundlag er yderst diskutabelt. Genette anfører, at kun de to modi, episk som beretning og dramatisk som replikfremstilling, er veldefinerede, mens den tredje modus, det lyriske, må opfattes som en brokkasse af alt det, som ikke falder inden for de andre kategorier. Dette kan yderligere knyttes til det forhold, at begrebet lyrik i oldtiden har en anden betydning end i nutiden, og at poesi vurderes ganske forskelligt i antikken og i romantikken. Wordsworths positive bestemmelse af poesien som »spontaneous overflow of powerful feeling« er således præcis, hvad der advares om i Platons *Staten* og Horats' *Ars Poetica*'s kritik af et utøjlet billedsprog med »delfiner i skoven«. Det er Genettes pointe, at den lyriske genre på ingen måde autoritativt kan trække sine aner tilbage til oldtidens digtning, men at genren, som den opfattes i dag, i et og alt har sine rødder i begyndelsen af det 19. århundrede. Den moderne centrallyrik er et intermezzo i litteraturens og lyrikkens historie, og der er, kan man anføre med en videreudvikling af Genettes argumenter, sket en forfalskning af litteraturhistorien ved at gøre denne centrallyriks poetik og tradition til *historien* om moderne lyrik.

Efterromantikkens forsøg på at institutionalisere et moderne lyrikbegreb manifesterer sig hos Stuart Mill, der påpeger, at enhver form for beretning, beskrivelse og didak-

tisk modus må betragtes som anti-poetisk. Om det episke digt lyder dommen hos Stuart Mill i *The Two Kinds of Poetry* (1833): »in so far it is epic [...] it is no poetry at all«. Tilsvarende lancerer Poe i *The Poetic Principle* (1850) sit berømte dictum om, at et digt aldrig må være langt, og Baudelaire viderefører i sit essay *Notices sur Edgar Poe* (1856) de nævnte argumenter ved helt at fordømme forekomsten af episke og didaktiske elementer i poesien. Genettes dom over den traditionelle poetiske genre er nådesløs, men har absolut et stort gran af sandhed i sig. Den lyriske genre er under konstant forandring, og bestemmelser af den, som udelukkende relaterer sig til en centrallyrisk konception, er helt igennem utidssvarende i forhold til en forståelse af nyere digtning. I stedet skal der i det følgende åbnes for en videre undersøgelse af den poetiske genres placering i spændingsfeltet mellem en centrallyrisk og en interaktionslyrisk norm.

Delkonklusion

En diskussion af det genremæssige er fundamental for forståelsen af det opbrud fra centrallyrikken, som kan registreres i dansk poesi omkring 2000. Vi kan iagttage, at der knytter sig en bestemt genreforståelse til centrallyriske værker, nemlig en opfattelse af genrer som faste og eviggyldige kategorier, der har udgangspunkt i grundlæggende psykologisk-eksistentielle forhold. Tilsvarende hænger den interaktionslyriske konception sammen med en afvisning af den traditionelle forståelse af genrer, der her betragtes som repressive, kunstige og vilkårlige konstruktioner.

Teoretisk peger jeg på to yderpunkter med hensyn til genreforståelser. Man ser på den ene side den essentialistiske genreteori fra Goethe, Karl Viëtor, Tzvetan Todorov og Northrop Frye, hvor triaden episk-lyrik-dramatisk opfattes som fundamental, mens man på den anden side har den relativistiske tekstteori med skikkelser som Jacques Derrida, Gary Morson, Paul de Man og Arne Melberg, hvor begrebet lyrik betragtes som en helt åben kategori. I forhold til disse positioner viser det sig, at dansk lyrik omkring 2000 har klare repræsentanter, idet digtere som Søren Ulrik Thomsen og Pia Tafdrup forsvarer en klassisk genrepoetik og en centrallyrisk konception, mens forfattere som Peter Laugesen, Jørgen Leth, Peter Nielsen, Bo Green Jensen, Lars Bukdahl og Martin Glaz Serup propagerer en genresprængende og interaktionslyrisk poetik.

Imellem disse to yderpositioner er der en tredje tilgang, nemlig én der betragter genrer som et historisk betinget, dynamisk system. En sådan vinkel finder man hos teoretikere som Claudio Guillen, Jonathan Culler, Alastair Fowler og Gérard Genette. Disse teoretikeres ræsonnementer giver anledning til, at man kan anlægge en ny optik på dansk lyrik omkring 2000. Her ser man ikke digtningen som bundet til hverken den klassiske eller den poststrukturalistiske forståelse af det genremæssige, men anskuer i stedet poesien som udspændt i et felt mellem disse kompromisløse yderpunkter.

Opgaven i det følgende er at nuancere dikotomien mellem en essentialistisk og en relativistisk tilgang til det genremæssige. Dette vil ske i to tempi. Først vil jeg se på, hvordan en række teorier om lyrik forholder sig til den omtalte modsætning. Dernæst vil jeg

forsøge at give en karakteristik af det brede spektrum af former og formsprog, som man finder inden for ny dansk lyrik. Jeg tager med andre ord nu hul på denne fremstillings hovedanliggende, nemlig at diskutere de to paradigmer for moderne lyrik: det monologiske og det flerstemmige.

Det monologiske og det flerstemmige i lyrikken

Hvis man ønsker mere specifikt at beskrive dansk lyrik omkring 2000, er det vigtigt, at denne digtning ses som et komplekst resultat af mangfoldige kunstneriske strømninger. I lyrikteorien har man ikke ofte lagt op til noget sådant, idet man har betragtet poesien ud fra et ahistorisk perspektiv. At det forholder sig således har flere årsager. Vi kan notere os, at en række fremtrædende lyrikteoretiske retninger, såsom den angelsaksiske nykritik, den russiske formalisme, Pragerskolen og den amerikanske dekonstruktion, har udfoldet sig i relativt isolerede forskningsmiljøer, hvor en interesse for det sociale og historiske ikke har været i højsædet. Tværtimod har en udbredt tendens været, at man har anskuet lyrikken i et metafysisk perspektiv, i hvilket poesien har fået tillagt en eksklusiv æstetisk, sofistikeret erkendelsesmæssig eller utopisk aura, der har givet den en placering hinsides det historiske.

I en række toneangivende afhandlinger anser man kort og godt det historiske for at være underordnet i forhold til at forstå lyrikken. I Hugo Friedrichs *Strukturen i moderne lyrik* (1956) slås det allerede i indledningen på ahistorisk vis fast, at bogen omhandler »et mønster, der påfaldende stadigt vender tilbage i de skiftende fænomener inden for moderne lyrik« (Friedrich 1968: 7). Bogen er, anføres det, ikke nogen 'den modernistiske lyriks historie', men derimod et forsøg på at fastlægge nogle overpersonlige og overnationale symptomer ved moderne digtning.[27] Et tilsvarende eksempel er T.S. Eliots »Tradition and the Individual Talent« (1919). Her pointeres det, at et digtværk først får sin betydning, når det ses uafhængigt af de historiske betingelser, hvorunder det er skabt. Først da kan værket indtage sin plads i den litterære traditions kvalitetshierarki.[28]

Der er imidlertid også litteraturteoretiske afhandlinger, som har blik for lyrikkens samspil med en historisk udviklingsproces. To af de vigtigste teoretikere, der har gjort dette, og som i det følgende skal anvendes til at belyse henholdsvis den monologiske og den flerstemmige tradition inden for lyrikken, er Th. W. Adorno og Michail Bachtin.

Overordnet kan man om Adorno og Bachtin sige, at de hver for sig interesserer sig for en historisk specifik genre. Adorno anser lyrikken for at være den genre, der i særlig grad knytter sig til det borgerlige samfund som subjektivitetens medium. Tilsvarende mener Bachtin, at den moderne roman med sit formsprog og sin livstolkning repræsenterer noget enestående historisk set. Både Bachtin og Adorno lægger vægt på, at de litterære forformer i forhold til henholdsvis den moderne lyrik og romanen adskiller sig fra den moderne digtning. Det drejer sig for lyrikkens vedkommende om de mange pragmatiske, ikke-centrallyriske former fra før romantikken og i romanens tilfælde om eposet. Adorno fastslår således i »Tale om lyrik og samfund« (»Rede über Lyrik und

Gesellschaft«) (1957), at den ældre poesi står fuldstændig fjernt fra vor forestilling om lyrik.

De to teoretikere er på ingen måde enige i deres syn på lyrikken. Specielt er det markant, at Bachtin er overordentlig kritisk over for poesi. En række af de pointer, Bachtin fremlægger i sin analyse af romanen, har ikke desto mindre stor relevans også i forhold til moderne digte. I denne fremstilling er det grundlæggende, at der ikke tages parti for hverken Adornos eller Bachtins synspunkter. Men en kombination af deres ræsonnementer kan give en nuanceret forståelse af nyere lyrik.

Den monologiske tendens

Adornos »Tale om lyrik og samfund« er et essay, der på enestående vis sammenfatter essentielle dele af det moderne, monologiske digts poetik. I denne mangefacetterede tekst får vi ikke blot i koncentreret form leveret hovedtræk af Adornos æstetiske teori med dens dialog med tænkere som Marx, Hegel, Freud og Nietzsche og dens dialektiske analyser af Kant, Kierkegaard, Heidegger og Husserl, men også et konkret bud på en historisk forankret lyriklæsning. At teksten inkarnerer Adornos overordnede livsholdning, viser sig i struktureringen af ræsonnementerne i forhold til en række hegelianske begrebspar. Det gælder især modsætningen mellem det *almene* og det *individuelle*.

Det almene repræsenterer den styringslogik, der binder det menneskelige fællesskab sammen. I det almene konstrueres samfundet og civilisationen som et sæt af normer, der hæver mennesket over naturen. Det individuelle står modsat for den enkeltes spontane livsytringer, driftsimpulser, drømme og fantasier. Forholdet mellem det almene og det individuelle er dialektisk.

Det almene har, ifølge Adorno, to former i det senkapitalistiske samfund. Det er opsplittet i det *abstrakt almene* og det *konkret almene*. Det abstrakt almene repræsenterer et »fællesskab« formet ved tvangsmæssig, »unaturlig« sammenholdelse, og det står for formelle strukturer med udgangspunkt i klasseinteresser, hvis funktion er en undertrykkelse af det individuelle (anskuet som de ikke-herskende klassers behov). Modsat dette står det konkret almene for et bevægeligt åbent fællesskab, hvor det individuelle lader sig udfolde som del af en kollektiv utopi. Stedet, hvor den kollektive utopi kan udtrykke sig, er kunsten.

I »Tale om lyrik og samfund« beskrives det, hvordan digtet bliver i stand til at »gribe det almene ved at fordybe sig« i det individuelle og hermed få del i den utopiske »kollektive understrøm« (Adorno 1970: 101). Det er protesten og distraktionen i forhold til det eksisterende, der kvalificerer det moderne digt, og det er utopien og visionen, der er essensen i digtningen (ibid. 103):

> I protest [imod undertrykkelsen] artikulerer digtet drømmen om en verden, som er anderledes. Den lyriske bevidsthedsforms idiosynkrasi over for tingenes overmagt er en slags reaktion på den tingsliggørelse af verden, det varernes

> herredømme over menneskene, som har bredt sig siden den nyere tids begyndelse og udviklet sig til den herskende livsmagt siden den industrielle revolution.

Digtet har – med et centralt begreb hos Adorno – sin særlige kvalitet i sit »moment af *brud*« (ibid. 104). Vi har her en bestemmelse, der placerer Adorno i en polær modsætning til litteraturkritikere som Lukács og Bachtin, hvad angår poesiens sprog. Hos sidstnævnte teoretikere er det hermetiske lyriske særsprog et symptom på noget privat og i en social sammenhæng perspektivløst. Det står for noget autoritært og konformt (Bachtin) eller patologisk og dekadent (Lukács). Hos Adorno derimod er den sande kunst karakteristisk ved sine »brud« med og formeksperimenter i forhold til normalsproget. I poesiens nye sprog, der altså repræsenterer kategorien det »konkret almene«, har man trukket »sig tilbage fra fremmedgørelsen« (ibid. 104) og taget afsked med det abstrakt almenes sprog, altså begrebssproget og den instrumentelle fornufts kommunikative sprog. Det interessante er, at det netop er i kraft af sin autonomi som værk og sin ikke-referentialitet, at digtet, ifølge Adorno, får sin værdi, dvs. bliver *socialt*. Adorno skriver (ibid. 106 og 107):

> Dette nedslag [af det konkret almene] vil være mere fuldkomment, jo mindre digtet tematiserer forholdet mellem jeg og samfund og jo mere dette forhold på uvilkårlig måde udkrystalliseres indefra i den digteriske frembringelse. [...] Derfor viser lyrik sig også at have den største sociale pålidelighed, hvor den ikke taler samfundet efter munden, hvor den intet meddeler, men hvor det subjekt, for hvem udtrykket lykkes, kommer i ligevægt med sproget selv, en ligevægt, som sproget er anlagt på at række ud efter.

Vi ser den klare metafysiske aura, der omgiver Adornos ræsonnementer: Sproget er en kraft, der selv stræber eller »rækker ud efter« en emancipation, dvs. der er i den gode kunst en stræben efter frigørelse og mangfoldighed. Problemet for Adorno bliver imidlertid konkret at vise, hvilken type lyrik, der præcist hentydes til med de positive vendinger. Adorno ridser i denne forbindelse to fjendebilleder op.

For det første er der ingen solidaritet med massekulturen. I sin læsning af et digt fra Stefan Georges digtsamling *Der siebente Ring* (1907) konkluderer Adorno, at denne teksts kvalitet består i, at den »bortskærer alt hvad der på nogen måde kunne mindske afstanden til det af kommercialiteten skamferede sprog« (ibid. 117). Adorno fremhæver hermed det artificielle særsprog fra den symbolistiske digttradition og distancerer sig fra avantgardens ideer om en åbning af kunsten mod det sociale rum. Alligevel er det karakteristisk, at der i Adornos ræsonnementer ikke udelukkende bliver advokeret for et kunstnerisk særsprog, men at der også forekommer omtaler af en stilistisk heterogenitet, der har paralleller til det litteraturideal, Michail Bachtin fremhæver, og som vil blive diskuteret i det følgende. I »Tale om lyrik og samfund« analyserer Adorno Eduard Mörikes digt »Auf einer Wan-

derung« (1845) og fremfører, at vi i digtet finder den »paradoksi, der kendetegner lyrikken i den frembrydende industriperiode« (ibid. 114). Adornos pointe er hermed på linje med, hvad den angelsaksiske New Criticism med Cleanth Brooks og I.A. Richards beskriver som »irony« eller »paradox« og William Empson som »ambiguity«.

En forskel er dog, at man inden for New Criticism opfatter paradoksien som en almengyldig lyrisk værdi, mens Adorno ser den som historisk bestemt. Adorno afslutter sin læsning af Mörike-digtet ved at drage en parallel til Baudelaires stil, som af Paul Claudel er blevet omtalt som »en blanding af Racines og samtidige journalisters« (ibid. 115). Essensen af nærværende diskussion er, at der i divergensen mellem en avantgardistisk og en symbolistisk orienteret stil ingenlunde er tale om en enten-eller-modsætning, men om et kontinuum, hvor værker kan være påvirket af såvel den ene som den anden tradition.

For det andet distancerer Adorno sig fra den symbolistiske digttradition. Der tales – i lighed med, hvad man kan læse hos Bachtin – skeptisk om »forventningen om det jomfruelige ord« (ibid. 103) og om »forslidte talemåder fra den æstetik, der står parat med begrebet det symbolske som et universalmiddel« (ibid. 106). Der hentydes ligeledes med slet skjult malice til den patosladede postromantiske og symbolistiske digttradition med vendinger som: »Det poetiserende, ophøjede, subjektivt voldsomme element i den svage del af senere lyrik« (ibid. 109).

Ikke desto mindre finder man i Adornos egen lyrikforståelse også en grad af patos og en dyrkelse af den heroisk lidende, profetiske digterskikkelse. Dette fremgår ikke bare ved, at Adornos hovedeksempel på den moderne lyriks modsprog i forhold til den kapitalistiske virkelighed netop stammer fra den tyske symbolismes ikon over alle, nemlig Stefan George. At der er veneration for symbolismen fremgår ligeledes af den følgende suggestive formulering (ibid.):

> Den digteriske subjektivitet kan takke sig selv for sit privilegium: at kun de færreste mennesker nogen sinde fik lov for trykket af livets elendighed at gribe det almene ved at fordybe sig i sig selv, ja overhovedet at udfolde sig som myndige subjekter, der er i stand til at give frit udtryk for sig selv. De andre, de, som ikke blot står som fremmede for det forlegne digteriske subjekt som om de var objekter, men som i bogstaveligste forstand blev fornedret til objekter for historien, har imidlertid den samme eller en større ret til at famle efter den sproglyd, hvori lidelse og drøm formæles.

At Adornos kulturkritik har et marxistisk udgangspunkt, forhindrer således på ingen måde, at andre argumenter og holdninger får ordlyd i hans æstetikteori. Når jeg udførligt har fremlagt betragtninger fra Adornos »Tale om lyrik og samfund«, skyldes det da også, at dette essay i eminent grad sammenfatter synspunkter på fænomenet monologisk lyrik.

I denne forbindelse vil der blive trukket linjer til andre afgørende lyrikteoretiske værker fra det 20. århundrede. Disse tilhører retninger som russisk formalisme, Pragerskolen, New Criticism og dansk nykritik. Der kan med afsæt i Adornos »Tale om lyrik og

samfund« fremhæves fire karakteristika ved den moderne, monologiske digttradition. Disse er den digteriske vision, det poetiske særsprog, digtets autonomi og digtets modsætninger.

Den digteriske vision

Adornos ræsonnementer forbinder sig med en kulturkritik, som kendetegner store dele af den æstetiske teori fra starten af det 20. århundrede. Kunstneren opfattes her som en heroisk lidende ener, der skal bjærge en række værdier, som ellers udraderes af en tiltagende modernisering og massekultur. Parallelt til Adornos instrumentelle fornuft og »kommercialiseringens skamferede sprog« møder man hos filosoffer som Nietzsche, Spengler og Vilhelm Grønbech pointeringen af en aristokratisk radikalisme, hvor digteren bliver medie for de åndelige værdier, som en materialistisk og utilitaristisk moderne verden har fortrængt.

Banebrydende for mellemkrigstidens kunstforståelse er også Ortega y Gassets *Menneskets fordrivelse fra kunsten* (1925), hvor modsætningen stilles hårdt op mellem to grupper, hvad angår synet på kunst. På denne ene side placerer y Gasset »hoben«, på den anden side »instinktadelen« eller »nervearistokratiet.« »Hoben« kan lide den traditionelle kunst, »instinktadelen« ikke overraskende den eksperimenterende og nye ditto, fastslår y Gasset. Selv om y Gasset har skepsis over for den moderne uforståelige og hermetiske kunst, er sympatien afgjort på dennes side.

Blandt de vittige allegorier, y Gasset bruger, er begreberne »fuldskab« over for »lotteri«. Fuldskaben svarer til den fordummede pøbels konception af kunst, hvor der intet objekt er for humøret. Analogien er, at »hoben« i kunsten kun ser det 'indhold', som den genkender fra sit eget liv. Modsat dette er der i »lotterispillet« (hvis man altså vinder!) et reelt objekt, som vækker glæde. Parallellen i forhold til moderne kunst er her, at »nerveadelen« er i stand til at se det æstetiske, dvs. det formelle i kunsten. Med hensyn til, hvad forståelsen af moderne kunst hos de udvalgte i øvrigt kan befordre, er y Gasset tavs, når man ser bort fra, at han med metaforiske vendinger taler om, at der føjes »et ukendt fastland til erkendelsen«.

Tankevækkende er det, hvor tæt en højreorienteret kulturkritiker som y Gasset og en venstreorienteret som Adorno er på hinanden i den uforbeholdne afvisning af den moderne massekultur. Dette forhold har i visse tilfælde ført til en noget forsimplet slutning om en beslægtethed mellem på den ene side det elitære drag hos den tidlige modernismes digtere og på den anden side tidens totalitære, politiske holdninger.[29]

Betragter vi som helhed lyrikken, litteraturteorien og de poetologiske essays fra første halvdel af det 20. århundrede, er det karakteristisk, at synspunkterne særdeles ofte er på linje med Adorno og y Gasset. Digteren opfattes som en, der fra en oppositionel og isoleret position må skabe overlevelsesbetingelser for værdier, som udslettes af den moderne civilisation. Der tales – med ekko tilbage fra Rimbaud – om digteren som en visionær. Hos Thorkild Bjørnvig i essayet »Moderniteten som holdning« (1962) beskrives den mo-

derne digtning som et »sakralt provisorium« (Bjørnvig 1973: 246), hvorved der forstås »udtryk for indsigter og erfaringer, som ellers er blevet hjemløse og nægtet realitet i verden, som den er i dag« (Bjørnvig 1973: 46), mens Torben Brostrøm påpeger, at digtningen er »optaget af en anderledes orden« (Brostrøm 1983: 83). Hos toneangivende angelsaksiske teoretikere som Bradbury og McFarlane og Robert Onopa beskrives den moderne digtnings mål som en søgen efter »an order outside the human muddle« (Bradbury og McFarlane 1981: 407) eller »a salvation from the fallen world« (Onopa 1973: 363).

Tilsvarende kan vi i et af de vigtigste poetologiske danske essays fra det 20. århundrede, Bjørn Poulsens »Elfenbenstaarnet« (1949), finde et syn på digteren og hans mission, der har meget tilfælles med holdningerne i »Tale om lyrik og samfund« og *Menneskets fordrivelse fra kunsten*.

Bjørn Poulsen indleder sit essay med at hævde, at der findes to gennemgående anklager mod den moderne digter, nemlig at han dels er »uforstaaelig«, dels »ikke har tilstrækkelig social Bevidsthed« (Poulsen 1962: 96). Denne tilsyneladende brist er imidlertid, hævder Poulsen, i virkeligheden en af den moderne digters største dyder (ibid. 98):

> Digteren maa selv vælge sit Ansvar, hvis han skal kunne bære det. Han kan ikke imødekomme sine Medborgere, hverken naar de forlanger at genkende sig selv i Digtningen, eller når de forlanger, at Digtningen skal vise Vej ud af Uføret, thi det første betyder, at de vil males, som de tror, de ser ud, og det andet enten at de vil bekræftes i deres egne kære Teorier, eller at de forlanger en Aabenbaring af Digteren, og ingen af Delene kan han paatage sig. Til Digtet kan man ikke stille Fordringer – Digteren heller ikke. Digtet er altid anderledes.

Denne konservative kulturkritik leder frem til, at Poulsen fastslår, at netop den hermetiske form er en betingelse for, at en moderne poesi kan skabes. Det 'lukkede digt' bliver en 'beholder' til opbevaring af de indsigter, som nutidssamfundet har afvist. Poulsen siger om den beskyldning for uforståelighed, som har været rettet mod det moderne digt (ibid. 99):

> Den rammer et ømt Punkt og kan ikke uden videre afvises, ja, den rører i Virkeligheden ved en af den moderne Digtnings allerdybeste Erfaringer: det moderne Menneskes Ufrihed, dets pinagtige Ensomhed. Det er, som om Digtet ikke længere kan lukke sig i rolig Bevidsthed om at rumme paa engang et personligt og et alment Kosmos. Det føler sig stillet over for Valget mellem at være et aabent Digt, med Fare for at tabe Personlighedens Kraft i Abstraktioner, eller et lukket Digt, fra hvilket Stemmen ikke naar ud. »I Kæruld skjuler jeg min Stemme. For du er tavs«, siger Ole Sarvig.

Man kan naturligvis se forskelle i vokabularet og de bagvedliggende politiske udgangspunkter mellem på den ene side y Gasset og Poulsen, der tilhører højrefløjen af det politiske spektrum, og på den anden side Frankfurterskolens venstreorienterede Adorno.

Hvor der hos y Gasset og Poulsen arrogant tales om »hoben« og »Medborgere« med »deres egne kære Teorier«, får den fuld skrue med patos hos Adorno i omtalen af de fornedrede »objekter for historien«, der famler »efter den sproglyd, hvori lidelse og drøm formæles.« Hvad angår digterens status, er der ligeledes divergens i ordvalget, men ikke i grundsynspunktet. Dette gælder også, hvad angår den fundamentale opfattelse af massekulturen som en fjende af det poetiske projekt.

Endnu en blandt mange betydende forskere, der er enige med Adorno, er den sene angelsaksiske New Criticisms førstemand, Cleanth Brooks, der i »Ironi som strukturelt princip« fra *The Well-Wrought Urn* (1947) diskuterer ovennævnte problemstilling. I den moderne digtning er opgaven ifølge Brooks at modstå »udmarvningen og korrumperingen af selve sproget, gennem reklame og masseproduceret radiounderholdning, film og dårlig populærlitteratur« og at »genopvække et nedslidt og tappet sprog« (Brooks 1991: 66).

Det poetiske særsprog

Med omtalen af det digteriske sprog er vi inde på et andet centralt træk i Adornos lyrikteori, som har klare paralleller til megen anden digtning og kritik. Adorno propagerer som nævnt i »Tale om lyrik og samfund« et kunstnerisk sprog, der »intet meddeler«. Der menes her et sprog, som ikke er referentielt og transparent, og som distancerer sig fra det almene kommunikative sprog. Ved at dykke ned i 'sprogets dyb' finder man, hævder Adorno, subjektivitetens sande stemme. Gennem bekendelsen til dette særsprog eller modsprog artikuleres utopien og drømmen om en tilværelse hinsides den samfundsmæssige tvang.

Forestillingen om at bryde med den automatiske betydningsdannelsesproces kan ses som et generelt led i den 'sproglige vending', som aftegner sig fra den russiske formalisme frem til dekonstruktionen og nyretorikken i det sene 1900-tal. Der er dog variationer, hvad angår de konsekvenser, der drages af et poetisk modsprog. Dette kan f.eks. afhænge af, om kritikeren eller digteren som Adorno har sit udgangspunkt i en socialpolitisk konception af det æstetiske eller i eksempelvis psykologiske, eksistentielle eller religiøse holdninger til det kunstneriske.

I den russiske formalisme hos Viktor Shlovskij i »Kunsten som greb« (1916) er der ingen eksplicit forestilling om sociale forandringer, men derimod noget, der bestemt ikke er mindre ambitiøst, nemlig et ønske om at ændre forholdet mellem sprog og omverden generelt. Der skal – som hos Adorno – skabes et nyt sprog, der bryder med de vante sociale referencer, koder og kommunikationsformer. Nøglebegrebet er »underliggørelse« (på russisk: »ostranenije«). Shlovskij anfører, at selve kunstens mission er »tingenes befrielse fra perceptionens automatisme« (Shlovskij 1991: 17).

I »Kunsten som greb« beskrives med et suggestivt billedsprog den virkning, som den automatiserede perception af tingene har: »Automatiseringen fortærer tingene«, den tørrer »tingene ud«, og »tingen befinder sig foran os, vi ved det, men vi ser den ikke«

(ibid. 16 og 17). Det er derfor nødvendigt at lancere en digtning, som er konstrueret med nogle »greb«, der får sproget til at virke fremmed i forhold til det abstrakt-videnskabelige eller kommunikative sprog. Shlovskijs nøgleformulering lyder (ibid. 16):

> Men netop for at give os livsfølelsen tilbage, for at vi igen skal føle tingene, for igen at gøre stenen til sten, eksisterer det som kaldes kunst. Kunstens mål er at give os følelse for tingen, en følelse som er et syn og ikke bare en genkendelse. Kunstens virkemiddel er »underliggørelsens« virkemiddel og den vanskeliggjorte forms virkemiddel, som øger vanskeligheden og længden af perceptionsprocessen, for i kunsten er perceptionsprocessen et mål i sig selv og må derfor forlænges. Kunsten er en måde at opleve tingenes tilblivelse på, det som allerede er blevet til er i kunsten uvigtigt.

Shlovskij giver herefter nogle bud på, hvordan perceptionsprocessen kan forlænges, og hvordan kvaliteten af mødet med kunstværket kan forøges. Essentielt er det, at det digteriske sprog er »et vanskeliggjort, et hæmmet sprog« (ibid. 24). Et sådant sprog skabes ved en original brug af digteriske virkemidler såsom uventede poetiske billeder, overraskende narrative konstruktioner, betragtning af motiver ud fra uvante synsvinkler og ting i uvante kontekster, uortodoks brug af stilniveauer og rytmiske brud.

Shlovskijs receptionsæstetisk orienterede studie pointerer kort og godt – på linje med Adorno – en skarp modsætning mellem på den ene side det regelmæssige og letforståelige dagligdags sprog og på den anden det skæve, forunderlige, deformerede og vanskeliggjorte digteriske sprog.

Det kan herefter være nærliggende at se på de to store formalistisk-strukturalistiske teoretikere i forhold til lyrik, Roman Jakobson og Jan Mukarowsky, hos hvem der er tale om en videreudvikling af Shlovskijs tanker.

Roman Jakobson indleder sit essay »Hvad er poesi?« (1933) med at afvise alle de vante bestemmelser af den poetiske genre. I stedet for sådanne tematiske, psykologiske eller biografiske definitioner af poesien sættes en lingvistisk forståelse af »poeticiteten«, som bygger på ideen om sprogets funktioner. En hovedpointe er, at »poeticiteten« eller den poetiske funktion kan bestemmes som det aspekt ved det sproglige udsagn, der knytter dette til andre udtryk eller tegn inden for den givne tekst. Jakobson foregriber kort og godt den teori, som han præsenterer fuldt udviklet i essayet »Lingvistik og poetik« (1958), hvor han på grundlag af Karl Bühlers *Sprachtheorie*s (1934) tre sprogfunktioner, den fremstillende, den ekspressive og den appellative – samt et par andre – definerer den poetiske funktion. Essensen er hos Jakobson, at man i poetiske tekster finder en oscillering mellem de forskellige (ikke-poetiske) sprogfunktioner, således at ingen af disse får overvejende vægt. Den poetiske tekst bliver dermed karakteristisk ved sin svage og ustabile reference til ydre instanser og ved, at den poetiske funktion bliver dominant. Roman Jakobsons prægnante formulering i »Hvad er poesi?« lyder (Jakobson 1991: 123):

> Men hvordan kommer poeticiteten til udtryk? Når ordet opfattes som ord og ikke bare som repræsentant for det benævnte objekt eller som følelsesudbrud. Når ordene og deres sammensætning, deres betydning, deres ydre og indre form ikke er en ligegyldig henvisning til virkeligheden, men får egenvægt og egenværdi.

Jakobson lader det imidlertid ikke blive ved den lingvistiske analyse af, hvorledes relationen mellem tegn og betydning svækkes, saboteres eller dekonstrueres. Mens Shlovskij holder sig til et individuelt, receptionsæstetisk niveau i sin pointering af desautomatiseringen af læsningen, og Adorno ræsonnerer over det æstetiske på et generelt socialhistorisk niveau, placerer Jakobson sig i en mellemposition, idet han hævder, at digtningens desautomatisering af forholdet mellem tegn og betydning kan virke anfægtende på stivnede normer og begrebsdannelser. I »Hvad er poesi?« konkluderer Jakobson: »Netop digtningen sikrer vore formler for kærlighed og had, revolte og forsoning, tro og modstand, mod automatisering og rustdannelse« (ibid. 124).

Roman Jakobson fokuserer, som det fremgår, på et litterært sprog, der har sin vægt på udtrykket selv frem for en reference til en omgivende socialitet. Dette er dog ikke ensbetydende med, at han betragter digtningen som uafhængig af socialiteten. Noget sådant understreges i Jakobsons tidlige essay »Den nyeste russiske poesi« (1919). Der foretages her et opgør med de faglige domæner, som har gjort krav på og påvirket det litteraturvidenskabelige felt. Jakobson nævner »kulturhistoriske og sociologiske fakta, psykologi, politik, filosofi« som eksempler på forestillingsområder, der har influeret på litteraturvidenskaben og gjort, at den er degenereret til »et konglomerat af hjemmegjorte discipliner« (Jakobson 1974: 42). Man skal i stedet vende sig mod »litterariteten, dvs. det der gør et givet værk til et litterært værk« (ibid.). Det er imidlertid ikke blot det digteriske sprog i sig selv, der har Jakobsons interesse, men dets anvendelsesmuligheder og virkninger. Det desautomatiserede poetiske sprog har således hos Jakobson en klar funktion – og her er Jakobson på linje med såvel Adorno som dominerende tendenser inden for symbolismens poetik – nemlig at udtrykke psykiske tilstande og sociale utopier, der unddrager sig den herskende samfundsmæssige logik. Jakobson skriver (ibid.):

> Emotionernes og de sjælelige oplevelsers verden hører til de almindeligste anvendelsesområder for det poetiske sprog, eller snarere: det er et af de områder, som *retfærdiggør* det poetiske sprog; det er opsamlingssted for alt det der ikke er praktisk berettiget og anvendeligt, og som ikke kan gøres rationelt.

Endvidere understreger Jakobson i »Hvad er poesi?«, at formalismen på ingen måde, som visse kritikere har hævdet, anskuer kunsten som adskilt fra det virkelige liv. Kunsten opfattes derimod i formalismen, skriver Jakobson, som »en integreret del af den sociale struktur, en komponent som samvirker med alle de andre, og som er foranderlig, siden både kunstens sfære og dens forhold til de andre dele af den sociale struktur er i kontinuert dialektisk bevægelse« (Jakobson 1991: 122).

I Pragerskolens hovedskikkelse Jan Mukarowskys mange artikler om poetisk formsprog sker der en videreudvikling af Shlovskijs og Jakobsons argumenter. Mukarowsky tager i »Om det digteriske sprog« (1940) udgangspunkt i Shlovskijs desautomatisering. Det påpeges, at det digteriske sprog frem for andre sprog er egnet til »til stadighed at genoplive menneskets forhold til sproget og sprogets til virkeligheden« (Mukarowsky 1971: 39). Mens Shlovskij og Jakobson knytter deres teorier til den russiske futurismes digtere (Khlebnikov, Majakowskij m.fl.), hvis eksperimenter på denne måde bliver et forsvar for »litterariteten«, forbinder Mukarowsky og Pragerskolen deres ræsonnementer med samtidens tjekkiske ekspressionistisk og surrealistisk inspirerede digtning (Vitezlav Nezval, Vladislav Vancura m.fl.).

Fronten er hos Mukarowsky og Pragerskolen vendt mod to modstandere. Dels mod den traditionelle »pæne«, »modersmålsbeskyttende« digtning, der afviser eksperimenter med utraditionel syntaks, fremmedord og sproglige nydannelser. Dels generelt mod en omverden, der af digtningen kræver »forståelighed, logik og social relevans«, som René Wellek udtrykker det i sit retrospektive essay »Prager-skolens litteraturteori og æstetik« (1969) (Wellek 1971: 19). Der er altså – som hos Adorno, Jakobson og Shlovskij – knyttet et utopisk aspekt til det poetiske sprog. Man søger, med Welleks ord, gennem en deformation og organisation af sproget en ny måde at skabe et »chok for vor vanemæssige ligegyldighed, som en øgelse af bevidstheden« og hermed en »genopbygning af værdiernes verden« (ibid. 16 og 19).

Mukarowsky er en usædvanlig præcis teoretiker, når det gælder beskrivelsen af, hvad der kendetegner det digteriske særsprog. Hans fokus er hele tiden på det, han – parallelt til Jakobsons poetiske funktion – kalder den æstetiske funktion. Mukarowskys mål er at nå frem til en beskrivelse af det digteriske sprog som et særligt sprog inden for sproget, og han betjener sig som Jakobson af en beskrivelse af teksten ud fra de sprogfunktioner, den har. Mukarowskys pointe er imidlertid ikke, at det digteriske sprog har en fundamentalt anden karakter end det ikke-digteriske, eller at vi kan anvende distinktionen referentiel/ikke-referentiel i en skelnen mellem det dagligsproglige og det digteriske sprog. Sagen er blot, at vi i det digteriske sprog finder en dominans af den æstetiske sprogfunktion, dvs. den funktion, hvor tegnet henviser til sig selv og andre tegn. Mukarowsky skriver i »Om det digteriske sprog« (Mukarowsky 1971: 39):

> Den æstetiske funktions dominans i det digteriske sprog er dog heller ikke eksklusiv: den rummer en stadig strid og spænding mellem autoteli og kommunikation, således at det digteriske sprog, selv om det i kraft af sin autoteli står i modsætning til de andre funktionssprog, ikke er isoleret fra disse af en uoverstigelig grænse.

Det særlige ved det digteriske sprog er derimod, fremfører Mukarowsky, *måden*, hvorpå det henviser til verden. Tegnet eller ordet i en kunstnerisk tekst har den egenskab, at det i første omgang henviser til den sproglige kontekst, det indgår i. På denne vis ses den

poetiske tekst som en semantisk enhed, der er bundet sammen af de henvisende funktioner, som tegnene og ordene skaber inden for denne. Mukarowsky skriver i »To studier over det digteriske sprog« (1946) (Mukarowsky 1971: 113):

> For den digteriske benævnelses vedkommende gælder, at svækkelsen af den umiddelbare relation til virkeligheden gør den til et kunstnerisk virkemiddel; dette vil sige, at den digteriske benævnelse ikke vurderes efter sin tilpasning til et uden for sproget liggende emne, men i kraft af den rolle, der er tilordnet den i opbygningen af værkets semantiske enhed.

Mukarowskys bestemmelse af det autonome værk har således som sin grundtanke, at præget af helhed og samstemthed ikke er noget, der beror på faktorer uden for teksten, men alene på den måde ordene er knyttet sammen i den tekstlige enhed.

Digtets autonomi

Autonomien er et essentielt træk ved moderne digtning, som Adornos »Tale om lyrik og samfund« i overensstemmelse med store dele af æstetikteorien fra det 20. århundrede propagerer. *Æ*stetisk autonomi er en fundamental pointe i talrige af de afhandlinger og essays om digtning, der følger i hælene på den angelsaksiske New Criticism og den russiske og tjekkiske formalisme fra mellemkrigstiden. Et tidligt eksempel er Ortega y Gassets førnævnte *Menneskets fordrivelse fra kunsten*, hvor y Gasset om Mallarmé i sit typiske 'blomstrende' billedsprog beskriver det særlige ved denne digters tekster: »Han skabte små lyriske ting, som ikke forekom i den menneskelige flora og fauna« (y Gasset 1945: 40). I Hugo Friedrichs *Strukturen i moderne lyrik* finder vi en tilsvarende meddigtende udlægning af det moderne digts autonomi (Friedrich 1987: 8):

> Digtet vil snarere være et mønster der er nok i sig selv, strålende ud i mange retninger hvad betydning angår [...] Digtet vil ikke mere holde sig til det afmålte, man almindeligvis kalder virkeligheden, men det kan i sig selv have optaget rester af den i sig, som et springbræt for sin egen frihed.

I Bjørn Poulsens »Elfenbenstaarnet« er der en tilsvarende logik, idet kongstanken her er, at digtning er et særområde, der ikke skal påvirkes af samfundets pragmatisme og utilitarisme. Formuleringer hos Poulsen lyder: »Digtets Konsekvens kan vi kun drage i Digtet, ikke uden for det. Vi kan ikke lede Digtets Kraft ind i Kulturen og befrugte den dermed« (Poulsen 1962: 119).

Det er bemærkelsesværdigt, at autonomidoktrinen for den modernistiske digtning synes at blive fastslået med større og større intensitet og lidenskab, jo længere man kommer hen i det 20. århundredes litteraturkritik. Hos kritikere som Adorno, y Gasset, Frie-

drich og Poulsen – og som det er blevet diskuteret hos danske 1980'er-digtere som Thomsen og Tafdrup – er det faste værkbegreb aldrig til diskussion. At det er tilfældet, skyldes antageligt behovet for en polarisering i forhold til en avantgardistisk og flerstemmig digterisk tradition. Går man nemlig til den russiske og tjekkiske formalismes og angelsaksiske nykritiks hovedtekster, er det karakteristisk, at man forholder sig ambivalent til en afgrænset værkkategori.

I Jakobsons »Hvad er poesi?« er det en pointe, at »poeticiteten« eller »litterariteten« kan findes alle steder, og Jakobson siger da også vittigt, at »grænselinien, som skiller et poetisk værk fra et ikke-poetisk, er mindre stabil end grænserne mellem det kinesiske kejserriges territorier« (Jakobson 1991: 115). Som eksempler nævner Jakobson, at Novalis og Mallarmé anså alfabetet for det største digtværk, samt at forskellige russiske digtere (Pasternak, Gogol m.fl.) har påpeget poetiske kvaliteter i et vinkort, en togtabel, en vaskeriregning og zarens garderobe.

Argumentationen hos Mukarowsky ligner Jakobsons. De pointerer begge, at den æstetiske funktion kan lokaliseres i tekster, der falder uden for digtningens normale domæne. Mukarowsky skriver i »To studier over det digteriske sprog« (Mukarowsky 1971: 114f):

> Grænselinien, som adskiller den æstetiske funktion fra de praktiske funktioner, er langtfra altid klar, og specielt gælder det, at den ikke falder sammen med grænsen mellem kunsten og de øvrige menneskelige aktiviteter.

Mukarowsky får alligevel reddet forestillingen om en afgrænset værkkategori i land. Litterære værker er nemlig tekster, hvor de ovennævnte praktiske sprogfunktioner er *underordnede* den æstetiske funktion. At noget sådant ofte kan være svært at konstatere, er oplagt. Til gengæld er der ingen tvivl om, at netop det åbne poesibegreb har været en nødvendighed, idet de to kritikeres agenda er rettet mod en stivnet og konservativ poesikonception. Når man alligevel ikke uden videre kan tage Jakobsons og Mukarowskys begreber om den poetiske eller æstetiske sprogfunktion og litterariteten som udtryk for et angreb på værkbegrebet, så skyldes det den forventningshorisont, som de russiske formalister og Pragerskolen arbejder inden for. Materialet i Jakobsons og Mukarowskys afhandlinger er i dag kanoniserede digtere som Khlebnikov, Majakovskij og Nezval, hvis digte ingen har haft problemer med at kategorisere som autonome værker.

Lad os et øjeblik vende blikket mod den tidlige angelsaksiske nykritik med T.S. Eliot og I.A. Richards. Disse kritikere er i klar overensstemmelse med de østeuropæiske formalister med hensyn til opfattelsen af såvel den særlige karakter af det poetiske sprog som det digteriske værks autonomi. Hos I.A. Richards i *Principles of Literary Criticism* (1924) møder vi en skelnen mellem digtningens »emotive« sprog og dagligsprogets »referentielle« sprog, der har meget til fælles med, hvad man finder hos Shlovskij, Jakobson og Mukarowsky.

Også Eliots kritik har centrale lighedspunkter med den russiske og tjekkiske litteraturteori. I Eliots »Tradition and the Individual Talent« (1919) træffer man hans to toneangivende begreber: »impersonalism« og »tradition«.

Eliots »impersonalism«-begreb er polemisk vendt mod en litteraturkritik, der tog sit udgangspunkt i – med Welleks og Warrens udtryk fra *Theory of Literature* (1949) – »extrinsic approaches«. Hermed menes biografiske, sociale, filosofiske eller historiske referencerammer i forhold til forståelsen af digtet. I »Tradition and the Individual Talent« er skytset rettet mod fokuseringen på forbindelser mellem digterens personlighed og værk, hvor Eliot sammenligner digterens aftryk i et værk med den virkning, en katalysator har i en kemisk proces. Kulminationen i angelsaksisk kritik, hvad denne idé angår, bliver Wimsatts og Beardsleys skrift med den sigende titel »The Intentional Fallacy« (1949).

Traditionsbegrebet hos Eliot er en kategori, der ikke dækker nogen vanlig forståelse af det historiske som en eller flere udviklingslinjer, men derimod et kvalitetshierarki, hvor »de eksisterende monumenter danner et ideelt system imellem sig« (Eliot 1991: 204). Når Eliot taler om, at digteren må have »historisk sans«, mener han, at poeten skal betragte den samlede litteraturhistorie simultant eller, med Eliots udtryk, se »det tidsløse og det tidsbundne i fællesskab« (ibid.):

> Den historiske sans tvinger et menneske til at skrive ikke bare med sin egen generation i blodet, men med en følelse af, at hele Europas litteratur fra Homer, og inden for denne hele hans eget lands litteratur, har en samtidig eksistens og udgør et samtidigt system. [...] Ingen digter, ingen kunstner i nogen kunstart får sin fulde mening, når han betragtes isoleret. At bestemme hans betydning, hans værdi, er at bestemme hans forhold til de døde digtere og kunstnere. Du kan ikke vurdere ham for sig selv: du må placere ham blandt de døde, for kontrastens og sammenligningens skyld.

Det banebrydende i Eliots essay er den subtile kombination af en intratekstuel og en ekstratekstuel vinkel på digtningen. Mens »impersonalism«-doktrinen anskuer det litterære værk som en autonom størrelse i forhold til digterens private forhold, ligger der i Eliots traditionsbegreb en komparativistisk vinkel, hvor det pointeres, at værker skrives på grundlag af og må forstås i relation til tidligere værker fra litteraturhistorien.

Digtets modsætninger

Mens diskussionen af det digteriske sprogs egenart og specifikke funktion i højeste grad er et emne i Adornos »Tale om lyrik og samfund«, som bliver taget op i den russiske og tjekkiske formalisme, er der et andet punkt, der i første række behandles inden for den amerikanske New Criticism. Det drejer sig om opfattelsen af det moderne digt som struktureret på grundlag af modsætninger og dissonanser.

Hos Adorno har de eksemplariske læsninger af Mörikes og Georges digte den pointe, at der er et sammenstød mellem heterogene stilarter og livsværdier. I anden tysk kritik som f.eks. Friedrichs *Strukturen i moderne lyrik* er et nøglebegreb »dissonantisk spænding«. Friedrich skriver (Friedrich 1987: 8):

> Træk af arkaisk, mytisk, okkult herkomst kontrasteres med skarp intellektualitet, enkel udtryksform med det komplicerede i udtrykket, sproglig færdigstøbthed med indholdsmæssig uafklarethed, nøjagtighed med absurditet, motivisk ubetydelighed med det hektiske udtryk.

Vi ser, hvordan der i Friedrichs katalogiske fremstilling af det moderne digts modsætningsrigdom lægges vægt på, at digtets dissonanser både kan lokaliseres på et formelt, et indholdsmæssigt og et overordnet poetologisk niveau.

I samklang med denne diagnosticering af det modsætningsfyldte i poesien er Cleanth Brooks. Brooks' »Ironi som strukturelt princip« fra *The Well-Wrought Urn* (1947) fokuserer på forholdet mellem del og helhed i teksten. Pointen for Brooks er, at der ofte i moderne digtning er et modsætningsforhold mellem de enkelte udtryk og den kontekst, som det litterære værk udgør. En central formulering af dette fænomen, som Brooks – helt for egen regning – døber »ironi«, lyder (Brooks 1991: 57 f):

> Konteksten giver en speciel betydning til det enkelte partikulære ord, billede eller udtryk. Når billeder »lades« på denne måde, bliver de symboler, og sådanne »ladede« formuleringer bliver til dramatiske ytringer. [...] Enkeltdelene modificeres ved det påtryk, konteksten udøver på dem. Denne kontekstens *åbenbare* fordrejning af en mening er det, vi omtaler som »ironisk«.

Der ligger i Brooks' ræsonnement – nøjagtig som hos Mukarowsky og Jakobson – en grundantagelse om, at der i den digteriske tekst er et særsprog, idet hvert ords betydning i sidste ende defineres inden for det værk, det tilhører. Kongstanken er, at der ofte sker en kontekstuel opladning af udtryk i et forfatterskab, således at disse får tilskrevet en merbetydning i forhold til den normalsproglige. Brooks giver talrige eksempler på dette i *The Well-Wrought Urn*. Han nævner Rilkes panter, Yeats' svane, Blakes tiger og Hart Cranes bro. Disse ord får dermed status af symboler.[30]

En grundopfattelse hos Brooks er endvidere, at digtet udgør en modsætningsfyldt struktur. I digtet hersker »kontekstens pres på enkeltdelene« og »den dynamiske struktur med kræfter og modkræfter« (ibid. 65). Det fastslås derudover, at dissonanserne er skærpede inden for den moderne digtning i forhold til den ældre. Hvordan det går til, præciserer Brooks ikke, men det har under alle omstændigheder at gøre med fremkomsten af massekulturen. Denne tager Brooks som andre amerikanske nykritikere kraftigt afstand fra. Et resultat af fænomenet er »fællessymbolikkens sammenbrud« og »en generel skepsis over for universelle begreber« (ibid. 66). Argumentationen svarer nøje til,

hvad man finder i Thorkild Bjørnvigs »Abstraktets genitiv« (1960), hvor Bjørnvig postulerer en sammenhæng mellem på den ene side de dissonantiske sammenstød mellem abstrakt og konkret led i abstraktets genitiv og på den anden side en kriseramt, sekulariseret modernitet.[31]

Brooks' beskrivelse af digtningen som opbygget af modsætninger findes mange steder i angelsaksisk kritik. Det gælder Eliots formuleringer fra »The Metaphysical Poets« (1921) om digterens særlige evne til at sammensmelte disparate erfaringer til organiske enheder og I. A. Richards' såkaldte interaktionsteori i forhold til poetisk billedsprog.[32] Det samme er tilfældet for William Empsons *Seven Types of Ambiguity* (1930), hvor der parallelt til Brooks' og Richards' paradokser præsenteres en stribe »ambiguities« inden for digteriske værker såsom »a word or a grammatical structure is effective in several ways«, »two or more meanings are resolved into one«, »two ideas are connected only by being both relevant in the context« eller »two or more meanings of a statement do not agree among themselves, but combine to make clear a complicated state of mind«.

At forestillingen om modsætningsfyldte poetiske sprog er et rodfæstet element i den danske lyrikkritik, kan man let forvisse sig om, hvis man går til Torben Brostrøm. En typisk formulering fra denne kritiker lyder (Brostrøm 1983: 7):

> Modernismens digtning befinder sig i kaos med en bevidsthed om kosmos. Derfor ser man tit, hvordan den undersøger og understreger det splittede liv eller er optaget af en anderledes orden end den herskende uden derfor at kende dette anderledes.

Det er imidlertid bemærkelsesværdigt, at man med ideen om en poesi, der i sit udsagn bærer præg af paradoks, ironi og tvetydighed, nærmer sig et yderpunkt for, hvad man kan forstå ved monologisk digtning. I den monologiske poesitradition indgår der således et element af klarhed, beherskelse og entydighed i såvel den sproglige form som den kommunikative strategi. Med ironien og tvetydigheden, som kritikere som Friedrich, Eliot, Brooks og Empson har fokus på, er der opstået en sprække i det centrallyriske koncept. Der er nogen, der taler i munden på den talende, og vi oplever et sprog, der hele tiden konfronteres med, anfægtes af og interagerer med andre sprog. Hvordan dette nærmere kan foregå, vil jeg undersøge i det følgende afsnit, der omhandler den flerstemmige tendens inden for digtningen.

Den flerstemmige tendens

I diskussionen af en flerstemmig digtning vil en hovedreference være Michail Bachtins litteraturteori. Det kan for en umiddelbar betragtning synes mærkeligt at relatere Bachtins kritik til moderne lyrik, eftersom denne kritiker faktisk har taget direkte afstand fra den lyriske genre. Ikke desto mindre er det en pointe, som også Arne Melberg

har fremført, at Bachtins begreb om den moderne roman har langt videre rækkevidde, således at den karakteristik, der gives af romanen, har gyldighed for den moderne litteratur som helhed.[33]

Bachtin beskriver i *Ordet i romanen* (1935-36) kun i ringe grad noget, der benævnes lyrik, og i alle tilfælde fremstår det som et negativt modbillede. Han identificerer poesien med det klassiske symbolistiske digt, der har en grundmuret tro på sit eget sprog. Det drejer sig om et sprog, der har sin oprindelse i digterens sjælelivs dybder, og det forbindes traditionelt med indsigter af særlig kvalificeret, i visse tilfælde profetisk, art. Bachtins *Ordet i romanen* kan med god grund opfattes som en omfattende kritik af paradigmet om det monologiske digt som den højeste og mest kvalificerede kunst.

Bogens grundlæggende præmis er, at sproget, som litteraturen udgør en del af, kan betragtes som et felt, i hvilket der virker henholdsvis centripetale og centrifugale kræfter. De forskellige genrer konstituerer sig ud fra den måde, hvorpå disse kræfter virker. Bachtin skriver om »enhedssproget« (Bachtin 2003: 57):

> Enhedssprogets kategorier er en teoretisk manifestation af historiske processer, der forener og centraliserer, og de er manifestationer af sprogets centripetale kræfter. Enhedssproget er ikke givet på forhånd, men i realiteten altid stillet som en opgave, og i ethvert øjeblik af sprogets liv kæmper det mod den virkelige forskelligsprogethed. Men samtidig er enhedssproget en virkelighed, en kraft, der overvinder denne forskelligsprogethed og sætter bestemte grænser for den. Samtidig garanterer det et vist niveau af gensidig forståelse og krystalliserer sig i det herskende talesprog (dvs. dagligsprog) og i det litterære sprogs reale, omend relative enhed, som »det korrekte sprog«.

I Bachtins modsætning mellem »enhedssproget« og »forskelligsprogethed« virker der dels centraliserende kræfter, der kommer til udtryk i en autoritativ, monologisk tale og tilpasning til den officielle kultur, dels emancipatoriske, centrifugale kræfter, der trækker i retning af mangfoldighed og individuelt særpræg.[34] Bachtins skyts er her drabeligt rettet mod hele den traditionelle stilistik, der forherliger det hierarkiserende, undertrykkende enhedssprog (ibid. 62f):

> Stilistikken indeslutter ethvert stilistisk fænomen i den givne og lukkede ytrings monologiske kontekst, den spærrer den så at sige inde i én konteksts fangehul; den kan ikke råbe andre ytringer op, den kan ikke realisere sit stilistiske formål i interaktion med dem, den skal ene og alene udtømme sig selv inden for sin egen lukkede kontekst.

Denne hermeneutik er, argumenterer Bachtin, i alliance med en bestemt type af kunst, nemlig lyrikken. Poesien er, ifølge Bachtin, karakteristisk ved, at den etablerer lukkede verdener, der distancerer sig fra og afviser enhver social diskurs. Bachtin

fortsætter sin 'ned-ad-mod-det-mørke-og-tillukkede'-metaforik i sin ironiserende negative beskrivelse af lyrikken: »Ordet graver sig ned i selve genstandens uudtømmelige rigdom og modsætningsfulde mangfoldighed, i den »jomfruelige« stadig uudtalte natur« (ibid. 68). Nådestødet til hele det symbolistiske projekt falder på følgende måde (ibid. 82):

> De poetiske genrers sprog [er] ofte autoritære, dogmatiske og konservative og lukker af for indflydelse fra ikke-litterære sociale dialekter. Netop derfor muliggør poesiens grundlag ideen om det specifikt »poetiske sprog«, »gudernes sprog«, »poesiens mysterie-sprog« osv. Det er karakteristisk, at digteren i sin manglende accept af det givne litterære sprog snarere vil drømme om en kunstig konstruktion af et nyt specielt poetisk sprog end om udnyttelse af reelle forhåndenværende sociale dialekter.

Man kan indvende flere ting i forhold til Bachtins negativt valoriserede beskrivelse af poesien. Havde Bachtin fokuseret snævert på dele af barokkens digtning, kunne det være rimeligt at anføre, at de monologiske poetiske genrer (f.eks. panegyrik, og salmedigtning) taler 'magtens sprog', men hvorledes moderne lyrik, som mange kritikere modsat har karakteriseret som et 'modsprog' og et 'opgør med den instrumentelle fornuft', uden videre lader sig identificere som 'officiel kultur', er ikke gennemskueligt. Karakteristisk er det da også, at Bachtin i *Ordet i romanen* – med en enkelt passage om Khlebnikov og Ivanov (ibid. 83) som en undtagelse – ikke på nogen måde præciserer, hvilke poetiske værker og strømninger, han sigter til.

Vigtigere end at koncentrere sig om Bachtins idiosynkrasier er det dog at se nærmere på hans nuancerede og inspirerende beskrivelse af digtningens forskelligsprogethed. Som modsætning til de monologiske poetiske genrer med deres præg af stiv norm og selvtilstrækkelig ignorance står forskelligsprogetheden, der folder sig ud i romangenren. Den moderne roman repræsenterer således en mangfoldighed og et levende engagement i det sociale liv, der omgiver forfatteren. Når forfatteren »inviterer forskelligsprogetheden og sprogmangfoldigheden i det litterære og ekstralitterære sprog ind i sit værk«, opnår han, hævder Bachtin – i modsætning til, hvad der er tilfældet for poesien – at værket får »dybde« (ibid. 99). En bredside mod den poetiske genre – hvor der nu anvendes så emotionelt ladede gloser som »dræber« vs. »stråler« til at karakterisere forholdet mellem lyrikken og romanen – lyder (ibid. 99):

> Prosaisten renser ikke ordene for intentioner og toner, som er fremmede for ham, han dræber ikke kimen til den sociale forskelligsprogethed, som er indlagt i dem, han fjerner ikke de verbale ansigter og talemanerer (potentielle person-fortællere), som stråler bag sprogets ord og former.

Ser man nærmere på, hvordan Bachtins romanforfatter udformer sit værk, får man i *Ordet i romanen* et katalog af analytiske eksempler. I fokus for stilanalysen er hele tiden de kontekster og udsigelsesinstanser, der ligger uden for fortælleren, og som har indflydelse på hans sprogbrug. Bachtins beskrivelse af det, der benævnes 'fremmede ord', lyder (ibid. 91):

> Alle ord lugter af en profession, en genre, en strømning, et parti, et bestemt værk, et bestemt menneske, en generation, en alder, dagen og timen. Ethvert ord lugter af kontekst og de kontekster, hvor det har levet sit socialt spændingsfyldte liv; alle ord og former er befolket med intentioner. I ordet findes der uundgåeligt kontekstuelle overtoner (genremæssige, periodebestemte, individuelle).

Man kan med god grund få det indtryk, at Bachtin i sit essay opererer med en streng dikotomi mellem enhedssprog og forskelligsprogethed, der kan grænse til det vulgære. Implikationerne af de to polers betydning er kolossale, når Bachtin i *Ordet i romanen* får disse koblet til både genrer, filosofi og historiske epoker. For den undertrykkende og hierarkiserende pol står genrerne poesi, drama og epik, sprogfilosofien, den traditionelle stilistik og lingvistikken, samt de historiske perioder græsk antik, romertid, middelalder og oplysningstid. Den demokratiske og mangfoldighedssøgende bestræbelse kendetegner derimod epokerne hellenisme, renæssance og romantik, karnevalismens subkulturelle, travesterende genrer og den moderne roman – og naturligvis Bachtins egen »genrestilistik« eller »sociologisk stilistik«[35]

Der er imidlertid belæg for, at Bachtin – som Jørgen Bruhn og Jan Lundquist anfører i deres indledning til *Ordet i romanen* – har et mere nuanceret syn på samspillet mellem enhedssprogets centripetale og forskelligsprogethedens centrifugale kræfter, således at begge kræfter i praksis gør sig gældende i enhver ytring, og således at der, også når det gælder epoker, er tale om krydsfelter, hvor begge tendenser er til stede. Dog er det en pointe, at enten det enhedssproglige eller forskelligsprogetheden kan være dominant i en bestemt periode. Bachtin er her på linje med andre formalister som Tynjanov, Shlovskij og Jakobson. Hvad angår en mere nuanceret og pragmatisk optik på forholdet mellem poesien og romanen, er det mest markante sted hos Bachtin note 23 fra *Ordet i romanen* med følgende ordlyd (ibid. 291):

> Vi karakteriserer selvfølgelig hele tiden de poetiske genrers ideelle grænse; i de virkelige værker er forekomster af væsentlige prosaistiske elementer mulige, der eksisterer talrige hybride varianter af genrer, som i særlig grad breder sig i overgangsepoker for litterære poetiske sprog.

I forlængelse af disse bemærkninger er det også denne bogs hovedsynspunkt, at polariteten enhedssprog vs. forskelligsprogethed ikke bare viser sig i forhold til genrerne som helhed, hvor romanen og poesien altså skulle inkarnere de to poler, men at modsætnin-

gen er tydeligere *inden for den lyriske genre*, som den har udviklet sig i det 20. århundrede. Det skal til Bachtins forsvar siges, at det forhold, at *Ordet i romanen* er forfattet i Rusland i 1935-36, er en vigtig årsag til, at Bachtins syn på de digteriske genrer er, som det er. Når Bachtin i sin litterære horisont har en polaritet imellem på den ene side de store russiske romanforfattere fra det 19. århundrede – specielt Dostojevskij – samt nogle andre klassiske yndlingsdigtere som Rabelais og Dickens, og på den anden nogle spredte indtryk fra den symbolistiske, russiske epigondigtning samt visse avantgardister fra futurismens tidsalder, er der ingen tvivl om, hvem der må gå af med sejren.

Jeg har her især henholdt mig til Bachtins mest stilistisk fokuserede værk, *Ordet i romanen*, men også i Bachtins og Volosinovs *Marxism and the Philosophy of Language* (1986) er hovedtesen, at ethvert kunstnerisk eller ikke-kunstnerisk udsagn skal anskues i forhold til den komplekse sociale kontekst, som det er en del af.[36] En formulering fra dette essay lyder (Bakhtin og Volosinov 1986: 86):

> A word is a bridge thrown between myself and another: If one end of the bridge depends on me, then the other depends upon my addressee. A word is a territory shared by both addresser and addressee, by the speaker and his interlocutor.

I »The Problem of Speech Genres« behandles det samme problem. Bachtin tager ingen ringere end menneskeslægtens stamfader til hjælp i sin polemiske argumentation (Bakhtin 1986: 93f):

> The speaker is not Adam, and therefore the subject of his speech itself inevitably becomes the arena where his opinions meet those of his partners (in a conversation or dispute about some everyday event) or other viewpoints, world views, trends, theories, and so forth (in the sphere of cultural communication).

Blandt de mange, der har taget Bachtins argumenter op, er Todorov, der også låner ovenstående Adam-metaforik i sin *Michail Bakhtin – the Dialogical Principle* (1984): »The most important feature of the utterance, or at least the most neglected, is its *dialogism*, that is, its intertextual dimension. After Adam, there are no nameless objects, not any unused words« (Todorov 1984: X).

Bachtins teori om enhedssprog vs. forskelligsprogethed har generelt fået stor betydning, efter at den blev annekteret og lanceret under etiketten intertekstualitet af Julia Kristeva i 1967.[37] Af værker, der transformerer og videreudvikler begrebet, kan man nævne Roland Barthes' *Le plaisir du texte* (1973) og *S/Z* (1970), Jacques Derridas *Glas* (1974), Michael Riffaterres *Semiotics of Poetry* (1977) og Harold Blooms *Anxiety of Influence* (1973) og *A Map of Misreading* (1975). En rammende sammenfatning af den oprindeligt bachtinske forestilling om intertekstualitet finder man i »La Stratégie de forme« (1976) af Laurent Jenny. Jenny skriver (Jenny, cit. efter Culler 1981: 104):

> Intertextuality speaks a language whose vocabulary is the sum of all existing texts. There takes place a sort of release on the level of *parole*, a promotion to discourse of the power infinitely superior to that of the everyday monologic discourse. The allusion suffices to introduce into the centralizing text a meaning, a representation, a story, a set of ideas, without there being any need to state them. [...] This confers on the intertext an exceptional richness and density. But in return the 'cited' text must, as it were, give up its transitivity: It no longer denotes, it connotes.

Fra Bachtins teori genkender man: Flerstemmighedens eller 'intertekstualitetens' 'overlegenhed', 'rigdom og vægt' i sammenligning med den 'monologiske' tekst. Alligevel er det værd at bemærke de forskelle, der træder frem, når man sammenligner den bachtinske 'intertekstualitet' med den poststrukturalistiske. Man kan pege på tre aspekter.

For det første er Bachtins teori om flerstemmighed funderet i specifikke historisk-sociale forhold. Mens Bachtin er konkret og nuanceret i sin bredt anlagte historiske optik på den moderne romans særlige kendetegn, anlægger de fleste poststrukturalistiske 'intertekstualitetsteoretikere' enten en abstrakt og ahistorisk vinkel på det intertekstuelle, som i tilfældet med Derrida og Barthes, hvor det intertekstuelle er 'et anonymt område for almene formuleringer', eller en snæver individualistisk optik som i Blooms *Anxiety of Influence*.

For det andet tager Bachtins 'intertekstualitetsteori' afsæt i en konkret, hermeneutisk, tekstanalytisk praksis. Hvor Derrida, Barthes og Riffaterre har baseret deres intertekstualitetsforestilling på en fremlæsning af en teksts, ofte subtile, referencer til den samlede verdenslitteratur, er Bachtins analyser af flerstemmighed hos specielt Dostojevskij og Dickens i *Dostojevskijs poetik* (1963) og *Ordet i romanen* baseret på en konkret, fænomenologisk orienteret metode, hvor det påvises, hvilken social kontekst, ordene 'lugter af'.

For det tredje er Bachtins forestilling om flerstemmighed forskellig fra den poststrukturalistiske intertekstualitetsidé i synet på den digteriske tekst som en intentionel enhed. Vi har at gøre med det centrale bachtinske begreb *autor*-instansen.

Bachtins ræsonnementer omkring dette begreb er elegante og inspirerende. Han afviser således i *Ordet i romanen* både den romantiske teori om digteren som én, der på suveræn vis i sit indre 'føder' en unik æstetisk helhed *og* den moderne ide om den depersonaliserede kunst. I stedet hævder Bachtin, at det litterære værk dels er determineret af de samfundssprog, der omgiver forfatteren og finder vej til hans værk, dels at værket uvægerligt vil få et vist enhedspræg, der beror på, at de mange forskellige typer af sprog bliver gennemstrømmet af en intentionalitet. Bachtin taler om, hvordan (ibid. 119):

> kunstner-prosaisten hæver denne sociale forskelligsprogethed omkring genstanden op i et fuldbyrdet billede, som fyldes af dialogiske genklange; han arrangerer det kunstnerisk som resonanser fra alle de væsentligste stemmer og undertoner i denne forskelligsprogethed.

Han tilføjer (ibid. 31):

> Autor har ligesom ikke sit eget sprog, men han har sin egen stil, sin organiske enhedslov for spillet med sprog og for den måde hvorpå hans oprindelige, meningsmæssige og ekspressive intentioner brydes i disse sprog.

Det essentielle i formuleringerne er, at der efter Bachtins opfattelse – til trods for det amorfe og det stilistisk heterogene, som forskelligsprogetheden implicerer – *også* er en intentionel rettethed, der giver værket et præg af autonomi, enhed og samstemthed. Man kan hermed slutte, at Bachtin med sit autorbegreb nærmer sig en tilgang, som i den poststrukturalistiske teori opfattes som uforenelig med ideen om det intertekstuelle, nemlig forestillingen om kunstværkets autonomi og en overordnet forfatterintentionalitet. Bachtins tekstteoretiske og -analytiske perspektiv er særdeles frugtbart i forhold til denne afhandlings grundholdning, idet en rigid enten-eller-holdning til spørgsmålet om henholdsvis det monologiske og det flerstemmige naturligvis er problematisk.

Delkonklusion

I litteraturen er der to dominerende genreforståelser, nemlig den essentialistiske og den relativistiske. Disse konceptioner knyttes til henholdsvis en centrallyrisk og en interaktionslyrisk poetik, hvis kernepunkter er betragtningen af poesien som henholdsvis monologisk og flerstemmig.

De nævnte holdninger til det poetiske kan belyses med udgangspunkt i to tænkere, der begge betragter poesien som led i en dynamisk historisk proces. Det drejer sig om Th. W. Adorno og Michael Bachtin. Disse kritikere fokuserer, som titlerne på deres essays, »Tale om lyrik og samfund« (1957) og *Ordet i romanen* (1935-36) antyder, på en historisk betinget genre, nemlig henholdsvis den moderne lyrik og romanen. Det viser sig imidlertid, at de pointer, Bachtin fremlægger i sine romananalyser, også har relation til moderne lyrik. Som grundlag for sin skildring af modsætningen mellem det flerstemmige og det monologiske bruger Bachtin de litterære genrer som helhed, men denne dikotomi kan ligeledes iagttages *inden for den lyriske genre*.

Adorno er den monologiske lyriks fortaler. Den moderne poesi anskues her som subjektivitetens sande medium. Med afsæt i »Tale om lyrik og samfund« kan man fremhæve fire fundamentale træk ved den monologiske poesi, nemlig den digteriske vision, det poetiske særsprog, digtets autonomi og digtets modsætninger. Disse træk findes i forskellige varianter hos nogle af de vigtigste lyrikteoretikere fra det 20. århundrede. Hermed mener jeg bl.a. T.S. Eliot, Cleanth Brooks, William Empson, Viktor Shlovskij, Roman Jakobson, Jan Mukarowsky, Hugo Friedrich, Torben Brostrøm og Bjørn Poulsen. Jeg peger i min parallellæsning mellem disse lyrikteoretiske klassikere på såvel ligheder som forskelle.

Modsat Adorno kan man opfatte Bachtin som den flerstemmige lyriks fortaler og førende teoretiker. Bachtin gør i *Ordet i romanen* rede for, hvordan den flerstemmige digtnings særlige kvalitet er dens evne til at være i interaktion med en omgivende socialitet. Bachtins fokus er hele tiden på de kontekster og udsigelsesinstanser, som omgiver den digteriske stemme, og som har afsmitning på denne. Bachtins banebrydende teori annekteres senere af en håndfuld poststrukturalistiske teoretikere såsom Julia Kristeva, Jacques Derrida, Roland Barthes, Michael Riffaterre og Harold Bloom. Der er dog forskel med hensyn til det intertekstualitetsbegreb, man anvender, idet Bachtins historiske og analytisk konkrete afsæt adskiller sig fra poststrukturalisternes mere abstrakte og almene tilgang.

Afsnittets mål er at skabe en teoretisk basis for en nærmere behandling af henholdsvis den monologiske og den flerstemmige tendens inden for dansk digtning omkring 2000. En pointe er det, at afhandlingens modstilling mellem monologiske og flerstemmige tendenser *ikke* er udtryk for en rigid enten-eller holdning. Et argument for dette er også, at ovennævnte lyrikteoretikere i visse tilfælde placerer sig på grænsen mellem det monologiske og det flerstemmige.

For førstnævnte positions vedkommende gælder det formalisterne Shlovskijs og Jakobsons anfægtelser af et traditionelt værkbegreb og de angelsaksiske nykritikere Brooks' og Empsons understregning af, at noget essentielt ved det digteriske sprog er paradokser, ironi og tvetydighed, der jo er virkemidler, som underminerer den aura af autoritet og autenticitet, der normalt omgærder det monologiske digt. Endelig kan Eliots traditionsbegreb læses som et brud med forestillingen om det autonome værk og som en bekendelse til en form for intertekstualitet.

Noget tilsvarende er tilfældet for Bachtins teori om det flerstemmige. Man kan tolke denne kritikers autorbegreb som en tilnærmelse til en monologisk digtpoetik. Hos Bachtin peges der nemlig på, at også stilistisk heterogene, kunstneriske tekster kan være gennemstrømmet af en intentionalitet, der giver værket et præg af autonomi, enhed og samstemthed.

Centrallyrikken

Jeg vil i det følgende se nærmere på den danske, monologiske, centrallyriske poesitradition, som den kommer til udtryk omkring 2000. Vi har at gøre med en type digtning, der har tre fællestræk. For det første er grundreglen, at det digteriske subjekt figurerer som et entydigt udsigelsescentrum i det poetiske univers. For det andet dyrker man et digterisk særsprog, der har karakter af noget unikt og autentisk for den enkelte digter. For det tredje har den centrallyriske, monologiske tekst et afgrænset præg og en utvetydig affinitet til et klassisk genrebegreb.

Jeg har i diskussionen af den monologiske poetik pointeret, at denne tradition – som det belyses i værker af lyrikteoretikere som Adorno, Brooks, Jakobson og Mukarowsky – baserer sig på forskellige kombinationer af æstetisk-eksistentielle problemstillinger omkring begreber som autonomi, vision, særsprog og dissonans. For den centrallyriske tradition, som de fire ovennævnte problemstillinger inkarnerer, ser man imidlertid, at der kan være tale om forskellige typer digtning. Jeg vil fokusere på tre væsentlige retninger inden for de seneste års centrallyrik, nemlig en symbolistisk og universalistisk, en konfrontationsmodernistisk og psykologisk-social og en særsproget og hermetisk.

Den symbolistiske og universalistiske orientering

Begrebet symbolisme kan som de fleste bredere litteraturvidenskabelige betegnelser være vanskeligt at håndtere, idet det har været anvendt i et stort antal litteraturhistoriske, -analytiske og -teoretiske fremstillinger, der langtfra har været enige om udtrykkets betydning. Der skal derfor i det følgende med afsæt i den internationale symbolismeforskning søges fremlæst et symbolismebegreb, som kan kaste lys over essentielle dele af dansk digtning omkring 2000. Grundsynspunktet er, at begrebet symbolisme har en øjenåbnende funktion i forhold til forståelsen af centrale træk i nyere litteratur. Denne vinkel korresponderer bl.a. med Horace Engdahls elegante indledning til *Den romantiske texten*, hvor 'romantikken' blot ombyttes med 'symbolismen': »Romantiken finns inte, men den kan uppfinnas och det kan vara givande att göra det. [...] inte som en eller flera skolor eller ens som »epok«, utan som *en familj av texter* [...] en hel klunga av besläktade formspråk« (Engdahl 1986: 7f).

Modsat en sådan holdning til litteraturhistoriske begreber som heuristiske konstruktioner, der er nyttige til påpegning af slægtskaber mellem former og formsprog i værker og forfatterskaber, har man en 'nyideologikritisk' betragtning af de litteraturhistoriske begreber. Peer E. Sørensen har bl.a. i *Udløb i uendeligheden. Læsninger i Sophus Claussens lyrik* (1997) argumenteret for, at 'symbolisme' i dansk sammenhæng er en betegnelse, der ikke dækker over nogen substans, og som kun kan anskues som »et transitsted

mellem 1800-tallets 'romantiske' digtning og modernismen og avantgarden« (Sørensen 1997: 188). En svaghed ved Sørensens dekonstruktion af symbolismebegrebet ligger dog i, at han som grundlag for sin argumentation ikke benytter poetiske tekster, men udelukkende citater fra Johannes Jørgensens manifestagtige essay »Symbolisme« (1894).[38]

Blandt en række fremstillinger om fransk symbolisme og dens virkninger inden for senere europæisk digtning står stadig som et banebrydende værk C.M. Bowras *The Heritage of Symbolism* (1943). Afhandlingen er leverandør af nøglebegreber til senere diskussioner af europæisk symbolisme såsom Frank Kermodes *Romantic Image* (1957) og Hazard Adams' *The Contexts of Poetry* (1965) og i dansk sammenhæng Finn Stein Larsens lyrikafsnit fra *Modernismen i dansk litteratur* (1967) samt Bo Hakon Jørgensens *Symbolismen – eller jegets orfiske forklaring* (1993).

I Bowras værk lægges der vægt på tre hovedtendenser i symbolismen. Den første er distancen til det sociale hos den isolerede digterskikkelse. Den anden er opdyrkelsen af visionære særverdener i digtningen. Den tredje er, at poeten besidder en særlig sensibilitet og fornemmelse for analogier mellem digtning og musik.

Hvad angår det første aspekt, fremhæver Bowra det afvisende forhold, som de franske symbolister – repræsenteret ved specielt kredsen omkring Mallarmé i 1980'erne – har til det omgivende samfund. Man foragter enhver engageret holdning til det sociale, idet noget sådant står i modsætning til den absolutte skønhed, som man sigter på at realisere i kunsten.[39] Bowra betoner det selvvalgte og det aggressivt initierede i symbolisternes projekt. Han anlægger hermed en anden optik end den, der har været udbredt i store dele af den danske reception af symbolismen, hvor man f.eks. i den radikalistiske tradition fra Brandes til Møller Kristensen pointerer det defaitistiske og luftigt metafysiske hos symbolisterne. En spidsformulering hos Bowra lyder (Bowra 1943: 12):

> By the simple act of cutting himself off from vulgar emotions and concentrating on private visions the Symbolist severed himself from a large part of life and his work became the activity of a cultivated few. Politically this might be explained as an aristocratic reaction against the insurgent tide of democratic opinions. Nor is such an explanation entirely untrue. [...] The Symbolists hated the public as much as Flaubert hated it. For Mallarmé it was the hydra that had killed Poe. He saw his age as hostile because of its democratic character. But this isolation from life was really more than that of the anchorite than of the dispossessed or threatened nobleman. It grew out of the demands which aesthetic sensibility makes of those who yield themselves to it. The true Aesthete who wishes to increase his impressions and to catch the most remote or fleeting sensations is barred from action and the cruder claims of life. The sincere pursuit of his aims demands a concentration and an isolation impossible for most men.

Vi bemærker den fine balance, der er mellem den kritisk-ironiske og den indfølt-deskriptive stil i Bowras fremstilling. Bowra anfører på den ene side, at den aristokratiske distance til det samfundsmæssige sprog kan knyttes sammen med diverse bohemeatti-

tuder og patetiske positurer. På den anden side påpeger han, at der er tale om et målrettet projekt, der består i en opdyrkelse af en sproglig sensitivitet, som nødvendiggør, at man under skabelsesprocessen vender ryggen til den sociale virkelighed. Diskussionen af digteren, der i isolation skaber sit unikke sprog, er udbredt i det 20. århundredes kritik. Dette siger noget om, hvor indflydelsesrig symbolismens poetik har været. Man ser således, hvordan noget sådant kan iagttages i eksempelvis Adornos forestilling om digtningens afstand til det kommercialiserede, moderne sprog i »Tale om lyrik og samfund« (1957) og Bjørn Poulsens idé om »Elfenbenstaarnet« (1949).

Blandt de vigtigste eksponenter for ovennævnte diskussion har vi også Frank Kermodes *Romantic Image* (1957). I denne bogs indledende essay »The Artist in Isolation« pointeres sammenhængen mellem »the Image as a radiant truth out of space and time, and [...] the necessary isolation or estrangement of men who can perceive it« (Kermode 1957: 4). Til forskel fra Bowra er Kermode ikke på nogen måde skeptisk over for, om det skal anses for positivt, at digteren er henvist til isolation, samt om dette virkelig er et uafviseligt vilkår. Der er hos Kermode nærmest en proportionalitet mellem graden af udstødthed, som digteren oplever i forhold til sin samtid, og værdien af den poetiske vision, som digtet er udtryk for. Argumentet lyder hos Kermode (Kermode 1957: 8):

> The Image, for all its concretion, precision, and oneness, is desperately difficult to communicate, and has for that reason alone as much to do with alienation of the seer as the necessity of his existing in the midst of a hostile society.

Generelt er den kritik af den symbolistiske digterrolle, som *The Heritage of Symbolism* frembærer, dog relativt svag. En skarpere kritik møder man inden for en mere bevidsthedssociologisk orienteret forskning, hvor symbolismen – som hos Walter Benjamin og senere brugere af begrebet dekadence – kobles direkte til den sociale og politiske udvikling. Det pointeres her, at en undsigelse af hele oplysningsprojektet med dets udviklingsoptimisme er en grundtanke i den franske fin-de-siècle-digtning, som symbolismen er en del af.

Symbolismen fortolker på denne vis generelt den moderne fremgang mod velfærd og demokrati som et tilbageskridt mod plat nivellering og ensrettethed. I centrum for livsholdningen står en dyrkelse af den aristokratiske og excentriske ener som modsætning til en kvalitetsløs massekultur. Paradigmatisk for denne holdning er Ortega y Gassets ironiske karakteristik af den moderne kunsts yndere som »instinktadelen« og »nervearistokratiet« i *Menneskets fordrivelse fra kunsten* (1925) (y Gasset 1945: 17). Hvad angår den kritik af det sociale, som symbolismen implicerer, er man således uendelig langt fra Georg Brandes' sætten »problemer under debat«, idet kritikken artikuleres i rent æstetiske smagskategorier eller befatter sig med det, der unddrager sig en alment vedtaget begrebsbrug.

En gennemført argumentation for, at symbolismens poetik rummer et eskatologisk historiesyn, finder man i Hugo Friedrichs Baudelaire-fortolkning i *Strukturen i moderne*

lyrik. Friedrich pointerer, at Baudelaires yndlingskarakteristik af *Les Fleurs du Mal* er, at den er »et skurrende produkt af endetidens muser« (Friedrich 1987: 36). Modernitetens poesi er i Baudelaires optik underlagt endetidens vilkår og kan dermed kun beskæftige sig med det natlige, abnorme, ynkelige, forfaldne, forvredne og hæslige, idet disse begreber omhandler den eneste vej bort fra – med Baudelaires udtryk – den »fremskridtets trivialitet«, hvori endetiden forklæder sig. Som nøgleformulering for sit Baudelaire-kapitel med titlen »Endetid og modernitet« vælger Friedrich da også Baudelaires karakteristik af digteren, der betragter fremskridtet som en »progressiv tilbagegang for sjælen, progressivt herredømme for materien« (ibid.).

Vender vi tilbage til symbolismens kongeniale fortolkere og deres positive valuering af den isolerede digter, møder vi, som det har været påpeget hos C.F. Bowra og Frank Kermode, en pointering af digtets visionære særverden. En kerneforestilling i symbolismen er ideen om, at digteren er i stand til at forvandle og transformere dele af den eksisterende realitet, således at disse kommer til at fremstå som en ny poetisk realitet. I Baudelaires essayistik ser vi i denne forbindelse, hvordan tendensen til at 'kopiere naturen' hånes, og hvordan der i stedet advokeres for 'fantasiens monstre'. Den digteriske fantasi får i symbolismen status som et organ, der – igen efter Baudelaires ræsonnement – har til formål at sammensmelte elementer fra en transitorisk, fluktuerende virkelighed til nye synteser.

Der skabes, som det beskrives i Baudelaires berømteste sonet, i den symbolistiske poesi nye »correspondances« mellem lyde, farver, lugte og andre betydningselementer. Det obskure, slørede og uigennemskuelige i den symbolistiske poesis omverdensgestaltning er et bevidst virkemiddel, hvor synæstesi og derealisering af tid og rum anvendes. Ideen er at skabe en sproglig organisme, der på forunderlig vis kommer til at udpege ideen om den absolutte skønhed. I Baudelaires *Notes Nouvelles sur Poe* lyder en central formulering: »C'est par et à travers la poésie que l´âme entrevoit les splendeurs situées derrière le tombeau«. Poesien kommer på denne vis til at erstatte den traditionelle kristne religiøsitet, og der bliver – til trods for at symbolismen i Frankrig i allerhøjeste grad fornægter den katolske tro – tale om, at kirkens ritualer og begrebsdannelser i travesteret form genbruges af digtere som Baudelaire, Rimbaud, Verlaine og Mallarmé. Bowra formulerer præcist denne erfaring: »The ecstasies which religion claims for the devout through prayer and contemplation are claimed by the Symbolist for the poet through the exercise of his craft« (Bowra 1943: 6). Med hensyn til, hvad der blandt de symbolistiske digtere nærmere forstås med »l'Idéal« og »le Beau«, hyller dette sig i sagens natur i mystikkens dunkelhed.

Hvad der imidlertid er interessant ved den symbolistiske strømning i det 20. århundrede, er, at den på den ene side har den franske symbolisme som uomgængelig forudsætning, på den anden side bryder med den oprindelige æteriske 'poésie pure'-poetik, som kendetegner kredsen omkring Mallarmé. Fælles for de digtere, som Bowra henregner til symbolismens arvtagere, Valéry, Blok, Stefan George, Rilke og Yeats, er det, at disse funderer deres poetik i en tro på metafysiske kræfter og systemer som grundlag for

en esoterisk fortolkning af det poetiske (Bowra 1943: 221). I forlængelse af Bowra giver Finn Stein Larsen i *Modernismen i dansk litteratur* følgende eksempler på symbolismens poetik (Stein Larsen 1967: 26f):

> Valéry, Benn og Olaf Bull drager seriøse analogier mellem poesien og den eksperimenterende fysik, Alexander Blok har en højtudviklet teori om poesien som musikkens sjæl. Yeats har i sin lille bog *A Vision* givet en spiritistisk-okkult tolkning af tilværelsen i ni materielle og astrale kredse, George gjorde sit bekendtskab med en skøn yngling, Maximin, til kernepunkt for den etiske udvikling i et utopisk mandssamfund. Alle disse systemer er forsøg på at gøre religion af den skabende proces, der ligger bag poesien, og i en sækulariseret tid, hvor fællesideologierne blegner, at finde den kraft, der kan ændre verden, i digtningen selv.

En række idiosynkratiske og dybt personlige livstolkninger – oftest udviklet i ensomhed og i grænsepsykosens område – er med andre ord grundlaget for det sensymbolistiske digt. Hos Stein Larsen lyder bestemmelsen af denne visionære særverden med udgangspunkt i en fortolkning af Sarvigs »Fra nattens hus« (1944) (ibid. 15):

> Vi befinder os i et rent fantasimiljø, en subjektiv forestillingsverden uden autoritet i nogen eksisterende filosofi eller teologi endsige nogen social teori eller utopi, en verden hvor digteren tildeler tingene personlige symbolske værdier, erkender modsætninger og sætter disse i indbyrdes forbindelse. Denne verden er ingenlunde ukontroversiel, men den er hel, dens sammenhæng fornægtes ikke til trods for de spændinger, der råder i den. Det er kort sagt *en modsætningsfyldt, men hel forestillingsverden uden nogen anden autoritet end den, der ligger i dens egen symbolske selvgyldighed*.

Vi bemærker, hvordan den sensymbolistiske »forestillingsverden« hos Finn Stein Larsen knyttes sammen med en anden grundlæggende æstetisk konception, nemlig ideen om det autonome digt, der spænder over formelle og betydningsmæssige modsætninger. Nøgleord i ovenstående kursiverede definition, der er af essentiel betydning i Stein Larsens essay, er »helhed«, »selvgyldighed«, »spændinger« og »modsætninger«. Jeg har tidligere omtalt, hvordan netop de to grundforestillinger om digtets autonomi og modsætninger står centralt i den monologiske digttradition og dens adækvate kritiktradition. Kernetekster, der både i international og dansk sammenhæng bærer argumenterne for disse principper, er bl.a. Cleanth Brooks' *The Well-Wrought Urn* og Hugo Friedrichs *Strukturen i moderne lyrik*.

Bo Hakon Jørgensen tager i *Symbolismen – eller jegets orfiske forklaring* tråden op fra Stein Larsen og forsøger at konstruere en dansk symbolismetradition i det 20. århundrede. Den spænder fra Sophus Claussen og Johannes Jørgensen til Tafdrup og Thomsen. Bogens lapidariske, men prægnante formulering af det symbolistiske projekt, lyder:

»Symbolismen er en litterær/mytologisk perspektivering af privat-jegliv« (Jørgensen 1993: 240). Jørgensen rammer med sin formel givet noget essentielt med hensyn til, hvad der kendetegner det symbolistiske digts såkaldte visionære særverden, nemlig, hvad man kan kalde *fordoblingens optik*. Jeg vil anskueliggøre denne pointe ved at betragte Sophus Claussens tidlige digt »Mos« (1889):

Jeg sprang i Høstmorgnens solløse Stund
over Gærdet ind i den mørke Lund.
Paa de brune Gange laa Løv ved Løv
og Kvas og Dugdraaber, tørret i Støv.
En Lunhed og Ro som paa indviet Grund.

Da lød der bag metaldunkle Trær
(mens den hellige Grund blev mer hellig og sær)
to lyse Stemmer. Med Arm lagt i Arm
kom *hun* og Veninden. Jeg blev saa varm,
som om Skovgudens Døtre var vakt og kom nær!

Vi vandred om Dammen, hvor Svanerne laa,
hvor Andemad trives og Bregner staa.
De spankede muntert i knirkende Sko.
Hendes Læber var lukt' med en Skovguds-Ro,
hvor Tanker gro frem mellem Mos og forgaa.

»Mos« rummer ikke bare en formel for store dele af Claussens digtproduktion, men også for den type digte, man kan kalde symbolistiske. I digtet ser vi selve livsnerven i det symbolistiske digt, nemlig en omverden, der *forandrer, udvider eller fordobler sig for den oplevendes øjne*. I en fordringsløs, regelret, naturalistisk-impressionistisk skildring med et klart defineret og aktivt handlende jeg (»Jeg sprang i Høstmorgnens solløse Stund«), der sanser sine omgivelser i prægnante, konkrete detaljer (»Løv ved Løv/og Kvas og Dugdraaber, tørret i Støv«), indføres der pludselig et stilelement, som bryder med, hvad der er vanligt i den forrige litteraturhistoriske periode, nemlig en absolut ikke positivistisk funderet sammenligning: »En Lunhed og Ro som paa indviet Grund.« Samtidig er sammenligningsledet naturligvis ikke et direkte brud med den stil, der anslås i de foregående linjer, hvis vi ser på eksteriørets dæmpede og rolige karakter. Blot er det oplagt, at allusionen og billedsproget i strofens afslutning ikke søger udad i omverdenen mod klarhed og anskueliggørelse, men indad mod en særlig, religiøst farvet oplevelseskvalitet.

Med første strofe er der slået en virkelighedskonception an, hvor der foregår en glidning mellem på den ene side en umiddelbart fremtrædende og håndgribelig omverden og på den anden side en skjult, sjælelig realitet (»indviet Grund«). At skellet mellem disse to virkeligheder er i skred ses i anden strofes omtale af »metaldunkle Trær«, hvilket

uden tvivl er en hentydning til tidens mest avancerede danske brud med en naturalistisk, litterær virkelighedskonception, nemlig Holger Drachmanns *Forskrevet* (1890), hvor vi i sommernatskapitlet hører om, hvordan træerne er nedsunket i et grøngyldent bronzebad. I den følgende parentetiske sætning – »(mens den hellige Grund blev mer hellig og sær)« – ser man herefter på subtil vis, hvordan den poetiske virkelighed, der i første strofe kun anslås på retorisk vis via en sammenligning, pludselig har fået en realitet, der rangerer på lige fod med den konkret perciperede virkelighed. I resten af digtet er fortryllelsen af virkeligheden vakt med den besværgende formel »den hellige Grund blev mer hellig og sær«, således at »*hun* og Veninden« under den poetiske optik fremtræder som »Skovgudens Døtre«. I den sidste strofe er modsætningen og spændingen mellem de to tilværelsesprincipper, der samtidig i digtets virkelighed er nittet ind i hinanden, yderligere øget. På den ene side har man digtets konkrete motiv, de to banale, pæne borgerpiger (»spankede muntert i knirkende Sko«) i parknaturen (»Andemad«, »Mos«), på den anden side den forvandling til en sakral og mystisk realitet (»Hendes Læber var lukt' med en Skovguds-Ro«), som jegets stemning – antagelig på grund af forelskelsen i »*hun*« – bevirker.

Beskrivelsen af oplevelsesformen, hvor verden ikke er, hvad den giver sig ud for, og udvider sig og metaforiseres for den betragtendes øjne, er et af de centrale træk ved den symbolistiske poetik, som vinder indpas i lyrikken fra slutningen af det 19. århundrede. Et senere eksempel på noget sådant er digtet »Modne« af Sarvig fra *Jeghuset* (1944):

> Tavse
> sad brune kærner
> i æblets kirke.
>
> Og rundt omkring i tågen
> hang frugtens templer
> grønne og lyse.
>
> Vi gik rundt til dem alle
> og bankede på.
>
> Præsterne var brune og tavse.

Sammenligner vi digtet med Claussens »Mos«, bemærker vi et træk, som er i overensstemmelse med, hvad Bo Hakon Jørgensen peger på i *Symbolismen – eller jegets orfiske forklaring*, nemlig at den konkrete oplevelse umiddelbart står svagere i den digteriske optik end hos Claussen, mens det symbolsk-metafysiske betydningslag, som den konkrete sansning tjener som afsæt for, har tiltaget sig en mere dominerende plads i digtet. At dette tilsyneladende er tilfældet, medfører dog ikke, at betydningen af den metafysisk farvede virkelighed hos Claussen er mindre, idet man netop i dennes tilfælde kan pege

på den effekt, som den diskrete og overraskende indførelse af det kultiske »indviet Grund«-element spiller i digtets betydningsunivers.

I Sarvigs digt har vi svarende til Claussens digt en konkret sanset virkelighed i form af de »modne«, »grønne og lyse« frugter/æbler, der hænger i »tågen« for den betragtendes nysgerrige blik. Det viser sig imidlertid ved hjælp af en række metaforer og besjælinger, at æble, frugt og »tavse«, »brune kærner« lader sig analogisere med henholdsvis »kirke«, tempel og præster, hvorved der altså med denne glidning mellem natur og religiøsitet bliver tale om en søgen efter et metafysisk svar på en længsel. Modsat Claussens berigende oplevelse af erotikkens evne til at poetisere og åbne virkeligheden er der hos Sarvig – som i den heretiske tidsånd som helhed – tale om en gennemført kulturpessimisme. »Modne« henviser til en samtid, der i de franske symbolisters og dekadenters ånd er et resultat af civilisationens sidste krampetrækninger. At »Vi gik rundt til dem alle/og bankede på.// Præsterne var brune og tavse« hentyder til en desillusioneret og magtesløs søgen efter mening. Som eneste håb har man i »Modne«, *Jeghuset* og den danske heretiske digtning som helhed den heroisk lidende digter og hans – ofte udefinerbare – visionære kraft.

Inden jeg vender tilbage til symbolismens 'genkomst' i den nyeste, danske litteratur, vil jeg se på endnu et træk i Bowras symbolismekonception. Det drejer sig om digterens særlige sensibilitet og sprogfornemmelse, som især ytrer sig i en fokusering på analogier mellem digtning og musik.

Et centralt begreb i forhold til denne del af symbolismens poetik er suggestion. Med dette forstås der, at poesien ikke har til formål at navngive og informere, men derimod at skabe atmosfære og vække følelser og fantasier, der har en karakter af mystisk indsigt. Der er i forskningslitteraturen om symbolismen en vis forskel med hensyn til, hvor stor en vægt man lægger på henholdsvis en metafysisk-visionær side ved suggestionen og en mere nøgtern udforskning af sproget. De fleste fremstillinger af problemstillingen knytter an til og fortolker Mallarmés på en gang køligt-objektive og esoterisk-mystiske beskrivelse af begrebet suggestion. Mallarmé, der i sine refleksioner står i gæld til specielt Poe, taler om en suggestiv ubestemmelighed med spirituel effekt (Bowra 1943: 7). En ofte citeret formulering, der bl.a. indgår i Carsten Madsens diskussion af Mallarmés suggestionsbegreb i essayet »Poetisk erfaring«, lyder endvidere (citeret fra og oversat af Madsen 2000: 55):

> At benævne et objekt, det er at fjerne trefjerdedele af nydelsen ved digtet der består af gradvis gætteri: at suggerere objektet, det er drømmen. Det er den perfekte brug af dette mysterium der konstituerer symbolet: at fremmane et objekt lidt efter lidt for at vise en sjælstilstand, eller, omvendt, at vælge et objekt og løsrive en sjælstilstand derfra, gennem en serie tydninger.

Når Mallarmé og en række af symbolismens digtere pointerer den drømmeagtige, 'gætteagtige' kredsen om betydningsdannelsen, hænger det sammen med fascinationen af det semiotiske spil og den fantasiens frihed, som omgærder et udtryk, der endnu ikke har fundet sin reference i verden. Det er denne opfattelse af det essentielle i symbolis-

men, der også ligger bag en toneangivende fremstilling som Charles Chadwicks »The Theory of Symbolism« fra *Symbolism* (1971). Chadwick lægger hovedvægten på at beskrive det symbolistiske digt som et raffineret og kalkuleret spil med betydning. Han anfører (Chadwick 1971: 2f):

> Symbolism can therefore be defined as the art of expressing ideas and emotions not by describing them directly, nor by defining them through overt comparisons with concrete images, but by suggesting what these ideas and emotions are, by recreating them in the mind of the reader through the use of unexplained symbols.

Chadwicks logik bygger på, at der er tale om på forhånd givne 'ideer', som det er digtningens opgave at 'genskabe' i den læsendes bevidsthed på en måde, der vækker størst mulig æstetisk nydelse. Man har i forlængelse heraf poetologisk-retoriske doktriner, der lægger vægt på, at det poetiske billede eller symbol altid skal fremstå uden forklaring. Inspireret af Mallarmé har modernister fra det 20. århundrede som Pound og Benn bl.a. fremført, at demonstrative comparatio-konstruktioner med brug af »som«, »ligesom« eller »som om« ikke er anbefalelsesværdige i digtningen.

Også hos senere digtere og kritikere med relation til symbolismen møder vi metafysisk orienterede teorier om symbolet, hvor der lægges vægt på, at det poetiske billede er i stand til at vække en realitet bag den sansede verden. At den symbolistiske digter er eller opfatter sig selv som et højtudviklet og særlig forfinet nervemenneske, har man talrige eksempler på, af hvilke et af de mest berømte er Knut Hamsuns »Fra det ubevidste Sjæleliv« (1891). I dette essay afvises hele Det moderne Gennembruds digtning, som 'tendensdigtning' drevet af nyttehensyn og moraliseren. Bjørnson er, hævder Hamsun, en »Folkeopdrager« og en »Pædagog for børn«, og Ibsens værk er præget af »Karakterpsykologien«. Ibsens »Typedigtning« kan derfor bedst karakteriseres som »dramatiseret Træmasse«, lyder en af Hamsuns berømte brandere. I stedet kræver Hamsun – som han realiserer det i romanerne *Sult* (1890), *Mysterier* (1892), *Pan* (1894) og *Victoria* (1898) – en digtning der afspejler »Sjælens Dynamik og Omskiftelighed«, »Stemningselektricitet«, »den sammensatte Ukarakter, Temperamentsmennesket« og »Blodets Hvisken, Benpibernes Bøn« (Hamsun 1966: 42f).

Hvad angår det metafysiske indslag i symbolismen, finder det måske sit mest markante udtryk i teorien om analogien mellem digtning og musik. Symbolisterne fra Baudelaire i 1850'erne frem til Verlaine og Mallarmé i 1890'erne var alle besat af tanken om det klanglige og musikalskes betydning for poesien. Mallarmés vigtigste efterfølger Valérys diktum om, at digtningens mål er at tilbageerobre det, som denne havde tabt til musikken, er da også et ræsonnement, der indgår i symbolismens poetik.

Det kan være rimeligt at påpege det erkendelsesteoretisk uholdbare i analogien mellem poesi og musik. En årsag til, at digterne interesserer sig for musikken, er angiveligt den franske Mallarmé-kreds' næsten grænseløse forgudelse af Wagner. Det tvivlsomme i ord-musik-analogien ligger naturligvis i det faktum, at ordene aldrig kan renses for

deres betydning og gøres til ren suggestiv klang. På den anden side kan en poetiks værdi, som Bowra konstruktivt anfører, efter at have udtrykt en kritik af den uklare refleksion over 'poetisk musik' hos Mallarmé, ikke måles ud fra dens grad af universel sandhed, men derimod ud fra den vitalitet, den bibringer poesien (Bowra 1943: 15).

Vi kan notere os, at symbolisternes pointering af det klangliges og rytmiskes betydning for lyrikken har haft overmåde stor betydning for det 20. århundredes digtning. Betragter vi de tidligste digtere, der blev influeret af den franske poesis interesse for det klangligt-suggestive aspekt, er eksemplerne mange. Claussens »Ekbátana«s (1896) indledning er, hvis man anskuer den som et poetologisk udsagn, en understregning af dette. Raffineret er Claussens mere eller mindre eksplicitte formulering af, at den klangligt-suggestivt funderede poetik rent faktisk er undfanget før digterens møde med Mallarmé-kredsen i Paris: »Jeg husker en Vaar, da mit Hjærte i Kim/undfangede Drømmen og søgte et Rim,/hvis Glans skulde synke, jeg ved ej hvorfra,/som naar Solen gik ned i Ekbátana.//En Spotter gav mig med Lærdom at ane/at Vægten på Ordet var Ekbatáne./ Den traurige Tosse han ved ej da/at Hjærtet det elsker Ekbátana.« Først senere i digtet kommer beskrivelsen af mødet med den franske symbolisme, hvis tanker om poesi – som Claussen også har beskrevet i sin essayistik – er i samklang med den unge digters egne erfaringer: »Men Drømmen har rejst sig en Vaar i Paris,/da Verden blev dyb og asyrisk og vis«. At Claussen også på andre punkter end med hensyn til det musiske er i samklang med symbolismens poetik, så vi da også i forbindelse med diskussionen af den dobbelte digteriske optik i »Mos«.

Hos andre danske symbolister som Johannes Jørgensen og Helge Rode opfattes det klanglige ligeledes som essensen i det poetiske udtryk. Den følgende strofe af Johannes Jørgensen fra »Vinterskumring« (1894) overgås næppe på dansk, hvad angår subtile vokalklange:

> Himmelviolens violette Blade
> i Skyer falmer hen, i Mørke dør.
> Den klager i den skumringsfyldte Gade
> en Violin bag Aftnens Taageslør.

Eller vi kan som en modsætning til Jørgensens melankolsk-dekadente og undergangsæstetiske afteneksteriør, udmalet i strofer med intensive skift mellem lyse og mørke vokaler, tage den ikke mindre klangbevidste og forfinede lyriker Rode, hvis smertefulde dødsbesyngelse i »Den Druknede« (1911) anvender dansk poesis vel nok mest gennemførte assonans i 'skrigende' e- og i-lyde:

> Men hvad var det, han skreg? Det var ikke Leg!
> Det var ikke Fest. Han blev bleg og skreg.
> Han blev bleg og skreg dette lange Skrig,
> der er som en Streg mellem Liv og Lig.

Efter disse betragtninger over essentielle træk ved den symbolistiske digtning, vil jeg vende mig mod de seneste års danske digtning, idet de ovennævnte betragtninger kan belyse træk ved en række centrale forfatterskaber fra denne periode.

Pia Tafdrup – visioner som sammenhæng, forvandling eller ekspansion

Pia Tafdrups forfatterskab er uden tvivl det inden for dansk poesi fra de seneste årtier, der i størst udstrækning korresponderer med en række poetologiske problemstillinger, som kan knyttes til symbolismen. Dette gælder især det aspekt ved symbolismen, jeg vil benævne den digteriske vision. Hermed forstås troen på, at poesien kan afspejle universelt gyldige aspekter af digterens psyke. Digtet kan på denne vis fremstå som en verbal ikon og et pant på digterens unikke oplevelse og indsigt.

Når vi taler om poetiske visioner, vil jeg præcisere, hvilke typer artificielle særverdener, det drejer sig om. I Tafdrups forfatterskab, der siden debutværket *Når der går hul på en engel* (1981) beløber sig til et dusin poetiske værker, kan vi skelne mellem tre fundamentale typer visioner, nemlig de i hvilke nøglebegreberne er henholdsvis sammenhæng, forvandling og ekspansion.

Med hensyn til det første aspekt vil jeg pege på den tendens inden for Pia Tafdrups forfatterskab, der går ud på, at der tænkes i metafysisk eller religiøst farvede poetologiske helhedskoncepter, således som det f.eks. i programmatisk form udtrykkes i en række formuleringer fra poetikken *Over vandet går jeg,* såsom: »Digtet må rumme en æstetisk absolutisme. Dets figur bliver til når jeg skriver« (Tafdrup 1991: 102). I Tafdrups forfatterskab fra midten af 1980'ernes kan man registrere, at den nævnte længsel efter helhed og overordnet mening i det poetiske projekt giver sig udtryk i en holistisk tankefigur, der forbinder det partikulære, individuelle og lokale med en større sammenhæng, såsom arten, kloden eller universet. Man kan allerede i *Hvid feber* (1986) iagttage en optagethed af evolutionære perspektiver – ikke så meget anskuet ud fra nøgterne darwinistiske kausalsammenhænge som ud fra en schellingsk forestilling om, at en særlig indsigt i verdensånden gives de sjældne anelsesfulde få. »Dagen båret« fra ovennævnte samling konkluderer universalromantisk:

> overalt hvor vi pegede
> læste vi tingenes skjulte hensigter
> tegn
> vi før havde overset i lyset
> som at nå
> fra finne til vinge
> på bare en dag.

I *Sekundernes bro* (1988) eskalerer tendensen fra *Hvid feber*, idet vi finder en serie digte, der fremlægger et holistisk verdensbillede såsom »Blændet« og »Altid nu«. I sidstnævnte digt fortælles det:

> Der gives ikke En krop
> men slægtens krop og himmeldybet
> ikke Et menneskes isolerede erindring
> men en art universel hukommelse.
> Ligesom en fødende kvindes krop
> altid har en viden
> tusindvis af år ældre end hun selv.

Der tematiseres forbindelser mellem individ og art. Den enkelte kvinde besidder en bevidsthed, der rækker tilbage i fylogenesen (artens udvikling). Man kan se relationer til såvel Jungs kollektivt ubevidste (»slægtens krop«) som Stanislav Grofs prænatale oplevelse, men givet er det, at digtet hviler på en religiøst farvet forestilling, der svarer til den romantiske organismetænknings idé om en verdensånd (»universel hukommelse«).

Ændrer vi fokus fra Tafdrups romantisk farvede, syntesesøgende tendens til et symbolistisk orienteret, helhedsskabende præg, er det andre digte, der springer i øjnene. I *Over vandet går jeg* finder man formuleringer, der tager tråden op fra den symbolistiske epokes digtere. Man hører i Tafdrups poetik, at der hos den inspirerede digter opstår en synæstetisk tilstand med en »kortslutning af alle sanser«, og der lægges vægt på digterens rolle som visionær seer: »Jeg vil se, hvad ingen andre ser, afsøge nye rum, grænser mellem indre og ydre, subjekt og objekt, endog fremskrive nye rum« (Tafdrup 1991: 79).

I Tafdrups digte fra midten af 1980'erne og fremefter er ovennævnte poetologiske overvejelser af stor betydning. I »Himmelsk geometri« fra *Sekundernes bro* fremstilles poesien som en magisk akt, der hæver sig over naturlovene:

> Jeg finder evigheden
> i din pupil
> der trækker sig sammen og vider sig ud
> Jeg finder det der gemmer sig i gråt
> Jeg finder fisken,
> der altid har svømmet i stenen.

Det tre gange gentagne »finder« peger på, at vi har at gøre med en digter, der – nøjagtig som Baudelaire foreskriver det – har blik for verdens dybe sammenhænge (»himmelsk geometri«, »evigheden i din pupil«). De digteriske visioner fremstår som alternativ til en anonym nutid (»det der gemmer sig i gråt«).

I Tafdrups holistisk orienterede visioner er der dog aldrig tale om nogen skråsikker forkyndelse, men om helhedskonceptioner, der ofte undermineres af anfægtelse og tvivl.

Side om side med funderinger over en »himmelsk geometri« møder vi »troen på Guds ineksistens.« Og indvævet i bekendelser til religiøst farvede holistiske koncepter har man formuleringer, hvor den ambivalente erfaring af rystelse som illusionsløs indsigt og krise som forandringsmulighed bliver videreført som en heroisk nihilisme. Dette ses i »Åbne sår« fra *Hvid feber*:

der findes intet
der er helt
der findes ingen orden
andet end den
der er brudt
og mindst ét sår
har kroppen altid.

Bemærkelsesværdigt er det også, at den holistiske idé i Tafdrups lyrik er sjældnere forekommende i lyrikken i 1990'erne. Et af de få eksempler på noget sådant er det følgende tankedigt fra *Tusindfødt* (1999):

Helheden er ikke sjældent
mere end summen
af de enkelte dele,
når tanken står i zenit.

Tendensen til at »oprette en prøvende orden« (Tafdrup 1991: 102) – som Tafdrup udtrykker det i sin poetik – er i slutningen af 1990'erne blevet forskudt fra overvejende at vedrøre digtets indhold eller betydning til i højere grad at være blevet en formmæssig problemstilling. Dette er tydeligt i Tafdrups monumentale digtsamling, *Dronningeporten* (1998). Dette værk er struktureret efter en stram tematisk plan, hvor bogens ni afsnit alle handler om et aspekt ved vandet og bærer titlerne »Dråben«, »Søen«, »Floden«, »Brønden«, »Havet«, »Livsvæsker«, »Badet«, »Regnen« og »Regnbuen«. Strukturering af værket er på denne vis motiveret ud fra en klar, overordnet idé. En række mytologiske tal er desuden anvendt i forbindelse med kompositionen. De 9 afsnit består af hver 7 digte, og en mængde digte i samlingen har 7 eller 9 strofer og sågar 9 strofer med 7 verslinjer i hver.

Bevæger vi os fra denne diskussion af den sammenhængsskabende intention i Tafdrups poetiske univers til spørgsmålet om det visionære som et forvandlingsfænomen, er det andre digte end de ovennævnte, der kommer i fokus. »Gud, min Gud/jeg er en krop/som sproget rører ved«, lyder de sidste ord i Pia Tafdrups digtsamling, *Hvid feber*. Dette prægnante og patosladede, apostrofiske udsagn kan anskues som et motto for forfatterskabet. Der anslås tre tematiske strenge, nemlig en kropslig-biologisk, en metafysisk-eksistentiel og en poetologisk. De tre dimensioner indgår med vekslende styrke i

hendes værker, men er samtidig til stede som en fast struktur i hele produktionen. Forvandlingsaspektet i Tafdrups poetiske visioner knytter sig til det forhold, at der – præcis som i de omtalte symbolistiske og sensymbolistiske eksempler fra Claussen og Sarvig – i digtet sker en glidning fra en biologisk, konkret sanset virkelighedskonception til en metafysisk-religiøst farvet eller en æstetisk-poetologisk ditto. *Dronningeporten*s indledningsdigt, »Min mors hånd« lyder:

> Bader mig i en dråbes stille lys
> og husker hvordan jeg blev til:
> En blyant stukket i hånden
> min mors kølige hånd om min, der var varm.
> – Og så skrev vi
> ind og ud mellem koralrev,
> et undersøisk alfabet af buer og spidser,
> af sneglespiral, af søstjernetakker,
> af fægtende blæksprutte arme,
> af grottehvælvinger og klippeformationer.
> Bogstaver der fimrede og fandt vej,
> svimmelt hen over det hvide.
> Ord som flade fisk der flaprede
> og gravede sig ned i sandet
> eller svajende søanemoner med hundreder af tråde
> i stille bevægelse på én gang.
> Sætninger som strømme af fisk,
> der fik finner og løftede sig,
> fik vinger og bevægede sig rytmisk,
> dunkende som mit blod, der blindt
> slog stjerner mod hjertets nattehimmel,
> da jeg så, at hendes hånd havde sluppet min,
> at jeg for længst havde skrevet mig ud af hendes greb.

»Min mors hånd« er karakteristisk ved sin dobbelte eksponering, hvor et realplan, der omhandler tillæringen af skrivning med en blyant, efterhånden som teksten forløber, perforeres af et billed- eller fantasiplan, der omhandler et undersøisk landskab. På realplanet hører vi om den eskalerende proces fra en blyant bliver »stukket i hånden«, til der opstår »alfabet af buer og spidser«, »bogstaver der fimrede og fandt vej«, »ord som flade fisk der flaprede/og gravede sig ned i sandet« og til sidst »sætninger«. Denne bevægelse mod mere og mere komplicerede udtryksformer afspejler sig i billedplanets vækst fra de simple uorganiske og organiske former (»koralrev«, »grottehvælvinger og klippeformationer«) til havets mere udviklede fisk og organismer (»flade fisk der flaprede/og gravede sig ned i sandet/eller svajende søanemoner med hundreder af tråde«). Parallellen skabes

ved hjælp af de fænomenologiske ligheder mellem skriften og det undersøiske landskabs former. Det er imidlertid på ingen måde nogen enkel og pædagogisk anskuelig lighedsrelation, der argumenteres for, men – i pagt med symbolismen – en analogi, der med en række eksplosive billeddannelser peger direkte ind i mysteriet.

I den sidste del af digtet afspejler billedplanet den evolutionære proces, idet sætningerne sammenlignes med »strømme af fisk,/der fik finner og løftede sig,/fik vinger og bevægede sig rytmisk« for så igen at svinge tilbage i realplanet med en metafysisk farvet, men som altid hos Tafdrup kropslig-sanselig oplevelse i skikkelse af »hjertets nattehimmel.« Den afsluttende passage – »da jeg så, at hendes hånd havde sluppet min,/at jeg for længst havde skrevet mig ud af hendes greb« – er endelig en konkret beskrivelse af skrivelektionen, der også har en allegorisk medbetydning, idet digtet analogiserer processen med at lære at skrive med en blyant med det at blive digter. Af denne grund har man også en indledende passage – »Bader mig i en dråbes stille lys/og husker hvordan jeg blev til« – der lader sig dechifrere i henhold til samlingens overordnede vand-symbolik, hvor det øjeblik, i hvilket Tafdrup hævder, at hun »blev til«, dvs. bliver en digter i kim, svarer til at hendes digteriske praksis på dette tidspunkt forholder sig til den nuværende som »dråben« til havet. Digtet er også det første i afsnittet »Dråben« og samlingen som helhed.

Det suggestive aspekt ved Tafdrups digtning skal naturligvis ikke forbigås. I »Dråben« ser vi, hvor raffineret den vækstproces af biologisk og poetologisk art, der beskrives, samtidig mimes i den sproglige form. Sætningskonstruktionerne bliver stadig mere komplicerede og udfoldede, fra at der i digtets indledning kun optræder nominalsætninger og ellipser, til at der senere i teksten forekommer lange, rytmisk modulerede, hypotaktiske perioder. Tilsvarende bliver billedsproget stadig mere komplekst fra de enkle snapshots (»fægtende blækspruttearme«) til de sofistikerede, synæstetiske billeder (»dunkende som mit blod, der blindt/slog stjerner mod hjertets stjernehimmel«).

At de tre store forestillingsområder, kroppen, skriften og det religiøse er flettet ind i hinanden, er et gennemgående træk ved Tafdrups visioner. I samlingen fra 2002 *Hvalerne i Paris* er det indledende digt, »Kerne«, et eksempel på dette:

> Jeg var en rygende feber i blodet,
> jeg var en hinde, der bristede, fuglene der bar,
> jeg var suset i rummet under kronernes kuppel,
> en svirren af lyde, der førte vægtløst ind,
> hvor stier viskes ud,
> og der ikke er vej tilbage,
> ind i det skjultes magnetfelt, ind i zonen af sugende mørke,
> hvoraf samtlige bogstaver springer
> – ud i lyset,
> ud i stilheden for at slå rod
> i endeløs nutid,
> hvor skyggerne bor, og ikke assimileres.

Foreningen af en biologisk-kropslig, en metafysisk-religiøs og en poetologisk tilværelsestolkning markerer sig prægnant i digtet. Der beskrives i første del af teksten en erotisk-fysisk tilstand (»rygende feber i blodet,/jeg var en hinde, der bristede, fuglene der bar,/jeg var suset i rummet«), der har opladningens karakter. Denne tilstand tjener som afsæt for den poetiske skabelse: »det skjultes magnetfelt, ind i zonen af sugende mørke,/ hvoraf samtlige bogstaver springer.« Tafdrup peger her på en tematik, som hun også har udfoldet i tidligere samlinger, hvor vi hører om »den inderste zone«, i hvilken en tilstand af »intetfang« kan opleves, for nu at henvise til to digtsamlingstitler fra forfatterskabet. At man har at gøre med en mystisk farvet oplevelse understreges også i omtalen af »det skjultes magnetfelt [...] hvoraf samtlige bogstaver springer« og af den grænsesprængende oplevelse af »endeløs nutid«.

Endelig kan vi som en tredje gruppe af poetiske visioner i Tafdrups forfatterskab nævne de ekstatisk-ekspansive. Disse digte er specielt udbredte i de to samlinger, der tager udgangspunkt i en by, nemlig Jerusalem-kompositionen *Territorialsang* (1994) og *Hvalerne i Paris* (2002). Man møder i disse samlinger kun i mindre udstrækning de komplekse 'overblændingsdigte', hvor de tre tafdrupske forestillingskredse mikses i en gliden mellem ydre og indre syn. Vi ser derimod tekster, der efter den symbolistiske ideolog Henri-Frédéric Amiels' program fremviser 'sjælen som et landskab'. I *Hvalerne i Paris* træffer man nogle panoramiske beskrivelser, hvor byens rum foldes ud i digte med lange rytmiske sætningsperioder, der mimer den ekstatiske stemning, som kendetegner oplevelsen af at føle sig som ét med sine omgivelser i et vue ud over aftenbyen. Det gælder eksempelvis den suggestive tekst »Pulserende planet«, hvor det gestaltede rum på én gang er en konkret sansning og et billede af jegets sjælelige tilstand:

> Omvendt proportionalt med sjælens sorte huller
> er det oplyste Paris
> set i de klareste nætter fra Montmartres top –
> hvor alt, hvad der kan funkle,
> stråler og pulserer i mørket
> fra tårne og kupler til gadelygter, reklameskilte
> og natbordslamper –
> lysskær på lysskær forskydes blikket
> bestandigt længere ud i horisontens sfære.

Ud over det profetiske poetiske subjekt og den digteriske vision har vi som et tredje dominerende symbolistisk træk det poetiske særsprog. Hos Tafdrup menes der et særligt, kropsligt funderet sprog. Der tales om noget sådant med vendinger som »udsathedens syntax« i *Sekundernes bro* samt »begærets syntaks« og »kropsliggjort sprog« i *Over vandet går jeg* (Tafdrup 1991: 99).

Det skal imidlertid også slås fast, at Tafdrups digtning på visse punkter afviger fra det symbolistiske og centrallyriske koncept. Den aristokratiske distance fra sociale og politi-

ske forhold i forsøget på at gestalte »poesien som et selvgyldigt univers«, som titlen på et essay af Tafdrup i 1985 lyder, optræder ikke alle steder i forfatterskabet. Vi træffer politisk indignerede digte om genteknologi, krig og teknologisering i *Sekundernes bro*, om den jødisk-palæstinensiske konflikt i *Territorialsang* (1991), og om luftbombardementerne af serberne i *Tusindfødt* (1999). Socialt engagement ses også i en af forfatterskabets få ironisk-humoristiske tekster, »23 Singapore Airlines stewardesser byder velkommen« fra *Sekundernes bro*, der er en satire over pornografi og imperialistisk prostitution:

> Non-stop fra London.
> Hænder der vil dig det godt
> tager imod dig.
> Fra Amsterdam og Rom.
> Du behøver ikke se ansigtet
> mellem dine ben.
> Fra Frankfurt og Zürich.
> Du kan alt
> i min mund.
> Fra København og Wien.
> Din glæde
> er min.

Hvad angår brud på de symbolistiske principper – den profetiske digterrolle, de helhedsorienterede visioner og det patosladede stilleje – er der ligeledes en tendens til noget sådant i *Dronningeporten* og de senere værker. Vi oplever her indslag af en rå og hverdagslig tone, som bryder med den sakrale stil. Et traditionsrigt poetisk og filosofisk begreb, »begyndelser«, punkteres f.eks. af en prosaisk vits:

> Begyndelser kan der leves længe i,
> de er uden visere, som det ur jeg ser op på,
> et stort elektrisk ur indfattet i sort metal.
> Begge visere har revet sig løs fra den runde skive
> og ligger raslende på langs mellem 5 og 7.

I andre passager fra *Dronningeporten* slår den højstemte lovprisning af kærligheden pludselig over i en slagfærdig aforismestil: »Der er to slags mænd: De der slikker/en blødende kvinde, og de der ikke gør –«. I *Hvalerne i Paris* finder man i samme ånd en række små absurdistiske gags og paradokser, der bryder med den symbolistisk orienterede diskurs. En tekst begynder: »Abstrakt betyder ikke at genkende noget –/siger kvinden på museet til børnene på gulvet./Flokken følger hendes finger/fra »Mand med guitar« til »Mand med mandolin«./Derimod er han meget konkret/og ikke malet af Picasso,/ham der er segnet om på fortovet.«

Sluttelig kan vi bemærke, at der i Tafdrups værker ikke kun optræder stramme former med sofistikeret billedsprog og subtile klangvirkninger. Afvigelser fra dette er f.eks. en række digteriske storformer fra *Territorialsang*s »Ark« til »Stilheden efter os« fra *Hvalerne i Paris*. Derudover ser vi i *Dronningeporten* en poetik, hvor vandets element fungerer som billede på en anarkistisk og vild kunstnerisk aktivitet, der ikke kan sættes på formel: »Bølger vælter sig frådende og klasker mod store sten,/slubrer og mumler inde mellem dem,/det rene boblende Babel/eller meningsfuldheder, der kan staves af enhver.« I praksis har dette i 1998-samlingen resulteret i et syv sider langt, kaotisk, Whitman-Södergran-ekspressionistisk katalogdigt med titlen »Havet, jeg«, hvor alle klassisk-æstetiske normer om overskuelighed og koncentration er sat over styr til fordel for en heterogen mangfoldighed.

Vi kan kort og godt konkludere, at man hos en digter som Tafdrup, der på flere vigtige punkter kan forstås i forlængelse af symbolismens poetik, også finder tendenser, som peger i modsat retning.

Søren Ulrik Thomsen – det urokkelige jeg og skønhedens utopi

En kongstanke i Søren Ulrik Thomsens poetik *En dans på gloser* (1996) er, at et værk udgør en autonom enhed, hvor stof og form på en ny og enestående måde kvalificerer hinanden og går op i en højere enhed. I forhold til digterens værker har dette en klar korrelation, idet de forskellige digtsamlinger siden debuten med *City Slang* (1981) på visse punkter adskiller sig klart fra hinanden. I forhold til denne diversitet i forfatterskabet har digtsamlingen *Det værste og det bedste* (2002) en central placering, idet vi kan konstatere, at der i dette værk er tale om en opsummering af æstetiske tendenser fra hele forfatterskabet.[40]

Vi møder i *Det værste og det bedste* passager, der kunne være taget ud af debutsamlingen, hvor der i prægnant katalogstil opremses sansninger fra et fremmedgørende storbyunivers:

> elevatorer på forblæste s-togstationer
> fodgængertunellernes rungende rør
> parkeringskældre og underjordiske toiletter.

Der optræder vendinger, hvor ekstatiske seksuelle nu-oplevelser præsenteres på en måde, der minder om, hvad man så i digterens minimalistiske periode omkring digtsamlingen *Ukendt under den samme måne* (1982) og poetikken *Mit lys brænder* (1985):

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

Man finder et stort antal passager i værket, hvor den forskelsæstetik, som dyrkes i samlingerne *Nye digte* (1987) og *Hjemfalden* (1991), står i centrum. Og man træffer talrige komplekse billeddannelser af den type, som dominerer i arabeskdigtene fra *Det skabtes vaklen* (1996).

Har man påpeget forskellene mellem Thomsens digtsamlinger, må man dog også bemærke, at der er udprægede ligheder mellem dem. En gennemgående tendens i værkerne er, at poetologiske problemkredse med tilknytning til en centrallyrisk-symbolistisk tradition spiller en rolle. Vi kan i forfatterskabet fremhæve i hvert fald tre symbolistisk orienterede træk, nemlig henholdsvis det autoritativt udsigende jeg, det faste værkbegreb og skønhedsbegrebet.

Det autoritativt udsigende jeg er tydeligt overalt i Thomsens digtning og fremhæves især eksplicit i digterens poetologiske tænkning i det vigtige interview-essay »Man må først og fremmest være fornem« (1987). Denne tekst er desuden et programmatisk forsvar for et fast værkbegreb, hvor det anføres, at kunsten må »sætte sig ind som en *forskel* i verden«. Derudover hævder Thomsen om det moderne menneske og i særdeleshed digterskikkelsen, at vi aldrig »har været så lidt Nogen, som vi er det i dag, og derfor bliver etikken, også arbejdsetikken uomgængelig. Vi er Ingen, og det må vi være med værdighed« (Thomsen 1988: 68 og 70). Digterens eksistentielle projekt er at slå ring omkring sin egen tilværelse og værne omkring sin personlige integritet. Digterskikkelsen er som i symbolismen én, der i vid udstrækning distancerer sig fra socialiteten, og som bliver i stand til at opnå særlige indsigter i tilværelsens dybere hemmeligheder.[41] Poeten er frem for alt en skikkelse, der *ser* frem for at agere. Vi kan som et eksempel på dette betragte den følgende arabesk fra *Det skabtes vaklen*:

Jeg så mørket og lyset på flugt fra hinanden;
jeg så en kvinde i kold panik
over at kaste to lasede, asymmetriske skygger,
en herre, hvis hvide kontor begyndte at vokse
til en endeløs stat
med forbud mod at lægge sig ned og dø,
en ven svundet ind til en sleben skygge
af sit gamle jeg,
og en fjende, som nu var en skygge af mig;
jeg så mandens og kvindens inkongruens,
og to elskendes lys lignes ud i klinisk ekstase,
hvor begge gik til grunde,
jeg så år forsvinde som rastløse dage,
og en nat med ét blive større end livet,
da pausen mellem to pulsslag flød
over som en regnprikket sø,
hvorpå dit ansigts vidt åbne åkande vugged:

Jeg så Sjælens Mørke Nat i en isnende salme
og kødets skære sarthed
i badeværelsets 1000-watts lys –
en præst kaste skygge i buldrende mørke,
en læge, hvis skygge tæredes bort.
Og jeg så dem flygte fra hinanden.

Den mest dominerende vending i digtet er: »jeg så«. Hermed slås det fast, at vi har at gøre med en optik, der ikke bare befinder sig spatialt, men også temporalt på afstand af det, der beskrives. Samtidig er ordet »se« en af symbolismens og modernismens mest essentielle gloser, fordi den har en dobbeltbetydning. Der hentydes på én gang til den prosaiske, sansemæssige betydning og den profetisk-shamanistiske tolkning af ordet, som det også kendes fra Rimbauds »Lettres du voyant«.

I Thomsens digt er den sidste betydning af termen »se« i høj grad aktualiseret. Vi møder ganske vist en person, der bruger sine sanser, men i første række en poet, der diagnosticerer og fælder dom over 'det vaklende skaberværk' eller civilisationen som helhed.

Der tales i det katalogisk opbyggede digt i billedlige omskrivninger om en serie af eksistensformer, der alle har noget uegentligt, urealiseret og forkrøblet over sig. Man hører om personer, hvis liv opløses, fordi de splittes i modsatrettede tilskyndelser og derfor med Thomsens vending ikke formår at være »Ingen med værdighed« (»jeg så en kvinde i kold panik/over at kaste to lasede, asymmetriske skygger«). Der fortælles om mennesker, der er agenter for en instrumental fornuft og magt og som hermed mister deres personlighed (»en herre, hvis hvide kontor begyndte at vokse/til en endeløs stat/ med forbud mod at lægge sig ned og dø«). Der berettes om personer, der i overtilpassethed udsletter sig selv (»svundet ind til en sleben skygge/af sit gamle jeg«), og som på grund af mindreværd imiterer andre (»nu var en skygge af mig«). Man præsenteres for en 'moderne kærlighed', der er uden samhørighed og følelse (»mandens og kvindens inkongruens«, »klinisk ekstase«). Og man får beskrevet livsforløb, hvor al sammenhæng og mening er fraværende, enten fordi livet opleves som trivialitet og gentagelse (»år forsvinde som rastløse dage«), eller fordi dets mening ophører i katastrofe og død, der – à la prærafaelismens dekadente afbildning af den druknede Ofelia – opløser alt (»en regnprikket sø,/hvorpå dit ansigts vidt åbne åkande vugged«).

De uforenelige kontraster er hos Thomsen det stof, hvoraf den ægte meningsløshed gøres. I de afsluttende vers sættes der i fire billeder trumf på den nihilistiske – og i sandhed dekadent-symbolistisk orienterede – livstolkning. I kristendommens vigtige lise for sjælen, salmen, findes ingen trøst og mening, men kun mørke og kulde (»Jeg så Sjælens Mørke Nat i en isnende salme«). I det rum, hvor vi blotter vort legeme med alle dets skrøbeligheder, er der kun en nådesløs eksponering af vore svagheder (»kødets skære sarthed/i badeværelsets 1000-watts lys«). Endelig møder vi i digtet de to figurer, der skulle være vor kulturs garanter for vore sjæles og kroppes velfærd, nemlig præsten og

lægen. Paradokserne er her tilspidsede, idet præsten, der skulle skabe lys i verden, er usynlig (»en præst kaste skygge i buldrende mørke«), mens lægen, der skulle helbrede andre, selv dør (»en læge, hvis skygge tæredes bort«). Som en sidste nihilistisk udmelding lader Thomsen digtets repræsentanter, der hver især lever i uegentlighed, meningsløshed og tomhed, være uden evne og tilskyndelse til at søge kontakt med hinanden (»Og jeg så dem flygte fra hinanden«).

Det raffinerede ved Thomsens digt ligger ingenlunde kun i dets nuancerede tematisering af kontraster, men også i den måde hvorpå en dissonantisk spænding er til stede på alle formelle niveauer. Det gælder i tekstens grafiske form, hvor det monumentalt opstillede, katalogiske digt bringes i en dynamisk 'vaklen' i kraft af den afsluttende verslinjes indrykning. En subtil overensstemmelse mellem form og stof kan også bemærkes, idet slutverset netop 'flygter' fra resten af digtet og også i sin semantiske relation til de øvrige verslinjer er uplacerbar. Klangligt er digtet ligeledes karakteristisk ved sine voldsomme kontraster i skiftene mellem mørke og lyse vokaler (»kold panik«, »lasede, asymmetriske skygger«, »klinisk ekstase«, »isnende salme«). Hvad angår digtets metaforer, kan vi også her notere os, at der hersker en voldsom modsætningsrigdom (»klinisk ekstase«, »isnende salme«). Og vi kan endelig se digtets intention om at inkorporere de størst mulige oppositioner i sit univers i dets ordregistre, der spænder fra de mest almene og abstrakte gloser (»livet«, »inkongruens«) til de mest specifikke og konkrete (»åkande«, »1000-watts lys«).

Ovennævnte desillusionerede digt er med sin dekadente udpegning af endetiden som et uomgængeligt vilkår, som der højst kan æstetiseres over, et blandt mange digte i Thomsens forfatterskab, der har en symbolistisk æstetik. Hvad denne æstetik angår, kan det litteraturhistoriske spor, som Thomsen kan anskues i relation til, gå fra J.P. Jacobsen, hvis lyrik Thomsen har omtalt som et valgslægtskab, og Johannes Jørgensen via Ole Sarvig til Nordbrandt.

Har man som det essentielle ved den omtalte arabesk fra *Det skabtes vaklen* nævnt det modernitetsfremmede, profetisk orienterede og heroisk lidende, poetiske subjekt, bør man også se på, hvad der er alternativet til denne dystopiske kritik. Central i Thomsens poetik er overalt opfattelsen af digtet og det poetiske sprog som pant på unikke, sjælelige værdier. En passage fra *En dans på gloser*, hvor Thomsen insisterer på det poetiske værks autonomi, lyder (Thomsen 1996: 12):

> På denne måde at lade værkkategorien sætte sig igennem på alle planer er således led i en bestræbelse på at definere en kunst, der til enhver tid lader sig udskille som andethed i forhold til en hvilken som helst diskurs – og at støde dén ud af værket.

I poetikken anfægtes altså ideen om en interaktion mellem digterens værk og de sociale sprog. De prosaiske sprog er forvist fra og 'stødt ud' af det thomsenske digt. Går vi til det poetiske forfatterskab, genfinder vi denne selvforståelse i et antal formuleringer, hvor det pointeres, at poesien er et særsprog.

I *Nye digte* kan man i et digt læse: »Jeg er træt af min egen tunges/uhyggelig skønne sange/Jeg længes efter en større/en næsten uhørlig/musik«. I et andet digt fra denne samling lyder en vending: »I den største tavshed/gløder en ny grammatik«. Vi ser tydeligt, at de mallarméske og valéryske dogmer om analogien mellem musik og poesi og digtet som en port til en okkult tilstand af stilhed er aktualiseret. I *Hjemfalden* er det utopiske og mystisk orienterede særsprog ligeledes et hovedtema. Man møder f.eks. formuleringer som »Jeg var forelsket i drømmenes sprog/– de apokryfe ordbøgers ophav« og »digtet gendøbt i læsket kalk/blotter de største, de mest hjemløse gloser«. I samklang med symbolismen, som den fortolkes af C.M. Bowra i traditionen fra Mallarmé til Stefan George og W.B. Yeats, trækkes der hos Thomsen på kristen og anden religiøs-rituel metaforik (»læsket kalk«, »apokryfe ordbøgers ophav«).[42] Et digt fra *Hjemfalden* tematiserer med en række suggestive billeder forestillingen om det magiske, poetiske sprog:

> Findes der mon en syntax så præcis,
> at den kan fange solen i et A4-arks spejl
> og bryde dens lyshav i liniernes bølger,
> et ord så skønt, at det kan vække selv Tornerose,
> hvis det blir lagt som en glød på hendes blåfrosne tunge,
> en sætning så klar, at den brænder en sti
> ind over grænsen fra mørke til mørke –
> et digt, tungt som en klokke støbt
> Allesjælesnat, vil melde at tiden er inde?

At digtet i symbolismens ånd tematiserer det poetiske sprogs særlige status er oplagt. Det er imidlertid lige så evident, at digtet ikke har nogen programmatisk form, men har udgangspunkt i et dybt personligt og søgende forhold til tilværelsen. Dette ses bl.a. ved, at teksten slutter med et spørgsmålstegn, hvorved det er umuligt at afgøre, om teksten skal forstås som en konstatering, dvs. som et retorisk spørgsmål, eller som en anfægtelse, dvs. som en ægte tvivl hos den talende. Det er også værd at bemærke, at digtet klinger ud med et stykke kristen metaforik: »tungt som en klokke støbt/Allesjælesnat«. Dette hænger sammen med, at Thomsens forfatterskab fra *Nye digte* og fremefter rummer en utopisk-metafysisk og etisk-eksistentiel dimension, der ofte har direkte relation til kristendommen.

Efter omtalen af det utopiske i Thomsens digtning kan det være på sin plads at se på, hvorledes hans poetiske visioner ser ud. *Det værste og det bedste* er uden tvivl det værk i forfatterskabet, der mest rendyrket koncentrerer sig om et visionært billedsprog med sanselig appel. De billedlige sekvenser i samlingen spænder emnemæssigt fra de små dagligdags idiosynkrasier til de store eksistentielle spørgsmål. Blandt de 11 digte i *Det værste og det bedste*, der omhandler »det bedste«, optræder der tre visionært-utopiske koncepter.

For det første knyttes »det bedste« sammen med en sansning af gamle ting, der er undsluppet cirkulationssfæren og har en nostalgisk værdi for digteren. Vi møder her »håndskrevne breve med masser af stempler/på karmoisinrøde frimærker langvejs fra«, »scooterstøvler/med brandrødt plydsfór«, »prikkede slips af den fedeste silke«, og »dunkle 70er-værtshuse/med jukeboks, kunstige vognhjul/og en stank af sprit.«

For det andet optræder der en gruppe »det bedste«-billeder, der har forbindelse til den tidligere omtalte forskelsæstetik, hvor det thomsenske jeg gribes af en ekstatisk følelse, når det oplever sig selv i en skarpt afgrænset integritet i forhold til en fluktuerende omverden:

> at skrå tværs over Lexington Avenue
> fredag midt i myldretiden
> mens Stilheden tårner sig op i sjælen:
> Det er det bedste for mig.

For det tredje har man i forlængelse af denne forskelsæstetik og -etik den religiøst farvede visionstype, hvor vi hører om »de lutherske salmers/svimlende tårne af strenghed og lys«, og at »Guds Tavshed overdøver det onde blods susen«.

Som hos Tafdrup kan man også hos Thomsen pege på områder, hvor digterens æstetik afviger fra et symbolistisk-centrallyrisk koncept. Væsentligt er det at pointere, at der i flere tilfælde er brudflader mellem digterens poetologiske udsagn og hans praksis. I poetikkerne slås det fast, at kunsten skal »sætte sig ind som en forskel i verden« (Thomsen 1988: 68), og der advokeres for »en kunst, der til enhver tid lader sig udskille som andethed i forhold til en hvilken som helst diskurs – og støde den ud af værket« (Thomsen 1996: 12). I de lyriske værker finder man derimod eksempler på, hvad Jørn Erslev Andersen præcist har kaldt »en dissociativ opløsende uren tendens«, hvor der sker »en sammenblanding af livs- og kunstsprog« (Andersen 2000: 44).

I *Det skabtes vaklen* finder vi en konstrastæstetik, hvor »Ånden« og »Gud« står sideordnet med »onsdag« og »pik«. Vi kan med denne radikale udspænding af det poetiske vokabular tale om en tendens i retning af et opgør med vante poesikonceptioner. Man finder endvidere i samlingen intertekstuelle referencer til en række ikke-lyriske registre såsom vulgærslang (»de vil ha fisse«), juridisk sprog (»med øjeblikkelig virkning frafaldes hermed/samtlige krav, jeg har fremsat/idet jeg venligst henviser til ...«), engelskproget krimi (»*this case is closed*«) samt ordsprog, salmer, schlagere og reklame.

At man kan påpege ovenstående brud med det centrallyriske, understøtter endnu engang, at man ikke kan operere med en entydig enten-eller skelnen mellem det monologiske og genrerene og det flerstemmige og genrehybride. På den anden side skulle det været fremgået, at Søren Ulriks Thomsens digtning med sin autoritativt udsigende, poetiske subjekt, sin heroisk lidende civilisationskritik, sin særsprog og sin faste værkbegreb placerer sig som en hovedeksponent for den symbolistiske tendens inden for de seneste års digtning.

Henrik Nordbrandt – dekadent civilisationskritik og drømmens billeder

Sammenlignet med Søren Ulrik Thomsen er Henrik Nordbrandt en digter, hos hvem leden ved og den oppositionelle holdning til civilisationen og samtiden er anderledes radikal. Hvor den dekadente stemning med et heroisk lidende subjekt i Thomsens forfatterskab mest optræder som et indslag i samlingerne fra *Nye digte* og fremefter med afsæt i gloser som »sensommer«, »eftermiddag« og »blodbøges lov«, udgør en sådan stemning i Nordbrandts digtning fra debuten med *Digte* i 1966 den ufravigelige klangbund.

Nordbrandt lever således overalt op til Edgar Allan Poes fordring fra »The Philosophy of Composition« (1846), der også hos de franske symbolister Baudelaire og Mallarmé havde forbilledstatus. Det fastslås her, at den mest virkningsfulde grundstemning i et digt er melankolien. Vi kan finde tematiseringen af en poetisk outsidereksistens i hver eneste samling af Nordbrandt. Hans særkende er evnen til at opridse melankolikerens livssituation ved hjælp af en række tilsyneladende henkastede og vidt forskellige sansninger og refleksioner. Et digt fra det tidlige forfatterskab er »Depression før sommeren« fra *Spøgelseslege* (1979):

> Åbne vinduer ud mod nyudsprungne bøgegrene
> støjen fra sanatoriekøkkenet, hørt over søen.
>
> År, der er gået i løbet af en eftermiddag
> og en eftermiddag, der har været år om at gå.
>
> Breve, som kommer tilbage. Mure, som står
> i et stadigt mere intenst forsommerlys.
>
> Et her, hvor der skulle have stået der
> og et der, hvor der skulle have stået jeg.

»Depression før sommeren« omhandler et jeg, der ikke er i samklang med sin omverden. Det grundlæggende vilkår er fremmedhed, utilpassethed, ensomhed, savn og længsel. Tiden opleves her som kvalitativt tom og værdiløs: »År, der er gået i løbet af en eftermiddag/og en eftermiddag, der har været år om at gå«. Det er et jeg, der føler sig adskilt fra og ude af stand til at komme i kontakt med en – som kontrast lys og forårspræget – omverden: »Åbne vinduer ud mod nyudsprungne bøgegrene [...] Mure, som står i et stadigt mere intenst forsommerlys«. Tilsyneladende er denne isolation også af eksistentiel art, som det anslås med den i kærlighedslyrikkens vel nok mest brugte topos for savn, længsel og forladthed, nemlig de ubesvarede breve til den elskede: »Breve, som kommer tilbage.« Den eneste impuls fra menneskeverdenen, som jeget modtager, un-

derstreger poètes maudits-idealet med 'den store syge' digter. Han er placeret i en marginaliseret position på »sanatoriet«. Man har da med den metapoetisk raffinerede afslutning – »Et her, hvor der skulle have stået der/og et der, hvor der skulle have stået jeg« – en eksplicitering af det vilkår, som jeget er undergivet, nemlig altid at være på afstand af og martret af savn efter noget. Dette 'noget' er hos Nordbrandt oftest den elskede, som jeget er skæbnesvangert adskilt fra.

Bevæger vi os fra *Spøgelseslege* frem til det senere forfatterskab med digtsamlingen *Fralandsvind* (2001), er det altoverskyggende tema stadig savn, længsel og forladthed. Titlen er typisk for poeten med dens associationer i retning af, at noget glider væk fra én. Det symbolistisk forankrede, melankolske oplevelsesmønster optræder hos Nordbrandt i en variationsrigdom, som overgår de fleste andre lyrikere. Der optræder stemninger, tonefald og stillejer fra apati, angst og hengivenhed til raseri, kynisme og sarkasme. Vi kan illustrere dette store oplevelsesspektrum ved at betragte to vidt forskellige digttyper fra *Fralandsvind*. På den ene side har vi de sårbare og hudløse erindringsdigte, hvor de tids- og rumlige forhold er gennemskuelige, og hvor sproget er enkelt og talesprogsnært. Et digt fortæller om en rystende og uudslettelig følelse hos et femårigt barn efter at være vågnet op under en køretur over Storstrømsbroen:

> Broen forsvandt under mig.
> Det var kun et fald, der blev ved og ved
> og af samme grund
> var det formålsløst at gøre modstand.
>
> Hele verden var bundløs.
> Det føltes næsten trygt.
>
> I det øjeblik vidste jeg, hvad kærlighed er
> hvad afsked er
> og hvad løgn er
>
> og at de hænger sammen, som de gør
> fordi man skal miste alt og alle.

Karakteristisk er den epifaniagtige oplevelse af livets totale meningsløshed, som placerer digtet på linje med en række af de vigtigste digte i dansk litteraturhistorie, hvor en lignende gruopvækkende-ekstatisk og nihilistisk oplevelse artikuleres. Det gælder J.P. Jacobsens Pan-arabesk (1868), Johannes V. Jensens »Interferens« (1906), Tom Kristensens »Henrettelsen« (1922), Malinowskis »Disjecta Membra« (1958), Rifbjergs »Frihavnen« (1960) og Sonnes »Cikadepinjen« (1960). Vi bemærker i digtet Nordbrandts forkærlighed for paradokset. Dette ses f.eks. i den afsluttende vending med dens præg af en slags zenbuddhistisk koan-gåde: »I det øjeblik vidste/jeg, hvad kærlighed er/hvad afsked

er/og hvad løgn er/og at de hænger sammen, som de gør/fordi man skal miste alt og alle«. Paradokset fungerer hos Nordbrandt ikke blot som et retorisk greb, men har udgangspunkt i en fundamental indstilling tilværelsen. Hos digteren beror f.eks. enhver oplevelses kvalitet netop på, at den ikke er varig, og at den derfor altid optræder som mål for længsel og savn frem for som en tilstand, man kan hengive sig til. De seks verslinjer udtrykker en smerte, der er så stor, at man få steder i dansk poesi finder den magen til. Og den poetiske effekt og skønhed ligger som ofte hos Nordbrandt i digterens evne til at formulere de mest forfærdelige erkendelser med en unik koncentration og nøgternhed i tonefaldet.

På den anden side har man i *Fralandsvind* og Nordbrandts digtning generelt som centralt motiv de angstprægede drømmescenarier fra voksenlivet, hvor den får fuld skrue med surreale perspektiver og rablende absurd humor:

> Dine vinger duer ikke, og du opdager
> til din rædsel, at du mangler et røvhul
> som et varsel om noget langt, langt værre.
>
> Uniformen hænger på en bøjle bag døren
> med instrukserne i inderlommen.
> Det er prisen for at slippe ud: Sig
> bare, du er Napoleon, så tror de på dig:
>
> Alle de andre er nemlig også Napoleon.

Af ændringer i Nordbrandts forfatterskab kan man notere sig en forandring fra det tidlige forfatterskab med tekster som »Depression før sommeren« til ovenstående tekst, hvad angår skiftet fra den elegiske tone til den satirisk-barokke humor. At 'sanatoriet' er udskiftet med en endnu fjernere fortids 'dårekiste', er også en indikator på, at der kastes et ironisk lys på den symbolistisk-dekadente melankoli. Er nihilismen et konstant vilkår i Nordbrandts forfatterskab, kan man også pege på, at den voldsomme civilisationskritik i den sene lyrik udtrykkes med en ironisk-vrængende tone, der distancerer ham fra sine forgængere J.P. Jacobsen, Johannes Jørgensen og Sarvig og sine efterfølgere Thomsen og Strunge. Stil- og holdningsmæssigt placerer han sig her i højere grad i forlængelse af de vrængende konfrontationsmodernister, Sonne og Ørnsbo.

Vi oplever også i samlingen *Pjaltefisk* (2004), hvordan Nordbrandt i flere tilfælde forholder sig selvironisk og travesterende til sin egen dekadente attitude. Det gælder f.eks. digtet »Forløsning«:

> Jeg glæder mig sådan
> til sommeren er forbi!
> Og vinden suser

så fjerne skove rykker nær
og det bliver tidligt mørkt
og gule tagetes lyser
så søvngængerne
kan finde ned fra tage og kirketårne
og jeg har glemt, hvem jeg var
og danser under en gadelygte i støvregnen
sammen med de møl, der åd mit sidste sæt tøj.

Et forhold, der imidlertid uomtvisteligt placerer Nordbrandts lyriske forfatterskab tæt på en symbolistisk optik, er den voldsomme distance og manglende konkretion, som oftest kendetegner hans poetiske beskrivelser af det sociale. En typisk formulering fra *Fralandsvind* lyder:

Det grimmeste der findes
er sandheden.

Hvem vil ikke gerne dø
som majregn over syrener
eller vild gulerod i en grøftekant?

Udsagnet udgør essensen i Nordbrandts poetik, hvor man vender ryggen til »sandheden« i form af de på forhånd givne etiske systemer for i stedet at søge at indfange en flygtig og skrøbelig sansning og stemning i et poetisk sprog (»majregn over syrener/eller vild gulerod i en grøftekant«). Typisk er da også sammenkoblingen af døden og den sublime skønhed. De virkelige værdier finder man i outsiderens vilkår, hvad enten disse er død og undergang eller marginalisering i forhold til massen.

At Nordbrandts digte oftest vender sig bort fra det sociale, kan også knyttes sammen med, at der næppe er noget ord, der forekommer mere hyppigt i forfatterskabet end »drøm«.[43] Glosen 'drøm' har hos Nordbrandt status som reservoir for et spektrum af komplekse forestillinger, og der trækkes her på alle ordets betydninger og associationer fra religiøst farvede visioner og kærlighedslængsler til flugtagtig sublimering. Af denne grund er der ikke noget mærkeligt i, at Nordbrandt forholder sig overordentlig sarkastisk til den mere mekaniske og alment udbredte konception af begrebet drøm. Der tænkes her på populære fremstillinger af den klassiske psykoanalyse, hvor drømme forstås som bevidsthedsmæssige scenarier, som via snedige fortolkningsmanøvrer kan dissekeres. En nådesløs kritik af drømmetydningen som trend finder man i digtsamlingen *Drømmebroer* (1998), i hvilken en typisk, ironisk formulering fra digtet »Drøm om sporvogn« lyder:

> Hvad betyder det at se en sporvogn i drømme?
> Min psykiater siger én ting, min astrolog en anden.
> Skal jeg rejse eller dø, forsones eller befris?

Nordbrandt er langtfra den første kunstner, der polemiserer imod en drømmefortolkning, der reducerer konkrete, mangetydige oplevelser til et stift, entydigt symbol- eller begrebssprog. Blandt Nordbrandts forbilleder finder man i nordisk digtning to skikkelser, hos hvem noget sådant er gjort i særdeles prægnante – og for Nordbrandt uden tvivl bekendte – vendinger, nemlig J.P. Jacobsen og Tomas Tranströmer. Hos førstnævnte digter lyder en berømt passage fra *Niels Lyhne* (1880) (Jacobsen 1973: 30):

> Det var der Altsammen, ufærdigt, ufødt, i en vag ugribelig Fosterform; det var som en Søbunds underlige Vegetation, seet gjennem blakket Is; slaa Isen i Stykker, eller drag det dunkelt levende frem i Ordenes Lys: det er det Samme der skeer, – det, der nu sees og gribes, er, i sin Klarhed, ikke det Dunkle der var.

At visse dybe og dunkle psykiske tilstande aldrig kan gribes brutalt og sættes på begreb, uden at essensen forsvinder, og at kun den kvalificerede digter måske med sit poetiske sprog kan pejle i retning af sindets dybder, er ligeledes erkendelser, der findes hos Tranströmer, hvis digtning viser store lighedstræk med både Jacobsens og Nordbrandts. En passage fra Tranströmers *Östersjöar* (1974) anvender den samme maritime allegori som Jacobsen til beskrivelse af dette, hvor det dog ikke drejer sig om en »Søbunds underlige Vegetation«, men om vandmænd og andre gopler:

> De driver som blommor efter en havsbegravning, tar
> man upp dem ur vattnet försvinner all form hos dem,
> som när en obeskrivlig sanning lyfts upp ur tystnaden
> och formuleras till död gelé, *ja* de är oöversättliga, de
> måste stanna i sitt element.

Modsat sine forgængere er Nordbrandt en digter, der gerne ytrer sig eksplicit om den fremmedgørende proces, hvor den unikke, sansebårne erfaring, som et digt eller en drøm indeholder, kommer under behandling af fortolkningens retsmedicinere i de akademiske laboratorier. En passage fra *Drømmebroer,* hvor digteren med Odysseus-allusioner får sig en mindre behagelig hjemkomst, lyder:

> Efter år på havet kommer jeg hjem
> sent, svedende i skumringen
> dækket af blødende sår og gule blade
> og jord på sko og bukseben.

så jeg skal udlægge drømmen, jeg drømmer
samtidig med at den finder sted
for et stort tomt auditorium
der lugter af klor.

Når vi i teksten hører om »et stort tomt auditorium/der lugter af klor«, er det et typisk synspunkt fra den vrantne akademikerforagter Nordbrandt. En afstandstagen til den etablerede intelligentsia er ofte et kendetegn ved det heroisk lidende og civilisationskritiske subjekt, som fremtræder i digterens værker.

Der synes da også i Nordbrandts værker at være basis for en fortolkning ud fra den myte, som Bowra og Kermode knytter til symbolismen, nemlig at intensiteten i de poetiske visioner hænger sammen med digterens marginalisering i forhold til socialiteten. Når Nordbrandts visioner folder sig ud, er de i udpræget grad et eksempel på den symbolistiske poetiks reaktualisering i de seneste års digtning. Vi ser hos Nordbrandt, hvordan det digteriske univers – som i Claussens »Mos« og Sarvigs »Modne« – forvandler sig, udvider sig og viser sig at gemme på en anden virkelighed end den umiddelbart fremtrædende. Et eksempel er »Drøm om mor« fra *Drømmebroer*:

Der hvor vejen deler sig i tre, mod Odense
Mexico og det 17. århundrede
kørte jeg galt og ned i en mørk afgrund
og vågnede under blanke oliventræer
fyldt med de cikader
hvis larm måtte have sat min drøm
om skinner og metalhjul i gang.
Og havfruen lå ved min side
med tang i håret, som jeg havde husket hende.

Titlen er naturligvis et ironisk og finurligt blink til psykoanalysens ødipuskompleks. Det er oplagt, at psykoanalysens begreber kommer til kort, når det gælder at indfange essensen af ovennævnte poetiske drøm, der befatter sig med en uindkredselig skønhedsvision. Raffinementet i digtet er, at grænsen mellem drøm og vågenhed er aldeles uklar. I digtets 'virkelighed' er der tale om en bizar fusion af rum og tid (»vejen deler sig i tre, mod Odense/Mexico og det 17. århundrede«), hvor eksotiske (»under blanke oliventræer/fyldt med de cikader«) og eventyrlige elementer (»havfruen lå ved min side/med tang i håret«) blandes, mens tekstens 'drøm' tilsyneladende består af en moderne prosaisk og teknisk virkelighed (»skinner og metalhjul«). Tilsvarende er den tidsligt, rumligt og logisk ubestemmelige karakter af Nordbrandts vision underbygget af den erindrende distance, som den afsluttende vending – »som jeg havde husket hende« – antyder.

Som i tilfældene med Tafdrup og Thomsen møder vi naturligvis også tekster i dette

forfatterskab, der afviger fra den symbolistiske tendens. I forfatterens essayistik er der således som en kontrast til hovedparten af lyrikken et konkret socialt-politisk engagement i især tyrkiske forhold. Noget sådant kan også spores inden for enkelte af de poetiske værker, hvor især digtsamlingen om folkemordet i det vestlige Tyrkiet i 1915, *Armenia* (1982), markerer sig.

Konkluderende vil jeg imidlertid slå fast, at vi i Nordbrandts lyrik finder en moderne variant af det symbolistiske poetiske projekt. Han adskiller sig her fra samtidige digtere som Tafdrup og Thomsen ved, at han ikke i samme grad som disse vægter et profetisk orienteret subjekt og et poetisk særsprog. I forhold til disse aspekter træffer vi hos Nordbrandt i visse tilfælde en ironiserende distance. Til gengæld er han i overvældende grad en digter, der er i overensstemmelse med to andre sider ved symbolismens poetik, nemlig den dekadente civilisationskritik og den drømmeagtige forvandling af den forhåndenværende virkelighed.

Jørgen Gustava Brandt – erotisk-metafysiske visioner og poetisk særsprog

Jørgen Gustava Brandt er vel nok den forfatter, der sammen med Pia Tafdrup mest utvetydigt har placeret sig i forlængelse af Sophus Claussens poetik. Hermed menes, at der i hans digtning satses intenst på at lade den sansede verden fremstå som en port til en anden virkelighed, hvis essens er en blanding af noget religiøst-metafysisk, noget poetisk og noget erotisk. Hele Gustava Brandts forfatterskab tilbage til debuten i 1946 kan anskues som koncentreret om dette projekt. Derudover møder vi hos denne digter et formsprog med rytmiske gentagelser, lange elegante sætningskonstruktioner og et billedsprog, der befatter sig med alle tilværelsens områder fra hverdagens detaljer til kosmiske perspektiver. Hvad angår Gustava Brandts poetiske visioner, kan disse – nogenlunde parallelt til Tafdrups – opdeles i tre forskellige kategorier, nemlig de dobbelteksponerede, de ekspansive og de 'sjælen som et landskab'-konstruerede.

I de dobbelteksponerede visioner har vi at gøre med en konkret sanset situation, der viser sig at bære på en ganske anden betydningsrigdom, end vi normalt tilskriver en sådan. Et eksempel på en sådan er et digt fra *Denne kønne musik* (1997), der beskriver gensynet med en kvinde fra fortiden:

> Hinsides klagerne over alt vi kunne have været
> i tabt tid før panisk eksil
> i tosom egoisme og dages dødsdans
> eller i ung overtro
> på undtagelsen og eventyret
> under mange opbruds konjunktioner mødes vi på ny

Sødt famlende
under sitrende kærtegns oscillation
mellem nydelse og afsigelse
mellem altid og aldrig mer
hørte jeg dit ord bryde ind
som en cæsur i hjerternes rytme
og sproget opstod netop
som dine øjnes klare grå lys
blev ét med himlens opal.

Den beskrevne situation placerer sig hinsides alle de kategorier, vi normalt har til rådighed, når vi vil karakterisere og fortolke omverdenen (»mellem nydelse og afsigelse/mellem altid og aldrig mer«). Essensen af denne oplevelse er, at en poetisk produktiv tilstand opstår i en erotisk og metafysisk farvet kontekst (»sproget opstod netop/som dine øjnes klare grå lys/blev ét med himlens opal«).

Gustava Brandt er som Claussen, Schade, Nordbrandt og F.P. Jac en erotisk-sensualistisk poet. Er det vitalistiske et fællestræk med Schades og Jacs kærlighedspoesi, og det melankolsk-dekadente et lighedstræk med Nordbrandts, så er samklangen med Claussen tydelig med hensyn til såvel den poetologiske grundholdning som det rent motiviske. Et digt om et erotisk møde i regnvejr som det følgende fra *Velkendt og fremmed* (2000) kunne næppe være skrevet uden Claussens »I en Frugthave« (1888):

Kærligheden
er på vej dybere ind
mod ingensteder
uhjælpelig
når bladene falder
med længslen
regnblændet af skønhed

Havde gerne elsket
med øjne og håndspålæggelser
Nu er jeg for dig
med vinden og væden.

Vi ser en kobling mellem naturen og det religiøse, som det i udpræget grad kendes fra den heretiske symbolisme. Det er ligesom hos Sarvig og Bjørnvig aldrig en institutionaliseret kristendom, der propageres, men derimod en slags kultisk naturreligiøsitet (»Havde gerne elsket/med øjne og håndspålæggelser/Nu er jeg for dig/med vinden og væden«).

Med hensyn til motiverne i Gustava Brandts erotiske lyrik kan man også registrere en forkærlighed for en topos, der har sin storhedstid i tiden omkring århundredeskiftet, nem-

lig banegården, der i flere forfatterskaber danner ramme om skildringer af afsked, tab, savn, fornyelse og forandring. Det er dog ikke Claussens humoristisk-nostalgiske »Rejseminder« (1899) fra Skanderborg Station, der klinger igennem i Gustava Brandts »Banegård« fra *Urolig meditation i et gammelt fæstningsanlæg* (1999), men snarere den unge Johannes V. Jensens idiosynkratiske og nihilistiske stil fra »Paa Memphis Station« (1906):

> Et glædesløst sivende stof
> hyller det midlertidige ophold
> i klam transparens bag regnens tremmer
> Uglad mærker jeg tindrende begyndelsers falmen
> gammel undrens bortfald
> modets synken
> – at gammel forventnings rum blev forvandlet
> til ventesalens liturgi
> men også en foregrebet fiktiv mæthed
> mat realiseret
> Hvor blev den hujende festligt opstemte
> nervøsitet af?
> Mulighedernes skala?
> Hvad blev der af fugletrækkets beat?

I såvel vokabularet (»glædesløst sivende«, »klam«, »regnens tremmer«, »ventesalens«, »hujende«) som de retoriske spørgsmål er indflydelsen fra »Paa Memphis Station« tydelig. Forskellig fra Jensens tekst er dog den afdæmpede melankoli, der hos Gustava Brandt udtrykkes i hans unikke stil med dens blanding af en moderne, sanseappellerende metaforik (»regnens tremmer«, »fugletrækkets beat«) og en arkaiseret diktion med sammensatte sætningsled, abstrakter og patosladet retorisk schwung (»gammel forventnings rum blev forvandlet«, »en foregrebet fiktiv mæthed/mat realiseret«, »ventesalens liturgi«, »mulighedernes skala«).

Noget lignende ses i Gustava Brandts naturdigte, der også ofte rummer en dobbelteksponering. Dette ses i den følgende beskrivelse af en slags positiv epifanisk oplevelse: »Stor bag askens ris i øst/i den panoramiske mægtighed står jeg spag formummet og ene/Aftnen styrter igennem mig.« Der forenes i Gustava Brandts poetiske visioner en skarphed i sansningen (»askens ris i øst«), en præcision i følelsesudtrykket (»spag formummet og ene«) og et metafysisk farvet perspektiv (»Aftnen styrter igennem mig«). Med disse betragtninger, hvor oplevelsen af en ask om aftenen pludselig udvider sig til en kosmisk orienteret oplevelse, er jeg inde på den anden markante type visionære digte i Gustava Brandts forfatterskab, nemlig de ekspansive.

I samlingen *Vejen til Infantilia* (2001) er den ekspansive vision udbredt. Mens *Urolig meditation i et fæstningsanlæg* er præget af en dyster tone, er det modsatte tilfældet i den to år senere udkomne samling med den glade, naivistiske titel. De visionære digte i det-

te værk rummer hovedsagelig de to grundmotiver i forfatterskabet, nemlig naturen og kærligheden, der begge er anskuet ud fra en metafysisk-religiøs optik. Et prosadigt af den første type bærer den fordringsløse titel »Idet jeg samler hynderne« og afsluttes på følgende måde:

> Jeg rejser mig også, ser mod himlen, tænker tænk at være en engel om blot for øjeblikke absentere sig fra perspektivet dette elskede jordiske sted stige derop og se sig omkring uden at være indesluttet i metal, kabine, kapsel, – grusomt prangende med den blotte afstand, rystende, klirrende, raslende, bragende og stinkende og anspændt hvæsende, – men være ét med træernes øverste kviste og de cyanblå himmelrifter, usynlig på lysets baggrund af mørke tyst lyttende til brise, der forvandles til vindstille, der atter vækkes til brise, idet jeg ligesom dvælende, lænet til lyset, samler havestolens hynder sammen og bærer dem ind i skuret.

Når Gustava Brandt i *Vejen til Infantilia* taler om, hvordan »du er til stede/dér – i en sætnings magi«, er det en rammende metakommentar i forhold til ovenstående tekst. Der beskrives her en intens følelse af at smelte sammen med universet, og denne stemning udfolder sig raffineret i takt med den pulserende rytme og den syntaktiske ekspansion, som kendetegner teksten.

I de kosmiske natur- og kærlighedsdigte i *Vejen til Infantilia* og Gustava Brandts lyrik som helhed er det karakteristisk, at man tager udgangspunkt i sansninger fra hverdagen. Et kærlighedsdigt fra ovennævnte samling fortæller, hvordan universet med et synes forvandlet, samtidig med at den konkrete anledning til denne oplevelse står tilbage med usvækket styrke:

> Dit friske duftspor ophæver mægtige afstande og
> målløs må jeg betragte din munds porcelæn
> for din latter har hus og have
>
> Pludselig tier en fugl og du lader mig se
> skæret på dit ansigt
> mens du langsomt vender kinden til
> og lyser over mig.

I Gustava Brandts forfatterskab drejer det sig således efter symbolistisk mønster overalt om at få tryllet det mirakuløse ud af den forhåndenværende virkelighed. Dette tematiseres, som titlen indikerer, eksplicit i 2004-samlingen *Kærlighed kan trylle*. Et digt tager afsæt i en diskussion af den engelske romantiks kernebegreb (»Imagination«) og udtrykker denne tankegang: »Indbildningskraften/omgår ikke virkeligheden/forråder ikke sit udspring/med beskrivelser/laver ikke om/men vælger/ved tilfældets gunst/sin genstand for leg/det er nyheden/ren og skær tilbøjelighed.«

Med påpegningen af, hvordan Gustava Brandts digte altid vælger deres »genstand for leg«, er vi inde på den tredje type poetiske visioner, nemlig den hvor der med 'sjælen som et landskab'-analogi fremstilles en omverden, der afspejler jegets indre tilstand.[44] I *Kærlighed kan trylle* optræder der talrige tekster, der beskriver drømmeagtige eksteriører, som har til formål at udtrykke jegets stemning og holdning. I samlingens titeldigt møder vi utopien om at være til stede i en fuldstændig harmonisk interaktion med sin omverden. Prosadigtets udgang lyder:

> Det er en rigtig sommeraften på bryggen. Der er en stemt sigende samdrægtighed, men snakken er udelukkende en slags smørelse. Pigerne ler og glor på mig som om de er ude efter en sejltur. Jeg står og spaner lidt omkring på kajen – og føler mig så vel. Jeg opdager at jeg har kendt flere af dem rigtig godt. Jeg føler mig ikke i stand til – og finder det derfor ikke nødvendigt – at forklare nogen min nye ubrugelige viden. Admiralen står på sin sokkel og skuer. Og som det hører sig til i en rigtig by er kiosken oplyst med aviserne, som jeg ikke kan læse.

Vi ser i digtet den for Gustava Brandt og den symbolistiske tradition udbredte livsholdning, hvor et jeg distancerer sig fra det sociale og befinder sig i en sfære hinsides »snakken«, »kiosken« og »aviserne«. Det er en digterskikkelse, der som hos Nordbrandt, Tafdrup og Thomsen har placeret sig på behørig afstand af en materialistisk socialitet, og som kun har hån og ligegyldighed til overs for verdslige autoriteter (»Admiralen står på sin sokkel og skuer«).

Centralt i hele forfatterskabet tilbage til 1950'erne står de kontemplativt-mystisk prægede oplevelser, hvor et meditativt-mumlende subjekt i et gentagelsesstruktureret digt fremmaner en forløsende og rensende oplevelse af intethed. At denne type af scenarier er hyppige i Gustava Brandts lyrik, kan også knyttes sammen med digterens optagethed af buddhismen, hvilket i særlig grad kommer til udtryk i værkerne fra slutningen af 1950'erne og begyndelsen af 1960'erne. Fra den sene lyrik kendes fænomenet dog også. Det ses f.eks. i det følgende digt fra *Kærlighed kan trylle*, der bærer titlen »Vægtløs«: »Til i en pause/mellem smerte og smerte/i live uden at lide/uden at tåle/alene i det grå neutrale lys/upersonlig ingen/ikke tynget/af knogler af muskler/kød organer minder/hensigt –/i dette forgodtbefindende/følelsen/vag og ubestemt/minimal og monoton/en fjern bjælde –«.

Længslen efter ovennævnte mystiske intethedsoplevelse har ofte udgangspunkt i en trang til at ophæve tilværelsens modsatrettede kræfter. Dette afspejler sig også i oxymoron-prægede titler som *Urolig meditation i et fæstningsanlæg*, *Velkendt og fremmed* og *Det stilfærdige orgie* (2003). Gustava Brandt peger med sine paradokse titler nøjagtig som Nordbrandt på, at digteren ikke lader sig nøje med de fattige oplevelseskategorier, som en moderne, regelbundet samfundstilværelse tilbyder. Man kan konstatere dette ved endnu engang at betragte Gustava Brandts naturlyrik, i hvilken forholdet til naturen er karakteristisk ved hverken at være knyttet til nogen form for videnskabelig undersøgelse eller magelig rekreation. Det drejer sig derimod om en fuldstændig indlevelse i og identifikation med det landskab,

der fremskrives i digtene. Vi kan i forfatterens værker iagttage, hvordan dagligdags natursansninger altid knyttes sammen med livstolkninger af omfattende art. I en tekst fra *Det stilfærdige orgie* forekommer der parallelt til det sidst diskuterede digt fra *Kærlighed kan trylle* en refleksion over en naturperception, der fører til en religiøst farvet kontemplation:

> Mellem to træer endte vejen –
> Mellem to træer åbner sig
> som en vågen drøm
> dette hverken land eller vand
> dette vand og land
> dette vidtstrakte noget mellem land og vand
> både land og vand
> de våde enge
> og skove af siv og rør
> i vand
> endeløst og afsides i skæret fra den gule horisont
> over vidderne i fladen
> og bagved og bagved og bagved.

I digtet ser man Gustava Brandts evne til med suggestive rytmer og billeder at fremmane en intens stemning. Digtets gentagelsesteknik, hvor et lille ordmateriale (»mellem«, »dette«, »land og vand«, »bagved«) varieres i rytmisk modulerede sætninger, således at ordene får en mantraagtig karakter, minder om, hvad man kender fra Niels Franks tidlige samlinger *Øjeblikket* (1985) og *Digte i kim* (1986) samt fra værker af avantgardister som gustaf munch-petersen, Gunnar Björling og Gertrude Stein. Hertil svarer på betydningsniveauet hos Gustava Brandt det mystisk farvede perspektiv, der fortaber sig i det uendelige (»bagved og bagved og bagved«).

Hvad angår de brandtske poetiske rum, der afspejler sjælelige tilstande hos det poetiske jeg, finder man også ganske andre stemninger end de kontemplativt-meditative. I det første digt fra *Det stilfærdige orgie* hører vi om, hvordan en gåtur i en park giver anledning til en sensuel-dekadent omverdensoplevelse: »Som man træder ind i parkens helle/for de glade genfærd/og rapænders rappen i skjulet/er den svære og vigtigste farve grøn/nu med citrongule svirp i den skidne oktober/Stierne bugter sig smægtende/i det forgangnes regression/og trinvis viger al sommerens vægt/i blottelsens væde.« Igen mærker man Gustava Brandts forudsætning i den symbolistiske erotiske lyrik, hvor specielt Sophus Claussen er uomgængelig, som det f.eks. ses i paralleliteten mellem motiverne i Claussens »Mos« og Gustava Brandts ovenstående digt.

Ud over tendensen til at skabe visioner, hvor motiver forvandles ved dobbeltekspo-nering, ekspansion eller direkte besjæling, er et markant symbolistisk træk hos Gustava Brandt pointeringen af det poetiske sprogs særstatus. En prægnant formulering fra *Velkendt og fremmed* udtrykker i en nøddeskal dette forhold:

Virkelige ord
er brud på snakken
[...]
Inde i mig ulmer næsten ubærlige tunge
ord
de er uudslukkelige
de har ingen mening at udsige
fra mørket
De er dele af mig
ikke midler til min befrielse
Kommer de til orde
er de sten i rytmernes strøm
du slår dig på dem
de rammer dig i panden

Fra denne side set
bag den daglige oralerotisme
må jeg stole på cæsurens kiler
til det uudsigelige
om jeg virkelig taler.

Som vi så det i titeldigtet fra *Kærlighed kan trylle*, hvor poeten vender sig bort fra »snakken« og »aviserne«, har vi også her en bestemmelse af poesien som en kode og et modsprog, der repræsenterer et »brud med snakken« og »den daglige oralerotisme«. Modsat det sociale sprog inkarnerer den monologiske poesi en række for den daglige opmærksomhed skjulte værdier (»næsten ubærlige tunge/ord/de er uudslukkelige/de har ingen mening at udsige/fra mørket«). Hvad der mere specifikt kendetegner det poetiske særsprog, fremgår ikke, da det forbinder sig med noget 'uudsigeligt', og dets essens er uoversættelighed: »stole på cæsurens kiler/til det uudsigelige/om jeg virkelig taler«. Et ofte citeret digt af den kongeniale Søren Ulrik Thomsen fra *Ukendt under den samme måne*, som muligvis kan have tjent som inspiration, lyder: »ikke hælde virkeligheden på digte/ikke hælde digte på virkeligheden/bare skrive digte/virkelige digte.«

I *Vejen til Infantilia* har vi tilsvarende passager, der pointerer digterens evne til at omskabe verden: »Langsomt vender det liv du lever/forvandlet af sprog/Hvad du samler med øjne ører lemmer på vejen/må det slippe dig med forbavset uventet klang«. Det er dog værd at bemærke, at man aldrig hos Gustava Brandt som i la Cours og Tafdrups poetikker møder en digter, der postulerer at have en større indsigt i tilværelsen end andre. Gustava Brandt holder gennem hele sit forfatterskab fast ved en relativt enkel, sensualistisk holdning til tilværelsen. Målet er en digtning, der er relativt uinteresseret i det sociale rum, men som, hvad angår natur og erotik, med nerve og intensitet får skabt poetiske synteser ud af de mest flygtige sansninger og oplevelser af omverdenen.

Det skal afsluttende slås fast, at Jørgen Gustava Brandt på ingen måde er en rendyrket symbolistisk-centrallyrisk digter. Mens en stor del af hans digtning består af relativt korte digte med et autonomt præg, finder vi også lange og formmæssigt amorfe tekster i forfatterskabet såsom et vildt sprælsk, 20 sider langt fortællende digt om en togrejse fra *Urolig meditation i et fæstningsanlæg*. Ligeledes er det ikke sådan, at digteren på dekadent-symbolistisk vis altid vender ryggen til det sociale felt. At Gustava Brandt fik sit endelige gennembrud som lyriker i 1960'ernes konfrontationsmodernisme fornægter sig ikke i det forhold, at der i forfatterskabet også optræder tekster, der rummer en konkret social kritik. I et digt fra *Velkendt og fremmed* møder vi en satanisk hudfletning af parcelhuskulturen:

> grimheden kan være pæn
> som en ramme om en afgjort snerpethed
> med parabolantenner til 10000 talkshows
> når det aftner
> under plast- og bølgebliktagenes
> ligegyldigt varierede enshed
> [...]
> det er de nøgne plankeværker der vinder
> terræn
> som et kartel eller en sammensværgelse.

Selv om Gustava Brandt i hovedsagen må karakteriseres som centrallyriker, finder man også afvigelser fra noget sådant i forfatterskabet. Dette ytrer sig ved, at der i enkelte værker også forekommer en tydelig stilistisk og genremæssig heterogenitet.[45] Et eksempel på dette er samlingen *Ting og sager* fra 2002. I denne samling er der en spændvidde, hvad angår former og formsprog, der er usædvanlig for forfatterskabet. Titlen *Ting og sager* indikerer tendensen til mangfoldighed og forskellighed i bogens indhold. Der optræder korte aforistiske tekster, lange episke digte, tekster opbygget af replikker og syntetiserede billedsprogsdigte, og der er tale om komplekse blandinger af naturlyrik, politisk-sociale satirer, kærlighedsdigte og metapoesi. Motivisk springer vi ligeledes i tid og rum fra stemningsbeskrivelser fra barndommens huler, hvor man »sniffede cement af små dåser« til ungdommens møder på en bar med den »opulente kosmopolitiske tante« Rut med blåt hår og »rosa lillefingernegl« »i parfumeret alder omkring de halvfems« videre til oplevelsen af angrebet på World Trade Center i 2001.

I 2002-samlingen kan vi derudover bemærke nogle yderst eksperimenterende tekster, hvor Gustava Brandt skifter stil i løbet af den samme tekst. Digtet »I sårranden« excellerer i spring mellem tre af de mest prototypiske stilregistre fra dansk poesi i dette århundrede. Teksten indledes i en hæslighedsæstetiserende, hårdtslående, konfrontationsmodernistisk stil à la Jess Ørnsbo med fysiologiske registreringer af »mandags hang-over«, bævrende »kød over støttestrømpen« og »dagen lider efter gul be-

tændelse/dagen der rummer en humpen/i strejfende kuling.« Herefter glider vi imidlertid over i en slangorienteret talesprogsdiktion af den type, som bliver comme il faut i 1970'ernes danske digtning: »Kom nu/jazz/all that jazz/flow saml/swing it/én på hornet/kom.« Endelig slutter teksten i det toneleje og den stil, der med debuten i 1949 var Gustava Brandts udgangspunkt, nemlig den heretiske, patosladede og dekadente med apokalyptisk-kosmiske besjælinger: »mørk gammel regn over jordhjertet/ afsætter nu striber af tårefortyndet blod/på rudernes løvfald/over det indre museum.«

Har man i Jørgen Gustava Brandts forfatterskab at gøre med visse variationer, hvad angår brugen af genrer, stil og motiver, skal der dog ikke herske tvivl om, at hans digtning grundlæggende er i samklang med en symbolistisk poetik. Dette gjaldt specielt på to punkter, nemlig med hensyn til brugen af de erotiske-metafysiske visioner og dyrkelsen af det poetiske særsprog. Set i relation til andre symbolistiske forfatterskaber, profilerer Gustava Brandts lyrik sig i forhold til Tafdrups og Thomsens, ved at han mindre radikalt propagerer forestillingerne om den autoritative og profetiske digterskikkelse og det poetiske værks enhed. Den afgrænser sig desuden i forhold til Nordbrandts ved ikke i så høj grad at udtrykke en dekadent civilisationskritik.

Sten Kaalø – hverdagens enhedsoplevelser

Sten Kaaløs digte rummer konceptioner af tilværelsen som helhed. Hans poesi er gennemtrængt af en sensualistisk og erotisk livstolkning, der er beslægtet med, hvad vi oplever hos digtere som Claussen, Schade, Jæger og Gustava Brandt. Fascinerende overalt i Kaaløs forfatterskab tilbage til debuten i 1971 er evnen til at sammensvejse disparate erfaringer, der kan spænde fra hverdagslige oplevelser af arbejde og erotik til kosmiske fornemmelser af en guddommelig indgriben.

Kaaløs digtsamling *Hesten hedder Abildgrå* (1996) afspejler i sin titel præcist digterens interesse for barndommens spontanitet, åbenhed og umiddelbarhed. Samlingens tekster fordeler sig i to grupper nemlig kærlighedsdigte og barndomserindringsdigte. Hvad angår dyrkelsen af den intense hverdagslige sansning, placerer Kaalø sig på afstand af den mere intellektualistiske del af den symbolistiske tradition fra de seneste år med repræsentanter som Tafdrup og Thomsen, hvilket også kan knyttes sammen med poetens udgangspunkt i 1970'ernes erfaringsbaserede såkaldte knækprosa.

I et typisk erotisk digt fra *Hesten hedder Abildgrå* skildres der et univers af vidt forskellige elementer, som alle er farvet af den ekstatiske oplevelse af kærligheden:

Mozart hjælper
og Constance dejlige Constance
og pølse med sennep i kulden
i aftenmørket
og mælk så koldt

et stort glas koldt
og favntaget tilgivelsen
og Guds stilhed.

Vi ser, hvordan »Mozart«, »dejlige Constance« (der også er navnet på Mozarts hustru), »pølse med sennep i kulden/i aftenmørket«, »mælk«, »favntaget tilgivelsen/og Guds stilhed« er forbundet i en poetisk vision. Kaalø er om nogen en digter, hvis værker korresponderer med Eliots berømte tese fra »The Metaphysical Poets« (1921) (Eliot 1953: 117):

> When a poet's mind is perfectly equipped for its work, it is constantly amalgamating disparate experience; the ordinary man's experience is chaotic, irregular, fragmentary. The latter falls in love, or reads Spinoza, and these two experiences have nothing to do with each other, or with the noise of the typewriter or the smell of cooking; in the mind of the poet these experiences are always forming new wholes.

Vi kan tydeligvis parallelisere Kaaløs »pølse med sennep«, »favntaget«, »tilgivelsen«, »Mozart« og »Guds stilhed« med Eliots Spinoza-læsning, forelskelse, skrivemaskinelyd og madlugt. Selv om betydningselementerne fra Kaaløs digt således er vidt forskellige, fornemmer man, hvordan en enhed opstår via den ekstase, umiddelbarhed og uforbeholdenhed, der kendetegner jegets forhold til omverdenen.

Bevæger vi os fra de erotiske digte i *Hesten hedder Abildgrå* til de erindrende, ser vi den samme evne til at skabe poetiske synteser. Det gælder f.eks. et barndomsdigt, hvor sanseindtrykkene efter morfarens død i digterens barndom tilsammen danner en intens stemningsmæssig helhed. Digtet beskriver kakkelovnens buldren, en kammerat, der råber udenfor, og en appelsin i vindueskarmen, og slutter så: »appelsinen bag sin skræl/tør ganeklæbende/morfar var lige død/og jeg prøvede hjemmeskoene.« Hvad angår evner til at formidle erindrede sansninger, er Kaaløs digte på linje med bedrifter inden for denne genre såsom tekster af Rifbjerg, Benny Andersen og F.P. Jac.

Fra den tidlige produktion, som er blevet opsummeret i Peter Poulsens Kaalø-udvalg fra 1996 *Udvalgte digte 1969-94*, møder vi en stribe tekster, der forener de to hovedgenrer i forfatterskabet, det erotiske og det erindrende digt. Man kunne blandt disse nævne nogle lyriske situationsberetninger skrevet i en associationsstil, der sprudler af sødmefuld smerte og barok humor, såsom »Quantaramera Toms karameller« om samværet med en prostitueret i Barcelona eller »Linie femten« om pubertetsoplevelsen med en pige i giraftrusser ved Langgade Station.

De helhedsskabende kærlighedsvisioner findes også med mærkbar hyppighed i digtsamlingen *Sandet på stranden* (2003). Et digt herfra hedder »Floden«:

Netop udsprunget
kaprifoliens flod af duft gennem luften

Som en leg vi leger
dine brystvorter mod stoffet af hud

Jeg løfter hovedet
milliarder af stjerner lyser i natten

En tung em af jord
glider med floden ind i værelsets mørke

Tidligt i morgen
i morgen tidlig pakker jeg og rejser.

Vi kan i digtet registrere noget, der ligner universalromantiske paralleliteter, hvor alle modsætninger udlignes: Som duftindtrykkets prægnans beror på dets pludselighed og flygtighed, er kærlighedsmødets intensitet betinget af, at de elskende snart skal adskilles. Der skabes en poetisk samstemthed, hvor alle omverdenselementer fra stjernerne til dagligdagens ting interagerer som en enhed. Tematisk kan man bemærke, at melankolien har sin plads i det kaaløske univers, og at der – som hos Nordbrandt – altid er en affiliation for afskedens og adskillelsens øjeblik i kærlighedspoesien.

Helt lyse samlinger finder vi dog også i Kaaløs forfatterskab. *Solslag* (2000) er en af de mest ekstatiske digtsamlinger i nyere dansk litteratur. I denne samling beskrives i en nyenkel stil en sensualistisk tosomhedskærlighed, der udspiller sig på en kystlokalitet med bølger, sol, tang, molefyr og lystsejlere. Et eksempel på et digt fra denne samling, hvor en række sanseindtryk er sammensat til en helhed, lyder:

Solsorten vågner bag natten drip-
dryp fra løv og udhæng dråber af guld

vinduer på klem lyd
af elskende turister fra Nairobi Basel

første bus på vej uden passagerer ude
fra natten en kutter

Jeg forlader her diskussionen af de kaaløske helhedsvisioner og vil nu se på, om nogle af de andre symbolistiske træk, såsom den heroisk lidende digter, der i et særsprog udtrykker sig om civilisationens forfald, er lige så tydelige hos Kaalø som hos Thomsen, Taf-

drup, Nordbrandt og Gustava Brandt. Vi kan hurtigt konstatere, at dette ikke er tilfældet. Hos Kaalø er der sjældent en ambition om at sige noget overordnet om såvel digterrollen som det poetiske sprog. Til gengæld kan vi hos digteren finde eksempler på refleksioner over kunst, hvor anknytningen til en symbolistisk tradition er tydelig.

Mens samlingerne *Solslag* og *Sandet på stranden* har en enkel, talesprogsnær stil, har tre andre samlinger fra årene omkring 2000, nemlig *hvisken* (1998), *Handel med jord* (1999) og *Variationer* (2001), et mere komplekst, modernistisk formsprog med opbrudt syntaks og syntetiske billeddannelser. I *Variationer* kan man blandt de mest profilerede digte fremhæve en gruppe tekster om andre kunstnere såsom Ezra Pound, Palle Nielsen, Glenn Gould, Allen Ginsberg, Strindberg, Otto Gelsted og Edith Södergran. En dyb solidaritet med sidstnævnte forpinte, visionære poet ses i et gribende digt, der slutter:

> sengen fyldt af smukke ovaler
> under trævæggenes udklip i et
>
> flourescensskær over katte fattigdom
> og søle som hun mente var gen-
> skin i hende af lyset fra Frederik
>
> Nietzsche men Gud var ikke død
> det var kun Frederik som borte i
> Germania blev vanvittig overskæg-
>
> get nåede efterhånden helt ned til
> de klaprende knæ under dynen
> mens Edith i Raviola skrev haven
>
> op i himlen og himlen ned i haven.

Vi ser i prægnant form såvel den södergranske, symbolistiske som den kaaløske poetik, hvis essens er at skabe et skønhedens refugium eller – med Bjørnvigs begreb fra »Moderniteten som holdning« (1962) – »sakralt provisorium« i den uudholdelige fakticitet. Projektet er at skrive »haven/op i himlen og himlen ned i haven«.[46]

Kaaløs digtning er dog ikke entydigt udtryk for en centrallyrisk tendens. Hvad angår formsproget og formerne i en samling som *hvisken* (1998), er vi langt fra såvel det symbolistiske som 1970'ernes letforståelige, erfaringsbaserede lyrik. Vi ser ganske vist, at også *hvisken* inkarnerer de to vigtigste genrer fra Kaaløs forfatterskab, nemlig det sensualistiske kærlighedsdigt og det hudløse erindringsdigt, men i denne samling fremskrives fortiden og de erotiske oplevelser i en rablende, sprængt, eksperimenterende poetisk form.

hvisken indeholder en i sig selv ret enkel historie. Jeget i teksten er en pige, der giftes bort til en bonde i det nordlige Tyskland engang i 1950'erne, og hun oplever her en tri-

viel dagligdag mellem lædermøbler, kogeplader og kakler. Én ting lyser dog op, nemlig hengivelsen til det erotiske, hvorfor de fleste af teksterne i værket beskriver sådanne situationer. Det sker i en hæsblæsende stil, der har lighedstræk med, hvad man oplever i Maries dagdrømme fra indledningen af J.P. Jacobsens *Fru Marie Grubbe* (1876), Molly Blooms bevidsthedsstrøm fra sidste kapitel af James Joyces *Ulysses* (1922) og Rifbjergs *Camouflage* (1961):

> holder maden varm og
> ordner og ordner må elske og elske
> gennemhullet som han er kommer til
> hende gullige lerklumper
> komfurer til kapeller mørket en flamme-
> vej hver morgen kabaletågen langweilig
> hovedets nadelspitze det dundrende liv.

I *hvisken* er det poetiske sprog et forsøg på at afspejle primærprocesagtige foreteelser, hvorfor alle vante skriftsprogsnormer saboteres. Et udpræget træk ved Kaaløs samling og flere af hans værker er også den bizarre metaforik, der tydeligt korresponderer med, hvad Hugo Friedrich har betegnet som »sansemæssig irrealitet«. *hvisken* rummer f.eks. udtryk som »nazi-vandpyt«, »medlidenheds-aber« og »chokoladeankler«. I *Hesten hedder Abildgrå* finder man en tilsvarende formuleringer som »tungens tropespids«, »ord som lodne babytrompeter«, »din tunge er en søløve«, »en menstruationsklokke« og »bryster som penalhuse uden på lungerne«. Endelig kan vi konstatere denne tendens langt tilbage i Kaaløs lyrik, hvis vi går til *Udvalgte digte 1969-94*, hvor man finder metaforer som »regnbuehindernes skurvogne« og »slangesprogets orgelpiber«.

Vil man på grundlag af ovenstående katalog af surrealistisk orienteret metaforik udnævne Kaaløs til avantgardistisk, går man imidlertid galt i byen. Der findes talrige værker i Kaaløs forfatterskab, hvor en stik modsat poetologisk holdning kommer til udtryk. Et eksempel på dette er et af de aperspektiviske katalogdigte fra den tidlige Kaaløs produktion, som også er optrykt i sidstnævnte værk, hvor der ironiseres over en opstyltet avantgardekunst:

> åh surrealismen
> ikke flere hovedløse dueflokke foran oceanerne
> ikke flere smadrede indkøbsvogne på tilfældige modelmaver
> ikke flere åbne læber med sejlbåde
> ikke flere smeltede sygeplejersker
> mennesket får hovedpine af surrealismen.

Overalt i Kaaløs digtning ser vi forsøget på at indskrive mennesket i en sammenhæng, der spænder over tilværelsens modsætninger fra den mest uanseelige sansning til de store eksistentialer. Denne orientering i retning af at skabe selvgyldige poetiske univer-

ser placerer Kaaløs digtning i forlængelse af en centrallyrisk, symbolistisk poetik. På andre punkter som dyrkelsen af det poetiske særsprog, den profetiske digterholdning og den dekadente civilisationskritik viser Kaalø i mindre grad overenstemmelse med de symbolistiske principper, end vi ser det hos digtere som Tafdrup, Thomsen, Nordbrandt og Gustava Brandt.

Opsamling

En del af den centrallyriske digtning har en symbolistisk og universalistisk orientering. Når man skal forstå dette segment inden for ny dansk digtning, kan man med udbytte tage udgangspunkt i en række afhandlinger om symbolisme. Centrale er C.M. Bowras og Frank Kermodes diskussioner af den franske symbolismes indflydelse på europæisk lyrik i det 20. århundrede samt Finn Stein Larsens og Bo Hakon Jørgensens behandlinger af den danske symbolistiske tradition. Disse kritikere lægger alle vægt på en forståelse af den symbolistiske digter, som en isoleret, heroisk lidende skikkelse, hvis force er at skabe selvgyldige, poetiske universer. Essentiel er endvidere opfattelsen af poesien som et særsprog med magisk kraft.

Den symbolistiske konception er i samklang med en række digtere fra tiden omkring 2000, nemlig Pia Tafdrup, Søren Ulrik Thomsen, Henrik Nordbrandt, Jørgen Gustava Brandt og Sten Kaaløø. Når fremstillingen har begrænset sig til disse digtere, skyldes det to ting. For det første at disse digtere med deres forskelligheder repræsenterer den vifte af tendenser, der findes inden for den symbolistisk orienterede, moderne, danske poesi. For det andet at de fem forfatterskaber er de vægtigste blandt dem, der tilhører den nævnte kategori.[47]

De fem digtere kan anskues som en gruppe med familieligheder i forhold til det symbolistiske, idet forskellige træk er fremherskende hos disse. Den heroiske, profetisk orienterede digterskikkelse er mest udpræget hos Tafdrup og Thomsen, mens den ikke manifesterer sig så tydeligt hos Nordbrandt, Gustava Brandt og Kaaløø. En universalistisk vision, hvor det erotiske, det poetologiske og det metafysiske er knyttet sammen, er markant i digte af alle ovennævnte digtere med Thomsen som en delvis undtagelse. Den dekadente civilisationskritik kan iagttages i værker af Nordbrandt, Thomsen og Gustava Brandt, mens den kun gav sig svage udslag hos Tafdrup og Kaaløø. Endelig ses dyrkelsen af det poetiske særsprog hos Tafdrup, Thomsen og Gustava Brandt, mens den kun i mindre grad optræder hos Nordbrandt og Kaaløø.

Konkluderende kan vi konstatere, at den symbolistiske strømning inden for dansk poesi omkring 2000 fremstår som en gruppering med flere ligheder end forskelle. Profileringen af den symbolistiske tendens kan danne afsæt for karakteristikker af andre typer monologisk lyrik. Det gælder i det følgende den konfrontationsmodernistiske strømning.

Den konfrontationsmodernistiske og psykologisk-sociale orientering

Betegnelserne konfrontationsmodernistisk og psykologisk-social orientering dækker en tendens inden for dansk centrallyrik, som havde et gennembrud omkring 1960, og som med en række markante forfatterskaber har været en vigtig strømning siden da. Litteraturhistorisk manifesterer denne digtning sig med en toneangivende gruppering af digtere omfattende Rifbjerg, Ørnsbo, Malinowski, Benny Andersen og Jørgen Sonne, der får et slagkraftigt modspil fra en række kritikere som Torben Brostrøm, Finn Brandt-Pedersen og Finn Stein Larsen. I centrum for kritikken er hele tiden den lyriske genre, og det lykkes i en række litteraturkritiske essays af de nævnte kritikere at diagnosticere en række træk, der kendetegner de tidlige 1960'eres digtning, og som profilerer denne i forhold til den foregående heretiske generation af digtere såsom Sarvig, Bjørnvig, Paul la Cour, Ole Wivel og Frank Jæger.

Brostrøms litteraturkritiske indsats fra slutningen af 1950'erne omfatter en halv snes værker – væsentligt baseret på sammenskrivninger af avis- og tidsskriftskritik – af hvilke de vigtigste er *Versets løvemanke* (1960), *Poetisk kermesse* (1962), *Labyrint og arabesk* (1967) og *Modernisme før og nu* (1983). Der er her tale om omkring 1500 siders nykritisk inspireret nærlæsning af over 50 forskellige lyriske forfatterskaber, og i fokus er hele tiden mangfoldigheden og det særegne ved en lang række forskellige forfatterskaber, der aldrig før Brostrøm har været seriøst behandlet af kritikken såsom munch-petersen, Bodil Bech, Hulda Lütken, Tove Meyer, Jørgen Sonne, Uffe Harder, Cecil Bødker, Rifbjerg, Ørnsbo, Corydon, Malinowski, Højholt og Gustava Brandt. Hvad der derimod er sjældnere i Brostrøms forfatterskab er de mere syntetiserende og begrebsorienterede fremstillinger. En særstatus i forfatterskabet har essayet »Det umådelige mådehold« fra 1959, i hvilket begrebet modernisme lanceres – med inspiration fra bl.a. Ole Sarvigs kunstkritik og Erling Christies og Paal Brekkes litteraturkritik fra *Vinduet* i Norge. En egentlig karakteristik af, hvad modernisme er ud fra en mere litteraturvidenskabelig vinkel, får man kun i svag grad, idet essayet overvejende er polemisk vendt mod den tidligere generations digtning, der beskrives som mindre tidssvarende og dermed af ikke særlig høj kvalitet. En central passage lyder (Brostrøm 1975: 135):

> Under og over den skærende angst-tone i 40'erne kan man lytte sig til den danske patos, den danske elegi, den danske selvironi, alt dog med måde, og bedømt med en modernistisk alen er hovedindtrykket, at man trods flyvepladser, øde lande og meget andet godt, nødlandede mellem to stole, modernismen og traditionen, dog nærmest den med øreklapperne. Der ødsles megen beundring på den, der efter farlige udflugter ud i det fremmede endelig kommer til fornuft og vedkender sig mulden mellem træerne, gravlund og poetisk alter i landsbyidyllen. Der vokser ikke helvedsblomster langs vejen, kun lidt tamt vildt lader sig undertiden til syne i selskab med søde fabelnisser og hyggeligt troldtøj i buskadset.

Brostrøms kritik er – anfører han selv – »ensidigt tænkt« (ibid. 136) i sin hårde dom over samtidens poesi. Det hævdes, at danske poeter »i de sidste menneskealdre har været påfaldende lidt opsat på at tage del i den fornyelse af poesien, som mange andre lande gennem eksperimenterende kunst har iværksat«, og at man »stort set [har] nøjedes med indavl og overfladiske efterligninger«. Desuden lider dansk lyrik af mangel på »originalt talent, initiativ, dristighed«, anføres det (ibid. 124 og 125). Adresserne er præcise i deres ironi i forhold til Heretica-generationens digtere og deres værker. Man genkender Ole Wivel (»flyvepladser«), Martin A. Hansen (»mulden mellem træerne, gravlund og poetisk alter i landsbyidyllen«) og Frank Jæger (»søde fabelnisser og hyggeligt troldtøj i buskadset«). Ligeså vigtigt som det kan være at påpege den 'ensidige' generationsprofilerende strategi i Brostrøms spidsartikel, er det imidlertid, at essayet på ingen måde kan og bør stå som repræsentativt for hverken Brostrøms kritik eller 1960'ernes konception af samtidens poesi.

Modsat Brostrøms partsindlæg i forhold til en samtidig digtning finder vi i det rekapitulerende værk *Modernismen i dansk litteratur* (1967) en behandling af lyrikken fra perioden af Finn Stein Larsen, der anlægger en mere analytisk og neutral optik. I dette værk opridses forskellen på det, der med en neologisme benævnes en »sensymbolistisk« digtning, som i fremstillingen omfatter et stort felt af digtere fra før 1950'ernes slutning (Tom Kristensen, Per Lange, Paul la Cour, Ole Sarvig og *Heretica*-kredsen), og en »modernistisk«, der består af den dengang unge digtergeneration (Erik Knudsen, Rifbjerg, Malinowski, Ørnsbo, Benny Andersen, Borum og Sonne).

Finn Stein Larsen anfører, at splittelse og værdinihilisme i sensymbolismen eller modernismens 1. fase opfattes som en trussel, mens det i modernismens 2. fase fortolkes som et vilkår, man må konfrontere sig med. Det handler i denne lyrik om at finde »sig til rette med den reducerede, illusionsløse virkelighed, den ribbede tilværelse« (Stein Larsen 1967: 46). Dette medfører en voldsom omdefinering af digtet, der i sensymbolismen omhandler tabet af metafysiske værdier, mens det i lyrikken omkring 1960 er udtryk for et konkret erkendelsesprojekt med en ikke-ideologisk og sansebåret konception af omverdenen. Stein Larsens ræsonnement er i samklang med Brostrøms bestemmelse af det særlige ved digterholdningen i konfrontationsoplevelsen, som den specielt udtrykker sig i forbindelse med denne kritikers behandling af Rifbjerg, hvor en nøgleformulering lyder: »forsøg på en forudsætningsløs omverdenserkendelse« (Brostrøm 1970: 69).

Som paradigmatiske værker til at eksemplificere forskellen mellem sensymbolisme og konfrontationsmodernisme kan man vælge Sarvigs *Jeghuset* (1944) og Rifbjergs *Konfrontation* (1960). Man ser her forskellen mellem en metafysisk farvet helhedssøgen og en socialpsykologisk funderet identitetssøgen som grundlaget for det poetiske projekt. Man kan med Stein Larsens formulering sige, at det i det sidste tilfælde drejer sig om at »udtrykke menneskelige situationer«, mens der i det første fokuseres på »*menneskets* situation« (Stein Larsen 1967: 51).

I forlængelse heraf ser man, hvordan der i de to typer digtning er tale om en forskel med hensyn til den 'verden', man udtrykker. I sensymbolismen hos Sarvig og Bjørnvig

samt hos deres efterfølgere Nordbrandt og Tafdrup møder man visionære særverdener, der i digte som »Fra nattens hus« fra *Jeghuset* eller Bjørnvigs »Soria Moria« fra *Stjærnen bag Gavlen* (1947) befinder sig hinsides enhver vanlig virkelighedskonception. Modsat disse digte optræder der i konfrontationsmodernismen i Rifbjergs »Frihavnen« fra *Konfrontation*, Ørnsbos »Balladen om dem der blev i byen« fra *Digte* (1960) eller Sonnes »Den druknede mand« fra *Krese* (1963) sansede udsnit af en moderne omverden.

Endelig afspejler forskellen på de to perioders digtning sig i den poetiske stil, hvor der i sandhed – som Rifbjergs programmatiske digt »Terminologi« propagerer – er tale om en »opvågnen fra nedfrosset/dybt anæsticeret coma«. Med anvendelse af fanfaren fra *Sommer i Tyrol*, »Ja, ja, ja nu kommer jeg/ned til jer ord«, bekendtgøres det, at den traditionelle poetiske stil (»Trompet«, »Skov«, »Karyatide«, »Kærlighed«, »Poesi«) skal erstattes af en moderne, fysiologisk-videnskabelig og sanseforankret »terminologi« (»Udflod«, »Transfocator«, »Valens«, »Pessar«). At dette punkt står som det måske allermest prægnante, er tydeligt, hvis vi betragter det kvantespring, der er fra Sarvigs sakrale højstil og metafysisk orienterede metaforik i et digt som »Modne« (»Tavse/sad brune kærner/i æblets kirke«) til det moderne, tabukrænkende og associativt styrede sprog i »Frihavnen« (»mit syn transplanteres/fra øjet til et spildgathost/skibsafføring, evige grape-frugter/spist, elektriske pærer«), eller hvis vi sammenligner den hymniske, apostrofiske stil i Bjørnvigs »Soria Moria« (»Ave Soria Moria;/Landet der aldrig var til«) med den vrængende diktion og det hæslighedsæstetiserende billedsprog i Ørnsbos »Balladen om dem der blev i byen« (»Tiden driver afsted/som snot ned ad væggen«).

Skal man give et rids af de nye træk i dansk lyrik omkring 1960, vil jeg pege på noget sådant i forhold til tre forskellige områder, nemlig det politisk-sociale, det individuelt-psykologiske og det æstetisk-poetologiske.

Med hensyn til den sociale og politiske orientering er der i poesien tale om en direkte, målrettet og konkret kritik af samfundsmæssige forhold. Kritikken udformer sig som en afslørende og/eller ironisk beskrivelse af massekulturen og anonymiseringen af storbymennesket (f.eks. Ørnsbos »Balladen om dem der blev i byen« (1960) og Benny Andersens »I baren« (1962)), af teknikkens magt over mennesket (f.eks. Rifbjergs »Teknik« (1960)) og af mediernes og reklamens dominerende rolle i velfærdsamfundet (f.eks. Erik Knudsens »Varehuset Total« (1958), Sonnes »Riesenrad« (1960) og Malinowskis »Kataloger« (1963)). At en konkret samfundskritik er sjældent forekommende i dansk digtning før slutningen af 1950'erne, påpeges også i Rifbjergs »Postludium«, hvor linjen trækkes tilbage til en af de få forgængere for den konfrontationsmodernistiske, sociale indignation inden for lyrikken, nemlig Otto Gelsteds »Reklameskibet« (1923).

Det individuelt og psykologisk orienterede opgør falder i forlængelse af den almene samfundskritik, idet den illusionsløse optik, hvor tilværelsens absurditet ses i øjnene, på det personlige plan udtrykker sig som en sansen af det elementære. Af denne grund får affaldet i sig selv en vigtig betydning i lyrikken, hvor vi hos Ørnsbo, Rifbjerg, Malinowski og Benny Andersen møder en mængde skildringer af forbrugte madvarer og kropslige afsondringer. Affaldet er ud over at være udtryk for en elementær kropslighed et

billede på kulturens bagside. Det repræsenterer i psykologisk forstand det fortrængte. Forestillingen om, at alle masker og hykleriske attituder afsløres, er på denne vis et vigtigt programpunkt i konfrontationspoesien, hvor især Rifbjergs *Konfrontation* og *Camouflage* er influerede af en freudiansk livstolkning. I Brostrøms »Det umådelige mådehold« lyder en bestemmelse i samklang med dette: »Hvad er da modernisme? En bestræbelse på at trænge ind og ned i det menneskelige, fremmest i de egne, som ikke har været bevidst behandlet af ældre digtere« (Brostrøm 1975: 135).

Endelig er tressermodernismen profileret i forhold til sensymbolismen i sin holdning til det æstetisk-poetologiske. Det ligger som en præmis, at den »forudsætningsløse omverdenserkendelse« eller konfrontationsoplevelse, som Brostrøm gør til det centrale karakteristikon ved digtningen omkring 1960, som sit mål har at højne den digteriske kvalitet. Brostrøm taler om »konkretoplevelsen, hvor det stærkt sansede forbinder sig med det originale sproglige udtryk«. Noget sådant manifesterer sig, ifølge Brostrøm – i modsætning til den heretiske poesi, der er karakteristisk ved »mangelen på originalt talent, initiativ, dristighed« (ibid. 125) – i den 'ny poesis' stormløb på fortidens æstetiske konventioner. Voldsomhed, slagkraft og aggressiv samfundskritik er fundamentale i konfrontationsmodernismens poetik.

Et typisk eksempel på dette er det indledende allegorisk-poetologiske digt i Rifbjergs *Konfrontation* »Livet i badeværelset«, hvor digteren i sæbens inkarnation med hæslighedsæstetiserende og tabukrænkende metaforik beskrives som voldsomt aktionistisk og 'farlig' i sin relation til læseren: »mærk mig det sidste sekund/før du som en brølende bue/slynges bagover mod den tørre lyd/der fremkommer/når kraniet møder karrets kant.« Et tilsvarende digterportræt indleder Ørnsbos *Digte*: »digteren er som en kniv læseren træder på.« Også i Rifbjergs »Postludium« har man den hårdtoptrukne beskrivelse af konfrontationsmodernismens poetik sammenlignet med den sensymbolistiske. Med et citat med samme holdning som »Det umådelige mådehold« og en allusion til Paul la Cours »Fragmenter af en Dagbog« (1948) får man først en travesti over den heretiske digtning: »En almindelig have i slow-motion/på alle årstider./Af og til må man lystre instinktets abestemme: jeg går der af dyb trang.« Den eskapistiske (»slow-motion/på alle årstider«) og usamtidige heretiske verden efterfølges herefter af en beskrivelse af den konfrontationsmodernistiske digters projekt: »Hvem ved, for pokker, om der ikke/i et idyllisk staudebed/skulle være nedgravet en tromlerevolver/kaliber 11 mm, mærket Colt./Det er den jeg leder efter.« At 'tromlerevolveren' og eden (»for pokker«) er emblemer på det moderne sprog, som kræves til magten, er oplagt.

Ser vi i praksis på, hvorledes Rifbjerg, Ørnsbo, Malinowski, Knudsen og Sonne fornyer det danske poetiske ordforråd, er der to markante tendenser, der begge repræsenterer angreb på den sensymbolistiske stil. Dels dyrker man moderne, videnskabelige vokabularer, dels anvender man et blasfemisk og tabukrænkende sprog. Der optræder, hvad det medicinske og fysiologiske angår, især hos Rifbjerg en voldsom brug af sådanne gloser (f.eks. i *Konfrontation*: »dybtanæsticeret koma«, »brokbind«, »pessar«, »moderkageafgang«, »larynx«), mens man hos digtere som Malinowski og Sonne

møder alle mulige typer fagsprog (f.eks. i Malinowskis *Romerske bassiner* og Sonnes *Krese*).

Tendensen til anvendelse af tabukrænkende udtryk kommer til udtryk i koncentrationen om kropslige processer og afsondringer (f.eks. i Rifbjerg: »spildgathost« og »skibsafføring«, og Ørnsbo: »syrligt opstød«, »snot«, »halvspiste æbler«, »vældig erektion« og »os der brækker os/os der skriger i pissoirerne«). I forlængelse af dette hudfletter man kristendommen med blasfemiske udtryk som »os skabte i Vorherres billede/i hans tæer og indvolde« (Ørnsbo), »Gud, nitter, plejlstænger« (Rifbjerg), »Kristus i Marcipan« (Malinowski) og »Jomfru Maria i sølvræv, i bad« (Knudsen). Jørgen Sonnes »O Højtid, ohøj« fra *Krese* (1963) indledes:

> På kristi luftsfartsdag ligger fugl phenix, peggasus,
> helligtrækopteren, på kastrup Doloris, ih! vorhære
> tilvejrs, sae Hans til Sisse, og så græd de begge to.

Med hensyn til forskellene mellem, hvad der benævnes henholdsvis modernismens 1. og 2. fase, kan man komme med flere indvendinger. Opdelingen, som den fremtræder i *Modernismen i dansk litteratur*, hvor hovedaktøren er digtergenerationen fra slutningen af 1950'erne, bærer præg af den retorik, som også kendes fra avantgardebevægelsernes manifester, hvor man anvender successive faser, skel og gennembrud som centrale orienteringspunkter. Der bliver tale om en homogeniseringstendens, hvor man i højere grad vægter de ligheder, der er mellem f.eks. Rifbjerg, Malinowski og Sonne, end de lige så oplagte forskelle. I en periode, hvor dominerende forfattere har et vist stilistisk og holdningsmæssigt fællespræg, findes der ligeledes digtere, der afviger markant fra dette, og som derfor ikke får den opmærksomhed i den litterære offentlighed, som tilkommer dem. At digtere som Bjørnvig, Jæger og Højholt også skriver vægtige værker i den periode, som i litteraturhistoriske fremstillinger benævnes »konfrontationsmodernistisk«, er næsten banalt at fastslå. Imidlertid er denne fremstillings diskussion af den konfrontationsmodernistiske poetik en anden. Pointen er her, at begreberne sensymbolisme og konfrontationsmodernisme har gyldighed som poetologiske paradigmer langt ud over 1960'ernes digtning.

Når vi diskuterer, i hvor høj grad digtningen omkring 1960 har påvirket en række forfatterskaber i tiden omkring 2000, er vi i berøring med en udbredt litteraturhistorisk diskussion fra slutningen af 1990'erne og fremefter, nemlig refleksionerne over fænomenet »modernismekonstruktionen«. Kritikken af »den danske modernismekonstruktion« blev første gang lanceret af Anne-Marie Mai i »The Thrill of It All. Modernismen som mangearmet blæksprutte« (1998). Mais udgangspunkt for diskussionen er Brostrøms »Det umådelige mådehold« (1959), ud fra hvilken modernismen bestemmes som funderet i begreber som »meningstab«, »mismod«, »galskab« og »lidenskab« (ibid. 16). Hun giver en muntert-ironisk karakteristik af det, hun kalder, den »særlige danske modernismetænkning« med følgende formuleringer:

> Vi iler til det nærmeste stamtræ og griber efter den pæneste litterære kongerække. Stillet over for eksperimentel litteratur finder vi den gode gamle modernistiske kanon frem, og vi forlænger den med glæde: modernismen før og nu, og for altid!

Mai tilføjer, at »modernismetænkningen gør modernismen til en mangearmet blæksprutte«, der ender med »at kvæle forståelsen af nyere dansk litteratur« (Mai 1998: 14f).

Mais synspunkter følges op i en række senere artikler, hvoraf nogle af de toneangivende er Anne Borups »Den danske modernismekonstruktion. Ud af modernismen – ind i litteraturen« (2000) og Jon Helt Haarders »Villy og Sørensen. Skitse til genlæsning af et forfatterskab« (2000). Disse kritikeres karakteristik er central og i overensstemmelse med denne fremstillings optik på to punkter. For det første har de ret i, at den konfrontationsmodernistiske digtning har haft stor indflydelse på senere dansk digtning. De anlægger i deres artikler, der er opsamlet i antologien *Modernismen til debat* (2005), en kritisk vinkel på modernismebegrebets social- og/eller virkningshistorie. Der redegøres for, hvordan modernisme i starten af 1960'erne bliver en beredskabsetikette for en ny digtergeneration, og hvordan termen fra tressernes begyndelse bliver et plusord, der knytter an til en række af tidens andre ideologisk dominerende tankesystemer såsom kulturradikalisme og psykoanalyse. Og det påvises, at en lang række digtere spændende fra de realistiske prosaister til de amerikansk influerede beat-lyrikere anbringes i periferien af den litterære offentligheds søgelys som følge af de tidlige tresseres digteres dominerende rolle i den litterære kritik.

For det andet er det rimeligt, når ovennævnte litterater påpeger, at der også kan tænkes mange andre litteraturhistoriske perspektiver end dem, der knytter de seneste års litteratur til de æstetiske principper grundlagt i de tidlige 1960'ere.

Begge disse principper er fundamentale i denne bog, hvor den konfrontationsmodernistiske og psykologisk-sociale orientering undersøges som en markant, men absolut mindre strømning inden for dansk digtning omkring 2000.

Der er dog også punkter, hvor man kan kritisere de argumenter, som Anne-Marie Mai og hendes efterfølgere har lanceret. En fundamental indsigelse går på, om den kritik, der rettes imod den dominerende rolle, 1960'ernes ideologi og æstetik har haft i eftertiden, hænger ufravigeligt sammen med brugen af begrebet modernisme. Et modargument i forhold til dette er, at det på flere måder er svært at få ovennævnte kritikeres beskrivelse af 'modernismekonstruktionen' til at passe på en række af de værker, der siden 1960'erne er skrevet om dansk modernisme.[48]

Man anfører således, at forskningslitteraturen om modernisme siden 1960'erne har taget udgangspunkt i »en kanon, der bygges op med afsæt i 1960'er-litteraturen« (Mai 1998: 17), til trods for at mange af den danske modernismeforsknings værker kun perifert behandler digtning fra 1960'erne. En anden pointe i Kolding-litteraternes argumen-

tation, der er mindre troværdig, er, at man hævder, at »den danske modernismetænkning« ikke forholder sig til fænomener som »symbolisme, minimalisme, surrealisme«, postavantgardisme, konkretisme, eklekticisme og materialebevidsthed (ibid. 26f). En række værker fra den danske modernismekritik indeholder nemlig nuancerede diskussioner af disse tendenser. Endelig er det ikke korrekt, når man omtaler »den danske modernismetænkning« som bundet til et lukket, intertekstuelt felt (Borup 2000: 10), idet diskussionen af modernismen siden 1960'erne i dansk sammenhæng i langt højere grad har været influeret af den internationale modernismekritik end af den snævert litteraturpolitiske og -pædagogiske anvendelse af ordet, som blev anvendt, da Brostrøm var bannerfører for de tidlige 1960'er-digtere.

Derudover har der været en tendens til, at den specifikke kritik af 1960'ernes digtning har mistet sine proportioner. Dette har været tilfældet i en række indlæg af Jon Helt Haarder, der i ovennævnte artikel om 1960'er-modernismens indflydelse har talt om »en slags kulturradikalismens theodicé« og »en holistisk teori«, der »trækker tænderne ud på den kunst den vil promovere«, og en »indholdistisk sort skole« (Haarder 2000: 3f). Mest ekstreme var en række essayistiske tekster, som Niels Frank kom med i relation til modernismekonstruktionsdebatten. I »Omstigning til Paradis. Om Villy Sørensens 'Digtere og dæmoner' og hvorfor modernismen i Danmark ikke var moderne« (2000) og »Replik til Jan Rosiek« (2001) kasserer Frank hovedparten af den danske poetiske og kritiske tradition fra Sophus Claussen over Bjørnvig til Brostrøm og Villy Sørensen som »naiv« og »fordrejet«. Han havner i sin kritik helt ude i hampen, hvad angår idiosynkratiske urimeligheder, som når han i forbindelse med Brostrøms kritik taler om »en freudiansk opbyggelighedsudgave«, »et stort socialdemokratisk langbordsmøde«, en nedvurdering »af det sprogligt-materielle«, og »en enorm bremseklods i den danske modernismeudvikling« (Frank 2001: 72).

I denne bog er intentionen ikke at fremhæve nogle former for digtning frem for andre. Den konfrontationsmodernistiske strømning er således én blandt en række tendenser, der viser sig i nyere dansk digtning. Det er, som jeg har nævnt, fundamentalt, at litteraturhistorien ikke ses som et enstrenget forløb, men derimod som et mangestrenget fænomen. Vi må operere med en mangfoldighed af strømninger, der er til stede samtidig, frem for med skarpe brud mellem litterære epoker.

Jeg vil i det følgende undersøge, hvilke udtryk en konfrontationsmodernistisk strømning inden for digtningen omkring 2000 giver sig. Formodningen er her, at vi har at gøre med et segment af digtere, hos hvem et hovedanliggende er at formulere sig i en moderne, ofte tabukrænkende stil og i en socialt kritisk, ofte psykologisk orienteret diskurs, der distancerer sig fra den esoteriske sprogholdning, den profetiske digterpositur og de metafysisk farvede visioner, som vi finder i den sensymbolistiske tradition. Jeg vil se på, hvordan en sådan poetik manifesterer sig hos fem centrale forfattere, nemlig Klaus Rifbjerg, Jess Ørnsbo, Tore Ørnsbo, Marianne Larsen og Morten Søndergaard.

Klaus Rifbjerg – psykologisk dybdeboring og kulturradikal samfundskritik

At sætte Rifbjergs enorme poetiske forfatterskab med dets over 30 digtsamlinger på en formel, er naturligvis et vanskeligt projekt. Intentionen er imidlertid ikke at beskrive alle detaljer, nuancer og specifikke værker, men at indkredse hovedkomponenterne i den poetik, som ligger til grund for forfatterskabet. Det kan være rimeligt at pege på to fundamentale retninger inden for Rifbjergs poesi, nemlig henholdsvis den psykologiske afdækning og den sociale kritik. At disse to diskurser ikke kan adskilles skarpt er oplagt. Alligevel synes der er være en tendens til, at digterens værker enten domineres af et psykologisk eller et samfundskritisk perspektiv. Blandt værker fra de seneste år, der repræsenterer disse to typer lyrik, kan man nævnte på den ene side *Terrains vagues* (1997) og *Knastørre digte* (2006) og på den anden side *Pap* (2004). I førstnævnte samling lyder en af de centrale tekster:

I mørkekammeret
er spændingen størst
i det øjeblik billedet viser sig
men endnu ikke er fixeret.

Der peges hermed på bogens titel *Terrains vagues*, der er hentet fra Victor Hugo, hvor udtrykket betegner de mellemtilstande, der unddrager sig enhver form for kategorisering og rationel forståelse: Grænseområder mellem førbevidst og bevidst, mellem natur og kultur, mellem skønt og hæsligt, og mellem betydeligt og ubetydeligt. Med denne raffinerede præfreudianske reference peges der også på noget essentielt i Rifbjergs forfatterskab som helhed, idet man kan sige, at et dominerende poetologisk udgangspunkt er forsøget på at tale om de 'vage områder', der ligger uden for dagligsprogets, logikkens og de sociale reguleringsmekanismers herredømme. Det 'mirakuløse' og uudsigelige er på ingen måde som hos digterne i den symbolistiske tradition et anliggende, der har metafysiske implikationer, men derimod et individualpsykologisk projekt, hvor sanserne og hukommelsen mobiliseres. Det sidste digt fra *Terrains vagues* sammenfatter forfatterskabets poetik:

Selv er jeg ingen spåmand
kun en husker
og rollen passer mig perfekt
fordi den gir mig adgang

til alting sagt i al
beskedenhed ja selv de flader
hvor intet gror og de revirer
hvor intet sker

og alting blomstrer dobbelt rigt
i fantasiens øjeblik
som vi er fælles om
og som er ganske gratis.

Som i programdigtene »Terminologi«, »Postludium« og »Livet i et badeværelse« fra *Konfrontation* fastholdes det, at den profetiske digterrolle (»Selv er jeg ingen spåmand/ kun en husker«) er passé, og at adelsmærket ved den rifbjergske digterfysiognomi er evnen til at sanse skarpere end sine medmennesker. Karakteristisk er det ligeledes, at den poetiske indsigt altid forbindes med en chokagtig epifanisk oplevelse – altså i ovenstående to *Terrains vagues*-tekster »fantasiens øjeblik« og »det øjeblik billedet viser sig/men endnu ikke er fixeret« – hvor jegets refleksion momentant suspenderes med den effekt, at kræfter fra det fortrængte pludselig frigøres i form af et kreativt, nyt og grænsesprængende sprog. Det er denne surrealistisk orienterede poetik, der demonstreres i digte fra *Konfrontation* som »Frihavnen« og »Jern«, og som genfindes i *Terrains vagues* og i talrige andre værker. Typisk er Rifbjergs evne til at fremmane traumatisk prægede fantasier af de mindste dagligdags sansninger, som det f.eks. sker i den følgende rytmiske, billedynglende stream-of-consciousness-passage fra digtet »Indkøbscenter«:

ingen jordrystelse

men alligevel en seismisk
uregelmæssighed
en antydning af indforstået
ubehag

der får en lille
hvirvelvind til at rejse sig
så papir og plasticstykker
skifter retning

og hele herligheden
igen lander foran indkøbscentrets
automatiske glasdøre
og blir liggende

kun uroligt kurende frem
og tilbage mens folk går
til og fra frembringende
en lille vemodig lyd

som den man må formode
fisk laver når de
er fanget og gællerne
langsomt tørrer ud.

At det netop er en af modernitetens fænomener – altså »indkøbscentrets/automatiske glasdøre« – der danner ramme om den førbevidste oplevelse af kulturens ubehag (»en lille vemodig lyd/som den man må formode/fisk laver når de/er fanget og gællerne/langsomt tørrer ud«) er typisk for den rifbjergske optik. Rifbjerg er den moderne verdens mand på godt og ondt. Et lignende »terrains vagues«, altså en uudsigelig, ambivalent psykologisk tilstand, ser vi i forbindelse med en oplevelse af kærlighedsakten, hvor Rifbjergs sætter fingeren på et psykologisk smertepunkt, nemlig den manglende evne til at være til stede i nuet:

den store sammensmeltning
er også en opløsning.
I favntaget ser man for det meste
hinanden over skulderen.

Terrains vagues er som helhed et stykke Rifbjerg-lyrik, der rummer al den hudløse sensibilitet, vitalitet og sproglige rebelskhed, som man kender fra forfatterskabet. Hvad angår den psykologiske orientering, træffer vi desuden i samlingen på en række erindringsdigte fra barndommen, der forbinder sig med det ypperste, der er ydet inden for denne genre på dansk, nemlig *Amagerdigte* fra 1965.

Ligeså raffineret præsenteres denne poetik i *Knastørre digte*. Vi ser igen Rifbjergs evne til at beskrive de facetter ved vort ydre og indre liv, som normalt ligger uden for sprogets, den rationelle tænknings og den dagklare opmærksomheds rækkevidde. Der kan eksempelvis være fokus på emner, der er »knastørre« i den forstand, at de sjældent optræder i lyrik såsom et klædeskab, en værktøjskasse, skrå, drager, fiskeliner, ligkister, en barbermaskine og en gulvklud. Og i de fleste tilfælde bliver der sagt noget inciterende om bevidsthedstilstande, der ikke entydigt kan indfanges af store abstrakte begreber som angst, sorg, kærlighed, idiosynkrasi, glæde, misundelse, raseri og erotisk længsel. Indledningsteksten i *Knastørre digte* lyder:

Der er en særlig dragning
Mod stedet hvor ingenting sker og
To fliser møder hinanden og et trin går ned.
Det opleves ligesom strejfet.
Graden af opmærksomhed er ikke
Noget at snakke om. Tværtimod er der

Nærmest tale om en distraktion
En slags bevidst bevidstløshed som man
Kan opleve den lige før søvnen.

Modsat *Terrains vagues*' og *Knastørre digte*s individualpsykologiske optik møder vi i digtsamlingen *Pap* (2004) en social og politisk-satirisk vinkel. I *Pap* finder man en række dagsaktuelle lejlighedsdigte, hvorved samlingen strækker sine aner tilbage til kulturradikale 1960'er-monumenter som revyen *Gris på gaflen* og de satiriske rolle- og portrætdigte fra *Fædrelandssange* (1967) og *Mytologi* (1970). I teksterne beskrives ofte konkrete politisk-sociale begivenheder med relation til Danmark 2004 såsom stats- og kulturministerens møde på Marienborg med udvalgte forfattere.

Grebet i de fleste digte fra *Pap* består i at vende og dreje bestemte udsagn og situationer, således at resultatet bliver en absurdistisk satire. Der opstår groteske spil med betydning som i digtet »I en sal på et hospital«, hvor jeget fantaserer om et sygebesøg hos Søren Krarup, og der ironiseres raffineret over tidens floskler, som det er tilfældet i et rablende digt, der manisk gentager sætningen »Jeg synes det er synd for Kurt Thorsen«. Der optræder desuden tekster, hvor Rifbjerg ironiserer over sine debatmodstandere Bent Jensen, Jørgen Schleimann, Brian Mikkelsen og Bertel Haarder. Endelig træffer vi et rablende politisk-satirisk digt med titlen »Bush og Gud«, hvor Rifbjerg som mange gange tidligere i forfatterskabet folder sig ud i en gigantisk smalltalkstrøm:

så kom Gud ind ad døren og gik hen til Bush
der lå på gulvet i sit eget bræk og med en
knust flaske i hånden og sagde til ham:

Så, Bush, hold så op med det der. Du ved jo
godt at du ikke kan tåle det og du bliver
nødt til at sende dit tøj til rensning og at
Laura ikke kan lide det. Så rejs dig op og
vind det præsidentvalg.

Blasfemien og travestien i forhold til autoriteter er altid et indslag i den kulturradikalt orienterede diskurs, som udgør en hovedstrøm i Rifbjergs forfatterskab. At man i mange af de politisk-sociale rolledigte som det ovenstående balancerer på grænsen mellem en monologisk og en flerstemmig digtning, er oplagt. Rifbjergs enorme forfatterskab rummer da også et antal digte, der både blander genrer og stilarter, og som formmæssigt synes uafgrænselige.

Alligevel vil jeg slå fast, at vi i forfatterskabet finder en hovedtendens i retning af afrundede digte med en stilistisk homogenitet og et veldefineret poetisk subjekt, hvorfor

han kan betegnes som centrallyriker. Det særlige ved Rifbjerg er den konfrontationsmodernistiske og psykologisk-sociale profilering, hvor der sker en udforskning af det psykiske med udgangspunkt i erindringsprocesser, og hvor vi ser en aggressiv, målrettet samfundskritik, der ofte tager et konkret, dagsaktuelt udgangspunkt. Endelig er Rifbjergs centrallyrik karakteristisk ved sit moderne, konkrete, nuancerede, ofte tabukrænkende og sansenære særsprog.

Jess Ørnsbo – magtens konstruktioner og solidariteten med taberne

Mens Rifbjergs særkende er de sansede erindringsglimt og de lange stream-of-consciousness-agtige perioder, er generationsfællen Jess Ørnsbos karakteristikon de bizarre synsvinkler, den barokke humor, det dissonantiske billedsprog og den effektfulde hæslighedsæstetik. Markant er det, at den hæslighedsæstetiserende metaforik, som stort set – med Broby-Johansen og ansatser hos Johannes V. Jensen og Tom Kristensen som undtagelserne – ikke forekommer i dansk poesi før denne digter, kan ses videreudviklet i et stort antal nyere forfatterskabet. Det gælder digtere som Henrik Nordbrandt, Rolf Gjedsted, Peter Poulsen, Michael Strunge, Søren Ulrik Thomsen, Carsten René Nielsen, Morten Søndergaard, Mikkel Thykier og Tore Ørnsbo. Og få digtere har som Jess Ørnsbo i det lange tidsrum fra debuten med *Digte* i 1960 til *Hopla* (2004) så indædt og monomant forfulgt det samme poetiske projekt.

Med hensyn til holdningen i Ørnsbos lyrik er to tendenser tydelige, nemlig på den ene side den rasende kritik af enhver form for magtkonstruktioner og vedtagne konventioner og på den anden side solidariteten med samfundets svage og udstødte. Sammenligner vi den ørnsboske samfundskritik med den rifbjergske, er der skruet mærkbart op for sortsynet, sarkasmen og raseriet. Der er aldrig skyggen af forsoning i forhold til samfundet og dets institutioner, og de ætsende satirer har som altid udgangspunkt i en idiosynkratisk sansning af detaljer. På kulturradikal vis angribes kirken og dens ritualer nådesløst som i det følgende digt fra *Undren* (1999):

> hvor ofte har jeg ikke grædt til mine egne begravelser
> præsten serverede de fineste kniplinger
> dåbskjoler små forknyttede lommetørklæder fingersutter og
> syltede kys
> Vandet dryppede ned fra orglet
> noderne sad klæbrigt
> på væggen
> og jeg bare græd
> [...]

Vi sang den smukke nr. 347
i sjælens rynkekatalog
og musene hviskede med følsomme tænder
i alles lommer
Efter seks timer var alle bænkerader
grædt rene
Vi blev skubbet hen
til udgangen
hvor en sværtbevæbnet murer stod
og trykkede det sidste
af vore hænder

Der anvendes hos Jess Ørnsbo, hvad der i æstetisk teori er blevet betegnet som 'underliggørelse' (Shlovskij), 'Verfremdung' (Brecht), 'sansemæssig irrealitet' (Friedrich) eller 'æstetisk idiosynkrasi' (Bjørnvig). Der menes hermed en bizar og fremmedgørende perceptionsform, hvor det fugtige og klæbrige gøres til den dominerende egenskab ved »noderne«, salmebogen til noget så prosaisk og ækelt som »sjælens rynkekatalog«, og kirkens ceremonimester kordegnen til noget så plat og dagligdags som en »sværtbevæbnet murer.«

Tilsvarende hører vi om religionen i blasfemiske salver i *Tavse digte* (2001), hvor de hæslighedsæstetiserende billeder falder med søvngængeragtig præcision gennem hele samlingen, og hvor en detalje altid på bizar vis peger mod en overraskende helhed – eller mangelen på samme. Nihilistiske udsagn om tilværelsen som helhed lyder f.eks.: »Husk verden er bare/et nøglehul/med intet på den/anden side«, og »i aviserne tørrer de fortsat op/efter Vorherre/men historien er stadig kun en gentagelse/af generne«.

Degraderes Vorherre, er det også tilfældet for andre 'store historier', som vi mennesker bruger til at trøste os eller hylle os i tryghed med. Det gælder de romantisk farvede beretninger om evolutionen, der i dette århundrede – spændende fra Johannes V. Jensen og Thøger Larsen til Michael Strunge og Pia Tafdrup – er blevet lanceret af en række digtere. Når denne historie udsættes for Ørnsbos illusionsløse vrængen og idiosynkratiske billedmageri, bliver resultatet i *Tavse digte*:

Fortiden
en uklar suppe
et hav hvor dyrene endnu ikke
har taget form
senere vingen som det første
fremskridt
så væsener der kun genkender hinanden
som grene og kviste

og kun det spiseliges forbrydelse
Der var langt til helleskibe
og knurrende sejl
ingen så det første kontinent eller
bjergenes synken
kun solens store sværd hang
faldefærdigt
over insekternes imperier

Som altid hos Ørnsbo knyttes det animalske, det kropslige og det primitive (»knurrende sejl«, »insekternes imperier«) sammen med civilisationen i en travesterende nedskrivning af traditionelle åndelige og kulturelle værdier. Satiren i forhold til alle institutionaliserede omgangsformer fremstilles af Ørnsbo med ætsende sarkasme i digt efter digt. Modsat Rifbjergs individualpsykologiske vinkel finder man hos Ørnsbo ofte en kritik af den kollektive undertrykkelse, hvor falske og forlorne normer udøver deres magt. Et typisk digt fra *Hopla* (2004) består af metaformættede, hæslighedsæstetiserende kataloger af typen:

de sælger glaserede forståelser
og råsyltede stemmer
de sælger glemmebøger med fremtidens
navne de reparerer mennesker
der har vendt huden
forkert
de laver møder med gratis tremmer
til ansigtet
de har turistguider
til hjernens irveje

Tilsvarende har Ørnsbo intet tilovers for den litterære institution, som det fremgår af et hånligt digt tilegnet litteraturhistorikerne, hvor der fortælles om, hvordan disse udsætter digteren for »fingeraftryksforgiftning«:

Derefter begynder kampen mellem aftrykkene
hvem er rigtigst hvem er ejeren
Til de store plenummer møder de alle op
møllene rotterne miderne
snylterne
der er en slubren og en stank
af dårlig fordøjelse

Er den nådesløse kritik og den brutale marodørvirksomhed i forhold til alle religiøse, ideologiske, sociale, kulturelle og politiske normer fremtrædende i Ørnsbos poesi, så finder man også en artikulation af en ømhed og sårbarhed. En karakteristik i Finn Stein Larsens diskussion af tressermodernismen i *Modernismen i dansk litteratur* har korrelation til især Ørnsbos poesi. Der tales her om »en slags spottepoesi, hvis sigte ligesom en del af den absurde dramatiks bliver at fremkalde sit eget modbillede hos læseren: Livet udfolder sig på trods af vilkårene og beskrivelsen« (Stein Larsen 1967: 45). Et klassisk eksempel på denne tendens er »Balladen om dem der blev i byen« fra *Digte*, hvor der midt i en klaustrofobisk ophobning af hæslige indtryk fra storbyen – lammende smukt i sin afdæmpede og underdrevne formulering af smerte og længsel – pludselig står: »hvorfor er der ikke/lidt mere af alt/og alt lidt mere/samstemt og fuldbyrdet«.

Solidariteten er i Ørnsbos univers altid knyttet til de svage og udstødte i samfundet. Et tilbagevendende tema er børns afmagt i en afstumpet voksenverden. Dette er f.eks. fremstillet i »De understes land« fra *Myter* (1964), *Børn* (1980) samt i *Undren* i et tænderskærende angst- og ubehagsdigt med titlen »Barnepiger«:

> deres pegende fingre følger dig
> rundt om hjørnerne
> deres tikkende gitre er overalt
> De største sidder oppe
> i tårnene
> de vogter mareridtene og de ublu drømme
> [...]
> Og de mindre der klatrer rundt på folk
> i deres lommer eller
> som håndjern
> Overalt er de der barnepigerne
> med deres slubrende arme og deres
> tikkende spjæt
>
> Den værste er den tikken helt
> inde fra brystet
> synkopen
> hjertelyden

Oplevelser af samhørighed, nærhed og kærlighed har hos Ørnsbo vanskelige kår i en materialistisk verden dirigeret af den instrumentelle fornuft. Bærere af det ægte og sårbare er ud over børnene samfundets outsidere, der beskrives med en barok humor, en idiosynkratisk sansning og et bizart billedsprog som i de følgende passager fra *Tavse digte*: »Der er væskende ønsker på/alle spisesedler/og livsfarlig musik på vuggestuerne/

Nede i en kælderhals står tre mænd med dårlig mave/og spiser tape/for at berolige hinanden.« Fra samme samling har vi et ømt og solidarisk portræt af en ensom, gammel mand:

> Hen under aften bliver snottet fastere
> og han benåder sig selv med
> en ungdommelig hvidtøl

Sine højdepunkter opnår Ørnsbo da også uden tvivl i digte, hvor han i højere grad drejer sin optik fra den foragtede magtelite til den lidelse og armod som – uden at skylden for denne skråsikkert udpeges – kan opleves af almindelige mennesker. Usædvanlig smukt er f.eks. et illusionsløst og smertefuldt digt fra *Hopla* med titlen »Til Pasternak«, fra hvilket en passage lyder:

> der er ingen følelse så stor
> at den ikke kan være under en glasplade
> der er ingen skygge så sort
> at den ikke kan være i din åbne mund
> der er ingen omsorg så stor
> at slagene ikke rammer præcist
> ind i ansigtet
> der er intet smil så blødt
> at det ikke ender i inkarnationer af beton
> der er intet alfabet så levende
> at det ikke kan fyldes af døde digte
> der er intet så rent
> at ormene ikke kan overleve

I digtet opløses det polariserede værdiunivers, som går igen i det meste af den poetiske tradition, hvor en forestilling om noget entydigt positivt naturligt og uspoleret placeres i en modsætning til en række negative betydningselementer såsom magtbegær, materialisme og undertrykkelse. Der er som i de største moderne danske digte såsom Malinowskis »Disjecta Membra« og Sonnes »Cikadepinjen« tale om en sublim nihilisme, hvor drømmen og længslen efter skønheden fremmanes på trods af, at alle i forvejen vedtagne normer fornægtes. Således forbinder Ørnsbo som en af de mest sortsynede, hæslighedsdyrkende og socialt revsende poeter sig på paradoksal vis med den utopisk-visionære digtning, som det har været hans hovedprogrampunkt i et langt forfatterskab at gøre op med.

Som helhed kan man slå fast, at Jess Ørnsbos udgave af en konfrontationsmodernistisk og socialt-psykologisk orienteret centrallyrik adskiller sig fra Rifbjergs ved, at den anvender stærkere virkemidler, nemlig det hæslighedsæstetiserende billedsprog, de

uvante synsvinkler og den sorte humor. Der satiriseres hos Ørnsbo lige så voldsomt og ætsende som hos Rifbjerg over samfundets magthavere og alle former for fastlagte politiske, sociale, kulturelle og religiøse normer. Men samtidig er digterens kendemærke en dyb solidaritet med og en unik evne til at formulere håb og længsler for samfundets svage og udstødte.

Tore Ørnsbo – psykisk armod og drømmen om det oprindelige

Tore Ørnsbos debutsamling fra 1997 bærer titlen *Inkubationer*. Titlen skal forstås metaforisk som et udtryk for den proces, der foregår med digteren fra det tidspunkt, hvor et sanseindtryk sætter noget i gang hos ham, til det øjeblik, hvor hans fantasi slår ud i en række hårdtslående og sanseæggende poetiske billeder.

Karakteristisk for Tore Ørnsbos stil er et billedsprog, i hvilket ironi og hæslighedsæstetetik dominerer, og lighedstrækket er, hvad dette angår, umiskendeligt, når det gælder én bestemt digter, nemlig Jess Ørnsbo. Et udpluk af metaforikken fra debutsamlingen lyder: »uhøfligt anmassende/som fluer i en madkasse«, »dagen slæber sine sure klude/frem til aftenen og lægger/dem i min seng« og »natten er en mudret bølge«. Der satses med stor effekt på en æstetik, hvor man vender sig imod det klassiske skønhedsbegreb, der opfattes som banalt og fortærsket. I stedet skaber man fascination omkring det bizarre og grimme, der ofte unddrager sig gældende konceptioner og dermed får karakter af noget utopisk og uudsigeligt.

Tore Ørnsbos digtning omfatter ud over debutværket fra 1997 digtsamlingerne *Menageri* (1999), *Kronologi i trappeform* (2001), *Bastard* (2003) og *Kærlighedens sidste patient* (2005). Livstolkningen viser en klar overensstemmelse med den socialt kritiske og vrængende optik, som introduceres i lyrikken i begyndelsen af 1960'erne. Der er dog en accentforskydning i forhold til forgængernes holdning til henholdsvis det politisk-sociale område og det psykologisk-eksistentielle, idet Tore Ørnsbo hovedsageligt interesserer sig for det sidstnævnte område. Dette betyder ikke, at den kulturradikale prygelknabe nummer ét, kristendommen og kirken, går hus forbi, men blot at vinklen er en anden. Man kan f.eks. sammenligne en blasfemisk og antikristen poetisk salve fra Tore Ørnsbo med én af de ovenfor citerede af Jess Ørnsbo. Fra *Kronologi i trappeform* lyder en typisk passage af Tore Ørnsbo:

> vær kun tryg
> dybt i bevidsthedernes
> telepatiske postordrekatalog
> ligger korset i sit fløjl
> som havde skæbnen brug for et kompas
> livet er jo simpelt
> som en pludselig glemsel.

Det handler om kulturens ubehag og individets magtesløshed i en verden, hvor alle forestillinger om en mening (»korset« i »bevidsthedernes/telepatiske postordrekatalog«) med tilværelsen er brudt sammen, og midlet til at udtrykke dette er som altid hos Tore Ørnsbo en slagkraftig serie af metaforer. Vi bemærker imidlertid, hvorledes den poetiske diskurs (»tryg«, »bevidsthedernes telepatiske«, »skæbne«, »glemsel«), synes formet efter en psykoanalytisk logik.

Et andet udbredt eksempel på, hvorledes Tore Ørnsbos lyrik med sin barokke humor fortsætter den tradition for socialt satirisk digtning, som har en højkonjunktur i 1960'erne, er digtet »Surt brød« fra *Menageri*:

> Da planeterne er runde
> og lyset falder i alle retninger
> har vi korte ben
> og lader tiden løbe
> i en ret linje
> ordner regelmæssigt vores liv
> efter alfabetet
> holder fri om søndagen
> gifter os sent
> og bliver utrygge ved sort sengetøj

Ekkoet fra en række af de klassisk modernistiske digte, der beskriver den sociale tvang og overtilpassethed såsom Rifbjergs »Det er blevet os pålagt« (1960) eller Benny Andersens »På høje tid« (1962), er tydeligt. Alligevel har den yngre Ørnsbo sin unikke måde at beskrive samfundets undertrykkelse af individet på. Det er ofte subtile psykologiske kategorier, der står i centrum, og der er i Tore Ørnsbos digte en idiosynkratisk sansning og chokagtig billeddannelse som i den følgende lapidariske og præcise diagnose: »bliver utrygge ved sort sengetøj.«

Hvordan beskriver Tore Ørnsbo da psykologiske krisetilstande? Der hersker her en stor mangfoldighed og kompleksitet. I debutsamlingen hører vi om et jegs fremmedgjorte forhold til sin egen seksualdrift: »når hun vender ballernes bløde spejl/mod mørkets krampelyst/hænger han ind over mine skuldre/med sit debile blik.« Tilsvarende berettes der med hårdtslående metaforik om den desillusionerede følelse af, at »lykken« er »et dyr/der ikke kan finde hjem/over de fedtede brosten.«

I *Menageri*s digte er der dømt spleen for fuld udblæsning hos det lyriske jeg. I denne samling er den billedmættede stil fra debutsamlingen afløst af en tørt-litotisk og næsten lapidarisk diktion i en række digte, hvor stemninger af ensomhed, desillusion og usikkerhed beskrives:

Når de første overståede drømme
ligger uroligt i lommen
og du kan holde på en hemmelighed
ingen har fortalt
er dagen blevet en slidt mønt

alle ytringer har en afsender
og du bruger timer på
at vurdere størrelsen

Det er dog en undtagelse i Tore Ørnsbos digtning, at der ikke satses på et sansemættet, idiosynkratisk og hæslighedsæstetiserende billedsprog. Værkerne *Kronologi i trappeform* og *Bastard* rummer nogle af moderne dansk lyriks største samlinger af psykologisk-poetiske diagnoser. Man forsøger at udtrykke aparte, sjælelige tilstande, der ligger hinsides, hvad man normalt kan beskrive i et logisk-diskursivt eller dagligdags sprog. Om den angstneurotisk orienterede driftundertrykkelse lyder en bestemmelse i *Kronologi i trappeform*: »spændt ud i al myndighed/mellem bilnøgler og fugtige hænder/er vielsesringen/et moderne hundetegn.« I et andet digt fra samme samling artikuleres en længsel bort fra den mareridtsagtige og uigennemskuelige civilisation mod en tabt tilstand af noget primitivt og umiddelbart:

selv i en let døs
rører fede kvinder i mørkets gryder
og lærde mænd med sølvspænder på
skoene
forsøger at fortrænge sulten
med lange enetaler
og pludselige krampetrækninger
der var engang hvor tænderne
var det bedste redskab
og en tilfredsstillende bøn
gav ømme kæber

Digtet rummer som ofte hos Tore Ørnsbo et angreb på autoritære og undertrykkende samfundsnormer. Den herskende kultur anskues i et surrealt-antikveret perspektiv, hvor der optræder »fede kvinder« med »mørke gryder«, og »lærde mænd med sølvspænder« og »lange enetaler«. Bemærkelsesværdigt er det derudover, at et aspekt ved det religiøse, nemlig inderligheden i »en tilfredsstillende bøn/gav ømme kæber«, valori-

seres som positivt hos den yngre Ørnsbo, hvilket næppe nogensinde ville forekomme hos de mere aggressive, klassiske konfrontationsmodernister, Rifbjerg eller den ældre Ørnsbo.

Bastard (2003) er, som titlen antyder, et katalog over den vantrivsel og det psykiske armod, som knytter sig til det moderne liv. Miseren er ifølge digtene, at vi lever i en kultur båret af tomme ritualer, og at enhver form for individuel drift- og fantasiudfoldelse bliver fortrængt. Denne kultur skildres nådesløst i en serie billeder, som det f.eks. er tilfældet i en skitse af en række tvangsneurotiske adfærdsmønstre knyttet til en overtilpasset socialkarakter:

> det er renligheden
> som påskønnes i de små huse
>
> diskrete børns leg
> med lort svøbt i plastic
> lange hvide fingre
> overvintret i halsens røde vase
> fjernsynets helende skær
> over tapetets sterile alfabet

Psykologiske diagnoser af fremmedfølelsen er Tore Ørnsbos anliggende nummer ét. I andre sekvenser fra *Bastard* fremstilles den falske, forlorne og uegentlige tilværelse, hvor individet ikke kan eller tør være sig selv:

> der gives ingen løfter
> højst fornemmelser holdt sammen
> af formiddagens slummer
> selvportrætter med horn
> og trediverkostume
> svulmende barokskyer i fuld færd
> med at tilfredsstille sig selv
> og en maske der ved besked
> det er dig der kun findes
> som en anden

At Tore Ørnsbo er en af de nyere danske digtere, der mest nuanceret har udviklet en psykologisk orienteret og socialt kritisk centrallyrik, synes indiskutabelt, hvis vi betragter de par hundrede koncentrerede billeddigte, han hidtil har skrevet[49]. Hvad der kvalificerer Tore Ørnsbos lyrik, er den store palet af stemninger, som digteren mestrer. Den følgende tekst spænder f.eks. fra resignation, hudløs længsel og sårbar melankoli over cool og stolt heroisme til finurlig selvironi:

i livet er der dage
hvor man er
mere plante end dyr
og fra brystkassen
bryder mumlende stiklinger frem
yngre stærkere og sundere
end én selv

som i dag hvor savnet har store fødder
der aldrig falder til ro
og en sult som ikke
lader sig stille
i dag skal
jeg berolige

Det handler om længsler, der ikke lader sig tilfredsstille inden for den sociale eksistens' rammer (»noget/der er større/end sit ophav«). Digtets fascinationskraft består naturligvis i, at man på en gang hudløst vedkender sig disse drømme (»dage/hvor man er/mere plante end dyr«), samtidig med at man via et prosaisk billedsprog (»savnet har store fødder«) forholder sig selvironisk og dementerende til sin egen længsel. På denne vis bliver grænsen mellem drømmende symbolister og illusionsløse konfrontationsdigtere – som vi har set det med digtere som Thomsen, Nordbrandt, Gustava Brandt og Jess Ørnsbo – også mere flydende end de stive kategoriseringer antyder.

Tore Ørnsbo markerer sig i forhold til den ældre generations digtere med en konfrontationsmodernistisk optik i kraft af en større grad af nuance. Mens det hæslighedsæstetiserende billedsprog og den barokke humor ligner, hvad vi kender fra Jess Ørnsbo, er der ikke den samme afvisende holdning til det etablerede samfunds kultur, idet vi hos den yngre Ørsnbo f.eks. kan finde tekster, der valoriserer visse aspekter ved det religiøse positivt. Derudover er der en kompleksitet i skildringen af det psykologiske stof, hvor tilstande af nedstemthed og forpinthed blotlægges, samtidig med at en utopi om forløsning formuleres.

Marianne Larsen – social indignation og marxistisk utopi

Marianne Larsens lyrik har tydelige fællestræk med den konfrontationsmodernistiske lyrik, som skabes omkring 2000 af Rifbjerg, Jess Ørnsbo og Tore Ørnsbo, med hensyn til den voldsomme og målrettede sociale kritik, der er på programmet. På et punkt adskiller Larsens digtning sig imidlertid fra de øvrige poeter, nemlig i den utopiske længsel, som altid udtrykkes i Larsens digte. Dette kan registreres i de over 30 digtsamlinger, der er kommet fra hende siden debuten i 1971 med *Koncentrationer*.

Vi kan dog notere os en tydelig udvikling i Marianne Larsens forfatterskab siden 1970'erne, idet frihedsforestillingerne i den tidlige lyrik er stramt tøjlet til en marxistisk ideologi. Digtene har i mange tilfælde et lidt stereotypt præg i såvel stil som idéverden, idet de er støbte omkring begreber som 'magtsprog', 'udbytning' og 'revolution'. Hvad angår denne forankring i en revolutionær tænkning, der ikke tildeler digtningen en særlig rolle med det resultat, at der anvendes et enkelt didaktisk formsprog, ligner Marianne Larsens tidlige digtsamlinger en række værker af generationskolleger som Peter Laugesen, Peter Nielsen og Per Aage Brandt.

I den senere digtning fra 1990'erne møder man derimod hos Larsen en korrespondance med nogle af moderne dansk lyriks andre visionære drømmere, Michael Strunge, Pia Tafdrup og Henrik Nordbrandt, idet der i langt højere grad end i den tidlige digtning fokuseres på et suggestivt personligt billedsprog. Marianne Larsen adskiller sig dog fra sidstnævnte digtere ved, at hendes utopi ikke er en fjern og uopnåelig kærlighedsdrøm, som næres i eksotiske egne eller i ensomhed under stjernehimlen, men derimod en konkret forestilling om frihed og fællesskab i forhold til andre mennesker. En essentiel formulering, der kan stå som motto for hele Larsens forfatterskab, fra *Chance for at danse* (1996), lyder: »At indfange/en anden/i en personlig forståelse af åndedraget/der ligger bagved og foran.«

I Marianne Larsens digtning opereres der med et skarpt polariseret værdiunivers, hvor den ene pol inkarnerer forestillinger om en gold, moderne, højteknologisk civilisation, mens den anden pol rummer længsler, følelser og drifter samt oplevelser af samhørighed, mening og identitet. En typisk vending fra *Lille dansk sindsjournal* (1998) lyder:

> tanke- og følelsesædernes vindere
> kåres og vises hver time
> på kontinentstore skærme
>
> det kaldes venlighed
> at snakke med sig selv og andre
> om turistindustri
> og serveringsteknologier i farver

Der er hos Larsen aldrig tvivl, hvad angår udpegelsen af gode og onde kræfter i det sociale liv. Til trods for denne lidt skematiske tænkning med afsæt i 1970'ernes venstrefløjsideologi lykkes det næsten altid Marianne Larsen at få udtrykt selv de mest ordinære holdninger i et originalt og personligt formsprog. Et tilbagevendende motiv, som også anslås i titlen *Lille dansk sindsjournal*, knytter sig til den umenneskelige, teknokratiske og sterile sfære, som kendetegner det moderne samfunds hospitaler. Et digt fra digtsamlingen *tilskuerens øjeblik* (2003) lyder:

slår et ansigt sig ned i tom lyd
begynder det hurtigt at gabe

det tager en halv time
at få det lukket og vasket

tingshospitaler danner mønstre
af svajende sindrige liggepladser
forbeholdt vokskunder

Et andet digt beskriver i pagt med den antipsykiatriske, danske, lyriske tradition tilbage til Inger Christensens *Det* (1969) de drømmere, der ikke lader sig indordne i det materialistiske og utilitaristiske samfund: »nogle kaldes kukkelurere/og sidder i lotusstilling/på bilerne/langs fortovene/andre henregnes til/det statistisk usikre/og sidder i en blafrende skov.«

Når den antipsykiatriske diskurs optræder i Marianne Larsens tankeverden, betyder det imidlertid ikke, at klassisk freudiansk psykoanalyse ikke også spiller en rolle i forfatterskabet. Vi kan konstatere, at Marianne Larsen – med Rifbjerg som en af de markante forgængere – er en af de danske digtere, der har formået at få noget så umiddelbart prosaisk som refleksioner over et psykoanalytisk forløb til at kaste poesi af sig. Et digt fra *Chance for at danse* lyder:

Da jeg
for første gang talte
med mit mindreårige selv
handlede snakken
[...]
om at blive som musik
en gang imellem.

Digtet anslår, som vi ser, den anden værdipol i Marianne Larsens poetiske univers, nemlig det utopisk-visionære. Man kan hævde, at livssynet i Larsens digte udviser lighedstræk med den romantiske digtning med dens beskrivelser af det kulturbestemte og fornuftstyrede som noget entydigt negativt i forhold til det naturlige og instinktstyrede. Et digt fra *Chance for at danse* fortæller:

Jeg var på vej til bureauet for lystfordrivelse
Kontorlandskabet var forsynet med tusindvis
af tynde robotben forneden.
[...]

Jeg snoede mig igennem de parkerede bilers glimten.
Og måtte standse op, da mit liv, stedet hvor jeg
befandt mig, tiden, rummet, farverne, lugtene,
temperaturerne, lyssætningerne, alt sammen med stor kraft
kom fra havet som for millioner af år siden.

I Marianne Larsens digt er der en tydelig parallel til 1980'er-generationens visionære digtere, Michael Strunge og Peter Huss, hvor der i den utopiske tænkning trækkes energi ud af en mængde æstetiske, filosofiske, psykologiske og politiske konstruktioner. Det gælder f.eks. romantikkens tro på barnets særlige indsigt, surrealismens opfattelse af underbevidstheden som revolutionært potentiale, antipsykiatrien, tressernes ungdomsoprør og marxismen/anarkismen. I ovenstående digt af Larsen er det formsproglige og idemæssige sammenfald derudover tydeligt i forhold til nogle af Strunges mest prægnante digte fra *Vi folder drømmens faner ud* (1981) såsom »Natmaskinen«:

Senere tager vi hjem hver for sig
drager gennem Natmaskinen med nye identiteter
ad offentligt planlagte ruter.
Der falder sorte klumper af søvn
fra oliehimlen ned i vore øjne.
Vi sover ind som encellede organismer
fra dengang jorden var hav.

I såvel Larsens som Strunges digt ser vi, hvordan der antydes en ligedannethed mellem på den ene side det mindste, kroppen og det individuelle og på den anden det største, arten og livet som helhed. Svarende til, at Larsen sanser en forbindelse mellem »Jeg snoede mig igennem de parkerede bilers glimten« og »havet som for millioner af år siden«, kobles i Strunges univers »Vi sover ind« med »encellede organismer/fra dengang jorden var hav«. Det utopiske perspektiv i såvel Larsens som Strunges tekst består kort og godt i, at der antydes en forbindelse via blodet, nerverne og de kropslige signaler til større sammenhænge, og at en sådan forbindelse anskues som mere direkte og autentisk end den forbindelse, der består mellem individet og det eksisterende samfundssystem.

I *Lille dansk sindsjournal* er forestillingen om det utopiske som en værensform, der knytter sig til en biologisk orienteret, maritim eksistens med dens konnotationer i retning af noget oprindeligt og frit ligeledes til stede, som det ses af den følgende diagnosticering af et socialt fænomen ved hjælp af et prægnant billede:

myldretid er når danskere
med skarpt tegnede konturer i sort
omkring hinandens skikkelser
trænger igennem jeg-agtige gader
i havbelysning.

At havet som en slags ophav til det originale og driftstyrede ikke behøver udelukkende at opfattes som en positiv utopisk kategori, er åbenlyst i ovenstående tekst. De »skarpt tegnede konturer i sort/omkring hinandens skikkelser« peger på, at de mange 'menneskeorganismer', som bevæger sig i »myldretiden«, er isolerede i forhold til hinanden. Tilsvarende impliceres det, idet menneskene »trænger igennem jeg-agtige gader/i havbelysning«, at der er tale om primitiv og egoistisk handlen fra de enkelte individer. Vi er langt fra den positive utopi om urhavet som frihedens og selvrealiseringens medie, som også er til stede i forfatterskabet.

En parallel til ovennævnte eksempel findes i *Chance for at danse*, hvor en række prægnante hav-billeder bruges til at skildre forskellige kulturens-ubehag-fornemmelser såsom: »Jeg holder til en dags tid/i andres vejrtrækninger/stemmer stiger/hav synker«. Også her er der tale om, at havet opfattes som en negativ kategori, mens luften og landjorden (»i andres vejrtrækninger/stemmer stiger«) er lig med en frigørelse fra noget begrænsende. Forfatterskabet demonstrerer med andre ord en sofistikeret anvendelse af den i mange mytologiske sammenhænge ambivalente vand-symbolik, hvor dette element dels konnoterer liv, vækst og frugtbarhed, dels druknedød, undergang og klaustrofobi. Mest berømt blandt eksempler på denne metaforiks anvendelse i moderne poesi er T.S. Eliots *The Waste Land* (1922).

I Marianne Larsens digtning er der én poetisk form, som er særlig markant, nemlig den haikuagtige kortform. Fra verdenslyrikken kendes denne form bl.a. fra Francis Ponge, Ivan Malinowski, Tomas Tranströmer og Tor Ulven. I Larsens kortdigte udtrykkes den utopiske længsel om social og psykologisk forandring, som er drivkraften i hendes digtning, i prægnant og koncentreret form. Fire eksempler på dette fra *tilskuerens øjeblik* lyder:

kroppen griber efter appelsiner
mellem snekrystaller om vinteren.

*

finansdepressiv vågen bliver til
fjernhed i blågamle fyrretræer.

*

kroppen putter digitaliseret stilhed
ind i en lysende færge.

*

at omslutte det ceremonielle
ved forspillet til en sms om forår.

Den poetiske mekanik i de fire tekster er den samme. Gnisten i digtet springer i kraft af, at et begreb, der inkarnerer en sfære af nærhed, samhørighed og utopisk drøm (»appelsiner, »blågamle fyrretræer«, »lysende færge«, »forår«) er placeret midt i en kold, fremmedgørende og livløs kontekst (»snekrystaller«, »finansdepressiv«, »digitaliseret stilhed«, »det ceremonielle ved forspillet til en sms«).

Hvad angår Marianne Larsens poetiske former, skal det afsluttende understreges, at den stramme og koncentrerede digtform og den homogene stil med et polariseret værdiunivers ingenlunde gør sig gældende i hele digterens produktion. Af afvigelser fra det centrallyriske kan man betragte en række samlinger, der er mere eksperimenterende end hovedtendensen i forfatterskabet. Det mest markante eksempel på dette er *Chance for at danse*, som består af 86 meget forskellige nummererede tekster, og som bærer undertitlen *sladderhistorier om at blive svimmel*. Når samlingen har fået en så løjerlig undertitel, skyldes det bl.a., at det er uhyre vanskeligt at placere teksterne i forhold til vanlige genrekonventioner. Bogen kan kaldes et moderne 'Gesamtkunstwerk', hvorved der forstås et værk, der er i stand til at rumme alle mulige forskellige genrer, stilarter, motiver og stemninger. *Chance for at danse* rummer således fortællende tekster, der blander barndomserindringer med elementer fra eventyruniverset, dramatiske dialoger med absurdistiske replikker, ironiske rolledigte, strukturdigte med formelagtige indledningsord og små stemningsbilleder formuleret i koncentreret billedsprog.

At visse af Marianne Larsens værker som i tilfældet med *Chance for at danse* markerer sig ved genremæssige eksperimenter, rokker dog ikke ved, at hendes værker indskriver sig i en centrallyrisk og monologisk digttradition, der med 1970'ernes marxistiske frigørelsestænkning reformulerer dele af den socialt kritiske poetik, som konsolideres i begyndelsen af 1960'erne i Rifbjergs og Ørnsbos konfrontationsmodernisme. Larsens særkende er den intenst formulerede, utopiske længsel efter autentiske, menneskelige værdier, der sættes i kontrast til et følelseskoldt, moderne, teknokratisk samfundssystem.

Morten Søndergaard – psykologisk-sociale smertepunkter og antimetafysik

Morten Søndergaards forfatterskab har en række markante sider, der peger i andre retninger end den konfrontationsmodernistiske og socialt og psykologisk orienterede æstetik, som er blevet beskrevet. Der er eksempelvis tale om en interesse for relationen mellem naturvidenskab og digtning i værker som *Sahara i mine hænder* (1992), poetikessayet »Er digtet en statue af musik?« (1993) og *Vinci, senere* (2002). Også semiotik og sprogfilosofi spiller en rolle i forfatterskabet. Typisk er det således, at man i forbindelse med forlagets lancering af *Vinci, senere* pointerer, at der hos Søndergaard foregår »legende fænomenologiske undersøgelser af forholdet mellem sprog og omverden«. Derudover fremhæves i digterens værker talrige vidt forskellige litteratur- og æstetetikhistoriske valgslægtskaber. Det gælder bl.a. den modernistiske og fantastiske fortælling med Kafka og Borges som eksponenter i tekstsamlingen *At holde havet tilbage med en kost* (2004).

Alligevel kan man hævde, at fokuseringen på psykologiske konflikter og dissonanser i forhold til det sociale rum på samme vis som hos Rifbjerg, Jess Ørnsbo, Tore Ørnsbo og Marianne Larsen er noget essentielt i Søndergaards digtning. Ligeledes ligner Søndergaard ovennævnte digtere og adskiller sig fra den symbolistiske tradition ved sin mangel på accept af nogen form for traditionel metafysik. Overensstemmelserne mellem digterens værker og ovennævnte konfrontationsmodernister begrænser sig ikke kun til det tematiske, men er også tydelige på det formsproglige niveau.

Bier dør sovende (1998) består af 40 digte, der er sprogligt homogene, rummer nogenlunde den samme tematik og er bygget op efter det samme kompositionskoncept. I hvert af digtene møder man en høj koncentration af poetiske billeder, der er kædet sammen i en parataktisk sætningsstruktur, og når digtene er mest effektfulde, springer der voldsomme gnister mellem de enkelte billeder. Et eksempel på dette er det følgende digt, hvor det lyriske subjekt med en serie bizarre sansede snapshots forsøger at indkredse en ambivalent følelse af angst og ekstase:

> Et stort dyrs åndedrag, vær ikke bange mere
> du må godt komme hen til mig,
> varme mig eller give mig noget at spise,
> en kaktus er sprunget ud i løbet af natten
> med røde og gule kødædende blomster,
> lad os elske igen men langsommere denne gang
> så grusomheden mister sin betydning,
> en helikopter er styrtet ned i min hjerne
> der ligger den med hvirvlende rotorblade
> og klipper mine tanker i stykker.

Digtet rummer tre komplekse billeder, nemlig »et stort dyrs åndedrag«, »røde og gule kødædende blomster« og »en helikopter er styrtet ned i min hjerne«. Disse inkarnerer en chok- og hæslighedsæstetik, der virker i kraft af billedernes på én gang tiltrækkende sanseappellerende form *og* faretruende, grusomme og frastødende karakter. Bemærkelsesværdigt er ligeledes den kontrastæstetik, der opstår som et resultat af, at de voldsomme og hæslige billeder er placeret i en kontekst, hvor en hudløs længsel efter tryghed, nærhed og kærlighed er udtrykt: »vær ikke bange mere/du må godt komme hen til mig,/varme mig eller give mig mad« og »lad os elske igen men langsommere denne gang/så grusomheden mister sin betydning«. Det er kort og godt et billedmateriale, der forsøger at fortolke følelser og oplevelser, der unddrager sig vore normale kategoriserende begreber. Som hos Jess og Tore Ørnsbo foregår denne psykologisk-eksistentielt orienterede diskurs på et absolut antimetafysisk og antireligiøst grundlag. Som helhed er ovenstående digt et overordentlig komplekst psykologisk-eksistentielt udsagn. Der er således ikke tale om en polariseret og traditionel modsætning mellem det grusomme og hæslige på denne side og det trygge og befriende på den anden, men om, at disse komponenter betinger hinanden og ikke kan tænkes uafhængigt af hinanden.

I ovenstående kommer Søndergaards særpræg som poet til sin ret, idet han på en måde, der minder om Søren Ulrik Thomsens, på fascinerende vis formår at forene en række modsætninger: Mellem det sensuelle og det reflekterede, og mellem det vilde, dynamiske, sproglige drive og den koncentrerede form. Livsnerven hos Søndergaard er altid det poetiske billedsprog. I denne intention om at frembringe et originalt og fascinerende billedsprog indskriver Søndergaard sig i et projekt, der har vigtige aner i det konfrontationsmodernistiske gennembrud omkring 1960, men som også har eksponenter blandt de symbolistisk orienterede digtere i 1980'erne og 1990'erne. Man kan i flæng nævne Henrik Nordbrandt, Pia Tafdrup, Michael Strunge, Søren Ulrik Thomsen, Simon Grotrian, Carsten René Nielsen, Tore Ørnsbo, Anders Raahauge og Mikkel Thykier. Hvad angår Søndergaards metaforik, forekommer den i en samling som *Bier dør sovende* i to udgaver. Dels har den en mere klassisk og poleret form med toleddede, billedsproglige størrelser, der ligner den »abstraktets genitiv«, som Bjørnvig omtaler i sit essay af samme navn, og som også er udpræget hos digtere som Søren Ulrik Thomsen og Pia Tafdrup. Vi hører eksempelvis i ovennævnte samling om »forstandens elektriske stol«, »skygger på psykens væg«, »et lille kommas blinde snegl«, »hjerterytmens hellige synkope« og »tilfældets kastekniv«. Dels finder vi hos Søndergaard en vildere surrealistisk orienteret metaforik, hvis hovedrepræsentanter i dansk sammenhæng er digtere som Jess Ørnsbo og Jørgen Sonne. En formulering lyder eksempelvis: »en elegi syet ind i skyernes tøj/af længe ventede lyn og stjerner,/glasskår og isblomster, de små vidende papirstumper/fra månens hullemaskine.«

Når jeg har påpeget Søndergaards affinitet til en konfrontationsmodernistisk tradition, skyldes det ikke kun digterens sans for at indkredse psykologiske tilstande ved hjælp

af et komplekst billedsprog, men også den politiske og socialt kritiske diskurs, som optræder i forfatterskabet. Dette kommer endnu tydeligere til udtryk i Søndergaards anden store samling, *Vinci, senere*.

Modsat den tematisk og formmæssigt homogene *Bierne dør sovende* er *Vinci, senere* en samling, der spænder vidt i sin poetiske optik i sine 6 afsnit. I det første afsnit, der bærer titlen »Landskaber«, møder vi et subjekt, der i korte enkle sætninger beskriver en omverden med centrum i et hus i Vinci. I landskabet omkring jeget rører der sig forskellige fugle i træerne, myrer på jorden, en horde af gæster, der snakker i mobiltelefon, drikker vin og knepper samt i midten af det hele en apatisk og indifferent digter med sine skriveredskaber. »Landskaber« kan læses som en ironisk replik i forhold til de digterpositurer, som man ser i den symbolistiske tradition, hvor graden af sakral aura omkring den visionære poet ofte er betragtelig. En travesti over den symbolistiske poetik kan også fremlæses af afsnittet »Selvportræt i udbrud«. 'Digteren i udbrud' er som bekendt en poetologisk topos i den ekspressive kunstforståelse, hvis klassiske værk i dansk sammenhæng er Sophus Claussens »Imperia« (1909). I Søndergaards psykologiske 'vulkandigt', »Selvportræt i udbrud«, er optikken og tonen imidlertid en ganske anden end i Claussens stolt-heroiske og patosladede refleksion over egen manglende inspiration. Søndergaard parafraserer i digtet noget så prosaisk som en optegnelse over verdens aktive vulkaner fra *Opslagsbog for skole og hjem* (1964).

Det er dog ikke blot poesien og digterrollen, der behandles med skepsis i *Vinci, senere*. I afdelingen »I den vaskeægte vanvittige virkelighed« finder man 15 psykologisk orienterede digte, der beskriver chokagtige oplevelser, hvor virkelighed og fantasi flyder sammen i mareridtsagtige flow. Et ekspressivt digt bærer titlen »Uskyld« og beskriver tilstande af angst:

> Vinduet bløder
> der står en mand
> fuld og nøgen
> og synger ned
> i standerlampen
>
> henne i gyngestolen
> snakker de døde
> mens de strikker
> ordene op på rundpinde
>
> der skal jeg sove
> på min angstmadras
> og hunden slikke
> mine testikler.

Billederne er som altid hos Søndergaard komplekse og fulde af kraft, og hovedmetaforen »angstmadras« peger præcist på den raffinerede fusion mellem sansning af den ydre verden og mareridtsagtig fantasi, der er tale om i teksten. I alle de tre strofer er essensen den angstprægede oplevelse af isolation, hvor en normal og harmonisk interaktion med omverdenen er sat ud af kraft. Et forsøg på at optræde over for omverdenen, eksempelvis som kunstner, har fundet sit ynkelige vrængbillede i den blødende fulde og nøgne mand, der står og »synger ned/i standerlampen.« Den meningsfulde og fortrolige samtale har ligeledes sit paranoide og rablende modbillede: »i gyngestolen/snakker de døde/ mens de strikker/ordene op på rundpinde.« Endelig er den erotiske nærhed mellem mennesker forvrænget på perverteret vis (»hunden slikke/mine testikler«). I alt er ovenstående digt et blandt en række hårdtslående tekster fra *Vinci, senere* om social udstødelse og ensomhed og om psykologiske tilstande af angst, paranoia og afmagt. På denne vis får titlen »Uskyld« også en ny, metaforisk betydning som det, der er forstødt og marginaliseret i forhold til den samfundsmæssige norm og konsensus.

Den samme problematik er i *Vinci, senere* flere steder lagt ud i et samfundskritisk og politisk perspektiv, som når mediernes virkelighed spiddes:

> vi ved næsten ingenting
> og dét vi bygger vores viden på
> viser sig i virkeligheden at være løgn
> i den vaskeægte vanvittige
> virkelighed hvor alting
> er lavet af teflon og gummi og pap
> og tv direkte med billeder af dem
> der er døde
> i virkeligheden
> børn spiser pizza
> med store hvide øjne
> midt i det bange lys.

Teksten er med sit for suiten titelgivende oxymoron »vaskeægte vanvittig virkelighed« i samklang med det netop ovenfor diskuterede psykologiske digt, men spørgsmålet knyttes her sammen med mediernes styring af og forvrængning af det, man kunne opfatte som en meningsfuld og kohærent 'virkelighed'.

I digtsamlingen *Et skridt i den rigtige retning* (2005) er det socialt-politiske tema ikke mindre markant. Vi ser imidlertid ligesom i kortprosabogen *At holde havet tilbage med en kost* (2004) en poetisk strategi, der bryder med det centrallyriske koncept, som ellers dominerer i forfatterskabet, idet der anlægges en lang række forskellige vinkler på omverdenen og anvendes et bredt spektrum af stilarter. Der optræder i bogen tre vidt forskellige typer tekster. Den første del, »Vademecum«, er en associativ ordstrøm, hvor alverdens klicheer fra dagligsproget anvendes i en effektfuld, socialt satirisk tekst. Den

anden part af bogen er et episk langdigt på 45 sider, hvor en moderne kærlighedshistorie, der udspiller sig på Vesterbro og i Italien, spejles i myten om Orfeus og Eurydike. Endelig er den tredje afdeling af *Et skridt i den rigtige retning* en række dagbogsnotatagtige digte, i hvilke der springes mellem sansninger og refleksioner fra privatlivet og den storpolitiske scene i en intenst-rablende bevidsthedsstrøm. En passage fra den sidste sektion, der forener virkelighedsrapport, samfundskritik og original sprogkunst, lyder:

> Sover tungt som bronze. De kalder støbekernen sjælen i skulpturen. Skriver skyggerapporter. Langsomt hen til bordets rektangel. Helikopter med Bush og Berlusconi letter fra græsplænen i tv. Retorik. Nervegift. Masseødelæggelse. Troppeopbygninger. Tanks. Tænketanks?

Morten Søndergaard er en af de vigtigste digtere, der med intensitet, humor og sansekraft har videreført centrale dele af den konfrontationsmodernistiske og psykologisk-socialt orienterede centrallyriske tradition i dansk digtning omkring år 2000. Han er en digter, der som Rifbjerg, Jess Ørnsbo, Tore Ørnsbo og Marianne Larsen retter en markant kritik imod det politiske og sociale system og imod samfundets magthavere, og som udforsker de psykologiske implikationer af undertrykkelsen af individet. Til gengæld er hans poesi illusionsløs i langt højere grad end de ovennævnte forfatterskaber, og den er modsat disse blottet for metafysiske overtoner i forhold til utopien om en frigørelse fra den sociale tvang.

Opsamling

Den konfrontationsmodernistiske tendens er ligesom den symbolistiske tydelig inden for dansk digtning omkring 2000. Man dyrker her et poetisk særsprog, der modsat det symbolistiske ikke har et sakralt præg, men er baseret på et moderne vokabular, hvor hæslighedsæstetik, sansekonkretion og dissonans er vigtige principper. Denne retnings centrallyriske præg er desuden tydeligt ved, at man vægter digtets autonome status, samt at man opererer med et klart defineret subjekt som centrum i det poetiske univers.

Man kan få indsigt i den konfrontationsmodernistiske og socialt-psykologiske strømning i nutidens poesi, hvis man tager udgangspunkt i en række fremstillinger, der diskuterer de tidlige 1960'eres digtning. Det drejer sig f.eks. om litteraturhistoriske værker af Torben Brostrøm, Finn Stein Larsen og Anne-Marie Mai. Modsat disse kritikeres fokus på litteraturhistoriske perioder, cæsurer og gennembrud kan vi imidlertid forstå den konfrontationsmodernistiske digtning som en almen matrice for et segment inden for dansk digtning omkring 2000. Denne matrice har tre parametre, nemlig en politisk og social, en individuel og psykologisk og en æstetisk og poetologisk. I det første tilfælde er det tale om en målrettet og konkret kritik, i det andet om en orientering mod det elementært fysiologiske og mod en ofte freudiansk inspireret, psykologisk dybdeboring, og

i det sidste om en anvendelse af et tabukrænkende eller et moderne, videnskabeligt vokabular.

De fem digtere, Klaus Rifbjerg, Jess Ørnsbo, Tore Ørnsbo, Marianne Larsen og Morten Søndergaard udgør et repræsentativt udsnit af de digtere, der viderefører træk fra den konfrontationsmodernistiske tradition.[50] De nævnte digtere har alle en psykologisk og social optik i forhold til verden og digtningen, men der er tydelige variationer mellem disse. Hvad angår den sociale og politiske kritik, har denne som basis en offensiv kulturradikal position hos Rifbjerg og den ældre Ørnsbo og en marxistisk funderet kritik hos Marianne Larsen, mens den er mere afdæmpet hos den yngre Ørnsbo og Søndergaard. Individualpsykologisk dybdeboring og psykoanalytisk diagnosticering er udprægede hos alle digterne, men en divergens består i, at de to Ørnsbo'er og Larsen i højere grad fokuserer på undertrykte individer end Søndergaard og Rifbjerg. Endelig er det utopiske aspekt, hvor drømmen om en frigørelse fra den samfundsmæssige tvang artikuleres, markant hos alle poeterne med Søndergaard som undtagelsen.

Overordnet ser man, at der trods divergenser er et klart fællespræg mellem de forfatterskaber, der repræsenterer en konfrontationsmodernistisk og psykologisk-social orienteret strømning inden for dansk lyrik omkring 2000. Denne retning profilerer sig tydeligt i forhold til en symbolistisk og universalistisk poetisk tendens, men der er også, som jeg nu vil se på, nogle interessante forskelle i forhold til en hermetisk og særsproget tendens inden for den monologiske lyrik.

Den hermetiske og særsprogede orientering

Der er i de seneste års danske digtning en række forfatterskaber, der ikke lader sig kategorisere i relation til hverken den sensymbolistiske traditions interesse for metafysisk farvede visioner og en profetisk digterattitude eller den konfrontationsmodernistiske retnings fokusering på psykologiske tilstande og en socialt kritisk optik på omgivelserne. Markant er en hermetisk og særsproget poesi, hvis vigtigste kendetegn er, at man vender sig bort fra enhver forestilling om sproglig repræsentation og om digtningen som et anliggende med nogen form for etisk, socialt, politisk eller religiøst ærinde.

En vigtig eksponent inden for såvel nyere dansk poesi som kritik, hvad angår den hermetiske og særsprogede tendens, er Niels Frank. Frank har i hele sit forfatterskab forsvaret en digtning, der adskiller sig fra såvel den klassisk symbolistisk-modernistiske tradition, der behandles i Hugo Friedrichs *Strukturen i moderne lyrik*, som den danske konfrontationsmodernisme fra 1960'erne. Hvad angår det første, har Frank leveret et voldsomt angreb på den litteraturhistoriske konception i *Strukturen i moderne lyrik* i efterskriftet til denne bogs udgave fra 1987, hvor Frank kritiserer Friedrich for at negligere en række af den moderne digtnings væsentligste, men også vanskeligst tilgængelige og esoteriske, skikkelser, såsom R.M. Rilke, Wallace Stevens, Gunnar Björling, Gertrude Stein og Paul Celan. En forståelse af moderne digtning med udgangspunkt i konfronta-

tionsmodernismen fra 1960'erne kritiseres også af Frank, der bl.a. giver udtryk for dette i et eksplicit forsvar for en hermetisk digtning i en anmeldelse af Jørgen Bonde Jensens *Klaus Rifbjergs poesi* (1986) i *Den blå port* fra 1987:

> Hvad vil det sige at forstå et digt? Vi kan stille en endeløs række af spørgsmål til et digt og fylde det endeløse op med svar uden endnu at have forstået, hvad digtet i sit sind, sin materie eller sit væsen var. Det svarene har bibragt os, er højst en forståelse af måden, vi betragtede digtet på, og så har forståelse kun noget at gøre med metode – ikke med oplevelse.

Franks forståelse af det hermetiske, poetiske værk trækker på såvel poststrukturalistiske og dekonstruktivistiske argumenter fra Barthes, Derrida og de Man, som på digterens egen læsning af sine favoritdigtere, Stein, Björling og Stevens, således som det kommer til udtryk i *Yucatán. Essays og andre forsøg* (1993). Essayet »Notat for venstre hånd, højre øje. Akademisk stykke om Wallace Stevens« fra dette værk giver i forlængelse af de nævnte poststrukturalistiske teoretikere en prægnant formulering af, hvorfor den hermetiske kunst bør foretrækkes. Det pointeres, at »det hermetiske værk intet bud udelukker fra læserens eller beskuerens side, så længe det er indlevet med samme kraft, samme higen efter at træde ind« (Frank 1993: 21). Det er med andre ord Franks synspunkt, hvad angår den type hermetisk og særsproget digtning, han agiterer for, at der aldrig må være tale om, at en tekst fungerer i forhold til et på forhånd givet referencesystem. Heri er Frank på ingen måde uenig med hovedstrømmen inden for teorien bag den centrallyriske tradition, som det kommer til udtryk hos så forskellige skribenter som Adorno, Mukarowsky, Roman Jakobson, Cleanth Brooks og Bjørn Poulsen. Bemærkelsesværdigt er det da også, at den Hugo Friedrich, som Frank ellers erklærer sig uenig med, lægger stor vægt på et karakteristikon ved moderne lyrik, nemlig »det dunkle«, hvilket svarer til Franks nøglebegreb, »det hermetiske« (Friedrich 1987: 174):

> Moderne lyrik tvinger sproget til den paradoksale opgave samtidig at udsige en mening og skjule den. Dunkelhed er blevet et gennemgående æstetisk princip. Det er den, der afsondrer digtet umådeligt fra sprogets øvrige meddelelsesfunktioner og holder det i en svæven, i hvilken det snarere kan trække sig tilbage end det kan nærme sig. Undertiden ser det ud, som om moderne digtning kun er en notering af anelser og blinde eksperimenter, opbevaret med henblik på en fremtid, hvor lysere anelser og mere vellykkede eksperimenter vil kunne optændes ved den. Overalt en stillen til rådighed af noget, der endnu ikke kan rådes over. Siden Mallarmé og Rimbaud har det været den helt ubestemte fremtid, der har været den eventuelle adressat.

At Friedrichs karakteristik af den hermetiske digttradition på mange punkter er korrekt, er der ikke tvivl om. I dansk litteraturhistorie er J.P. Jacobsens, Sophus Claussens, munch-petersens, Mombergs og Broby-Johansens værker eksempler på digtning, som

med stor forsinkelse er faldet inden for den litterære offentligheds forventningshorisont. Om så denne forsinkelse skyldes digter eller omverden kan være svært at afgøre, men givet er det, at det for mange digteres vedkommende vitterligt har været intentionen at skabe en lyrik, der er »en notering af anelser og blinde eksperimenter, opbevaret med henblik på en fremtid«. Disse digtere har i høj grad fulgt poetologiske credoer som Baudelaires »der ligger en vis berømmelse i ikke at blive forstået« og Benns »at digte er at løfte de afgørende ting op i det uforståeliges sprog« (Friedrich 1987: 7f).

En helhjertet apolog for en hermetisk og særsproget lyrik er Friedrich dog ikke. Her skal man have fat på en anden af det moderne Tysklands vigtigste kritikere for at finde en sådan fuldblods repræsentant, nemlig Karl Heinz Bohrer.

I Karl Heinz Bohrers *Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins* (1981) og en række andre af hans værker argumenteres der for, at den sande kunstneriske værdi kun kan findes i tekster, der fuldstændig ignorerer og sætter sig uden for en vanlig og tidsbundet diskurs. Det er hos Bohrer et kunstværks mål at repræsentere en diskontinuitet og et chokagtigt brud med enhver form for rationel og ideologisk tænkning.

Bohrer har ligesom Niels Frank et horn i siden på Hugo Friedrich, der kritiseres for at have en for rationel modernismeopfattelse. Bohrer anfører, at Friedrich og mange andre med ham i deres forståelse af moderne litteratur tager udgangspunkt i Baudelaires kunst- og samfundskritik frem for at tage afsæt i det irrationelle potentiale i hans digtning. Man bør fokusere på det pludselige, chokket, rædslen og andre oplevelseskategorier, som kunsten inkarnerer i sine, ifølge Bohrer, reneste øjeblikke, og ikke anskue digtningen ud fra en begrebsliggjort og fornuftstyret omverdenstolkning. Der er nemlig, anføres det med et Adorno-argument, imellem den pragmatisk-videnskabelige tale og det digteriske sprog en grav, som der ikke kan slås bro over, hvad enten man forsøger at bestemme kunstens erfaringer ud fra en filosofisk, en sociologisk eller en psykologisk forståelsesramme. Bohrers projekt er kort og godt at rehabilitere de digtere, der er blevet udgrænsede, fordi de inkarnerer den irrationelle og utolkelige »Plötzligkeit«. Karl Heinz Bohrers favoritter er digtere som Hugo von Hofmannsthal, Ernst Jünger og Louis-Ferdinand Céline og en række af de franske surrealister.

Man kan naturligvis diskutere relevansen af Bohrers og Franks kritik af Friedrich. Han kan beskyldes for ikke at være så radikal som de to førstnævnte, men ikke med rimelighed for at trække i en modsat retning end disse, da Friedrichs udforskning af æstetikken hos Baudelaire, Rimbaud og Mallarmé i høj grad hviler på sensitive læsninger af de poetiske tekster, og kun den forstokkede læser kan – trods alle Friedrichs subtile ironier – undgå at opfatte den fascination af den hermetiske digtning, som strømmer ud af *Strukturen i moderne lyrik*.

I dansk sammenhæng kan Poul Borum ligesom Niels Frank siges at være en pendant til det synspunkt, som Friedrich har formuleret ud fra en moderat og Bohrer ud fra en radikal optik. I Borums *Poetisk modernisme* (1966) finder man således også et gennemført forsvar for de esoteriske enere inden for digtningen såsom Mallarmé, Björling og Gertrude Stein.

Ser vi på dansk digtning omkring 2000, synes arven fra den poetiske modernismes esoteriske og særsprogede segment repræsenteret rigt og stærkt. Jeg vil se nærmere på fire forskellige eksponenter for dette, nemlig Simon Grotrian, Lene Henningsen, Morti Vizki og Janus Kodal.

Simon Grotrian – kristen postmodernisme og katakreser

Simon Grotrian har siden sin debut med *Gennem min hånd* (1987) været opfattet som inkarnationen af et hermetisk, poetisk særsprog. Ligesom hos digtere som Jess Ørnsbo, Tore Ørnsbo og Morten Søndergaard er også Grotrians lyrik baseret på en høj frekvens af komplekse, billedsproglige komponenter, men sammenlignet med de øvrige er tendensen til en grænsesprængende metaforik med præg af katakrese og oxymoron voldsomt forstærket hos Grotrian. De to ovennævnte troper bestemmes inden for den klassiske retorik som henholdsvis »Brug af indbyrdes uforenelige Billeder« og »Ord, der danner en Selvmodsigelse« (Albeck 1962: 92 og 148). En anden analog betegnelse for digterens billedsprog er f.eks. Hugo Friedrichs »sansemæssig irrealitet«.[51]

I Grotrians forfatterskab er der i den snes digtsamlinger, der er kommet siden 1987, tale om en næsten forbløffende homogenitet i det poetiske billedsprog. Man er ligesom med en digter som Sarvig i stand til at karakterisere forfatterskabets overordnede poetik ud fra ganske få tekster. I Grotrians ellevte værk *Porcelænsbreve* (1998) har vi at gøre med en digtsamling på et halvt hundrede tekster, af hvilke nogle er på en enkelt linje, mens andre er på en sides længde. En paradigmatisk passage fra samlingen og Grotrians forfatterskab som helhed lyder:

> Kagen er af guld fra Saturns blævrende ring
> prædikanterne skærer i mol.
> Hestene sluger dit komma
> hvis indmad bliver grå som en skibsræling
> albatrossandhed i garnet til sidst.

Det handler om fødevarer (»kagen«), ædelmetaller (»guld«), astronomi (»Saturns« »ring«), religion (»prædikanterne«), musik (»mol«), dyreliv (»albatros«), filosofi (»sandhed«), skibsfart/fiskeri (»skibsræling«, »garnet«) og skrift (»komma«) på én gang. Grotrian forbinder konsekvent forestillingsområder, der normalt holdes adskilt. I digt efter digt sættes gloser med størst mulig forskel i referenceområde sammen i velmodulerede sætninger, og en fascinerende dissonans opstår mellem en grænsesprængende betydningsdannelse og en formfuldendt diktion.

Grotrians hidtil største, 149 sider lange digtsamling, *Livet er en ko,* fra 2000 er fyldt med tekster, der på samme måde som i ovenstående eksempel er utilgængelige for enhver form for hermeneutisk procedure. Et uddrag lyder: »Fjeren skrev en oliestork/vi underlever, hviskende til bamsen/vore kriseøjne skratter/vi slæbes gennem dagene af

hingste.« Tilsvarende kunne man plukke en tilfældig bid af Grotrians tiende samling *Ti* fra et digt med titlen »Fodspor på halsen«: »Jeg snapper efter luften/i en øjenspændt cylinders telt-vom/aften går på spar. Helligåndens kammer bagved.«

Der er naturligvis langt mere at sige om Grotrians poesi end at konstatere, at der er tale om en »hermetisk« og »dunkel« poesi, der står åben for en vilkårlig afkodning. Gennemgående er det, at det poetiske billedsprog er opbygget af ekstremt dissonantiske betydningsområder. Men ser specielt spændingen mellem et teknisk-naturvidenskabeligt og et kristent-religiøst-mytologisk vokabular. Typisk er titlen på digtsamlingen fra 1996, *Magneter og ambrosia*, hvor der peges på betydningsområderne antik mytologi og moderne fysik som et udtryk for intentionen om at sammenholde vidt forskellige ting og livsholdninger i det poetiske univers.

I det hele taget oplever vi i Grotrians poesi, hvordan spændvidden mellem konkret og abstrakt, det traditionelt skønne og grimme, og det højstemte og prosaiske, er særdeles stor. Hver gang der optræder »engle«, »basuner«, »himmelfart« og »Gud« i et digt, efterfølges det af »kabeldiademer«, »olietunge vogne« og »måger i en tørretumbler.« Og hver gang der optræder ord med svundne tiders sakrale aura, såsom »glorie«, »tiara« og »tonsur«, står disse side om side med moderne gloser af teknisk-videnskabelig oprindelse, som »protese«, »hemisfære« og »skizofren.« På denne måde er Grotrians lyrik et adækvat udtryk for en psykologisk ambivalens, som det er det kvalificerede lyriske billedsprogs særlige privilegium at kunne udtrykke: Det disharmoniske og smertefyldte stof digtene rummer går hånd i hånd med en befriende stemning af, at noget adskilt og partikulært samler sig til en helhed.

Hvad angår billedsproget med de disparate betydningssfærer, kan man fortolke Grotrians digte som sindbilleder med en fremmedartet skønhed og en udnyttelse af hæslighedens æstetik, hvor forestillingsområderne teknologi, kristendom og natur er viklet ind i hinanden. I digtet »Telefonernes afblomstring« udmales en atmosfære af forfald, meningsløshed og desperat længsel:

> Fædrene skråner mod natten, du flyr
> søskendeflokken har nedrevne øjne
> du jagter med fingrene fluen på tasterne
> numret til himlen er langt og tilfældigt
> du taler ned i en blomst.

Vi bemærker, hvordan alle de idiosynkratisk, sansede detaljer har et helt originalt præg (»nedrevne øjne«, »fluen på tasterne«, »taler ned i en blomst«), og hvordan det essentielle i hans tekster altid er de kontrastfyldte, billedsproglige udtryk (»numret til himlen er langt og tilfældigt«).

Derudover forholder det sig naturligvis ikke sådan, at der på nogen måde kan opstilles en strikt modsætning mellem tekster, der er tilgængelige for en analytisk tilnærmelse af hermeneutisk art, og tekster, der ikke er. At Grotrians digte er mere

dunkle og hermetiske end de fleste, forhindrer ikke, at de ikke i mangfoldige momenter med Wolfgang Isers udtryk stiller »Leerstellen« til rådighed for en hermeneutisk tilgang hos læseren, og at der tilmed ofte i Grotrians digte kan være tale om en præcis kalkulering med, hvorledes bestemte elementer i teksten kan fortolkes hermeneutisk. I »Telefonernes afblomstring« går man således uvilkårligt på jagt efter en mening. Det synes plausibelt at fortolke digtet i retning af, at der tematiseres en traumatisk angst, der har relation til en truende, måske voldelig familiær situation (»fædrene skråner«, »søskendeflokken har nedrevne øjne«), som man forgæves forsøger at tilkalde hjælp i forhold til (»numret til himmelen er langt og tilfældigt«). Der er som ofte hos Grotrian tale om en tekst, der tematiserer fastlåsthed, angst, utilpassethed (»du flyr«) og mangel på evne til at kommunikere med omverdenen (»du taler ned i en blomst«).

Det er oplagt, at muligheden for en hermeneutisk fortolkning potentielt er til stede i talrige af Grotrians tekster. Til trods for dette er noget sådant i forbløffende lille grad forsøgt i forskningslitteraturen. En tekst fra Grotrians debutsamling *Gennem min hånd*, som Marianne Stidsen har diskuteret i *Danske digtere i det 20. århundrede*, er en af de få undtagelser fra denne regel. Digtet »Grøn plasticpose« er én af samlingens tekster: koncentrerede og svært forståelige, lapidariske billeddigte, der finder deres vigtigste forudsætning i dansk sammenhæng i Inger Christensens to tidlige digtsamlinger, *Lys* (1962) og *Græs* (1963), og lyder:

> skal hænder
> skal disse hænder

Digtet adskiller sig med sin brug af titlen »Grøn plasticpose« fra, hvad der er normalt i den lyriske tradition, hvor der sædvanligvis som digttitel benyttes et tematisk centralt element, som i koncentrat siger noget om digtet. Hos Grotrian har man derimod efter imagistisk mønster to disparate betydningselementer – et fra titlen »Grøn plasticpose« og et fra resten af digtet »hænder« – der skal knyttes sammen via læserens associationer, hvorved der altså i høj grad appelleres til læserens evne til at udfylde disse »Leerstellen« med betydning. Afkodningen af betydning i Grotrians tekst er selvfølgelig ikke vilkårlig, og den mest oplagte læsning, som også Marianne Stidsen foreslår, er at læse teksten som omhandlende en stammende, tøvende situation, hvor jeget overvejer selvmordet. Vendingen, »skal hænder/skal disse hænder«, vedrører således spørgsmålet om, hvorvidt han skal trække den grønne plasticpose ned over hovedet.

Ovenstående læsning er kun *en* ud af flere mulige. Stidsens litteraturhistoriske pointe er dog veldokumenteret og relevant. Hun anfører, at tekstens tematisering af 'døden' er af en ganske anden ikke-metafysisk art, end man kender det fra den symbolistisk orienterede tradition, hvor døden ofte æstetiseres. Et prægnant eksempel på dette fra de seneste årtier er Søren Ulrik Thomsen, der gjorde »døden« til et af tidens vigtigste poetolo-

giske begreber i sin poetik *Mit lys brænder* (1985), i hvilken overskriften på bogens 2. del er »Døden«. Der er intet smukt, fascinerende, ophøjet eller transcendent ved døden, der er lige så grim, plat og betydningsforladt som en grøn affaldsplasticpose, anfører Stidsen i sin karakteristik. Denne passer i hvert fald godt på Grotrians lyrik før *Livsfælder* fra 1993, efter hvilken digterens refleksioner over døden hovedsagelig ses i relation til kristendommen.

Når man diskuterer betydningen i Grotrians dunkle og hermetiske lyrik, er det uomgængeligt også at bemærke den okkulte og kristent-religiøse dimension i hans digtning. Det er i denne forbindelse vigtigt at slå fast, at Grotrians forhold til kristendommen er forskelligt fra den metafysiske orientering, man finder inden for den sensymbolistiske digtning. Man kunne ellers sagtens tro, at noget sådant ikke var tilfældet, hvis man skæver til titlen på Grotrians fjortende digtsamling *Seerstemplet* fra 2001, hvor associationerne straks går i retning af Rimbaud 'Lettre du Voyant'. Med Grotrian er det dog langtfra så enkelt med arven fra Rimbaud som hos den unge Strunge, der så Rimbaud som en digtergud, hvilket Grotrian også gør opmærksom på i et interview i *Kristeligt Dagblad* fra 12/11 2001, hvor han udtaler, at titlen kan betyde meget forskelligt. Den kan, lyder det vittigt, både henvise til én, der ser fjernsyn, og til en profet. Hermed er jeg igen inde på Grotrians kendemærke, nemlig hans store spændvidde, der også fremgår af digterens beskrivelse af sig selv i ovennævnte interview, hvor han omtaler sig selv som 'kristen postmodernist'.

Den postmodernistiske side af Grotrians lyrik har relation til det forhold, at han i hele forfatterskabet har fokuseret på skriften som sanseligt materiale. Vi hører i *Seerstemplet* om at »ånde et O« og trække »alle store B'er på en snor/undtagen mit/de danner sommerfuglemønstre«. Eller: »når jeg skriver 1, er det en pil, der mangler noget/dét af brodden, som jeg altid føler.«[52]

Fra midten af 1990'erne med samlingen *Livsfælder* har den religiøse dimension som nævnt fået stadig større betydning i forfatterskabet. I *Seerstemplet* finder vi et stort antal metriske salmeagtige digte, hvor kristen bekendelse står i centrum. I velklingende, metrisk regelmæssige strofer møder man Grotrians karakteristiske forening af et yderst eksperimenterende billedsprog og en klar og enkel syntaks. Et eksempel lyder: »For vi har drømt om Paradis/vi møder det om natten/og dagen er en våd avis/vi sover klokken 18/vi drikker himlen ganske fuld/der flimrer af det pure guld/vi står på stjerneægget.«

Som modsætning til sådanne digtes udsagn om inderlig længsel efter himmerige optræder der også i Grotrians værk Dante-lignende Helvedsvisioner. I en serie digte udfolder der sig et komplekst, hæslighedsæstetiserende billedsprog, som er fuldt på højde med, hvad man møder hos stormesteren inden for denne stil, Jess Ørnsbo. Et af *Seerstemplet*s digte lyder:

I helvede er sporene med søm
man blir studeret i en flaske af den onde selv
og puppesjæle klæber til de lilla vidder

rullestole tippes i en mergelgrav
som fede parenteser om nudisterne
men Himlen er konkav.

Det er fundamentalt for Grotrians poesi, at det kristne, mytologiske og kultiske udgør en central del af hans poetiske formsprog. Man kan her ikke pege på en bestemt gruppe af symboler hos digteren, idet der er tale om en overvældende mangfoldighed af bibelske og ofte okkulte referencer. Et eksempel på Grotrians bizarre og vidunderlige, poetiske særsprog er »Blomster-sonet« fra *Ti* (1998):

I verden og verden, hvor øjne forcerer
som nagler, der slagbores ind i pagoderne
læste jeg bølgers kamel-grønne standsning
og tegnene vejed' så lidt. De var skrå.

Fornedrelses-barderne, hedninge-skællede
vrider sig under en stikkende himmel
du vender dit hø, du har krave af tørke
vi folder den ud i min have til sidst.

I »Blomster-sonet« bemærker vi endnu engang den raffinerede modsætning mellem de formmæssige og syntaktiske matricer, der benyttes i teksterne, og så det indhold og ordmateriale, der er installeret i digtet, hvor vi i ovenstående tilfælde ikke bare som altid hos Grotrian har en traditionel syntaks, men også en regelmæssig, daktylisk rytme gennem hele teksten. Med hensyn til betydningen af digtet, er der tale om en bizar, surrealistisk vision, i hvilken det beskrives, hvordan kærligheden og poesien med dens skæve og skrøbelige manifestationer (»bølgers kamel-grønne standsning/og tegnene vejed' så lidt. De var skrå«) på trods af alt kan overleve i en materialistisk, gold og brutal virkelighed (»øjne forcerer/som nagler, der slagbores ind i pagoderne«, »fornedrelses-barderne, hedninge-skællede«, »stikkende himmel«, »krave af tørke«).

Simon Grotrians digtning er mere end vel noget andet nutidigt forfatterskab ét, der konsekvent har søgt at realisere teorien om et poetisk modsprog – parallelt til, hvad eksempelvis Adorno, Bohrer og Friedrich har propageret – der overlegent distancerer sig fra og nægter at have kontakt med de sociale, funktionelle og korrumperede sprog. I Grotrians digtsamling fra 2004 *Korstogets lille tabel* lyder et indledende programdigt for denne intensive dyrkelse af en hermetisk poetisk kode hinsides normal og standardiseret sprogbrug:

Helbredt for modersmål
bød de på skyernes
vigende andagt

Lene Henningsen – spændingsfeltet mellem ironi og patos

Lene Henningsen er som Simon Grotrian en digter, der siden debuten, *Jeg siger dig* (1991) har markeret sig med sin unikke poetiske stil og sit hermetiske og dunkle formsprog. I et interview fra *Ildfisken* udtaler Henningsen om sine værker: »Jeg ved, at de er uforståelige, og jeg ved at de er dunkle, men jeg ved også at det er en styrke og en svaghed. Jeg tror, at alt hvad der er stærkt også har en svaghed i sig« (Nielsen 1992: 14). Går vi til en af de vigtigste tekster i forfatterskabet, den poetikagtige tekst *En drøm mærket dag* (1994), finder vi tilsvarende en række formuleringer, der pointerer, at digte ikke er på forhånd fastlagte betydningsenheder, men derimod felter, som i vid udstrækning står åbne for læserens betydningsdannelse. En vending fra *En drøm mærket dag* lyder: »Rum er udfoldet. Siger til den som/lytter: Vær gæst, kom med, følg/dine veje«.

Lene Henningsens tendens i retning af det mangetydige kan knyttes sammen med en i forfatterskabet gennemgående uvilje imod faste kategoriseringer og begreber af enhver art. Fra *En drøm mærket dag* lyder en passage: »Ingen kapitulation. Ingen kompromisser./I digtet: Ingen guide. Ingen diktator«. Det er Henningsens klare intention at skabe en poesi, der ikke lader sig begrænse af omverdenens krav af æstetisk, etisk, religiøs eller politisk art.

Ligesom Grotrians digtning er Henningsens umulig at placere i forhold til såvel en sensymbolistisk som en konfrontationsmodernistisk poetisk tradition. Vi møder, modsat hvad der er tilfældet i de to nævnte hovedtraditioner, hos Henningsen ikke et eksponeret jeg, der gør sig til et autoritativt og indiskutabelt centrum i det poetiske univers og i forhold til udsigelsen, men derimod et jeg, der kan blive næsten usynligt og forsvinde i den særprægede stil. Henningsens stil er om muligt sværere at indkredse end Grotrians, der lader sig indfange af formlen: katakretisk billedsprog og enkel syntaks. Hos Henningsen møder man derimod en anvendelse af forskellige tonefald fra ironi til patos. Et fast træk er dog den sprængte syntaks, den voldsomme associationsflugt, de ubestemmelige pronominer og de dunkle billeddannelser.

Et typisk digt fra Henningsens produktion er den følgende tekst fra *Siden som stjerne* (2003):

> En flok med
> hovedet forrest
> dundrer ned
> gennem dit blik
>
> og gennem
> et forår

et billede til dig
sønderrevet
af hovenes lyd
samler du op

flammer
en ubrugt aften

Vi møder en kompleks, ekspressionistisk-surrealistisk stil, der kan få danske innovatorer inden for figurativt sprog som Jess Ørnsbo, Rifbjerg og Sonne til at tage sig traditionelle ud. I ovenstående digt og resten af teksterne fra *Siden som stjerne* er der desuden tre karakteristiske træk. Det første er, at livsfølelsen i digtene er præget af spleen, smerte og dissonans (»dundrer ned/gennem dit blik«, »sønderrevet/af hovenes lyd«). Det andet er, at teksten i sin grafiske form – således som det også er udpræget i Henningsens digtsamlinger, *Sabbat* (1992), *Solsmykket* (1993) og *De blå vidner* (1995) – mimer de voldsomme associationsspring og betydningsmæssige tomrum, som optræder i teksten, i sine korte, koncentrerede strofer, der oftest ikke rummer mere end ti ord hver. Det tredje er, at der næsten altid bruges et naturlyrisk billedsprog, hvor elementer som dyr, planter, sten, vand, ild, himmel og stjerner udgør hovedkomponenterne (»flok med/hovedet forrest«, »flammer«).

Der er imidlertid også variationer i de poetiske strategier, som Henningsen benytter i *Siden som stjerne*. Lad os for at illustrere dette tage to af de grundtyper digte, som forefindes i denne samling. Der er en række imagistiske kortdigte af den type, som også kan iagttages i Annemette Kure Andersens samlinger *Dicentra Spectabilis* (1991), *Espalier* (1993) og *Epifanier* (1997), hvor Henningsen dog i udpræget grad sætter sit personlige stempel på digtene med sit radikalt 'underliggjorte' billedsprog: »Ene/stående/ædel/sten// blik/fanget/knust.« Derudover er der i værket en stribe gentagelsesdigte, der bringer mindelser om den tidlige Niels Franks samlinger *Øjeblikket* og *Digte i kim*: »Jeg holder dig/gå nu hen til mig//jeg holder dig/gå nu omkring mig//holder dig/gå nu igennem//holder dig/når du går.«

Bredest anlagt blandt alle Henningsens værker er den 124 sider store digtsamling *Stemmer med uvejret* fra 1998. I denne samling pendles der i det poetiske formsprog mellem to forskellige modsatrettede poetologiske poler. Det drejer sig på den ene side om en optik med tilknytning til en klassisk symbolistisk digttradition med formfuldendte, koncentrerede tekster, skønhedsmættede visioner og patosfyldt digterattitude. På den anden side finder man en rablende surrealistisk orienteret tendens, hvor der med ironi og sarkasme opponeres mod alle normer og former. I *Stemmer med uvejret* kan mange tekster henføres til enten den ene eller den anden af de to ovennævnte tendenser. Af de små, stramme sager med symbolistisk skønhedslængsel og mytologisk univers kan man nævne det følgende:

> Der var en faun der havde taget rejsen
> fra det Baltiske hav, byttet sin fløjte til
> en sort hud i Paris, og fundet hjem til
> Pompeji, hvor han nu danser resten til
> guld og køligt blåt med vulkanens sol.

Modsat ovenstående har man tekster i værket, som har et langt mere moderne og lavt stilleje, og som er præget af rablende, surrealistiske associationer:

> Hvilken idiot sætter sig i sin saddel, lød det bredt fra
> langsiden og det blev til poker om damens fingernegle efter
> desserten, der var en særlig punkteret og meget grøn kage
> på højde med de bedste vittigheder under middagen.

Grundreglen i Henningsens tekster er imidlertid, at de to forskellige poetologiske principper og stilarter ikke optræder adskilt, men at der i hendes værker er en høj grad af homogenitet i det poetiske særsprog. Blandt eksempler på en sådan forening af de mange poetiske greb, som Henningsen behersker, kan man nævne det følgende forunderlige og besynderlige poetologiske digt fra *Stemmer med uvejret*:

> Der hvor poesien strømmer lys blå op ad sorte trapper
> skal den helt sikkert møde noget vigtigt:
> En cementeret mand med en alt for stor knoglet hånd
> der rækker efter spædbørns kød og løvers smil.
>
> Nej hvor hyggeligt siger poesien og samler alle sine
> gevandter og dyner og slikposer omkring sig, så reden
> er sikret. God idé, jeg skal tage din grå stemme og
> transformere den ud i en glemt sfære der vil minde dig
> om dit fødested, din kæreste søster, din Tabets Gudinde
> eller hvad ved jeg.

Vi bemærker, hvordan træk beslægtede med Pia Tafdrups billedmættede, patosladede stil (»poesien strømmer lys blå op ad sorte trapper«, »Tabets Gudinde«) trives side om side med en diktion, der kan minde om Lars Bukdahls energiske, elegante talesprogsstil (»Nej hvor hyggeligt siger poesien«, »eller hvad ved jeg«), og man får i allerhøjeste grad et betydningsmæssigt potentiale i kraft af det tvetydige og uigennemskuelige spil mellem patos og ironi. At Henningsens digte ligesom Grotrians i mange tilfælde synes umulige at have med at gøre, hvad angår en mere traditionel hermeneutisk fortolkning, har på ingen måde som resultat, at teksterne ikke med deres æggende og bizarre formsprog appellerer til læserens interaktion med dem.

I Henningsens forfatterskab er der også afvigelser fra det centrallyriske, hermetiske koncept. Dette gælder dels i den tendens til flerstemmighed og stilistisk heterogenitet, som kan registreres i *Stemmer med uvejret*. Dels er det tilfældet i de værker, hvor Henningsens manifest tager afsked med den traditionelle lyriske genre, hvoraf værket *Bølgen tegner præcist* (2004) og poetikskriftet *En drøm mærket dag* er de mest markante. Karakteristisk er det, at værket fra 2004 på sit titelblad bærer den vel nok mest henkastede og åbne genrebetegnelse, man kan forestille sig, nemlig »Optegnelser«.

Det kan være vanskeligt at se nogen stil-, genre- og emnemæssig fællesnævner mellem de enkelte tekster i *Bølgen tegner præcist*. Vi springer som i *Stemmer fra uvejret* uforudsigeligt fra universelle emner til hverdagslige forhold og fra henåndede, patosfyldte deklamationer til vrængende, humoristiske udladninger. Teksterne i *Bølgen tegner præcist* kan dog opdeles i to markante grupper. Den første gruppe består af koncentrerede, filosofisk orienterede tekster, der tager udgangspunkt i en intensiv sansning og meditation over en ting eller en legemsdel:

> Vi folder hænderne og krammer imens de små, glatte tanker så hårdt vi kan, vi har tænkt dem så længe, alle kanter er væk, de er slebne sten som vandet skyller over, nu lukket inde, én for én imellem fingrene, hvor alt er tørt, besluttet, strengt. De skulle være blevet i deres bevægelse: Hænderne, tankerne, stenene.

Den anden gruppe er de rablende parodiske og eksperimenterende tekster, som forholder sig travesterende til andre kunstneriske former som i det følgende eksempel:

> *Mulig afslutning på dramaet (sydlandsk type):*
>
> Råben og skrigen, uartikuleret.
> Gråd. Smækken med døren.
>
> Gråd. Stilhed. Venten.
> Måske knive eller skud (jf. Lorca). Ellers forfra igen.
>
> Råben og skrigen. Gråd. Smækken med døre. Mindre gråd.
> Al mulig indblanding fra familie og venner. Stilhed.
>
> Noget med anger, forsoning, tilgivelse.
> Hjertet i sin åbenhed. Poesi (jf. Lorca). Ellers er det bare slut.

Det er stor humor efter denne læsers mening. Henningsens jokes virker netop, fordi der aldrig som hos poetiske spasmagere som Lars Bukdahl, Viggo Madsen og Morti Vizki er overbud af showagtige indslag i hendes værker.

Genremæssigt må teksten karakteriseres som noget så subtilt som en note, som kan danne forlæg for udfærdigelsen af afslutningen på et drama af »sydlandsk type«. Teksten er en ophobning af klicheer for voldsom følelsesudladning (»Råben og skrigen«, »Smækken med døren.« »Måske knive og skud.«). Den lapidariske form understreger manglen på nuance og den uforholdsmæssige dosering af de emotionelle virkemidler. På denne vis ligger der i den travesterende tekst en generel holdning fra Henningsens side, hvor der lægges afstand til en kunst, der dyrker de store følelser og idealer, hvilket Federico García Lorca som det spanske, nationale, litterære ikon over alle selvfølgelig er et emblem på.

Jeg kan sammenfattende konstatere, at Lene Henningsen i værker som *Stemmer fra uvejret* og *Bølgen tegner præcist* har skabt tekster, der genre- og stilmæssigt er særdeles eksperimenterende, og som bryder med et centrallyrisk koncept. Vi kan også på et mere generelt niveau se et opbrud fra en centrallyrisk strategi hos Henningsen, nemlig i det forhold, at vi ikke finder et autoritativt jeg som centrum i det poetiske univers på samme måde som hos de symbolistisk og konfrontationsmodernistisk orienterede lyrikere. Til trods for dette må man sige, at en hovedtendens i forfatterskabet er i overensstemmelse med den monologiske lyrik. Dette skyldes, at hendes digte som grundregel har en afgrænset værkkarakter, og at der er anvendt et poetisk særsprog, hvis kendemærke er de ubestemmelige pronominer, den sprængte syntaks, de dunkle billeddannelser og de subtile blandinger af patos og ironi.

Morti Vizki – absurdistisk og parodisk formsprog

Morti Vizkis forfatterskab omfatter fra debuten med *Digtsamling* i 1984 modsat Grotrians og Henningsens en mængde forskellige teksttyper såsom romaner, novellesamlinger, radiospil, skuespil og filmmanuskripter. Alligevel kan man om Vizki sige, at det, der først og fremmest kendetegner hans digtning, er det særprægede og hermetiske sprog, som optræder i hans poetiske værker. Mens man for Henningsens vedkommende bemærkede, at grundtonen i forfatterskabet er patos, men at denne er delvis undermineret og/eller orkestreret af en humoristisk og ironisk stil, er det lige omvendt hos Vizki. Denne digter har som sin stemningsmæssige klangbund det spøgefulde og absurdistiske, hvilket dog på ingen måde forhindrer, at også en alvorlig tone manifesterer sig.

Kan man slå fast, at Morti Vizki som digter er en spasmager, hvis rablende ordsammensætninger og sorte snak har fejret store triumfer inden for både den lyriske, den episke og den dramatiske genre, kan man samtidig pointere, at en dominerende tendens i forfatterskabet består i at skabe digteriske former, der befinder sig inden for det centrallyriske område. Vizkis tekster er i de fleste tilfælde både klart afgrænsede som værker og homogene i deres stil. Et blandt mange eksempler på dette er teksterne i *Rejsebog* (2002), der er karakteristisk ved at være skrevet i relation til en række raderinger af billedkunstneren Christian Skeel. Parallelt til Grotrian og Henningsen ser vi i *Rejsebog*, hvordan Vizki låner løs af okkulte og mytologiske referencer:

Du går og ser helgener

Det er som regel oboisten
der blæser det A
som orkestrets andre instrumenter
stemmes efter
inden en koncert kan begynde.

Eller omvendt:
Du ligger og håber på en ganske bestemt.
Helgenen med det ligeså forrevne
Åndedræt som dit.

Det er der også.

Men hvordan.

Teksten refererer tydeligvis til den klassiske symbolisme med dens tanker om skjulte, mystisk farvede paralleller – eller, som det hed hos Baudelaire, korrespondancer – mellem fænomener. Der gælder på den ene side den måde, oboens A får de andre instrumenter stemt efter sig, på den anden side den samklang, der kan være mellem to mennesker på et førsprogligt stadium, hvor en person, jeget længes efter, har »det ligeså forrevne/Åndedræt som dit.« Der kan være tale om en erotisk relation til personen med det »forrevne/Åndedræt«, men der spilles selvfølgelig også på en okkult og religiøst farvet fortolkning af begivenheden, når den anden person betegnes som »Helgenen«.

Mens ovenstående digt har et solidt drag af patos over sig, har vi også tekster i *Rejsebog*, der står helt i den absurdistiske humors tegn med finurlige remseagtige indslag og gakkede rimeffekter. En tekst lyder:

I huset var et spejl som hang
På trappen som var stejl kunne man se sig selv
Det gjorde én så gejl at se sit eget ansigt
Det kunne rummes på en lillefingernegl hvis man ville.

Det var ikke éns eget, det var det andet
Rødt som tegl!

At betydningsdannelsen i digtet skabes ved de fjottede og ganske elegante indrim – »spejl«, »stejl«, »gejl«, »lillefingernegl« og »tegl« – er givet, og det er da også uomtvisteligt, at Vizki er en af moderne dansk lyriks fermeste remsemagere.

Vizkis digte består ofte af sætningsstumper, mellem hvilke den logiske og stemningsmæssige forbindelse forekommer diffus og uklar. Det drejer sig om tekster, der er vanskeligt tilgængelige for enhver form for hermeneutisk procedure. Samtidig er der tale om en unik og æstetisk, særdeles fascinerende anvendelse af sproget. Som Grotrian og Henningsen står Vizki helt uden for mainstreamen inden for dansk lyrik, hvad enten den har relation til den sensymbolistiske eller den konfrontationsmodernistiske tradition. I digtsamlingen *Sol* (1997) har en af de første tekster titlen »Kongens nikotinfingre«:

Echnaton før han lukker sig ud
Af femdøgnsprognoser og manden der gabte
– er kommet i bumsealderen!
Hvordan ligger det med manuskriptbrande
Alle de hjernesvulster den slangelokkede må lægge øre til?
De giver ham stram drøvel

Hvor kan man, for hurtigt at blive morgengrim
Fouragere billigst? Gabe som andre?
Taljet vil ud. Ikke just stjerner i hans pande
Flødeskum har alle dage fået ham til at ryste
Hans ben der ellers var røde
Og tvilling til alle

Han vil bygge et korrektivt hus uden mundhuggeri
Hvor folks aldre ikke sammenlignes. Hvor mange epoker de
Svinagtigt har overlevet
Ved fedteri og snyd! Echnaton lægger sine
Hænder for charismaen og siger: Hvis det
Skal være et samfund, så vil jeg være
Uappetitlig. Tilfredshed og latter er det ikke
Og ikke forsvarsløshed. Så vil jeg hente guld
Ved OL
Så vil jeg være din lille fisse
Og have lejlighed til ptemokianulonixalai
I nervøs opal

Vi kan i Vizkis værker altid finde fortolkelige passager. Dette er f.eks. tilfældet i *Sol*, hvor den ægyptiske farao »Echnaton« – som i ovenstående tekst – og hans dronning Nofrartete dukker op i en stribe digte. At det netop er Echnaton, der var den farao, der revolutionerede den ægyptiske kultur ved at indføre soldyrkelsen, som figurerer, kan man knytte sammen med samlingens titel og titeldigt »Sol«, der i visse passager omtaler soldyrkelse. Men ellers må man nok sige, at det er ganske uigennemskueligt, hvad sam-

menhængen er mellem »femdøgnsprognoser«, »bumsealderen«, »manuskriptbrande«, »hjernesvulster«, »flødeskum«, »mundhuggeri«, »OL«, »din lille fisse« og »nervøs opal«. Man kunne anføre, at den revolution inden for dansk lyrik, som varsledes med Schades, munch-petersens og Nashs surrealisme i mellemkrigstiden, og som nåede et højdepunkt med 1960'er-generationens manifestdigt, Rifbjergs »Terminologi«, hvor der blev slået til lyd for, at alle mulige og umulige ordregistre kunne få adgang til poesien, med en digter som Morti Vizki har nået et kulminationspunkt. Den surrealistiske poetik med dens 'uventede møder mellem en symaskine og paraply på et operationsbord' er hos Vizki – ligesom hos Grotrian – drevet ud i sin yderste konsekvens.

Typisk for Vizkis poetik er også ovenstående digts anvendelse af det klangfulde nonsensord, »ptemokianulonixalai«. Der anlægges her en på én gang alvorlig og ironisk optik på symbolisternes dyrkelse af hemmelighedsfulde og magiske ordklange. En parallel formulering, hvad angår brugen af et skønt, for de fleste uforståeligt ord, finder man i Vizkis *Mange boliger* (2000) i »Et digt om selve livet«, hvor det medicinske ord for den store halsmuskel pludselig lanceres:

> jeg elsker dig dybt, dybt bange
> du skal forstå det i din halskæde
> din sternocleidomastoid

Endvidere er det i »Kongens nikotinfingre« og resten af *Sol* et typisk vizkisk træk, at der anvendes historisk-mytologiske referencer på en parodisk måde. Som et stort antal moderne digtere bruger Vizki mytologien på en ironisk modus, hvor gængse statushierarkier – f.eks. med ægyptiske faraoer, der optræder med »nikotinfingre« – travesteres og vendes på hovedet. Et eksempel på dette optræder i *Mange boliger*, hvor vi i »Et digt om bagefter« får en rablende beretning om en vis »jesus«:[53]

> jesus'en finder jer altid
> Når han har blæst tilstrækkeligt gennem
> pennalhuse og vinduesrammer
> Og selv om I troede jer sammen selv om
> I troede jer forladte
> Kommer: jesus'en. Kommer: jesus'en

Når samlingen med ovenstående digt hedder *Mange boliger* kan titlen – ud over den nytestamentlige allusion – knyttes til det faktum, at Vizki som digter absolut ikke er for fastholdere. Der rokkes i dette forfatterskab ved en række grundlæggende centrallyriske normer. Det er i Vizkis tekster ofte svært at afgrænse eller tage det lyriske subjekt alvorligt, der dukker op i teksterne, og det er tit vanskeligt at fastlægge kategorier som tid eller rum i det lyriske univers. Ligeledes er det vanskeligt at indkredse en nærmere definerbar stemning i teksterne, og at påpege det, man normalt ville betegne som motiver og temaer, i Vizkis tekster er da også et tvivlsomt anliggende.

Divergensen i forhold til den traditionelle symbolistiske og konfrontationsmodernistiske lyrik manifesterer sig også tydeligt på det retorisk-stilistiske niveau i Vizkis digte. Man ser, hvordan en mængde virkemidler, der af mange digtere opfattes som hellige, såsom den erkendelsesorienterede metafor eller de sofistikerede klanglige effekter, maltrakteres raffineret af Vizki. Personifikationer og besjælinger, der spiller en central erkendelsesmæssig rolle i symbolismen og højmodernismen, kan få følgende udtryk i *Mange boliger*, når de har været igennem Vizkis parodiske vridemaskine: »med sorgens hæl stemt mod dit nye trægulv«, »køleskabet har skiftet taktik« og »giver julen en ordentlig tåhyler«.

Generelt er der i Morti Vizkis sprog en sprælsk humor, en insisterende tone, et dynamisk drive og en strøm bizarre billeder, der gør denne digters formsprog unikt. Der er overalt i Vizkis poesi, som i de følgende eksempler fra *Sol*, fyldt med sproglige gags, såsom beretninger om, hvordan »jeg kan spille baglæns Mozart med min visne tunge«, og hvordan en kvinde »går som en smølf i Disneyland«. Ofte er betydningsdannelsen styret af rene, klanglige associationer som i formuleringer som »mit sanatorium du er pseudogul«, hvorved vi får en gennemført aparte og suggestiv sort snak eller hermetisk poesi.

Hvad angår det centrallyriske, synes det forhold, at vi har at gøre med et særsprog, og at digtene oftest er komponerede som æstetiske helheder med værkkarakter, at pege i denne retning. Man må dog sige, at Vizki med sin anarkistiske og absurdistiske optik betegner et yderpunkt inden for denne type digtning.

Janus Kodal – travesti over centrallyrikken

Som en sidste repræsentant for den særsproglige og hermetiske tradition inden for dansk digtning omkring år 2000 vil jeg fremhæve Janus Kodal. Modsat Grotrian, hvor tonen i hele forfatterskabet er patosladet, og Henningsen og Vizki, hvor der gennemgående er tale om blandinger af henholdsvis en alvorlig og en humoristisk modus, har vi i Kodals tilfælde at gøre med et forfatterskab, hvor der er sket en drastisk udvikling. Vi har i Kodals sene forfatterskab tidens vel nok mest konsekvente, metapoetisk orienterede, travestering i forhold til den centrallyriske tradition. Samtidig gøres dette ved brug af et poetisk særsprog, der adskiller sig markant fra alle vante poetiske og ikke-poetiske diskurser.

Janus Kodal har skrevet en håndfuld digtsamlinger, der hedder *Antologi* (1991), *Ingentings mestre* (1994), *Fyrsten Zibebes bekendelse* (1998), *I provinsen* (2001) og *Seks suiter* (2006). For Kodals tidlige forfatterskab, dvs. de to første samlinger, gælder det, at vi har at gøre med arketypiske centrallyriske tekster med forankring i den romantisk-symbolistiske tradition. Betragter vi eksempelvis det sidste digt i debutsamlingen med den sigende titel, »Til min sjæl (en anden form for uendelighed)«, korresponderer digtet med en dominerende retning inden for dansk poesi fra 1980'erne. Det drejer sig om en holistisk, nyromantisk kosmostænkning, hvor der fokuseres på ligedannetheder mellem det mindste, individet, det lokale, og det største, arten, det globale, det universelle.

Blandt repræsentanter for denne type lyrik finder man bl.a. Strunge, Tafdrup, Peter Huss, Martin Bigum, Jens Fink-Jensen og David Læby.[54]

I Kodals *Fyrsten Zibebes bekendelse* (1998) er der sket en voldsom ændring i forhold til den poetologiske position fra 1991-samlingen. Mens teksterne fra *Antologi* ofte eksplicit knytter an til den metafysisk orienterede, poetiske tradition, er der i digtene fra *Fyrsten Zibebes bekendelse* tale om en kraftig opposition til en traditionel æstetik. Samlingens første digt hedder »Den fede arie« og lyder:

I år handler den om
hvorledes slaverne handler om
herrefolket på de åbne markeder.
Under en nyslået japansk måne
tildeler de retfærdige med tromlerevolvere
midterskilninger til uenige.

Det er den fede aries tid
men ingen er i stand til at fremføre den uden ironi
hvorfor tårerne i publikums øjne
må brydes frem af venlige medhjælpere.

Det er vigtigt at publikum således
får afløb for en smerte
som er kommet publikum på tværs
og som publikum ikke kan finde ord for.

Idet helten tager sig til hovedet
efter at han ved et velment uheld
eksekuterer sin onkel
er det forsvundet på halsens stage.

Dette ubetalelige klimaks synes
at gå hen over publikums hoveder
hvorfor venlige medhjælpere
med hydraulikbor må sættes ind.

Pressens ansigter er allerede
furede af begejstringsanfald.

I digtets seks strofer sker der – i takt med at stroferne bliver kortere og kortere – en nedskrivning af kunstens aura i en stadigt vildere, sarkastisk retorik med barokt-surreale billeddannelser. Digtets motiv – afsyngningen af 'den fede arie', altså den traditionelle

afslutning på en klassisk opera – skal her læses som en allegori på samfundets forhold til kunsten.

I første strofe ironiseres der over en kunst og kultur med en hyklerisk politisk korrekt forfægtelse af lighed og 'retfærdighed': »I år handler den om/hvorledes slaverne handler om/herrefolket på de åbne markeder«. Brodden er vendt mod en kitschet kunst med sentimental dyrkelse af det eksotisk pittoreske (»en nyslået japansk måne«) eller en nostalgisk westernæstetik (»tromlerevolvere«). Hvad der fremstår som pænt og uskyldigt i kunstnerisk sammenhæng, er i virkeligheden voldeligt og undertrykkende: »de retfærdige« »tildeler« »med tromlerevolvere midterskilninger til de uenige«.

I strofe 2 til 6 beskrives i en serie lignende billeder et operascenarie, der fungerer som en karikatur på det moderne samfunds forhold til kunsten. Hykleriet i forhold til oplevelsen af den åh-så-dybe-og-inderligt-rørende kunst er udpræget: »tårerne i publikums øjne/må brydes frem af venlige medhjælpere«. Der ironiseres i strofe 3 over den aristoteliske katharsis-tanke om at få »afløb for en smerte«. Smerten er ikke dyb eller eksistentiel, men en helt overfladisk reaktion: den kan kvantificeres (»en smerte«) og er »kommet på tværs« som en tilfældig upraktisk gene.

I strofe 4 har man endnu et operaoptrin, der selvfølgelig også kan læses allegorisk. At hovedet på helten er forsvundet, lige efter at han har eksekuteret sin onkel, svarer til det forhold, at kunstnere og kunstneriske strømninger i et overfladisk konsumsamfund bliver skiftet ud som andre varer i den evige jagt på det nye og sensationelle.

Endelig er strofe 5 og 6 to yderligere gennemspilninger af temaet – den forlorne, hyklerisk højtidelige kunstæstetik – i et par groteske billeder. Hvad man individuelt føler og oplever med kunsten, er ligegyldigt, idet alt er dirigeret af en stivnet institution og dens konventioner. Oplevelsen af et klimaks tvinges voldeligt frem med »hydraulikbor«, og begejstringen, som kunsten kunne befordre, har intet med glæde og forløsning at gøre, men er et rent paradenummer (»furede af begejstringsanfald«).

Om Kodals digt – og samlingen *Fyrsten Zibebes bekendelse* som helhed – kan man kort og godt sige, at der er tale om en nådesløs ironisering over idegrundlaget for den lyriske genre gennem de sidste 200 år. Afvist bliver alle forestillinger om digteren og digtet som eksponenter for en særlig form for autenticitet og indsigt i dybe sammenhænge, samt at der på denne vis kan kommunikeres en særlig kvalificeret æstetisk oplevelse.

Karakteristisk for den poetik, som Kodal lægger frem i *Fyrsten Zibebes bekendelse* er to positivt formulerede punkter. For det første propageres en æstetik, hvor den depersonalisering, som i et utal af varianter inden for såvel den klassiske symbolisme som futurismen, dada og surrealismen spiller en vigtig rolle, fremstår i en radikal udgave. For det andet advokeres der for et hermetisk poetisk særsprog.

Hvad angår det første, henviser titlen *Fyrsten Zibebes bekendelse* til det dominerende alter-ego i samlingen, der er en aristokratisk digter fra en svunden tid, som ikke har den ringeste lighed med digteren eller privatpersonen Kodal eller nogen anden eksisterende

poet eller personage i samtidens Danmark.[55] Dette forhold har Kodal også søgt at skabe opmærksomhed om ved i forbindelse med lanceringen af bogen at lade sig fotografere med en sort tjener, der bærer en paraply for den kjoleklædte digter. I samlingen er det et fast punkt, at denne fyrstedigter præsenterer sig selv som en tricksteragtig attituderelativist, som det f.eks. er tilfældet i samlingens titeldigt »Zibebes bekendelse«, fra hvilket nogle verslinjer lyder:

> For det er jeg jeg jeg
> der toner frem
> opløst i den uhellige treenighed
> tilfælde evne tradition
> hvoraf sidstnævnte er den svageste
> og på sin vis indeholdt i den første
> det er cybermodernismens udrikkelige cocktail
> med kristus ironicus on the top
> det er den store glemsel
> der så lykkeligt har fyldt mig.

Teksten indfanger paradokset i Kodals poetik. På den ene side vedkender han sig traditionens betydning for digtningen. På den anden side pointeres det, at hans forehavende er et markant brud med denne, således forstået at traditionens begrænsede betydning for hans digtning (»den svageste«) understreges, og således at der i digtet er en bekendelse til den nyeste tids eklektiske, 'tilfældige' og 'ironiske' brug af poetiske greb (»cybermodernismens udrikkelige cocktail/med kristus ironicus on the top/det er den store glemsel/der så lykkeligt har fyldt mig«).

Den æstetiske strategi, hvor digteren anskues som en sproghåndværker, der køligt jonglerer med ordene og gemmer sig bag forskellige masker, finder et endnu tydeligere udtryk i digtsamlingen *I provinsen* fra 2001. *I provinsen* rummer en række digte, der parallelt til den forrige samling giver et rids af digterens attituderelativistiske og konkretistiske poetik:

> Jeg er ingen forfører
> ordene er
> kolde og hårde
>
> det er det jeg siger
>
> du må selv gå ind
>
> som et museum
> for aks og le.

Hvordan man vil opfatte og forstå de sprælske, kodalske tekster er kort og godt op til læseren, for nogen intim kommunikation af personlige følelser og erfaringer synes der ikke at være tale om. Til trods for, at der i *I provinsen* er et overflødighedshorn af motiver og stemninger – spændende fra erindringsglimt om en mor over portrætter af afdøde kunstnere til rejseindtryk fra Afrika – er det overalt den metapoetiske dimension, hvor digtet opfattes som en 'ikke-personlig-bekendelse', der står i centrum. Man mærker et ekko af Mallarmés berømte credo om, at 'digte skrives med ord ikke med ideer', i flere tekster fra *I provinsen*. Det gælder en tekst, der ellers synes at handle om fugle og æg: »i stedet for/vigtige afslutninger//lander en fugl på mit ansigt//fortæller om navne/ jeg ikke bruger://karyatider, flodleje/den slags.«

Jeg er hermed inde på det andet essentielle træk i Kodals poetik fra *Fyrsten Zibebes bekendelse* og fremefter, nemlig den bevidste brug af et komplekst, dunkelt og hermetisk formsprog. »Fordi mening alle vil kende/er vilkår som jeg skal skænde«, lyder en indledende formulering i ovennævnte værk, og den intenderet komisk-kluntede rimede vending peger klart på en orientering i retning af et esoterisk formsprog og en uforståelighedens poetik. Der satses i Kodals digtning på at distancere sig fra et dagligdags eller traditionelt lyrisk sprog.

I samlingen *I provinsen* har Kodal helt frem i titlen 'skændet' den »mening alle vil kende«. Der er absolut ikke tale om nogen Knud Sørensen-agtig provinsdigtning. Tværtimod må titlen læses metaforisk og peger hermed på, at man hos Kodal befinder sig i en af de 'sproglige provinser'. I Kodals digte optræder der et særsprog, hvor alle slags barokt-gaggede finurligheder folder sig ud. Et eksempel fra 2001-samlingen er den følgende remse af melodisk sort snak, hvor det sproglige forløb i et og alt bestemmes af gentagelsesprincippet og de klanglige associationer mellem sidestillede led:

> Solsorten, østersen, søsteren
> onklen har forladt mig
> luderen, elskeren, moderen har forladt mig
> fornuften, fornemmelsen, forførelsen
> forfremmelsen har forladt mig.

Man kan også nævne den følgende strofe, hvor et lignende absurdistisk show udfolder sig i et sprogligt flow, der negligerer en kontrolleret betydningsdannelse til fordel for vokalklange og rim: »Men salige er de sorte duer/i kasernens knuste ruder/Salige de brune soldater/de værner om hinandens luder«. Derudover kan man fremhæve en formulering som den følgende, hvor det billedsproglige, der normalt inden for den symbolistiske og konfrontationsmodernistiske centrallyrik tilkendes erkendelsesmæssige potentialer, anvendes som et rent parodisk element: »jeg græder/om kap/med kommunens springvand.«

Med Kodals digtning, der på en gang rummer en af de mest præcise og voldsomme poetiske kritikker af det centrallyriske projekt, som vi møder inden for moderne dansk

litteratur, *og* en fastholdelse af vigtige poetologiske træk fra den mest eksperimenterende del af centrallyrikken, nemlig den hermetiske og særsprogede tradition, er jeg hermed nået til en marginal position inden for den monologiske digtning.

Opsamling

Den hermetiske og særsprogede retning inden for den monologiske digtning adskiller sig fra såvel den symbolistiske som den konfrontationsmodernistiske retning. Teoretikere som Hugo Friedrich, Niels Frank og Karl Heinz Bohrer giver en forståelsesramme for denne type digtning. Fælles for disse kritikere er pointeringen af, at visse digtere vender sig bort fra ideen om sproglig repræsentation og søger at undgå alle etiske, sociale, politiske eller religiøse implikationer i forbindelse med det kunstneriske.

Inden for dansk lyrik omkring 2000 er repræsentanter for denne retning Simon Grotrian, Lene Henningsen, Morti Vizki og Janus Kodal. Disse poeter er naturligvis ikke de eneste, der kan placeres i forhold til den særsprogede og hermetiske tendens inden for lyrikken.[56]

Der er hos de fire nævnte forfattere visse forskelle med hensyn til, hvordan det særsprogede og hermetiske realiseres. Hos Grotrian møder vi en katakretisk metaforik, men også hos Henningsen, Vizki og Kodal er den dunkle billeddannelse et yndet virkemiddel. Et kendetegn ved Henningsens poetiske stil er de ubestemmelige pronominer og den sprængte syntaks. Dette kan tilsvarende lokaliseres hos Vizki, Kodal og Grotrian.

Endelig er den travesterende stil dominerende inden for alle forfatterskaberne. Vi ser hos Henningsen blandinger af patos og ironi, hos Grotrian et spil mellem det klassiske og det eksperimenterende i form af en »kristen postmodernisme«, hos Vizki en absurdistisk underminering af vante æstetiske, etiske og religiøse normer, og hos Kodal en målrettet polemik imod det centrallyriske projekt. Til trods for disse radikale attituder, hvor forestillingen om det centrallyriske subjekt anfægtes, kan man kategorisere de fire digteres værker som centrallyriske. Dette skyldes, at der er tale om et unikt og hermetisk særsprog og en fast og afgrænset poetisk form. Det er dog tydeligt, at de fire digtere udgør en yderposition inden for det centrallyriske felt. Man kan se den flerstemmige digtning som en radikalisering af den kritik af den centrallyriske digtning, som Kodal og andre af den hermetiske digtnings repræsentanter kommer med.

Delkonklusion

Jeg undersøgte i det foregående, hvorledes den danske centrallyriske tradition kommer til udtryk omkring 2000. I denne type digtning er der tale om et autoritativt subjekt, som figurerer som et entydigt centrum i det poetiske univers. Der stræbes efter et særligt artificielt sprog, der har karakter af noget unikt og autentisk for den enkelte digter. Derudover er intentionen, at digtet skal have et autonomt præg.

Ligesom der i modsætningen mellem en essentialistisk og en relativistisk genrepoetik er tale om idealpositioner, har man i oppositionen mellem det monologiske og det flerstemmige at gøre med absolutte kategorier, der ikke forekommer i den virkelige verden. Som Bachtin anfører, kan vi kun hos Adam finde den rene monolog, dvs. en tekst som ikke er influeret af en kontekst, ligesom vi ikke kan forestille os en flerstemmig tekst, der ikke er gennemstrømmet af en eller anden form for intentionalitet, som giver den en vis helhedskarakter.

Dette forhindrer imidlertid ikke, at man bruger den monologiske tendens som et pejlemærke i forståelsen af dansk lyrik omkring 2000. Man kan kategorisere den centrallyriske strømning med afsæt i tre forskellige koncepter, nemlig en symbolistisk og universalistisk, en konfrontationsmodernistisk og psykologisk-social og en hermetisk og særsproget orientering. De ovennævnte tre retninger kan betragtes som poetiske paradigmer, hvis betydning rækker langt ud over den periode, som koncepterne oprindeligt er blevet knyttet til.

Den symbolistiske strømning er belyst af C.M. Bowra, Frank Kermode, Finn Stein Larsen og Bo Hakon Jørgensen. Den symbolistiske digter beskrives her som en isoleret, heroisk lidende skikkelse, hvis digte er visionære særverdener, og hvis poetiske særsprog har en magisk kraft. Denne opfattelse er i samklang med forfatterskaber som Pia Tafdrups, Søren Ulrik Thomsens, Henrik Nordbrandts, Jørgen Gustava Brandts og Sten Kaaløs. Der er variationer mellem disse digtere, men også et tydeligt fællespræg.

En anden type centrallyrik, der profilerer sig i forhold til den symbolistiske, er den konfrontationsmodernistiske og psykologisk-socialt orienterede. Denne strømning er diskuteret af Torben Brostrøm, Finn Stein Larsen og Anne-Marie Mai. Man kan indkredse det særlige ved det konfrontationsmodernistiske med udgangspunkt i tre problemstillinger, nemlig en politisk og social, en individuel og psykologisk og en æstetisk og poetologisk. I det første tilfælde ser man i lyrikken en målrettet social kritik, i det andet en orientering mod en psykologisk dybdeboring, og i det sidste en interesse for et tabukrænkende eller et moderne, videnskabeligt vokabular. I relation til denne karakteristik falder fem digtere i øjnene, nemlig Klaus Rifbjerg, Jess Ørnsbo, Tore Ørnsbo, Marianne Larsen og Morten Søndergaard. Der er mellem disse forfatterskaber divergenser, men også klare ligheder, der profilerer dem som en gruppe i forhold til anden digtning.

Endelig er et tredje segment inden for den monologiske poesi den hermetiske og særsprogede strømning. En forståelsesramme for denne type lyrik er Hugo Friedrichs, Niels Franks og Karl Heinz Bohrers begreber om »dunkelhed«, »det hermetiske« og »det pludselige«. Det drejer sig om en poetisk tradition, hvis mål er at distancere sig fra alle de sproglige ytringer, som vi normalt omgiver os med. Som agenter for en sådan orientering har vi Simon Grotrian, Lene Henningsen, Morti Vizki og Janus Kodal. Der er til trods for individuelle forskelle mellem disse poeter et fællespræg, hvad angår deres bizarre, ikke-sociale sprog.

Undersøgelsen af de tre typer digtning viser, at centrallyrikken omkring 2000 indeholder en mængde facetter og nuancer. Bevæger man sig fra den symbolistiske over den

konfrontationsmodernistiske til den hermetiske retning, har man et kontinuum, hvor det monologiske og centrallyriske præg bliver svagere. Den samme tendens kan spores inden for hver af de tre strømninger, hvis vi går fra Tafdrup til Kaalø, fra Rifbjerg til Søndergaard, og fra Grotrian til Kodal.

Blandt de tre grupperinger inden for den centrallyriske strømning er det tydeligt, at de hermetiske og særsprogede poeter repræsenterer en yderposition. Her travesteres alle traditionelle poetiske koncepter. Den flerstemmige digtning, som i det følgende skal diskuteres, kan derfor anskues som en videreudvikling af den kritik, som de hermetiske poeter retter mod den centrallyriske digtning.

Interaktionslyrikken

Modsætningen til den centrallyriske, monologiske strømning er som nævnt den interaktionslyriske og flerstemmige. Jeg vil i forlængelse af den teoretiske diskussion af den »forskelligsprogede« poesi, hvor jeg tog afsæt i Bachtin samt visse poststrukturalistiske tænkere, forsøge at nuancere denne kategori. Det viser sig nemlig, at Bachtins idé om 'fremmede ord' kan udtrykke sig i en mangfoldighed af litterære former og være knyttet til en række forskellige litteraturhistoriske traditioner.

Den følgende behandling af den flerstemmige tendens inden for ny dansk lyrik har som sin hypotese, at vi finder to litteraturhistoriske forudsætninger for den 'dialogiske' lyrik. Den første hænger sammen med indflydelsen fra moderne prosa og betegnes i det følgende *prosaiseringen*. Den anden hænger sammen med indflydelsen fra avantgarden og kaldes tilsvarende *avantgardiseringen*.

Prosaiseringen

I talrige litteraturhistoriske og -teoretiske fremstillinger om moderne prosa lægges der vægt på, at der her sker et markant opgør med en række normer, som hersker i den klassiske fortælling. Der lokaliseres ofte en betydelig nyorientering i perioden fra det sene 1800-tal med Flaubert, Dostojevskij og Hamsun frem til begyndelsen af det 20. århundrede med Joyce, Woolf og Proust. En afgørende forskel på den ældre og den nyere prosa synes at være knyttet til det perspektiv, der anlægges på verden i den litterære tekst. I denne forbindelse taler Franz Stanzel i *Theorie des Erzählens* (1979) om, at ældre tiders prosa kan karakteriseres som »aperspektivisk«, hvorved der forstås, at det fortalte betragtes udefra og autoritativt, mens det 20. århundredes eksperimenterende novelle og roman betegnes som »perspektivisk«, hvilket hentyder til, at synsvinklen følger karakterne.[57] Et andet begrebspar, der dækker det samme, som står centralt i denne fremstilling, er det monologiske over for det flerstemmige. Når vi taler om flerstemmighed eller »forskelligsprogethed« inden for prosa, kan det imidlertid være nyttigt at skelne mellem to forskellige fænomener.

To typer flerstemmighed i dansk prosatradition

De to typer flerstemmighed kan langtfra adskilles skarpt fra hinanden. Fælles for dem er det, at der er tale om angreb på den autoritative monologiske udsigelse, som traditionelt er blevet knyttet til den lyriske genre. Jeg vil benævne de to måder at anvende det, Bachtin kalder 'det fremmede ord', henholdsvis *den ironiserende og konfrontative flerstemmighed* og *den 'demokratiske' og ekspansive flerstemmighed*.

Det første fænomen består i, at der i den litterære tekst sker en underminering af autoriteten hos den udsigende stemme. Dette sker ved, at der i det udsagte viser sig et ekko af andre ytringer og diskurser fra de kontekster, som det talende subjekt befinder eller har befundet sig i. Der er med Bachtins formulering fra *Ordet i romanen* tale om, at den litterære teksts ord »lugter af« »de kontekster, hvor det har levet sit socialt spændingsfyldte liv«, og at ordene er »befolket med intentioner« (Bachtin 2003: 91). Grundlæggende for tekster, der indeholder 'fremmede ord', er det, at der kastes et ironisk lys på fortællerpositionen, og idet den troværdighed, autenticitet og stabilitet, som i den klassiske fortælling er knyttet til fortællerpositionen, undermineres, bliver udsagnet af teksten ofte en socialt kritisk og/eller satirisk vinkel på de forhold, der skildres.

Jeg har fremhævet Bachtins genre- og udsigelsesteori fra *Ordet i romanen*, idet denne tilbyder en forståelsesramme i forhold til det opbrud fra det centrallyriske, som vi kan registrere i de seneste års danske digtning. Der peges hos Bachtin på, at illusionen om den monologiske tekst er særdeles skrøbelig, idet tekster befinder sig i et diskursivt spil, således at mange forskellige typer udsigelsesinstanser og kontekster indvirker og sætter deres aftryk på en tekst. I *Ordet i romanen* lyder en vigtig formulering (ibid. 66):

> Ethvert konkret ord [ytring] opdager jo, at den genstand, som det er rettet mod, allerede er, om man så må sige, omtalt, bestridt, vurderet, svøbt ind i en dunkel dis eller snarere i lyset af ord, der allerede er udtalt om den. Den er omviklet og gennemtrængt af almene tanker, synspunkter, fremmede vurderinger, accenter. Således rettet mod sin genstand indgår ordet i denne dialogisk oprørte og anspændte sfære af fremmede ord, vurderinger og accenter. Det fletter sig ind i de fremmede ords komplicerede gensidige forhold, flyder sammen med nogle, stødes bort af andre, krydses med nogle helt tredje; og alt dette kan på afgørende vis forme ordet, kan aflejres i alle dets meningsmæssige lag, komplicere dets udtryksformer og influere på hele den stilistiske fremtrædelsesform.

Det skal i det følgende søges beskrevet, hvorledes den ironiserende brug af 'det fremmede ord' udvikler sig fra den naturalistiske 3.-personsfortælling (f.eks. J.P. Jacobsen) over den eksistentialistiske jeg-fortælling (f.eks. Martin A. Hansen) frem til en række moderne noveller fra 1970'erne (Henning Mortensen, Vita Andersen) og tiden omkring 2000 (Naja Marie Aidt). Det er her intentionen at vise, hvorledes en mere og mere raffineret brug af 'fremmede ord' i prosaen i dansk litteraturhistorie frem til i dag synes at have haft en klar afsmitning på lyrikken omkring 2000, hvor »forskelligsprogetheden« er et centralt element.

Det andet fænomen inden for moderne prosa kan kaldes en 'demokratisk' og ikke-ironiserende anvendelse af flerstemmighed, hvor en række stemmer, mellem hvilke der er principiel ligeværdighed, fremtræder. At en sådan 'demokratisk' flerstemmighed er

til stede, udelukker ikke, at der kan være tale om en holdning til og valorisering i forhold til fortællingens karakterer og stemmer, men blot at der ikke er en hierarkisering og tydelig ironisering rettet mod bestemte personer som et primært formål. Der er en samtidighed af mange perspektiver i teksten. Bachtin behandler denne type flerstemmighed i *Dostojevskijs poetik* (1963) og bruger om dette fænomen begrebet *polyfoni* (Bachtin 1991: 10):

> *En mangfoldighed af selvstændige og adskilte stemmer og bevidstheder, den ægte polyfoni af fuldgyldige stemmer udgør det grundlæggende særtræk i Dostojevskijs romaner.* Det er ikke en mængde karakterer og skæbner i en objektiv verden som i lyset af én forfatterbevidsthed rulles op i hans værk, men der kombineres her (uden at der sker en sammensmeltning) netop en *mangfoldighed af bevidstheder på lige vilkår og hver med sin særegne verden.*

Polyfoni er altså hos Bachtin en særlig type flerstemmighed, hvor der hersker ligeværdighed mellem de forskellige stemmer. Karakteristisk ved denne type »forskelligsprogethed« er det, at der sker en ekspansion af det udsigelsesmæssige område, således at de forskellige stemmer og/eller synspunkter i fortællingen ikke nødvendigvis som i den ironiske flerstemmighed konfronteres i en modsætning og underminerer hinanden. Bachtins Dostojevskij-afhandling er ikke den eneste klassiske litteraturvidenskabelige fremstilling, der har fokuseret på problemet. En anden er Erich Auerbachs *Mimesis* (1946), hvis sidste del ligeledes beskæftiger sig med en prosatradition, hvor centralperspektivet er gået tabt, og hvor der er tale om en springen frem og tilbage mellem forskellige tider og mellem forskellige bevidstheder. Auerbach taler her – på linje med Bachtins »polyfoni« – om »en multipersonel bevidsthed«.[58] Auerbach henviser primært til den angelsaksiske mellemkrigsmodernisme inden for prosaen, hvor begrebet »stream of consciousness« i James Joyces *Ulysses* (1922) demonstreres i forestillingen om den ene persons underbevidste konsubstantialitet med den anden og endnu mere radikalt hos Virginia Woolf i bl.a. *To the Lighthouse* (1927), hvor en situations essens består i summen af alle de indtryk og forestillinger, som dens oplevende bevidstheder rummer i et givet øjeblik.

I dansk sammenhæng skal den 'demokratiske' og ekspansive flerstemmighed følges i et kort rids, der forløber fra H.C. Branners socialrealistiske barndomsnovelle i 1930'erne over 1960'ernes modernistiske, psykoanalytisk orienterede novelle hos Rifbjerg frem til nogle af de mest avancerede prosaister omkring 2000, nemlig F.P. Jac og Hans Otto Jørgensen. Det vil herefter blive diskuteret, hvorledes den ikke-ironiserende og ekspansive brug af en flerstemmig udsigelse sætter sine spor i en række vigtige, nyere, lyriske forfatterskaber.

Den ironiserende og konfrontative flerstemmighed – fra J.P. Jacobsen til Naja Marie Aidt

Et af de vigtigste træk i udviklingen af den moderne prosa er det fænomen, der inden for stilistikken kaldes dækket direkte tale, *oratio tecta, 'erlebte Rede'* eller *style indirect libre*. Bachtins forestilling om 'det fremmede ord' har nær forbindelse til dette fænomen.[59] I dansk sammenhæng annekteres refleksionerne over 'erlebte Rede' fra bl.a. Leo Spitzer, hos hvem udtrykket også diskuteres under overskriften, »Pseudoobjektive Motivierung«. Af klassiske danske afhandlinger, der behandler fænomenet kan nævnes Paul V. Rubows *H.C. Andersens Eventyr* (1927), hvor der tales om »indirekte gengivelsesmåde«, og Sven Møller Kristensens *Impressionismen i dansk prosa 1870-1900* (1938), i hvilken »dækket direkte tale« bestemmes på følgende måde (Kristensen 1973: 44f):

> En sproghandling, hvor forfatteren for at lægge en særlig farve eller nuance over sin beretning benytter gloser og vendinger, som stammer fra den person eller den lokalitet, der bliver omtalt. Det vil sige, at forfatteren til en vis grad identificerer sig med sit stof, med sin figur, men også kun til en vis grad, for vi står overfor en fortællemåde, der netop er karakteristisk ved sin blanding. Læseren tvivler et øjeblik, om det er den episke fortæller (forfatteren) eller en af figurerne, han har for sig. Det er en pseudoobjektiv fortælleform.

Møller Kristensen knytter herefter den indirekte fremstillingsform, hvor forfatteren »låner nuancer fra den omtalte figur«, til den »impressionistiske antydningsteknik« (ibid.). Pointen er, at den impressionistiske stil – som Fjord Jensen i *Turgenjev i dansk åndsliv* (1961) bestemmer som primært russisk import i dansk sammenhæng – er karakteristisk ved, at forfatterautoriteten svækkes, således at fortællerinstansen fra før at være en alvidende olympisk iscenesætter, der kan glide frem og tilbage i tid og rum og har suveræn adgang til og kommenterer alle sine personers tanker, nu opererer med en passiv perception med udgangspunkt i et tidsligt og stedligt fastlagt iagttagelsescentrum. Møller Kristensens og Fjord Jensens problem med 'erlebte Rede' er imidlertid, at denne fremstillingsform strengt taget ikke er forenelig med den karakteristik, der gives af fænomenerne »beskrivelsesimpressionisme« (J.P. Jacobsen) og »dramatisk impressionisme« (Bang), hvor en intention om videnskabelig objektivitet står i centrum. Hvad angår overordnede betragtninger, bliver Møller Kristensen således svar skyldig med hensyn til spørgsmålet om, hvorfor netop 'erlebte Rede' vinder voldsomt indpas i prosaen fra slutningen af det 19. århundrede. »Det er et kompliceret spørgsmål at udrede, hvorfor moderne forfattere har fundet behag i denne form« (ibid. 43), skriver Møller Kristensen sigende i sin katalogiske præsentation af den impressionistiske prosas stiltræk, hvor dækket direkte tale aldrig bliver andet end et slags appendiks, der ikke knyttes til nogen overordnet poetologisk holdning som andet end et tilfældigt greb blandt andre.

Hos Bachtin står refleksionerne over fænomenet 'det fremmede ord' især i den mid-

terste, stilistisk orienterede fase af forfatterskabet med *Ordet i romanen* og »Epos og roman« (1941) i centrum. Det gælder dog også i andre tekster såsom i »Noter fra 1970-71«, hvor der redegøres for, hvorledes datidens autoritative forfatterinstans, der havde ligheder med præstens og profetens rolle, er blevet undermineret i det moderne samfund, således at flertydige udsagn og ironiske parodieringer og travesteringer er blevet den dominerende stil (Bachtin 1986). I *Ordet i romanen* – hvor Bachtin også genbruger Spitzers udtryk »pseudoobjektiv motivering« – udfoldes forestillingerne om den moderne romanstils særlige kendetegn, nemlig den »hybride konstruktion«, hvor man blander »to ytringer, to talemanerer, to stile, to sprog, to meningsmæssige og værdimæssige horisonter« (Bachtin 2003: 109). Bachtins idé er som nævnt, at denne »ordets dialogicitet« (ibid. 70) eller »fremmede tale i skjult form« (ibid. 107) udgør selve basen for den moderne stil. Det understreges her, at netop Bachtins begreb 'det dialogiske' er noget ganske andet end den almindelige dialog opbygget af replikker, som anvendes i prosa og drama, idet der i sidstnævnte tilfælde ikke er tale om at ordene er udspændt imellem flere udsigelsesinstanser. I forlængelse af Bachtins analytiske eksempler – i *Ordet i romanen* hovedsageligt taget fra Dickens' *Little Dorrit* (1855-57) – kan man lokalisere det samme som en markant tradition i dansk sammenhæng.

Jeg vil i det følgende med udgangspunkt i en række eksempler give en skitse af, hvorledes den ironiserende og konfrontative flerstemmighed inden for dansk prosa fra det 19. århundredes slutning og frem til i dag spiller en vigtig rolle med hensyn til at profilere en teksts ofte socialt kritiske holdning. Der vil blive fokuseret på tekster fra fire forskellige litterære perioder, nemlig 1870'ernes moderne gennembruds naturalistisk-radikalistiske novelle (J.P. Jacobsen), efterkrigstidens etisk-eksistentialistiske og heretisk-kulturkritiske fortælling (Martin A. Hansen), post-1968'ernes prosa med kritik af velfærdssamfundet og kapitalismen (Henning Mortensen og Vita Andersen) og 1990'ernes formeksperimenterende og eksistentielt orienterede kortprosa (Naja Marie Aidt). Dette skyldes på ingen måde, at disse forfattere er de eneste, der med udgangspunkt i bestemte etiske værdier benytter 'det fremmede ord' eller 'erlebte Rede' til at ironisere over og hudflette en række figurer og holdninger, der opfattes som negative. Vi kunne blandt danske prosaister også have diskuteret H.C. Andersen, Pontoppidan, Johannes V. Jensen, Nexø, Jacob Paludan, H.C. Branner, Hans Kirk, Villy Sørensen, Sven Holm og Christian Kampmann som oplagte eksempler på den samme tendens.

Når forfatterne J.P. Jacobsen, Martin A. Hansen, Henning Mortensen, Vita Andersen og Naja Marie Aidt alligevel ikke er tilfældige valg, skyldes det, at vi i disse tilfælde har at gøre med tekster, der i høj grad spidsformulerer tidstypiske måder at fortolke omverdenen på, og som profilerer sig markant i forhold til tidligere tiders – ikke mindst via digtningen distribuerede – livstolkninger. I Jacobsens »Mogens« (1872) finder vi mere end i nogen anden dansk novelle naturalismens bekendelse til moderne naturvidenskab og afvisningen af religionen og den klassiske kultur, mens vi i Martin A. Hansens »Paradisæblerne« (1953) i en nøddeskal ser Heretica-tidens etisk-eksistentielt funderede, regressive kulturkritik, hvor den moderne tid og dens videnskab opfattes som negative. Et

lignende på en gang oppositionelt og parasitisk forhold, som Martin A. Hansens tekst kan siges at have til J.P. Jacobsens, ses i relationen mellem på den ene side Henning Mortensen og Vita Andersen og på den anden side Naja Marie Aidt. Mens Mortensen og Andersen nemlig er funderet i post-68'er-forestillinger om en målrettet kritik af undertrykkelsen og fremmedgørelsen i det kapitalistiske samfund, vises det i Aidts tekst, at også progressive idealer om økologisk levevis, som udsprang af 1970'ernes græsrodsbevægelser, kan virke undertrykkende.

Der vil i en række nærlæsninger af uddrag fra de nævnte forfattere blive fokuseret på de udsigelsesmæssige forhold. Målet er at bestemme den rolle, som 'det fremmede ord' spiller i forhold til den, på overfladen måske ikke så tydelige, men ved nærmere eftersyn helt essentielle satiriske og ironisk formulerede, sociale kritik, som optræder i tekstens univers.

J.P. Jacobsen – 'det fremmede ord' som ironi og radikalistisk social kritik

Med hensyn til brugen af 'det fremmede ord' eller 'erlebte Rede' i dansk prosa er en markant eksponent for dette fra sidste del af det 19. århundrede J.P. Jacobsen. Et uddrag fra den berømte anden scene i debutnovellen »Mogens« (1872) lyder (Jacobsen 1973: 24):

> Saa var det en smuk Efteraarsdag, Løvfaldet var i fuld Gang, og Vejen ned til Søen var dækket af Elmens og Ahornens citrongule Blade, og hist og her var der ogsaa Pletter af mørkere Løv. Det var saa behageligt, saa renligt at gaa paa dette Tigerskindstæppe og se paa, hvorledes bladene sneede ned, og Birken saa endnu finere og lettere ud med saa lidt paa Grenene, og Rønnen tog sig saa prægtig ud med de tunge røde Bærklaser. Og Himlen var saa blaa saa blaa, og Skoven syntes meget større, man kunne se langt ind mellem Stammerne. Saa var der ogsaa det, at det snart var forbi Altsammen. Skov, Mark, Himmel, fri Luft og det Hele, snart skulle det vige for Lampernes, Gulvtæppernes og Hyacinthernes Tid. Derfor gik Justitsraaden og hans Datter fra Kap Trafalgar nedad Søen til, medens Vognen blev holdende hos Sogneraadens.
>
> Justitsraaden var en Ven af Naturen, Naturen var ganske særdeles, Naturen var en af Tilværelsens skjønneste Sirater. Justitsraaden protegerede Naturen, han forsvarede den mod det kunstige: Haver var ikke Andet end fordærvet Natur; der var ingen Stil i Naturen, Vorherre havde visseligen gjort Naturen naturlig, ikke Andet end naturlig. Naturen var det Ubundne, det Ufordærvede; men ved Syndefaldet var Civilisationen kommet over Mennesket; nu var Civilisationen blevet en Fornødenhed, men det var bedre om den ikke havde været det; Naturtilstanden var noget ganske Andet, ganske noget Andet. Justitsraaden skulle ikke have Noget imod at ernære sig af at gaa omkring i Lammeskindspels og skyde Harer og Snepper og Brokfugle og Ryper og Dyrekøller og Vildsvin. Nej, Naturtilstanden var nu engang en Perle, formelig en Perle.

Raffinementet i beskrivelsen består i, at 'det fremmede ord' eller 'erlebte Rede' langsomt, men sikkert invaderer teksten. I scenens begyndelse ser man noget, der minder om en impressionistisk naturbeskrivelse, hvor præcision og nuance præger en sansning af et årstidsbestemt natureksteriør (»Efteraarsdag«, »Løvfaldet«, elmen, ahornen, »Pletter af mørkere Løv«, »Rønnen«, »tunge røde Bærklaser«). Samtidig registrerer vi en farvning af sproget, der pletvis melder sig med udsagn om naturen, der absolut ikke stammer fra en nøgtern og neutralt iagttagende impressionist, nemlig de adjektiver og metaforiske udtryk, der relaterer naturen til en magelig og tilpasset borgerkultur, såsom emotiverne »smuk«, »behageligt«, »renligt« og »prægtig« samt de billedsproglige udtryk »citrongule« og »Tigerskindstæppe«. Alt dette sker for at kontekstualisere den stemme, der kort efter introduceres, idet den overdrevne brug af emotivt ladet sprog i forbindelse med naturbeskrivelsen korresponderer med den opstyltede og prætentiøse embedsmand »Justitsraaden«. Vi fornemmer allerede her det komiske i denne figurs livsholdning i det sprog, der stærkere og stærkere skinner igennem: Justitsrådens villa, der ligger på et lille bakket næs ved en sjællandsk sø, opkaldes krukket efter lokaliteten for et historisk søslag, og efterårets komme beskrives med overdrevent patetiske vendinger (»at det snart var forbi Altsammen«).

Efter i første del af passagen at have svævet i det uvisse felt mellem neutral impressionistisk naturbeskrivelse og justitsrådens emotive udsagn presser den sidstnævnte optik sig i det følgende på med stor kraft, idet der her er tale om en tætvævet mosaik af citater i tidens højborgerlige konversationsstil. Hos justitsråden møder man ikke nogen form for hengivelse til og konkret erfaring i omgangen med naturen. Denne kan kun omtales i en metaforik, der konnoterer fremmedgjorthed, distance og trang til besiddelse (»en Ven af Naturen«, »en af Tilværelsens skjønneste Sirater«, »protegerede Naturen«, »forsvarede den«), og hele justitsrådens sprog 'lugter' naturligvis af selvsmagende retoriske øvelser med den ufrivilligt komiske brug af affekteret billedsprog, gentagelsesfigurer, kiasmer etc. (»Vorherre havde visseligen gjort Naturen naturlig, ikke Andet end naturlig«, »Naturtilstanden var noget ganske Andet, ganske noget Andet«, »Naturtilstanden var nu engang en Perle, formelig en Perle«). Parodien på den opblæste, overfladiske og disengagerede borgermands tale om naturen når sit højdepunkt i den sidste svada: »Justitsraaden skulle ikke have Noget imod at ernære sig af at gaa omkring i Lammeskindspels og skyde [...] Dyrekøller«!

I J.P. Jacobsens tekst åbner der sig et mægtigt betydningsrum i kraft af forfatterens raffinerede brug af, hvad Bachtin benævner 'det fremmede ord'. I passagen er der i udpræget grad tale om en dialogisk stil, idet sproget peger i retning af flere kontekster på en gang. Hinsides tekstens umiddelbare reference, altså det sjællandske efterårslandskab, der beskrives, ligger en kulturkontekst, nemlig den borgerkultur, som justitsråden er en repræsentant for. I hans formuleringer af sit natursyn ligger der et net af intertekster såsom syndefaldsmyten i dens utallige udgaver fra Rousseau over romantikkens guldaldertænkning til det sene 1800-tals eksotisme samt hele samtidens borgerlige kodeks for dannet konversation.

Effekten af 'det fremmede ord' beror på den overrumplingseffekt, det har på læseren. Man ved i eksemplet fra »Mogens« ikke, hvem det er der taler, idet man ikke har fået præsenteret den person, hvorfra ordene kommer, før denne persons vendinger har »smittet« tekstens stil.

Martin A. Hansen – 'det fremmede ord' som travesti og heretisk civilisationskritik

I dansk litteraturs brug af 'fremmede ord' er en af hovedskikkelserne i efterkrigstidens prosakunst Martin A. Hansen. I denne forfatters værker står etisk-eksistentielle kategorier som ansvar, valg, kærlighed og død, samt forvandlings- og forløsningsspekulationer i relation til den menneskelige situation som helhed i centrum. Hansens værker har som sin inderste kerne en etisk distinktion mellem godt og ondt. I essayet »Konvention og Formaand« (1950) argumenteres der eksempelvis for et livssyn, der – i modsætning til den hos Hansen forkætrede »psykologisme« og »naturalisme« – »dualistisk vil opfatte baade det gode og det onde som elementære Træk ved det menneskelige«, og som anskuer »den menneskelige Aand« som »en Slagmark, hvor der kæmpes mellem uforsonlige Magter, der ikke uden videre kan gennemanalyseres« (Hansen 1962: 85).[60]

Martin A. Hansens brug af 'fremmede ord' finder på denne vis sin anvendelse i et værdiunivers, hvor der er en klar polarisering mellem gode og onde kræfter. En central novelle i forfatterskabet er »Paradisæblerne« (1953). Forløbet i »Paradisæblerne« har ligesom personerne og de omgivelser, de er placeret i, på en gang en konkret og en symbolsk karakter. At novellens jeg-person er tolv år gammel, er naturligvis ikke tilfældigt, idet der peges på, at han befinder sig i en overgangssituation mellem barndommens umiddelbarhed og voksenalderens refleksion. Hans karakter er beskrevet netop med vægt på, at hans indre er en »Slagmark« for indre stridende kræfter (»Jeg var tolv år gammel og sagde ikke mere, hvad der faldt mig ind«, »Jeg stod forlegen og vred mig i stuen«). Novellens forløb er i forlængelse heraf på en gang en ydre handling – drengen skal ved aftenstid gå vejen hjem fra sin mormor til sine forældre – og et indre drama. Som i myter, eventyr og folkeviser bliver den konkrete vandring hjem, der karakteristisk nok foregår i tåge og fører omkring livstruende moser og mergelgrave, som jeget er ved at falde i, et symbolsk billede på det eksistentielle mulighedsfelt, jeget befinder sig i. Det bliver i Martin A. Hansens novelle et spørgsmål om at orientere sig i forhold til tilværelsens gode og onde kræfter og at finde og vælge sig selv. Vandringen hjem bliver tilmed symbolsk opladet. De kriseoplevelser, som jeget kommer ud for på sin vej hjem, da han er ved at fare vild og synke i mergelgraven, vækker associationer hos drengen i forhold til novellens hovedsymbol på tilværelsens ondskab, nemlig en død høg. Denne høg er knyttet til novellens negativt valoriserede person, en gammel skytte, der har hængt den efterhånden rådne fugl op som et trofæ over sin seng.

Tilsvarende er det fysiske univers fyldt med symbolske konnotationer af positiv art i de tilfælde, hvor jeg-personen kommer på rette vej hjem. Associationerne går fra lyden af »vingesusen« til forestillingen om en skytsengel, der går »vagt om huset« og hermed til

det godes og guddommeliges princip, og man hører om »plovfurerne«, der skaber typiske Martin A. Hansen'ske associationer til den gamle bondekultur, Herrens plov etc. Hvad angår det sidste forhold, lyder formuleringerne: »Kan jeg ikke mærke retningen på mig selv, kan jeg jo bare føle på plovfurerne og følge dem«, og »Jeg knælede ned og følte på plovfurerne«.

Fortællingen slutter da også med, at jeget kommer hjem. Den eksistentielle overgangskrise overvindes hermed, og jeget kan trække sig ud af den »Slagmark, hvor der kæmpes mellem uforsonlige Magter«, det gode og det onde, som Martin A. Hansens livsoptik implicerer. Jeget har overlevet ved at vælge sin gode side med dens talrige associationer til kærlighed, tillid, hengivenhed, fællesskab, familie, historien, almuekulturen og kristendommen i dette dualistiske univers. Inden man når så langt, har en række krisescener imidlertid udspillet sig, hvoraf en af de vigtigste netop er karakteristisk ved sin anvendelse af 'det fremmede ord' (Hansen 1953: 45f):

> Da jeg var kommet forbi en gård med en lukket port, blev der kaldt på mig fra den mørke roekule, som lå tæt ved vejen. Der stod en dreng med en rive. Jeg kendte ham, det var Ejnar, som jeg havde gået i skole med, til han for et halvt år siden var blevet tjenestedreng her i nabosognet. Gårdens folk havde kørt roer ind, for at have nok julen over, og nu gik Ejnar og rev den gamle halm sammen. Jeg sprang over grøften, og vi satte os i den våde halm bag kulen.
>
> »Går det an, du sidder og snakker?«, sagde jeg.
>
> »Hvis det passer mig«, sagde han.
>
> »Er de flinke?«
>
> »Går mægtig godt,« sagde Ejnar. »Manden skal ikke have sagt noget. Såh? Sese? Siger jeg bare, hvis der er noget. Så ser jeg sådan på ham. Sådan, forstår du.«
>
> »Ja, det forstår jeg«, sagde jeg.
>
> »Hvordan står det til?« spurgte han.
>
> »Som det bedst kan«, sagde jeg.
>
> Ejnar trak pibe og tobak frem og spurgte, om jeg havde en ordentlig pibe. Han var ikke af dem, der kunne drille mig, og nu boede han desuden så langt borte, så jeg svarede roligt, at jeg kun røg i ny og næ.
>
> Han stoppede sin lille pibe. »Det er jomfrutobak«, sagde han, »det skulle du holde dig til.«
>
> »Kender det udmærket«, svarede jeg.
>
> Da han fik fyr på piben og havde røget lidt, rakte han mig den. Jeg havde nær tabt den, for den var brændende hed. Det var en pibe af jern, lavet til reklame. Det var en fordel, den kunne ikke brække.

Når scenen er så essentiel, er det, fordi jeg-personen ikke bare spejler sine følelser ekspressionistisk i den fysiske omverden, men også konfronteres direkte med en person, der – med en bachtinsk formulering – fremstår med sin diskurs om sig selv og sin ver-

den. Den helt igennem ynkelige og slappe dreng forsøger med opblæste og pralende replikker (»Hvis det passer mig«, »Manden skal ikke have sagt noget. Såh? Sese? Siger jeg bare, hvis der er noget. Så ser jeg sådan på ham. Sådan, forstår du.«) at gøre indtryk på hovedpersonen. Essensen af Martin A. Hansens syn på den uegentlige, falske, forlorne og kompensatoriske, moderne verden falder som et knippelslag i den koncentrerede og skarpe brug af 'fremmede ord': »Det var en fordel, den kunne ikke brække«. Ejnars dårlige undskyldning for hans billige reklamepibe af metal, der selvfølgelig er et emblem på drengen, gengives nådesløst og raffineret uden kommentarer af fortælleren.

Der er en åbenbar lighed mellem J.P. Jacobsens justitsråd og Martin A. Hansens slappe og pralende dreng. I begge tilfældene er der tale om, at forfatteren viser, hvordan personerne bruger et sprog, der absolut ikke er deres eget, men som peger tilbage på en – ofte negativt ladet – kontekst med det resultat, at personerne udstilles i et ironisk lys. At sproget i et litterært værk som »Paradisæblerne« ikke blot kan henføres til den karakter, der taler, eller til fortællerpersonen, kan ikke understreges nok, hvis man henholder sig til de omtalte ræsonnementer af Bachtin.

Henning Mortensen og Vita Andersen – den invaderede stemme som politisk ironisk diskurs

Bevæger vi os frem til 1970'ernes prosa, er tendensen til brug af ironiserende 'fremmede ord' i en politisk orienteret, tematisk vinkling af litteraturen et udbredt fænomen. Markante eksponenter for dette er Henning Mortensen og Vita Andersen. En passage fra Mortensens »Lykke« fra *Solister* lyder (Mortensen 1977: 7ff):

> Jeg er meget lykkelig. Og det er min kone, Bitten, også. Efter ti års ægteskab og med to sunde og kvikke børn, Henrik på otte og Lone på seks, som vores største glæder, har vi nu kunnet bygge vores eget parcelhus på over 200 kvadratmeter med alt, hvad der hører til sådant et hus. Vi har udover dette haft råd til at udskifte den gamle Folkevogn fra 64 med en meget velholdt Datsun 100 A fra 72, et køretøj, som jeg vil kalde pænt og regulært, økonomisk og driftsikkert. Nydelig karryfarvet. FM-radio, kun 400 kr. i udbetaling. [...]
>
> Politisk hører vi nærmest til midten blandt den store del af befolkningen, som man kalder »middelstanden«. En politiker som Erhard Jacobsen har vores sympati. Han tør sige sin mening og har i hvert fald ret i, at vi skal de undergravende og anarkistiske minoriteter til livs. Men vi isolerer os bestemt ikke fra verden. Jeg kan for eksempel nævne, at vi støtter SOS-children's village i Indien og har fået et »gudbarn« der, et tibetansk flygtningebarn med dejlige mørkebrune øjne, som hedder Sormo, og vi betaler hendes uddannelse. Den koster os 55 kr om måneden, det lyder ikke af meget, men det er mange penge i Indien. Det er vor opfattelse, at hvis man hjælper her i verden, skal det være på en upolitisk måde, det er det mest menneskelige. Vi har også tænkt på at sende penge til Mother Theresa i Indien. Det er den slags mennesker, der giver os håb for en bedre fremtid på denne prøvede jord.

> Bitten og jeg synes, der skrives alt for meget om sex i disse tider, det er, som om folk er blevet fuldstændig hysteriske med at komme frem med alt muligt privat og perverst. Noget af det naturlige og romantiske ved kærligheden er helt forsvundet. Selv om vi ikke snakker ret meget om vort kærlighedsliv, kan jeg da godt afsløre, at det er meget harmonisk, og vi giver den romantiske side af sagen en chance og begynder ofte forspillet med lidt dæmpet belysning og måske et enkelt glas rødvin, når børnene sover. Vort ægteskab stivner ikke i vane og ligegyldighed. Hvor mange kan sige sådan efter ti, snart elleve, års samliv?

Henning Mortensens tekst balancerer, som det er en stadig hyppigere tendens i den danske litteratur fra 1970'erne og fremefter, på grænsen af den episke genre, da den er helt uden handlingsforløb. Samtidig repræsenterer den en radikalisering i forhold til de foregående tekster fra Jacobsen til Martin A. Hansen, i og med at vi har at gøre med en fortæller, hvis sprog er blevet fuldstændig subsumeret af det sociale kommercielle sprog. Fortællerens sprog er en kollage af 'fremmede ord', idet vi i det korte uddrag finder sprog fra reklamebrochurer (»en meget velholdt Datsun 100 A fra 72, et køretøj, som jeg vil kalde pænt og regulært, økonomisk og driftsikkert. Nydelig karryfarvet. FM-radio, kun 400 kr. i udbetaling«), politisk propaganda (»vi skal de undergravende og anarkistiske minoriteter til livs«), ugebladenes læserbrevkasser (»vi giver den romantiske side af sagen en chance og begynder ofte forspillet med lidt dæmpet belysning og måske et enkelt glas rødvin, når børnene sover«) og u-landshjælppjecer med kristne klicheer (»den slags mennesker, der giver os håb for en bedre fremtid på denne prøvede jord«). Samtidig er det tekstens pointe, at jegets tilsyneladende tilforladelige, selvtilfredse og selvrosende præsentation af sig selv implicerer en rigid og snæversynet intolerance over for og fordømmelse af alt det, som falder uden for jegets verdensbillede (»de undergravende og anarkistiske til livs«, »alt muligt privat og perverst«, »en upolitisk måde, det er det mest menneskelige«).

Hvor Mortensens ligusterfascistiske jeg har et alment og generelt præg, finder vi i Vita Andersens såkaldte bekendelseslitteratur også et af det kommecielle samfund subsumeret subjekt, men der er her tale om et anderledes personligt, konkret, kvindeligt jeg. Hvor Mortensen – og med ham en lang række kunstnere fra den agiterende politiske sanglyrik såsom Røde Mor, Jomfru Ane Band og Shit & Chanel – benytter et rollejeg, der oftest satiriseres over, er Vita Andersens og en række af bekendeseslitteraturens udsigelsespositioners særkende en høj grad af solidaritet med teksternes offeragtige subjekter. »Iagttagelser« fra Andersens *Hold kæft og vær smuk* (1978) viser en ung kvinde, hvis sprog – og dermed omverdenstolkning – er fuldstændig opslugt af mode og reklame (Andersen 1978: 140):

> Efter at have tisset gik hun tilbage til køkkenet. Ristede to stykker formfranskbrød og udmålte 2 ½ dl tomatjuice. Kaffen, kruset, brødet, tomatjuicen, fire gensingpiller og en Figura slankeost stillede hun på en bakke. I entreen hentede hun avisen.

> Hun bar det hele ind i sin seng. Slugte hurtigt pillerne, men nød maden og kaffen, mens hun bladrede i avisen.
>
> Forsidens sorte samlesæt af bogstaver så hun ikke. Men allerede to sider inde i avisen var der et billede. Forårets stil og smag var overskriften på billedet af pigerne i lange skørter. Det gode ved denne tid er, at man kan sætte alt sammen, som man har lyst til. Man kan forny det hele, men man kan sandelig også nøjes med det man har. For alt kan passe. På næste side fanges hendes øjne igen af et billede. Denne gang af en sofa. For de smukke, de rige. Med en kupon til at klippe ud. Det må hun afgjort gøre.

Vi møder i teksten den typiske Vita Andersen'ske personalfortæller: en ung usikker, overtilpasset og narcissistisk kvinde, hvis eneste livsbekræftelse består i at opfylde omverdenens krav om moderigtig fremtræden. I novellen beskrives kvindens sammenbrud og selvmordforsøg, og frem for med overordnede forfatterkommentarer at give en psykologisk årsagsforklaring leverer Vita Andersen syleskarpt med 'fremmede ord' en indirekte diagnose af kvinden med udgangspunkt i det faktum, at vi har at gøre med en kvinde, der ikke besidder et sprog, som på nogen måde er i stand til at give hende en følelse af identitet, mening og sammenhæng i tilværelsen. I ovennævnte tekstuddrag, der udgør indledningen til novellen, ligger essensen af Vita Andersens sprogligt-sociale kritik i en nøddeskal. Det drejer sig tilsyneladende om en absolut uintellektuel/uuddannet kvinde, som ikke har det fjerneste engagement i samfund, politik etc. (»Forsidens sorte samlesæt af bogstaver så hun ikke. Men allerede to sider inde i avisen var der et billede. Forårets stil og smag«). Uddraget beskriver, hvordan hele kvindens sprog er interveneret af 'fremmede ord' eller 'erlebte Rede' i form af damebladenes kostråd (»Kaffen, kruset, brødet, tomatjuicen, fire gensingpiller og en Figura slankeost«) og reklamer for modetøj (»Det gode ved denne tid er, at man kan sætte alt sammen, som man har lyst til. Man kan forny det hele, men man kan sandelig også nøjes med det man har. For alt kan passe«).

Naja Marie Aidt – ironisk flerstemmighed i 1990'ernes prosa

I dansk prosa fra 1990'erne finder vi adskillige eksempler på, at tendensen til brug af en ironisk flerstemmighed i udsigelsen, som det ses i traditionen fra J.P. Jacobsen til Vita Andersen, er fulgt op. Et eksempel er Naja Marie Aidts »En kærlighedshistorie« fra *Vandmærket* (1993), i hvilken vi møder en fortæller, der er en yderligere deformeret udgave af den typiske Vita Andersen'ske fortæller. Parodisk nok er den kvinde, man træffer i Aidts novelle, også en slags vrængbillede af det ideal, der blev fremmalet i store dele af 1970'ernes venstrefløjskultur. Pigen har nemlig så ganske eftertrykkeligt, som det vel er muligt, vendt ryggen til den Illum-parcelhus-middelklasse-kultur, som står for skud hos Andersen, Mortensen og ligesindede. Hun lever i en lejlighed med genbrugsting og økologiske varer og tænker hele tiden på sin sundhed:

> Louise er vegetar og hun er god i et køkken. Altid lige omhyggelig og grundig. Ikke noget sløseri. Hun laver varm mad til sig selv hver dag, og flader aldrig ned i det hul der består af rugbrød og spejlæg og en kold, tør fornemmelse i munden og maven. Hun drikker også meget te for at holde sig varm indvendig. Blodrensende, det kan være nødvendigt. Der er så meget urent i verden. Man må holde sig fri af det.

Vi bemærker på samme vis som hos Andersen og Mortensen det tætte net af 'dialogiske' ord, men denne gang er det ikke de glitrende varekataloger, der er på spil, men en paranoid suppedas af moderlige formaninger (»Altid lige omhyggelig og grundig. Ikke noget sløseri«), helseøkologiske råd (»Blodrensende, det kan være nødvendigt«) og rester af ubearbejdet angstprovokerende ekspertsnak fra diverse medier (»Der er så meget urent i verden. Man må holde sig fri af det«). Og det kommer da heller ikke helt bag på en, men alligevel med isnende uhyggelig effekt, da vi langsomt får at vide, hvordan hovedpersonen i sit totalt isolerede liv i sin lejlighed snakker med og synger for sine bananfluer og biller, der har bredt sig over hele lejligheden.

Vi kunne ud over Aidt have anvendt en lang række andre eksempler fra dansk prosa omkring 2000 på den ironisk og socialt kritisk orienterede flerstemmighed, hvor et hovedærinde er afsløringen af personers falske attituder. Det gælder f.eks. værker af Solvej Balle, Kirsten Hammann og Jan Sonnergaard. Inden jeg ser på, hvordan afsmitningen fra denne prosatradition ytrer sig inden for lyrikken, vil jeg kaste et blik på den anden flerstemmige prosatendens, nemlig den 'demokratiske' og ekspansive, hvor der i højere grad satses på at lade mange diskurser stå sideordnede i værket og på at vise et mulighedsfelt af forskellige udtryk, end på travesti og stillingtagen.

Den 'demokratiske' og ekspansive flerstemmighed – fra H.C. Branner til Hans Otto Jørgensen

Den ekspansive og – med Bachtins udtryk – polyfone flerstemmige tekst, som præsenteres i *Dostojevskijs poetik* (1963), er, som det er blevet nævnt, karakteristisk ved, at de karakterer og stemmer, der optræder i værket, er ligeværdige, ikke blot i forhold til hinanden, men også i forhold til tekstens fortællerstemme. Sideordning og sameksistens er nøgleord i *Dostojevskijs poetik*, mens stilstudiet *Ordet i romanen* (1934-35) mere sigter på at afdække konfrontationer mellem de forskellige diskurser, som forekommer i det enkelte sproglige udtryk. En formulering fra *Dostojevskijs poetik* udtrykker essensen af den 'demokratiske' flerstemmighed (Bachtin 1991: 35):

> Muligheden af samtidig sameksistens, muligheden for at være sideordnede eller i et modsætningsforhold til hinanden er for Dostojevskij nærmest et kriterium for at kunne adskille det essentielle fra det ikke-essentielle.

Det er værd at bemærke, at polyfonien ikke primært behøver at manifestere sig på det stilistiske niveau i den forstand, som det pointeres i *Ordet i romanen*. Den kan også udtrykke sig på romanens handlingsniveau, hvor der kan forekomme et uformidlet og uhierarkisk møde mellem karakterer med hver deres stemme og personlighed.

Sammenligner man, som jeg har nævnt, Bachtins polyfonibegreb fra *Dostojevskijs poetik* med overvejelser fra Erich Auerbachs *Mimesis*, er der markante overensstemmelser. I *Mimesis*' sidste afsnit behandles Virginia Woolfs *To the Lighthouse* (1927), hvis kendetegn netop er evnen til at fokusere på bevidstheden hos mange personer på en gang. Auerbach taler om, at »forfatteren som skildrer af objektive fakta træder næsten helt i baggrunden; næsten alt som siges kommer frem spejlet i romanfigurernes bevidsthed« (Auerbach 1999: 564). Det nye ved Woolf og en række andre forfattere fra begyndelsen af det 20. århundrede, såsom Joyce og Proust, er, ifølge Auerbach, at forfatteren ikke som sine forgængere »med objektiv sikkerhed tolker sine romanfigurers handlinger, tilstande og karakterer«, men at han/hun i stedet i sin roman fremtræder som »tvivlende, spørgende og søgende, som om sandheden om romanpersonerne ikke skulle være mere kendt for forfatteren end for dem selv eller læseren« (ibid. 565).

Inden for dansk prosa er den polyfone optik eller multipersonelle bevidsthed, hvor der i fortællingen præsenteres interaktioner mellem ligeværdige sociale karakterer med hver deres sociale og psykologiske projekter, absolut udbredt. Som repræsentanter for noget sådant finder man ikke mindst en række forfattere, der har særlig sans for og interesse i skildringen af psykologiske dybder hos outsidereksistenser. Jeg har i det følgende valgt eksempler på dette fra H.C. Branner, Rifbjerg, F.P. Jac og Hans Otto Jørgensen, men kunne også have valgt forfattere som Herman Bang, Peter Seeberg, Svend Åge Madsen og Christina Hesselholdt.

H.C. Branner – psykoanalysens multipersonelle litterære rum

Når jeg fremhæver H.C. Branner som en af de afgørende eksponenter for en multipersonel bevidsthed eller ekspansiv flerstemmighed, kan det være oplysende at se på den forskel, som ytrer sig, når man sammenligner to af de vigtigste danske prosaister fra tiden omkring 2. verdenskrig. Forskellene mellem Branners og Martin A. Hansens forskelligsprogethed kan nemlig føres tilbage til den divergens, der er imellem deres generelle livssyn. Der tegner sig her en kontrast mellem den tidlige Branners psykoanalytisk funderede livsforståelse og hereticaneren Martin A. Hansens eksistentialistiske tilværelsestolkning. Hvor det i Branners 30'er-noveller er den psykologiske struktur som et sammenhængende kausalt eller logisk forklarligt system med eksempelvis psykiske forsvarsmekanismer (projektion, forskydning, fortrængning, reaktionsdannelse), der udgør resonansbunden, er det i Martin A. Hansens efterkrigsprosa religiøst farvede og etisk-eksistentielle problemstillinger, der står i centrum. Hvor det i »Paradisæblerne« er åbenlyst, at Martin A. Hansen har sit ironiske skyts rettet mod negativt valoriserede, etiske værdier, finder vi hos den yngre Branner et psykoanalytisk-positivistisk paradigme med dets intenderede værdifrihed. Det er af denne grund oplagt, at en polyfon op-

tik, hvor der er ligeværdighed imellem de optrædende karakterer, er en anderledes tiltrækkende udfordring for den unge H.C. Branner.

Det følgende optrin stammer fra Branners »De blaa Undulater« fra *Om lidt er vi borte* (1939). Novellen præsenterer os for en række komplicerede karakterer, hvis skæbner på subtil og fatal vis er flettet ind i og uadskillelige fra hinanden. De vigtigste er Niels og Katrine på 12 år samt Katrines far. I den følgende passage konfronteres de to sidstnævnte (Branner 1939: 157ff):

> Han drejede sig tungt i Stolen og saa direkte paa hende. Hendes Ansigt var hvidt i Skumringen, hendes Ben var lange og tynde i et par lysegraa Strømper. Men hun sagde bare, »naa«, hun græd ikke, der kom ikke engang lidt Forskrækkelse fra hende. Saa vidste han at han allerede havde lidt Nederlag. Han ønskede kun, at han ikke var kommet med den Trussel, for han kunde alligevel ikke tage hendes Fugle fra hende. Han rejste sig og gik lidt væk.
>
> »Hvorfor kan du ikke være fornuftig, Katrine? Du ved jo, vi vil dig ikke andet end godt. Hvorfor er du saadan imod os?«
>
> »Det ved jeg ikke,« sagde Katrine. Hun ville gerne have svaret noget andet, men hun vidste det virkelig ikke. Hun sad anspændt som et fremmed Dyr i en fremmed Skov. Hun ønskede han ville raabe op, slaa og skælde ud, noget haardt og afgørende. Men hun vidste at det ville han ikke, hun vidste at nu kom det. Han stod allerede lige foran hende, underlig stor og blød. Hun kunne mærke Lugten fra hans Tøj.
>
> »Er du virkelig ligeglad, om jeg tager dine Fugle fra dig? Bryder du dig ikke spor om de Fugle?«
>
> »Jeg ved ikke ...«
>
> »Jamen det ved jeg. Jeg ved, at du holder af de Fugle. Jeg har ikke villet sige noget, men jeg har glædet mig over det. Jeg har set dig med dem.«
>
> »Set mig med dem«, sagde Katrine med glat og voksen Stemme. »Hvad mener du? Jeg forstaar ikke ...«
>
> Han smilede. »Ja, ja, du maa gerne benægte det. Jeg vil ikke blande mig i dine Fugle. Jeg saa det rent tilfældigt fra mit Vindue. Vi taler ikke til nogen om det, vel? Men vi ved hvad vi ved, du og jeg. Og naar der nu kommer Unger ...«
>
> »Unger?«
>
> »Naa, det ved du heller ikke? Ja, ja, saa ved vi det ikke.« Han smilte fortvivlet og talte sig dybere ind i sit Nederlag. Han ønskede han aldrig var begyndt paa det med Fuglene, men han blev ved med at tale om dem, han kunne ikke lade være. »Saa kommer der ingen Unger. Jeg mener bare at hvis der kom Unger engang, saa kunne det være godt med et større Bur, et rigtigt Flyvebur. Jeg har kigget lidt paa saadan et Bur. Men maaske var det ikke noget ...?«
>
> Hun svarede ikke paa det, han skyndte sig at sætte sig ned og tage hende op paa Skødet. Han samlede hende underligt klodset ind til sig. »Ja, ja, du behøver

ikke sige noget Katrine, jeg forstaar dig godt. Jeg forstaar dig bedre, end du tror. Det er heller ikke let at være Barn altid. Du skal have dine Fugle i Fred, jeg vil ikke tage dem fra dig. Ikke hvis du vil love mig at det bliver anderledes. Kom her, læg Kinden indtil min, saa lover vi to hinanden, at vi ikke skal have flere Klager fra Skolen, vel?«

»Nej,« sagde Katrine.

»Nej, se paa mig. Lad mig se Øjnene«

Hun saa paa ham.

»Giv mig et Kys«

Hun gav ham et Kys.

»Pil saa af med dig. Nej, kom, giv mig Haanden. Jeg forstaar dig godt, Katrine, det skal du vide. Vi forstaar hinanden, du og jeg ...«

Essensen i scenen er naturligvis *det*, der aldrig nogensinde ekspliciteres af hverken den implicitte fortæller eller hovedpersonerne i novellen. Det psykosociale drama, der tegner sig bag novellens snapshotagtige række af sekvenser er således: Pigen Katrine er frugten af et ægteskab mellem et par overordentlig typiske Branner-mennesker, nemlig den svage, velvillige humane mand og den instinktmæssigt ledede, 'troløse' kvinde. I den tidlige barndom har moderen forladt familien til fordel for en anden mand, og svigtet har mærket Katrine, der udviser psykopatiske træk i form af en facade af kulde, tillukkethed og hadefuld aggression over for omverdenen. Svigtet grundes her ikke blot i, at den følelsesdistante og usikre fader ikke er i stand til at give den tryghed, varme og kærlighed, som moderen kunne have givet, men også at faderen forstærker barnets følelse af ikke at kunne stole på sine omgivelser ved konsekvent at lyve om og bagatellisere tabet af moderen (»Hendes Mor var ude paa en Rejse, men maaske kom hun snart hjem igen«). Der danner sig en knude i Katrines sind – tillid, åbenhed, menneskelig kontakt og følelsesvarme tør hun ikke vise, for hendes egen fallerede eksistens er jo et bevis på, at den slags ikke mere findes i verden.

Da novellen udspiller sig, er Katrine ni år. Faderen har på dette tidspunkt som et resultat af sin dårlige samvittighed over den manglende omsorg for sin pige givet Katrine et bur med to blå undulater – måske med den bihensigt at beskæftigelsen med dyrene skulle kunne opløse datterens følelseskulde. I hvert fald leder han hendes bundne følelser mod fuglene, således at hun efter en kort periodes reservation giver køb over for fuglenes umiddelbare tillid. Hun bevæges, leger, synger, åbner sig – men i det skjulte. Hun er fuld af vild glæde, da der kommer moderlighed, æg, rugevarme i buret, men tør ikke vise det p.g.a. de fatale oplevelser af svigt fra fortiden.

I ovenstående citat har vi i en enkelt scene et koncentrat af novellens tematik i form af konflikten mellem hovedpersonerne, faderen og Katrine. Anledningen til samtalen på faderens kontor er, at Katrine, der kun har øje for sine undulater, har forsømt sin skolegang, hvorfor faderen ønsker at tale hende til rette. Faderen, der er »Lektor ved Statsskolen«, er papirhumanisten, der har ordet i sin magt, og som tror på kærligheden og

alle livets gode principper. Efter at han har kaldt Katrine ind på sit kontor, får hun lov til at vente, til han har »gjort den Stil færdig, han sad med«. Lektoren er med denne pædagogiske ydmygelse – elegant vist af Branner – trådt ind i sin faderrolle med sin påtagede og uengagerede autoritet. Han starter hermed sin tale, for her er faderen på hjemmebane, og talen er, som vi ser, fyldt med alle den moderne pædagogiks humanistiske fraser: »Du ved jo, vi vil dig ikke andet end godt. Hvorfor er du saadan imod os?«, »Jeg forstaar dig bedre, end du tror« og »Jeg forstaar dig godt, Katrine, det skal du vide.« Men faderen er netop en person, der taler langt mere, end han 'forstår', som fortælleren også eksplicerer det: »han blev ved med at tale om dem, han kunne ikke lade være.« I scenen ser man, hvordan faderen tror, at forståelse og tillid kan mobiliseres formelagtigt (»Vi forstaar hinanden, du og jeg...«) og uden varsel. Hvor lidt denne fortravlede og følelsesmæssigt usikre gymnasielærer (»han samlede hende underlig klodset ind til sig«) egentlig forstår af det sårbare barnesind, fremgår med al tydelighed af hans vendinger såsom: »Det er heller ikke let at være Barn altid«.

Mens faderen i sin naivitet forestiller sig, at han kan løse de psykologiske problemer hos Katrine med store humanistiske ord og en kontraktagtig overenskomst (»læg Kinden indtil min, saa lover vi to hinanden, at vi skal ikke have flere Klager fra Skolen, vel?«), er sagen selvfølgelig en anden set fra pigens side. Modsat faderens lange retoriske bravader, svarer Katrine kun med korte afsnuppede sætninger: »Jeg ved ikke...«, »Set mig med dem«, »Hvad mener du? Jeg forstaar ikke...«, »Nej« etc. Årsagen til dette er den enkle, at datteren på ingen måde går ind på eller lader sig berøre af faderens voksne, fornuftstyrede, klichefyldte konversation. Hun har oplevet faderens svigt tidligere og har ikke nogen fortrolighed i forhold til den vege og handlingslammede fader. I forhold til faderens klodsede og ufølsomme omtale af det, som betyder mest for datteren, altså undulaterne, forsvarer Katrine sig ved at foregive ligegladhed og ufølsomhed, da hun tidligere har erfaret, hvilken pris det kan have at engagere sig følelsesmæssigt og at blotte sig over for omverdenen. Hun viger af denne grund helt uden om faderens klæbrige forståelse, og det psykologiske drama står efter scenen tilbage fuldstændig uforløst.

Jeg er her tilbage ved denne fremstillings hovedærinde, nemlig at selve kraftfeltet i Branners prosatekst er brugen af en polyfon udsigelsesstruktur. Vi oplever, hvordan synsvinklen i den citerede passage konstant skifter mellem henholdsvis faderen, Katrine og en udefra betragtende, men aldrig i forhold til konteksten løsrevet eller overordnet vurderende fortæller. For fortællerens vedkommende kommer der konstant præcise karakteristikker af personernes fysiske fremtræden i form af synsindtryk (»Hendes Ansigt var hvidt i Skumringen, hendes Ben var lange og tynde i et par lysegraa Strømper«), lydindtryk (»sagde Katrine med glat og voksen Stemme«) eller billedlige sammenligninger (»Hun sad anspændt som et fremmed Dyr i en fremmed Skov«).[61]

Markant er det, at man helt i pagt med Bachtins Dostojevskij-optik har at gøre med en 'demokratisk' ligeværdighed mellem karaktererne, og man møder aldrig en overordnet dømmende fortæller. De to øvrige stemmer, altså karaktererne, er gengivet med in-

tens brug af indre monolog, således at man som læser får en dybtgående forståelse og sympati for den afmagt, der kendetegner begge de to personer. Synsvinklen skifter, som man ser, i voldsomme panorerende bevægelser. Man starter hos faderen – »Saa vidste han at han allerede havde lidt Nederlag« – for så få linjer efter uden formildende overgang at være gledet over til Katrine: »Hun ønskede han ville raabe op, slaa og skælde ud, noget haardt og afgørende. Men hun vidste at det ville han ikke, hun vidste at nu kom det.« For så igen ganske kort efter at have bevæget sig over til faderen igen: »Han ønskede han aldrig var begyndt paa det med Fuglene, men han blev ved med at tale om dem, han kunne ikke lade være.«

Branners fortælleteknik i »De blaa Undulater« og en række af hans andre eksperimenterende psykoanalytisk orienterede prosaværker fra mellemkrigstiden er kort og godt udtryk for et paradigmatisk skift i dansk prosa, hvor en flerstemmighed, som den Bachtin benævner polyfoni og Auerbach multipersonel bevidsthed, har vundet indpas.

Klaus Rifbjerg – den ekspansive flerstemmige jeg-fortæller

En radikalisering og raffinering af de psykoanalytisk orienterede eksperimenter med polyfon udsigelse, som jeg finder hos Branner, optræder i 1960'ernes prosa. Thomas Bredsdorff benævner sin afhandling om 1960'ernes prosa *Sære fortællere* (1967), og der siges med denne titel – med en generalisering – noget essentielt om den danske prosa i perioden fra 1960'erne og fremefter, nemlig at der i stadig større udstrækning bliver tale om udsigelsespositioner, hvis autoritet er underminerede af en bestemt grund, nemlig indflydelsen fra 'det fremmede ord'. Dette demonstreres af en lang række digtere – i første række Rifbjerg, Villy Sørensen, Seeberg, Panduro, Sven Holm og Svend Åge Madsen. Legendarisk er eksempelvis Rifbjergs indledning til »Frække Jensen« fra *Og andre historier* (Rifbjerg 1964: 107):

> Dette er en minderune, som skal afmystificere Frække Jensen, men samtidig også placere ham under en værdivurdering, der yder ham retfærdighed efter fortjeneste.

Alene dette anslag godtgør, at vi har at gøre med en person, der ikke er hjemme i sit eget sprog. For hvad laver mon en krukket metaforik fra oldnordisk sagastil (»minderune«), en henvisning til noget sakralt, hvor ingen har talt om noget sådant (»afmystificere«) og en tautologisk, kancelliagtig ophobning af floskler (»placere ham under en værdivurdering, der yder ham retfærdighed efter fortjeneste«) i hovedpersonens sprog? Svaret får man langsomt afdækket i novellen, hvis pointe netop er, at hovedpersonens sproglige fremmedgørelse og fortrængning af eget sjæleliv går hånd i hånd. Novellens greb er, at den hele tiden lader fortællerens sprog glide mellem en abstrakt, begrebsstyret, reflekterende diktion og et sanseligt oplevende, umiddelbart sprog. Der holdes gang på gang fast i en snusfornuftig, overlegent distanceret og postuleret afklaret stil som så, efterhån-

den som sætningsperioden går i selvsving, slår over i emotionelt og lidenskabeligt orienterede vendinger: »Jeg er aggressionsløs, jeg finder behag i at lade fortiden – også den fjerne – komme til mig med sine skvæt af glemte følelser, en mindelse om varmebølger, jeg havde glemt eksisterer« (ibid.). Den sagligt objektive selvsikkerhed bevæger sig således ustandselig over i subjektivistisk inderlighed: »Der var dog et slags fællesskab også i forholdet til Jensen, følelser (om end af skummel art) var indblandet i forholdet, ja det bestod vel egentlig kun af følelser« (ibid.).

»Frække Jensen« er udspændt mellem den nutidstilværelse, som det skrivende voksne jeg befinder sig i, og erindringen om Frække Jensen fra barndommen. Essensen af den førstnævnte tilværelse lyder (ibid. 111):

> I det stadig tættere mørke er linjerne udviskede, konturerne falder sammen i en buldrende, trykket uformelighed og larmen fra busserne er aftaget. Nu er det mere støjen fra værtshuset, der når her op. Refrainsangerindens stemme bærer igennem, men mærkværdigvis også de dybe basslag en gang imellem og saxofonens overgangsstemme. Denne urolige kønslighed, uden afgrænsning, formløs og tilfældig. Ingen høje lamper spreder forklaring eller mystik over billedet herfra, de hænger for lavt, nede over gaden, der inddeles i cirkulære lysklatter med murmørke imellem, cirkler der entres af højrøstede mennesker og ligger tilbage med uldne, udløbende kanter.

Ud fra en fænomenologisk betragtning er den stemning, der præger ovenstående scene, ret entydig. Nøgleordene er »linjerne udviskede«, »konturerne falder sammen«, »uformelighed og larmen«, »urolig kønslighed«, »formløs og tilfældig« og ingen »forklaring og mystik«. Valøren af denne omverdensoplevelse er sterilitet, tomhed, goldhed, meningsløshed og ensomhed. Kontrasten til denne omverdensbeskrivelse træder i relief, når man betragter interiørbeskrivelsen af Jensens butik fra drengeårene (ibid. 109):

> Hvis han måtte få lov til at give os et firevolts elektrisk stød på tissemanden skulle vi få et radiorør til fælles eje samt lov til at røre ved hans pik! At det sidste føltes som et absolut privilegium, kan måske nu forekomme besynderligt, men den gang var det en udmærkelse. At blive taget ind i en voksens fortrolighed på den måde var så usædvanligt, at det måske forklarer noget om vores dybe og respektløse kærlighed til Jensen. [...]
>
> Jeg ved ikke, om man kan tale om blufærdighed i denne forbindelse, men i hvert fald ville han gerne være alene med den udvalgte. Han var meget bleg, og belysningen understregede denne bleghed, som blev næsten overjordisk, når han knappede op og blottede en vældig hvid stang, der som et underjordisk rodskud stak ud i mørket. [...]
>
> Måske bliver jeg skruet, når jeg påstår, at det føltes som en edsaflæggelse, når man stod der i mørket under den røde lampe, tavs, med hånden på Jensens pik,

> men noget højtideligt var der over situationen hver gang. Verden blev detaljstærk og samtidig hel, jeg opdagede stivheden i den voksnes kønshårvækst og den fantastisk rolige, men også snappende styrke i en stiv pik.

Udtrykkene for følelsesreaktionerne kan næppe blive mere positive end i de fire indledende betegnelser: »privilegium«, »udmærkelse«, »fortrolighed« og »kærlighed«. Omverdenen har derudover ganske andre kvaliteter end i den voksne jeg-persons oplevelse af et rum fyldt med uforståelige lyde og fluktuerende, partielle synsindtryk. Der hersker tavshed, og »verden blev detaljstærk og samtidig hel.« Men ikke blot på det umiddelbart emotive og fænomenologiske niveau er oplevelsen ekstatisk og positiv – den tilskrives også et mægtigt sakralt potentiale gennem brugen af det religiøst-rituelt orienterede sprogregister med gloserne »overjordisk«, »den udvalgte«, »edsaflæggelse« og »højtidelig.« Anskuet stilistisk kan man sige, at den i det moderne samfund forviste og hjemløse religiøse diskurs *og* den forbudte barndomsseksualitet finder hinanden – og at jeg-personen via denne aktivering af et for ham til dagligt fremmed sprog og en fortrængt erindring oplever en ekstatisk forløsning.[62]

I »Frække Jensen« er man – sammenlignet med eksemplerne fra J.P. Jacobsen og Martin A. Hansen – på et metaniveau. I de to førnævnte tilfælde møder vi karakterer, der på uheldssvanger vis er låst fast i en indskrænket og i visse tilfælde afstumpet opfattelse af deres omverden, men i ingen af tilfældene er personerne bevidste om dette, hvorfor de kan udleveres af forfatteren gennem deres kontekstinfluerede sprogbrug. I »Frække Jensen« optræder der derimod en eksplicit jeg-fortæller, som har en bevidsthed om det på en gang sproglige og bevidsthedsmæssige fængsel, han sidder i (ibid. 108):

> Baglokalet var værkstedet, her udførte Jensen sine reparationer, og her, ja her var det, at vi drenge ... mærkeligt, hvordan denne drengebogsfrase falder mig i pennen ... her var det, at vi levede vort liv med Jensen. Det er mig magtpåliggende at fortælle denne historie så ligeud som muligt, men jeg kan godt mærke, hvordan det allerede rykker i mig, og karakteristisk er det nok, at den nævnte frase – som en slags afværgemekanisme – prøver at afholde mig fra at skrive, det jeg har lyst til. Fænomenet kender jeg også fra kontoret, men mest når jeg er træt. Pludselig er jeg ordblind eller skriver tænkte ord ned i koncepterne, ord der foregriber en mening eller udtrykker led af en tankeflugt, der egentlig aldrig er mig helt bevidst.

Det er en sådant klassisk psykoanalytisk og automatskriftagtigt projekt, der er i skred hos jeget. Afslutningen på novellen bliver da også åben og tvetydig. Dels henviser den sidste sætning, »Ingen udpeger retningen for mig mere« (ibid. 115), helt konkret til den tidligere vending, »Han udpegede en retning med sin hvide pik« (ibid. 111), hvorved den pointerer det konkrete savn og den nostalgiske længsel, fortælleren har i forhold til den pædofilt homoseksuelle barndomsoplevelse. Dels afslutter den ræsonnementet,

»Stupid uafvendelighed? Ingen udpeger retningen for mig mere« (ibid. 115), hvor den må læses som fortællerens benægtelse af, at Jensen-oplevelsen har været determinerende for hans senere liv. På denne raffinerede vis er den sidste sætning 'dialogisk', dvs. knyttet til flere kontekster, inden for novellens univers.

Det ofte rejste spørgsmål om, hvorvidt vi har at gøre med en upålidelig fortæller, dvs. en fortæller, som læseren gennemskuer, skjuler noget eller fremlægger falske præmisser, er dog ikke enkelt. Noget sådant kendes f.eks. fra klassikere som Hamsuns *Pan* og Martin A. Hansens *Løgneren*. Den anførte læsning har lagt vægt på 'det fremmede ord' i form af den på en gang religiøst farvede og sensualistisk orienterede diskurs, som jeget kobler til stemningsbeskrivelserne fra Jensen-fortiden. Jeg vil i denne forbindelse hævde, at slutningen på novellen er optimistisk, idet fortællingen omhandler en karakter, der har fået et kritisk blik for den negative effekt af hans nutidstilværelses 'fremmede ord', altså det abstrakte klichesprog, og tilsvarende en udviklingsmæssigt konstruktiv kontakt med sin fortrængte fortid via et sprog, der ikke tidligere var til hans rådighed.

F.P. Jac og Hans Otto Jørgensen – 'demokratisk' og ekspansiv flerstemmighed i dansk prosa omkring 2000

I dansk prosa omkring 2000 er sporene efter den 'demokratiske' og ekspansive flerstemmighed tydelige i en lang række forfatterskaber. Som eksempler på dette vil jeg se nærmere på to forfattere, nemlig F.P. Jac og Hans Otto Jørgensen.[63]

Helt unik i dansk prosa er F.P. Jacs brug af en ekspansiv flerstemmighed i den selvbiografiske prosabog, *Fortælleren blev senere sig selv* (1998). Titlen er i sin tvetydighed typisk for digterens på en gang dagligsprogligt-humoristiske og subtilt-uudgrundelige stil. På denne ene side kan titlen forstås i relation til handlingen i prosabogen, hvor vi i et kronologisk forløb får beretningen om, hvordan det gik til, at en ung mand med navnet Flemming Palle Jacobsen går hen og blive en af landets mest originale og anerkendte digtere. På den anden side er det en ironisk joke af rang at tale om et klassisk modningsforløb eller dannelsesprojekt og om at »blive sig selv« i forbindelse med den narcissistiske, forvirrede, forkælede, troskyldige, rodløse, erotomane, fordrukne person, som man får præsenteret i bogen. Bogens undertitel er desuden, »Historier ad omveje«, hvilket er velvalgt, for der brydes med alle de vante måder hvorpå og »veje« ad hvilke, der normalt fortælles. I slutningen af bogen lyder en sætning, der kan stå som et motto for Jacs forfatterskab som helhed da også: »Jeg har hermed viet hele mit liv til at være skriftulydig.«

Fortælleren blev senere sig selv består af 13 historier, der på enhver måde er 'skriftulydige': Der springes mellem 1. person og 3. person, dvs. mellem et jeg og fortællerens alter ego, der bærer navnet Tøfle, og der springes vilkårligt mellem anvendelsen af præsens og imperfektum. Derudover har bogen det umiskendelige jacske, sproglige særpræg, hvor præpositioner og verber anvendes efter forgodtbefindende, og hvor der konstant laves nye ord. Hvordan det jacske sprog fungerer, behøver man ikke at bevæge sig længere ind i bogen end til indholdsfortegnelsen for at konstatere. Kapitlernes titler ly-

der f.eks.: »Fru Ernatzen tænkte aldrig helt ud i krogene«, »En søvn-fobi der ulmede ud over alle skrænter« og »Skammen er en skælven af indsigt.«

Skal man sætte fingeren på, hvor det essentielle i Jacs intense stemningsbeskrivelser og beretninger ligger, må man se på hans brug af en flerstemmig fortæller. I kapitlet »I barakbyen der bag ved Jerup« fortælles der en historie om, hvordan Tøfle efter at være stukket af fra militæret på en af sine utallige drukture må ind og afsone en dom:

> Tøfle kunne ikke nå ud på toilettet, før toget gjorde sit sidste holdt. Så er det Jerup, og en sidste gang lød det vist også. Tøfle halede nervøst i sin kuffert, og de 12-15 pilsnere fra starten i København lagde stadig et skær af ferie og uskyld over det hele. Udenfor stod et par fængselsbetjente og kaldte folk til sig, afsonere til Kragskovhede, så er det her, de herrer. Afsonere og bus til Kragskovhede, så er det altså denne vej. Jeg skal altså lige tisse, sagde Tøfle og skulle lige til at hive glorien frem ved et lille stykke hæk. Kan du så se at komme her, din bavian, for nu er du altså under Kriminalforsorgen, og du kan nok holde dig det lille stykke ud til fængslet. Ellers må du sgu drømme dig til en selskabsblære. Og så var det ellers bare lige op i den lille minibus, og så gik turens alvor ellers derudaf. Tøfle svedte og så underbevidste syner. Han syntes at de kørte i timevis, og pisse i bukserne nu, det ville ikke være en entré der var til at leve med. Tøfle kiggede ned på mors fine nye pudsede sko. Og han så bebrejdende sig selv som den første æresridse i familien. Far havde rigtig trykket næve i morges ved toget. Det var en lang, lang drøm siden.

Vi ser, hvordan beskrivelsen raffineret afspejler den på en gang angstfuldt-skyldplagede og rablende-berusede Tøfle, således at omverdenens replikker glider i et med stemmerne i hans hoved. I den 'dialogicitet' som skabes, møder man togspeakere (»Så er det Jerup«), fængselsbetjente (»afsonere til Kragskovhede, så er det her, de herrer«) samt Tøfle selv med forældrenes manende taler fra om morgenen i baghovedet (»ikke være en entré der var til at leve med«, »æresridse i familien«).

Samlende kan vi i Jacs prosabog *Fortælleren blev senere sig selv* iagttage en åbning af det diskursive rum, hvor alle mulige sproglige ytringer fra omverdenen integreres i fortællingen. Der foregår i Jacs tekster ikke en kamp mellem de forskellige stemmer i teksten, hvor visse stemmer søger at underminere troværdigheden af andre. Der skabes derimod en 'demokratisk' flerstemmighed. Sammenligner vi Jacs polyfoni med den måde, en sådan tidligere er fremtrådt i dansk prosa, ligner den mere Rifbjergs end H.C. Branners. Grunden til dette er, at den ekspansive flerstemmighed er knyttet til en bestemt ledefigur. Vi finder imidlertid også en polyfoni som Branners, hvor der satses på en lancering af mange ligeværdige karakterer med hver deres diskurs. Noget sådant ses hos Hans Otto Jørgensen.

Modsat Jac er Jørgensens foretrukne genre kortprosaen. Blandt de vigtige værker af denne type i forfatterskabet kan man nævne *Æsel her* (2001) og *Hare eller hjort* (2002).

Handlingerne i værkerne er henlagt til landbosamfundet, og det er vel at mærke ikke den traditionelle hjemstavnsdigtnings ubrydelige romantiske bånd mellem individ, slægt og jord, der tematiseres. Det er derimod ofte en illusionsløs og ribbet tilværelse i et moderne udkantssamfund med alle dets forfalds- og krisesymptomer. På dette punkt ligner Jørgensen 1970'ernes førende provinsdigter Knud Sørensen. Det er dog ikke en målrettet samfundskritisk diagnose, som den Sørensen stillede i sin *Bondeslutspil* (1977), der er på færde, men et menneskesyn med en bred nihilistisk synsvinkel af den type, som også forekommer hos den samtidige Jens-Martin Eriksen. Der gives i Jørgensens prosa ingen løsninger eller pædagogiske anvisninger i forhold til de personer, der skildres.

Analogien mellem titlerne på og stoffet i de to bøger, *Æsel her* og *Hare eller hjort*, der hver indeholder et halvt hundrede tekster på mellem 2 linjer og 1 1/2 side, er oplagt. De to titler hentyder ironisk til børneaktiviteter, der har den egenskab, at de for den udenforstående voksne kan fremstå som uskyldige lege, men at de samtidig kan opleves som fulde af chok og ubehag af børn.

'Kortspilsanalogien' er derudover oplagt i begge værker, idet der hersker et serielt kompositionsprincip, således at rækkefølgen af bøgernes tekster kan byttes vilkårligt om som spillekort. Hvert eneste af bøgernes 'spillekort' udgør et effektfuldt snapshot fra forskellige personers liv – spændende fra samfundets eliter til dets forstødte outsidere. Man møder en bokser, der slåes til plukfisk, en beruset invalid mellem sine terrarier, en pædofil, der forfører en dreng, en prostitueret, der betjener en kunde, en snobbet kunstkender, en soldat i krig og en subsistensløs.

Spillet *Æsel her* og legen *Hare eller hjort* er derudover dækkende metaforer for den læserorienterede poetik, der er grundlag for Jørgensens tekster. Æsel-kortet i kortspillet af dette navn er det chokagtige moment, som hele spillets ambivalente fascinationskraft er koncentreret om – svarende til den voldsomme intensitet, der er i de mange korte teksters zoomen ind på forskellige sociale skæbner. Jørgensen demonstrerer i alle teksterne en evne til at krybe ind under huden på de personer, han beskriver. I hans situationsskitser genkendes 'isbjergteknikken' fra de fragmenter, der er placeret rundt omkring i Hemingways novellesamlinger fra 1920'erne, hvor et halvt dusin korte sætninger præcist giver et rids af det særlige ved den pågældende persons måde at tale, tænke og sanse på. Det stilistiske virkemiddel er derudover i alle Jørgensens tekster brugen af 'fremmede ord', som den følgende tekst fra *Æsel her* er et eksempel på:

> Dennis er ude, forvaringen er forbi. Han er blevet bedømt, hans farlighed analyseret. De går til noget familieterapi, og Inger vover det ene øje og siger, der har været en anden indover imens. Det er han på det rene med, det siger han. Gu' fanden. Han har sine tatoveringer og sin cigaretfabrikation, det sidder han så med. Før og efter festen.

Vi bemærker, hvordan Jørgensen ved hjælp af 'fremmede ord', der knytter sig til en række forskellige sociale kontekster, får skabt et betydningsrum, som på få linjer giver en psykologisk indsigt i hovedpersonen. Man hører de sociale myndigheder med deres mekaniske og abstrakte institutionssprog (»hans farlighed analyseret«), de nyfigne og fordomsfulde omgivelser (»de går til noget familieterapi«), den utro, i forholdet nu dominerende hustru (»der har været en anden indover imens«), den tilpassede og passiviserede Dennis' pæne facade (»det er han på det rene med«) – og hans traumatiske indestængte følelse af svigt og total desillusion (»det sidder han så med. Før og efter festen«).

Hare eller hjort er som bogtitel ligeledes sigende for Jørgensens poetik. Der hentydes til den gamle børneleg, hvor man med skyggebilledet af en hånd laver en figur, der kan identificeres som både en hjort og en hare. Analogien til Jørgensens tekster ligger i, at disse i allerhøjeste grad er flertydige. Der fortælles kun en brøkdel af, hvad der synes at være foregået, og læserens rolle i forhold til Jørgensens tekster er at konstruere den psykologiske og sociale kontekst, teksternes scenarier indgår i. Med Bachtins begreber er det fascinerende, at der ikke tilbydes læseren et fast orienteringspunkt i teksten, men at personerne indgår med hver deres profilerede, solidarisk præsenterede stemme. Jørgensens prosa ligner på denne vis i udpræget grad Branners polyfone optikker, hvor man ser en sameksistens mellem ligeværdige karakterer.

Det handler om samværet og sammenstødet mellem mennesker, og i prosateksterne i »Hjort eller hare« er temaet i de fleste tilfælde det seksuelle. Der gås hos Jørgensen hver gang efter hverdagens smertepunkter, og de traumatiserende møder mellem folk er især effektfuldt fremstillede, fordi personerne selv blotlægger deres sjælelige problemer med deres replikkers egenart. Et rids af et erotisk møde mellem to personer fra vidt forskellige samfundslag fra *Hare eller hjort* lyder:

> Hvis han virkelig ville hende noget, måtte *han* hente *hende*. Hun vil have beviser, og han siger, han elsker hende, at han mener, hun er intelligent, det er han taknemmelig for, de kvantespring, som hun med den største selvfølgelighed drysser ud over samtalen, da de snakker kunst, entartet kunst, da de snakker viser, franske viser, og hold kæft, hvor er han glad for, at hun ikke har hængerøv som Birthe.

Vi får i teksten beskrevet en affære ud fra de replikker, de to personer er kommet med i en samtale. Den skurrende dissonans mellem personerne fremstår i mandens håbløse forsøg på at gengive, forstå og fortolke en kode, som kvinden qua sit køn og sin sociale klasse besidder: »da de snakker kunst, entartet kunst, da de snakker viser, franske viser«. Denne kode ligger milevidt fra hans egen: »hold kæft, hvor er han glad for, at hun ikke har hængerøv som Birthe«.

Samlende ser vi i Hans Otto Jørgensens kortprosa en raffineret polyfoni i Bachtins forstand. Vi præsenteres for en bred social optik, der lader en lang række karakterer fremstå med hver deres diskurs om verden, og der er aldrig tale om, at nogle af disse fremhæves frem for andre.

Opsamling

Der er to typer flerstemmighed inden for moderne dansk prosa. Den første er den *ironiske og konfrontative* brug af *flerstemmighed*, hvor en kritik rettes mod en socialt forankret gruppes normer via travestier over personers tale. Det er denne type af flerstemmighed, der står i centrum i Bachtins *Ordet i romanen* (1935-36). Denne form for »forskelligsprogethed« korresponderer med diskussionen af 'erlebte Rede' eller dækket direkte tale. Inden for dansk prosa er tendensen tydelig i værker som J.P. Jacobsens »Mogens« (1872) og Martin A. Hansens »Paradisæblerne« (1953). Der sker her via en ironiserende flerstemmighed en afsløring af centrale personer som repræsentanter for en falsk, forstilt og uegentlig livsholdning.

Denne type flerstemmighed forekommer i en mere radikal udgave i den danske prosa fra 1970'erne, som det ses i Henning Mortensens »Lykke« (1977) og Vita Andersens »Iagttagelser« (1978). I begge disse tilfælde møder vi fortællere, hvis sprog er interveneret af konsumsamfundets sprog. Linjen med den ironiserende og konfrontative flerstemmighed kan trækkes frem til de seneste år med Naja Marie Aidts »En kærlighedshistorie« (1993) som et eksempel. Denne novelle kan også læses som en metatekst i forhold til Mortensens og Andersens 'kapitalismekritiske' novellediskurser, idet de 'fremmede ord', der demonstrerer jegets mangel på selvfølelse og selvstændighed, i høj grad har rod i 1970'ernes frigørelsesideologi med dens politisk korrekte økologisme.

Den anden type flerstemmighed er *'demokratisk' og ekspansiv*. Der er i teksten en række stemmer, mellem hvilke der er en principiel ligeværdighed. Bachtin diskuterer dette i *Dostojevskijs poetik*. Målet er ikke en målrettet social kritik, men en åbnende gestus over for en mangfoldighed af sprog og livstolkninger. Denne form for »forskelligsprogethed« har også klare lighedstræk med den »multipersonelle bevidsthed«, som Erich Auerbach i *Mimesis* (1946) diagnosticer som typisk for avancerede moderne romanformer. Eksempler fra dansk prosa er H.C. Branners »De blaa Undulater« (1939) og Rifbjergs »Frække Jensen« (1964). Der er mellem de to dominerende stemmer i disse noveller ikke tale om, at en af disse fremhæves på bekostning af den anden. At en sådan 'demokratisk' flerstemmighed er til stede, betyder også, at der ikke er nogen ironi eller målrettet kritik i forhold til bestemte personer i det digteriske univers.

I dansk prosa omkring 2000 ses sporene fra den 'demokratiske' og ekspansive flerstemmighed i forfatterskaber som F.P. Jacs og Hans Otto Jørgensens. Man kan iagttage to forskellige varianter af polyfonien. I Jacs tilfælde med prosabogen *Fortælleren blev senere sig selv* (1998) ligner flerstemmigheden, hvad vi oplever hos Rifbjerg. Der bliver fremskrevet et dynamisk, diskursivt univers med afsæt i fortællingens ledefigur, og vi ser, hvordan en mængde sproglige ytringer fra omverdenen bliver integreret i fortællingen. I Hans Otto Jørgensens kortprosa i værkerne *Æsel her* (2001) og *Hare eller hjort* (2002) er der en mere åben optik, idet et stort antal sociale randeksistenser får stemme i hans værker. Denne polyfoni, hvor der ikke er tale om nogen form for hierarkisering, men om ligeværdighed i synet på en række skæbner, minder om, hvad man møder hos H.C. Branner.

Med en skærpet bevidsthed om, hvilke typer 'dialogicitet' man finder inden for dansk prosatradition, samt formodningen om, at væsentlige aspekter ved Bachtins teori om 'fremmede ord' kan overføres fra prosaens til lyrikkens område, vil jeg nu se på, hvordan den flerstemmige tendens viser sig inden for dansk lyrik omkring 2000.

To typer flerstemmighed i dansk lyrik omkring 2000

Den foregående undersøgelse af brugen af 'fremmede ord' i dansk prosa har haft til formål at give en indgangsvinkel til forståelsen af essentielle træk ved interaktionslyrikken omkring 2000.

En sådan tænkning er på ingen måde i modstrid med Bachtins tænkning, om end han som nævnt i sine værker kun har beskæftiget sig sporadisk med lyrik. I *Ordet i romanen* påpeger Bachtin således, at de ræsonnementer, han knytter til poesien og romangenren, kun må betragtes som et idealtilfælde, idet der eksisterer »talrige hybride varianter af genrer« (Bachtin 2003: 91). Tilsvarende er det et argument i *Dostojevskijs poetik*, at den poetiske strategi, som udledes af denne forfatters værker, kan opfattes som intet mindre end »en kunstnerisk model af verden« (Bachtin 1991: 290), hvorved det altså indikeres, at ideerne fra værket også kan have gyldighed for det lyriske område.

Hovedtendensen inden for 1980'ernes danske lyrik med frontfigurer som Strunge, Tafdrup og Søren Ulrik Thomsen er monologisk og centrallyrisk. Den centrallyriske fordring om, at poesien er lutret og renset for socialt sprog, er på dette tidspunkt tydelig i den danske litterære debat, som det f.eks. kommer til udtryk i en toneangivende artikel af Erik Skyum-Nielsen med titlen »Digtets fald og genrejsning« (1984). Man distancerer sig generelt i 1980'erne fra 1970'ernes mere socialt relaterede digtning, der fordømmes som 'uren poesi'. »Smalltalk hakket op så det ligner lyrik«, lyder Marianne Stidsens nådesløse diagnose (Stidsen 1995: 32), der også udpeger det træk ved 1970'ernes knækprosa, som man specielt skyder på, nemlig indslaget af det talesproglige.

Der er dog i 1980'erne to markante digtere, der i store dele af deres produktion afviger fra den dominerende digttradition, nemlig Pia Juul og F.P. Jac. Hos disse digtere finder man et sprog, der ofte løsriver sig fra de vante poetiske konventioner, således at virkemidler som vanlig brug af strofer, metriske former, billedsprog og andre poetiske virkemidler er fraværende. I stedet udnytter man de store potentialer, der ligger i det talte sprog, og det dialogiske i digtene opstår på denne vis ved, at der i teksterne er fyldt med talesproglige rester, som knytter sig til forskellige sociale kontekster. Brugen af talesproglige 'fremmede ord' bliver kort og godt et dominerende virkemiddel hos en række af de lyrikere, der distancerer sig fra de centrallyriske konventioner. Jeg vil i det følgende fremhæve Juul og Jac som hovedrepræsentanter for hver deres type poetisk flerstemmighed, hvor man parallelt til prosatraditionen kan tale om henholdsvis en *ironiserende og konfrontativ* og en *'demokratisk' og ekspansiv* 'forskelligsprogethed'.

Jeg vil gøre relativt meget ud af de to ovennævnte digtere med udgangspunkt i den tese, at de repræsenterer tendenser, som får mangfoldige efterfølgere. For Jacs vedkom-

mende drejer det sig om digtere som Bo hr. Hansen, Christian Dorph og Daniel Dencik, mens det i tilfældet med Juul gælder poeter som Naja Marie Aidt, Lone Hørslev Rasmussen, Dy Plambeck og Katrine Marie Guldager.

Pia Juul – ironisk underminering af den autoritative udsigelse

Pia Juul har gennem hele sit forfatterskab anlagt en ironiserende og travesterende optik i forhold til en autoritativ, ofte mandlig udsigelse. Vi kan følge dette projekt fra de tidlige digtsamlinger, *levende og lukket* (1985), *i brand måske* (1987) og *Forgjort* (1989) frem til de sene *En død mands nys* (1993), *sagde jeg, siger jeg* (1999) og *Helt i skoven* (2005). Karakteristisk er det, at dette altafgørende aspekt ved Juuls digtning kun i ringe grad er blevet præciseret, idet selv indgående behandlinger af forfatterskabet rummer en diffus omtale af Juuls flerstemmighed.

Problemet hos nogle af de bedste Juul-læsere, såsom Lars Bukdahl og Marianne Stidsen, er, at de har benyttet sig af et udpræget poststrukturalistisk intertekstualitetsbegreb i forståelsen af digterens værker. I Bukdahls læsning af *sagde jeg, siger jeg* prises som altid hos denne kritiker det tumultuariske, legende, kaotiske og »et frit udvekslingsforhold med både litteratur og virkelighed« (Bukdahl 1999: 345), samt »letfærdighed og flerstemmighed« (ibid. 352), og i Stidsens ditto af hele forfatterskabet tales der om »en flerbundet, paradoksbetonet stemme, der ikke kan have bosted i nogen bestemt krop« (Stidsen 2000: 383). Anken mod ovennævnte formuleringer er, at Juuls »forskelligsprogethed« i de fleste tilfælde – mere end som postmodernistisk, eklektisk spil med referencer – kan forklares som brugen af 'fremmede ord' med en ofte helt specifik reference til en konkret social kontekst.

Pia Juul tematiserer som Pia Tafdrup og i modsætning til de fleste mandlige lyrikere fra perioden overgangssituationer mellem en tryg og overskuelig førtilstand og en utryg og truende eftertilstand. Ligeledes er det erotiske et grundmotiv i begge forfatterskaber. Afvigelserne mellem Tafdrup og Juul er dog også markante. Hvor grundvilkåret i Tafdrups poetiske univers er troen på, at det er muligt at skabe harmoni af kaos, og hvor Tafdrups formsprog oftest er præget af normalsyntaks og organiske, billedsproglige strukturer, er det eksistentielle vilkår i Juuls poesi disharmoni og konflikt, samtidig med at hun betjener sig af et formsprog med en udpræget sprængt syntaks. En vigtig årsag til Juuls lyriks særprægede poetiske stil hænger desuden sammen med udsigelsesforholdene i hendes digtning. Mens man hos Tafdrup normalt finder en klar udsigelsesposition med et veldefineret »jeg« og »du«, møder vi hos Juul en utraditionel anvendelse af de personlige pronominer.

I alle Pia Juuls værker gennemspilles der identitetskriser med relation til kærlighedsforhold, barndom, slægt, generation, samfund og den poetiske praksis. Ofte former digtene sig som nådesløse skeletteringer af tilværelsens illusioner og falskhed, som det f.eks. sker i det følgende titelløse digt fra *i brand måske*:

landet

så er himlen større strax
når taget er væk
når farten stiger og
melodien er væk

den store melodi
skæv halt
lala
det er snyd og det
er blændværk
her boede de vilde
senere vores onkler

som alle skød hver en ræv

Typisk for Pia Juul er gestaltningen af et digtunivers, hvor erindringsglimt og nutidserkendelse filtrer sig ind i hinanden: I den nihilistiske tilværelsestolkning, hvor man er »landet«, smelter voksenjegets abstrakt-intellektuelle forestillinger om 'melodien der blev væk' og postmodernismens 'store historiers sammenbrud' (»den store melodi/skæv halt«) sammen med et barnejegs smertefulde oplevelser af svig og bedrag ved mødet med en uigennemskuelig voksenverdens skræmmende seksualitet, hykleri og forstilthed (»onkel« er naturligvis ikke noget, man bliver »senere«, og at »alle skød hver en ræv«, lugter ligeledes af løgn og pral).

Bemærkelsesværdigt er det, at hovedessensen af sproget på ingen måde er hentet fra hverken en traditionsbevidst poets vokabular eller en voksens logisk konstruerede – med Julia Kristevas udtryk – symbolorden-styrede sprog, men derimod fra barnets tidlige talesprog. Med det fragmenterede brokkeagtige sprog (»skæv/halt/lala/det er snyd og det/er blændværk/her boede de vilde/senere vores onkler«) og de mange ellipser er vi i den semiotiske orden.[64] Barndommens 'fremmede ord' er profileret ved at være anbragt i relation til voksenverdenens floskelsprog, således at førstnævntes særkende af kompromisløshed, affektladning og konkret sansning fremtræder.

Den sprængte syntaks emmer i alle Juuls digte af sensualitet, nærvær og intensitet. Man møder få steder i dansk lyrik så hårdtslående poetiske beskrivelser af en agerende kvindelig seksualitet. Et andet digt fra *i brand måske* lyder:

jo. kræng mig ud. mit pulver
skal forvirre dig. blåsorte skaller
skære din hud.

hvor du leger spyd. hvor
legesygen får dine billeder i kryds.
stor og farlig. borteborte.
op på balletfod. kig nu.
våd og stor og dyb.
ikke bare blød og rødlilla. uset.
uført. ingen ved hvor du ender.
om du vender tilbage.
spid du mig så drukner jeg dig.
trekanten fra jorden og op er magisk.

Digtets sproglige særpræg er endnu engang installeringen af 'fremmede ord', idet tekstens 'brokker' af sprog alle henfører til aktiviteter fra barndommen. Sproget henviser dels til en uskyldig barnligt-legende forestillingskreds (»leger spyd«, »borteborte«, »kig nu«), dels til et aggressivt og voldeligt eventyrunivers (»mit pulver«, »skære din hud«, »spid du mig så drukner jeg dig«), og sammenstødet mellem disse betydningsområder gestalter det voldsomme, angstfulde og alt andet end harmoniske billede af den seksuelle akt. Som altid hos Juul skildres det seksuelle og kønsrelationerne som en magtkamp. Der er dog ingenlunde tale om nogen traditionel skildring af kvindekamp om rettigheder i den ydre verden, men derimod om fremskrivninger af subtile, psykologiske mønstre, hvor vi i ovenstående digt oplever en tilsyneladende kraftfuld maskulinitet, der i en skadefro og ironisk tone kommenteres af en kvindelighed, som i sin hekseagtige, destruktive og livsfarlige skikkelse er den mandlige aktør langt overlegen.

I Pia Juuls digte er der imidlertid langtfra altid tale om relationer mellem et mandligt »du« og et kvindeligt »jeg«, mellem hvilke der udspiller sig et erotisk drama. Ofte er teksterne udspændt mellem en før-/barnebevidsthed (»hun«) og en nu-/voksenbevidsthed (»du«), hvor dialektikken mellem disse er udtryk for en række metapoetiske ræsonnementer. Det gælder f.eks. i det følgende poetikagtige digt fra *i brand måske*:

du kan ganske givet ikke bruge det
til noget. du er i sort. du
går i eet med hendes
slukkede værelse.
du må selv åbne døre ud
til lys. der ser du bedre
selv hvordan det hele
står i brand måske. eller
ej. hun er bestemt et
mirakel som hun bevæger
sig der. det udførte i
kroppens spændthed er

en usikker sprøjten af
barndomserindring som
hun genbruger igen og igen og
en gang til.
dit hovedkast bestemmer
over hendes ord.
det ser du nok. mirakel
mager.

Et kendetegn ved Juuls poesi er den associativt styrede interpunktion og den udprægede brug af – med Jørgen Fafners udtryk – »optisk enjambement«.[65] Netop de abrupte linjeskift er et stærkt poetisk virkemiddel hos Pia Juul, idet dette bidrager til den på en gang nervøst hakkende og kraftfuldt lidenskabelige diktion, som er unik for digteren. I ovenstående digt finder vi en beskrivelse af et subjekt, der er splittet i en instinktstyret bevidsthed, som er styret af »en usikker sprøjten af/barndomserindring som/hun genbruger igen og igen og/en gang til« og en fornuftstyret, der med »dit hovedkast bestemmer/over hendes ord«. I den kunstneriske skabelsesproces er der tale om en – igen med Kristevas begreber – »semiotisk orden«, dvs. en præødipal bevidsthed uden fornemmelse for subjektsafgrænsning, sprog og abstrakt tankegang, der lader sig forme af en »symbolsk orden«, dvs. en veldefineret identitet med relation til samfundets begrebsdannelse og kommunikationsregler.[66]

Når digtet indledes med vendingen, »du kan ganske givet ikke bruge det/til noget«, hentydes der imidlertid nok ikke bare til, at det rationelle voksenjeg er fremmedgjort i forhold til sin egen »sprøjten af barndomserindring«, men også til det læsende »du«. Læseren er på denne måde medkalkuleret i udsigelsen, og han/hun inviteres til samarbejde i mødet med teksten. Der spilles underfundigt ironisk på den i modernistisk poetik ofte fremsatte fordring om, at poesi ikke skal 'bruges', hvad enten man refererer til den nedsættende betegnelse 'brugslyrik', Gustava Brandts værktitel *Upraktiske digte* (1972) eller Søren Ulrik Thomsens omtale i »Man må først og fremmest være fornem« (1988) af kunsten, der ikke skal »cirkulere, fungere eller kvantificeres« (Jensen og Svendsen 1988: 68). At Juuls digte kan »bruges«, er der således næppe tvivl om, hvis man altså ikke forstår ordet i ovennævnte snævre, utilitaristiske betydning, idet man roligt kan konstatere, at der i hendes særprægede sprog fremskrives indsigter fra psykens og det sociale livs dunkle lag.

Hvis vi bevæger os frem til *sagde jeg, siger jeg* (1999), lægger vi mærke til, at flerstemmighed eller 'fremmede ord' også her er et bærende element. Det problematiske, usikre og disharmoniske forhold mellem kønnene er desuden som i alle de tidlige samlinger hovedtemaet.

I *sagde jeg, siger jeg* er målet stadig ikke – som i den lyriske tradition fra Johannes V. Jensen og Tom Kristensen til Pia Tafdrup og Søren Ulrik Thomsen – at frembringe slagkraftige, personlige poetiske billeder, idet Juuls lyrik er næsten uden metaforer i tradi-

tionel forstand. Hvis man skal forklare dette fænomen, må man bemærke, at det billedsproglige projekt inden for lyrikken fra romantikken og fremefter er at finde dækning for en sjælelig tilstand ved hjælp af et prægnant poetisk billede. Pia Juul skriver derimod, psykoanalytisk talt, med udgangspunkt i et stadie, der ligger før dét, hvor digteren konstruerer poetiske billeder, idet grundlaget for at fastholde noget som helst i en sproglig form på det semiotiske niveau er anfægtet. Under sådanne processer, hvor et sprogligt og et bevidsthedsmæssigt sammenbrud korrelerer, ser vi i Juuls poesi, hvordan f.eks. pronominer skifter plads og mister betydning, og hvordan tilværelsens eksistentialer mister deres pålidelighed. Et sådant sublimt rush af koncentrerede, angstprovokerende stemninger, hvor mening og betydning falder fra hinanden, danner afslutningen på et af *sagde jeg, siger jeg*s digte:

> jeg lå dér og misforstod,
> under dynen, forvekslede dig med hende og hende
> med mig, og dig med mig – katastrofer med liv, vanvid
> med kærlighed, dengang med nu.

Hos Juul er der ikke skyggen af den patosladede lovsang til den store kosmiske kærlighed, som i momenter kendes hos kvindelige kolleger som Pia Tafdrup, Juliane Preisler og Annemette Kure Andersen, men derimod afstand og usikkerhed i forholdet mellem to elskende – ofte udtrykt med en karakteristisk tvetydig, mild ironi, hvor dobbeltheden af tragik og komik fastholdes:

> du ligger og
> vrider dig vågen låst
> fast under hans vægt du
> siger: sne, så siger du:
> tåge, og han nikker
> sig svimmel og tror det
> er dig der har gjort ham
> ør. Sådan er det med det
> hele, I narrer hinanden
> og er lige lykkelige for dét

Karakteristisk er det, at Juuls digte aldrig, som man kender det fra den sensymbolistiske tradition, er en monologisk – med Benns udtryk – 'tale til ingen', men at de tit udspiller sig i et socialt rum med larmende stemmer.

I digtene fra *sagde jeg, siger jeg* kan vi bemærke, at de bizarre udsigelsessituationer er endnu mere udprægede end i den tidlige lyrik. Vi møder stemmer og aktører af den mest besynderlige slags, og det crazy-humoristiske element i det ofte uigennemskuelige spil med udsigelsen er markant, som når man hører om »danselærer Rosenkilde«, »Ara-

bella« og »en onkel«, der er »søn af en puddel«. Vi har at gøre med tekster, der med deres subtile anvendelser af 'det fremmede ord' sætter gængse litterære normer på spil. En sigende udtalelse om Juuls poetologiske forestillinger om det genremæssige fra *Press nr. 140* (1999) lyder da også (citeret efter Bukdahl 1999: 351):

> Jeg ved ikke engang, om det egentlig er digte. [...] Hvis andre går med til, at det er digte, så er jeg glad. Men i realiteten er det bare min måde at formulere og meddele mig på. Det er kortfattede besværgelser eller vrængende råb, som kommer til at minde om digte.

Hvor langt Juul har drevet sin lyrik ud over de vante genremæssige rammer, kan passende antydes med et par passager fra en gakgak-humoristisk tekst, hvor en højtidelig talehandling sammensmeltes med konkret hverdagstale. Som altid rammer ironien den autoritative mandlige tale præcist og effektfuldt – og der skelnes her ikke mellem, om skydeskiven er en partner hjemme i soveværelset eller en forvalter af verdens ærværdigste litterære institution:

> Goddag det er mig der uddeler
> Nobelprisen. Åh, det er så vanskeligt
> at uddele Nobelprisen,
> temmelig udmattende. Jeg har
> lige uddelt den, så nu er jeg
> lidt træt. Undskyld mig.

Den juulske strategi

I det følgende vil det blive undersøgt, hvordan en række digtere viderefører Pia Juuls poetik. Fire vigtige eksempler på dette er Naja Marie Aidt, Lone Hørslev Rasmussen, Dy Plambeck og Katrine Marie Guldager.

Aidts poetiske forfatterskab er af omfang lidt mindre og i stilistisk henseende knap så eksperimenterende som Juuls. Tematisk fokuseres der hos Aidt næsten altid på konfliktuelle oplevelser fra barndommen og kriser i et ægteskab. I sin poetik er Aidt imidlertid i voldsom grad beslægtet med Juul. Også her er der i udsigelsen tale om en interaktion mellem forskellige stemmer, der tilhører parter i et kærlighedsforhold. Der sker hos Aidt en destabilisering af troværdigheden hos den maskuline aktør i digtet, og perspektivet er ofte anlagt helt inde fra intimsfærens smertepunkter. Aidts digte er på denne vis i fuldstændig opposition til en klassisk monologisk lyriktradition, hvor man møder et poetisk subjekt, der fra en heroisk lidende, profetisk position udlægger den samlede civilisations krise. Aids digte indgår og indfletter sig i samfundets samtaler, og ofte fremtræder den digteriske tale som et livsnødvendigt svar på konkrete stemmer.

Blandt Aidts poetiske værker er nogle af de vigtigste de to digtsamlinger fra 2002, *Balladen om Bianca* og *Begyndelsen til en historie.* En af de titelløse tekster fra *Begyndelsen til en historie* er et parforholdsdigt, der på en gang er socialrealistisk-tænderskærende og fabulerende-komisk:

De sagde du var gået ned på byens fineste danserestaurant
de sagde du ville lære nye trin.
Men du gik selvfølgelig på havnen for at rafle.
Ja, og så raflede vi i flere år.
Indtil strømmen gik.
Så tændte vi månen
ved højlys dag
thi der var mørkt på den knejpe
SKAL VI NU KLÆDE OS AF?
disse ord drejer som en skrue
låst i sit gevind
for du var i virkeligheden en anden
og det var jeg også selv.
Jeg aner ikke hvem.

Digtet indeholder et sammenstød mellem to forskellige diskurser. På den ene side har vi en illusionsløst og nøgternt berettende stemme, der opridser facts omkring et kærlighedsforholds forlis i form af svigt (»De sagde du [...]/Men du [...]«) og tab af partneren og egen identitetsfølelse (»du var i virkeligheden en anden/og det var jeg også selv./Jeg aner ikke hvem«). Vi ser, hvordan en række konkrete sociale stemmer – med Bachtins udtryk – har gennemtrængt og indvævet sig i denne diskurs (»de sagde du ville lære nye trin«, »SKAL VI NU KLÆDE OS AF?« »Jeg aner ikke hvem«). På den anden side har vi en galgenhumoristisk og absurdistisk fabulerende stemme, der reflekterer over det samme forløb med vendinger som: »Så tændte vi månen/ved højlys dag« og »disse ord drejer som en skrue/låst i sit gevind«. Resultatet af denne flerstemmighed er en fascinerende udvidelse af betydnings- og fortolkningsfeltet for teksten, idet denne placerer sig i en uafgørlig zone mellem ironi og patos.

En anden type tekster fra Aidt end de parforholdsrelaterede er erindringsdigte, der også er præget af en ironiserende flerstemmighed. Et typisk digt fra *Balladen om Bianca* viser Aidts evne til at give en intens og koncentreret beskrivelse af en hel livsskæbne ved hjælp af nogle detaljer fra en situation:

i dag er det søndag
vi tager ud på fjeldet
far drikker brændevin
vi andre tier stille

så synger mor drengene i søvn
jeg har et tomt hul i mig
jeg er et tøndebånd
jeg triller ud på den frosne sø
der er så mørkt
er det mon mor der skubber mig
mens far vrider hendes bryster
og bander.

I digtet oplever man, hvordan to forskellige diskurser og oplevelser er skudt ind over hinanden: en konkret rapport fra en søndagsudflugt (»vi tager ud på fjeldet/far drikker brændevin«) og en mareridtsfantasi (»der er så mørkt/er det mon mor der skubber mig/mens far vrider hendes bryster/og bander«). Metonymisk bindes de to optikker sammen af såvel det rumlige som den fælles emotionelle ladning, idet der i begge tilfælde er tale om oplevelser af angst og svigt i en familie med en alkoholisk, voldelig far. Sammenstødet og skiftet mellem den realistisk-nøgterne diskurs og den surrealistisk-fantastiske afspejler jegets psykiske tilstand, der dels sætter jeget i stand til at agere praktisk og nødvendigt i omverdenen og opretholde en facade og en psykologisk troværdig optik (»i dag er det søndag/vi tager ud på fjeldet«), dels istandsætter en fantasimæssig bearbejdning af traumatiske følelser i form af mareridtsagtige drømmebilleder (»jeg har et tomt hul i mig/jeg er et tøndebånd«).

Nært beslægtet med såvel Juul som Aidt er Lone Hørslev Rasmussen (i senere værker uden Rasmussen), hvis poetik ligeledes hviler på forestillingen om sproget som udspændt i et diskursivt spil mellem forskellige instanser. Titlen på debutsamlingen *Tak* (2001), der jo om noget er et ord knyttet til dialogen mellem mennesker, er et tydeligt vidnesbyrd om tilstedeværelsen af 'fremmede ord' eller »dialogicitet« i digtene.

Den æstetiske optik i Hørslevs digte er i opposition til vante normer, og især ironiseres der over enhver form for idyllisering. Et digt begynder som et traditionelt naturdigt, men udvikler sig til en ganske anderledes diskurs: »Anderledes er det på landet/når ildfuglene sover og tidslerne/klynges op/med de lilla hoveder nedad/Så planter jeg mig/et staudebed og hælder/hvid maling ned/i rotternes gange.«

En tilsvarende fornemmelse for den skarpt sansede detalje og den chokagtige hæslighedsæstetik kommer til udtryk i billedsproget i den følgende landskabsbeskrivelse: »Jeg indløser en billet til/en båd til en ø/der ujævn og kantet/som modermærkekræft/ligger/og breder sig ude/i Søby Sø«.

Den vrængende holdning til det vante, naturlyriske formsprog har ofte sit udgangspunkt i, at Hørslevs digte – på samme måde som Aidts og Juuls – fokuserer på kommunikation, interaktion og konfrontation mellem kønnene. Tematisk adskiller Hørslev sig fra de to ovennævnte digtere ved, at det i særlig grad er kærlighedsrelationer fra den tidlige ungdom, der står i centrum. Med raffineret ironi skildres hykleri og overfladiske ritualer, og der fokuseres altid på dagligdags optrin og ordvekslinger. Indledningsdigtet i *Tak* lyder:

Nu har du sat dig
dit fugtige tegn
i min pande
Så forlader du mig snart
Jeg ved det
– og vandet vil løbe mig
i øjnene og en tysker
vil præsentere sig som Hanz
en dag og jeg
selv vil præsentere mig som
Easy Going, det er let nok
faktisk –

I teksten udstilles det menneskelige samværs absurde ritualisering. Afsked, præsentationer og »våde tegn« fremstår som de kvalitetsløse vaner og tomme attituder, de kan være.

Lone Hørslevs digte er sociale vidnesbyrd, der tager udgangspunkt i konkrete konflikter og skildrer dem med hudløshed og nærvær. Der skiftes i hendes tekster hele tiden toneleje og kommunikationsstrategi fra det aggressivt ekspressive til det introvert mumlende. Vi møder en voldsom sammensathed og modsætningsrigdom i det psykologisk-eksistentielle stof, det stemningsmæssige og det stilistiske. Et eksempel på dette lyder:

Musikken

jeg kan høre den endnu nu
hvor navnet er et andet og
jeg hellere end gerne vil danse
rundt
om mig selv
til jeg får kvalme
og brækker mig måske og svimmel
af liderlighed
vil sætte mig på glødende kul
hellere det
end at huske det navn
igen

Dy Plambeck er endnu en digter, der i sin *Buresø-fortællinger* (2005) har anvendt den juulske, ironiske underminering af en autoritativ, mandlig udsigelsesinstans som et virkemiddel. Undertitlen på ovennævnte værk er »Digte«, hvorved der – sammenholdt

med titlen – signaleres en tidstypisk, genremæssig placering i området mellem prosa og lyrik. Et opgør med en centrallyrisk udsigelsesform er ligeledes tydeligt i bogen. Der er på ingen måde tale om poetiske tekster, hvor pointen er en udforskning af psykiske dybder hos et lyrisk subjekt, der opfatter sig selv som uafhængig af de sociale omgivelser. Vi træffer derimod et jeg, der er i en konkret interaktion med en omverden, nemlig Buresø-samfundet, som jeget er opvokset i.

Der gives i *Buresø-fortællinger* en mængde snapshots af og beretninger om eksistenser fra digterens lokalsamfund, og der er stor nuance og empati i forhold til de personrelationer, der beskrives. Fokus er ofte som hos Juul og Aidt på en intim situation mellem en kvindelig og en mandlig aktør:

> Undskyld at jeg ikke ved om jeg skal kalde mig selv
> smålig eller træt
> når du for tredje gang i dag fortæller mig
> at du skeler på dit højre øje
> hvad kommer det egentlig mig ved?
> Du gider selv alt for sjældent at høre på dét jeg siger
> men det er altså rigtigt at du nogle gange lugter lidt af tis
> ligesom de påskeliljer
> du rækker mig i entreen året rundt.

I andre af digtene graves der i fortiden. Plambecks værk minder med sin kombination af ømhed, solidaritet, detaljepræcision, sprogligt drive og underfundig humor om erindringsværker som Rifbjergs *Amagerdigte* (1965) og Turèlls *Vangede billeder* (1977). En sædeskildring, hvor igen en ironiserende brug af 'fremmede ord' står i centrum, lyder:

> Skubbe-Johnny boede på en gård
> ude ved Jørlunde Overdrev
> og vi kaldte ham sådan i min familie
> fordi han engang havde skubbet min onkel Bendt omkuld
> i sin granplantage.
> De var kommet op at skændes om prisen på en ædelgran.
> Onkel Bendt solgte juletræer i den ene ende af Buresø
> og Skubbe-Johnny i den anden.
> De aftalte priserne på forhånd så det ikke skulle komme an på dét
> men alligevel var der sjældent nogen der købte hos Skubbe-Johnny
> selv om jeg tror han havde de bedste træer
> eller
> de kunne umuligt være værre end dem hos onkel Bendt
> som bare var så heldig at
> han havde det i sig, som min farmor sagde.

En sidste digter, der specielt i et værk, nemlig *Ankomst. Husumgade* (2001), inkarnerer den ironisk og travesterende anvendelse af 'fremmede ord', er Katrine Marie Guldager. Bogen bærer titlen »Digt« på forsiden, men de 81 tekster ligner ikke digte, idet der er tale om firkantede tekstblokke – et fænomen, Lars Bukdahl har benævnt 'Ritter Sport-tekster' – der er placeret nederst på siderne. Teksterne udspiller sig vidt forskellige steder på jorden, og der stilles skarpt på en række relationer mellem mennekser. En af disse lyder:

> For du trænger jo til det, til sex, det er ikke noget personligt, du trænger bare så helvedes meget til det, og det er en handel ligesom alle andre, det er i centrum af Amsterdam, det er verdens ældste fag: Sorry, sorry. Bagefter kan du tænke. Endelig. Nu begynder det hele at hænge sammen, nu kan du også få styr på det langdigt, på den forbandede terzine.

Vi bemærker i Guldagers tekst udsigelsesformen, der ikke – i Bachtins forstand – er monologisk, men i højere grad dialogisk, idet den er fyldt med 'fremmede ord'. Der er tale om to udsigelsesinstanser. Den ene instans i teksten er det »du«, der optræder. Vi hører om en person, der er digter, som omtaler et besøg hos en prostitueret i Amsterdam. Med 'fremmede ord' gengives alle denne persons formuleringer, og pointen er her, at man i teksten kan registrere en anden tavst lyttende, men absolut ikke betydningsløs, instans end digteren. Denne anden bevidsthed er det jeg, der ved selektion, koncentration og konfrontation af detaljer har skabt den groteske sammenstilling af citater fra »du«-personen, som teksten består af. Udsagnet bliver hermed på raffineret vis en nådesløs udlevering af denne persons afstumpede livsholdning med dårlige undskyldninger og klicheer: »du trænger jo til det«, »det er ikke noget personligt«, »det er en handel ligesom alle andre«, »det er verdens ældste fag« og »nu begynder det hele at hænge sammen«. I samklang med sit markante brud på centrallyrikkens udsigelsesnormer bliver digtet et ironisk udfald imod den klassiske 'æsteticistiske' digter – og naturligvis imod hele den herskende klasse – der foregiver følsomhed (med sin »terzine«!), men i virkeligheden er en kynisk og dobbeltmoralsk person, som ikke har følelser over for sine medmennesker, når det f.eks. gælder udnyttelsen af prostituerede.

Samlende udgør digterne Naja Marie Aidt, Lone Hørslev, Dy Plambeck og Katrine Marie Guldager fire eksempler på videreførelser af den juulske dekonstruktion af den autoritative, mandlige tale. Mens Juuls 20 år gamle forfatterskab spreder sig tematisk over en mængde emner fra barndom over pubertet til voksen og fra det intime samliv til de større samfundsmæssige sammenhænge, er de fire efterfølgeres forfatterskaber mindre af omfang, ikke helt så eksperimenterende formmæssigt og ikke så vidtspændende tematisk som Juuls. I Aidts tilfælde blev der i digtene fokuseret på traumatisk barndom og samlivskonflikter, i Hørslevs ungdommens relationer til specielt det modsatte køn, hos Plambeck erindringer fra et lokalsamfund og hos Guldager snapshots fra forskellige

steder på kloden. Andre repræsentanter for den juulske poetik kunne også nævnes.[67] Den ironiserende brug af »fremmede ord«, hvor autoriteten af en stemme undermineres, er kort og godt et dominerende fænomen i tidens interaktionslyrik.

F.P. Jac – den ekspansive og integrerende brug af ligeværdige diskurser

F.P. Jacs lyrik adskiller sig fra Pia Juuls ved, at der ikke på samme måde er tale om en kritisk og ironisk brug af en flerstemmighed, der sigter på at afdække smertepunkter i intimsfærens relationer. Hos Jac får mange stemmer tværtimod lov til at stå sideordnede i et poetisk rum, der har en ekspansiv karakter i kraft af, at stadig nye diskurser inkorporeres. Den jacske »forskelligsprogethed« er led i en hvirvlende og uafgrænselig sproglig strøm, hvor der ofte åbnes for en mangfoldighed af forskellige dialekter og sociolekter.

Fundamentalt hos Jac er et brud med den centrallyriske norm, som eksponeres i begyndelsen af 1980'erne hos digtere som Tafdrup, Henrik S. Holck og Strunge. Mens jeg i omtalen af Juuls opbrud fra 1980'ernes poetiske norm fremhævede denne digters afvigelser fra Tafdrup, fremstår en lignende modsætning, hvad angår forholdet til det talte sprog, hvis vi sammenligner Jac med Strunge.

I Jacs radiospil, *Som om vi ikke var plot nok* (2001), får vi i en indfølt og underfundig dialog skildret forholdet og forskellen imellem de to store poetiske naturtalenter, Strunge og Jac. Med et replikskifte indfanger Jac de to digteres forskellige poetiske optikker. Først siger den højtidelige utopiske drømmer Strunge henåndet: »Vi ligner hinanden så forfærdelig meget. Det er vældig godt, det du har skrevet. Det er et brud med al tidligere litteratur ligesom mit eget. Vi er de kommende, det kan jeg mærke. Jeg tror vi bliver selve generationen. Det nye kosmiske kaos. Mon ikke det er vores egoer.« Hertil replicerer den jordbundne sensualist Jac lakonisk: »Jeg synes mere det handler om fysisk akavethed, som jeg så lader gå ud over det gængse sprog.« Jacs distance til Strunges poetologiske holdning er paradigmatisk for førstnævntes forfatterskab, idet vi hos Jac fra forfatterskabets begyndelse møder en divergens i forhold til den himmelstormende, kompromisløse og orfiske digtertype fra de tidlige firsere. Hos Jac er digtning i et og alt forankret i sociale relationer og et dagligdags sprog.

Divergensen, hvad angår poetisk vokabular, viser sig også i de digtsamlingstitler, som Jac lancerer fra begyndelsen af forfatterskabet. *Spontane kalenderblade* (1976) hedder debutbogen og adskiller sig hermed fra det abstrakt-metafysiske præg, som titlerne på Strunges, Holcks, Tafdrups og Green Jensens debutværker har: *Livets hastighed* (1978), *Vi må være som alt* (1978), *Når der går hul på en engel* (1981) og *Requiem & messe* (1981). Også andre digtsamlingstitler som *Jeg er fandme til* (1979) ligger med sin talesprogsstil langt fra den øvrige 1980'er-digtning. I en titel som *Hvert åndedræt sit sprog* (1996) ser vi endvidere Jacs insisteren på, at digtet er forankret i en konkret, talende krop.

Hvad angår Jacs stil, har Poul Borum udtalt, at Jac tilhører den gruppe af betydende digtere, der sjældent bliver efterlignet. Dette skyldes, at digterens bizarre poetiske dikti-

on i ekstrem grad er bundet til den måde, hvorpå manden føler, tænker, taler og lever. Den barnligt-kejtede, sårbart-hengivne og fjottet-oprørske tone, som er aflæselig overalt i Jacs tekster, er en del af mandens konstitution. »Jeg er et pludrebarn med tobak og kvinder hvilende i munden/en naiv gøgler der stadig tror på et stykke/af vores udskudte forvirrede cancerløse kærlighed«, lyder en af mange selvportrætterende vendinger fra det lyriske hovedværk *Misfat* (1980). Formuleringen udtrykker essensen af Jacs poetiske strategi. I hans formuleringer, der altid er forsøg på at udtrykke en oplevelse af længsel, lykke eller lede, vrides sproget i de mest besynderlige formationer. Hvor andre har en Gajol i munden og tror på den grænseløse kærlighed, har Jac »kvinder hvilende i munden« og tror på den »cancerløse kærlighed.« Og hvor andre betjener sig af de til rådighed stående gloser og overholder de syntaktiske forskrifter for anvendelse af ordklasser, er det et af Jacs specialer at deformere syntaksen til et dybt personligt talesprogspræget udtryk, hvor man f.eks. laver sine egne adjektiver og knytter objekter til intransitive verber.

Det særlige i Jacs digtning kan illustreres med mange forskellige uddrag, da han er en digter, hvis poetiske stil og omverdenstolkning stort set er uforandret gennem hele forfatterskabet. Mest omfattende blandt Jacs lyriske værker er *Misfat* (1980), som forløber over 136 tætskrevne sider som én lang idiosynkratisk poetisk rablen, der i holdning og stil minder om Strunges *Nigger 1-2* (1982-83) og visse andre surrealistiske automatskriftseksperimenter. Der er dømt »den vestlige jordfæstelse« og »den definitive sidste generation« i en skinger, oprørsk udladning, og der er en intensitet og et drive over skriften, som få andre danske digtsamlinger kommer på højde med. En passage fra *Misfat* lyder:

> jeg har været på spritten lige siden jeg fandt rede på mig selv,
> sen i blomst nægtede jeg krigstruslerne afstod fra for eller imod
> kristus og begyndte at tage mine billeder rapt ud af huden,
> forsvandt i alle afgørende øjeblikke for at finde ro på et ydersted,
> finde værd måske ved en pigetinding der tydeligt aftegnede orgasmen,
> jeg måtte ud af støjen med en finger i munden og blomster i håret,
> finde et hjørne og tømme en balle gin mens bladene sprang fra alle
> træerne jeg mener jeg duer bedst på grænsen af whisky og porter,
> og intet billede vil kunne overraske i mit vinduetilhold om natten,
> nul og nix jeg er dranker men jeg bærer på et af de største og
> mest ømme jordiske hjerter det har jeg utallige store sorte katte på,
> spørg pigerne på gaden de kender min tilstand de ved hvordan jeg
> vil kæles i nakken de ved hvordan tungen skal lægges ud på næsen,
> de vil kunne stå inde for mit forfald de vil kunne lyse skønheden,
> de vil kunne bekende at jeg er det sidste fra det æstetiske univers,
> jeg har været på angsten længere end tulipanen vist står mål til,
> jeg har elsket flere glansbilleder end de fleste vil kunne forstå

i sorg og forvirring jeg har set rummene falde ned som krystalis,
jeg har været på spritten længe inden at digtet og kærligheden
blev en mulighed og set en mor der skiftede karakter mens hun græd,
jeg har set dem døende tømme sig mens de kaldte fortvivlet på en
far der ikke fandtes jeg har set pulsen helt åben tidligt en morgen,
og jeg vil ud af det jeg vil ikke dæmpes jeg vil sgu se de
piger når de overlader mig deres kønsåbning og ber mig om at stække,
jeg vil sgu nuancere jeg vil udstråle vrangen jeg vil gøre alle
smukke og alle skal komme til at se at blomsten skyder fra selve lorteklumpen der
er ingen forskel på muld og gødning der er livet,
ingen skal nægte mig min umådelighed jeg hører til i en kulturpause,
jeg hører til i et tomrum inden verden jeg hører til af en verden,

Betragter vi digtet ud fra en tematisk synsvinkel, er det prototypisk for Jacs forfatterskab, idet det omhandler tre forestillingsområder, nemlig beruselse, erotik og poesi. Vi ser, hvordan de tre emner forefindes som tre spor, der løber gennem hele teksten. Ligesom spiritustemaet konstant vender tilbage i teksten (»jeg har været på spritten«, »tømme en balle gin«, »jeg duer bedst på grænsen af whisky og porter«, »jeg er dranker«, »mit forfald«), er det samme tilfældet for erotikken (»en pigetinding der tydeligt aftegnede orgasmen«, »spørg pigerne på gaden«, »de ved hvordan jeg vil kæles i nakken«, »kærligheden«, »når de overlader mig deres kønsåbning og ber mig om at stække«) og for det poetiske (»tage mine billeder rapt ud af huden«, »intet billede vil kunne overraske«, »det æstetiske univers«, »digtet«). De tre betydningssfærer er filtret ind i hinanden i Jacs tekst.

Fortolkningsmæssige brændpunkter i digtet er i høj grad passager, hvor de tre betydningsområder er i nærkontakt med hinanden. Det gælder formuleringer som: »de vil kunne stå inde for mit forfald de vil kunne lyse skønheden/de vil kunne bekende at jeg er den sidste fra det æstetiske univers« og »jeg har været på spritten længe inden at digtet og kærligheden blev en mulighed.« I sammenknytningen af de tre sfærer ligger i koncentrat den klassisk modernistiske beruselsespoetik. Digteren er den heroisk lidende seer, den rebelske outsider, den »store syge« – altså »den sidste fra det æstetiske univers«. Og »sygdommen«, »forfaldet«, »spritten« samt »pigerne på gaden« har, som man kender det tilbage til Baudelaire og især Rimbaud, den funktion at fremkalde en »misdannet sjæl« og en »forvirring af alle sanser« som en forudsætning for, at digteren kan undfange sine grænsesprængende poetiske visioner. Digtets logik er på denne vis klar i sin shamanistiske, 'poet maudits'-logik: »spritten« var der *før* digtet blev en »mulighed«, forfaldet er grundlag for »skønheden« – eller med trumf på til sidst: »blomsten skyder fra selve lorteklumpen.«

Man kan med andre ord i relation til treklangen spiritus-erotik-poesi læse digtet som en eksemplarisk udviklingshistorie for en moderne desperado-digter. Startpositionen er, at der gøres op med alle sociale, politiske, etiske og religiøse forståelsesrammer for

tilværelsen, og den konkrete anledning er naturligvis de tidlige 1980'eres opgør med 1970'ernes politisering af kunsten: »sen i blomst nægtede jeg krigstruslerne afstod fra for eller imod/kristus«. Alternativet er en æstetisk-poetisk tilværelsestolkning: »begyndte at tage mine billeder rapt ud af huden.« Der fortælles i de 29 linjer om en ung mands søgen efter skønheden og poesien, og det hele klinger ud i en mægtig oratorisk fanfare, hvor jeget eksponerer sig selv som en altfavnende og altkrævende, profetisk digterskikkelse: »ingen skal nægte mig min umådelighed.«

Hermed er alt om teksten dog ikke sagt, for man kan bemærke, at digtets sproglige form *også* kan siges at dementere ideen om en autoritativ, visionær poet. Årsagen er, at Jac på ingen måde er en digter, der har hævet sig over det sociale. Han har med Thomsens diktum fra »Man må først og fremmest være fornem« (1988) absolut ikke sat digtet ind i verden som »en ubrugelig definitet« og »en afgrund af tavshed« (Jensen og Svendsen 1986: 88). Der er derimod tale om, at Jacs poesi er besmittet af, lever af og har sin dynamik fra det talte sprog.

Dette er i første omgang tydeligt, hvis vi ser på det talesproglige præg, som digtet har med vendinger som »på spritten«, »rede på mig selv«, »nul og niks«, »spørg pigerne på gaden« og »fra selve lorteklumpen«. Hvad der imidlertid i særlig grad præger Jacs tekster, er, at han *snakker med sig selv*. Hermed menes, at der *ikke* som hos mange andre digtere er tale om et gennemgående tonefald eller en fast forestilling om verden, men derimod om en kaudervælsk rablen, hvor holdningen, tonefaldet og stilen hele tiden skifter.

Digtets diktion rutscher frem og tilbage mellem to poler. På den ene side proklameres der myndigt og selvbevidst som i et manifest (»sen i blomst nægtede jeg krigstruslerne afstod fra for eller imod«, »jeg er det sidste fra det æstetiske univers« etc.). På den anden side er teksten fyldt med udsagn om et sårbart, labilt og desperat gemyt, der har vanskeligt ved at tackle omverdenen og er fremmedgjort over for sine egne følelser (»forsvandt i alle afgørende øjeblikke«, »bærer på et af de mest ømme jordiske hjerter«). Vi kan følge de konstante skift i tone fra den hudløse tryglen om forståelse (»måske finde værd måske ved en pigetinding«) over det selvpromoverende profetiske (»intet billede vil kunne overraske«) og det afvæbnende selvironiske (»det har jeg utallige store sorte katte på«) til det brutalt krævende (»jeg vil sgu se de piger når de overlader mig deres kønsåbning«) til det docerende, det inderlige og det aggressive. Der er kort og godt hos Jac tale om en polyfon udsigelsesstruktur, hvor der tales fra mange forskellige instanser i jeget på én gang, og der er en fuldstændig sideordning af disse diktioner og stemningslejer.

Jac benytter altså en poetisk strategi, hvor han lader en række talesproglige fragmenter, der stammer fra forskellige sindsstemninger hos jeget, flette sig ind imellem hinanden i en flerstemmig komposition. Dette har gennemgribende konsekvenser for digterens brug af former og formsprog som helhed.

For det første foregår der en deformation af normalsproget, hvor intransitive verber tilføjes objekt (»de vil kunne lyse skønheden«), verber tilkobles præposition på uvant vis (»bladene sprang fra alle træerne«) og adverbier knyttes til verballed på ikke-ortodoks

vis (»jeg duer bedst på grænsen til whisky«). Der dannes endvidere konstant neologismer (»vinduetilhold«, »misfat«). Det drejer sig dog hos Jac om en skabelse af et poetisk særsprog på andre præmisser end Hugo Friedrich, C.M. Bowra og den symbolistiske skole forestiller sig. Hos sidstnævnte har vi at gøre med en poetisk kode, hvis forudsætning er, at digteren vender ryggen til det sociale. Hos Jac opstår det lyriske sprog derimod via en viderebearbejdelse, deformering og flerstemmig orkestrering af det talte sprog.

For det andet er *Misfat* og Jacs tekster i det hele taget karakteristiske ved deres associative syntaks med en paratakse, hvor hver nyt led knyttes til det forrige gennem en vildtvoksende tankeflugt. Jacs forudsætninger er her en surrealistisk automatskrifteknik af samme type, som man finder i Rifbjergs *Camouflage* (1961), dele af Schades lyrik og Jørgen Nashs *Salvi Dylvo* (1945). Blandt disse har især det sidstnævnte værk med sin underfundige, talesprogsinfluerede, syntaktiske deformation været inspirationskilde for Jac. Derudover har digtere med debut i sentresserne såsom Peter Laugesen, Dan Turèll og Asger Schnack påvirket Jacs skrift.

For det tredje finder man en anaforisk gentagelsesstruktur, som også har et tydeligt mundtligt ophav. Iterationen fungerer som et beat, der i en bølgende rytme driver teksten fremad. Fænomenet er kendt fra Laugesen og Turèll, for hvem væsentlige valgslægtskaber er de amerikanske beatlyrikere, Jack Kerouac, William Burroughs og Allen Ginsberg. Turèll kommer i René Høiriis' *Dan Turèll – samtale og introduktion* med følgende udtalelse, der også passer præcist på Jacs digtning (Høiriis 2002: 31):

> Det er den måde jeg egentlig bedst kan lide at arbejde på – når jeg pludselig har refrænet. Det kan være »Lad os lege« eller »Vær venlig mod« eller et hvilken som helst modul. Så har jeg en fast rytme, og så er det fuldstændig ligesom et stykke jazzmusik og man kan bare blæse en tenorsax-solo over den faste rytme, variere temaet, dreje andre temaer ind, vende tilbage igen. Det er i virkeligheden det rene Charlie Parker.

For det fjerde er *Misfat* og store dele af Jacs lyrik karakteristisk ved brugen af langlinjen. Effekten af de lange linjer er, at der skabes en kaotisk og hektisk tekst, i hvilken der foregår sammenstød mellem normalt uforenelige betydningsenheder i samme verslinje. Et eksempel lyder: »jeg har været på spritten lige siden jeg fandt rede på mig selv«. Der udtrykkes på denne måde et komplekst og modsætningsfyldt følelsesliv og forhold til omverdenen. Jac bryder på dette punkt med, hvad der er vanligt i den lyriske tradition, idet normen oftest er, at der placeres en betydningsmæssigt afgrænset og sammenhængende enhed i hver verslinje. Typisk i denne forbindelse er også den udprægede brug af »optisk enjambement«, hvis effekt frem for alt er at understrege dynamikken og drivet i en tekst (f.eks. »sen i blomst nægtede jeg krigstruslerne afstod fra for eller imod/kristus og begyndte at tage mine billeder rapt ud af huden«).

Samlet kan man om *Misfat* sige, at Jac er i opposition til forestillingen om koncentrerede centrallyriske tekster med et intentionelt centrum og en afrundet form. Modsat en sådan – med Kittangs og Aarseths udtryk – 'koncentrationslyrik' kan Jac henregnes til en avantgardistisk parlando-tradition, der i dansk sammenhæng tæller værker af Bønnelycke, Nash og Turèll, hvor talesprogsstil og flerstemmighed i udsigelsen er noget centralt. Jeget fungerer ikke som et ophøjet og fast udsigelsescentrum, men som en dynamisk størrelse. Der udtrykkes en hel række, ofte modstridende, følelser og refleksioner i et forløb.

Når Jac i *Misfat* fortæller, at det gælder om at komme »ud af det etablerede sprog og så bare tale som munden løb af med én«, er det en rammende beskrivelse af hans poetiske praksis. Jac er den spontane digter, der altid fører sin poetiske diktion på tværs af alle andre diskurser. »Sproget har det måske bedst i fejlskøn,/kanter og atter kanter«, lyder en formulering fra *Hvert åndedræt sit sprog*.

Jacs digtning rummer imidlertid også en mere eksplicit brug af det talesproglige end *Misfat*s mangestemmige jeg. Dette er tilfældet i den del af Jacs lyrik, der fokuserer på det erotiske og inddrager en kvindelig aktør. Et eksempel på dette er samlingen *Vi vil overdøve skammen* (1981), der omfatter 45 erotiske tekster af hver 10-12 linjers længde. Tematisk kredser Jacs tekster her som andre steder om at skabe intensitet i nuet, og der forsøges fastholdt en erotisk ekstase sammen med den elskede. »Det er lige nu inden barnet slipper op«, lyder et credo fra samlingen. Det gælder for enhver pris om at undgå refleksion og stilstand i en rastløs fascineret oplevelse af en flimrende, fragmenteret omverden. Jac skriver: »jeg mener livet er helt kort og det dør når du tænker det ud.« Til gengæld for en syntetisk og centralperspektivisk tilværelsestolkning og et entydigt afkodeligt, lyrisk univers finder man hos Jac en type tekst, der tilbyder læseren et stort, kaotisk og mangefacetteret oplevelsesrum. Denne digttype er karakteristisk ved, at skriften er fuld af »huller«, som læseren selv må udfylde med sin fantasi, idet hvert eneste sætningsfragment i den stakåndede sprogstrøm er et ekko af en række replikker, som netop *ikke* står der. Der forekommer i prosadigtene en blanding af skingre udråb, inderlige erklæringer, magiske vrøvleformuleringer, vulgarismer, barnlig pludren og højtidelige retoriske spørgsmål, der altsammen hvirvler af sted og skaber den karakteristiske polyfone jacske udsigelsesstruktur. Et eksempel fra *Vi vil overdøve skammen* lyder:

> clitoris siger du og rækker ud efter et stykke fersken, en tungespids svarer jeg og maver mig videre hen over gulvet, vi kan ikke tåle at se mere idag og skubber det hele ud i fingrene, du siger vi har bollet ligesom silke og ikke kan kræve mere af en hovedstad, jeg siger men vi må ikke overse vandet der hele tiden udvider vores alder,

I Jacs erotiske univers er der ingen ro og fordybelse, men handlingsmæssig diskontinuitet og rastløs associationsflugt. Der springes mellem heterogene omverdenselementer (»fersken«, »silke«, »vand«, »hovedstad«) og mellem konkret sansen af detaljer (»clito-

ris«) og transcendent mystik (»vandet der hele tiden udvider vores alder«). På samme vis er titlen *Vi vil overdøve skammen* sigende i forhold til Jacs poetiske fysiognomi. Der insisteres sammenbidt og viljebestemt på frigørelse af én eneste grund, nemlig at sårbarheden, ensomhedsfølelsen, det traumatiske, tomhedsfølelsen eller »skammen« er en vigtig side ved digteren. Metaforen »overdøve« udtrykker præcist, hvad Jac i sit tidlige forfatterskab gør med sin »skam«. Han undgår for enhver pris at vedkende sig eller konfrontere sig med den.

Hvad angår Jacs flerstemmige strategi, kan vi i *Vi vil overdøve skammen* som i *Misfat* iagttage, hvordan grundlaget i et og alt er det talesproglige. Der indgår, som vi ser i ovennævnte tekst, en række replikker, der er flettet ind i hinanden, og det dialogiske i teksten består i, at de talesproglige elementer er knyttet til to forskellige kontekster på en gang. Dels stammer de fra den konkrete erotiske situation, som jeget og kvinden har befundet sig i, dels er de farvet af den særlige tone, som kendetegner Jacs poetiske optik på verden og 'underliggørelse af sproget'. Replikken »vi har bollet ligesom silke og ikke kan kræve mere af en hovedstad« henter sin fascinationskraft ved, at den befinder sig i dette dialogiske spændingsfelt, hvor man kan skimte en kvindes tale bagved den digterisk omformulerede vending. Jacs digt bliver i sin raffinerede brug af 'fremmede ord' en beretning om at omtolke verden, og digtet lever i spændingsfeltet mellem det konkrete og hverdagslige og den eksplosive digteriske forvandling.

Jeg elsker min hustru (1982) er en anden af Jacs samlinger, der omhandler det erotiske forhold til én kvinde. Som i *Misfat* og *Vi vil overdøve skammen* er det markant, at jegets udsigelse har et 'dialogisk' præg, således at der skiftes tonefald adskillige gange i løbet af hvert digt. Det tilsyneladende harmoniske og afklarede, der ligger i titlen *Jeg elsker min hustru,* nedbrydes konstant af formuleringer, der peger på smertepunkter hos jeget. Som hos et af Jacs forbilleder, Frank Jæger, bliver de tilsyneladende idylliske skildringer undermineret af signaler om, at vi har at gøre med et subjekt, der bærer rundt på følelser af afmagt og rodløshed. I digtet »sommer på toeren« berettes følgende:

> du står som en tommelfinger i vandet lillemor
> og har en våd hårstrimmel spændt under alle negle,
> du swinger godt i lag med tangen og dybet
> dog knap så grøn men dog i ekstase og grin,
> ligesom børn når fiskene bliver netofre i jubel,
> du er under strengt opsyn det skal du dog vide
> for ingen havøsen skal lamme min hånd fra din
> ingen yachtlokker skal kunne kahytsmigre dit skind
> mens jeg stryger underbukserne flade af skam,

I digtet ses hustruen foretage sig de mest fantasifulde metamorfoser ud og ind af natur (tommelfinger, fisk, barn), mytologi (havfrue) og samfund (lillemor, danser, elskerinde på lystyacht). Men bag denne elegante, traditionelle poetiske diskurs, hvor natur og

kvinde overlegent digtes sammen, ligger der en ganske anden stemme, nemlig dén, der tilhører en jaloux og afmægtig ægtemand, der som en skamfuld opsynsmand passivt og apatisk betragter og anråber sin kone om opmærksomhed.

På et sent tidspunkt i sit forfatterskab har Jac skabt en hybridgenre – benævnt digtfortælling – hvor der er tale om en blanding af lyrisk tankeflugt og sproglig finurlighed, fygende dramatisk dialog og episk rammefortælling. Til denne anledning har Jac opfundet en skikkelse, der indtræder som digterens alter ego, nemlig den følsomme, dobbeltmoralske, idiosynkratiske, troskyldige, dømmesyge, charmerende og elskelige pensionerede gymnastiklærer, Numse-Kaj, der introduceres i *Det forsømte postbud* (1998), og som herefter har figureret i to værker, nemlig *Numse-Kajs otier på de græske øer* (2001) og *Numse-Kaj som besøgsven* (2003). For alle enkeltteksterne i værkerne gælder det, at Jac ud fra sin hovedperson får anlagt en fascinerende skæv synsvinkel. Optikken er lagt hos outsidereksistensen Kaj, der ser verden gennem sit eget bizarre filter, nemlig en blanding af beruselse, idiosynkratisk vrede, galopperende liderlighed og troskyldig nysgerrighed. Hvad der imidlertid er karakteristisk, er den radikale omvending eller suspension af gængse værdier. Selv om Numse-Kaj på rablende urimelig vis formår at fornærme de personer, han møder, så er der altid et element af oprigtighed og sandhedssøgen hos Kaj, der får personer, som normalt omfattes med ærbødighed og respekt, til at fremstå som selvgode hyklere. I *Numse-Kaj som besøgsven* finder man f.eks. en tekst med titlen »Kaj hos Erik Skyum-Nielsen«, fra hvilken en passage lyder:

> Jeg har aldrig brudt mig om forståelsens leflende maske,
> derimod elsker jeg kaos.
> Og indlevelse i det universelle univers.
> Alt dette der ikke kan pløjes synligt på en mark.
> Alt dette siger skynissen med smiger,
> Og nu begynder Kajs knoer at tænde inde i ham.
> Jamen, er du ikke anmelder på et næstekærligt blad, der taler om ømheden til os alle?
> Jo da, men jeg anmelder jo mest mit eget hovmod hver gang.
> For der står man sig bedst. I en lykkefølelse.
> Teen er serveret i stuen, skulle vi ikke få os en tår? Det var nu ikke lige det
> jeg havde tænkt mig at få serveret hos en højtdækkende kritiker.
> Kajs knoer begynder igen at få torne.
> Så vil jeg hellere have et glas koldt vand.
> For der findes vel grænser for smagløs beskænkning?
> Nu tog Kaj seancen for overbelastet arrogance.
> Jeg tror jeg tager hjem til kroen,
> for der står jeg mig bedst.

Vi bemærker den elegante måde, hvorpå teksten parafraserer kritikerens ord, således at det snusfornuftige og bedrevidende hos Kaj overtrumfes af modpartens selvhøjtidelige og prætentiøse vendinger. Det fyger som altid i Jacs tekster med 'fremmede ord', og der dannes en absurd kollage af replikker med den fiktive pensionerede overlærer og den arme kritiker fra virkeligheden i centrum.

Tonelejet hos Jac og hans alter ego Numse-Kaj skifter konstant fra det storskrydende, fandenivoldske og idiosynkratiske til det hudløse, sårbare og troskyldige. Markant er det også, at Jac som i tilfældet med afslutningen på en beskrivelse af Kajs opvågnen efter en erotisk eskapade med en genial lille »akavethed«, som han lader »gå ud over det gængse sprog«, får skabt et dybt originalt poetisk udsagn: »Han var blevet forført og ydmyget/på grund af nogle glas cognac. Kaj græd og/græd. Det var hans livssyn/der havde lidt overlast. Han ville aldrig blive/den samme igen. Han/havde overtrådt sig selv«.

Generelt er F.P. Jacs ekpansive og integrerende brug af mange diskurser i sit poetiske univers et af de mest markante bidrag til den danske flerstemmige digtning fra de sidste årtier. Hans polyfoni adskiller sig fra Juuls flerstemmighed med dens konsekvente ironiserende dekonstruktion af autoritative mandlige stemmer. Den har til gengæld til fælles med Juul, at der er tale om et unikt formsprog, der kun i begrænset omfang kan forklares ud fra normerne fra en skriftlig litterær sammenhæng, men som i højere grad skal forstås i relation til de konkrete talesproglige interaktionsfelter, som digterne befinder sig i. Ligeledes har Jacs værker det til fælles med Juuls, at en række yngre forfatterskaber – uden at en påvirkning manifest kan påvises – lægger sig i forlængelse af hans poetiske strategi.

Den jacske strategi

Jeg vil nu se på tre efterfølgere, hvad angår brugen af den jacske polyfoni, inden for dansk poesi omkring 2000, nemlig Bo hr. Hansen, Christian Dorph og Daniel Dencik.

Bo hr. Hansen markerer sig i digtsamlingen *Knæk.idiot.eik* (2000) med en poetisk æstetik, der ligner den jacske inkorporering af et stort antal stemmer i den digteriske tekst. Tematisk ligger Hansen imidlertid langt fra Jacs dyrkelse af treklangen erotik-spiritus-poesi. Der er ikke skyggen af heroiserende digtermytologi hos denne poet. Tværtimod. I ovennævnte værk, der bærer undertitlen *Bekendelser. Digte*, viderefører Hansen, som titlen antyder, en række form- og indholdsmæssige elementer fra 1970'ernes knækprosa eller bekendelseslitteratur. Han fortæller i en totalt hudløs tone og overskrider alle grænser for, hvordan man omtaler private forhold. Lars Bukdahl har rammende i forbindelse med Hansens ultraprivatiserende skrift talt om en 'pinlighedens poetik'.

Man træffer i *Knæk.idiot.eik* en knækprosa eller bekendelsesdigtning, der er langt mere eksperimenterende i sin form, end man møder det hos f.eks. Vita Andersen. Værket rummer et totalt uforudsigeligt forløb og en lang rablende associationsflugt. I denne talestrøm ophvirvles der et krydsfelt af diskurser, som er bogens oplevelsesrum. En passage tager udgangspunkt i et ydmygende og nedgørende, skriftligt afslag, som den unge

digter Bo Erhard Hansen modtager fra redaktøren og punkbevægelsesdronningen Camilla Høiby (med tydelig navns nævnelse!), da han sender sine første digte ind til det navnkundige 80'er-tidsskrift, *Sidegaden*:

> »Den retarderede brevskriver med et vist udenlandsk præg, af samme papagtige ægthed som en Kinagrills frikadeller! Åh ja – endnu et smart forsøg på at komme i Sidegaden – gab. Fesen sensationalisme er evigt kedelig. Kollegieværelsernes stinkende pseudo-intellektuelle form afspejler alt for megen kanvas-hygge og skibsbriks-ornani – stivnede pletter – minder om en livslang tomhed.«
> Hun er ærlig
> Hun fortæller mig hvordan hun har det med mig og det jeg har skrevet
> Og desuden
> er jeg selv ude om det
> Men hvordan ville I føle
> hvis I var den mindste smule usikre på jer selv
> Ville I ignorere det
> eller sige hold kæft mand en dum kælling
> Det gør jeg ikke i '82
> Jeg holder mig inden døre i tre dage
> På fjerdedagen går jeg ud og viser min ven Thyge brevet
> og han synes klart det er for meget
> Men det synes jeg ikke for kvinden har jo ret
> Jeg er det der står
> en lille uintelligent forstadslort
> der har skrevet en møghistorie
> og onanerer for meget på sin skibsbriks
> Og det er ikke løgn jeg har en skibsbriks på mit værelse
> Hvor ved hun det fra
> Hvem har sladret
> I de første måneder af min kollegietid sov jeg på luftmadras
> Det ene kammer var utæt
> og skulle pustes op hver aften
> Til sidst hentede jeg
> skibsbriksen hos mine forældre
> og spørgsmålet var om det var et forkert valg jeg traf der
> I dag sover jeg på en seng fra Jysk Sengetøjslager
> hvilket næppe er bedre
> Hr. lun dansk leverpostej det er mig hej hej
> – med et vist udenlandsk præg som sagt –
> »Hvorfor være pap når man kan være kød og blod?«
> slutter brevet og de utallige Hansen-hadere

må klappe med
og sige hvor har hun dog ret det lille pus
Ja I har ret jeg er pap jeg er pap jeg er født af pap
Man kan klippe i mig

Vi bemærker i uddraget den dynamik, som Hansens tekst får som et resultat af, at mange udsigelsesinstanser har indflydelse på teksten. Skiftene sker mellem Camilla Høibys nedgørende brev til den unge Hansen (»Den retarderede brevskriver«) til Hansens egen paralyserede stemme fra '82 (»Hun er ærlig«) for straks at svinge videre til en nutidig Hansens nøgternt reflekterende tale til et anonymt publikum (»Ville I ignorere det«) for kort efter at låne stemme til Hansens solidariske ven fra '82, Thyge (»klart det er for meget«). Derefter glider vi tilbage til Camilla Høibys perfide brev (»en lille uintelligent forstadslort«) og til Hansen fra '82's sårede reaktion (»Og det er ikke løgn jeg har en skibsbriks«) for så at fortsætte i Hansen fra '82's paranoide henvendelse til sine nærmeste omgivelser (»Hvor ved hun det fra/Hvem har sladret«). Så tager en sagligt berettende og erindrende nutidig Hansen fat (»I de første måneder af min kollegietid sov jeg på luftmadras«) for kort efter at associere videre til betragtninger over nutidens situation – først i en saglig beretning (»i dag sover jeg på en seng fra Jysk Sengetøjslager«) og så i galgenhumoristisk henvendelse til et nutidigt publikum (»Hr. lun dansk leverpostej det er mig hej hej«). Endelig kommer Høibys hånlige diktion tilbage (»Hvorfor være pap når man kan være kød og blod?«) for så at glide over i en nutidig Hansens ironisk-absurdistiske henvendelse til et publikum (»Ja I har ret jeg er pap jeg er pap jeg er født af pap/Man kan klippe i mig«). Bo hr. Hansens »forskelligsprogethed« er kort og godt et af de mest radikale eksempler på en ekspansiv brug af flerstemmighed og på en sabotage af forestillingerne om en monologisk centrallyrik.

Nært beslægtet med Hansens æstetik fra *Knæk.idiot.eik* er Christian Dorphs *Popcorn* (2000). Er Hansens optik forankret i private forhold, finder vi hos Dorph en bred, samfundskritisk vinkel. Titlen, *Popcorn*, alluderer ikke bare til det motiv, at der i værket er fyldt med scenarier, hvor forskellige personer gnasker de kendte amerikanske snacks i sig, men sigter også metaforisk til den poetik, der gælder for samlingen som helhed. Til grund for samlingen ligger der en opfattelse af den kunstneriske skabelsesproces som en spontant sprudlende, eksplosiv affære, hvor alle mulige og umulige rester og ekkoer fra sociale sprog 'popper op' i den talendes stemme:

min stemme stiger op
fra halsen og lungerne
og lige pludselig har jeg
munden fuld af popcorn
jeg tygger og synker
men der popper stadig
flere op i munden og flere endnu.

Dorphs 'popcornspoetik' har rødder tilbage til Højholts brug af 'fremmede ord' i en talesprogsinflueret skrift, hvorfor denne digter også er krediteret på titelbladet med et mottocitat, i hvilket ordet popcorn indgår. Essentielt er det, at Dorphs tekster er fyldt med hudløs længsel efter skønhed. Det er imidlertid ikke en metafysisk orienteret skønhed af den type, digtere som Tafdrup og Thomsen beskriver i deres poetikker, hvor gloser som »poesi«, »sjæl« og »Gud« indtager en central rolle, men derimod en mere hverdagsligt forankret skønhed, som man finder hos f.eks. Jac, Juul og Aidt. En programmatisk formulering i Dorphs samling lyder:

> engang var jeg
> socialist jeg lavede
> mødeindkaldelser og skrev
> referater på en rød ibm og
> fik dem mangfoldiggjort
> på en stencilduplikator
> vi sad om natten og rullede
> cigaretter og sagde ord og
> sætninger som var blevet
> pryglet ud af sproget med
> en stålbørste nu ved
> jeg ikke hvad jeg er men
> jeg nægter at tro på at
> skønheden ligger en oktav
> højere

Der er i digtet tale om en lille 90'er-generationsbundet poetologisk dannelseshistorie. Udgangspunktet for jegets skriveaktivitet er 70'ernes venstreorienterede miljø (»engang var jeg/socialist jeg lavede/mødeindkaldelser og skrev/referater på en rød ibm«). Dette udgangspunkt stemples dog kort efter som negativt med præcis de samme argumenter, som benyttes af Borum, Skyum-Nielsen, Strunge og Thomsen i begyndelsen af 1980'erne, idet 1970'ernes 'budskabisme' opfattes som uden æstetisk dimension og som ensrettende og kvælende i forhold til enhver form for autentisk personlig udfoldelse. I Dorphs tilfælde sker afvisningen af politiseringen med en suggestiv metaforisk henvisning til vold og mishandling: »sætninger som var blevet/pryglet ud af sproget med/en stålbørste«. Afslutningen på digtet er imidlertid en demonstrativ understregning af, at alternativet til 1970'ernes politiske aktivisme ikke er en metafysisk farvet kunstæstetisering, som den der kommer på programmet i 1980'erne: »jeg nægter at tro på at/skønheden ligger en oktav/højere«.

I praksis er resultatet af denne poetik, at stoffet og stilen i Dorphs samling altid er knyttet til dagligdagens foreteelser med »lagkage«, »haveredskaber«, »clips«, »tygge-

gummi«, »læbestift« og »popcorn«. Det bliver her aldrig ved en apatisk registrering af omgivelserne, som man kender det fra Vita Andersens *Tryghedsnarkomaner* (1977). Vi ser derimod hos Dorph en energisk og urolig springen mellem forskellige diskurser. Der panoreres frem og tilbage mellem barndomserindringer, kritiske sociale betragtninger, rablende fantasier, brudstykker af dialoger, sensualistiske beskrivelser af erotisk samvær med en partner og neurotisk mumlende, narcissistiske undersøgelser af egne kropsfunktioner. I alle tilfældene er der tale om tekster, der er indskrevet i en specifik socialitet. En typisk tekst lyder:

et ungt par
som har fået sat kameraer
op i deres rækkehus han
er i fuld gang med at
snedkerere på en stærekasse
mens hun barberer sig i
skridtet og så siger de
at det går stærkt jeg
synes at det går dræbende
langsomt hvornår har de
egentlig tænkt sig at sætte
turbo på denher tidsmaskine

Dorph lægger i teksten ud med at registrere nogle mennesker for straks via en association over en floskel fra samtidens sociale liv (»og så siger de/at det går stærkt«) at glide over i et retorisk spørgsmål angående en total forandring af verden: »hvornår har de/egentlig tænkt sig at sætte/turbo på denher tidsmaskine.«

Et andet digt begynder som en realistisk beskrivelse af et erotisk optrin fra hverdagen, men glider pludselig over i associationer om et lægebesøg for så at ende som en absurd-surrealistisk vision. Dynamikken og de konstante skift i tonefald i Dorphs poesi er helt på linje med, hvad man så hos forgængeren Jac:

vi roder
rundt i sengen du
stønner og jeg har
fået min hånd i klemme
stop råber du for nu
skal jeg pludselig kigge
dig i halsen men så
lyder der et hårdt smæld
og korsettet svirper op
som en stor fed blomst

Daniel Denciks digtsamling *Lyn på en motorvej* (1998) har meget til fælles med Dorphs *Popcorn* i sin stil, der er kendetegnet ved en hverdagslig tone og en række raffinerede interaktioner mellem stilarter. Titlen *Lyn på en motorvej* er som i Dorphs digning et signal om, at det vidunderlige og utopiske kan vise sig midt i den mest trøstesløse og forskelsløse modernitet. Der fremmanes en række stemningsbilleder med udgangspunkt i møder og konfrontationer med andre individer:

to om natten tæt
ved frihedens
stationscenter
holder jeg
ind til siden
tanker & køber
sødmælk
af pigen
bag skranken
jeg får lyst
til at fortælle
hende det hele

Digtets stærke suggestive virkning beror på skiftet i stil ved slutningen af teksten fra den neutrale beskrivelse af det mest banale (»to om natten tæt/ved frihedens/stationscenter/holder jeg/ind til siden/tanker & køber/sødmælk«) til den totale krakelering, hvor jeget udtrykker sin oplevelse af tomhed, afmagt og længsel efter samhørighed (»jeg får lyst/til at fortælle/hende det hele«). Som i Hemingways berømte 'isbjerg-teknik' bliver netop den dagligsproglige, lakoniske vending, »fortælle hende det hele«, en metafor for alt det, der ikke kan forløses hos jeget.

I andre af Denciks digte anvendes de talesproglige 'fremmede ord' mere eksplicit. Et digt, der skriver sig ind i traditionen for brug af dialekter og sociolekter, som siden 1970'erne har været repræsenteret ved bl.a. Højholts *Gittes monologer* og Niels Hausgaards og Gustaf Christiansens lokalt forankrede talesprogstekster, lyder:

spået her forleden
og dether hvad han sagde

han sagde holdakæft
dukku virkli bli
til noget stort
mand deher kort
sir ma du har
potentiale

men åhnej hva
laver du
med dit liv knægt
du rennarundt og
du fjollarundt
duik rikti
klog mand
dukkaik gøre sånher
ik med dit
potentiale
kaduik gøre sånher

Virkningsfuldt i Denciks tekst er det store betydningsrum, der skabes omkring spåmandens tale med dens kombination af en ophobning af floskler og et ubehjælpeligt dansk. På denne vis er strategien i Denciks tekster altid en integrerende gestus, der lader nye sociolekter og dialekter 'poppe op' i det poetiske univers.

Hansens, Dorphs og Denciks værker kan karakteriseres som videreførelser af den jacske, polyfone udsigelsesform. Man kan naturligvis også nævne andre digtere som eksempler på dette.[68] Der er mellem de tre ovennævnte digtere tydelige forskelle, hvis vi sammenligner Hansens private 'pinlighedspoetik', Dorphs socialt kritiske og dynamisk rablende blanding af diskurser og Denciks inddragelse af forskellige sociolekter. Men at der i samtlige tilfælde er tale om ekspansiv og integrerende brug af mange ligeværdige diskurser på samme måde som i F.P. Jacs store og toneangivende forfatterskab, er tydeligt.

Opsamling

Pia Juuls og F.P. Jacs forfatterskaber er med deres flerstemmige udsigelse i opposition til den centrallyriske tradition. Hos disse digtere har vi at gøre med et poetisk formsprog, der kun i begrænset omfang kan forklares ud fra en skriftlig litterær sammenhæng, men som i højere grad synes at udspringe af konkrete kontekster, som forfatterne har befundet sig i. Det talesproglige element er helt afgørende. Denne type »fremmede ord« kalder jeg prosaisering, idet der er tale om et forhold, som Bachtin og denne bogs prosalæsninger har fremhævet som en afgørende problematik i moderne prosa.

Med afsæt i Bachtins værker påpeger jeg, at man må operere med to typer flerstemmighed. Den ene er en ironiserende og konfrontativ flerstemmighed, den anden en ekspansiv og 'demokratisk' flerstemmighed. Juul og Jac fremstår som dominerende repræsentanter for hver af disse retninger i moderne dansk lyrik.

Hos Juul møder vi en raffineret brug af 'fremmede ord', hvor der sker en ironisering i forhold til en autoritativ mandlig diskurs. Dette giver sig udslag i digte om barndom og parforhold samt om større sociale sammenhænge. Man kan iagttage en række yngre forfattere, hvis værker lægger sig i forlængelse af Juuls poetiske strategi. En forskel er

dog, at den juulske strategi i disse digteres værker udfolder sig i forhold til et mere afgrænset stofområde. Hos Naja Marie Aidt gælder det opvækst og parforhold, hos Lone Hørslev kønsrelationer fra ungdommen, hos Dy Plambeck barndommens lokalsamfund og hos Katrine Marie Guldager kønsundertrykkelse diverse steder på kloden.

Jac praktiserer en anden form for »forskelligsprogethed«, der kan kaldes 'demokratisk' og ekspansiv, idet der er tale om en ligeværdighed mellem en bred vifte af stemmer, der er integreret i det poetiske univers. Tematisk er Jacs digtning koncentreret om en treklang af erotik, spiritus og poesi, men man kan også i de seneste værker spore en socialt satirisk optik. Den socialt kritiske dimension er derimod særdeles udbredt hos en række digtere, der viderefører den jacske ekspansive flerstemmighed, nemlig Bo hr. Hansen, Christian Dorph og Daniel Dencik. Temaerne hos disse digtere divergerer også, idet vi hos Hansen ser en subtil anvendelse af en 'pinlighedspoetik', hvor dybt private forhold udbasuneres, mens vi hos Dorph og Dencik oplever en vidtspændende social kritik med brug af henholdsvis en rablende, associativ blandingsstil og en integration af en række sociolekter i det poetiske univers.

Lyrikken har imidlertid også lært andre ting af prosaen end at aflytte de sociale sprog og inkorporere disse i digtningen. Det vil jeg nu se nærmere på.

Limboet mellem poesi og prosa

Jeg har i det foregående diskuteret paralleller mellem prosaens og poesiens udvikling frem til i dag. I begge tilfælde er der tale om en dominerende brug af 'fremmede ord'. Disse 'fremmede ord' har i lyrikken den effekt, at konventionerne om poesien som en monologisk, stilistisk homogen genre anfægtes. For både prosaen og poesien har en bestemt type 'fremmede ord' desuden været i fokus, nemlig de talesproglige elementer. Der er imidlertid også andre former for 'fremmede ord'. Lyrikken har nemlig annekteret en række træk fra den episke genre, ligesom sidstnævnte er blevet påvirket af førstnævnte. Spørgsmålet lyder derfor nu: Hvilke typer 'fremmede ord' møder man i dansk lyrik omkring 2000 i form af, at man har annekteret formelle og stilistiske træk fra prosaen?

Kortprosaen som kategori

I de seneste år har et af forsøgene på at indkredse den markante interaktion mellem lyriske og episke tekster været knyttet til begrebet kortprosa.

Jeppe Brixvold og Hans Otto Jørgensen har i *Antologi af dansk kortprosa* (1998) argumenteret for, at genren kortprosa »integrerer og/eller kontrasterer stiltræk og sprogtoner fra op til flere forskellige litterære genrer uden nogensinde 100 % at tilslutte sig en enkelt konvention« (Brixvold og Jørgensen 1998: 167). Hvad angår kortprosaens placering i forhold til hovedgenrerne epik og lyrik, tilføjes det, at kortprosaen er »en blandingsgenre, stærkt præget af episke/fortællende træk, men også af lyriske, reflekterende,

private og journalistiske« (ibid. 169). I antologiens efterord fremføres det endvidere, at kortprosaens internationale aner kan spores en mængde steder fra Baudelaires *Parisisk spleen* (1862-69) og Joyces »epifanier« (1904-06) over mellem- og efterkrigstidens modernistiske, korte og fragmenterede tekster såsom Kafkas fortællinger, Nathalie Sarrautes *Tropismer* (1938) og Borges' *Fiktioner* (1944) frem til de seneste års amerikanske »short-short-story« hos Raymond Carver og Joyce Carol Oates og den norske kortprosa hos Tor Ulven og Ole Robert Sunde.

I dansk sammenhæng er Brixvolds og Jørgensens udvalg af kortprosa interessant ved, at man under denne etikette rubricerer en mængde tekster, der aldrig før er blevet anskuet under denne optik. Det gælder eksempelvis Bønnelyckes lyriske reportagetekster fra *Asfaltens Sang*e (1918), Mombergs ordkollager, Malinowskis rablende »Kataloger« fra *Romerske bassiner* (1963) og Kirsten Thorups hybridbog, *I dag er det Daisy* (1971).

Det er oplagt, at konsekvensen af Brixvolds og Jørgensens næsten altfavnende tekstudvalg er, at kortprosagenren – med Arne Melbergs begreb – bliver en slags »overgenre«, der inkorporerer alle andre. Jeg har indledende i denne bog diskuteret denne postion, hvor man såvel i litteraturkritik som i digteriske værker forfægter et syn på genrer som indskrænkende og overflødige kategoriseringsinstrumenter. Antologiens ræsonnementer er hermed i samklang med fransk tekstteori fra Barthes' *Le degré zéro de l'ecriture* (1953) og Blanchots *Le livre à venir* (1959) frem til Derrida, Barthes og Kristeva i 1960'erne, hos hvem et fællespunkt er forestillingen om den genre- og fiktionsnedbrydende nulpunktstekst, samt ikke mindst den postmodernistiske amerikanske digtteori hos bl.a. Marjorie Perloff og Joseph M. Conte, hvor en kongstanke også er ideen om slettelsen af skellene mellem alle genrer og kunstarter. Brixvold og Jørgensen slutter da også deres antologi med subtilt at påpege, at »i det tilfælde en tekst kan defineres yderligere, er der ikke nogen grund til at kalde den kortprosa« (ibid. 174).

Hvad man kan savne i Brixvolds og Jørgensens fremstilling, er to ting. Dels at man ekspliciterer, at man foretager en række valg og et fravalg, når man fremdrager bestemte – ofte esoteriske – dele af dansk litteratur fra det 20. århundrede som repræsentanter for en kortprosatradition. Dels at man tager udgangspunkt i iagttagelser af form og stil i specifikke værker, når man diskuterer en litterær strømning.

Med hensyn til tekstvalget har intentionen i denne bog været den modsatte af Brixvolds og Jørgensens, nemlig at fremhæve en mangfoldighed af forskellige strømninger med afsæt i repræsentative teksteksempler. Hvad angår det sidste, udgør en specifik diskussion af det enkelte værks genre- og formsprogsprogsmæssige forhold – igen modsat i ovennævnte antologi – grundlaget for alle de litteraturhistoriske refleksioner.

Der skal i det følgende stilles skarpt på den flydende overgang mellem det lyriske og det episke. Dette vil først ske ved at tage udgangspunkt i analyser af et par værker, der normalt kategoriseres som episke eller 'kortprosaiske'. Dernæst vil jeg undersøge et par tekster, som er blevet placeret i den lyriske eller 'prosalyriske' lejr. Det er i begge disse tilfælde en pointe, at der frit anvendes og kombineres en række dekonstruerede episke og lyriske greb og koncepter, således at der indgår elementer, som normalt tilskrives

hvert af de to registre i det samme værk. Eller jeg kunne med denne fremstillings begrebsdannelse sige, at der i tilfældet med kortprosaen er tale om integration af 'fremmede ord' fra poesien, mens det i prosadigtet drejer sig om 'fremmede ord' fra prosaen.

Thøger Jensen og Harald Voetmann Christiansen – kortprosaens 'fremmede ord' og dekonstruerede episke formler

Jeg har tidligere påpeget, at tekster, der er kategoriseret som prosa, såsom værker af Naja Marie Aidt, F.P. Jac og Hans Otto Jørgensen, med deres flerstemmige udsigelse og brug af 'fremmede ord' i høj grad har træk til fælles med, hvad man finder inden for den lyriske genre fra de seneste år. Jeg vil i det følgende se på to forfattere fra de seneste år, hvis værker, til trods for at digterne er erklærede prosaister, må betegnes som episk-lyriske hybrider. Det drejer sig om Thøger Jensen og Harald Voetmann Christiansen.

Thøger Jensens debutbog, *I vores familie kan vi ikke lide ubåde* (1998), består af 39 tekster, der – ligesom Hans Otto Jørgensens kortprosatekster – fylder maksimalt én side hver. Når der på titelbladet står genrebetegnelsen »noveller«, er det oplagt, at der er tale om et ironisk spil med genrekonventionerne. Tekster på mellem 5 og 20 linjer placeres således ikke almindeligvis inden for genrerammen »novelle.« En typisk tekst lyder:

> Desværre var Carsten ikke fra Kås, men til gengæld lidt af en hurtigløber. Hans 800 meter banerekord for juniorer sat på Åbybro Atletikstadion i pinsen 1983 er stadig ikke slået. Af sikkerhedsgrunde valgte han derfor gennem hele sin studietid på Landbohøjskolen altid at være iført løbesko. Også om natten. Især det sidste må have været grunden til at han i årevis måtte trækkes med en usædvanlig træls fodsvamp. Den forsvandt først da han flyttede hjem til Pandrup og blev hestedyrlæge.

Umiddelbart kan teksten karakteriseres som episk, idet vi tydeligvis har at gøre med en handling med en hovedperson og et forløb i tid og rum. Vi kan dog konstatere, at netop den korte og knappe form gør, at anekdoten nok er en genrebetegnelse, der er mere dækkende. Det er oplagt, at brugen af en sådan, i traditionel opfattelse, lavgenre gør, at Thøger Jensens fortælling bryder med, hvad der er vanligt i den moderne novelle, hvor det såvel i den realistiske (Hemingway, Rifbjerg) som den fantastiske fortælling (Kafka, Villy Sørensen) er en grundlæggende præmis, at der er tale om en psykologisk-eksistentiel dybdestruktur, som kan fortolkes, og at novellen sigter mod at stille en diagnose på en moderne kriseramt virkelighed.

I Thøger Jensens kortprosa er noget sådant på ingen måde tilfældet, idet det anekdotiske koncept, hvor der opridses en lille vittig historie om en person eller en begivenhed, ikke har som mål at fremlægge et 'tief' udsagn om tilværelsens mening. Kompositionen

i Jensens tekster består i, at hver ny sætning knytter sig til den forrige sætning ved hjælp af en finurlig association fra en konkret detalje til en anden. Essensen i Jensens tekster er således ikke en helhed, men den æstetiske effekt, der ligger i ophobningen af de mange små faktuelle benævnelser (»Kås«, »Carsten«, »800 meter banerekord for juniorer sat på Åbybro Atletikstadion i pinsen 1983«, »Landbohøjskolen«, »Pandrup«) og sansede detaljer (»hurtigløber«, »løbesko«, »fodsvamp«, »hestedyrlæge«).

Vi ser på denne vis, hvordan klassiske forståelsesrammer for, hvad det episke er, såsom Karl Viëtors forestilling om, at denne genre søger at dække et behov for overblik, forståelse og kundskab, kommer fuldstændig til kort i Thøger Jensens prosa. I højere grad synes træk med relation til det lyriske register at springe i øjnene i de anekdoteagtige tekster. Det gælder den rablende associationsflugt og detaljefokuseringen.

Harald Voetmann Christiansen (i senere værker uden Christiansen) er en anden af de seneste års prosaister, der anvender en række dekonstruerede episke formler til andre formål end de traditionelle modernistiske, hvor målet er at fremstille en almenmenneskelig problemstilling. Denne digters værker ligner især Thøger Jensens, hvad angår dyrkelsen af den idiosynkratiske og preciøse detalje.[69] I sådanne momenter forlades enhver episk ramme, og der gives los for en voldsom og ekspressiv billeddannelse. Et eksempel på en sådan fra debutbogen *Kapricer* (2000), der består af prosafragmenter, lyder:

> Hun lod sin venstre hånd vugge som en lille robåd bag min nakke. – Et figentegn, jernalderens fuckfinger, sagde hun, er særlig ironisk hvis man tænker på tommelfingerens kødpude som en kalot. Hendes kønsorgan var til min store forbavselse, og min blufærdigheds underligt sarkastiske glæde, dækket af en strimmel hvid malertape.

Synsvinklerne i Voetmann Christiansens prosafragmenter er opfindsomme og bizarre, således at man roligt kan sige, at der er sat turbo på forbillederne Borges, Bjelke og Højholt: En kagemand råber på sin mor, mens den bliver skåret i stykker, en mand sidder inde i en haj og skriver flaskepostbreve, en mand fortæller i sit testamente, at man ikke skal savne ham, fordi han er en klodrian, der spilder kaffe på sit testamente, en mand fortæller om, hvor jaloux han er på vinden, fordi den blæser på hans kone, og en tarm beretter om, hvor glad den er over at kunne svine en mand, der har afføring, til. Man kan konstatere, at de maniererede fortællerpositurer har den effekt, at en traditionel symbolsk-hermeneutisk fortolkningsmodus som den, der normalt aktiveres i omgangen med fantastiske fortællinger, i disse tekster har mistet enhver funktion og mening.

I Voetmanns værk *Autoharuspeksi* (2001) er tendensen til mærkværdige synsvinkler ført endnu længere ud end i debutværket. Et eksempel på dette er titelnovellen, der, som det også kendes fra Seeberg, Villy Sørensen, Svend Åge Madsen, Bjelke og Højholt, benytter en nøgtern videnskabelig stil med lange logiske ræsonnementer og hypotaktiske

sætningskonstruktioner til at berette om en række skingrende vanvittige foreteelser. Autoharuspeksi er kunsten at spå i sine egne indvolde, og den pragtfulde indledning til »Skitse til en autoharuspeksiens kulturhistorie« lyder:

> I de ældste tider var autoharuspeksien ikke et erhverv; det var et pludseligt indfald, som ikke var at regne for socialt acceptabelt, eller i det hele taget noget, der ville klæde et pænt menneske af den slags, der ikke ønskede, at folk skulle trække på skuldrene eller ligefrem smilebåndet ved begravelsen.
>
> Der fandtes ikke egnede redskaber til proceduren – fremstillingen af disse var i det mindste ikke blevet til et håndværk, for slet ikke at sige en industri, selvom det selvfølgelig er umuligt at vide, hvem der smedede den første af de hule, runde specialklinger eller opstyltede det første improviserede tarmstativ.

Titelfortællingen forener en kølig og deskriptiv stil, et mylder af bizarre detaljer og et særdeles originalt idekoncept. Hvordan man vil fortolke ovenstående obskure historie står åbent, men givet er det, at den kan læses allegorisk, således at der er tale om en ironisk beskrivelse af en kunst, der fokuserer fanatisk på den æstetiske detalje. På denne vis kan »Skitse til en autoharuspeksiens kulturhistorie« også læses som en metafiktiv kommentar til Voetmanns egen digtning, hvor koncentrationen om den aparte og preciøse detalje står i centrum.

Betragter vi endelig Harald Voetmann Christiansens værk fra 2005 *Teutoburger,* ser vi i stadig vildere form denne digters kendetegn, nemlig den rablende billeddannelse, den afvigende brug af synsvinkler og en række motiver, man med underdrivelse må karakterisere som dekadente, outrerede og perverse. Titelhistorien i *Teutoburger* beskriver en ung mand fra en degenereret adelsslægt et sted i Centraleuropa, hvis daglige liv i en fløj af slottet, Teutoburger, består af følgende faste aktiviteter: timelange bade, masturbation med hjælp fra en tjenestepige, indtagelse af mægtige desserter leveret af en tante og aflirring af de samme to korte sonater på klaver. I værkets beskrivelser kan man roligt sige, at man har at gøre med en maniereret udgave af den hæslighedens æstetik, som digtere som Ørnsbo, Sonne og Nordbrandt har udviklet inden for lyrikken. En typisk sekvens lyder:

> Synet af Grevinden på Dødslejet efterlod hende ikke bare kold, men tørrede ligefrem hendes øjne ind, så iris bristede, pupillen svandt ind og blev rynket, og det hvide blev cremet gulligt, så at øjnene i helhed fremstod som to isdesserter med rosiner på toppen eller som hønserøve med små spændte anuser – man kunne forestille sig æg ploppe ud af dem af bart had, men ville de æg være værd at spise?

Teutoburger forlænger endvidere traditionen fra *Autoharuspeksi*, hvor sofistikeret kancellistil og absurdistisk humor kombineres på en måde, der ligner, hvad man møder i de mest eksperimenterende prosatekster af Bjelke og Højholt. I den følgende passage om 'mennesketypen' »Den forlorne« fornemmer man, hvordan Voetmann absolut ikke øn-

sker at stå tilbage for ovennævnte forbilleder, og man kan iagttage, i hvor høj grad der i hans digteriske sprog er tale om bizar billeddannelse, sanselig slagkraft og subtil mangetydighed:

> Den forlorne har en vældig villa, men vælger at bo i et kosteskab i kælderen, hvor den helt og aldeles føler, at den kan være sig selv. Den lever af ikke-fedtbaseret norsk klister og små stykker sammenrullet avispapir, der engang har tjent som fiskeindpakning, da dette er så tæt den forlorne tør komme på almindelig næring, og som den optager gennem et tyndt sammenfoldeligt sølvrør, der er indopereret i dens venstre næsebor.

Vi iagttager igen Voetmann Christiansens rablende associationsflugt og dyrkelse af idiosynkratiske detaljer (»ikke-fedtbaseret norsk klister«, »et tyndt sammenfoldeligt sølvrør, der er indopereret i dens venstre næsebor«). Hans tekster kan på denne vis ligesom Thøger Jensens siges at have sprængt de traditionelle grænser for det episke register og har stærke lighedstræk med et lyrisk genrekoncept.

Prosadigtet som kategori

Mens en del diskussioner af nyere digtning har taget udgangspunkt i begrebet kortprosa, finder vi tilsvarende fremstillinger, der koncentrerer sig om betegnelsen prosadigt.

En af dem, der har relateret prosadigtgenren til den nyeste danske litteratur, er Erik Skyum-Nielsen. I sin *Engle i sneen* diskuterer han under overskriften »Hvor småt kan det blive?« det forhold, at »prosadigtet blev modegenre i 1990'erne« (Skyum-Nielsen 2000: 39 og 45). Forklaringen på dette er, ifølge Skyum-Nielsen, den intensive dyrkelse af den rene poetiske genre i 1980'ernes digtning, hvorved prosaens mange undergenrer og former er blevet undertrykt. En egentlig bestemmelse af, hvad der forstås ved »prosadigtet«, optræder der dog ikke i denne bog.

Mere præcise, formalistiske bestemmelser af kategorien prosadigt finder man i henholdsvis Peter Christensens »Tand for tunge« (2000) og Dan Ringgaards *Digt og rytme* (2001). Både Christensen og Ringgaard definerer prosadigtet med et specifikt historisk sideblik på 1990'ernes danske litteratur som et spændingsfelt mellem noget lyrisk og episk. Ovennævnte forskere placerer sig hermed på linje med Brixvolds og Jørgensens bestemmelse af begrebet kortprosa som et genrefelt. Christensens karakteristik lyder (Christensen 2000: 275f):

> Prosadigtet adskiller sig på den ene side fra det metrisk ubundne, men versopdelte digt, der jo netop typografisk lægger teksten til rette for syns- og høresansen, og derfor kan undvære bindeord osv., dét sproglige fyldegods der kræves i en prosatekst. På den anden side adskiller prosadigtet sig fra ordinært prosasprog ved den intensiverede brug af stilistisk-lyriske virkemidler.

Ringgaard har den samme dobbeltsidige indkredsning (Ringgaard 2001: 117):

> Prosadigtet adskiller sig fra det frie vers ved ikke at være på vers, og fra poetisk prosa i almindelighed ved at være en kortere selvstændig tekst og ikke en passage i en større prosatekst. Den kan defineres som en kortere selvstændig prosatekst med lyriske elementer, typisk en høj rytmisk og billedlig forarbejdning.

I Christian Janns' og Christian Refsums *Lyrikkens liv* (2003) møder man ligesom hos Christensen og Ringgaard en behandling af kategorien prosadigt med fokus på det stilistiske. Prosadigtet defineres som en åben form uden entydige kendetegn, men som oftest er karakteristisk ved henholdsvis kort form, lige højremargen, visse retoriske virkemidler samt »det selvrefererende fortettete spillet med forutsetningene knyttet til opposisjonen mellom vers og prosa« (Janns og Refsum 2003: 229f). Forfatterne udbygger deres karakteristik med et historisk perspektiv, hvor der henvises til Baudelaires prosadigt »Thyrsosstaven«, der giver anledning til refleksioner over de essentielle træk ved henholdsvis prosa og poesi. Thyrsosstavens stav betegner her prosaens bevægelse fremad i lige linje, mens ranken er udtryk for tendensen til tilbagevenden til motiver og gentagelse af vendinger som et vigtigt træk ved poesien.

En beslægtet betragtning anlægges af Henning Howlid Wærp i essayet »Grafisk ytre kling-klang? – Litt om verselinjer og prosadikt« (2006). Wærp lokaliserer »prosadiktet i spenningen mellom to sjangre, poesi og prosa«, og anfører, at man som læser bliver stående »i spennet mellom to måter å lese på, prosaens linje eller poesiens punkt«. Han foreslår, at prosadigtets særegne styrke netop er »sjangervagheten« (Wærp 2006: 309 og 310).

På linje med nordmændene, men med mindre interesse for en almen karakteristik af prosadigtet, er Arne Melberg i »Två prosapoetiske strategier: Tor Ulven og Tomas Tranströmer« (2003). Han diskuterer de seneste års episk-lyriske fusioner med udgangspunkt i en klassisk modernistisk æstetik. Udgangspunktet er Nietzsches fortolkning af Baudelaires prosadigte, i forbindelse med hvilken der fremhæves to måder, hvorpå et moderne prosadigt kan forene prosa og poesi. Melbergs pointe er, at prosadigtet er udtryk for en polemisk konflikt mellem de to genrer (Melberg 2003: 114). Denne konflikt kan i prosadigte udmønte sig i henholdsvis en tilspidset modsætning mellem de to genrekoncepter inden for værket, hvor der bl.a. sker en »prosaiserande detronisering av det lyriske subjektet«, således som det er tilfældet med Tor Ulvens prosadigte, eller der kan være tale om »fredeligare former av interaktion«, hvilket Melberg finder i Tranströmers tekster (ibid. 114 og 115).

Til trods for, at både Christensen, Ringgaard, Janns, Refsum, Wærp og Melberg anfører præcise ting om, hvad der kendetegner kategorien prosadigt, får man dog højst indkredset en teksttype, der på forskellig vis er en fusion af forestillinger, der normalt tilskrives henholdsvis genren lyrik og prosa. At det, der kaldes kortprosa, hælder mod den episke genre, mens det, der omtales som prosadigt, peger i retning af det lyriske, er en

præmis, der er givet. Man har da også forsøgt yderligere at definere det uafgørlige genrefelt mellem de to genrer ved som Janns og Refsum at tale om henholdsvis et lyrisk og et episk prosadigt (Janns og Refsum: 2003: 233) eller som Peter Christensen at påpege, at der eksisterer en episk og en lyrisk kortprosa (Christensen 2000: 276). De nævnte etiketter løser imidlertid ikke det fundamentale problem, der består i, at definitionerne bygger på et antal forskellige og ofte modstridende parametre, der udpeger henholdsvis noget episk og noget lyrisk i de litterære tekster.

Man kan fremhæve i hvert fald fem forskellige kriterier for, hvad der er afgørende for et skel mellem poesi og prosa.

Den første parameter er de genrebetegnelser, som digterne selv angiver i deres værker. En teoretiker, der har diskuteret og lagt vægt på denne kategori, som han har benævnt »parateksters«, er Gérard Genette i *Paratexts: Thresholds of Interpretation* (1997). Parateksten er alle de forhold uden for selve værket, der styrer læsningen og forståelsen af værket, såsom titel, forord, typografi, sidetal samt genrebetegnelsen på titelbladet. I forhold til dette kriterium ser vi, at Pia Juuls, Christian Dorphs og Daniel Denciks forsidebetegnelse »Digte« og Katrine Marie Guldagers »Digt« placerer disse værker mere centralt inden for den poetiske genre end Bo hr. Hansens »Digte. Bekendelser«, F.P. Jacs »digtfortælling« om Numse-Kaj, Dy Plambecks *Buresø-fortællinger*, Thøger Jensens »noveller« og Voetmann Christiansens værker, der ikke bærer en genrebetegnelse.

Et andet kriterium, der kan definere prosagenren, er den lige højremargen. Et eksempel på, at dette træk opfattes som afgørende i genrebestemmelsen, er Henning Howlid Wærps efterord i antologien *Prosadiktet i Norge 1890-2000* (2002). Wærp definerer her prosadigtet som »en kort, språklig tett tekst i prosa med bestemmende innslag av en eller flere av diktets vesenskjennetegn, unntatt linjebruddet« (Wærp 2002: 323f). Med denne distinktion ligger f.eks. Jacs, Juuls, Dorphs og Aidts tekster tættere på den lyriske genre end Guldagers, Voetmanns og Thøger Jensens, mens Bo hr. Hansen med sin brug af både lige og ulige højremargen placerer sig i midten.

Som en tredje genremæssig indikator for prosagenren kan man nævne en fortællende modus med autoritativ fortællerposition og markeret klar distance mellem den udsigende og det udsagte. Et værk, der fremhæver dette kriterium som det afgørende for skellet mellem lyrik og prosa, er Kittangs og Aarseths *Lyriske strukturer*, i hvilken det anføres, at »for at vi skal kunne tale om lyrikk må der, som nevnt, være enhet mellom den talende og det talte« (Kittang og Aarseth 1968: 34 f). Ud fra denne parameter er f.eks. Voetmann, Juul og Guldager mere lyriske end Bo hr. Hansen, Plambeck og Aidt.

Et fjerde lyrisk kendetegn kan være spørgsmålet om, hvorvidt der tales i 1. eller 3. person. Her vil jeg-formen være knyttet til den poetiske genre. En teoretiker, der har lagt stor vægt på tilstedeværelsen af et eksplicit jeg som afgørende for en genremæssig kategorisering af teksten, er Käte Hamburger i *Die Logik der Dichtung* (1957).[70] Bruger vi denne distinktion, er Juuls, Aids og Bo hr. Hansens tekster mere poetiske end Jacs »digtfortælling« om Numse-Kaj samt Voetmanns og Thøger Jensens tekster.

Endelig kan en parameter dreje sig om, hvorvidt der anvendes normalsprog eller et deformeret, underliggjort 'poetisk' sprog. En lang række teoretikere såsom Th.W. Adorno, Cleanth Brooks og Hugo Friedrich har som tidligere nævnt identificeret den poetiske genre med brugen af et særsprog. I forhold til dette kriterium må Juul, Jac og Voetmann med deres surrealistiske metaforik eller syntaktiske deformation betegnes som mere genuint poetiske end Guldager, Aidt og Bo hr. Hansen, hos hvem vokabularet og syntaksen er mere traditionel.

Essensen af ovennævnte betragtninger er, at vi kan placere et hvilket som helst af de forfatterskaber, vi har diskuteret, på forskellige måder i forhold til genrekoncepterne lyrik og epik, afhængigt af hvilke parametre vi lægger til grund for vor bestemmelse. Årsagen til dette er, at begrebet prosadigt er lige så uhåndterligt og upræcist som udtrykket kortprosa. Mere perspektivrigt er det, håber jeg at have vist, at se på modsætningen mellem en monologisk og en flerstemmig strategi inden for moderne lyrik.

Carsten René Nielsen og Camilla Christensen – prosadigtets 'fremmede ord' og kritik af det centrallyriske

At teksterne af Juul, Jac og deres efterfølgere ofte kan karakteriseres som lyrisk-episke hybrider, knytter sig som nævnt i høj grad til installeringen af talesproglige elementer i den poetiske diskurs. Jeg vil i det følgende se på, hvordan 'fremmede ord', der specifikt stammer fra den episke genre, kan have en gennemgribende virkning på det lyriske udtryk. Dette vil ske gennem en læsning af to vigtige eksempler på tekster, der normalt benævnes prosadigte, nemlig værker af Carsten René Nielsen og Camilla Christensen. Når disse forfatteres prosadigte skal undersøges, skyldes det, at de repræsenterer nogle af tidens skarpeste og mest raffinerede antastelser af det centrallyriske projekt.

Carsten René Nielsen har siden debuten med *Mekaniker elsker maskinsyerske* i 1989 været den blandt alle yngre digtere, der mest entydigt har kunnet karakteriseres som eksponent for en ekspressionistisk og surrealistisk poetik. Der anvendes i Nielsens værker et voldsomt ekspressivt og komplekst billedsprog til at afspejle en række, ofte komplekse, sjælelige tilstande, som ofte har relation til det erotiske.[71]

I Nielsens *Cirkler* (1998) er der en række forskelle i forhold til *Mekaniker elsker maskinsyerske* og digtsamlingerne fra 1990'erne. Bevaret er den vilde sanseappellerende billeddannelse samt hangen til det groteske og hæslighedens æstetik. Men *Cirkler*, der bærer benævnelsen »prosadigte«, består absolut ikke af centrallyriske tekster. De 64 tekster – der med Bukdahls udtryk er firkantede, 'RitterSport-tekster' – er organiseret efter overskrifter, der ligner opslagsord i et leksikon. De er inddelt i 16 x 4 grupper, således at hver gruppe har en overordnet etikette såsom årstider (forår, efterår, sommer, vinter), store eksotiske dyr (elefant, giraf, næsehorn, flodhest) og sanseorganer (øje, øre, næse, mund).

I værket har en af de 16 sekvenser med fire digte overbegrebet 'fremstillingsformer' og indeholder tekster med titlerne »Spørgsmål«, »Hændelse«, »Gåde« og »Kode«. Sidstnævnte, der er prototypisk for samlingens tekster, lyder:

> Æskerne åbnes og vi klæder os i rødt, mens mennesker går rundt i mørket og svinger med lygter. Jeg gentager: Vi lægger os fuldt påklædte i fremmedes senge og ligger vågne hele natten. Så skal vi bades siddende i store baljer af zink i umøblerede værelser, indtil et optog med slukkede lygter kommer gennem gaden.

Nielsen anvender i sine prosadigte en række dekonstruerede episke former. Et originalt bud på, hvor essensen i henholdsvis det episke og det lyriske ligger, gives i et af Johan Fjord Jensens tidlige essays »Tekst og helhed« (1967), nemlig i en iagttagelse af tekstens brug af konjunktioner. Fjord Jensen diskuterer her afsnittet »Høien« fra Ewalds *Levned og Meeninger* og slår fast, at det der først og fremmest kendetegner Ewalds fremstilling er, at konjunktionerne er »logisk uforpligtende« (Fjord Jensen 1981: 20):

> Fremstillingen i kapitlet synes således ikke bundet af nogen forpligtelse til ydre virkelighedsafbildning og de deraf betingede fremstillingslove; ligeså lidt er den bundet af en logisk forpligtelse og en deraf betinget organisatorisk tvang. Den er alene forpligtet af den digteriske indbildningskraft, hvis mest dominerende træk er, at den er lunefuldt hæmningsløs.

Slutteligt argumenterer Fjord Jensen for, at Ewalds tekst af de nævnte årsager falder ind under etiketterne det lyriske og det ekspressionistiske. I forhold til Nielsens tekst er Fjord Jensens ræsonnement interessant ud fra den paradoksale betragtning, at »Kode« netop repræsenterer det stik *modsatte* af, hvad Fjord Jensen finder hos Ewald. I »Kode« er konjunktionerne således – i en for en lyrisk tekst helt usædvanlig grad – logisk forpligtende. I teksten er alt tidsligt og rumligt organiseret på en yderst stringent måde ved hjælp af konjunktioner: »*mens* mennesker går rundt« ... »*så* skal vi bades« ... »*indtil* et optog ...«.

Det er derimod ikke nogen traditionel episk modus, der er skabt. Som de temporale forhold i teksten påpeger, er det *ikke* en normal fiktiv fortæller, der beretter om noget, han har oplevet (altså med brug af imperfektum), men derimod en køligt insisterende (»jeg gentager«) og velovervejet (de klart udformede sætninger) stemme, der beskriver et ritual, som skal udføres (glidningen fra præsens til futurum: »æskerne åbnes ... *så skal* vi bades ... *indtil* et optog ...«).

At vi har at gøre med en tekst, der beskriver en fakticitet, hvor alt kan overskues og har klare konturer, understøttes af endnu et træk ved Nielsens tekst, nemlig den overvældende intensitet, konkretion og kompleksitet i omverdenssansningen. Der er fyldt med fascinerende, sansebare objekter i teksten: »Æskerne«, »mennesker«, »lygter«, »fremmedes senge«, »store baljer af zink«, »umøblerede værelser« og »optog med slukkede lygter«.

Her kommer jeg til prosadigtets andet dominerende træk, nemlig at tendensen til klarhed, overskuelighed og konkretion modsvares af en atmosfære af *fremmedhed, desorientering* og *uvirkelighed*. Den voldsomme ophobning af handlinger og sansebare former i digtet står i et oppositionelt forhold til det faktum, at alle de spørgsmål, vi normalt

kan diagnosticere ontologiske relationer ud fra – såsom hvem gør hvad og hvorfor? – preller helt af, når vi stiller dem til teksten. Vi har at gøre med et bizart og uigennemskueligt univers af ritualer, som man – som titlen indikerer – ingen kode har til.

Den fremmedgørende og desorienterende effekt består her i første række i den raffinerede inkorporering af læseren med den dominerende brug af »vi«-formen, som optræder i teksten: »*Vi* klæder os i rødt«, »*vi* lægger os fuldt påklædte«, »så skal *vi* bades siddende«. Læseren forstår kort og godt intet af, hvad der foregår, og tekstens effekt beror på den modsætning, der er mellem den tjekkede, myndige og lidenskabsløse stemme, der taler, og så de bizarre, uforståelige hændelser, der udspiller sig. Dernæst gestaltes tekstens evne til *ikke* at forklare i kraft af de helt anonyme aktører (»mennesker« og »optog«) og brugen af passiv verbal form til tilsløring af agensforhold (»Æskerne *åbnes*«, »så skal vi *bades*«). Der sker på denne vis en understregning af de implicerede (inkl. læserens) manglende indflydelse på hændelserne. Endelig modsvares den klare og stramme syntaktiske struktur i teksten, hvor det fastlægges, hvilke temporære og spatiale relationer, der er mellem de forskellige objekter, af det forhold, at enhver form for årsag-virkningsrelationer mellem de enkelte hændelser er uomtalt.

»Kode« er kort og godt en tekst, der fortæller om begivenheder, der fremstilles som selvfølgelige, men som i et og alt er uforståelige og virker helt fremmede på personer med en normal – i hvert fald europæisk – kulturel baggrund. Man klædes »i rødt«, og konnotationer i retning af erotik og lidenskab anslås, men der er tilsyneladende intet erotisk i scenariet. Desuden klæder man sig ikke af og sover i sin egen seng, men ligger »fuldt påklædte« og »vågne hele natten« i »fremmedes senge«. Og man har mærkelige rituelle »optog med slukkede lygter« »gennem gaderne«, uden at det på nogen måde klarlægges, hvad årsagen til dette er.

»Kode« kan læses som en allegori over, hvor vanskeligt gennemskuelig en kulturs officielle og uofficielle normer og ritualer kan være. Der argumenteres ikke for dem, de *er* der bare som regler. Teksten kan på denne vis siges tematisk at være i direkte konflikt med en kerneforestilling i modernismens poetik. Her har man nemlig som regel en optik, hvor teksten peger på noget ukendt og uforståeligt, en utopi, en vision, en anderledes orden – med Bjørnvigs udtryk »et sakralt provisorium« eller med Hugo Friedrichs en »tom transcendens« – der ligger *hinsides* kulturen og civilisationen. I »Kode« ligger det uigennemskuelige derimod i selve den rituelle kultur, der beskrives. Vi har også i teksten en udsigelsessituation, der er vidt forskellig fra, hvad man finder i det symbolistisk-modernistiske digt, hvor det ofte er den heroisk lidende seer, der taler, idet det i »Kode« er den kølige 'ritualmester', der har ordet. Ved at vende dette forhold om, således at stemmen i teksten kommer fra en indforstået repræsentant for kulturen, mens læseren er udenforstående, kan man tydeligt se et opgør med den centrallyriske poetik, som den specielt kommer til udtryk i symbolismen.[72] Der kommunikeres en socialt kritisk vinkel på kunsten som en faktor, der er indskrevet i og ikke kan tænkes uafhængigt af socialiteten.

En anden digter, der på interessant vis har belyst opbruddet fra en centrallyrisk norm ved at skabe tekster, som kan betegnes som lyrisk-episke fusioner, er Camilla Christen-

sen. Værket fra 2000, *Stakkels bobcat* omfatter en række prosadigte, der anvender såvel lyriske som episke elementer i en subtil kombination. En tekst lyder:

> Men det var langtfra nok, der skulle sirener til, de blæste fuglene ned fra grenene i hele øens længde og tilbage; og det var stadig ikke nok, der skulle fyrtårne til, sekshundredetusind kilowatt eller mere og de blændede hele raden rundt; og bål, og der skulle bildæk på og hestene skreg; og stadig holdt vi samme afstand, otte meter, hele tiden otte meter, jeg kunne næsten ikke høre dig; så råbte jeg og der blev stille, fuldstændig, og fuldstændig mørkt, og det jeg råbte kunne høres viden om, men stadig, der var ingenting at se.

Der er i teksten træk, der i udpræget grad peger mod det lyriske register. For det første er der en for poesi udbredt, rytmisk gentagelse af den anaforiske type, der ofte giver digtet en suggestiv, stemningsdvælende karakter: »*det var* langtfra nok, *der skulle* sirener *til … det var stadig ikke nok*, *der skulle* fyrtårne *til … og de … og* bål, *og der skulle* bildæk på *og … og stadig … otte meter*, hele tiden *otte meter … og … og … og … … men stadig …*«. For det andet inviterer teksten til en fortolkning ud fra forventninger som dem, Jonathan Culler diskuterer, således at digtet afspejler almene psykologisk-eksistentielle forhold.[73] Det er plausibelt at læse tekstens kernepassage – »stadig holdt vi samme afstand, otte meter, hele tiden otte meter, jeg kunne næsten ikke høre dig« – som udtryk for en krise i et kærlighedsforhold, således at »afstand« bliver en psykologisk kategori. Dette er ikke mindre oplagt, hvis digtet læses i relation til de øvrige tekster i *Stakkels bobcat*, hvor dette tema er udbredt. I denne fortolkning kan også den vilde aktivitet i tekstens start læses som et billede på de psykologiske problemer i kærlighedsrelationen.

Før man imidlertid fortolker teksten ud fra de klassiske lyrisk-modernistiske præmisser, hvor tekstens elementer med Eliots udtryk er »objektive korrelater«, må man bemærke, at et af tekstens afgørende træk er, at den i sin udsigelsesform absolut *ikke* er centrallyrisk. I det centrallyriske digt har man et subjekt, der optræder som det autoritative centrum i et univers, der er samstemt og simultant i forhold til dette jegs udsigelse. Således forholder det sig ikke i nærværende tekst, idet man har et jeg, hvis optik er bagudrettet. Tekstens tematiske modsætning udspændes mellem på den ene side det, der var før, altså den desperate og hektiske naturkatastrofeagtige atmosfære med »sirener«, »fyrtårne«, »sekshundredetusind kilowatt«, brændende bildæk og skrigende heste, og på den anden side den situation, jeget befinder sig i, mens der tales. I den sidste situation er der »fuldstændig« stille, »fuldstændig mørkt« og »ingenting at se«, hvilket indikerer, at vi har at gøre med et subjekt, der er paralyseret i en tilstand af angst og isolation.

Teksten er med andre ord karakteristisk ved, at den bevidst fravælger den nærværsæstetik, som normalt knytter sig til den centrallyriske tekst. En sådan nærværsæstetik, eller med dekonstruktivt vokabular, -metafysik findes i udpræget grad i den såkaldte

kropsmodernisme i 1980'erne og 1990'erne hos digtere som Pia Tafdrup, Søren Ulrik Thomsen, Juliane Preisler og Merete Torp. Der beskrives her ekstatiske eller smertefulde, kropsligt forankrede nu-oplevelser – oftest med relation til det erotiske. Helt anderledes i Camilla Christensens tekst, der omhandler fravær og tab som vilkår. Her kombineres en episk orienteret udsigelsessituation med en poetisk retorik og omverdensgestaltning ud fra en tematisk og æstetisk refleksion, der har sit vækstpunkt i forestillinger om et brud med en centrallyrisk norm.

Samlende ser vi i Carsten René Nielsens og Camilla Christensens prosadigte en raffineret interaktionslyrisk strategi udfoldet, hvor 'fremmede ord' og litterære greb, der normalt optræder i episke tekster, anvendes med en polemisk effekt i poetiske værker.

Opsamling

'Fremmede ord' bevirker, at konventionerne om en monologisk, stilistisk homogen centrallyrik anfægtes. Der er tydelige paralleller mellem prosaens og lyrikkens udvikling med hensyn til en bestemt type 'fremmede ord', nemlig influensen af de talesproglige elementer.

Man kan imidlertid også tale om 'fremmede ord', når man fokuserer på forholdet mellem genrerne lyrik og prosa, nemlig i form af den transfer af formmæssige, stilistiske og udsigelsesmæssige greb, som foregår mellem de to genrer. Man har traditionelt opereret med hybridgenrer til at kategorisere de ubestemmelige tekster, der placerer sig i limboet mellem prosa og poesi. Begreber som kortprosa og prosadigt har været lanceret, og man har diskuteret problemstillingen i et dekonstruktivistisk perspektiv som en krig eller konflikt mellem genrer. Resultatet har dog ofte været mindre perspektivrige karakteristikker, hvor argumentationen for, hvorfor man har valgt at give teksten en af ovenstående genreetiketter, har været fragmenterede og vilkårlige tekstiagttagelser, mens en fremhævning af andre træk kunne have givet anledning til en anden kategorisering.

Alternativet til kortprosa-prosadigt-distinktionen er en helhedsorienteret diskussion af opbruddet fra en centrallyrisk norm. Vi bliver da i stand til at anskue de form- og formsprogsmæssige træk i teksterne som dele af et overordnet poetologisk paradigme. Her kan opmærksomheden rettes mod de 'fremmede ord', som implanteres i forhold til et traditionelt episk eller lyrisk genrekoncept. Dette ser vi i tilfældet med forfattere som Thøger Jensen og Harald Voetmann, hvis tekster vanligt er blevet karakteriseret som kortprosa. Disse skribenters værker har på ingen måde et gennemført episk præg, idet en række prosamarkører, f.eks. et vist handlingsmæssigt præg med persontegning og en lige højremargen, 'bekriges af' 'fremmede ord' og greb med relation til det lyriske register. 'Lyriske fremmede ord' hos de to digtere er den manglende afstand mellem fortæller og det fortalte, dyrkelsen af den idiosynkratiske detalje, den voldsomme associationsflugt og 'underliggørelsen' af det litterære sprog.

Man kan også iagttage, hvordan 'prosaens fremmede ord' manifesterer sig inden for tekster, der blev rubriceret som poesi. Vigtige er værker af Camilla Christensen og Car-

sten René Nielsen, der begge bærer betegnelsen prosadigt. I disse tilfælde er der tale om, at de intrikate stilistiske og udsigelsesmæssige forhold i teksterne anfægter væsentlige aspekter ved en centrallyrisk konception. I Nielsens tilfælde ironiseres der over det utopiske og visionære aspekt, som er essentielt for dele af den centrallyriske tradition, mens der i Christensens tilfælde foregår en travesti i forhold til den nærværsæstetik og -metafysik, der ofte kendetegner monologiske digtes udsigelse.

Vi skal herefter se på et andet aspekt ved det opgør med centrallyrikken, som manifesterer sig i den flerstemmige digtning, nemlig poesiens mellemværende med avantgarden.

Avantgardiseringen

Overskriften avantgardiseringen peger på en række konkrete spørgsmål, som i det følgende skal stilles til dansk lyrik omkring 2000. Mens jeg i det foregående afsnit undersøgte, hvilket præg fiktionsprosaen satte på poesien i form af 'fremmede ord', der ofte havde talesproglig oprindelse, vil jeg i det følgende se på en anden type 'fremmede ord', nemlig dem, der stammer fra avantgarden. Jeg vil derfor forsøge at besvare følgende to spørgsmål. For det første vil jeg undersøge, om man kan påvise en avantgardistisk tradition, som danner en forudsætning for væsentlige dele af nutidens »forskelligsprogede« interaktionslyrik. For det andet vil jeg se på, hvilke konkrete tekstlige træk og overordnede poetologiske principper, der kendetegner værker og forfatterskaber, som kan henregnes til en avantgardistisk strømning inden for ny dansk lyrik.

Avantgarden som æstetikhistorisk fænomen

Det indledende spørgsmål lyder: Hvilken æstetikhistorisk og -teoretisk baggrund er der for, at man har talt om en avantgarde inden for digtning og kunst? Overordnet er alle forestillinger om avantgarde enige om én ting, nemlig at fænomenet knytter sig til en oprørsk gestus over for en stivnet, traditionel og normativ forståelse af kunsten. Denne indsigelse er, som jeg vil komme ind på, på væsentlige punkter parallel til den bachtinske kritik af poesien som genre. Man lægger imidlertid i avantgardeteorier modsat hos Bachtin vægten på en diskussion af kunstinstitutionen, kunstens funktion samt digterens sociale og politiske rolle.

Ligesom en analyseoptik, der fokuserer på bachtinske 'fremmede ord', er en relativt ny ting, der først i skandinavisk litteraturvidenskabelig sammenhæng har fået sit gennembrud i 1990'erne, er det samme tilfældet for tekstanalyser med udgangspunkt i avantgardebegrebet. Centrale i dansk sammenhæng er Claus Falkenstrøms *Det er poesi og manifest. Dansk avantgardelyrik i det 20. århundrede* (2003) og Tania Ørums, Marianne Ping Huangs og Charlotte Engbergs antologi *En tradition af opbrud. Avantgardernes tradition og politik* (2005), der dels rummer diskussioner af forskellige avantgardebegreber, dels relaterer disse til dansk litteratur.

Avantgardebegrebet er af ældre oprindelse. Det blev oprindeligt anvendt i militære sammenhænge om en fremskudt post, der havde til hensigt at operere bag fjendens linjer og infiltrere denne. En præcis kunst- og litteraturteoretisk betydning får begrebet først med Peter Bürgers *Theorie der Avantgarde* (1974), til trods for at udtrykket har været anvendt i mangfoldige sammenhænge siden det 19. århundrede. I tiden før Bürgers afhandling (samt i visse tilfælde også i værker efter) har det været kutyme blot at identificere avantgarde med en vifte af radikale kunstneriske eksperimenter med relation til mellemkrigstidens kunstneriske ismer.

Avantgarden opfattes på denne vis som en yderposition inden for modernismen, og den bliver i toneangivende afhandlinger som Bradburys og McFarlanes *Modernism* (1976) og Renato Poggiolis *The Theory of the Avant-Garde* (1968) synonym med den fornyende impuls inden for modernismen. Hvor det modernistiske som hos Bradbury og McFarlane defineres som knyttet til forhold som sproglig innovation, opbrud fra mimesis og chokoplevelse, bliver det avantgardistiske udtryk for det særligt grænsesprængende kunstneriske eksperiment med hensyn til at skabe et nyt sprog og en ny æstetisk optik. I mange tilfælde kommer begreberne modernisme og avantgarde til at dække det samme, idet det bliver vanskeligt i praksis at skelne imellem, hvornår man skal klassificere et kunstnerisk eksperiment som mindre eller mere eksperimenterende.

En anderledes vinkel på begrebet avantgarde lanceres som nævnt i Bürgers *Theorie der Avantgarde*. Essensen er her, at der ikke kun er en kvantitativ, men en kvalitativ forskel på modernisme og avantgarde. Bürger interesserer sig i sin bog for »den historiske avantgarde«, hvorved der forstås de mest radikale kunstneriske bevægelser fra perioden 1916-25 såsom italiensk og russisk futurisme, dadaisme og surrealisme. Hans pointe er, at disse avantgardebevægelsers angreb er rettet mod en stivnet kunstinstitution, hvis kendetegn er, at det æstetiske i stadig højere grad er blevet adskilt fra den sociale praksis. Den historiske baggrund for dette er det 18. århundredes nyorientering i synet på kunsten. Her løsrives kunstbegrebet fra det håndværksmæssige, og Kant fremhæver det skønne som en sfære, der ligger hinsides den reelle verden. Hermed er, anfører Bürger, vejen banet for det moderne autonome kunstværk, der er nytteløst og funktionsløst. Der bliver tale om en æsteticisme eller l'art pour l'art-opfattelse, hvor kunstens adelsmærke er dens ubesmittethed af enhver form for social diskurs. I forlængelse af symbolismen opstår der endvidere en række kvasireligiøse forestillinger om et særligt kunstnerisk sprog, som har udgangspunkt i dybe sjælelige potentialer hos digteren. Jeg har tidligere diskuteret denne konception af poesien, der som nævnt henholdsvis karikeres i Bachtins forestilling om det monologiske normstyrede enhedssprog i *Ordet i romanen og* opvurderes i Adornos idé om digtets utopiske potentiale i »Tale om lyrik og samfund«.

Hvad angår Peter Bürger, er hans beskrivelse af den poetiske tradition fra det 19. århundrede på linje med Bachtins, og avantgarden bliver i Bürgers optik et målrettet opgør med en selvtilstrækkelig kunst, der åndsaristokratisk har vendt ryggen til sin tid. Mens den symbolistisk-modernistiske kunsttradition i stadig højere grad frem til avant-

garden har satset på at finde stedse mere sofistikerede former og at udtrykke visionære særverdener, søger det avantgardistiske kunstværk at problematisere, reflektere over eller ødelægge ethvert eksisterende grundlag for at fremstille kunst. Den eksisterende kunstinstitution, dvs. alle de idemæssige og materielle præmisser, som kunsten hviler på, skal destrueres, og man ønsker at forene kunst med liv.

I Bürgers fremstilling er det imidlertid en pointe, at avantgarden bliver et tidsligt afgrænset udsnit af historien, altså de to årtier i mellemkrigstiden, og at avantgardens projekt, at forene kunst og liv, aldrig lykkes. Af denne grund har Bürger, hvad angår ideen om en neoavantgarde i efterkrigstiden, anført, at sådanne forsøg på at genoptage den historiske avantgardes projekt er dødsdømte. Avantgarde, der bliver tradition, og som opererer inden for kunstinstitutionen, er, ifølge Bürger, utænkeligt, og senere tiltag i retning af at genoptage de avantgardistiske tendenser bedømmes af Bürger som meningsløse, platte eller i værste fald reaktionære.

Det er i Bürgers fremstilling ikke klart, om han mener, at der er et kunstnerisk alternativ til neoavantgarden i efterkrigstiden. Der udstikkes ingen løsninger hos Bürger, og man kan kun gisne om, at hans sympati, som den Adorno-elev han trods alt er, af to onder ligger hos den autonome, klassiske kunstæstetik.

Den bürgerske afvisning af neoavantgarden har fundet markante efterfølgere i nyere dansk digtning. Det gælder f.eks. Søren Ulrik Thomsen, der efter sin flirt med det neoavantgardistiske i *Mit lys brænder*, hvor bl.a. den amerikanske minimalisme hos Robert Morris og Carl André prises, i senere poetologiske skrifter som »Man må først og fremmest være fornem« (1988) og *En dans på gloser* (1996) har vendt sig frontalt mod det avantgardistiske projekt. En passage fra sidstnævnte værk lyder (Thomsen 1996: 99f):

> Hvad vi ser i disse år er langt fra en overskridelse af traditionen, men derimod en traderet avantgardes ukritiske spejlvending af *konventionen:* Det nette Biedermeierinteriør transformeres til Michael Brammers møbelansamling med udstoppede hundehvalpe, Brendekildes uskyldigt forelskede par til Susan Hinnums udstilling af sine 47 aflagte elskere og 28 kontaktannonce-svar, skilderiet af pigen, der tækkeligt vasker sig, genopstår i Erik A. Frandsens malerier med påklæbede pornofotos af skamløst fremvist kvindekøn; lige inderligt småborgerligt forbliver det dog i sin trykkende binding til intimsfæren. Såvel konventionen som avantgarden banaliserer skønhedsbegrebet til et spørgsmål om *det smukke;* den første ved at lade romantikken synke ned til salonkunst, den anden ved at vende trommesalsmaleriet på hovedet, så det ganske vist bliver grimt, men ikke dermed mere kunst, thi *det skønne forholder sig ikke til det grimme, men til det grusomme.*

Thomsens synspunkt er altså på linje med Bürgers, idet der sker en affejelse af den danske neoavantgardistiske scenes koncept- og happeningkunst (Michael Brammer, Susan Hinnum, Erik A. Frandsen). At Thomsen er i stand til at afvise ovennævnte eksperimenter med deres radikale antastelser af kunstbegrebet og -institutionen og stemple

disse som banal sensationalisme, er kun muligt, fordi Thomsen selv bekender sig til en kantiansk og klassisk symbolistisk-modernistisk forestilling om værket og skønheden som absolutter, der befinder sig hinsides den sociale udvikling. I Thomsens forfatterskab siden midten af 1980'erne har det været et fast programpunkt at fremhæve alternativet til en avantgardistisk position ved at sanktionere kunsten som en absolut værdi, der skal »sættes ind i verden som en forskel«. En formulering fra »Man må først og fremmest være fornem« lyder (Jensen og Svendsen 1988: 69):

> Jeg er bestemt ikke hævet over de samfundsmæssige sammenhænge, jeg indgår i; men det får mig ikke til at opgive projektet om at udskille kunsten som en praksis, der på den ene side hverken i oprør eller besyngelse læner sig op af »en stor fortælling«, en metafysisk størrelse udenfor sig selv, på den anden side ikke opgiver enhver etisk forestilling, og bare indgår i det økonomiske spil, som en slags bevidstheds-software. Tværtimod. Kunsten skal ikke kvantitativt udfylde tomheden, men i *udpegningen* af den i sig selv udgøre en kvalitativ fylde.

Andre har antastet den bürgerske tese om avantgarden som et historisk tilbagelagt projekt. Det gælder eksempelvis Charles Russell i *Poets, Prophets, and Revolutionaries. The Literary Avant-Garde from Rimbaud through Postmodernism* (1985), der som sit grundsynspunkt har, at det avantgardistiske stadig er en optik, som har betydning i kunsten frem til i dag, i kraft af den særlige konstitution, som kendetegner den avantgardistiske digter. En af Russells indledende bestemmelser lyder (Russell 1985: 4):

> the avant-garde explores through aesthetic disruption and innovation the possibilities of creating new art forms and languages which will bring forth new modes of perceiving, expressing, and acting – which will, in effect, proclaim the avant-garde writers as poets, prophets, and revolutionaries.

Ræsonnementet lyder, at det epokegørende ved den avantgardistiske kunstner, i pagt med Bürger, er, at han ikke oplever noget skel mellem kunst (»aesthetic disruption and innovation«) og livspraksis (»new modes of perceiving, expressing and acting«). Hvor den romantiske, symbolistiske og modernistiske kunstner altså kun inkarnerer de to første skikkelser i Russells triade, altså »poet« og »prophet«, er det unikke ved avantgardisten, at han også inkluderer den tredje kategori, altså »revolutionary«. Og hvor den traditionelle digter kun er i stand til at skabe forandringer inden for kunstens eget gebet, har avantgardisten foretaget et opgør med kunsten som institution og samfundet som helhed.

Det er oplagt at anvende Russells optik i forhold til en række kunstnere fra de sidste årtier, således som det har været gjort i Per Bäckströms *Aska, Tomhet & Eld. Outsiderproblematiken hos Bruno K. Öijer* (2003), i hvilken denne digters totalkunstneriske akti-

viteter beskrives. Af danske paralleller til Öijer har man adskillige digtere, der har satset på provokative, samfundskritiske aktiviteter, og hos hvem skellet mellem kunstværk og person er søgt opløst. Man kan nævne Jørgen Nash, Dan Turèll, Jørgen Leth, T.S. Høeg og Michael Strunge som eksempler på digtere, hvis værker har haft nær tilknytning til forskellige former for aktivisme og performativitet. I Russells studie kan man imidlertid i høj grad savne en analytisk optik og et tekstligt fokus.

Bevæger vi os fra Russells *Poets, Prophets, and Revolutionaries*' personlighedsorienterede optik til andre værker om avantgarde, hvor man i de seneste år har forsøgt at korrigere Bürgers avantgardekonstruktion, står Hal Fosters *Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century* (1996) særdeles centralt. I modsætning til Russells fremstilling har man i Fosters avantgardeoptik fokus på kunsten som institution, den historiske udvikling og de virkemidler, kunsten betjener sig af. En grundlæggende tese hos Foster er, at neoavantgarden absolut ikke skal opfattes som passive og affirmative repetitioner af en oprindelig avantgarde, således som Bürger og i dansk sammenhæng Søren Ulrik Thomsen anfører. Fosters »return« peger på, at neoavantgarden tværtimod kan betragtes som en produktiv og nyskabende genbrug af den historiske avantgarde på samme måde som Althussers og Lacans værker kan forstås som perspektivudvidende nylæsninger af Marx og Freud.

Foster opponerer imod Bürgers bestemmelse af begrebet institution, der hos Bürger i gammelmarxistisk forstand ses som en negativt valoriseret, ideologisk overbygningsstruktur til effektuering af undertrykkelse. *The Return of the Real* forfægter derimod en postmodernistisk forståelse af institutionsbegrebet, hvor den kunstneriske institution bliver et mulighedsfelt, som den enkelte kunstner er indskrevet i. Mens Bürger altså forestiller sig en avantgarde, der kan placere sig *uden for* den kunstneriske institution og angribe den med det formål at destruere den totalt, ser Foster pragmatisk på den kunstneriske institution. Hos Foster anskues den historiske avantgarde som en 'arv', der indgår i den kunstneriske institution, og kunstneren kan betragte denne institution som en sparringspartner og et råderum, der hele tiden kan udvides i takt med nye æstetiske eksperimenter. Fosters program lyder (Foster 1996: 157):

> *Rethink transgression not as a rupture produced by a heroic avant-garde outside the symbolic order but as a fracture traced by a strategic avant-garde within the order*. In this view the goal of the avant-garde is not to break with this order absolutely (this old dream is dispelled), but to expose it in crisis, to register its points not only of break*down* but of break*through*, the new possibilities that such a crisis might open up.

Med Hal Fosters beskrivelse af avantgarde som en strategi, der til stadighed har relevans, lukkes det gab, som Bürger har opstillet, og som bl.a. Russell viderefører, mellem på den ene side det målrettede politisk orienterede, såkaldt avantgardistiske kunstneriske eksperiment, og på den anden den kunstneriske, såkaldt modernistiske,

kunstneriske nyskabelse, der kun har sig selv som mål. Konsekvensen er, at det er muligt at betegne de innovationer inden for digteriske former og formsprog, som bliver beskrevet i denne bog som avantgardistiske, idet der er tale om en udvidelse af eksisterende normer for, hvad man forstår ved lyrik inden for den kunstneriske institution.

En vigtig ledetråd bliver hermed i det følgende at opspore de avantgardistiske 'fremmede ord' inden for den nyeste lyrik. Med baggrund i Hal Fosters avantgardebestemmelse er det essentielt, at det avantgardebegreb, der opteres for i denne bog, ikke skal knyttes til et specifikt ideologisk koncept. Det skal nemlig vise sig, at man i den avantgardistiske tradition kan finde et stort spektrum af holdninger, der ikke kan forbindes med den politiske progressivitet, som Frankfurterskole-eleven Peter Bürger gerne ser avantgarden knyttet til. Hvad jeg derimod søger, er en indkredsning af, hvilke specifikke tekstuelle træk, og hvilken overordnet æstetisk optik, der knytter sig til en avantgardistisk poetisk tradition.

Avantgardens montageform og 'fremmede ord'

Hvis man vil undersøge, hvad der konkret kendetegner et avantgardistisk værk, kan det være oplysende igen at se på Bürgers *Theorie der Avantgarde*, idet der her opereres med en vigtig distinktion mellem to typer kunstværker, nemlig henholdsvis det borgerlige, autonome såkaldt »organiske« og det avantgardistiske, »ikke-organiske« kunstværk. En formulering lyder (Bürger 1998: 116):

> Det organiske kunstværk forsøger at udviske det faktum, at det er produceret. For det avantgardistiske gælder det modsatte: Det giver sig til kende som kunstig udformning, som artefakt. Så langt kan montagen gælde som grundprincip for den avantgardistiske kunst. Værkets 'montage' viser hen til, at det er sammensat af fragmenter fra virkeligheden, det nedbryder skinnet af totalitet.

Mens altså det organiske kunstværk illuderer en helhed i kraft af sin egen sproglige særart og hyller sig i en aura af noget eviggyldigt, er det stik modsat med det avantgardistiske, hævder Bürger. Her peger værket performativt på sig selv som konstruktion. Værkets karakter af konstruktion og artefakt er hos Bürger det centrale og årsagen til, at han peger på montagen som det mest genuine udtryk for en avantgardistisk kunst.

Montagen er et værk, i hvilket der er tale om en sammensætning af heterogene elementer med reference til forskellige samfundsmæssige kontekster. Elementerne, der indgår i montagen, har dels deres stilistiske særpræg, der henviser til deres oprindelse, dels samvirker de i en fælles effekt.

Man kan finde montager langt tilbage i kunst- og litteraturhistorien, men begrebet får for alvor betydning i Sergej Eisensteins filmæstetik omkring 1920. Som et tværæstetisk fænomen tilbyder filmen sig i udpræget grad som medie for de mange forskellige

æstetiske greb, som er til stede i montagen. Senere er montagebegrebet blevet alment udbredt inden for såvel litteratur- som kunstteorien. I billedkunstens regi er montagen, således som den manifesterer sig i kubismen, en sammenstykning af fotografier, tegninger, bogstaver og andet visuelt materiale i en komposition, mens det i den litterære montage tilsvarende drejer sig om forskellige stilarter, synsvinkler og genrekoncepter, der støder sammen og samvirker inden for det samme værk.

Litterære montager kan iagttages talrige steder i mellemkrigstidens avantgardistiske digtning med relation til bevægelser som futurisme, dada, surrealisme og imagisme. Mest indflydelsesrig i eftertiden af alle værker har de to imagistiske hovedværker T.S. Eliots *The Waste Land* (1922) og Ezra Pounds *Cantos* (1918-60) uden konkurrence været.[74] I disse store montagetekster ser man en komposition, hvor citater og situationer med vidt forskellige subjekter og tids- og stedlige referencer indgår i et simultant samspil.

Vender vi tilbage til Bürgers kategorier, det »ikke-organiske værk« og den avantgardistiske montage, er der to punkter, på hvilke der er svagheder i hans argumentation. Det første er, at han aldrig indlader sig på konkrete betragtninger over specifikke kunstværker, men altid holder sig på et generaliserende niveau, hvor der tages udgangspunkt i avantgardebevægelsernes manifester.

Det andet punkt er spørgsmålet om, hvad det mere specifikt er for et potentiale eller en effekt, som den avantgardistiske montage besidder, når det demonstrativt slås fast, at værket ikke besidder nogen enhed. At Bürger grundlæggende forholder sig negativt til det fragmenterede avantgardistiske værk, er oplagt. Der er ikke tale om en synergieffekt som et konstruktivt mål for montagen. Bürger er her på linje med Adorno, der i *Ästhetische Theorie* (1970) anfører, at det fundamentale princip i montagen er negationen af syntesen (Adorno 1998: 271f):

> Kunstværker som negerer mening må imidlertid have en ødelagt enhed; det er montagens funktion, som også desavouerer enheden ved at fremhæve delenes disparathed, samtidig med at den selv, som formprincip, igen bevirker det modsatte. [...] Montage er kunstens indre æstetiske kapitulation for det heterogene. Negationen af syntese bliver til gestaltningsprincip.

Mens altså Bürger og Adorno stiller sig afvisende over for montageformen som en æstetisk strategi, kan det være givende netop at koble montageprincippet med Bachtins forestilling om »forskelligsprogethed« og flerstemmighed, som den kommer til udtryk i *Ordet i romanen*. En forskel er her, som jeg har været inde på, at Bachtin med sit autorbegreb ser en enhed i det stilistisk heterogene værk. Hvad angår den deskriptive del af projektet, er der dog samklang mellem Bürger og Bachtin, idet det forhold, at montagen er sammenstykket af forskellige typer sprog med hver deres anknytning, svarer til Bachtins idé om 'fremmede ord'. Ligeledes er der i begge tilfælde tale om en mistænksomhed over for en kunst, som anskues som udtryk for en særlig autenticitet, hvilket jo

netop er essensen ved det centrallyriske. Jeg skal derfor i det følgende se nærmere på, hvad jeg vil kalde avantgardens montagetradition og 'fremmede ord', som de kommer til udtryk inden for dansk digtning omkring 2000.

Opsamling

På grundlag af en række teoretikere har jeg skitseret en analytisk optik, der skal gøre det muligt at undersøge avantgardiseringen i dansk poesi omkring 2000. Jeg har to formodninger om, hvordan den særlige avantgardistiske flerstemmighed eller brug af 'fremmede ord' kommer til udtryk, som i det følgende skal afprøves.

For det første vil jeg med afsæt i Hal Fosters forestilling fra *The Return of the Real* undersøge, om der i disse års digtning er tale om en reaktualisering, genskrivning og nyfortolkning af den oprindelige avantgarde. Sker der med andre ord en citering af avantgarden fra mellemkrigstiden, og er der en intertekstualitet i forhold til den historiske avantgarde?

For det andet har jeg fokuseret teoretisk på det særlige ved det avantgardistiske værk. Jeg distancerer mig her fra Peter Bürgers litteraturhistoriske vinkel, der også er blevet annekteret af bl.a. Søren Ulrik Thomsen, hvor det fremhæves, at avantgarden, hos hvem et hovedprojekt er en forening af kunst og liv og en nedbrydning af kunstens institution, har udspillet sin rolle efter 2. verdenskrig. I modsætning til denne opfattelse antager jeg i pagt med Charles Russell og Hal Foster, at man også i efterkrigstiden kan påvise en avantgardistisk impuls i digtningen. Dette kræver en vinkel som hos sidstnævnte teoretiker, hvor jeg peger på, at kunstinstitutionen ikke som hos Bürger bør opfattes som en statisk størrelse, men som en historisk betinget, dynamisk faktor, som digtningen hele tiden forholder sig oppositionelt og grænsesprængende i forhold til.

Jeg vælger i min søgen efter det specifikt avantgardistisk-litterære at tage udgangspunkt i en central bestemmelse fra Bürger, nemlig distinktionen mellem det borgerlige, »organiske« og det avantgardistiske, »ikke-organiske værk«. Bürger fremhæver som prototypen på et avantgardistisk værk montagen. I montagen sker en sammenstilling af heterogene tekstuelle elementer, der tydeligt bærer præg af de kontekster, de stammer fra. Jeg vil anvende denne tese fra Bürger som ledetråd i den følgende undersøgelse af avantgardiseringen af poesien. Dette vil ske ved dels at undersøge, om man kan påvise en avantgardistisk montagetradition fra mellemkrigstiden og frem til de nyeste tider, dels ved at se på, hvordan denne tradition i så fald har sat sit aftryk i dansk lyrik omkring 2000.

Mellemkrigstidsavantgardens genkomst

I diskussionen af mellemkrigstidsavantgardens genkomst vil jeg komme ind på tre former for reaktualiseringer, nemlig poetiske genskrivninger, litteraturkritiske behandlinger og oversættelser.

Blandt digtere, der har bygget deres lyrik på en viderebearbejdelse af og refleksion over avantgardetidens positioner, kan man nævne Lars Bukdahl og Carsten René Nielsen. Med en æstetisk praksis, hvor der genoptages tidligere positioner i kunsthistorien, er intentionen som nævnt på ingen måde bevidstløst at gentage eller plagiere, men derimod at udfordre den fortidige diskurs og videreudvikle denne.

En genskrivning af avantgarden er særdeles tydelig i Lars Bukdahls digtning. Hans debutsamling med den sigende titel, *Readymade!* (1987) indeholder ekfraser over værker og kommentarer til kunstnere og strømninger inden for specielt dadaismen, surrealismen og readymade-kunsten fra det 20. århundredes første årtier. *Readymade!* indledes med følgende digt:

L.H.O.O.Q.

Look
Look
Look
Look
hun har ild i røven
afsted og bang! bang! bang! bang!

Digtet spiller indforstået på Marcel Duchamps *Mona Lisa L.H.O.O.Q.* fra 1919, hvor dadaismens angreb på kunstinstitutionen udtrykkes for fuld udblæsning ved at forsyne verdenskunstens klenodie nr. 1 med overskæg samt lave et ordspil på Mona Lisas franske navn (La Joconde), der som bekendt kan udtales: elle a chaud au cul = hun har ild i røven. Her kommer så den unge Bukdahls elegante og muntre ekfrase ind, idet den oprindelige, tabukrænkende og obskøne franske sætning glider over i det danske ordspil, hvor »ild i røven« ikke hentyder til noget erotisk, men til at være fortravlet. Dertil rummer teksten små, konkretpoetiske finter i form af, at digtet har form som sit eget startbogstav »L«, samt at den lange smalle form, som de fire gange »look« danner, svarer til en cigaret, der kunne være ild i, og som kunne være af mærket »Look«.

Af andre tekster i *Readymade!*, der eksplicit forholder sig til den historiske avantgarde, kan man fremhæve digte med titler som »Man Ray 1921«, »Dali 1931«, »Ernst 1921«, »De Chirico 1914« og »Duchamp 1913«. Hovedpointen i »L.H.O.O.Q.« og i hele Bukdahls tidlige forfatterskab er, at der er tale om en digtning, der tager afsæt i og forholder sig initieret til mellemkrigstidens avantgarde, men at dette samtidig sker gennem en optik, der er forskellig fra den, der lå til grund for de oprindelige værker. Hvor den historiske avantgardes værker af Duchamp, de Chirico og Dali havde en voldsomt provokativ effekt og var ment som aggressive anslag mod kunstinstitutionen og samfundet som helhed, er der en fjottet humor og en selvironisk klangbund i genskrivningen af de verdenshistoriske koryfæer fra mellemkrigstidens kunstscene. Den 19-årige debutant, Bukdahl, har næppe nogen forestillinger om, at hans lille digtsamling som forgængernes

værker skal forandre historien og litteraturhistorien. Alligevel er der i Bukdahls 'avantgardistiske genkomst' et kritisk potentiale, således at denne digters ekfraser over værker og referencer til avantgardekunsten har en allegorisk funktion. Bukdahl ser nemlig fra starten af sit forfatterskab sig selv i en opposition til en klassisk modernistisk tendens inden for digtningen med potenseret digterattitude og patosladet poetisk diktion, således som den manifesterer sig fra starten af 1980'erne med digtere som Strunge, Tafdrup og Thomsen.

Carsten René Nielsens forfatterskab tager sit udgangspunkt i surrealismens poetik. I sit poetologiske essay »Ubestandige papirsbåde« (1995) fremfører han, at »metoden kan virke surrealistisk«, men »ideologien er det ikke«. Han tilføjer med henvisning til det lautreamontske, surrealistiske credo, at han altid har brugt »symaskinerne og paraplyerne til at vise noget om liv og verden«, samt at billederne i hans digte altid er »rationelt iscenesat« (Nielsen 1995: 33). Denne fortolkning af den surrealistiske poetik er tydelig, hvis man ser på dele af Carsten René Nielsens lyrik. Vi kan betragte digtet »Skyggernes infektioner« fra debutsamlingen *Mekaniker elsker maskinsyerske* (1989):

> Hun var lukket som blod
> og maskinfabrik
> uforsonlig som betændelse
> i regnbuehinden
> indtil han druknede hendes
> sanser i sex
> skar hende op med bløde sakse
> og trak borgerskabets
> nipsgenstande og affald
> ud af hende
> åbnede skyggernes infektioner
> og lod håbet flyde ud over
> operationsbordet

»Skyggernes infektioner« er struktureret i forhold til to billedplaner eller parallelhistorier, der står i et dissonantisk forhold til hinanden. Vi får dels beskrevet en sygdomstilstand (»betændelse i regnbuehinden«, »infektioner«), der afhjælpes ved et voldsomt operativt indgreb (»skar hende op med bløde sakse«, »trak« »ud af hende«, »åbnede« »infektioner«, »lod« »flyde ud over operationsbordet«). Dels hører vi om en fastlåst psykisk tilstand (»lukket«, »uforsonlig«), der forløses ved en voldsom seksuel oplevelse (»druknede hendes sanser i sex«) i form af en ny, positiv erkendelse (»lod håbet flyde«). Digtets forløb er kronologisk, og teksten falder naturligt i to dele med en førtilstand, en eftertilstand og et omdrejningspunkt i tekstens midterste verslinje (»skar hende op med bløde sakse«), der betegner forløbets chokagtige begivenhed: Operationen/samlejet, hvis funktion er at afhjælpe den pinagtige fysiske/psykiske tilstand.

Vil man fortolke digtet, kan det for et umiddelbart blik virke plausibelt at læse det som en traditionel surrealistisk 'historie' om frigørelse fra undertrykkelse via dyrkelse af de frie drifter. Ikke bare titlen »Skyggernes infektioner« og dele af billedmaterialet såsom »borgerskabets nipsgenstande« peger i denne retning. Tolkningen understøttes også af den billedsproglige strategi, hvor man efter Bretons forbillede i de to billedplaner har at gøre med emner, der ligger fjernt fra hinanden, og som sammenkobles på en pludselig og slående måde samt naturligvis i henvisningen til det surrealistiske emblem: »operationsbordet«.

Hvad man imidlertid tydeligt fornemmer, er, at der ikke er intenderet nogen arketypisk surrealistisk ideologi og æstetik, men derimod en – med Fosters udtryk – 'strategisk', personligt forvaltet surrealisme. Væk er således, som Nielsen har påpeget i ovennævnte poetologiske essay, den patosladede tro på, at det poetiske billede kan forløse et metafysisk farvet eller revolutionært orienteret potentiale, som kendes fra en stribe franske surrealister. Tværtimod synes der også i teksten at blive fortalt en personlig historie om koblingen mellem erotik og død, der kan siges at være særdeles typisk for tiden i slutningen af 1980'erne, hvor AIDS-diskussionerne var på deres højeste.

At der er sket en reaktualisering af mellemkrigstidens avantgarde siden sidste del af 1980'erne, skyldes derudover den essayistisk-kritiske virksomhed fra fem af de digtere, der har stået som forbilleder og/eller mentorer for store dele af 1990'er-generationens digtere, nemlig Højholt, Borum, Laugesen, Frank og Bukdahl. For førstnævntes vedkommende gælder det – ud over den reaktualisering af avantgardistiske positioner som Højholts egen digtning repræsenterer – specielt den livslange fascination og diskussion af Marcel Duchamp og readymade-fænomenet (samt eksperimenterende digtere som Joyce, Beckett og Mallarmé), som optræder i forfatterskabet. I Borums tilfælde er en hovedkilde – ud over aktiv personlig indsats med forfatterskolekurser etc. – til denne digters rolle som introduktør af avantgarden den indflydelsesrige *Poetisk modernisme* (1966), der stadig er det mest ambitiøse forsøg i dansk kritik på at give et totalt overblik over den globale lyriske modernisme. Mellemkrigstidens europæiske avantgarde har i Borums fremstilling en helt central plads og fylder næsten halvdelen af værket.

Peter Laugesen har i 1990'erne oplevet en voldsom kanonisering og/eller dyrkelse fra litterater som Lars Bukdahl, Anne-Marie Mai og Anne Borup. Et vigtigt værk, der æstetisk set udstikker rammerne for Laugesens digtsamlinger i 1990'erne, er essaysamlingen *Kunsthistorier. Det indre rums kosmonauter* (1991). Her diskuterer Laugesen talrige af den historiske avantgardes hovedskikkelser såsom Kasimir Malevich, Gertrude Stein, Hugo Ball, Kandinsky, Arp, Breton, Robert Desnos, Khlebnikov, gustaf munch-petersen, Gunnar Björling samt ikke mindst Laugesens 'helt' over alle, Antonin Artaud. Desuden møder man i Laugesens essaysamling den amerikanske neoavantgarde og beatlyrik med William Burroughs, Jack Kerouac, Charles Olson, John Cage, Robert Creeley, Robert Smithson og Jackson Pollock. Disse digtere og kunstnere har været uomgængelige inspirationskilder for Laugesens samt Høecks og Turèlls forfatterskaber fra slutningen

af 1960'erne og fremefter. Man kan samlet set sige, at der med Laugesens *Kunsthistorier* og denne digters andre sene værker er tale om en reaktualisering af såvel den historiske avantgarde som neoavantgarden fra 1950'erne og 1960'erne.

Endelig er Niels Frank en digter og kritiker, der i 1990'erne har repræsenteret en radikal fostersk genskrivning og nyudforskning af det avantgardistiske projekt ved at knytte an til ganske andre forbilleder end de centrallyrisk modernistiske, som den tidlige 1980'er-generation forbinder sig med. Allerede i digtsamlingen *Genfortryllelsen* (1988) er den 'frankske vending', som Bukdahl vittigt har døbt den orientering mod en flerstemmig avantgardisme, som bliver mærkbar i mange forfatterskaber op igennem 1990'erne, tydelig. Vi finder i *Genfortryllelsen* digte om en række kunstnere fra avantgardens storhedstid såsom Wallace Stevens og Gunnar Björling og den amerikanske neoavantgarde såsom John Cage og John Ashbery. Et par af *Genfortryllelsen*s »Tilegnelser« lyder:

Gunnar Björling

Aldrig bliver det tavst, mindets ord, og aldrig glemt. Det er helt, helt enkelt. En stilheds mønster som en voksende snekrystal, der når ud til hvert hjørne af din stue. En teoretisk sandhed, hvis retning og vej er det skum du træder på: Du nærmer dig et ord.

John Cage

Som et vidnesbyrd, et minde om en drøm, hvor nogen hviskede til dig: Den næste dør du åbner fører ind til stilheden. Og derfra vågner du aldrig igen.

Franks fortolkninger af sine avantgardistiske valgslægtskaber har en anden karakter end Carsten René Nielsens og Bukdahls. Hvor de to sidstnævnte oplever readymade-art og surrealisme som kunstneriske strategier, der er tiltrækkende i kraft af deres sanselighed, chokeffekt og provokativt-humoristiske potentiale som modvægt til en patosladet kunst tradition, er der hos Niels Frank noget andet på spil. Der er i de to digte ikke skyggen af humor eller sensualistisk orientering i retning af omverdenen, men derimod et fokus på en mystisk farvet, kontemplativ kunstoplevelse, hvor et nøglebegreb i Franks poetik, som vi ser i de to digte, er »stilhed«.

I Franks essaysamling *Yucatán* (1993) finder man, som jeg har argumenteret grundigere for i *Digtets krystal* (1997), en lang række formuleringer, der direkte kan fungere som fortolkningsnøgle til Franks lyrik. En passage fra essayet om John Cages, Glenn

Goulds og Steve Reichs musikpoetologiske refleksioner med titlen »Tavshedens syv segl« taler – helt parallelt til poetikken i ovenstående digte om Björling og Cage – om, hvordan »Cage komponerer [...] sin musik for at vi kan få øje på den lyd, der ikke er i værket: Lyden af os selv, når vi lever« (Frank 1993: 53). Vi træffer ligeledes eksempler på, hvordan Frank med lån fra zenbuddhismen peger på, at essensen af kunsten er at opnå en »åndelig og fysisk afslapning, der i sig selv er et resultat af satori, et ureflekteret nu af tidløs art, et øjebliks oplysning, en indsigt der har et lyns varighed« (ibid. 43). Karakteristisk for Frank er det, at de kunstnere, der under eftertidens optik anskues positivt, har det tilfælles, at de skaber hermetisk kunst og er esoteriske enere i forhold til deres samtid. Det er en betragtning af den oprindelige avantgardes figurer, der har amputeret den dimension, der i mange tilfælde var noget essentielt, nemlig det sociale og politiske oprør. Man har her det klare fællestræk mellem Franks, Bukdahls og Nielsens poetiske fortolkninger af mellemkrigstidsavantgarden. At noget sådant er udpræget i mange andre 'genkomster' af avantgarden, peger også Foster på, selv om han langtfra går så vidt som til at karakterisere neoavantgarden som apolitisk og indifferent i forhold til sociale forhold.

Vi kan hurtigt konstatere, at Franks eklektiske holdning til avantgarden er i overensstemmelse med Laugesens og Borums optikker. Laugesen anfører i *Kunsthistorier* (Laugesen 1991: 45f):

> Tyskland og Rusland, avantgardens store centrer, blev filosofisk raseret af nazismen og stalinismen. Det fransk-amerikanske forsøg på at bygge nye broer førte ikke til noget.
> Björling var en af de få, der igennem hele den sorte periode fortsatte digterens arbejde som grundforskning. [...]
> Avantgarde er bare en nål, der hæfter noget fast i en forfalsket histories album. Eksotisk og esoterisk. Det kommer ingen ved, undtagen samlerne og historieskribenterne, garanter for harmonisk fremskridt i levende død.
> Men kunstværker kan ikke henvises til fortiden. Selv de af historien glemte lever videre.
> Der er ikke det historiske perspektiv, der betyder noget. Det er ikke noget af alt det her, der nogensinde for alvor er gået ind i historien.
> Det er et nært stykke af det glemte. Selv for en overlevende som Björling er der ingen placering.
> Han er historisk endnu ikke sket.
> Det er i det ingenmandsland af usket konkretion, andre historier måske kan mærkes. I de sorte huller og det stof, der forsvinder i dem. I det modsatte, i fornægtelsen af fremskridt, eller bare i det alt for anderledes, der lige så stille losses af vejen.
> For at kunne placere Björling, for at kunne tænke hans syntaks, må man bevæge sig ind i de sorte huller, som er uden historie.
> Der står ikke nogen parat med blomster.
> Der står ikke nogen dynamisk nobelprisdværg med en hellig skål fuld af blodpenge.

> Der står ikke nogen som helst, fordi det sted simpelthen ikke findes før den krumning i rummet, som tiden nu fræsende skærer sig ind i på ydersiden af rotationen i en regn af stråler, der, i Khlebnikovs stjernesprog, hele tiden har været skriften på negativet, sfinxens gåde, afskedens nødvendighed og de faste kategoriers opløsning.
> Det er kværnet ned til partikler, og reolerne knager under vægten af det fraværende, mens motorcyklerne brøler på hovedvejen.

Laugesen anvender i sin metaforiske beskrivelse af, hvori Björlings og andre esoteriske avantgardisters særpræg består, et vokabular, der ikke ligger langt fra Franks blanding af mystisk-religiøst (»mindets ord«, »stilheds mønster«) og eksperimenterende naturvidenskab (»en voksende snekrystal«). Hos Laugesen er rumfarten dog også – som der også peges på i essaysamlingens undertitel »det indre rums kosmonauter« – en central metafor for den ultraeksperimenterende og sublime kunst, som Björling gøres til repræsentant for. Det »indre rums kosmonaut«, Björling, kobles sammen med intet mindre end »sorte huller« og »krumning i rummet, som tiden nu fræsende skærer sig ind i på ydersiden af rotationen i en regn af stråler«, og den kosmiske billeddannelse videreføres i beskrivelsen af et andet ikon fra avantgarden i vendingen »Khlebnikovs stjernesprog.«

Det er bemærkelsesværdigt, at Laugesen i sin metaforiske jævnførelse af avantgardekunsten hos bl.a. Björling, Khlebnikov og Stein med astronomi og »grundforskning« er på linje med, hvad man rent *faktisk* troede på inden for visse okkultistisk orienterede kunstneriske kredse omkring kunstnere som Malevich og Kandinsky. Så man kan med god grund hævde, at det er en fortidig æstetik, som Laugesen i sit suggestive billedsprog fremmaner. Dens essens er på visse punkter klassisk modernistisk og korresponderer med den elitære position, som den historiske avantgarde gjorde op med. Den profetiske status, som de 'geniale' kosmonauter Björling og Khlebnikov repræsenterer, har som sin modvægt det etablerede samfund repræsenteret ved begreber og metaforer som »historien«, »fremskridt« »motorcyklerne brøler på hovedvejen« og »dynamisk nobelprisdværg med en hellig skål fuld af blodpenge.« Og denne fornægtelse af alt, hvad der vedrører konkret samfundsudvikling og fremhævelse af det elitært-visionære, er i sandhed lige så tæt på Baudelaires og Eliots modernitetslede, som den er fjern fra Bürgers forestilling om den historiske avantgarde som et projekt, hvis primære mål var et målrettet opgør med en selvtilstrækkelig kunstinstitution.

Laugesens og Franks fortolkning af avantgarden finder en vigtig forudsætning i Poul Borums kritik, der ligeledes var koncentreret om de hermetiske enere frem for en socialt oprørsk avantgardegestus. Avantgardebevægelserne har ingen plads i *Poetisk modernisme* og omtales kun med hånlige etiketter, som når det om futurismen hedder, at den var »barnagtig og ubehagelig« (Borum 1966: 80). Det forholder sig ganske anderledes med den lyriske modernismes individuelle stjerner, hvor f.eks. Björling besynges med samme metaforik som hos Laugesen for sin »lyriske partikelforskning« og »universalistisk dada-

individualisme« (ibid. 86 og 87). Om Gertrude Stein udfolder Borums begejstrede metaforik sig yderligere, idet vi får at vide, at »Stein er digtningens Robinson Crusoe«, samt at »Stein trænger ind i ideernes tropiske regnskov« (ibid. 89). Hvad angår toppen af det poetiske firmament, har Borum leveret stafetten videre til Frank og Laugesen, når han skriver: »Björling står vel sammen med Mallarmé og Stein som de virkelige nyskabere i modernismen« (ibid. 88).

I de foregående betragtninger skulle det altså være fremgået, at der i de seneste års danske litteratur er foregået en livlig og mangesidig reaktualisering og nyfortolkning af mellemkrigstidens avantgarde, hvor en gennemgående optik har været, at de sociale og politiske implikationer, som var koblet til en stor del af den oprindelige avantgarde, anses for mindre væsentlige. Analog til Laugesens, Franks og Borums opfattelse af avantgarden som en serie individuelle kunstneriske strategier, som dagens kunstnere kan arbejde i forlængelse af, er et skrift, redigeret af Niels Frank og Per Aage Brandt, fra 2000 med titlen *Mere luft!* Man finder her en samtale mellem bl.a. Niels Frank og Marianne Stidsen, der er enige om, at man med avantgarde kun kan forstå en række formelle eksperimenter, der bl.a. vedrører syntaksdeformation og skabelse af et nyt værkbegreb.

På linje med disse, hvad angår den formalistiske vinkel på det avantgardistiske, er også den nye eksperimenterende digtnings bannerfører over alle, Lars Bukdahl. I sin antologi *Digte til drengene* skriver han i et »kort indledende manifest«: »Digte til drengene er digte til drengene, der opererer med et avantgardebegreb, der i få ord lader sig formalisere til fis og ballade« (Bukdahl 2002: 5). Den fjottede minimaldefintion er naturligvis ikke lige Stidsens og Franks stil. Men den fosterske opfattelse af, at avantgardetermen ikke kan tilskrives nogen direkte politisk funktion, har de til fælles.

Den væsentligste type 'avantgardens genkomst', vi har set i de seneste år, er dog nok den række af gendigtninger, som for alvor har bragt ikke tidligere oversatte digtere med tilknytning til dada, futurisme og surrealisme ind i den danske litteratur. Et markant bidrag til dette projekt er en 12 bind stor serie *Verdenslyrik*, redigeret af Erik Skyum-Nielsen og Niels Frank, i hvilken man præsenteres for digtere, som ikke, dengang de levede, formåede at tiltvinge sig en plads i den danske oversættelseskanon. Karakteristisk er det, at enhver tid koncentrerer sig om at kanonisere og oversætte digtere, som passer til den forventningshorisont, som findes hos digtere og kritikere i tiden. Når Baudelaire, Rilke, Pound, Rimbaud og Eliot blev oversat af henholdsvis Sophus Claussen, Bjørnvig, Jørgen Sonne, Rolf Gjedsted og Bo Green Jensen skyldes det, at disse poeters værker i høj grad har korresponderet med den æstetik, som har været essentiel i oversætternes egen – og dele af deres samtids – lyrik. De mest mærkværdige og yderliggående eksperimentatorer i poesiens historie såsom avantgardisterne Gertrude Stein, Max Jacob og Kurt Schwitters har derimod i tiden frem til 2000 haft få danske proselytter. At disse digtere først kommer i oversættelse ved årtusindskiftet skyldes, at det først er på dette tidspunkt, at dele af den danske lyrik og kritik synes at være på bølgelængde med disse digtere.

Man kan notere sig, at forandringen inden for dansk digtning i lige så høj grad, som den skyldes vejledende og patroniserende input fra toneangivende kritikere som Brostrøm, Borum, Skyum-Nielsen og Bukdahl, har sit udspring i den mindre synlige – men ofte langt mere dybtgående – indflydelse, som oversættelser og introduktioner af udenlandsk digtning har haft. Det er heller ikke tilfældigt, at oversætterne af de tre avantgardister, som skal omtales i det følgende, er eksperimenterende digtere med stor indflydelse på dansk poesi, nemlig Peter Laugesen, Jørgen Sonne og Lars Bukdahl.

Gertrude Steins eneste digtsamling – såfremt det altså overhovedet er muligt at beskrive Steins tekster med traditionelle genrebegreber – *Tender Buttons* stammer fra 1911-12 og er på mange måder en banebrydende foregribelse af dadaismens og surrealismens angreb på enhver form for vant virkelighedsperception og logisk og sproglig orden. Værket blev i 2004 oversat under titlen *Ømme dupper* af Peter Laugesen. Man kan anføre, at 'Bløde knapper' måske ville være en mere rammende titel, hvis man tager udgangspunkt i den antagelse, at der ligger et oxymoron i titlen, således at det er intenderet at skabe en ordkollage, hvor teksten dels fremstår som en 'ting' med massiv skriftlig materialitet (altså som noget hårdt: 'knapper'), dels skal implicere en stærk ekspressivitet (altså noget følsomt: 'bløde').

Steins *Tender Buttons* indeholder to store afsnit med tekster, der bærer titlerne »Objects« (»Objekter«) og »Food« (»Mad«), og for begges vedkommende gælder det, at en klar og veldefineret titel, der passer til en af de to afsnitsoverskrifter, figurerer over et stykke tekst, der i løbet af få linjer udvikler sig til noget af det mest sublime nonsens, man kan opdrive i verdenslitteraturen. Teksten »Shoes« (»Sko«) lyder:

> At være en væg med en dæmper en strøm af pumpende vej og næsten nok valg gør en støt midnat. Det er pus.
> Et grundt hul rose på rød, et grundt hul i og i det gør øl mindre. Det viser skin.
>
> (To be a wall with a damper a stream of pounding way and nearly enough choice makes a steady midnight. It is pus.
> A shallow hole rose on red, a shallow hole in and in this makes ale less. It shows shine.)

En anden tekst fra afsnittet »Food« bærer titlen »Apple« (»Æble«) og lyder:

> Æble blomme, tæppe steg, frø musling, farvet vin, ro set, kold fløde, bedste rysten, kartoffel kartoffel og nej intet guldværk med yndling, en grøn set kaldes bage og skifte sødt er brødligt, et lille stykke et lille stykke tak.
> Et lille stykke tak. Stok igen til det forudsatte og parate eukalyptustræ, tæl sherry ud og modne tallerkener og små hjørner af en slags skinke. Det er brug.

> (Apple plum, carpet steak, seed clam, colored wine, calm seen, cold cream, best shake, potato, potato and no no gold work with pet, a green seen is called bake and change sweet is bready, a little piece a little piece please.
> A little piece please. Cane again to the presupposed and ready eucalyptus trees, count out sherry and ripe plates and little corners of a kind of ham. This is use.)

Det er næsten overflødigt at sige, at Steins tekster som få er utilgængelige for enhver hermeneutisk tilnærmelse i form af spørgsmål om, hvad der foregår, hvor, hvornår, hvorfor etc. Samtidig er det åbenlyst, at Steins 'bløde knapper' er fyldt med et voldsomt liv, idet de mange konkrete substantiver og deskriptive adjektiver stråler betydning ud i alle retninger. Vi kan se ovenstående tekster i lyset af de eksperimenter inden for malerkunsten omkring 1910, som Stein stod i et nært forhold til i skikkelse af malere som Picasso og Braque. Ligesom i det kubistiske billede, hvor et motiv underkastes en hel række forskellige perspektiver på én gang, har vi i Steins tekster om 'objekter' og 'mad' et motiv – altså f.eks. »Shoes« og »Apple« – der derealiseres gennem brugen af en mængde 'underliggørende' synsvinkler. Man kan analogisere teksten til billedkunsten ved at sige, at digtets sønderspræng te centralperspektiv og mangfoldighed af nye optikker består i dets helt uvante 'syntaktiske optik'.

Mere end de fleste værker er Gertrude Steins *Tender Buttons* naturligvis også uoversættelig, og betragter vi Laugesens gendigtning, er det også oplagt, at de klanglige associationer – eller med Derridas udtryk 'disséminationer' – f.eks. i passagen »Apple plum, carpet steak, seed clam, colored wine, calm seen, cold cream« – er essentielle, idet allitterationerne og assonanserne er dominerende drivkræfter i betydningsdannelsen. Derudover er Steins tekster i sjælden grad et eksperimentarium for de forskellige teorier om skrivekunst, som hun gennem sit ambitiøse æstetikteoretiske forfatterskab udviklede over flere årtier. Vi kan i »Shoes« og »Apple« registrere den ødelæggelse af syntaksen og de brud med vanlig brug af tegnsætning, som anbefales af Marinetti i *Manifeste technique de la littérature futuriste* (1912) og videreføres blandt futuristernes proselytter hos de tyske *Der Sturm*-digtere i Berlin og de russiske futurister Khlebnikov og Majakowski i Sankt Petersburg. Dette ses hos Stein i de besynderlige usyntaktiske sammenstillinger af to substantiver (»carpet steak«) eller substantiver, verber og adjektiver i aldrig før sete og logisk meningsløse samspil (»count out sherry«, »this makes ale less«). En overordnet intention i Steins poetik er sabotagen af enhver form for tidslig, rumlig, plot- og handlingsmæssig dimension i teksterne, hvilket bl.a. foregår ved brugen af det, Stein benævner 'vedvarende nutid'. Dette begreb er anskueliggjort i »Shoes« og »Apple«, hvor ingen af ordelementerne formår fænomenologisk at forene sig til helheder, der kan give grundlag for en oplevelse af et sammenhængende tidsligt udstrakt forløb. Alt er diskontinuitet hos Stein, og ordene inden for de enkelte 'bløde knapper' får – i pagt med de russiske formalisters forestilling om 'underliggørelse' som virkemiddel og Brechts 'Verfremdung's-effekt – deres fascinationskraft i kraft af, at der frigøres energi

via opbruddet fra automatiserede perceptionsformer og ordenes på forhånd givne referentialitet.

Også Steins poetologiske tese om den varierede gentagelses betydning i digtning ses i de to ovenstående 'bløde knapper' som i hendes øvrige værker – f.eks. i »a little piece a little piece please. A little piece please«. Ideen om gentagelsens poetik har bl.a. Niels Frank i voldsom grad annekteret, således som det udtrykker sig i hans to tidlige digtsamlinger *Øjeblikket* (1985) og *Digte i kim* (1986) samt i det poetologiske essay »Tavshedens syv segl« fra *Yucatán* (1993), hvor der specielt henvises til Steins sene tekst »Stanzas in meditations«. Er Frank den danske digter, der er gået længst i sin anvendelse af Gertrude Stein som valgslægtskab, er det også tydeligt, at de poetiske strategier fra Steins rablende gale eller geniale og hermetiske ordkollager fra *Tender Buttons*, hvad enten det skyldes direkte eller indirekte påvirkning, i allerhøjeste grad finder sine efterfølgere hos en række førende danske lyrikere fra de seneste år såsom Morti Vizki, Janus Kodal, Mikkel Thykier, Ursula Andkjær Olsen, Mette Moestrup samt Steins oversætter Laugesen.

En anden avantgardist fra samme miljø som Stein – med Braque, Picasso og Apollinaire som centrale figurer – der er nået 'i øjenhøjde' med dele af den nyeste danske digtning og kritik, er Max Jacob. Jacobs tekster er måske ikke helt så radikale som Steins, men de ligner hendes med hensyn til at være forud for deres tid og i deres stormløb mod litterære konventioner. Hos Jacob optræder der tendenser af futuristisk, dadaistisk og surrealistisk art, til trods for at hans prosadigte er forfattet adskillige år før disse avantgardebevægelser lanceres med manifester. Hans tekster har desuden ofte et langt mere subtilt præg end i manifestforfatternes programmatiske erklæringer. Hans vigtigste tekstsamling, fra hvilken en lang række tekster har været kendt og kultagtigt dyrket inden for en lille parisisk avantgardeenklave, udkommer i 1917 og hedder *Le cornet à dés*. På dansk er dette værk med titlen *Raflebægeret og andre digte* nu i Jørgen Sonnes gendigtning i 2002 omsider kommet på dansk.

Max Jacob er som digter i den brede sammenhæng endnu mindre kendt end Stein, og sigende er det, at hverken Borums *Poetisk modernisme* (1966), Friedrichs *Strukturen i moderne lyrik* (1956), Bradburys og McFarlanes *Modernism* (1976) eller Kjell Espmarks *At översätta själen. En huvudlinje i modern poesi från Baudelaire till surrealismen* (1975) finder plads til Jacob på anden vis end som et navn, der en passant opremses blandt talrige andre. Sammenligner man Jacob med den samtidige Stein, er der imidlertid også klare forskelle. Hvor Stein i *Tender Buttons* har fremstillet syntaktisk dekomponerede kollagetekster, er Max Jacobs varemærke i *Le cornet à dés* det ultrakorte og koncentrerede, billedmættede, dadaistisk og surrealistisk orienterede prosadigt. På absurdistisk vis – og i samme ånd som Stein – har Jacob for vane over sine små prosadigte at anbringe en overskrift, hvis relation til teksternes indhold er logisk helt uigennemskuelig. En overskrift lyder f.eks. »Le coq et la perle« og indeholder et par snese tekster, der peger i vidt forskellige retninger. En af disse har – som mange af Jacobs prosadigte – taget udgangspunkt i en sansning af en dagligdags foreteelse, som så giver anledning til en vild og visionær sammenligning:

> I tobaksforretningerne i Belgien er kridtpiberne sat på rader i hundredvis på monteringer, i vifter der når helt op til loftet. Et belgisk barn sagde til mig, at sådan er djævelens vinger.
>
> (En Belgique, dans les bureaux de tabac, les pipes en terre sont enfilées par centaines sur des montures en éventail qui vont jusqu'au plafond. Un enfant belge m'a dit que les ailes du diable sont ainsi.)

Når Jacob har været en af avantgardens eller modernismens outsidere og haft svært ved at blive installeret i traditionen, er en væsentlig årsag tydeligvis, at han med sin ironiske og tvetydige modus er vanskelig at fastholde og karakterisere. Betragter vi ovenstående digt, kan den bizarre glidning fra »les pipes en terre« (»kridtpiper«) til »les ailes du diable« (»djævelens vinger«) i første omgang se ud som et – for den senere opfundne surrealisme – prototypisk 'uventet møde mellem en paraply og en symaskine på et operationsbord'. Men der er raffinerede finter i teksten, for hvordan skal vi fortolke det forhold, at det er et barn, der siger dette til den fortællende? Som pjattet pudsighed eller som romantisk farvet intuitiv indsigt i tilværelsen dybere sammenhænge hos de 'sieldne faa'? Og hvilken status har billedet »les ailes du diable«? Er det et sprudlende og forløsende grin eller den dybe angstfulde frysen, der er på færde hos barnet og/eller det talende jeg? Vi er kort og godt på afstand af og i en ironisk dialektik i forhold til den regelrette og simplificerede surrealistiske forestilling om poetiske billeder og overraskende sammenstød mellem betydningsområder som udtryk for den visionære digters forløsende frigørelse af underbevidste potentialer.

Max Jacobs prosadigtes tvetydige ironi, utilgængelighed og ikke-kategoriserbarhed har mange facetter. En anden tekst – også fra »Le coq et la perle« – er en af de mest rablende præsentationer af et jeg, man har set i moderne digtning:

> Jeg erklærer mig for verdensomspændende, æglæggende, giraf, altereret, kineserhader, og halvkugleformet. Jeg vander mig i atmosfærens kilder, som ler koncentrisk og fjerter ved min usikkerhed.
>
> (Je me déclare mondial, ovipare, girafe, altéré, sinophobe et hémisphérique. Je m'abreuve aux sources de l'atmosphère qui rit concentriquement et pète de mon incertitude.)

Det humoristiske potentiale i teksten ligger naturligvis i, at den afsindige personbeskrivelse forholder sig ironisk travesterende til de mange manifesters 'erklæringer' om alt mellem himmel og jord, hvor et fælles træk er, at manifesternes opgør med en prætentiøs og patosfyldt kunsttradition foregår med brug af en ikke mindre patosladet og selvhøjtidelig retorik. Der er således ingen samstemmighed i forhold til tidens avantgardistiske paroler hos Jacob. At Jacob med sin rablende humor og sit tumultuariske billed-

sprog er på bølgelængde med centrale poetologiske strategier i den nyeste danske digtning er imidlertid åbenlyst, hvis man betragter værker fra midten af 1990'ere og fremefter af digtere som Katrine Marie Guldager, Camilla Christensen, Carsten René Nielsen og Lars Bukdahl.

Sidstnævnte Bukdahl er som før nævnt uomgængelig, når vi taler om reaktualiseringen af den historiske avantgarde i de seneste års digtning. Det overrasker ikke, at den mest outrerede avantgardist af alle, hvis målet for radikalitet altså er den grad af uforståelighed, absurditet og meningsløshed, som en digters værk implicerer, nemlig Kurt Schwitters, har fundet sin oversætter og introduktør i Lars Bukdahl. Det giver også sig selv, at den traditionelle modernismekritik, repræsenteret med f.eks. Friedrichs og Espmarks værker, helt har ignoreret Schwitters. Ligeledes er det karakteristisk, at parnasset inden for den modernistiske digtning – på samme måde, som Eliot sarkastisk om Steins digtning påpeger, at den minder om saxofonmusik – i hovedsagen har taget stærkt afstand fra ultraeksperimenterende digtere som Schwitters, således som det f.eks. kommer til udtryk i Gottfried Benns essay »Lyrikkens problemer« (Benn 1951: 140f):

> I den allersidste tid har vi set forlag og redaktioner prøve at gennemtrumfe en slags lyrisk modernisme, en slags recidiverende dadaisme: i et digt står der seksten-sytten gange i optakten til linien »wirksam« – som aldeles ikke efterfølges af noget virkningsfuldt – kombineret af de nyeste pygmæ- og andamaneserlyde. [...] *de frigivne bogstaver* skal danne en musikalsk enhed, der lader selv ræben og rallen komme til sin ret, foruden ekko, hosten, tungesmækken og høj latter. Hvad der kommer ud af det, ved man endnu ikke. En del lyder afgjort latterligt, men det er dog ikke helt umuligt, at hvis ordfornemmelsen atter ændres, selvanalysen drives videre, og originale sprogkritiske teorier udledes, at der så kan opstå en ny lyrisk diktion, som i hænderne på den store ener, der fylder den med sit indre, kunne blive til strålende digtning. Foreløbig må man dog sige, at det europæiske digt stadigvæk holdes sammen af en formtanke og artikulerer sig i ord, ikke i ræben og hosten.

Er det bemærkelsesværdigt, at Schwitters på ingen måde accepteres i den tradition inden for modernismen, der fokuserer på digterens heroisk lidende møde med modernitetens meningsløshed og Benns heraf følgende diktum om at underkaste sig »intethedens formkrævende magt«, så er det lige så påfaldende, at de avantgardistiske bannerførere heller ikke vil kendes ved Schwitters. Man mener inden for Dada, at han ikke besidder den fornødne oprørske gestus, som fordres af den manifesttro dadaisme. Bevægelsens stærke ideolog, Richard Huelsenbeck, udtaler således, som Bukdahl anfører i sin introduktion af digteren, at Schwitters er »den dadaistiske revolutions Caspar David Friedrich«. Mest kendt i Schwitters' ungdomsproduktion er *Anna Blume. Dichtungen* (1919), fra hvilken titeldigtet i Bukdahls gendigtning fra 2004 lyder:

Til Anna Blomst

O du, mine 27 sansers elskede, jeg elsker du!
Du, din, du dig, jeg dig, du mig, ---- vi?
Det hører tilfældigvis ikke til her!

Hvem er du, utalte fruentimmer, du er, er du?
Folk siger, du vil være.
Lad dem snakke, de ved ikke, hvordan kirketårnet står.

Du bærer hatten på dine fødder og vandrer på hænderne,
På hænderne vandrer du.

Halløjsa, dine røde klæder, savet op i hvide folder.
Rød elsker jeg Anna Blomst, rød elsker jeg du.
Du, din, du mig, jeg dig, du mig ---- vi?
Det hører for resten til de kolde gløder!
Anna Blomst, røde Anna Blomst, hvad siger folk?

Prisopgave:

1) Anna Blomst har pip,
2) Anna Blomst er rød.
3) Hvilken farve har pipfuglen.

Blå er dit gule hårs farve,
Rød er din grønne fugls farve.
Du jævne pige i hverdagsklæder,
Du kære grønne gnu, jeg elsker du!
[...]

(An Anna Blume

Oh du, Geliebte meiner 27 Sinne, ich liebe Dir!
Du, Deiner, Dich Dir, Du mir ---- wir?
Das gehört beiläufig nicht hierher!

Wer bist Du, ungezähltes Frauenzimmer, Du bist, bist Du?
Die Leute sagen, Du wärest.
Lass sie sagen, sie wissen nicht, wie der Kirchturm steht.

Du trägst den Hut auf deinen Füssen und wanderst auf die Hände,
Auf den Händen wanderst Du.

Halloh, Deine roten Kleider, in weisse Falten zersägt.
Rot liebe ich Anna Blume, rot liebe ich Dir.
Du, Deiner, Dich Dir, ich Dir, Du mir, ---- wir?
Das gehört beiläuf in die kalte Glut!
Anna Blume, rote Anna Blume, wie sagen die Leute?

Preisfrage:

1) Anna Blume hat ein Vogel,
2) Anna Blume ist Rot.
3) Welche Farbe hat der Vogel.

Blau ist die Farbe Deines gelben Haares,
Rot ist die Farbe Deines grünen Vogels
Du schlichtes Mädchen im Alltagskleid.
Du liebes grüne Tier, ich liebe Dir!
[...])

Schwitters digt er naturligvis uoversætteligt, og der går følgelig mange betydninger tabt i gendigtningen. At oversætte det almene »Tier« med det bizarre »gnu« for at få det til at rime med »du«, er f.eks. en kunstnerisk frihed, der ikke er belæg for.

Digtets pointe er den ekstatiske begejstring over og tilbedelse af den elskede, »Anna Blume«. Det fascinerende i Schwitters' digt er den mangfoldighed af sproglige virkemidler, som jeget tager i brug i sin berusede besyngelse. En dansk parallel til Schwitters' »Anna Blume« i denne retning er Johannes Weltzers lyddigt »Alma« (1925), hvor ekstasen over den vidunderlige kvinde har gjort det danske sprog helt overflødigt og utilstrækkeligt. »Adakadejsan, simbira gastir,/hamaradawan, satinarundr./O, mala kirsej,/O serti mila,/simbryligastur, arkinarendr –«, lyder den første strofe af Weltzers kærlighedsdigt.

I Schwitters' digt ser vi på et mangefold af måder, hvordan den ekstatiske kærlighed omfortolker sprog og verden. Det sker ved med nye grammatiske og ortografiske virkemidler at fremhæve, hvordan jegets hele verden er tilbedelsen af duet/kvinden, »Anna Blume«. Jeget tilkendegiver sit tilhørs- og afhængighedsforhold i forhold til duet gennem brugen af dativformen og den konsekvente anvendelse af henholdsvis store og små bogstaver til jeget og duet i formuleringer som »ich liebe Dir« og »Du, Deiner, Dich Dir, ich Dir, Du mir, ---- wir?«. Jegets oplevelse af forelskelsen sprænger, som formuleringen »Geliebte meiner 27 Sinne« viser, alle grænser for omverdensperceptionen. At alle naturlove er sat ud af kraft i det lyriske univers, fremgår tydeligt af formuleringerne: »Du

trägst den Hut auf deinen Füssen und wanderst auf die Hände,/Auf den Händen wanderst Du.« Jeget har kun foragt og indifference til overs for det omgivende samfund (»Lass sie sagen«), og den komiske udstillen af en akademisk logik, præstationskrav og en snæversynet måde at opfatte verden på er tydelig i den parodiske »Preisfrage«, hvis ordspil (»Vogel«) er uoversætteligt. Selv normalverdenens forståelse af farver fejes til side i pjanket ekstase: »Blau ist die Farbe Deines gelben Haares,/Rot ist die Farbe Deines grünen Vogels.«

I alt er Schwitters' »Anna Blume« og hans andre digte – ligesom Steins og Jacobs – banebrydende i forhold til tidligere lyrisk tradition, hvad angår bruddet med normal syntaks, diktion og komposition i lyrik. At Schwitters heller aldrig annekteres af den historiske avantgarde – og gerne kan henregnes til Laugesens »indre rums kosmonauter« med en placering »uden for historien« – synes som sagt at have en del at gøre med, at hans digte ikke lader sig kategorisere som regelret dadaistiske, da de ikke besidder den demonstrative aggressivitet og selvbevidste patos, som kendetegner en hovedtendens inden for denne strømning. At Schwitters genoptages som valgslægtskab i dele af dansk digtning omkring 2000, er lige så logisk, hvis man ser på den klare videreførelse af Schwitters' æstetik som fremtræder i den rim-, remse- og ordspilstradition, der repræsenteres af digtere som Peter Laugesen, Dan Turèll, Lars Bukdahl, Martin Glaz Serup og Ursula Andkjær Olsen.[75]

Ser vi på den danske mellemkrigsdigtnings eksperimenter, er der også her tale om adskillige reaktualiseringer i de seneste års litteratur. Sammen med Emil Bønnelycke, Fredrik Nygaard, Harald Landt Momberg og Broby-Johansen fra 1920'erne samt gustaf munch-petersen og Jørgen Nash fra 1930'erne og 1940'erne udgør Jens August Schades digtning et af de få bidrag, vi i Danmark har til den avantgardistiske litteratur, som i vid udstrækning folder sig ud i udlandet i mellemkrigstiden. Vi kan ikke tale om en dansk avantgarde i form af bevægelser som i de centraleuropæiske kulturelle centre, men om spredte manifestationer med større eller mindre relation til, hvad der foregår i forbindelse med futurismen, dadaismen og surrealismen i Paris, Zürich, Berlin og Milano.

Blandt de mest grænsesprængende værker fra Schades forfatterskab – og i mellemkrigstidens danske digtning som helhed – er den lille roman *Kommode-Tyven eller Udødelig Kærlighed* fra 1939, og der er da heller ikke noget mærkeligt i, at denne roman med 100-året for Schades fødselsdag i 2003 og de sidste års opblussende interesse for glemte avantgardistiske kapitler af dansk litteraturhistorie er blevet genudgivet.

At gengive handlingen i *Kommode-Tyven* er ikke ligetil. Der optræder tre kvinder, Lucia fra Marseille, Cissy Mulbrin fra New York og Fandango fra en dansk provinsby. Disse tre kvinder har på en eller anden uigennemskuelig vis alle et erotisk forhold til romanens hovedperson, Kommode-Tyven. Hvad angår udsigelsen i romanen, er der tale om et eksempel på en 'demokratisk' flerstemmighed eller polyfoni i samme forstand, som Bachtin finder det i Dostojevskijs digtning, og som jeg har været inde på

også manifesterer sig i danske værker af bl.a. H.C. Branner, Rifbjerg, F.P. Jac og Hans Otto Jørgensen. Der fortælles i en vekslende blanding af indre monologer fra de tre kvinder samt en avisstemme fra et amerikansk blad, blandt hvilke sidstnævnte også markerer sig ved at skifte skrifttype og -størrelse flere gange i løbet af den samme side. Det ender tilsyneladende med et orgie i en flyvemaskine mellem Kommode-Tyven og hans kvinder, men plot og handling kan – om end ikke helt i Steins radikale betydning – siges at være helt underordnet i Schades tekst. En typisk passage fra værket ser ud på følgende måde (Schade 2003: 61):

> **KOM FREM I LYSET, HERR KOMMODE-TYV,** *ellers tror vi, at* Sandheden, Livets inderste Hemmelighed er den, at hverken Kommode-Tyven eller Kærlighed af højere Art end „den erotiske", normale fysiske mellem Menneskene paa to Skridts Afstand og mindre — eksisterer. Vi vil have denne uhyre Kærlighed, der strækker sig over længere Afstande i Rum og Tid end den, der er mellem to Munde, der mødes og skilles i et Kys eller et Menneskeliv — der udstraaler Lys gennem Aartusinderne og over Havenes Tusinder af Kilometre.

Der er to karakteristiske træk ved citatet og den øvrige roman. For det første er der tale om et eksperiment ud i konkret poesi med brug af et væld af forskellige typografiske tricks (visse steder i romanen står skriften endda spejlvendt og på hovedet!). Det er da heller ikke underligt, at Hans-Jørgen Nielsen, da han skal propagere denne type af digtning i 1960'ernes slutning, sammen med Bønnelyckes figurdigte fremhæver Schades *Kommode-Tyven* som banebrydende.

For det andet møder vi i citatet den særlige schadeske udgave af surrealismen, hvor munter og lystfyldt erotik – som Kommode-Tyven altså bliver et symbol på – fremhæves som den kraft, der skal frelse verden. Vi bemærker, at der hos Schade hverken er tale om noget patosfyldt romantisk evangelium om religiøst farvet kærlighed, som man ser

det overtaget fra romantikken i dele af surrealismen (munch-petersen, Karin Boye, Robert Desnos) eller om nogen rasende socialt-rebelsk orienteret surrealisme (Andre Breton, Louis Aragon, Antonin Artaud), men derimod om en rablende sensualisme, hvor humor, ironi og selvironi hele tiden underminerer en storladen eller brovtende stil. Et uddrag, hvor det som i ovenstående citat er den amerikanske bladstemme, der larmer løs, lyder (ibid. 49): »Denne kommode-tyv er ved at blive *t y p i s k*. Han indeholder hele menneskeheden i dette århundrede, som den viser sig i *t y p e r*. Han er kort sagt tyven. Tyven for mig, tyven for dig. Tyven for alle, tyven for én.« I en anden passage zapper man pludselig fra et par siders avisstemme over til kvinden Lucia (ibid. 52):

> Lucia følte kysset af den danske sommers vind under sin kjole som en ny, helt ufattelig vellyst, som hun aldrig havde følt før – en renere, naturligere lykke, end den hun nylig havde følt i sengen i Marseille sammen med en af spiritus og blinde drifter beruset mand, der troede, at denne grove erotiske proces uden ånd og tanke og virkelig vildskab og natur var bestemt til at vare evigt.

Kommode-Tyven er et værk, der – samtidig med at den falder helt igennem i forhold til enhver episk norm om person- og miljøskildring, plot og sammenhæng – er banebrydende i kraft af sin eksperimenterende stil, sin utraditionelle mangestemmige udsigelse og sin kaotiske komposition. Det forekommer også naturligt, at værket er blevet reaktualiseret i de seneste års digtning af Lars Bukdahl, der i sit kongeniale efterskrift helt i Schades ånd og stil slutter af med følgende absurdistiske salve (ibid. 83): »Tidligt i romanen citerer Fandango Søren Ulrik Thomsen: »Jeg er *levende*«. Det er både hun og de andre piger og deres og vores elskede kommodetyv til hver en tid. Heldigvis.«

Der er talrige andre eksempler på mellemkrigstidens danske avantgardes 'genkomst' i tiden omkring 2000. Der er kommet genudgivelser af de to mest radikalt eksperimenterende digtsamlinger fra mellemkrigstiden, hvad angår påvirkning fra den centraleuropæiske avantgarde, nemlig Broby-Johansens *BLOD* (1922) og Harald Landt Mombergs *Parole* (1922). Disse er optrykt i henholdsvis den store antologi i anledning af Broby-Johansens 100-års-dag *Broby – en central outsider* (2000) og i en udgave af *Parole* fra 1998, hvor billedkunstneren og digteren Thomas Bruun har skabt en række kollager, der fungerer i et samspil med Mombergs ordkompositioner.

I sidstnævnte udgivelse lægges der i efterordet af Hans Henrik Schwab vægt på den nye og anden 'genkomst' af Momberg omkring 2000 og på den betydning, Momberg har som valgslægtskab for tidens digtere. Den første 'genkomst' var i konkretismens glansperiode i 1969, hvor Poul Borum foranstaltede en nyudgivelse og bl.a. Hejlskov Larsen viste interesse for værket. Hans Henrik Schwab skriver: »Vigtigere end en rubricering af Momberg inden for en 'isme' er dog konstateringen af, at Momberg fortsat sætter sine spor her i 1990'erne. Der går en lige litteraturhistorisk linje fra Momberg til eksempelvis Lars Bukdahls dadaistiske rim og remser og Simon Grotrians bibelske surrealisme« (Schwab 1998: 78).

Ud over sådanne genudgivelser kan den fornyede interesse for mellemkrigstidens eksperimenterende poesi aflæses i den store interesse for disse digtere i de seneste års litteraturhistoriske og -analytiske værker. Der er siden midten af 1990'erne kommet flere litteraturkritiske behandlinger af disse digtere end i hele resten af århundredet tilsammen. Det gælder *Danske digtere i det 20. århundrede*, hvor Per Stounbjerg og Anne Borup har tegnet fyldige portrætter af Bønnelycke, Gelsted, Broby-Johansen og Momberg, af hvilke de to sidstnævnte overhovedet ikke figurerer i de to tidligere udgaver af dette værk. Det er tilfældet for en række analyser af ovenstående digtere i min *Modernistiske outsidere* (1998) samt i Claus Falkenstrøms *Det er poesi og manifest. Dansk avantgardelyrik i det 20. århundrede* (2003). Og det er markant i de seneste års antologier over dansk litteratur, at mellemkrigstidsavantgarden og neoavantgarden med gennembrud i slutningen af 1960'erne har fået en mere prominent placering end i tidligere værker.

Som et eksempel, der er prototypisk for synet på mellemkrigstidsavantgarden i tiden omkring 2000, kan man nævne Lars Bukdahls *Digte til drengene* (2002). I Bukdahls antologi vælges tekster fra stort set de samme værker og forfattere, som Brixvold og Jørgensen gør i den føromtalte *Antologi af dansk kortprosa*. Dette understøtter den klare tendens til, at de dominerende teksttyper fra såvel samtiden som de valgslægtskaber, man fokuserer på, befinder sig i et genremæssigt ubestemmeligt felt.

Hvad angår den kanon, man konstruerer i de to antologier, trækkes der i begge værker linjer mellem tre forskellige grupperinger. Forbindelserne går fra mellemkrigstidsavantgarden med navne som Bønnelycke, Gelsted, Schade, Nash, Fredrik Nygaard, Storm P. og Freddie over neoavantgarden fra slutningen af tresserne med Højholt, Hans-Jørgen Nielsen, Turèll, Kirkeby, Leth, Bjelke, Johannes L. Madsen, Vagn Lundbye og Kirsten Thorup frem til 1990'erne, hvor favoritterne hos begge ovennævnte redaktører er Frank, Adolphsen, Juul, T.S. Høeg, Vizki, Guldager og Hans Otto Jørgensen. Karakteristisk er det også, hvilke forfatterskaber og perioder, som glimrer ved deres fravær i antologierne, og som denne avantgardekanon konstruerer sig udenom, nemlig sensymbolisterne, Per Lange, Sarvig, Paul la Cour, Gustava Brandt, Wivel og Bjørnvig, konfrontationsmodernisterne, Rifbjerg, Ørnsbo, Sonne og Benny Andersen og de kanoniserede symbolistisk orienterede centrallyrikere fra 1980'er-generationen, Strunge, Tafdrup og Søren Ulrik Thomsen. Eller sagt med ét begreb: den centrallyriske tradition.

Opsamling

Reaktualiseringen af mellemkrigstidens avantgarde er markant i digtningen omkring 2000. Surrealismen genbruges i Carsten René Nielsens lyrik, der anvender denne strømnings æstetik på en ny strategisk måde, i oversættelser af præsurrealistiske 'glemte' værker som Max Jacobs prosadigte fra 1917 og genudgivelsen af Schades eksperimenterende prosaværk *Kommode-Tyven* (1939). Konkretismen og readymade-kunsten har fået sin anden luft med Bukdahls poetiske anvendelse af readymade-æstetikken i sin debutsam-

ling og samme digters oversættelse af Kurt Schwitters' konkretlyrik fra 1920'erne samt i genudgivelsen af Mombergs og Broby-Johansens formeksperimenterende digtsamlinger fra 1922. Og de eksperimenterende ikoner, som ligger uden for enhver litteraturhistorisk kategorisering, Khlebnikov, Stein og Björling reaktualiseres i essayistiske tekster af tidens indflydelsesrige digter-kritikere, nemlig Borum, Laugesen og Niels Frank.

Det hele foregår i en initieret litterær offentlighed, hvor oversættelser, poetiske genanvendelser af tidligere æstetikker og litteraturkritiske fremstillinger er filtret ind i hinanden. Der citeres og kanoniseres værker og forfattere på en måde, der absolut er i overensstemmelse med Hal Fosters forestilling om en 'avantgardens genkomst'. Og man kan da også roligt med Bachtins ord sige, at digtningen omkring 2000 er gennemtrængt af avantgardens 'fremmede ord'. Hvad man vælger at reaktualisere fra den udenlandske og danske avantgarde, er derimod stærkt selektivt.

Det politisk orienterede aspekt er på ingen måde et, der står markant hos tidens toneangivende nyfortolkere af mellemkrigsavantgarden. At den politiske dimension *også* findes i dele af den avantgardistiske digtning, skal vi imidlertid se i det følgende. Ligesom den kryptoreligiøst og metafysisk orienterede dimension, som vi så indslag af i Laugesens »indre rums kosmonauter«, »stjernesprog« og »lyriske partikelforskning«, Borums »ideernes tropiske regnskov« og Franks »stilheds mønster« og »tavshedens syv segl«, også markerer sig inden for avantgarden.

Mest konstituerende for den avantgardistiske digtning er dog den montageagtige form. Jeg vil derfor i det følgende se på, hvordan væsentlige dele af interaktionslyrikken omkring 2000 kan ses som videreførelser af en avantgardistisk tradition, som kun i ringe grad har været belyst litteraturhistorisk. Denne spænder fra den tidlige avantgardes eksperimentatorer, Nygaard, Bønnelycke og Momberg over 1960'ernes mest radikale digtere Malinowski og Højholt frem til i dag.

Den avantgardistiske montage i dansk litteraturhistorie – fra Nygaard til Højholt

Den flerstemmige montageform opfattes i det følgende som det centrale kendetegn ved den avantgardistiske tekst. Denne teksttype anfægter holdninger, der kan iagttages i traditionel lyrik med hensyn til udsigelse, komposition og stil. Modsat den romantisk-symbolistiske poet, der bekender sig til en ekspressiv poetik, hvor det poetiske sprog antages at udspringe af dybe sjælelige kilder, opstår den avantgardistiske digters værk i en maksimal interaktion med en konkret sproglig omverden. Man kan på denne vis tale om avantgardens 'ikke-organiske' værker, hvor intentionen er at skabe uafgrænsede, genrehybride og stilistisk heterogene tekster.

I montagen foregår der to operationer. Først indsamles der sprog fra forskellige samfundsmæssige kontekster. Dernæst sættes fragmenterne sammen til en komposition. Spørgsmålet om, hvorvidt enkeltdelene samvirker til en helhed, kan selvfølgelig diskuteres. Og man kan naturligvis ikke give et skråsikkert svar på, om det er tilfældet. En nor-

mal distinktion mellem en kollage og en montage ville her pege på, at den samlende effekt eller overordnede intentionalitet i højere grad manifesterer sig i den sidste end i den første form. En teoretisk påstand uden argumentationsgrundlag bliver det efter min mening, når Bürger og Adorno anfører, at montagen ikke har noget præg af syntese, og der er analytisk set mere ræson i Bachtins forestilling om, at selv tekster fyldt med 'fremmede ord' er gennemstrømmet af en form for intentionalitet. At denne imidlertid i visse litterære montageformer træder langt mindre tydeligt frem, er oplagt.

Jeg vil nu se nærmere på de vigtigste stationer i den danske avantgardistiske montages historie. Det skulle hermed blive muligt at belyse baggrunden for den eksplosion, hvad angår denne form, som man ser omkring 2000. En vigtig pointe, som forrige kapitel også peger på, er, at vi på ingen måde finder et holdningsmæssigt fællespræg mellem de avantgardistiske tekster, men derimod en vifte af forskellige positioner.

Den avantgardistiske, poetiske attitude, forstået som en høj grad af inddragelse af de sociale sprog i de digteriske tekster, får i dansk litteratur sit gennemslag med Emil Bønnelyckes *Asfaltens Sange* (1918) og Fredrik Nygaards *Evropaskitser* (1919). Både Nygaard og Bønnelycke er som forfattere ofte blevet betegnet som 'digtervagabonder', hvorved der forstås, at de ynder at flanere og lade sig beruse af indtryk fra den moderne storby.

Man kan pege på enkelte forløbere for Bønnelycke og Nygaard, hvoraf den vigtigste er Johannes V. Jensens *Digte 1906*. Med tekster som »Interferens« og »Ved Frokosten« træffer vi for første gang på dansk et vokabular bestående af dagligsproglige gloser som »Skohorn«, »Chokoladeautomat« og »Tuborg fra Fad« i et digt. Denne sproglige fornyelse omtaler Per Stounbjerg i »Afsked med tilforladeligheden« (1998) som den anfægtelse af »det tilforladelige sprog og andre litterære stabiliseringsmekanismer«, som kan betragtes som modernismens centrale kendetegn (Stounbjerg 1998: 211).[76]

Hos Bønnelycke går det langt voldsommere til. Inspirationen til Bønnelyckes »Aarhundredet« fra *Asfaltens Sange* stammer bl.a. fra Johannes V. Jensens *Den gotiske Renaissance* (1901), Jensens Whitman-oversættelser og Marinettis *Futurismens Manifest* fra 1909. Teksten er den første danske poetiske montage, i hvilken et utal af forskellige sociale sprog indflettes i en rablende sprogstrøm, hvori moderniteten besynges.

Vi finder i »Aarhundredet« mindst otte forskellige stilarter.[77] Panegyrikkens pompøse deklamationer (»Jeg elsker dig, du gaadefulde Tid, du Seklernes Sekel«) optræder side om side med den moderne reportages impressionistiske stil (»en Sporvognsskinnes blanke blaa Jern«) og banal, sværmende naturmetaforik (»Disse hvide og gyldne Sommerfugle, Myg og sejlende Guldsmede skal befolke den blaa Luft«). Vi træffer den essayistiske stils vurderende udsagn (»Han var jo i det hele taget en rædsom Digter«) i selskab med reklameagtige opremsninger (»»Imperator«, »Britanic«, Cunard Linie. Ø.K. Det Forenede. Hamburg Amerika Linie. Ostindiske Lloyd«) og profetiens patetiske sprog (»O, du unge Jord«, »O, du nære Tid«). Og vi møder ræsonnementer fra populærfilosofiske artikler (»Menneskene er ligesom blevet bange for sig selv ved Følelsen af at tage Magten fra Elementerne«) sammen med avancerede tekniske vendinger fra jernbanein-

dustriens pjecer (»et klaprende præcist virkende engelsk Sporskifte«, »den elektriske Centralaflaasning«).

Tilsvarende er der ingen grænser for hvilke forestillingsområder eller ordregistre, der ikke bringes ind i »Aarhundredet«. Det gælder teknik (»Gnommotor, Model 1918«), psykologi (»Angst og Fryd«), religion (»Opstandelsestid«), biologi (»Guldsmede«), astronomi (»Mars«), matematik (»Tal«), musik (»Ouverture«), litteratur (»Købmanden i Venedig«) og skulpturkunst (»Michel Angelo«). Derudover er et særpræg ved »Aarhundredet« det spændingsfelt, der er imellem tekstens jævne talesproglige stil og dens høje retoriske stil. Her benytter man bl.a. et mægtigt opbud af den klassiske retoriks troper og figurer, såsom anafor (»Jeg elsker dig », »Derfor er du«), epifor (»en Storhedstid, en Særtid, en Rædselstid, en Jubeltid«), apostrofe (»O, du unge Jord«, »O, du nære Tid«), oxymoron (»fornuftige Vanvidstid«), zeugma (»Solen og Sundheden«), retoriske spørgsmål (»Er Asfalten ikke en morsommere Ting end Grønsværet?«) og metafor (»Propellernes Sang, Hastighedens øredøvende Salme«, »svulmende morderisk Ouverture«).

I alt kan man karakterisere »Aarhundredet« som en sproglig hvirvel, der har opsuget alle mulige typer af sprog i sig, og som sprænger alle konventioner for anvendelsen af genrer og stilarter i litteraturen. Frederik Nygaards *Evropaskitser* er en række rablende tekster fra moderniteten, der i flere tilfælde er endnu mere radikale i deres stilistiske heterogenitet end Bønnelyckes. Til forskel fra Bønnelycke flanerer Nygaard ikke kun rundt i København, men er derimod på rastløs gennemfart i et antal europæiske storbyer. En passage fra teksten »London« lyder:

> Porridge, bacon and eggs. Stik mig min Sixpence. Undergrunden til Piccadilly? Second on your right, third on your left. Godmorgen travle Tog – Hold Kæft! Folk skal på Kontoret. Hurry up, hurry up! Afgang. Brurrrrrrrrrr – – – – – – Piccadilly. Hovedet op af Jorden. Se, hvor Bilerne ligner Insekter. Bussen til City? Spørg en Bobby. No 78. Saa over Gaden. Forsigtig: Nu! God dag, Trafalgar Square. Se Fuglen på Nelsons Hoved. En dansk Maage? Vrøvl. Nu op med Pennyen. Hallo Johnnie Walker, Hallo I masser af Navne paa Ting, Steder og Mennesker. Refreshmentrooms, Coffee-rooms. Bovril. Oxo. Milkmaid Cream. Scotch Whisky. Bovril, Bovril, Bovril. Khakimænd. Shagpiper. Friskbarberede Ansigter. [...] Ja, nu er det Aften ovenover. I Londons silkebløde Midnat kører smokingklædte Gentlemen deres barhovede Kvinder til Carlton i kælent spindende Autos – Lad være at bli lyrisk. Jeg er ikke lyrisk. Jo. Nej! Jeg er betaget, henrykket, oprevet, rasende og knust. Vand, Vand! Tag London af mine Skuldre med samt dets myldrende Millioner, det skønne, hæslige, infame og henrivende London. Lad os køre rundt hernede hele Natten. Jeg vil ikke mere derop. Aa – – – Jeg er kun en lille Dansker – – –.

Fredrik Nygaards »London« ligner sit forbillede »Aarhundredet« på mangfoldige punkter. Som hos Bønnelycke møder vi i teksten et vægtløst jeg, der bombarderes med sansninger i det kaotiske, flimrende og pulserende storbyrum. Udgangen af teksten er ligele-

des næsten en tro kopi af slutningen på »Aarhundredet«, hvor den ekstatiske oplevelse af at være i metropolens vold ophæves til en slags modsigelsernes metafysik med affyringen af en mægtig salve af oxymoroner. Hos Bønnelycke lyder det: »Jeg elsker dig, du lykkelige Ulykkestid ... Jeg elsker dig, du selvfølgelige Rædselstid ... Jeg elsker dig, du fornuftige Vanvidstid ... Jeg elsker dig, du kaotiske Systemtid ... Jeg elsker dig, Mørkets Tid, Opstandelsestid, Epokerne store Selvmodsigelsestid ...«, mens Nygaard i sin lidt mindre højstemte stil skriver: »Jeg er betaget, henrykket, oprevet, rasende og knust« [...] »det skønne, hæslige, infame og henrivende London«. Som tekst er »London« i endnu højere grad end Bønnelyckes tekster fra *Asfaltens Sange* præget af en digterpositur, hvor jeget i bogstaveligste forstand vælter sig i de omgivende stemmer fra storbyrummet.

Mens Bønnelyckes ekstase udtrykker sig gennem anvendelsen af et voldsomt repertoire af retoriske virkemidler, er Nygaards stil enkel og i dialog med omgivelsernes mundtlige formuleringer. Der er i »London« tale om en slags primitiv – og både naiv og til det komiske imponeret – reaktion, hvor det elementære, ureflekterede og idiosynkratiske ytrer sig i en syntaks, i hvilken der ikke forekommer normalsætninger, men hvor sproget er reduceret til imperativer (»Stik mig«, »Se« »Hurry up«, »Spørg«, »Lad vær »), interjektioner (»Hold kæft!«, »Hurry up!«, »Nu!«, »Afgang«, »Goddag« »Hallo«, »Ja. Nej!«, »Aa«) og sætningsellipser (»Undergrunden til Piccadilly?«, »Hovedet op af Jorden.« »Bussen til City? Spørg en Bobby. No 78. Saa over Gaden. Forsigtig: Nu! God dag, Trafalgar Square. Se Fuglen på Nelsons Hoved. En dansk Maage? Vrøvl«).

Man kan kort og godt bemærke, at Nygaard bryder med den centrallyriske traditions forestilling om et fast udsigelsescentrum, idet digtets stemme konstant skifter retning. Man springer fra oplæsningen af et menukort (»Porridge, bacon and eggs«), henvendelse til en mulig rejseledsager (»Stik mig min Sixpence«), en forespørgsel om vej (»Undergrunden til Piccadilly?«), omgivelsernes svar på henvendelsen (»Second on your right, third on your left«) over jegets klassisk lyriske apostrofering af omverdenens ting (»Godmorgen travle Tog«), gengivelse af motorlarm (»Brurrrrrrrrrr«), læsning af navne på undergrundsbanens stationer (»Piccadilly«), lyriske billeddannelser (»Bilerne ligner Insekter«), formaninger til jeget selv eller en ledsager om, hvordan man færdes i trafikken (»Forsigtig: Nu!«), gengivelse af synsindtryk (»Se fuglen på Nelsons Hoved«), fjollede associationer (»En dansk Maage?«), opremsning af engelske skilte og reklamer (»Refreshment-rooms, Coffee-rooms. Bovril. Oxo. Milkmaid Cream. Scotch Whisky. Bovril, Bovril, Bovril«) til triviallitterære sværmerier (»I Londons silkebløde Midnat kører smokingklædte Gentlemen deres barhovede Kvinder til Carlton i kælent spindende Autos«), metafiktive refleksioner (»Lad være at bli lyrisk. Jeg er ikke lyrisk«) og de allerede nævnte oxymoron-mættede salver (»det skønne, hæslige, infame og henrivende London«). Der er i Nygaards naive, futuristisk orienterede reportagedigte en stilistisk heterogenitet, som er ukendt i dansk sammenhæng før denne digters og Bønnelyckes ungdomstekster.

Man kan efter disse digtere pege på en række ansatser inden for dansk digtning til en avantgardistisk flerstemmig digtæstetik. Både Mombergs og Broby-Johansens korte produktioner fra 20'erne er banebrydende ved deres import af tendenser fra mellem-

krigstidens avantgardebevægelser, som de specielt blev konciperet af den berlinske *Der Sturm*-kreds. Det skal ikke gøres til noget vigtigt spørgsmål, hvem der er mest avantgardistisk blandt digtere i mellemkrigstiden, idet dette afhænger af, hvilke parametre for det avantgardistiske man vægter. Drejer det sig om den stilistiske heterogenitet med skiftende udsigelsespositioner inden for samme tekst frem for mere eksplicitte politiske holdningstilkendegivelser, er der ikke tvivl om, at Bønnelycke og Nygaard er absolut lige så radikale avantgardister som Momberg og Broby-Johansen.

Momberg er den første danske digter, som skaber en digtsamling, der som helhed er stilistisk heterogen. Modsat Bønnelycke og Nygaard, hvis enkeltdigte er stilistisk heterogene, er Mombergs *Parole* (1922) og det i samtiden uudgivne værk, »Katakomb«, karakteristisk ved, at der indgår et antal vidt forskellige digttyper i det samme værk. Jeg vil fra Mombergs produktion fremhæve tre former for poesi, som før denne digter – med Bønnelycke som den eneste undtagelse – ikke optræder på dansk, nemlig det grafiske digt, det dadaistiske lyddigt og det surrealistisk orienterede kollagedigt. For alle disse digttypers vedkommende gælder det, at Momberg er influeret af de internationale forbilleder, af hvilke de centrale er *Der Sturm*-digterne, August Stramm, Rudolf Blümner og Lothar Schreyer. Et af Mombergs grafiske digte hedder »Embryo«:

m
mb
o
yo
r
br
mbr
embr
yo
embryo

Digtet er et stykke konkret poesi i den mest bogstavelige betydning, idet det illustreres, hvordan de enkelte bogstaver som celler langsomt indgår i en proces, således at den 'flercellede' 'ordorganisme', fosteret dannes. Man kan næppe heller undgå at bemærke det humoristiske blink, der består i, at ordet »mor« danner sig i løbet af processen. Derudover peger brugen af ordet »embryo«, som givet har været et fremmedklingende ord i 1920'ernes Danmark, i retning af en tendens, som er central i dada og den tyske *Der Sturm*-ekspressionisme, nemlig fascinationen af de eksotiske lyde. Af grafiske digte er forbilledet værker fra *Der Sturm* af specielt Rudolf Blümner, som Momberg også har tilegnet en serie af sine lyddigte fra »Katakomb.«

Blandt dadaistisk orienterede lyddigte finder vi talrige såsom det følgende uddrag af »Røg« fra »Katakomb«: »Hras hras hras hras/mangemuligmaja mu mu/brummende/summende/hraslende/hvirvlende/ooooh!//natcafé.« Forbindelsen med *Der Sturm*-

kredsens reception af dada er tydelig, og vi finder da også »onomapoietiske kakofonier« (Hannemose og Stein Larsen 1986: 93) svarende til Mombergs 'natcafé-agtige' lydbillede i »Røg« hos denne kreds' førende poet, August Stramm. En passage fra Stramm lyder: »Töne Töne/Rufe Rufe/Klappen Klaren/Klirren Klingen/Surren Summen/Brummen Schnurren/Gurren Gnurren/Gurgeln Grurgeln/Pstn Pstn«. For dada- og *Der Sturm*-digterne er lyddigtene essentielle eksperimenter. Man knytter talrige – ofte metafysisk ladede – begreber til beskrivelserne af disse innovationer, såsom at der er tale om »Ursprache« og »inner Klang«. Målet er at realisere et oprindeligt og ægte udtryk, som befinder sig hinsides det af logik, syntaks og sociale konventioner styrede sprog.

Som den tredje type tekster, der optræder i Mombergs eksperimenterende produktion, har vi de surrealistisk orienterede digte såsom »Lydmotiv« fra *Parole*, hvis indledning lyder:

> Den papegøjegrønne farve har løsrevet sig fra al konveniens
> og omgiver sig på trods med knitrende lyde
> en ukendt larm anes at bevæge sig nordlysblånende
> de ultraviolette stråler manifesterer sig selvindlysende
> vognrumlen antager form af rystende spørgsmålstegn
> en skøn iriserende flade dannes af geværets lydsprængning
> luftens ottetakkede stjerner frembringer massive dryp
>
> En vinrød dunkel hvislen sniger sig omkring
> en våd nødtørftstanke balancerer mellem grønne skår
> grantræernes susen blåner i den lette morgen
> skakbrikkerne efterlader gule klaprende spor
> gådefuldt bevæger en skotsktærnet raslen yderdøren
> idet luften udstøder høje sorte råb i vinkler
> opløser landsbyen sig i en raketblødende jamren

I Mombergs »Lydbillede« er alle ansatser til en realistisk virkelighedsafbildning dekomponerede. Dette foregår ved en sprængning af kategorierne tid og rum og ved en slettelse af et eksplicit subjekt fra det poetiske univers. Desuden er der gjort brug af den teknik, som Finn Stein Larsen fremhæver som kernen i Schades poetiske metode i *Jens August Schade* (1973), nemlig det såkaldte »accentuationsprincip«, hvorved der forstås, »at bestemte enkeltheder i en situation eller et forløb kan forstørres eller formindskes alt efter det tolkende jegs øjeblikkelige forgodtbefindende eller intention« (Stein Larsen 1973: 118). I »Lydbillede« hører vi om, hvordan »ottetakkede stjerner frembringer massive dryp.« Derudover er et vigtigt middel i den derealisering, der foregår i digtet, brugen af synæstesi: »høje sorte råb i vinkler«, »en vinrød dunkel hvislen« og »en skotsktærnet raslen«. Endelig – og her er forbindelsen klar til såvel symbolismen som surrealis-

men – er anvendelsen af besjæling (»skakbrikkerne efterlader gule klaprende spor«) og personificering (»en våd nødtørftstanke balancerer mellem grønne skår«) åbenlys.

Man kan forsøge at anlægge en hermeneutisk meningsfuld optik på »Lydmotiv«. Det kan være nærliggende anvende betydningsområdet, »krig«, som kardinalpunkt ved betragtning af digtet. Dette skyldes, at man hører om »knitrende lyde«, »geværets lydsprængning« og »idet luften udstøder høje sorte råb i vinkler/opløser landsbyen sig i en raketblødende jamren«, hvorved det deformerede sceneri kan aflæses som en krigsskueplads. At der i Mombergs digt skulle ligge en høj grad af samfundskritisk engagement, kan man dog sætte spørgsmålstegn ved, når man bemærker, at digtets krigsskildring med udtryk som »nordlysblånende« og »skøniriserende« har et udpræget dekadent-eskatologisk præg af samme type, som man møder i den symbolistiske tradition fra Baudelaire til Trakl.

Samlende kan man om Mombergs digtning sige, at den er banebrydende ud fra det faktum, at den repræsenterer en udpræget stilistisk heterogenitet inden for det samme værk. Derudover er Mombergs lyrik et fintfølende hulspejl for en mængde af de kunstneriske eksperimenter, som forefindes i de centraleuropæiske kulturelle brændpunkter. Et spørgsmål kan så være, hvordan man vurderer disse tendenser i såvel samtiden som eftertiden.

En vigtig diskussion af den eksperimenterende tyske lyriske digtning, som især er inspirationskilde for Mombergs og Broby-Johansens digtning, findes i R.N. Maiers *Paradies der Weltlosigkeit* (1964). Maier opererer i sin afhandling med to typer digtere, nemlig »die Tragisch-Abstrakten« – f.eks. Stefan George og Rilke – og »die Rein-Abstrakten« – f.eks. August Stramm og Lothar Schreyer. Betegnelserne dækker henholdsvis en sensymbolistisk tragisk digter, der begræder verdens tab af mening (»die Not der Weltlosigkeit«) over for en konkretistisk sproghåndværker, der opfatter det samme som en befrielse (»positive Weltlosigkeit«). Maiers pointe er imidlertid, at de 'ren-abstrakte' kunstneres tro på, at de har frigjort sig fra al metafysisk tænkning, og at deres kunst repræsenterer en større mulighedsrigdom, er en misforståelse. Der er i den hypostasering af de uendelige muligheder, som 'de ren-abstrakte' mener at have patent på, tale om »positive Weltlosigkeit« eller »eine neue Transparenz, eine neue Metaphysik«, hævder Maier og tilføjer: »Die Ideologien des rein Abstrakten auf Verblendung beruhen, auf einer Wervechslung von christlicher und abstrakter Transzendenz« (Maier 1964: X).

Identificeringen af den 'ren-abstrakte' poesi eller »absolute Wortkunst« med metafysiske begreber som 'frihed' og 'mulighedsrigdom' resulterer kort og godt i en ny religiøst farvet idékonstruktion, der ikke adskiller sig kvalitativt fra f.eks. kristendommen, fastslår Maier. Denne 'forblindelse' af en forløjet metafysik, hvor der gøres en dyd af en tragisk nødvendighed, falder absolut ikke i Maiers smag, som det fremgår af den ironiserende titel, *Paradies der Weltlosigkeit.* Vi kan grundlæggende slå fast, at Maier – til trods for, at han som en af de første, der giver en indfølt beskrivelse af den avantgardistiske tyske kunst fra tiden omkring 1. verdenskrig – er kongenial med den modernistiske kanon, som lanceres i klassikere inden for lyrikhistoriske og -teoretiske afhandlinger

fra dette århundrede af f.eks. Hugo Friedrich, Hans Magnus Enzensberger, Artur Lundkvist og Kjell Espmark.

En lignende kritik, som den, Maier giver af *Der Sturm*-digterne, kan ikke blot rettes mod digtere som Bønnelycke, Nygaard, Broby-Johansen og Momberg, men også mod dele af den selektive og snævre reception, som disse digtere har været ude for. For alle de nævnte danske 1920'er-digtere er det markant, at der er et indslag af kristen metaforik, og at det metafysiske spiller en rolle i værkerne. Både i Bønnelyckes *Asfaltens Sange* og Nygaards *Evropaskitser* hører vi gang på gang om »Madonna«, »Jehova«, »Synder« og »Satans lede Garn«, mens Mombergs tekster overalt er fyldt med mystisk religiøst farvet billedsprog og kristen symbolik, hvor specielt »syndens roser«, »kors«, »grave« og »Jesus Christus« er tilbagevendende udtryk. På trods af indflydelsen fra futurismen og *Der Sturm*, hvad angår krav om 'ødelæggelse af syntaksen' og 'sprængning af den latinske periodes fængsel', som det hedder i Marinettis »Technische Manifest der Futuristischen Litteratur« fra 1912, er Mombergs sprog og omverdenstolkning altså ikke i overensstemmelse med futurismens fortids- og religionsfornægtende gestus. Tværtimod er Mombergs tekster, som Per Stounbjerg også bemærker i sit essay om digteren i *Danske digtere i det 20. århundrede*, »demonstrativt umoderne med en overflod af rislende hjerter, sitrende tårer, sølv, guld og purpur« (Stounbjerg 2002: 24), og den ofte fremhævede forbindelse mellem okkulte strømninger og en lang række klassisk modernistiske forfatterskaber såsom Baudelaire, Stefan George og Yeats er også biografisk dokumenterbar for Mombergs vedkommende, idet han, som Stounbjerg fremhæver, gik voldsomt op i teosofi og astrologi og var medlem af Rosenkreuz-ordenen.

Det er imidlertid markant, at den største del af den senere reception af denne digter vælger den okkulte Momberg fra og koncentrerer sig om billeder af digteren, der matcher hovedtendenser i de pågældende kritikeres egen samtid. Det gælder for det første en rent skrifttematisk og attituderelativistisk betragtning af forfatterskabet, som optræder hos sentresserkritikere som Hejlskov Larsen og Hans-Jørgen Nielsen samt en 90'er-kritiker som Lars Bukdahl. For det andet gælder det en reception af Momberg, hvor det politiske eller avantgardistiske i bürgersk forstand vægtes højt, således som det bl.a. forekommer i Lise Loeschs *Tamme fugle længes – vilde flyver. Avantgardelyrik i Danmark, Sverige og Finland* (1980) og Claus Falkenstrøms *Det er poesi og manifest. Dansk avantgardelyrik i det 20. århundrede* (2003).

Ved at betone to tendenser, nemlig henholdsvis den politisk-avantgardistiske *og* den antireferentielt-skrifttematiske ved Mombergs eksperimenter, har man forsøgt at bagudkonstruere en forbindelse til Mombergs værk i forhold til dansk digtning fra de seneste årtier. I visse tilfælde er der dog tale om en langt større vægtning af de to nævnte træk ved Mombergs digtning, end der er belæg for. Noget sådant er tydeligt, når man ser på den metafysisk-okkulte dimension i Mombergs tekster. Det er imidlertid indiskutabelt, at Mombergs lyrik er en forløber for et koncept, der får en vis udbredelse i de sene 1960'ere og bliver dominerende i dansk lyrik omkring 2000, nemlig den stilistisk heterogene digtsamling. Tilsvarende er Bønnelyckes og Nygaards vigtigste bidrag til dansk

litteraturhistorie ikke deres import af futurismens ideer eller andre koncepter fra centraleuropæisk eksperimenterende kunst, men at de er de første, der skaber flerstemmige montagedigte på dansk.

Man kunne i tidsrummet mellem Bønnelycke, Nygaard og Momberg, og de sene 1950'eres digtere fremhæve enkelte avantgardister. Claus Falkenstrøm har i *Det er poesi og manifest* påpeget, at Jørgen Nash med inspiration fra »Situationistisk Internationale« i løbet af 1940'erne med tekstbøger som *Sindets Undergrund* (1943), *Salvi Dylvo* (1945), og *Leve livet* (1948) bryder med vante koncepter for, hvordan digte og digtsamlinger skal tage sig ud.

Det er derimod først med den store generation af digtere fra de sene 1950'ere, at der for alvor kommer skred i brugen af stilistisk heterogenitet inden for såvel det enkelte digt som digtsamlinger som helhed. Man finder her Erik Knudsens *Sensation og stilhed* (1958), Rifbjergs *Konfrontation* (1960), Jørgen Sonnes *Midtvejs* (1960) og ikke mindst Malinowskis *Romerske bassiner* (1963) og *Åbne digte* (1963). Der er i alle tilfældene tale om bøger, i hvilke der ironisk anvendes en lang række genrer i et socialt kritisk eller direkte politisk agitatorisk øjemed. Det gælder f.eks. travestier over reklamegenren som Knudsens »Varehuset Total« (1958), Rifbjergs »Nyt lys« (1960), Sonnes »Riesenrad« (1960) og Malinowskis »Reklame« (1963). Og det er i særdeleshed tilfældet hos den sidstnævnte digter, i hvis to samlinger fra 1963 der ikke er den litterære og ikke-litterære genre, som ikke er taget i brug. Vi møder stillingsannoncen (»Søges«), krigsreportagen (»Un sang impur«, »Endast champagne«), bøn (»Åbent digt til Vorherre«), turistguiden (»Baedeker«), brev (»Åbent digt til kulturministeren«) samt bizarre hybridformer i digte med titler som »Ode til overmagten«, »Tegneserie«, »Løbeseddel«, »Postkort«, »Fædrelandssang«, »Stumfilm«, »Ex Nihilo«, »Livet i træerne (foredrag)«, og »Sex og samfund«. Et eksempel fra Malinowskis ekstremt fremmedordsmættede stilblandinger i afsnittet »Kataloger« fra *Romerske bassiner* lyder:

> Surrende surrogater. Ersatzsubstitutter. Kvasinylon. Rosa Skin Food. Kongefamiljen på Sorgenfri, bevogtningsobjekter. Abendländische akademier. En højst besynderlig okapi, med trusser og okarina. SOV, SE og HØR: flabede fladdyr, fraskilte furunkler, røvhuller med stort og Riddere af den Hellige Grav. Tachister, hist og her. Der *er* ingen der vil eje et portræt af Dem!

Karakteristisk for Malinowskis »Kataloger« er det, at man i en abrupt hakkende opremsning konfronteres med et utal af sprogregistre og betydningssfærer såsom reklame (»Rosa Skin Food«), moderne presse (»Kongefamiljen på Sorgenfri«, »SE og HØR«), zoologi (»okapi«), billedkunst (»Tachister«), religionshistorie (»Riddere af den Hellige Grav«), patologi (»furunkler«), moderne kulturhistorie (»Abendländische«), musik (»okarina«), vulgærsprog (»røvhuller«), bureaukrati (»bevogtningsobjekter«) og borgerligt talesprog (»højst besynderlig«, »Der *er* ingen der vil eje et portræt af Dem!«). Formålet er i teksten som altid hos Malinowski at udstille den totale nivellering og kor-

rumpering af alle æstetiske, etiske, sociale, politiske og eksistentielle værdier, som har udviklet sig under kapitalismen.

Når Malinowskis samling bærer titlen *Romerske bassiner,* har man en allusion, dels til det betydningsmæssige, dels til det formmæssige i værket. Det »romerske« konnoterer her – parallelt til Malinowskis marxistiske fortolkning af 1960'ernes virkelighed – en kultur i blindt frås, forfald og dekadent opløsning, mens »bassiner« knytter sig til teksternes sproglige modus, der – som de romerske kloakbassiner – består i en kaotisk ophobning af det affald, som samfundet afsondrer. I teksterne fra *Romerske bassiner* møder man da også i underafsnittene med titler »Kataloger« og »Drivved« en kollage- eller montagepoetik i fuld udfoldelse, idet vi netop ikke har at gøre med en ekspressivt skabende digter, men med en kunstner, der samler og sammenstykker betydningselementer. At der ikke er tale om nogen klassisk helhedskomposition, men om en stilistisk heterogen og amorf teksttype, fremgår også af Malinowskis egne eksplicitte poetologiske udsagn, hvor han f.eks. i »Ars Poetica« fra samlingen taler om digtet som et »Gesamtkaos« og i »Interludium« om »stumper/[...]/sammenholdt af intet.« Tilsvarende skriver Malinowski i essayet »Projektion og immanens« fra *Pejling af modernismen* om sin flerstemmige kollagepoetik (Malinowski 1962: 29): »Generelt kan digtet betegnes som et forsøg på i en sekvens af billeder, replikker og citater at fastholde det stivnede, sindssyge, isolerede, færdiglevede i kulturen«.

Ud over Malinowski kan man især pege på én digter, der indfører brugen af hybridkonceptet i dansk lyrik, nemlig Per Højholt. I *Min hånd 66* træffer vi et sandt orgie af stilsammenblandinger. En forskel i den poetologiske optik, som ligger bag Højholts i forhold til Malinowskis værker, er tydeligvis til stede. Hvor Malinowskis stil er den ætsende sarkasme i de rå civilisationskritiske kollager, hvis forudsætning er den angelsaksiske imagisme, specielt Pounds *Cantos*, samt den svenske 40-tals-digtning, har Højholts 'genremiks' i højere grad en række af metakunstneriske og skrifttematiske forudsætninger – spændende fra Mallarmés forfinede poésie pure-doktriner til Duchamps dadaistiske showæstetik. Hvad angår det kaotiske antal af stemmer og de dissonantiske sammenstød mellem disse, er Højholt derimod helt på højde med Malinowski. Der er også her tale om en total sabotage af traditionelle værk- og genrebegreber.

En forståelse af, hvad der kendetegner såvel Malinowskis »Kataloger« som Højholts *Show*-tekster, kan illustreres med en række ræsonnementer af Bachtin fra »The problem of Speech Genres« (1986). Bachtin bruger, som før nævnt, begrebet talegenrer om den enorme og uoverskuelige mængde af forskellige typer af sproglige udsagn, som knytter sig til den lige så uoverskuelige mængde af menneskelige aktiviteter (Bachtin 1986: 60). I dette spektrum udgør de litterære genrer en lille gruppe, der indgår i en vekselvirkning med mangfoldige andre talegenrer. En fundamental distinktion, som Bachtin herefter indfører, er forestillingen om, at der forekommer to grupper af talegenrer, nemlig henholdsvis de primære eller enkle og de sekundære eller komplekse (ibid. 61f). Kendetegnende for de primære talegenrer er, at de udvikles og indgår i direkte talekommunika-

tion, mens de sekundære er karakteristiske ved, at de har opsuget og bearbejdet en række primære talegenrer. I de sekundære talegenrer optræder de primære talegenrer på denne vis dekonstruerede eller transformerede, idet de har mistet forbindelsen til den sociale virkelighed, hvorfra de i deres oprindelige form stammer.

I Højholts »Perioden 1-7« fra *Show* ser vi et af de vildeste orgier af stilsammenblandinger, eller med Bachtins begreber en af de mest komplekse anvendelser af fænomenet sekundære talegenrer, i moderne dansk digtning overhovedet. Et uddrag af teksten lyder:

> 3. *Proprietæren er i haven frue i færd med at tilse sine sukkerærter*
>
> Denne periode hedder Hans og står op hele vejen. Ekspeditionssekretær. Ses på den sydlige himmel sept.-okt. Mg –
>
> 4. *Proprietæren er i haven i færd med at tilse sine sukkerærter*
>
> Denne periode, som er min mor, er for oven forsynet med skruelåg og har på sin højre hånd en automobilulykke. Ejvind er navnet.
>
> 5. *Proprietæren er i haven onkel i færd med at tilse sine sukkerærter*
>
> Denne periode er rundskuehæfte
>
> 6. *Proprietæren er i haven i færd med at tilse sine sukkerærter frk*
>
> Denne periode bor Nansensgade 16, 5. sal tv, København V, men er i øjeblikket på besøg hos svigerforældrene i Horsens med børnene. De kommer hjem den 14. – heldigvis!
>
> 7. *Proprietæren er i haven hr. toldassistent i færd med at tilse sine sukkerærter*
>
> Denne periode er af plastic, lige noget for Dem! Udsås på friland i marts-april. Standfugl. En rigtig gavtyv, hvis De vil høre *min* mening!

»Perioden 1-7« er i sin grundstruktur bygget på et klassisk eksempel på en sekundær talegenre, nemlig grammatikbogen med dens eksempler på sætningsperioder. Variationerne over replikken »Proprietæren er i haven i færd med at tilse sine sukkerærter« illustrerer Bachtins pointe omkring, hvordan en primær talegenre er opsuget og gjort absurd i sin manglende kontekstualisering, når den er implanteret i en sekundær. Den antikverede talestil i 'perioden' med dens binding til et snobbet borgerligt ophav bliver efter forskriften fulgt af realkommentarer, og inden for disse møder man et sandt fyr-

værkeri af absurd-dissonantiske sammenstød mellem forskellige stillejer. Det gælder episk beretning (»hedder Hans og står op hele vejen«), bureaukratsprog fra eksempelvis et dørskilt (»Ekspeditionssekretær«), astronomisk kalender (»Ses på den sydlige himmel sept.-okt.«), postadresse (»Nansensgade 16, 5. sal tv, København V«), karakterbog (»Mg-«), reklame (»lige noget for Dem«), brugsvejledning fra en frøpose (»Udsås på friland i marts-april«), lapidarisk leksikonstil (»Standfugl«) og forskellige former for talesprog (»Heldigvis!«, »Ejvind er navnet«, »hvis De vil høre *min* mening«).

Overalt i »Perioden 1-7« satses der på voldsomme stilbrud, således at bestandig nye stemmer melder sig i teksten. En indledende fiktion i ældre patosladet stil med indforstået og hjertelig tone (»Denne periode er sværmerisk anlagt, trods sit handicap færdes den meget ude«) afspores med et absurd-surrealistisk gag: »Den kan stå i timevis og betragte månen, støttet til et viskelæder«. Eller man følger en knastør og saglig konstatering op med det, der mindst af alt har sin berettigelse, nemlig en geskæftig emotionel og vurderende replik: »Udsås på friland i marts-april. Standfugl. En rigtig gavtyv, hvis De vil høre *min* mening!«

I forlængelse af Malinowski og Højholt oplever man i slutningen af 1960'erne et opbrud fra den centrallyriske norm. Det gælder det relativt kortvarige indslag i dansk litteraturhistorie, som går under betegnelsen 3. fase-modernismen, konkretismen eller systemdigtningen. Man møder her en række digtsamlinger med kollageagtig opbygning og afprøvning af forskellige genrer, former og stilarter, der i den såkaldt »aristokratiske modernisme« eller 2. fase-modernisme ikke i samme grad blev fundet værdige til at være i berøring med lyrikken. Det gælder porno- og kriminalnoveller, fotografier og rocktekster i Vagn Lundbys *Nico* (1969), postkort og lovparagraffer i Kirsten Thorups *Love from Trieste* (1969), sportsreportager i Jørgen Leths *Sportsdigte* (1967), udskrifter fra datamaskiner i Hans-Jørgen Nielsens *at det at/læsealbum* (1965) og grafisk kunst i Vagn Steens *teknisk er det muligt* (1967).

Endelig ser man en orientering mod poetiske hybridformer i visse dele af poesien fra 1980'erne. De berømteste eksempler er Michael Strunges *Nigger*-bøger, hvor alle mulige genrer mikses: traditionel poesi, vrøvlevers, essays og en mini-roman i en pærevælling. Et andet hovedværk er Bo Green Jensens 1360 sider lange *Rosens veje*, hvor man især i de sidste bind finder en blanding af centrallyrik, prosaskitser, mindedigte, essays, dramatiske dialoger, fortællinger, citatmosaikker, litteraturkritiske kommentarer, dagbogsoptegnelser og henkastede notater. At enkeltværker af Bo Green Jensen og Strunge udgør nogle af de relativt få avantgardistiske markeringer inden for dansk lyrik i 1980'erne, er dog påfaldende. Femten år senere er denne situation totalt forandret.

Opsamling

Forløbet fra Nygaards, Bønnelyckes og Mombergs tidlige avantgardistiske værker til 1960'ernes eksperimenterende poetiske former hos Malinowski, Højholt og den konkretistiske formation viser en mangfoldighed med hensyn til flerstemmige montager

inden for dansk lyrik. Variationen fremstår ikke mindst, når vi fokuserer på de forskellige livstolkninger, der ligger til grund for den avantgardistiske praksis. Vi ser hos Bønnelycke og Nygaard, hvordan futuristisk besyngelse af moderniteten går hånd i hånd med romantisk dyrkelse af outsiderkunstneren og kristen bekendelse, og hos Momberg, hvordan radikale kunstneriske teknikker af dadaistisk og surrealistisk art tvives side om side med et politisk venstreorienteret engagement samt en interesse for teosofi og astrologi. Tilsvarende benytter 60'ernes vigtigste montagedigtere Malinowski og Højholt formen med afsæt i vidt forskellige holdninger, hvor vi på den ene side har Malinowskis voldsomme sociale indignation og marxistiske tilhørsforhold, på den anden side Højholts baggrund i skrifttematisk tænkning.

At alle disse digtere reaktualiseres og i stigende grad fremover vil blive det, er særdeles naturligt. Det er nemlig her, vi finder rødderne til vitale dele af interaktionslyrikken omkring 2000. Hvor avantgardistiske 'fremmede ord' tidligere i dansk litteratur har udgjort mindre fremtrædende indslag, er de nu en særdeles markant tendens.

Avantgardistiske montageformer i dansk lyrik omkring 2000

I tiden omkring 2000 bliver poetiske hybridformer ikke bare udbredte inden for dansk digtning. De bliver også en norm, som en stor del af de debuterende forfattere har taget til sig.

Konkret ser man hybridformerne i to udgaver. Disse vedrører henholdsvis det enkelte digt og digtsamlingen som helhed. I det første tilfælde optræder der som hos forgængerne Bønnelycke og Nygaard digte, der anvender det stilistisk heterogene som kompositionsprincip. I det andet tilfælde har man den genrehybride komposition, hvor en række forskellige teksttyper og stilarter tilsammen danner en digtbog, således som man første gang på dansk så det hos Momberg. Ofte blandes imidlertid disse principper, således at det kan være svært at afgøre, hvordan man skal afgrænse enheden 'et digt' inden for et poetisk værk.

Jeg vil i det følgende undersøge, hvordan nutidens avantgardistiske montagepoesi ser ud. Dette vil ske ved at betragte en række af de væsentligste danske digtere, der praktiserer en sådan æstetik, nemlig Peter Laugesen, Klaus Høeck, Per Aage Brandt, Claus Carstensen, Peter Nielsen, Viggo Madsen, Ursula Andkjær Olsen, Martin Glaz Serup og Mette Moestrup. Andre digtere kunne naturligvis også have været valgt.[78] Alle ovennævnte 9 digtere forvalter den genrehybride kompositionsform med brug af deres særlige æstetiske greb og ud fra deres særegne overordnede intention. Profileringen af disse forfatterskaber kommer på denne vis i stand på grundlag af en komparation.

Vi kan indledende konstatere, at den halve snes digtere, der vil blive diskuteret, udgør et felt med en vis heterogenitet. For den ældste del af de nævnte digtere gælder der to ting. For det første, at de fra slutningen af 1960'erne og fremefter har skrevet i et stort antal værker i en kontinuerlig strøm, men at det først er med den avantgardistiske genkomst omkring 2000, at deres værker med Roman Jakobsons udtryk er blevet domi-

nante, dvs. for alvor er blevet synlige i den litterære offentlighed. For det andet, at alle disse forfattere på forskellig vis har udviklet en æstetik, der er vidt forskellig fra, hvad vi ser inden for centrallyrikken. En forklaring på dette kan være, at de nævnte forfattere i markant grad har engageret sig i andre områder af tilværelsen end poesien, og at dette forhold har været stærkt medvirkende til, at det poetiske område er forsøgt ekspanderet. Eksempelvis er Laugesen og Carstensen engagerede i billedkunst, Høeck i kybernetik, datalogi og eksistensfilosofi, Per Aage Brandt i semiotik og jazzmusik og Peter Nielsen i ornitologi. I alle disse tilfælde er der ikke tale om en tilfældig hobbybetonet beskæftigelse, men om en lidenskabelig optagethed gennem årtier med dertil hørende omfattende specialviden. Der ligger her en årsag til de avantgardistiske genre- og værkekspanderende tendenser i de nævnte forfatterskaber.

På dette punkt har man en forskel i forhold til avantgardisterne med gennembrud omkring 2000. Her er det genre- og stilhybride koncept i højere grad et vilkår, man – f.eks. via forfatterskolen, hvor en del debuterende digtere er uddannede – har tilpasset sig. De yngste generationer af poeter har relateret sig til en avantgardistisk norm og er i vid udstrækning influeret af de ældre digteres eksperimenter.

For alle de ni digtere gælder det imidlertid, at opgøret med centrallyrikken og dyrkelsen af en interaktionslyrisk æstetik er et altoverskyggende fællestræk.

Peter Laugesen – galskabens sprog, skriften og totalkunstværket

Ingen digter har i de sidste årtier med større intensitet eksperimenteret med den grænsesprængende skrift end Peter Laugesen. Særegent for Laugesen er en optagethed af alle de former for modsprog, der som funktion har at nedbryde gængse kommunikationsformer samt kunst- og værkbegreber. En særlig vigtig type modsprog hos Laugesen er, som jeg senere vil komme ind på, den meningsdestruerende, psykotiske diskurs.

Det er i Laugesens forfatterskab et næsten umuligt projekt at skille enkelte værker ud i forhold til hinanden, og fra digterens side er noget sådant da heller ikke intenderet. I det allerede citerede interview fra Peter Øvig Knudsens *Børn skal ikke lege under fuldmånen* taler Laugesen om det vigtige i, at »man opgiver idéen om et digt eller en bog som en afrundet, klassisk definerbar enhed eller helhed« (Knudsen 1997: 155), og om at det drejer sig om at nå derhen, hvor »hvad som helst kan være et digt eller en bog«. I digtsamlingen *Pjaltetider* (1997) lyder en typisk formulering: »Jeg fatter endnu ikke/hvorfor poesien skal være så særlig, når den er alt.«

Man kan på denne vis slå fast, at en diskussion af Laugesens poetik i højere grad kan gennemføres frugtbart, hvis man fokuserer på en række problemstillinger, der forløber på tværs af værkerne, end på tematikker, der er afgrænsede til det enkelte værk. I det følgende vil jeg tage udgangspunkt i fire tematiske og poetologiske forestillingsområder, der forefindes overalt i Laugesens forfatterskab, nemlig det grænsesprængende værk, kritikken af den poetiske tradition, den sociale kritik og dyrkelsen af galskabens sprog.

Hvad angår spørgsmålet om Laugesens værk som *en* lang grænsesprængende skrift, kan vi indledende konstatere, at digteren siden debuten i 1967 med *Landskab* formodentlig ud over Klaus Høeck er den mest produktive lyriker, man kan fremvise på dansk grund. I forhold til de over 40 digtbøger, der er udkommet, kan man også anvende Lars Bukdahls udtryk, »føljetonlyrik«. Hermed menes, at digteren i bog efter bog indædt forfølger det samme poetiske projekt. At noget sådant er tilfældet, kan man registrere, hvis man bemærker den udprægede overensstemmelse, der er mellem den tidlige og den sene lyrik. En forskydning fra 1960'erne til i dag er dog mærkbar, hvad angår troen på et konkret revolutionært, socialt engagement.

Går vi tilbage til Laugesens første bøger, finder vi talrige formuleringer, der korresponderer med de sene 1990'eres intention om at sprænge sig ud af alle snærende forestillinger om faste værkbegreber og på forhånd givne diskurser. I *Skrift* (1969) står der f.eks.: »Der er ingen chance for kun een skrift og tilsyneladende er der også adgang for citater.« Med dette forhold peges der på, at Laugesen til enhver tid – som det talrige gange siden Barthes, Kristeva og Derrida er blevet fremført – har bekendt sig til ideen om en skrift, der er inficeret af citater fra tidligere skrevne tekster. Tyve digtsamlinger senere er formuleringerne analoge. Fra *Blækpatroner* (1983) lyder en metaforisk beskrivelse af den samme problematik:

> En bog skal være et trip
> noget at rejse igennem
> med tilstrækkelig mange blindveje
> og roterende korridorer

Hvis man nærmere skal karakterisere den totalskrift, som Laugesens bøger repræsenterer, er det vigtigt – som også Lars Bukdahl har peget på i sit portræt af digteren i *Danske digtere i det 20. århundrede* – at slå fast, at det er en strøm af ord, som har en ganske anden karakter end hos forbillederne, Kerouac og Burroughs, fra den amerikanske beatlyrik fra 1950'erne. Hos disse digtere er der tale om en konstant, spontant monologisk, rablende stemme. I Laugesens tilfælde består digtsamlingerne derimod oftest ligesom Mombergs af en mængde stilistisk og genremæssigt forskelligartede og adskilte tekstblokke, som er sammenstillede i det samme værk. Det heterogene og rodede er et kendemærke for alle Laugesens værker.

Opgøret med traditionelle kompositionsprincipper er ligeledes totalt, hvad angår emnevalg, hvor der springes ubesværet mellem emner. I samlingen *Pjaltetider* (1997) møder vi f.eks. tekster om Oscar Wildes død på en bøssebar i Frankrig, Laugesens skoletid, Jesus med Arafat på himlen over Betlehem, dans om Dan Turèlls gravsten og cykelløb i Sankt Pauli. I *Trashpilot* (1999) finder vi som emner bl.a. Elvis, Campusvej, rokoko, Goethe, bluser, Brabrand, Hölderlin, Juventus, Country Joe, Mols, Zimbabwe, Anden Verdenskrig, Twiggy, sko, Hitler, lange underbukser og B&O. Tilsvarende skiftes der uophørligt tonefald og stemningsleje inden for Laugesens værker, hvor vi f.eks. på få sider kan glide

fra det vrede og sarkastiske over det resignerede og melankolske til det muntre og pjankede. Tematisk får man den særlige laugesenske cocktail af nøgtern skrifttematik, underfundig hverdagsrapportering, politisk-social indignation, vild fantaseren og barok humor.

Laugesens poetiske blandingsæstetik er også indkredset med en vending som den følgende fra *Trashpilot*:

> Jeg forsøger at finde en måde at skrive historien på. Det lykkes kun som en fortsat strøm. Den kan ikke splintres i højdepunkter. Den kan ikke samples i største hits. Den kan ikke sorteres i det der er poesi og det der ikke er.

Det er kort og godt meningen, at der skal være 'trash-tekster' i Laugesens bøger. De mange genrer belyser, gennemtrænger og kvalificerer hinanden, vil tilhængerne af denne poetik sige, og man kan argumentere for, at et givet normativt poetisk kvalitetskriterium er en illusion. Modstanderne af denne æstetik, der jo eksempelvis vil fremhæve kunsten som et fænomen, der – med Søren Ulrik Thomsens ord – skal »sætte sig ind som en forskel i verden«, vil tilsvarende påpege, at Laugesens projekt konvergerer mod en grad af ligegyldighed og forskelsløshed.

Når man har nævnt, at poetologiske overvejelser fra Laugesen optræder midt imellem alle mulige andre teksttyper, hænger det sammen med, at det ville være en utænkelig ting for Laugesen at skrive en poetik, som har været dyrket i 1980'ernes og 1990'ernes litteratur af bl.a. Thomsen og Tafdrup. Generelt er intet tekstuelt for banalt, skævt og kedeligt til at få adgang til Laugesens digtbøger. I *Pjaltetider* har vi som yderpunkter i tekstkorpusset på den ene side talesprogsagtige fragmenter om banal dagligdag:

> De onde morgener
> alle de onde morgener
> de sene morgeners trapper
> ned til avisen i kassen
> og op med avisen til bordet
> og det der står i den
> ingenting sgu
> ikke en skid.

På den anden side har man tekster, der med deres traditionelt lyriske stil, deres aristokratiske attitude og deres indædte civilisationskritik er på linje med den klassiske modernisme hos Baudelaire, Trakl eller Eliot. Et signal i denne retning er Laugesens sans for det koncentrerede og prægnante poetiske billede, som i det følgende eksempel, der med sin fascinerende chokvirkning ligner, hvad man finder hos de danske, centrallyriske mestre inden for hæslighedsæstetikken, Ørnsbo, Sonne og Nordbrandt: »sort smeltende sølv i en oldings kindtænder.«

I Laugesens digtbog fra 1999, *Når engle bøvser jazz*, som med sine 284 sider er den største, der er kommet, ses den heterogene digtsamling i endnu vildere udfoldelse end tidligere i forfatterskabet. Der optræder her surrealistiske automatskrifteksperimenter, moralske kommentarer til den politiske situation, besyngelser af Laugesens idoler fra den amerikanske beatlyrik fra 1960'erne, dadaistiske sludreremser og beskrivelser af gåture med hunden i Brabrand i en stor uorden.

At skriveaktiviteten er et tema for Laugesen, kan også knyttes sammen med, at anledningen til digterens tekster i mange tilfælde er sammenstød mellem liv og skrift. Det kan være i form af refleksioner over litterære værker, poeten har læst. I teksten »Kanon« har man en remse på 19 navne, der er Laugesens private highlights. En eklektisk, postmodernistisk pointe består i, at de nævnes helt uden historisk dimension: »Shakespeare/ Joyce/Beckett/Artaud/Baudelaire/Mallarmé/Rimbaud/Hölderlin/Dostojefski/Diderot/ Faulkner/Dickinson/Benjamin/Brecht/Benn/Poe/Carroll/Williams/Pound.« Vi bemærker to ting ved Laugesens kanon. For det første det fuldstændige fravær af danske navne, hvilket kan have en vis ræson, da man af danske valgslægtskaber for Laugesens vedkommende hovedsageligt kan nævne svage spor i de tidlige samlinger fra 1960'er-lyrikere som Malinowski, Sonne, Ørnsbo, Bundgaard Povlsen og Højholt. For det andet omfatter 'kanonen' topnavne i moderne verdenslitteratur, men går i bemærkelsesværdig grad uden om hovedrepræsentanter for den symbolistisk-modernistiske tradition såsom Rilke, Yeats, Valéry og Eliot.

Konfrontationerne mellem liv og tekst hos Laugesen kan også have et aldeles ikke-litterært præg og være hentet fra en prosaisk hverdag, som i den følgende sarkastiske rapport fra Århus Stadion:

> På stadion
> – GF mod Fremad
> : Fan foran mig
> vender sig om
> og jeg læser hans t-shirt:
> BØSSER FÅR AIDS
> RIGTIGE MÆND
> FÅR SALMONELLA.
> Hjemme igen
> tænkte jeg over
> hvem man er
> hvis man synes det er sjovt.

Med omtalen af de sidste to tekster har vi at gøre med et andet hovedspor i Laugesens forfatterskab, nemlig den indædte kritik af en traditionel poetisk æstetik. At den hyppigst optrædende aktør i alle Laugesens bøger er digterens hund, kan i denne sammenhæng opfattes som en ironisk replik til den klassiske poesis ophøjede og universelle mo-

tiver og symboler. Et lignende angreb på en patosladet æstetik kan aflæses i alle Laugesens digttitler såsom *Pjaltetider*, *Når engle bøvser jazz*, *Trashpilot* og *Helt alene i verden og hip som ind i helvede*.

I *Pjaltetider* uddeles der øretæver til de »mange tomme hule meningsløst tilbedte kunstværker« og tendensen til at tage »kunst og selve det at lave den/lidt for alvorligt.« Et andet eksempel er Laugesens digtbog fra 2001, *Helt alene i verden og hip som ind i helvede*, i hvilken man træffer kanonader mod den pæne etablerede kunst: »Rytmen stivner/i korrektur og grammatik/hvis ikke skældsord/kalder bebop/og bjæffer alle træer forkerte.« Og: »Det pæne digt/er som en seng/når man er træt/Så kan man slå søm igennem/fra neden.«

Derudover excellerer Laugesen i tekster, der forholder sig travesterende til andre genrer. Man anvender Fadervor som koncept: »Høje alvor du som bor i gader hvor det altid regner/og hvor alle kvindelige malersvende elsker.« Og man gør det samme med Internationale: »Rejs jer af smatten/forsømte på jorden/fordømte fordrømte/og syng/og skrig.« Endelig optræder der hos Laugesen en lang række parodier over brugen af klassiske poetiske virkemidler som i den følgende remse fra *Pjaltetider*:

> I gamle dage var det blæk
> fra pennens spændte sæk
> nu er det bare her på træk
> hvor intet før har sat sin gåsefod
> Min dødsdom står med alfabetisk blod
> og jeg vil flygte flyve jeg vil lette
> men jeg står proppet fast på dugens slette

Teksten anvender på parodisk vis bevidst dårlige rim (»sæk«/»træk«), citatstumper fra ældre poesi (Blichers »bare her på træk«) og krukkede metaforer (»dugens slette«). Der er få af den traditionelle kunsts værker og tendenser, der slipper uden om Laugesens nihilistiske, sarkastiske retorik. En sammenfatning af Laugesens poetiske optik i denne retning fra *Pjaltetider* lyder:

> Banaliteter, platituder –
> bare det er om kunst og en anerkendt mester
> har ytret lortet
> så går det som hedt brød
> til dyrets hjerte
> – menneskedyret
> der lever af kunst

Laugesens kritik er gennemgribende i sin jagt på en tilpasset, normstyret æstetik, som digteren oplever sig i modsætning til. Denne gængse kunst er spændt for et samfundsmæssigt magtapparat, og en frigørelse i politisk og psykologisk forstand går efter anarki-

stisk-surrealistisk mønster her hånd i hånd med en ekspansion af det æstetiske område. Et ekko fra det bürgerske, klassisk avantgardistiske projekt om at forene kunst og liv ses i en række af Laugesens formuleringer. Det er dog langtfra sådan – som det også har været påpeget i diskussionen af Laugesens refleksioner over avantgarden i *Kunsthistorier* – at Laugesen ytrer sin sympati med forestillinger om kunstneriske bevægelser eller sociale omvæltninger i videre forstand. Revolten foregår for Laugesen inden for kunsten og skriften, og digterens helte er de skæve, udstødte og suveræne enere. På dette felt er Laugesen til gengæld langt mere konsekvent og radikal i sin praksis end de fleste andre digtere.

Betragter vi de formmæssige eksperimenter i Laugesens værker, er det derudover karakteristisk, at han siden begyndelsen af forfatterskabet har dyrket nogle litterære genrer, der i højmodernismens æra blev regnet for mindreværdige, nemlig rim og remser. Et eksempel på dette, hvor der satiriseres over en akademisk-snobbet poesikonception, lyder:

> Lektor med dit hyperkridt
> smadderhvidt og møgbeskidt
> får du en besked fra phar,
> fra en gammel, skummel nar,
> der fra hjertets knogleskur
> bræger løs i mol og dur:
> Å, hvor det daler, å, hvor det bukker,
> det fniser og flæber, det griner og sukker,
> det takker og tier, det dunker og svier,
> det bobler og drypper, det har vist polypper,
> men når hvert eneste ord er'n forbier,
> så står han alli'vel ved roret og hypper:
> Snart står den flyvende underkop
> atter til rums med den lattrende krop.

Der satiriseres over den akademiske poesiformidler, der højtideligt og selvhøjtideligt udbreder sig om digtningens velsignelser. Pedantisk og småtskåren (»lektor med dit hyperkridt«) tror denne kritiker på sjælen (»hjertets knogleskur«) og Gud (»phar«, »gammel skummel nar«) og ikke mindst på sig selv som en betydelig dommer over poesien: »når hvert eneste ord er'n forbier,/så står han alli'vel ved roret og hypper«. Han fremstår kort og godt som inkompetent og komisk.

Den absurdistiske humor er som altid et virkemiddel i Laugesens remsedigte, der detroniserer alle æstetiske, etiske og religiøse værdier gennem travestier over den patosladede poetiske stil. Man udleverer en altmodisch stil til latter med udtryk som »phar« og »lattrende«, skaber overraskelseseffekter ved hjælp af komiske rim, hvor forskellige sproglige registre støder sammen (»phar« rimer på »nar«), og gør i det hele taget

enhver poetisk højstil til bedste ved at anvende lav talesprogsstil (»er'n«, »alli'vel«) og et vokabular, der ligger milevidt fra vanlig poetisk diskurs (»polypper«, »smadderhvidt«, »møgbeskidt«, »underkop«).

Som det tredje tematiske spor i Laugesens forfatterskab kan man nævne den almene kultur- og samfundskritik. Man kan konstatere, at der overalt advokeres aggressivt for et opgør med traditionelle kulturelle idealer. I *Helt alene i verden og hip som ind i helvede* hører vi om »en julemand på syre i en gummicelle«, og om »dengang da Gud den gamle/ magre junkie sad/i en rusten gulvspand og sang/hepatitis«. Laugesen udtrykker sig ofte i galgenhumoristiske, nihilistiske kortdigte, der i lighed med tressermodernismens lyrikere, Ørnsbo, Sonne og Malinowski, stiller en nådesløs diagnose på civilisationen som helhed: »Af og til/i en mørk bar/omgivet af/en ny tids nazister/savner jeg noget/som nok er det.« Vi finder også mere målrettede udfald mod specifikke sociale institutioner, som når Laugesen kaster sig over Internettet:

> En lille indelukket stinkende ældgammel verden af
> småborgerlig løgn og blær og fims i grimme farver
> med amatørtypografi og musik frataget alle levende træk
> vil åbne sig for dig når du kommer på nettet.

Endelig har man som et fjerde dominerende tematisk og poetologiske spor en dyrkelse af vrøvle- og nonsensvers. Intentionen er som sagt i Laugesens værker at skabe en modvægt til de traditionelle centrallyriske tekster, således at vi får en tekstlig heterogenitet. En type tekster, der opfylder dette formål, er bevidst pjattede og parodiske tekster såsom en engelsk undersættelse af en »The Band«-tekst, hvor der ti gange står »Den dag de skød den sidste lune jyde«, og en tekst, hvor der står »sexet« i 33 linjer efter hinanden – begge fra *Trashpilot*.

En anden hyppigt forekommende teksttype i Laugesens blandingsæstetik er den regulære nonsenstekst. Vrøvle- eller tungetalegenren har sin storhedstid i dadaismen og absurdismen, men kan også spores tilbage til middelalderens europæiske digtning. Et uddrag fra *Når engle bøvser jazz* lyder:

> Fortæl mig nu alt om Lybbers og Pink og Basse. Fortæl mig nu
> alt hvad der er at fortælle om Mikkel Ferner den Zirkusdirektor, ham
> med rød under strikken. Schöngut Brunnhilda, på tiefskrå i skrig. Stik
> mig en Tempelhof. Stak mig i kottenkot, spid mig på vindstød malet af regn.

Ligeledes lyder en passage fra *Trashpilot*: »en huskende fis på tværs/i en blafrende tranlampet af hverken dits enfold eller dats/andefedt af noget som hilst der står her skruet«. Man har naturligvis forladt enhver form for hermeneutisk tilgængelig formulering, og kun de klanglige og rytmiske kvaliteter står tilbage. Skal vi forklare Laugesens optagethed af denne type sprog, hænger det bl.a. sammen med hans voldsomme interesse for

Antonin Artaud samt den reception, som denne digter – i tilknytning til en række af Laugesens andre 'kanon'-idoler, Joyce, Beckett, Céline og Mallarmé – har fået hos Julia Kristeva.

I Kristevas tidlige forfatterskab er et hovedfokus rettet mod det særlige ved den poetiske praksis og i særlig grad sammenhængen mellem det poetiske sprog og den psykotiske 'sorte' tale. I »Fra en identitet til en anden« (»D'une identité l'autre«) fra 1975 argumenterer Kristeva med afsæt i en analyse af Célines prosa for følgende poststrukturalistiske projekt: »I kløften mellem *signifiant* og *signifié,* som gør både strukturen og dens spil mulig, aftegner der sig ikke desto mindre et udsigelsens subjekt, som den strukturelle lingvistik ikke siger noget om« (Kristeva 1991: 260f). Kristevas ræsonnement lyder i sin helhed (ibid. 265f):

> Mening og betydning udtømmer imidlertid ikke den poetiske funktion. Selv om den prædikative, tetiske proces og dens korrelat (referenceobjektet og det transcendentale ego) også gælder for det poetiske sprogs betydningsproducerende økonomi, så udgør den bare en konstitutiv, men ikke altomfattende *grænse* for denne. Der følger af dette, at man nok kan studere det poetiske sprogs mening og betydning (man kan påvise strukturerne eller operationerne alt efter hvilken metode man bruger), men også at et sådant studium til syvende og sidst vil reducere det poetiske sprog til et fænomenologisk perspektiv, og dermed overse den poetiske funktion som falder uden for betydningen og det transcendentale ego. Det er det, der gør det, vi kalder »litteratur«, til noget andet end kundskab, til selve det sted, hvor den sociale kode ødelægges og fornyes. Sådan giver litteraturen »afløb for tidsalderens angst«, som Artaud skriver, ved »magnetisk at tiltrække sig tidsalderens omflakkende vrede og lade dens byrder falde på sine skuldre for at lette dens psykologiske ubehag.«
>
> Man må følgelig tage udgangspunkt i antagelsen om, at der findes en *heterogenitet* ikke bare i det poetiske sprogs forhold til mening og betydning, men i alt sprog, om end i mindre udpræget grad. Denne *heterogenitet* kan oprindeligt spores i barnets første »ekkolyde«, det vil sige rytmer og intonationer, som går forud for de første fonemer, morfemer, leksemer og sætninger. Denne heterogenitet reaktiveres i form af rytme, intonation og tungetale i den psykotiske diskurs, hvor den fungerer som en allersidste skanse for det talende subjekt, som trues af den betydningsproducerende funktions sammenbrud. Denne betydningens heterogenitet arbejder i, mod og ud over betydningen for at producere de såkaldte musikalske effekter i det poetiske sprog, såvel som de meningsløsheder, der ikke bare ødelægger tro og etablerede betydninger, men også, i mere radikale eksperimenter, selve syntaksen, som jo garanterer den tetiske bevidsthed (referenceobjektet og egoet). Jeg tænker for eksempel på karnevalets diskurs, Artaud, visse tekster af Mallarmé, enkelte dadaistiske og surrealistiske eksperimenter.

Det heterogene sprog, som også i Kristevas Lacan-inspirerede terminologi knyttes til begrebet den semiotiske orden – modsat den normalsproglige, såkaldt symbolske orden – er altså en oprørsk gestus, hvor man unddrager sig den tvang, som det referentielle, entydige sprog sanktionerer. Kristeva har flere bud på, hvorledes disse brud med den normale forståelseshorisont og grammatiske og syntaktiske orden sker. Rytmen er et centralt element, hvor der også i klassisk poesi kan ske en negligering af meningsindholdet som resultat af den rytmiske organisering af teksten. I moderne eksperimenterende tekster kan der videre ske deformationer af hele den sproglige struktur som resultat af »det semiotiske pres« (ibid. 267), argumenterer Kristeva med henvisning til Mallarmés *Un coup de dés*. Hun kunne også have valgt Gertrude Steins *Tender Buttons* eller Kurt Schwitters' tekster, hvor det ofte simpelthen er usikkert, hvilke syntaktiske kategorier de enkelte ord tilhører.

Betragter man Laugesens tekster, er radikaliteten ofte lige så stor som i Kristevas eksempler med Mallarmé, Artaud og Joyce (*Finnegans Wake*), og betydeligt større end hos Céline. Kristeva undersøger i Célines prosa de to deformerende lingvistiske operationer, sætningsrytmen og de obskøne ord. Vi befinder os hos Céline hele tiden inden for et område, der nok rummer flertydighed, men aldrig total hermeneutisk utilgængelighed. Laugesens tekster er som ovenstående eksempler – såsom »på tiefskrå i skrig. Stik mig en Tempelhof. Stak mig i kottenkot, spid mig på vindstød malet af regn« – på linje med Artauds tekster fuldstændig i den 'sorte' snaks domæne, hvor udelukkende lydassociationer bestemmer udviklingen af den sproglige strøm. Hos Laugesen, hvis tekster i stadigt stigende grad med årene er blevet fyldt med intertekstuelle referencer, forekommer der ikke overraskende en nonsenstekst med allusion til Joyce, hvis *Finnegans Wake* Laugesen efter sigende har forsøgt at gendigte i ti år, men kun er kommet tyve sider ind i. Teksten, der stammer fra *Forstad til alt,* lyder:

> Sikken en B. Sikken en Bloomsdau. Den går på hæld mod igår. Den er snart forbi. Bloomsdad taler.
>
> Sikken en B. Sikken en blomst. Snart går den i dag. Direkte
> til Natby. Blomsterfar i symplegader trist og træt og ude af stand
> til at samle hypnæsen.
> Det er Blomsterfars blomsterdag, men snart skal den busk
> stå tømt, hvor feber slog hø. Husene driver for vanvids
> vinde. Vanvind blæser. Husene slår sig i tøjet. Ret skal
> rynke og mindet parkeres.

Laugesen anvender som Joyce i *Ulysses* selvkomponerede, deformerede ordsammensætninger. Afsættet er *Ulysses* hovedperson Leopold Bloom ('bloom' = blomst), der i bogen gennemlever sin Bloomsdag. Betydningen i passagen glider via lydassociationer ('dau' bliver til 'dad', 'vanvid' til 'vanvind') samt andre spontane forbindelser mellem ord, hvor navne (»Bloom«) tages bogstaveligt og oversættes (»Blomsterfars

blomsterdag«). Resultatet bliver en tekst, hvor enhver form for normal betydningsdannelse er saboteret i kraft af, at nye nonsensord indsættes (»symplegader«, »hypnæsen«), uforståelige syntaktiske konstruktioner dannes (»feber slå hø«, »ret skal rynke og mindet parkeres«) og vedtagne ordsprog og taleformer deformeres (»Husene slår sig i tøjet«).

Et parallelt eksempel på Laugesens Joyce-inspirerede, voldsomme forvrængning af det normale diskursive sprog fra *Forstad til alt* lyder:

> Århundredets russiske Amerika! Små børns revolutioner!
>
> Jeg begynder at genskimte lyset på spidsen af domkiksens pind!
> Jeg begynder at genskrumpe lysten på spid i dompippens næb!
>
> Lysten begynder at skråle på pipdunkens
> genkomst fra havet!
>
> Lasten af skåle var mere
> end masten af flere ku tåle!
>
> Pip siger kiksen
> og spidder
> at skimte og skrumpe i kvidder!
>
> Pip siger dunken,
> dunken i bunken
> af nåle i skåle
> Hvem skal nu skråle
> for de kiks i dynger
> der skrumper og synger?

Det indledende oxymoron, »russiske Amerika«, peger på en vigtig problemstilling hos Laugesen, idet der udpeges to inspirationsmæssige brændpunkter for Laugesens digtning, nemlig dels den tidlige russiske/europæiske avantgarde – hvor Khlebnikov sammen med Artaud er heltene – dels 1950'ernes amerikanske neoavantgarde. Den følgende omtale af »små børns revolution« kan læses som en bekendelse til den kristevaske logik omkring sammenhængen mellem »barnets første »ekkolyde««, den psykotiske diskurs og poesien. I hvert fald er ovenstående tekst et overdådigt orgie i lydlige glidninger (domkirken til »domkiksen«, dompappen til »dompippen«, »lyset« til »lysten« til »lasten«, »skråle« til »skåle«) og rim (»dunken«/»bunken«, »nåle«/»skåle«/»skråle«, »dynger«/»synger«).

Et spørgsmål, som kan rejses i forbindelse med jævnføringen af poesien med den barnlige og psykotiske diskurs, er, hvori forskellen mellem disse består. Kristeva er ikke

i tvivl, når hun om det poetiske sprog siger, at de semiotiske processer her ikke fungerer som i galskaben, idet der i kunsten er tale om, at disse processer »organiserer en ny form, et nyt formelt eller ideologisk »forfatterunivers« – en uendelig, udefineret produktion af et nyt betydningsproducerende rum« (ibid. 268). Det er oplagt, at Kristevas synspunkt er mindre radikalt end Laugesens (og Artauds). For hvor kunsten tilsyneladende er et nogenlunde veldefineret fænomen hos Kristeva, er den det på ingen måde hos Laugesen, hos hvem den dominerende strategi netop går ud på hele tiden at anfægte og udvide normerne for, hvad der er kunst. Nonsensteksterne betegner således et blandt mange yderpunkter i Laugesens tekstuniverser, der som grundprincip opererer med en mængde forskellige teksttyper.

Laugesens galskabs- eller vrøvletekster lader sig naturligvis ikke uproblematisk koble til Kristevas begrebsdannelse og dagsorden. F.eks. kan man næppe se forbindelse mellem Laugesen og Kristevas psykoanalytiske forestillinger om en korrespondance mellem det heterogene sprog og incestforbuddet. I det hele taget er et overordnet projekt i Laugesens forfatterskab at modsætte sig enhver form for tænkning i relation til på forhånd givne systemer af æstetisk, social eller ideologisk art.

Problematikken antydes fint i titlen *Forstad til alt* – en samling tekster, i hvilken Laugesen mere end nogensinde hudfletter stort set alle eksisterende holdninger i det omgivende samfund. Som altid rammer sarkasmen den traditionelle høje kunst, der beskyldes for at gå kommercialismens ærinde, og der sættes i den idiosynkratiske beskrivelse trumf på med en rå metafor fra fodboldens verden:

> En højstemt troubadourpoesi sælger trusseindlæg på TV.
> Det kan jeg ikke, det vil jeg ikke. Der er en instans et
> sted, der står parat med røde kort for den slags fis og
> ballade, med knopperne forrest og bagfra lige på korsbåndet.

Tilsvarende rammer ironien konsekvent den akademisk-litteraturkritiske verden, som Laugesen ligesom digtere som Turèll og Høeck fra sentressergenerationen tydeligvis har følt sig svigtet af. Med en satirisk reference fra Oehlenschlägers »Sanct Hansaften-Spil«, som Laugesen har skrevet forordet til i 2003-udgaven af *Digte 1803*, lyder en vending: »De morer sig lumrende stive i lufttomme rum/mens vås fyger sammen i skema på tavlen./Det er ikke døden slet ikke livet ikke andet/end noget som helst./Det er pastor Poppedrengs vestelomme.«

Heller ikke 1990'ernes positive, vidt udbredte brug af begrebet avantgarde går fri af Laugesens kritik. En tekst fra *Forstad til alt* hedder »Avantgarde« og præsenterer i en ætsende satire en 'livsstilsavantgarde':

> Den brovtende fuck-you generation
> spreder sit net af dunkende klubber
> under casinoer og teatre

gennem den eksploderende verden
Herhen og derhen get laid eller dø
exactly don't worry you like vores dj
stenede præster i kirker af pest
hvor byernes ansigter brænder

Ligeså illusionsløst og idiosynkratisk kan Laugesens sarkasme ramme de neoavantgardistiske tendenser: »De sniger sig ud når stormen har lagt sig/med deres vittige surrealismer./De klamrer sig til kæntrede mastodonter/som mug på splintrede stødtænder./De har altid et hjørne at krybe hjem i./Dada er ingen kunstart. Dada er andemad/i tigerpels fra Illum og Bilka.« Det er kort og godt en total nihilistisk og antiideologisk holdning, Laugesen oftest lægger som grund for sine kunstneriske innovationer. En kobling af Laugesens digtning, som den ser ud i dag, med en bürgersk forestilling om avantgarde som en strategi, der går ud på at omsætte de kunstneriske impulser til politisk aktion, falder da også til jorden. Claus Falkenstrøm har med slet skjult indignation ironiseret over Laugesens rolle inden for de seneste års litterære 'avantgarde' (Falkenstrøm 2003: 177):

> At Laugesens monomane kritiske praksis med tiden har antaget en mere afrundet og afpolitiseret karakter, sådan som det også var tilfældet med Turèll, er én historie. At han også er blevet institutionaliseret godfather for tidens hybrid-lyriske konsensus og medlem af akademiet, er en anden og endnu bedre historie. En historie om den rekuperation Laugesen alligevel ikke kunne modstå. Ikke-kunst er blevet til den yderste kunst, periferi er blevet til centrum, og avantgarde er blevet til virkningsløs tradition.

Man kan ikke helt afvise Falkenstrøms barske vurdering af Laugesen som en digter, der i regulær politisk forstand har forladt enhver form for bürgersk, socialt-oprørsk avantgardistisk projekt. Modsat er der ikke tvivl om, at Laugesens heterogene skrift med dens konstante sprængninger af normale litterære stil- og genrekoncepter – med Fosters argumenter fra *The Return of the Real* – har en innovativ virkning på den danske poetiske æstetik omkring 2000.

Fascinationskraften i Laugesens forfatterskab bunder i dets ubestemmelighed og tvetydighed. Dette kan illustreres med to poetologiske digte, der begge omhandler det klassisk æstetiske. For det første er der myten om digteren som outsider, som Laugesen på finurlig vis holder ud i strakt arm i et digt, der på en gang er en parodi over poetens særlige status og en bekendelse til samme:

Mit forfatterskab skal hugges i små
og store pinde og brændes
i den lange fortællings forrykte ovn.
Så blir der varmt en stakket stund

og blodet flyder igen.
Mit skrivebord skal skydes i kreds
omkring en rundtosset sol
der stjerner midt i Orions bælte.

For det andet er der troen på det poetiske sprog som en suveræn grænseoverskridende aktivitet, om hvilke Laugesen i *Forstad til alt* skriver: »lys rytme grammatik/syntaks der er stærk nok til at kunne bære mening/og betydning//Et tæppe der kan brænde uden at smelte/bære strøm og tryk af ubegrænset styrke//over afgrunden.«

Laugesens forfatterskab inkarnerer en fortsat ekspansion af det poetiske som et mægtigt flydende tekstfelt, hvor nøgtern hverdagsrealisme brydes med surreal fabuleren, hvor inderlighed og patos blander sig med ironi og travesti, og hvor det enkle, rolige og hvilende interagerer med det kaotiske, barokke og mangfoldige.

Klaus Høeck – stilistisk heterogenitet, systemdigtning og kunstens grænse

En anden central ophavsmand til en flerstemmig, avantgardistisk poetik er Klaus Høeck. Som Laugesen er Høeck en kolossalt produktiv digter. Frederik Stjernfelt anslår i *Danske digtere i det 20. århundrede* Høecks værk til at bestå af foreløbig 10000 digte fordelt over en snes bøger, hvorved han kan erklæres for »den digter i Danmarkshistorien, der har den suverænt største publicerede produktion« (Stjernfelt 2000: 49). Derudover ligner Høecks digtning Laugesens med hensyn til, at der gennem hele forfatterskabet er tale om en række faste poetologiske problemkredse, der varieres og gentages. De tre æstetiske problemstillinger, som Høecks forfatterskab vil blive sat i forhold til, er stilistisk heterogenitet, systemdigtning og kunstens grænse.

Fra de tidlige værker som den radikalt politiske *Ulrike Marie Meinhof* (1977) og Nørrebro-digtsamlingen *Canzone* (1982) over mammutværkerne fra de næste årtier *Hjem* (1985), *Heptameron* (1989) og *1001 digt* (1995) frem til værkerne fra årtusindskiftet kan vi registrere en gennemgående stilistisk heterogenitet inden for Høecks værker. Dette kan noteres på såvel det enkelte digts som digtsamlingernes niveau. Vi ser i forfatterskabet en exceptionel intention om at sammensvejse forskellige typer af forestillingsområder i såvel den enkelte tekst som bogværkerne som helhed. Et eksempel på dette blandt utallige er et af de ca. 700 digte fra Høecks *In Nomine* (2001):

luk op for guds fred
i de indre systemer
hvis password er: a

men (for at narre djævelen og
formene ham adgang) luk op

for hele bibelprogrammet
fra genesis til apokalyp

sen og kobler du
det apokryfe til hvad
kan dig vel skade?

Karakteristisk er det, at der overalt skabes møder mellem på den ene side religiøs bekendelse og højstemt romantisk besyngelse og på den anden side teknologisk systematik og nørderi på det poetiske operationsbord. Fascinationskraften opstår i kraft af den uventede interaktion mellem to normalt adskilte vokabularer (»indre systemer/hvis password er: a/men«). Med sin evne og vilje til at skabe sammenhænge mellem tilværelsens modsætninger er Høeck ganske anderledes indstillet end Laugesen og et antal andre moderne danske digtere, idet disse i stedet forholder sig idiosynkratisk, ekskluderende og travesterende til tilværelsesområder som det tekniske og det religiøse. Høeck er derimod en digter, der på encyklopædisk vis inkluderer stort og småt, højt og lavt, privat og alment, og åndeligt og materielt i en stor systemisk komposition.

Det skal imidlertid bemærkes, at der ikke i Høecks poesi som i visse symbolistisk orienterede forfatterskaber er tale om en religiøst farvet indsigt, som digteren foregiver at have i kraft af særlige profetiske egenskaber. Der gives ingen programmatiske nøgletekster i Høecks bøger. I stedet er der tale om en helhed, der er et resultat af læserens egen konception. I Høecks samlinger er det ofte en pointe, at værket kan læses på mange måder i form af forskellige tekstspor. Om dette forhold har Høeck i essayet »Digtning som et hul i jorden« formuleret sig på følgende måde (Høeck 207: 1999):

> Der er også flere strategier for *Hjem*s læsning. F.eks. huglæsningen: det, at man læser sig frem i en bog hist og her – ikke den dér løgn med en fremadskridende historie, som ikke er nogen steder. Der er en fremadskridende tid. Det er noget andet. Men der er ikke en fremadskridende historie. Den laver man selv ud af sit liv. Og det gør man også af de bøger, man læser. Man kan selv lave sin historie. Huglæsningen har jeg selv lært af at læse Pound, og så selvfølgelig en helhedsforestilling: det at man forholder sig til helheden.
>
> Man mimer netop ikke en helhed – det er helt forkert at tro, at der er tale om en mimen. Der er tale om at forholde sig til en helhed, der omfatter både natur og kultur. Og så opstår det der paradoks, at man ikke kan forklare helheden, men forholde sig til den – ja, det er jo det hele mit forfatterskab handler om.

Som et eksempel på Høecks blanding af enhed og mangfoldighed kan man tage samlingen *Canzone*. Emnerne i digtene fra denne samling spænder fra rasende social kritik set fra Nørrebro og hyldester til Che Guevara over beretninger om besøg på socialkontoret, indkøb hos grønthandleren og samvær med hustruen til svævende excesser udi østlig

mystik, kristen trosbekendelse og tysk-romantisk organismetænkning. Man kan sige, at der med Høecks unikke sammensætning af forskellige emner, holdninger og stilarter på poetisk vis fremstilles et menneske i dets mangfoldighed og modsætningsrigdom.

Teksterne i *Canzone* er som i alle de følgende samlinger karakteristiske ved en form, hvor der som i den følgende sonet anvendes optiske enjambementer og stavelsestællende metrik, der vilkårligt klipper ord i stykker:

> Jeg ved godt, at jeg må holde op med
> at fodre kattene fra Lille Fred
> ensgade, hvis ikke jeg inden længe
> skal ende som en særling i et re
>
> servat afspærret fra menneske
> lige følelser. Men hvis du én
> gang har set en vildkat i øjnene
> en sen vinteraften, hvor pupillen
>
> lyser rødt som Mars i mørket, eller en
> højlys dag fuld af messing og jade
> er du fortabt. Det er som at se
>
> dig selv, din egen slægt i øjnene.
> Og hvem i al verden ville undlade
> at skaffe sig selv og sine føden?

Der springes i associative glidninger fra en konkret rapport fra hverdagen udtrykt i almindeligt talesprog (»fodre kattene fra Lille Fred/ensgade«) over en hudløst sanset og ekspressiv poetisk stil (»pupillen/lyser rødt som Mars i mørket, eller en/højlys dag fuld af messing og jade«) til de store eksistentielle overvejelse formuleret med klassiske, patosfyldte vendinger (»hvem i al verden ville undlade/at skaffe sig selv og sine føden«).

Det stil- og emneblandende koncept findes i alle Høecks værker, der ellers af udseende er ret forskellige spændende fra den lille, 87-digt-store *Honeymoon* (1998), der er en samling lejlighedsdigte om en bryllupsrejse til New York, til den monumentale 700-digt-store *In Nomine* (2001), der som de omfattende 1980'er-samlinger rummer et stof, der emnemæssigt er helt uafgrænseligt.

I *Honeymoon* ser man analogt til ovenstående, hvordan Høeck i digt efter digt lader kontraster smelte sammen til poetiske helheder. Et eksempel lyder:

> new york ligner ikke
> en pinselilje og slet
> ikke en defekt el-shaver

hvilket undrer mig
der er kommet for
at sagsøge friheden
kalibrere og celebrere
frihedens koldbrand

Man har at gøre med et eksistentielt digt, der præcist udtrykker den ambivalens, vi oplever, når man konfronteres med den myteomspundne, rædselsvækkende, vidunderlige, modbydelige, amerikanske storby. Modsætningsrigdommen manifesterer sig i anvendelsen af sproglige registre, hvor det uden tvivl er første gang, at »pinselilje« og »el-shaver« samt »kalibrering« og »celebrering« optræder i samme sætning på dansk. Et andet digt fra *Honeymoon*, »Little Italy«, giver eksplicit et elegant rids af Høecks syntesepoetik:

little italy
som at slentre rundt i mi
ne egne digte

de ternede du
ge chianti affaldet
i rendestenen

og englene der
ellers aldrig lader sig
fotografere

Raffineret er digtets metapoetiske pointe, der består i, at slendreturen i Little Italy mimer den bevægelse, der foregår i Høecks tekster. Her svarer den stramme form til den strukturerede storby, mens den afslappede, smidige og næsten skødesløse diktion, som er passet ind i denne form, afspejler poetens slentren. Under denne bevægelse dukker så alle de fascinerende fænomener, som optræder i Høecks poesi, op med noget, der med et rammende paradoks kunne kaldes en pludselig selvfølgelighed. Vi møder således modsætningen mellem de faste poler i Høecks univers, nemlig det hverdagslige og konkrete (»affaldet i rendestenen«) og det højtidelige og åndelige (»englene«).

At de to nævnte livsholdninger kan trives sammen, går som en rød tråd igennem *Honeymoon* – og Høecks poesi som helhed. Selv de mest åndelige manøvrer forankres i det digteriske univers altid i en helt prosaisk virkelighed: »jeg beder/morgenbøn på hotelværelset/mellem lagnernes skær af kartoffelmel.« Og selv i de digte, hvor en støjende Techno-Høeck synes at have ordet, kigger der altid en lille Romantik-Høeck frem og udtrykker sin forundring over verdens storhed. Et eksempel på dette er »High Sonet«, hvor digteren er kommet op at flyve over New York:

chopper up helikopter hummingbird
guldsmed som hjemme over langesø
ingen højdeskræk tingene pludse
lig små som før var så store poet
in the sky skyskraberne domino
brikker zippolightere på højkant
meccanobroerne technobiler
træerne reduceret til bonsai
dernede i central park søernes
hjulkapsler af nikkel alle min barn
doms drømme og legetøjsfæstninger
pludselig realiserede i
sytten minutter over manhattan
selvom det er alt for sent til den slags

I »High Sonet« ser vi, hvordan den konkrete opløftelse over byen eksploderer i et væld af stemninger. Disse spænder fra patos og hengiven længsel over melankolsk barndomserindring til ironi og fjottet ekstase. Som i Laugesens bedste digte er der i teksten noget dobbeltbundet og fascinerende ubestemmeligt på færde i form af kombinationen af patos og ironi og de uforudsigelige skift mellem højt og lavt stilleje. Hermed er jeg selvfølgelig igen inde på Høecks værkers karakter af at være 'uren poesi', idet det stilistisk og genremæssigt heterogene er gennemgående for *Honeymoon*.

Vi finder i *Honeymoon* en hel vifte af forskellige teksttyper. Der er ekstatiske kærlighedsdigte: »jeg spyttede på djævelen/og valgte rubinerne til min/elskede on memorial day« (»Ruby Sunday«). Der er snusfornuftige politiske satirer: »er det den gode/drage sct georg dræber for/an fn bygningen?« (»United Nations«). Der er afdæmpede religiøse digte, hæsblæsende sansedigte fra byens mylder og lallende remser af amerikanske ord. Og der er rene vitser, såsom »Four Roses«: »four roses is made in/norway sagde ekspedienten/in the liquor store/og så på min kone/no it's from sweden/fortsatte han prøvende/I am from denmark/svarede min elskede/mcdonalds is made in/india sluttede jeg samtalen.« Som helhed kan man med god grund sige, at den genremæssige heterogenitet i Høecks samling – nøjagtig som slentreturen i Little Italy – bliver en oplevelse af et rigt og mangefacetteret tekstunivers.

Mens Høecks egenskab af at være systemdigteren over alle kun er antydet i *Honeymoon*, er den voluminøse *In Nomine* – ligesom gigantværkerne *Hjem*, *Eventyr* og *1001 digt* – bøger, der viser digteren som den systemfreak, han er. Man finder i et afsluttende kapitel i *In Nomine* en grundig redegørelse for værkets komposition. Den omhandler dels den obligatoriske, for lægmænd helt uforståelige, høeckske matematisk-datalogiske forelæsning om »aksiomsdigtets bøjningsinstansmængde«, dels en beskrivelse af, hvordan samlingen er komponeret ud fra otte tematiske spor. Med hensyn til det systemiske og labyrintiske som kompositionsprincip anfører Høeck i »Digtning er et hul i jorden« (Høeck 1999: 207):

> Jeg har været ret optaget af, at man kan læse mine bøger labyrintisk. Det er ikke noget, jeg har tænkt så bevidst i, jeg har bare siddet og leget med nogle labyrinter og sagt: Interessant, at man hele tiden bliver involveret i, hvordan man kan læse op og ned, på kryds og tværs og forfra og bagfra. *1001 digt* (1995) – eksempelvis, den kan man jo sådan set begynde i, hvor man vil. Hvis man starter forfra, så slipper man egentlig aldrig ud af den – man må i hvert fald træffe en beslutning om, at nu stopper ens læsning.

Hvad angår den 'labyrintiske' komposition i *In Nomine*, drejer det sig om otte serier på ca. 90 digte, der forholder sig til følgende emner: digterens levnedsforløb, de steder han har boet, hans familie og slægt, de ti bud, afdøde danske digtere, Grundtvigs salmer, klassisk musik og Høecks første digtsamling *Yggdrasil* (1966).

I de tre førstnævnte sekvenser, de tilbageskuende, møder vi digte, hvor Høecks fornemmelse for den skarpt sansede detalje er markant: »min far/fars dobbeltradede jak/ kesæt min farfar i grøn/og witzkes kontor/min farfars direk/te blik min farfars/nye sorte snøresko/der knirker endnu«. Sideløbende med dette personlige erindringsprojekt snor sig dog også værkets talrige diskurser af metafysisk, religiøs og poetologisk art. Man har i disse centrallyriske tekster i Høecks værk et af de mest rentonede bud på en romantisk æstetik og tilværelsestolkning overhovedet i moderne dansk lyrik. Karakteristisk er det imidlertid, at sådanne passager altid er placeret midt i tekstmasser af en helt anden karakter. En række poetologiske tekster om, hvordan man (Høeck) initieredes i poesiens verden, dukker f.eks. op midt i en erindringssekvens om piger og kostskoleophold på Sorø Akademi:

> men det var de sto
> re morgener hvide af
> tin ude over
> søen de store
> hukommelsestab omkran
> set af vedbend og
> egeløv de sto
> re overskæringsaftner
> i skovene der
> gjorde mig til dig
> ter eller var det blot er
> indringen om dem?

I andre tilfælde kan romantisk orienterede, poetologiske digtsekvenser af stor skønhed pludselig optræde midt i en serie digte, der på filosofisk vis diskuterer begreberne »frihed« og »nødvendighed« samt diverse klassiske symfonier:

der er intet småt
ved nødvendigheden el
ler inddampet jeg

tror heller ikke
den er forskønnet med
perlemor eller

rektificeret
i polsk vodka som poe
sien minder den

mere om et slag
tehus end om et petit
fourkonditori

Høecks centrallyriske tekster er således ligesom Laugesens overalt omkranset af tekst, der ofte er så langt fra at tilhøre denne teksttype som muligt. Et eksempel på dette er den følgende vits, der dukker op i *In Nomine* efter en længere passage om syndsbekendelse. Som genre er der tale om noget så bizart som en parodisk Høeck-reklame: »høeck commercial:/høeck medium høeck light høeck/strong høeck de luxe/høeck black label blå/høeck rød høeck grøn høeck med fil/ter og uden høecks/bogklubblanding høeck/for analfabeter høeck/med og uden præ/positioner/høeck med 'knas' og 'guf' høeck king/size og høeck gold«.

Ud over at være en satire over den kommercialisering, der også omfatter poesien, som moderniteten inkarnerer, er den rablende remse også paradigmatisk for det tredje centrale træk ved Høecks digtning, som her skal omtales. Det drejer sig om tendensen til at søge at udvide kunstens og lyrikkens område ved at inkorporere traditionelt ikke-poetiske diskursformer i værkerne. En særlig problematik i Høecks forfatterskab er 'ord-affaldsproblematikken'. Jeg vender hermed tilbage til, hvor jeg startede denne Høeck-diskussion, nemlig ved samlingen *Canzone*, i hvilken en typisk tekst ser ud på følgende måde:

Hvordan skulle I løse praxis gåder
ved at sende læserbreve fra Slagel
se og gode råd fra omegnskommuner
ne (med liljekonvallerne duft el

ler salomonske segl). Kom ud og bo
her i de trange korridorlejlighe
der, hvor enkerne brænder op i mørke
af mangel på kys. Kom og bo i so

aaaaaaaaddddddddddddddeeeeeeeeeeee
eeeeeggggggggggiiiinnnnnnnnnnnnnrrrrrrr
ttttttttttvvvvvvvyyøøøøåååååå

da og aske et par år, før i anbe
faler politiet at trække kniplerne.
Kom ud til Nørrebro, kom herud og se.

Høecks tidstypiske, politisk-agiterende 'sonet' aktualiserer i hvert fald tre formelt-æstetiske karakteristika ved denne digters tekster. For det første træffer man den radikale brug af enjambementet, hvor end ikke ordhelheder respekteres. Denne 'voldelige' attitude kan tillægges betydningsmæssige implikationer. Høeck skriver selv (Høeck 1999: 204):

> Jeg havde en periode midt i mit forfatterskab, hvor jeg troede, at løsningen lå i en politisk revolte. Jeg skrev nogle digtsamlinger, bl.a. *Ulrike Marie Meinhof* (1977), *Topia eller Che Guevara* (1978) og *Sorte Sonetter* (1981), til palæstinenserne. Det var, fordi jeg tænkte, at en systemændring må foregå som en kamp og et oprør. På en vis måde var der vold i mit sprog. Det oprør, jeg har med sprogmaskinerne, er i hvert fald i midten af mit forfatterskab ret voldeligt. Det er jo faktisk at begå vold mod sproget at lægge sådan nogle poesifremmede matematiske strukturer ind i digtene. Så derfor opstod også et indhold, som på det tidspunkt blev kamp og oprør.

Den sociale indignation i *Canzone*, hvor Nørrebro anskues som en slags refugium for oprørske kræfter i kampen mod kapitalismen – i samlingen repræsenteret ved bl.a. ignorante bedsteborgere fra Slagelse og knippelsvingende betjente – afspejler sig på denne vis i Høecks form. Han adskiller sig i sine ræsonnementer over anvendelsen af faste former markant fra andre moderne brugere af sådanne såsom Inger Christensen og Pia Tafdrup. Hos sidstnævnte digtere, der tilhører den centrallyriske strømning, accepteres og annekteres den faste form ud fra den præmis, at denne korresponderer med et bestemt – oftest metafysisk og harmonisk-helhedsorienteret – stof. Dette vil senere blive diskuteret nærmere.

I Høecks digtning er de 'voldelige' enjambementer udtryk for et opgør med de klassiske former. Bemærkelsesværdigt er det, at Høeck i sine politiske bøger ofte benytter en bestemt poetisk form, nemlig den mest klassiske og traditionsrige af alle: sonetten. Høeck har her radikaliseret brugen af »sprængte sonetter«, som i nordisk digtning banebrydende lanceres i Erik Lindegrens *mannen utan väg* (1942). I sidstnævnte værk er alle klassiske sonetregler for brug af rim og rytme, emne og stoffets disponering i kvartetter og terzetter sat ud af kraft. I stedet har man en række 14-linjers-digte, hvor syntaksen er totalt sprængt, og hvor betydningsindholdet med brug af dissonantiske metaforer og

depersonalisering afspejler en illusionsløs og nihilistisk fortolkning af den kriseramte modernitet. Hos Høeck er intentionen langt hen ad vejen på linje med Lindegrens, men hvor det itusprængte formsprog hos Lindegren peger på resignation og afmagt, er der i højere grad hos Høeck tale om oprør og aggression i molesteringen af den klassiske forms regelmæssige opbygning i vers og strofer. Høeck udtaler selv: »Jeg brugte sonetten til at lave det oprør i. Jeg splitter sonetten og hiver den på en vis måde op igen« (ibid. 204).

Det andet træk ved Høecks Canzone-sonet, der springer i øjnene, er naturligvis den første terzet, der ikke ligner noget, man har set i en dansk sonet før Høeck: »*aaaaaaaaaddddddddddddddeeeeeeeeeeee/eeeeggggggggggiiiinnnnnnnnnnnnrrrrrrrr/ttttttttttvvvvvvvvyyøøøøåååååå.*« Man har her at gøre med 'affaldsproblematikken' i Høecks forfatterskab, om hvilken poeten om en tekst fra samlingen *Pentagram* (1976) siger (ibid. 203f):

> Man skal huske at læse ordaffaldet med – de ord, som er trykt med kursiv – det er det, der er tilbage af det ordmateriale, digtet er skrevet ud fra. For igen: Støjsporet, støjniveauet og affaldet – det kan man jo ikke se bort fra. Alle maskiner laver affald, og det er affald, der kommer ud af dette digt, det er det kursiverede, og affaldet måtte jeg jo tage med i digtet. Jeg ville ikke bare smide det væk og lade som om, det ikke fandtes, så det måtte jo med, indtil jeg fik så meget styr på maskinerne, at jeg kunne få dem til at forbruge affaldet i en slags genbrug af ordmaterialet. Derfor ser man ikke affaldet længere i mine digte – det bruges op. Det har været meget vigtigt for mig at demonstrere affaldsproblematikken i min digtning, fordi samfundet forurener og laver affald med sine maskiner eller rettere med sit misbrug af maskinerne.

Høeck har gennem hele sit forfatterskab været konsekvent med sin affaldsproblematik. Ordaffaldet i sene samlinger som *In Nomine* optræder dog ikke i samme form som i de tidlige digtsamlinger, hvor det som i ovenstående eksempel indgår i digtene, men er anbragt i et appendiks sammen med Høecks andre esoteriske, kybernetisk-datalogiske refleksioner over digtsamlingens kompositionsprincipper.

Ud over at være en social og politisk replik til forureningsproblematikken har ordaffaldsproblematikken også en række klare poetologiske konsekvenser. Det er oplagt, at affaldsrester som »*aaaaaaaaddddddddddddddeeeeeeeeeeee*« manifesterer sig som en kontrast til det ofte formfuldendte poetiske sprog, som Høeck også formulerer sig i. Med Heidegger, som Høeck har skrevet speciale om på filosofistudiet ved Københavns Universitet og formuleret sig indgående og indforstået om i essayet »Teknik og kunst« (1983), artikuleres der hele tiden i Høecks digtning en grænse mellem det kunstneriske og intentionelt gennemstrømmede sprog og sproget som 'dødt' til rådighed stående materiale. I *Kunstværkets oprindelse* (*Der Ursprung des Kunstwerkes*) (1935/36) bestemmer Heidegger kunstværket med følgende formel (Heidegger 2003: 46f):

> Som i-sig-selv-fremragende åbner værket en *verden* og holder den beherskende frem. Et værks væren betyder: at opstille en verden. [...] I den grad et værk er et værk indrømmes dette rumlighed. Indrømme betyder her først og fremmest at indrette dette i dets struktur.

Det er altså organiseringen af værkets materielle enheder i en intentionel struktur, der udgør kunstværkets specielle kvalitet. Heidegger anvender som sit hovedeksempel på kunstværket det græske tempel, der anskues som en modsætning til brugstingen (ibid. 49 og 51):

> Brugstingen tager det, som den består af, stoffet i sin tjeneste, fordi den er bestemt af sin tjenlighed og anvendbarhed. Stenen bruges og forbruges i tilvirkningen af f.eks. en økse. Den forsvinder i tjenstligheden. Jo mere modstandsløst stoffet går ind i brugstingens væren, jo mere egnet er det. Tempel-værket lader derimod ikke stoffet forsvinde, når det opstiller en verden. Snarere lader det stoffet træde frem for første gang, nemlig i åbenheden til værkets verden: Klippen begynder at bære og hvile og bliver først derved klippe; metallerne begynder at blinke og skinne, farverne begynder at lyse, tonen at klinge og ordet at tale. [...] Og selv om digteren rigtignok bruger ordet, sker dette ikke på samme måde som man i dagliglivet bruger ordene i tale og skrift. Snarere bruger digteren ordet på en sådan måde at det først bliver og forbliver ord.

Det digteriske værk er altså ikke en særlig måde at sige noget på, som kunne være sagt på en anden måde, men derimod en unik materialeorganisering, hvis værdi – ligesom tidligere omtalte Karl Heinz Bohrer videreudvikler det i sin kulturkritik – ikke på nogen måde kan kvantificeres eller bestemmes. Det er oplagt, at Høecks særlige praktiseren af en heideggersk kunstforståelse fremtræder i den konstante tematiseren af kunsten, som en særlig måde at »opstille en verden« med sproget som materiale på. I den klare og ekspliciterede skelnen mellem det ikke-intentionelle og det intentionelle – i digtet henholdsvis med kursiv og ikke-kursiv – som brugen af tilfældigt amorft 'affaldsagtigt' ordmateriale over for traditionelt poetisk særsprog gøres det hos Høeck åbenlyst, at poesien og kunsten ikke er noget på forhånd givet. Der lægges således afstand til en metafysisk og ekspressiv romantisk-symbolistisk poetik, der opfatter kunstværket som en 'oversættelse af digtergeniets sjæl'. Høecks poetik har som et kernepunkt den konstante udforskningsproces af poesiens og kunstens grænser, således som det viser sig ved, at der med Høecks praksis igennem et par årtier er blevet kunst ud af det, der tidligere var ordaffald. Det er med denne ekspansion af det poetiske felt, at Høeck manifesterer sig som en betydelig fornyer af dansk poesi og en vigtig forudsætning for det opbrud fra en centrallyrisk poetik, som kan iagttages omkring 2000.

Per Aage Brandt – filosofiske, sensualistiske og legende lyriske jeger

Per Aage Brandts lyrik ligner på mange måder såvel Laugesens som Høecks, hvad angår anvendelsen af stilistisk og genremæssig heterogenitet. Dette manifesterer sig både på digtsamlingsniveau og på det enkelte digts niveau. Med hensyn til kompositionen af digtsamlinger ligner Brandt i en noget mildere form Høeck, idet der også hos Brandt er tale om et meget stort antal tekster anbragt i en systemisk komposition. Talrige af Brandts bøger tilbage til debuten, *Poesi. Wie die zeit vergeht* (1973), har en fast struktur, hvor tre relativt korte tekster er placeret på hver side i digtsamlingen.

Skal vi pege på det særlige i Brandts lyriske fysiognomi, kan vi betragte den følgende tekst fra digtsamlingen *Om noget – og hvad deraf følger* (2001):

> ændrer du betoningen af en sætning
> den mindste smule, taler en anden i
> sætningen, og sætter du hastigheden
> op eller ned, taler en anden, og tager
> du sætningen med pincet som et in-
> sekt eller et præparat, eller gentager
> du noget i den i den, taler du ironisk,
> og mene noget sådant kan du ikke,
> enten er det forkert eller så sandt, at
> det slet ikke er muligt at omtale det

Vi kan fremhæve to vigtige kendetegn ved Brandts lyrik. Dels giver Brandts vendinger om, hvad der sker, når man ændrer betoningen af en sætning, anledning til at påpege Brandts typiske kombination af sproglig sensitivitet og subtil metapoetisk refleksion. Dels insisteres der med den gentagne formulering om, at »en anden taler i sætningen«, på det faktum, at man som digter kan have mange forskellige stemmer, og at det på ingen måde er muligt i hans bøger at føre alle de stemmer, der optræder, tilbage til et klart defineret centrallyrisk subjekt.

I en antologi over Brandts samlede lyriske forfatterskab, redigeret af Thomas Thøfner, indkredser redaktøren også det særlige ved Brandts spil med det udsigelsesmæssige i sine lyriske tekster med den poststrukturalistisk orienterede værktitel, *Fraværspoesi* (2004). At det ikke er nogen selvfølgelighed, at en digterisk tekst er udtryk for en særlig autenticitet og uskyld, samt at digteren har specifik autoritet over det udsagte, er ofte fremsat i den poststrukturalistiske intertekstualitetsteori. Et klassisk eksempel på dette er Roland Barthes' formulering fra essayet »Tekstteori« (1973) (Barthes 1991: 73):

> Hver tekst er en *intertekst*; andre tekster er til stede i den, på forskellige niveauer, og i mere eller mindre genkendelige former. Dette er tekster fra fortidens kultur eller fra samtidens; al tekst er et nyt væv af forgangne citater. Gennem teksten – og

> redistribueret i den – passerer bidder af koder, formuleringer, rytmiske mønstre, fragmenter af sociale sprog osv., for der er altid sprog før teksten og omkring den.

Et mere komplekst eksempel på forfatterautenticitetsproblematikken er Derridas gigantiske og kaotiske værk *Glas* (1974), i hvilket man får præsenteret en komposition bestående af citater fra en række forskellige og yderst modstridende sider af personen Hegel såsom moralfilosoffen Hegels *Phenomenologie des Geistes* (1807), borgeren Hegels breve til offentlige myndigheder vedrørende pengesager og elskeren Hegels private kærlighedsbreve. I Brandts digtning finder man ligeledes en række forskellige stemmer. Der er oftest et lærd, logisk tænkende subjekt, der reflekterer over filosofisk-semiotiske problemstillinger, et følsomt erotisk jeg, der orienterer sig i hverdagen, og en barnlig, pjanket stemme, der pludrer overgivent. Og disse stemmer står altid side om side i hans bøger.

Skal man sammenfatte Brandts poetik, kan man fokusere på to forskellige aspekter, nemlig dels hvilke typer tekster, der benyttes, dels hvordan de mange genrer og stilarter fungerer sammen i det poetiske univers.

Den tekstlige heterogenitet i Brandts digtning er voldsom i en samling som *Ups and downs* (1996). Vi møder her et tekstligt betydningslag, der har et intellektuelt-esoterisk præg i form af digttitler som »Ntarama«, »Sursum corda«, »paab«, »gloria mundi«, »latrogen rinolet«, »Palæo-syntaks«, »Paraná« og »Pompier«, og indforståede henvisninger til Klee, Diderot, Lacan, Mahler, Thelonious Monk, Roman Jakobson, Lacan, »allegoreser«, »nominalisme«, »metonymier« og »organisk kausalitet«. Der er dog i værket også tekster, der er traditionelt lyriske, idet optikken er knyttet konkret og umiddelbart til et sansende subjekt. Det gælder f.eks. et digt om at stå i regnvejr på Reventlowsgade:

> jeg står på bunden af en metallisk tragt
> med himlen over mig futurisk og lysende
> af muligheder med store spraglede vinger
> og under mig har jeg en samling fakturaer
> direkte ankommet fra fortidens gerninger

Vi har at gøre med en tekst, der opfylder enhver centrallyrisk norm med sin intense omverdensperception, sit koncentrerede, sjæleligt fortolkende, surreale billedsprog og sin eksistentielle problematik. Endelig finder vi i samlingen et antal tekster, hvor optikken er spasmagerens, såsom et vers på anapæster om en rusten cykel og beretningen om en nullermand, der forsvinder mellem gulvbrædderne i et digt, der bærer titlen »novelle«. Et andet eksempel er en prosaomskrivning af en børnesang:

> L P edderkop tør og glad på vej mod lyset, livet, op, frem,
> overraskes af et kraftigt regnskyl i nedadgående retning
> og sættes tilbage, våd og deprimeret, i sin karriere, ind-

til lyset fra en stjerne rammer ben og skjold, derefter kort
rekonvalescens og genoptræning, give op skal man aldrig

I tekstens absurdistiske, voksensprogede parafrasering af børnesangen ser vi Brandts typiske understregning af, hvordan en ændring af »betoningen« gør, at der »taler en anden i/sætningen«.

Det er imidlertid ikke sådan, at Brandts tekster altid entydigt fordeler sig i forhold til de tre nævnte digtersubjekter, det intellektuelt-reflekterende, det erotisk-sensualistiske og den barnligt-pludrende. Ofte har man tekster, der blander de tre nævnte positioner, og som unddrager sig enhver genrebestemmelse. Det gælder f.eks. i den følgende tekst fra samlingen *Night and Day* fra 1999:

dog, dog, men dog, og dog, jamen dog:
et adverbium af stor betydning
for åbningen af menneskets
metafysiske ringmuskler

Man ser her det skarpe intellektuelle ræsonnement, den konkrete sansning og billeddannelse og den barokke humor kombineret på en elegant måde. Brandt er manden, der kan skifte stil fra linje til linje. Og så er han dén, der simpelthen kan finde poesien over det hele. Eller hvem har mon nogensinde før fundet inspiration i og skrevet et digt om det lille ord »dog«? Dernæst har han en fabelagtig evne til at skabe billeder, der på en gang er prægnant sanselige og nørdet intellektuelle. Slagkraften i denne retning er mere end tydelig i udtrykket: »åbningen af menneskets/metafysiske ringmuskler«. Et andet eksempel på et stilhybridt fund er den følgende tekst, der starter i en kølig og klinisk stil, men som på forunderlig vis glider over i en kærlighedserklæring:

det er kun et simpelt spørgsmål om tid og rum, hvad klokken er slået, og om det regner i nat, og om du elsker mig, og om din og min søvn rammer hinanden i en enkelt henkastet drøm

Et tredje eksempel på stilskiftene i Brandts poesi er den følgende centrallyriske tekst fra *Om noget – og hvad deraf følger* fra 2001, hvor en konkret sansning fra dagligdagen indledes med noget så usædvanligt – men alligevel tidligere set i nyere dansk poesi i bl.a. Strunges *Popsange* (1979) – som en sakral-kristen besværgelse:

helligt helligt er den synlige morgen
frugterne affaldet vejret ansigterne
med deres angst og kønnet det svært

forestillelige det synligt usynlige og
krummerne på træbordet insekterne
øjnenes farve og den lange lyse dag

For Brandts poesi som helhed er blandingskompositionen med et vidt spektrum af forskellige tekster det altafgørende, æstetiske grundlag. At de pjankede, 'anti-poetiske' tekster spiller en vigtig rolle i Brandts poetik hænger – helt på linje med Laugesens og Høecks remser og ordaffald – naturligvis sammen med intentionen om at sprænge vante normer for, hvad poesi er. Karakteristisk er det, at Brandt altid udstyrer sine værker med undertitlen »Poesi«, hvilket kan knyttes til projektet: at udfordre og udvide poesibegrebet.

Samlet har vi i Per Aage Brandts værker et overflødighedshorn af teksttyper. De 150 tekster i *Night and Day* spænder fra traditionelle poetiske tekster over fragmenter fra videnskabelige rapporter til aforismer og vitser. Vi møder den følgende latinske kasusbøjning af det demonstrative pronomen, der jo kan siges at have en vis klangmæssig fascinationskraft: »hic hunc hujus huic hoc/hi hos horum his his«, og vi træffer en – i forhold til *Ups and down*s prosaparafrase – ny udgave af den velkendte børnesang, der lyder: »lillepeteredderkop – kravledlangsomtop«.

Et lignende blandingspoesikoncept benyttes i *Om noget – og hvad deraf følger*, hvor der heller ingen grænser er for hvilke tekster, der er kommet ud af Brandts sprogmaskine. Vi kan fremhæve et digt med en rablende surrealistisk metaforik: »morgenen nærmer sig på røde sokker over tagryggenes fakirseng,/og arkitektlampen i min pande ligner en falleret havnekran.« En anden tekst består af et vittigt paradoksdemonstrerende replikskifte: »Blev du såret, da jeg sagde, at du aldrig indrømmer noget?/Ja, men jeg indrømmer det ikke. Nogensinde, aldrig.« Vi møder en parodi på sprog fra politirapporter eller nyhedstelegrammer: »en lastbil med kran rev med denne/uforvarende i krydset elledningen ned, så staten/måtte sende folk og sætte ledningen på igen.« Og der er et bidrag, der placerer sig på en af de øverste pladser i en konkurrence om den korteste tekst i en dansk digtsamling med en længde på to bogstaver: »og«.

Brandt opererer ligesom Laugesen og Høeck med et ekstremt bredt poesibegreb, hvor det er en pointe, at ingen bestemte teksttyper har forrang i hans digtsamlinger. At poesi for digteren er et åbent felt, som digteren på avantgardistisk vis bestandigt kan udvide, fremgår også af den følgende tekst fra *Ups and downs*, der rummer en minimaldefinition af poesi:

Poesi er at holde sig i nærheden
af venstre margin, alt andet er ren
udflugt og bordtennis i det grønne
den rene picnic. Vers løber ned og
ellers ingen vegne. Bagefter kan de
hejses op som flag på en stang, så
blæsten kan få fat. Vejret er verden.

Vi ser i Brandts formulering en beskrivelse af digtningen, der umiddelbart stemmer overens med megen modernistisk poetik – fra Paul la Cour til Søren Ulrik Thomsen. Hos sidstnævnte pointeres det f.eks. i »Man må først og fremmest være fornem« (1988), at poesien først og fremmest er det der »ikke kan reduceres til eller omsættes til noget som helst andet« og som kan »sætte sig ind som ubrugelig definitet, en afgrund af tavshed, en ufattelig larm, en indsigt og en uvidenhed, der hverken kan cirkulere, fungere, kvantificeres eller, for den sags skyld frigøre« (Jensen og Svendsen 1988: 68). Man kan dog anføre, at Brandts »flag på en stang«-metafor er mere fordringsløs end Thomsens »afgrund af tavshed« og »ufattelig larm«. Og man kan med god ret hævde, at Thomsens og den symbolistiske centrallyriks forestilling om poesien som »indsigt« er i direkte modstrid med den brandtske og avantgardistiske forestilling om digtningen som anarkistisk leg eller »ren/udflugt og bordtennis i det grønne,/den rene picnic.«

Per Aage Brandts formulering om, at »poesi er at holde sig i nærheden/af venstre margin«, indfanger endvidere en enkel og præcis æstetisk pointe i hans digtning. I modsætning til de fleste andre digtere er alle Brandts tekster – ligegyldigt hvor genremæssigt avancerede og ubestemmelige de ellers er – karakteristiske ved dette ene formelle kriterium. Med denne provokative minimaldefinition er Brandt i overensstemmelse med en række af de i det foregående beskrevne, poststrukturalistisk orienterede genreteoretikere, hvor Erling Aadland f.eks. i en diskussion af den lyriske genre i »Før, nå og etterpå. Et litteraturteoretisk rapport« (1998) identificerer den lyriske genre ud fra ét eneste træk, nemlig den ulige højremargen.

At Brandts tekstunivers består af en heterogen gruppe af forskellige teksttyper, blandt hvilke ingen har forrang i forhold til andre, kan knyttes sammen med hans semiotiske optik på digtning og verden. I denne er det en præmis, at ingen tegnsystemer er sandere og/eller dybere end andre, men at alle diskurser på forskellig og fascinerende vis på kryds og tværs henviser både til andre konkrete tekster og en omverden, der også i vid udstrækning består af afkodelige tegnsystemer. En formulering af denne problemstilling af Brandt fra et af hans semiotiske essays fra 1996 »Tegn, ting og tanker« lyder (Brandt 1998: 11):

> Vi siger [...] at tegn »henviser« til noget, og mener at de fungerer deiktisk i en kommunikation; hvad vi også mener, er, at de selv i kraft af deres form – dvs. uanset hvad den, der udøver dem, ønsker at kommunikere – specificerer den betydning, de fremkalder, når de opfattes. Det sidste aspekt er netop det, der gør dem vanskelige at forstå. Der er under tiden ligefrem en konflikt mellem tegnets deiksis og brugerens deiksis (modtageren vil da opleve en art double bind) [...] Det forunderlige er altså, at betydninger kan lægges så *stabilt* i et tegn, at man blot ved at »give« eller »gøre« bestemte tegn må kommunikere netop de betydninger, som følger af disse tegns form, også selv om man ikke helt er klar over det, mens man anvender dem. Denne forunderlige stabilitet viser sig måske tydeligst, når man ligefrem be-

> vidst anvender dem om noget, der nærmest er det modsatte af, hvad man vil meddele: i ironien består der et direkte negativt forhold mellem tegnets og brugerens deiktiske betyden.

Overfører vi ovenstående ræsonnementer til Brandts poetik, er det oplagt, at det prægnante ved hans digtning netop er det utal af »tegn«, der er installerede i et mangetydigt net af indbyrdes henvisninger i værkerne. De mange teksttyper – koncentrerede billeddigte, notater fra hverdagen, filosofiske refleksioner, grammatiske remser, vrøvlevers, eksistentielle poetiske tekster etc. – fungerer på linje med, hvad jeg påpegede i forbindelse med Højholts tekster fra *Show* (1966), som det Bachtin har benævnt »sekundære talegenrer«. Hermed forstås, at teksterne er fjernede fra den sociale kontekst, hvor de normalt er umiddelbart fungerende, og implanterede i et digterisk værk. Teksterne bliver i dette tilfælde – som ovenstående semiotiske refleksion peger på – i Brandts univers i markant grad præget af »double bind« og »ironi«, idet deres udsagn dels peger i den retning, som deres oprindelige genremæssige præg determinerer, dels i en anden retning i kraft af den nye »betoning«, Brandt har givet teksterne, samt naturligvis den kontekst, som hans poetiske værker giver.

At Brandts poetiske projekt er udtryk for en stadig og aldrig afsluttet innovativ bevægelse fremad mod nye digteriske former og eksperimenter, er således et faktum, der mere end antydes alene i de titler, som digteren har givet sine bøger. Disse titler er som et spejl af Brandts digtning blandt dansk digtnings mest åbne og inkluderende, såsom *Ups and downs* og *Night and day*. Eller topscoreren på dette område: *Om noget – og hvad deraf følger*.

Claus Carstensen – antiæstetik, nihilisme og kollageteknik

Claus Carstensens digtbøger ligner Per Aage Brandts og til dels Høecks, hvad angår kompositionen, idet der også hos Carstensen er anbragt et antal korte tekster på hver side. En række nøgleord for forståelsen af Carstensens digtning vil i det følgende være antiæstetik, nihilisme og kollageæstetik.

Hvad angår det første, er Claus Carstensen en af de danske digtere, der er i den størst mulige modsætning til en centrallyrisk, symbolistisk-modernistisk tradition. Som et udgangspunkt for en indkredsning af digterens poetiske metode kan man betragte en tekst fra samlingen *99/00* (2001):

> stemninger, iagttagelser
> der forsvinder i aftenens dunst
> trods noternes tilsyneladende
> 'objektive korrelat'.
> heaps of broken images.
> figurationskæder fra det biografiske:

> *What exactly is the weight*
> *of a fucked up Carstensen?*

Teksten giver anledning til flere grundlæggende iagttagelser. For det første peger det flerstemmige digts afsluttende udsagn – *What exactly is the weight/of a fucked up Carstensen?* – på den rindalistisk orienterede modstand, som Carstensens svært tilgængelige værker har mødt gennem flere årtier siden lyrikdebuten med *Flieger sind Sieger* i 1975. Carstensen lægger aldrig skjul på, at hans værker absolut ikke søger at tilfredsstille nogen form for alment vedtaget æstetisk norm. Det er tværtimod et adelsmærke for kunstneren at genere den gode smag med sine 'fucked up'-værker. Carstensen redegør yderligere om denne distance til publikumsforventninger i et interview fra tidsskriftet *Passage* på følgende måde (Bruun og Carstensen 1988: 59):

> mine ting [...] er et tidsrelateret begreb, hvorfor det er ligegyldigt, om de lige nu virker uforståelige. [...] Betragter man derimod tiden som medhjælper, som betydningsproducent, kan man godt et langt stykke af vejen være uforståelig. Det kunne jo være, at de fem uforståelige bøger tilsammen udgør et lettere forståeligt afsnit i et lidt større forløb.

Carstensen argumenterer desuden imod værker, der »lukker sig om sig selv og fremstår som afsluttede værker«. Han tilføjer: »Jeg hører ikke til dem, der opstiller og udfylder en traktat. I stedet gør jeg det, at jeg lægger et felt ud, som jeg så bearbejder efter de forhåndenværende-søms-princip« (ibid. 1988: 62).

Carstensen påpeger i samklang med eksempelvis Peter Laugesens æstetik, at værker ikke skal anskues som lukkede helheder, men at der i stedet i hans digtbøger lægges »et felt« af tekst ud, som læseren så – helt i overensstemmelse med diverse nyere litteraturteoretiske konceptioner med relation til receptionsæstetik og poststrukturalisme – frit kan orientere sig i forhold til.

For det andet tematiserer ovenstående digt den poetiske strategi, som Carstensen benytter, hvor ordbrokker sættes sammen ved en kollageagtig teknik. Disse brudstykkeagtige tekster kan imidlertid, understreger Carstensen, opfattes som »figurationskæder fra det biografiske«, dvs. som noget privat, »trods noternes tilsyneladende 'objektive korrelat'«. Hermed opponerer Carstensen mod T.S. Eliots berømte tese fra »Hamlet and his Problem« (1919) om, at der i den kvalificerede litteratur er tale om »objective correlatives«, hvorved Eliot hentyder til det litterære værks evne til gennem brugen af bestemte poetiske billeder og andre virkemidler at vække specifikke følelser og oplevelsesmåder hos læseren. At Carstensen anfægter denne metafysisk farvede og dualistisk orienterede kunstopfattelse, hvor det konkrete digterværk kommunikerer en overpersonlig og alment gyldig essens, er i tråd med, hvad man kunne forvente af denne digter, der også i sin egenskab af billedkunstner har haft tilknytning til avantgardistiske kunststrategier, der for længst har gjort op med forestillinger om

kunsten som en særlig kvalificeret vej til en særlig autenticitet eller en universel sandhed.

I Carstensens kollageagtige tekster møder man »figurationskæder fra det biografiske«. Her er tekstfragmenter konciperet i forbindelse med udenlandsrejser, oplevelser med kunst og litteratur, refleksioner over den sociale og politiske situation og indtryk fra intimsfæren sammenstykket i en komposition:

> et tidligt og blændende
> forårslys med dis
> – i kupeen en svag duft
> af kaffe, sved
> og syrlig parfume ...
>
> da jeg så *havde* brækket armen
> og var taget til Reykjavik
> hvad var da andet muligt
> end på *The Reykjavik Teaparty*
> at deltage med opfordringen:
>
> FEEL FREE
> TO GO GO
> AT OWN RISK

Hvor man i Per Aage Brandts brug af stilistisk og genremæssig heterogenitet og »sekundære talegenrer« kunne se et slægtskab med Højholt, hvad angår den underfundigt ironiske og humoristiske holdning til dette projekt, er det anderledes hos Carstensen. Det drejer sig her om en nihilistisk og antihumanistisk optik uden mærkbar humor. Man kan i Carstensens tekster tydeligt notere sig, at et valgslægtskab i stedet er den anden store grundlægger af den heterogene digtsamling fra de tidlige 1960'ere, nemlig Malinowski. Ligheden med Malinowskis illusionsløse optik er ikke bare synlig i brugen af den montageagtige teknik fra *Romerske bassiner*. Markant er den koncentrerede stil med eksplicit politisk holdningstilkendegivelse, som minder om, hvad man ser i en række af Malinowskis senere værker. Desuden kan vi hos Carstensen se spor af haikustilen fra Malinowskis *Poetomatic* (1965), hvor en kortslutning mellem en hverdagslig sansning og et globalt, oftest apokalyptisk, politisk perspektiv er sat i spil. I *Digte (samling), d.t.* (1999) finder vi eksempelvis følgende snapshot, hvor lokalt og globalt pludselig spejler hinanden:

> en grå film af regn hen over fastlandet.
> oppe over bakken, ud mod Atlanten
> bryder solens sidste skær gennem skyerne

mens jeg i avisen læser at man i Sellafield
vil lukke den stærkt hudkræftfremkaldende gas
Krypton 85 ud i atmosfæren ...

Det negative modbillede til sådanne epifaniagtige og apokalyptiske glimt i Claus Carstensens tekster er det faktum, at der aldrig er tale om nogen form for konsensus i forhold til eller solidaritet med den forhåndenværende socialitet. Konflikten og diskontinuiteten mellem på den ene side subjektet i Carstensens digte og på den anden side den kulturelle, politiske og sociale virkelighed, hvad enten denne drejer sig om æstetiske fænomener som pop, underground og avantgarde eller politiske forhold som terrorisme, forurening og finansielle konsortier, er altid total. En satirisk tekst om absurditeten i at se mennesket som produkt af det sociale lyder:

hvad angår effekten og omfanget af det sociale:
jeg har haft gulsot, væggelus, fnat og clamydia
her går grænsen så for mit vedkommende!

I det hele taget kan man roligt betegne Carstensen som en af de mest radikale nihilister, man finder inden for moderne dansk digtning. Det illusionsløst biologiske menneskesyn finder her som nævnt en pendant hos de store modernistiske, poetiske pessimister fra omkring 1960, Malinowski og Sonne. En tekst fra *Digte (samling), d.t.*, der kan rumme et ekko af ovenstående digteres vigtigste nulpunktsdigte, såsom »Disjecta Membra« (1958) og »Cikadepinjen« (1960), lyder:

... ikke at se sig selv som andet
end en ansamling af celler
med et enormt aggressionspotentiale!

Den stilistiske heterogenitet og det kollageagtige i Carstensens digtsamlinger har som helhed en endnu mere radikal form end i Laugesens, Høecks og Per Aage Brandts værker. Hvor de antiæstetiske og genremæssigt uplacerbare tekster hos sidstnævnte digtere er i mindretal i deres bøger, er dette langtfra tilfældet hos Carstensen. Dette er formodentlig også årsagen til, at denne digter i højere grad end de øvrige fra kritikkens side har fået appliceret etiketter som uforståelig, uvedkommende og underlig på sig. I *Digte (samling), d.t., 99/00* og Carstensens øvrige digtbøger møder vi mangfoldige tekster, der er helt utilgængelige i traditionel hermeneutisk forstand. En dagbogsnotatagtig tekst lyder:

linned, puder og vattæpper.
endnu en firedeling:
Åbenrå, Nordborg, Tinglev
og Gråsten.

op: 201080
ned: 071180

Teksten gør opmærksom på, at også en huskeseddel med dens lapidariske form og dens udvalg af forskelligt klingende og typografisk udseende egennavne, substantiver, tal og tegn kan have æstetisk fascinationskraft. Således lyder Roman Jakobsons allerede omtalte argument fra »Hvad er poesi?«, at poesien ikke har nogen form for værkkarakter som sit kendetegn, men at »poetiske kvaliteter« kan påpeges i så vidt forskellige tekstsammenhænge som »vinkort (Vjazemskij), en oversigt over zarens garderobe (Gogol), en togtabel (Pasternak) og en vaskeriregning (Krucenych)« (Jakobson 1991: 115).

Det samme gælder den følgende dadaistiske meditation og lydmæssige associationsglidning over noget, der f.eks. kunne være rejseindtryk fra Vietnam i selskab med svenske gæster med stærk dialekt samt en reference til en antologi udgivet af Carstensen med titlen *Pol/bipol: biografiske skitser* (1997): »Hanoi 2000/Uncle Ho/pol/bipol//ælle som vi åltins/såi før: Onkel Paaaul//paul/bipaul.«

I andre tilfælde er der i Carstensens tekster tale om, at hans tekstverden, som han selv påpeger, kan åbne sig og få mening i kraft af, at de tilsyneladende uforståelige private referencer i et værk står i forbindelse med tekster fra andre af hans digtbøger. I *Digte (samling), d.t.* hører man om: »2 bløde æg/rotteteori rottepoesi/zombie/standart life«. Det drejer sig i dette tilfælde om en tekst, der med provokatoriske konfrontationer mellem det traditionelt skønne og det hæslige angriber en harmoniserende æstetik. Motivet i digtet får dog først sin fulde udfoldelse i digtsamlingen *99/00* to år efter, hvor en tekst lyder: »to bløde æg oppe/i et blødende røvhul//en rotte/i dødskamp/i Richard Geres/røv.« Om der er en dybere mening med dette modbydelige motiv, skal jeg ikke kunne sige. Men man kan konstatere, at subtile intertekstuelle forbindelser på tværs af Carstensens værker er typiske for forfatterskabet. Claus Carstensens tekster er lagt ud som et æstetisk felt, der på ingen måde kan tilegnes i en enkel, modsigelsesfri og udtømmende fortolkende manøvre, men som i høj grad lægger op til et nyt og udvidet poesibegreb. At forfatterskabet altid har holdt sig på afstand af en centrallyrisk-modernistisk æstetik, har desværre i flere årtier betydet, at værket stadig helt savner litteraturvidenskabelige behandlinger, der hæver sig over en vanemæssige påpegning af teksternes uforståelige og hermetiske præg.

Peter Nielsen – storformer og polyfone netværk

Peter Nielsen er som Carstensen en af de lyrikere, der gennem to årtier har levet uden for den litterære offentligheds bevågenhed. Om end Nielsens lyrik er vidt forskellig fra Carstensens, har den det tilfælles med den, at den er næsten umulig at sætte på formel, både hvad angår dens retoriske og dens fænomenologiske dimension. Mens det er relativt let at fastlægge holdninger og æstetiske principper hos digtere som Høeck og Laugesen, smutter Nielsens diffust snakkende og formmæssigt vildtvoksende tekster mellem

fingrene, når man forsøger at indkredse deres særpræg ved hjælp af håndfaste kategoriseringer.

Den del af Nielsens digtning, som skal omtales i det følgende, altså de lyriske værker, er blot en mindre del af det samlede forfatterskab, der foruden 15 digtsamlinger siden debuten med *Kan sparsommelighed redde proletariatet?* (1980) omfatter et antal prosaværker for børn og voksne og en snes digtoversættelser. Nielsens poetiske produktion kan som helhed med Kittangs og Aarseths begreb fra *Lyriske strukturer* (1968) kaldes ekspansionsdigtning.

Overalt vægtes de vildtforgrenede poetiske former. Man kan roligt konstatere, at Søren Ulrik Thomsens diktum fra *En dans på gloser* om, at hans digte aldrig fylder mere end én side, idet dette ville ødelægge den æstetiske oplevelse, der ligger i at kunne koncipere teksten i ét blik, absolut ikke passer på Nielsens værker. Det er undtagelsen fra reglen, hvis Nielsens poetiske tekster kan være på én side, og hvad angår omfanget af hans bøger, producerer ingen anden dansk digter, hvis man undtager Høeck, digtsamlinger af samme størrelse. I årene 1999 og 2000 har digteren med bøgerne *Minder fra hjemegnen* og *Gule og grønne skove* udgivet 406 sider lyrik. I sin samling fra 2003 *Livet foreslår* finder vi endvidere et digt med titlen »En ufornuftig glæde« på ikke mindre end 80 sider, hvilket vist inden for dansk litteratur i omfang kun overgås af Rifbjergs *Camouflage* samt Bønnelyckes »Fattigdommens Rigdom« fra *Asfaltens Sange*, der er på 112 sider.

Ser man bort fra den rent kvantitative side ved Peter Nielsens digtning, er det bemærkelsesværdigt, at hans ekspansionsstrategi omfatter en afprøvning og bemestring af alle mulige stilarter og genrer. Nielsens vidtfavnende poetiske temperament kan blandt andet iagttages, hvis man fokuserer på samlingen *1:1* fra 1997, der er det sidste bind i 1990'er-trilogien med værkerne *Medfødte sekunder* (1992) og *Ansigter, hensigter* (1994). En pointe i 1998-samlingen er, at Nielsen lader tekster, der anvender de to vel nok mest dominerende poetiske strategier i dansk digtning siden 1960, stå side om side i bogen.

På den ene side optræder der en metaformættet stil, hvor komplekse sjælelige tilstande søges udtrykt med poetiske billeder. Pendanten til Rifbjergs konfrontationslyrik er klar, når Nielsen med barok humor og sansemæssig intensitet beskriver følelser af længsel og desillusion:

> Det tomme rum spidser
> flygtigheden til, den ligner det som mange er
> på jagt efter, rodbehandlet uskyld, knivskarpe og koncentrerede
> som mynder

På den anden side er der i en del af Peter Nielsens digte fra *1:1* en enkel, talesprogsfarvet stil, der minder om, hvad man ser i 1970'erne hos Lean Nielsen og Vita Andersen. I et digt beskrives en lille drengs omverdensoplevelse, hvor Nielsen smukt mimer den tillidsfuldhed, undren og umiddelbare glæde, som mange voksne ikke længere er i stand til at opleve:

Den her sten, siger
drengen, og peger på

den melonstore globus
han holder i sin favn,

den har jeg altså
taget til fange.

Havene lyser varmt.
Kontinenterne ser ubrugte

ud. Hele natten skal
globussen stå ved hans seng.

Med små midler, nemlig det barnlige sprogs brud med voksensprogets konventioner, lykkes det Nielsen på suggestiv vis at udtrykke en livstolkning. Når det alluderes, at »stenen«, »globussen«, det man tager »til fange«, og det »man holder i sin favn« kan have fælles oplevelseskvaliteter, viser det en konception af tilværelsen, der overskrider alle logiske og kausale principper. Man kunne sige, at Nielsens digt peger på det, der er essensen i en poetisk tilegnelse af tilværelsen, hvor der nøjagtigt som i den barnlige lykkeoplevelse – med Maurice Blanchots udtryk – sker en »altomfattende negation af alle særskilte sfærer i verden« (Blanchot 1994: 43) og en tænken i helhed og sammenhæng.

Bevæger vi os frem til Peter Nielsens lyrik efter 2000, er de to omtalte stilarter fra *1:1* kun et par blandt de mange poetiske registre, der anvendes. Blandt de store highlights fra *Gule og grønne skove* er en stribe erindringsdigte, der rummer synteser af sansekonkretion og eksistentiel refleksion. Et af digtene åbner slagkraftigt på følgende måde:

Min bedstefar var kranfører på havnen.
Han svingede mange heste i land fra store ekskrementdampende skuder.
På min 10-års fødselsdag stak han mig en gul sodavand, lukkede
den op og spurgte hvad jeg ville være når jeg blev
stor. Jeg skulle bare være. Så fortalte han om den
firmasang han havde skrevet tekst til da de skulle
fejre værkførerens afgang. Hvor besk den havde været.

Og hvordan skandalen nær havde kostet ham jobbet.

[...]

> Da jeg en uge senere ville vide mere om litteratur var han
> død. Bedstemor stod med lommetørklædet under næsen,
> hendes blik var nu så skarpt at hun var nær ved at være blind.

Interessant er det imidlertid at bemærke, hvad det er for en type tekst, der omkranser de centrallyrisk orienterede tekster i Nielsens værker. Der er nemlig her tale om en anden slags tekst, end man finder hos både Laugesen, Høeck, Brandt og Carstensen, hvor modvægten til en patosladet, eksistentielt funderet centrallyrik oftest findes i de folkelige, tabukrænkende og lavkulturelle registre. Det kan f.eks. dreje sig om pjattede remser (Laugesen, Høeck, Brandt), aggressive idiosynkratiske udladninger med vulgærslang (Laugesen, Carstensen) eller filosofisk-videnskabeligt orienterede kryptogrammer (Carstensen, Høeck, Brandt). Hos Nielsen forekommer ingen af disse diskurser, idet denne digter af temperament hverken er nogen rasende revser af omverdenen som Laugesen og Carstensen eller nogen subtil humorist som Høeck og Brandt.

Modsat disse lyrikere – med Laugesen delvis som undtagelsen – er Nielsen en digter, hvis poetiske strategi går ud på at vise poesien som et flow, der aldrig stivner og afsluttes. Lars Bukdahl har i Weekendavisen 3/12 2003 præcist talt om Nielsens evne til »den nødvendige multiplicering af vort enstrengede blik«, og karakteristisk er det, at der bestandigt skiftes fokus i Nielsens flagrende, fremadpumpende tekststrøm. Peter Nielsen siger om dette forhold i relation til *Livet foreslår*s langdigte i artiklen »Hvis det skal handle om poesi, så skal det handle om noget andet først«, der er en e-mail-korrespondance mellem Peter Nielsen og Martin Glaz Serup (Nielsen og Serup 2003: 6):

> Jeg har forsøgt at følge ekspansionen helt ud, at lade temaerne strides med hinanden og ladet små mellemsatser udkrystallisere sig i store blokke. Arbejdet med vekselvirkningen i digtets stemmer. Det lader til at den åbne form, hvor udsagnene står som spredte punkter i et mægtigt landskab (og det efterfølgende arbejde med at følge & forme den struktur, der skal »befolke« landskabet) egner sig fint til mig.

Om Nielsens formulering er der to ting at bemærke. Det første, vi kan bide mærke i, er digterens landskabsmetaforik, hvor han med vendingen »befolke« landskabet« går et skridt videre, end hvad man normalt ser i anvendelsen af denne metaforik. Dette hænger sammen med, at netop »landskabet« som den konkrete natur med flora og fauna simpelthen tjener som paradigme for Nielsens poetologiske grundprincipper. At Peter Nielsen er naturkender og specielt ornitolog er et vilkår, der har stor betydning, og han udtaler da også i ovenstående artikel, at hans praksis som ornitologisk fotograf og skribent er en »aktivitet«, der er »uløseligt knyttet til min virksomhed som digter« (ibid. 6). Titlen *Gule og grønne skove* peger på den nøgterne og indviede naturregistrator, der ikke konciperer omverdenen ud fra givne klassiske og romantiske emblemer såsom 'guld og grønne skove'. I den nævnte samling finder vi ligeledes et væld af beskrivelser af flora og fauna fra djurslandske lokaliteter, og når Lars Bukdahl – i et af sine vanlige humoristiske

overbud – har kaldt Peter Nielsen 'vor største nulevende naturdigter', er der da heller ikke helt forkert.

I *Gule og grønne skove*s 'tekstlandskaber' dukker der noget for digtsamlinger så usædvanligt op som noter til specifikke dyrearter. En sådan note om sommerfuglearten græsrandøje er absolut på linje med, hvad jeg anførte i forbindelse med Roman Jakobsons argument om, at den poetiske funktion også kan manifestere sig inden for ikke-poetiske tekster. Det være sig Carstensens rejsehuskesedler, Laugesens nonsensremser, Brandts filosofiske finurlige vendinger, Høecks teknisk-filosofiske diskurser – eller Peter Nielsens ornitologiske refleksioner:

> Sommerfugle fra lokaliteter med kort græs har gennemgående mange pletter, mens eksemplarer med højt græs har få eller ingen pletter. De små pletter har en afgørende indvirkning på græsrandøjens overlevelsesevne. På lokaliteter med lav græsvegetation og på uhomogene lokaliteter, hvor sommerfugle må flyve meget omkring for at finde egnede ynglepladser, er dyrene meget udsatte for fugleangreb. Pletterne virker distraherende på fuglene, der hakker efter bagvingerne i stedet for kroppen. Sommerfuglene overlever fint med et hak eller to i bagvingerne. På store lokaliteter med højt græs er fugleangreb et mindre problem, og her er pletterne en ulempe, fordi sommerfugle med mange pletter bliver mere synlige, når de hviler sig eller fouragerer i græsset.

Det er oplagt, at Nielsens biologiske note, der på elegant vis anskueliggør darwinismen i en nøddeskal, har kunstneriske kvaliteter, som ikke bare har retorisk karakter, men som også på det fænomenologiske niveau er tydelige. Græsrandøje-beskrivelsen kan læses som 'en måde at have verden på' og en livstolkning med dens nysgerrig-åbne erkendelse af tilværelsen som et mulighedsfelt, hvor et hvilket som helst valg af »lokalitet« har konsekvenser og omkostninger, der står i nært forhold til de »pletter«, den enkelte bærer med sig.

I »Hvis det skal handle om poesi, så skal det handle om noget andet først« beskriver digteren præcist sin egen praksis, når der tales om »vekselvirkningen i digtets stemmer« og brugen af »den åbne form, hvor udsagnene står som spredte punkter i et mægtigt landskab«. Der lægges afstand til den poetologiske opfattelse, som bl.a. er blevet propageret af digtere som Tafdrup og Thomsen i deres poetikker og i kritiske essays af Erik Skyum-Nielsen og Frederik Stjernfelt, hvor det er en grundtese, at det poetiske og æstetiske udgør et særligt kvalificeret og afgrænset felt.

I Peter Nielsens grænse- og genresprængende former er det derimod en præmis, at alle mulige vante skel er nedbrudte, og at alle typer livsytringer – natursansninger, refleksioner, erindringer og dialoger – fremstår som konkrete og sideordnede i en flerstemmig komposition uden overordnet princip.

Skal man beskrive Nielsens stil, kan man i første række pege på dens impulsive og spontane præg, og man nærmer sig i denne retning en surrealistisk poetik. Nielsen, der

også er inkarneret fotograf, knytter i »Hvis det skal handle om poesi, så skal det handle om noget andet først« på finurlig vis det spontane og automatskriftagtige til fotoets æstetik. Han taler om »det i hast 'erobrede', den brøkdelsagtige blanding af konkret og abstrakt, situationen der i ét nu opstår for mine øjne, den særlige kombination af fortryllelse og uventethed, noget ophøjet der bliver forankret i en momentan nøgternhed« (ibid. 8). Nielsen uddyber derefter det, som man kunne kalde 'distraktionens poetik' (ibid. 9):

> Der er tale om digte, der er frembragt mens man havde noget andet i sinde. Så der kommer fragmenter af levet liv med, og diffuse anelser som er alt andet end saglige. Mange af mine digte er skrevet på søvnens rand. [...] I den fase, ja i de timer hvor alting står stille omkring en, indfinder der sig en meditativ fase næsten af sig selv, hvis den er der. Så er det med at gribe fat, tilgangen til underbevidstheden synes også at være ligetil, nu og da, og da skal det gå hurtigt. Jeg mener virkelig hurtigt, håndskriften skal accelerere for at man ikke skal miste flere af de facetter der hastigt dukker op og hastigt suges ud i bevidsthedens mørke igen.

Automatskriftpoetikken er overordentlig markant i Nielsens digtning, og den folder sig naturligvis især ud i de store ekspansionspoetiske tekster fra de sene samlinger *Gule og grønne skove* og *Livet foreslår.* Hvad angår denne æstetik, er det også værd at bemærke, at der i samlingen sendes en tydelig hilsen til en af de danske digtere, der mest radikalt har eksperimenteret med ekspansionslyrisk automatskrift, nemlig Rifbjerg i *Camouflage*. Den følgende tekst fra *Gule og grønne skove* får gang i sine poetiske og metapoetiske refleksioner omkring forholdet mellem digtning og fortrængning ved – præcis som i Rifbjergs berømte konfrontationsdigte »Jern«, »Frihavnen« og »Refshaleøen« – at kigge ned i et havnebassin. Vi bemærker Nielsens unikke, underfundigt-naivt-nysgerrigt pludrende tone:

> Skønt det ikke hører til kendsgerningerne
> så er det dog i slægt med noget sandt at jeg i den seneste tid har
> interesseret mig for fortrængning. Findes det? Netop den slags bølger
> eller en slags tidsubestemt glæde
> havde jeg set nede ved havnen i morges.

Vil man til sidst betragte et eksempel på, hvordan Nielsens flerstemmige netværkspoetik i de store genresprængende former udfolder sig, har man følgende uddrag af et digt fra 2000-samlingen med den sigende titel »Kilder til den tidlige polyfoni«:

> En ældgammel mark fuld af vågne mælkebøtter:
> jeg hørte en bruge udtrykket 'kort for hovedet'
> og opfattede det skræmt som en sti til hans gud.
> Da vi var børn og vores forældre endnu ikke

var færdige med at beskrive hjemvejen
for os, da de endnu ikke havde slået det sidste
søm i, ønskede vi altid kun noget simpelt.
Ikke bare en lærebog i ængstelighed og gode
manerer, men mere en mark fuld af nætter og dage.
De skulle stille og roligt vende ud mod et landskab
med foldede skulpturer af lys. Her, tænkte en af os
som en tøvende brik i erindringens væsen ville man
faktisk kun kunne leve som et strå. Og ingen
kunne forråde hvad de havde set.

Man ser i sandhed, hvilken eminent flerstemmighed Peter Nielsen er i stand til at frembringe ved at lade en mængde instanser i det lyriske jeg tale i munden på hinanden. Vi springer i det sproglige flow frem og tilbage i tid og rum fra den voksnes undrende sansning (»en ældgammel mark fuld af vågne mælkebøtter«) til erindringer om barndommens angstprovokerende konfrontationer med det uforståelige (»jeg hørte en bruge udtrykket 'kort for hovedet'/og opfattede det skræmt som en sti til hans gud«) tilbage til den voksnes forsøg på at sætte sin barndoms følelser på begreb (»da vi var børn og vores forældre endnu ikke/var færdige med at beskrive hjemvejen/for os, da de endnu ikke havde slået det sidste/søm i«) til en identifikation med barndommens utopiske drømme, som i sin billedlige association korresponderer med den indledende sansning af den voksne (»en mark fuld af nætter og dage./De skulle stille og roligt vende ud mod et landskab/med foldede skulpturer af lys«) og endelig til en voksen refleksion over disse drømme (»Her, tænkte en af os/som en tøvende brik i erindringens væsen ville man/faktisk kun kunne leve som et strå. Og ingen/kunne forråde hvad de havde set«).

Peter Nielsens forfatterskab er mere radikalt end de fleste danske forfattere, hvad angår evnen til at lade teksten ekspandere til mægtige poetiske netværk, der trodser alle form- og genremæssige normer.

Viggo Madsen – dekonstruerede genrer og former

Når der i år 2003 udgives et stort værk med titlen *Viggo Madsens åbenbaring. Udvalgte digte 1963-2002*, i hvilket Lars Bukdahl i efterordet udbasunerer, at denne digter er »den mest åbenlyse hemmelighed i dansk poesi«, er det naturligvis et led i den reaktualisering af såvel mellemkrigstidens som sentressernes og halvfjerdsernes avantgardedigtning, hvilket som nævnt har været en eskalerende tendens siden midten af 1990'erne. Men sin lancering af Madsen har Bukdahl som dagsorden haft at 'åbenbare', at denne poet med næsten en snes eksperimenterende lyrik- og prosaværker siden debuten i 1966 med *Brandmand på to hjul* ikke i de sidste årtier har fået den opmærksomhed, han fortjener.

Mens digtere som Laugesen, Høeck, Per Aage Brandt, Claus Carstensen og Peter Nielsen er digtere, der følger Nielsens diktum: »hvis det skal handle om poesi, så skal det

også handle om noget andet først«, forstået således, at der hos disse digtere er tale om et engagement i andre – f.eks. filosofiske, billedkunstneriske eller naturvidenskabelige – problemstillinger parallelt til det poetiske projekt, så er det anderledes hos Viggo Madsen. Sidstnævnte digter kan karakteriseres som den – sammen med Vagn Steen og Johannes L. Madsen – mest rendyrkede agent for og vedholdende viderefører af 1960'ernes konkretistiske projekt. I denne digteriske orientering lå der, som det i essays blev formuleret af hovedideologerne Højholt, Hans-Jørgen Nielsen, Vagn Steen og Hejlskov Larsen, en bestemmelse af digterrollen som en sproghåndværker, hvis eneste karakteristikon – med Hejlskov Larsens udtryk fra *Systemdigtningen i Danmark* (1971) – er »stilistisk brillans«, og digtet lader sig – med Højholts og Hans-Jørgen Nielsens udtryk – definere som et »eksempel på sprog.« Afstanden er demonstrativt lagt til en klassisk modernistisk poetik, hvor digte er noget, der udspringer af poetens sjælelige dybder og indre nødvendighed, når han opflammes af inspirationens lyn. Digte har derimod, hævder ovennævnte digtere og kritikere, deres ophav i andre tekster. I praksis kan vi se dette i Viggo Madsens poesi ved, at han som få lyrikere bruger fragmenter af tekster fra alle mulige og umulige genrer til at opbygge sine digte af.

Det er et tilbagevendende kompositionsprincip hos Viggo Madsen at skabe en ny tekst gennem en viderebearbejdning af en på forhånd givet tekst eller et bestemt genre- eller stilkoncept. Spændvidden med hvilket dette – i megen litteratur- og kunstteori benævnt postmodernistisk-eklektiske – greb udnyttes, er særdeles stor – og i mange henseender lige så stor som hos de største brugere af denne teknik i dansk litteratur såsom Malinowski, Erik Knudsen, Højholt, Laugesen og Per Aage Brandt. Man kan i Viggo Madsens eklektisk-travesterende forfatterskab se et kontinuum fra de rent crazy-humoristiske over de ironisk satiriske til de mere eksistentielt orienterede tekster.

Jeg vil starte med at se på den finurligt spasmageragtige ende af Madsens produktion, hvor vi f.eks. møder en konkretistisk ekfrase over de klassiske havregrynspakkers berømte mise-en-abîme-etiketter i »Ota Sol Gryn«:

> en dreng kommer løbende med en pakke hvorpå
> en dreng kommer løbende med en pakke hvorpå
> en dreng kommer løbende med en pakke hvorpå

I andre tekster koges der videre på faste vendinger som f.eks. et ordsprog: »Skyder spurve med kanoner/og hvaler med luftpistoler./Dog:/I enkelte lande/er mennesket fredet/hele året.« Eller man kan gøre det med kristendommens helligste formuleringer såsom Jesu korsord: »Et skrig af rædsel/i den moderne storby:/Min bus,/min bus!//hvorfor har/du forladt/mig?« I andre tilfælde kan det dreje sig om standardvendinger som den i fysiologien konstaterede, at massen af det døde legeme i forhold til det levende falder med ca. 9 ½ gram, hvilket som bekendt har ført til vendingen »Sjælen vejer 9 ½ gram«. Madsens videredigtning over denne sætning fører til det følgende absurdistiske resultat: »Han giver hende GAVEN-SOM-SIGER-TAK/Hun bytter den med en båndoptager/

Sjælen vejer 27 gram//Hun ser på ham med øjne som ikke ser/Han hører på hende med ører som intet/forstår. Sjælen vejer 35 gram.«

I alle de ovenstående tilfælde er det et programpunkt, at man humoristisk detroniserer enhver form for metafysiske konstruktioner af æstetisk, etisk eller religiøs art. På dette punkt ligner Madsen mere end nogen anden sin på en gang efterfølger *og* protegé, Lars Bukdahl. Der er i digt efter digt af Madsen frontale angreb på en patosladet kunst, der har ambitioner om at udsige noget vist og dybt om tilværelsen. Det gælder f.eks. digte med titler som »Det store digt om meningen med livet«, »Til optagelsesprøve hos Gud«, »Sjælens spejl« eller »Salme: Som en sommerfugl på nålen«. Som vanligt i avantgardens tradition er Madsens foretrukne virkemiddel at skabe en dissonantisk konfrontation mellem et åndeligt-metafysisk udsagn og et konkret, plat-prosaisk sanseindtryk. I »Kunsten er det som ikke kan lade sig gøre« lyder den afsluttende strofe:

> Jeg tænkte: Tanken om
> aldrig at opleve det hele
> har generet mig lige siden
> den lukkede alt andet ude,
> påtrængende
> som lugten af stegt flæsk
> i de gamle gardiner

Tilsvarende kan travestien være rettet mod konkrete værker som i det følgende tilfælde, der næppe kan tænkes uden Inger Christensens apokalyptisk orienterede digtsamling *Alfabet* (1981), hvor en systemisk komposition med Fibonaccis talrække skal mime den eksponentielt eskalerende kernespaltningsproces:

> apollinaris arbejder så hårdt at han må kvæles
> appelsinfri synker
> avfuld skal være sammen med mange mennesker hver dag
> bambus tager tyren ved hornene
> blødkogt med sin kyllingehjerne (tænker sit)
> bravo sættes i omløb, skrigende af fuld hals
> calorius spytter blod
> candy floss gør ingen sommer
> cetchup har en dårlig smag i munden
> coli er bitter på sig selv

Det er et grundlæggende træk ved Viggo Madsens interaktionslyrik, at et utal af citater, genrer og stilarter efter montageprincippet bruges som afsæt for en ny tekst. Der lægges kort og godt tekster oven på tekster i Madsens digtning, og forfatterskabet er blandt de mest intertekstuelt orienterede i dansk litteratur. Identifikationen med fortidens

stilarter er dog langtfra altid – som i de ovenstående travesterende eksempler – negativ, men kan også i tilfældene, hvor det drejer sig om især mellemkrigstidens avantgardistiske strategier, være positiv. Det gælder f.eks. for Madsens rablende surrealistisk-absurdistiske tekster, der er komponeret i forlængelse af de mest gaggede og tabukrænkende tekster af Schade og Jørgen Nash. Digtet »Dagen var forventningsfuld« lyder: »I mellemtiden stod flodhesten/og vogtede havren, så bondemanden/ikke skulle lægge sin medister i den./Men hver gang, den forlod stedet/for at se efter toget, anbragte/bonden pølsen midt i bunken./Toget kom imidlertid slet ikke,/da det var drejet af mod Skolegade.«

Ved netop at drive den surrealistiske stil helt derud, hvor den blotter sig som en søgt og manieret konstruktion, har Madsen i denne forbindelse opnået nogle af sine mest originale digteriske resultater. I mange tilfælde ser vi, hvordan der i relation til den slagfærdigt-konkretistiske og ironiserende-travesterende poetik også formuleres en positiv utopi. Et digt som »Turen til stranden« inkarnerer en sådan på en gang poetologisk og eksistentiel problematik:

> Kvinden med de høje hæle
> ja hun lyder som en hest
>
> Trækfuglene jager himlen
> med lyden af halsende hunde
>
> Havet koger sit æg
> Det suser i træerne
> som afstanden mellem stationerne
> i mellembølgeområdet.
>
> Lige pludselig
> går jeg *rent* igennem,
> som et program.

I digtets første strofer søges en livstolkning bragt i stand ved brug af traditionelt surrealistisk-modernistiske billeder (»høje hæle« [...] »som en hest«, »Trækfuglene jager himlen/med en lyd af halsende hunde«, »Havet koger sit æg«). Det bliver dog hurtigt klart, at jagten på fantasifulde billeder ikke giver jeget nogen form for forløsning. Det lidt trætte og resignerede »ja hun lyder« antyder, at det nærmest er en rutineagtig tvang at skulle sammenligne tingene med finurlige sansebare objekter, og frekvensen af usammenhængende billeder er da også påfaldende. Man har på denne vis et metaforkritisk projekt i spil, hvilket er logisk set i forhold til Madsens forankring i den konkretistiske poetik fra sentresserne. Digterens ironiske udstilling af den sanseorienterede billeddannelse i ovenstående digt korresponderer tydeligvis med Højholts berømte omtale af Jo-

hannes V. Jensens og hans efterfølgeres metaforiske ophobningsteknik, som ikke rummer »forudsætninger for oplevelser af en kvalitet som kan forårsage skred og udvidelser på andre planer end det rent sensoriske« (Højholt 1994: 55).[79]

Pointen i Viggo Madsens »Turen til stranden« er det sidste billedes unikke klarhed og slagkraft, som netop hænger sammen med dets fordringsløse og folkelige enkelhed: »Lige pludselig/går jeg *rent* igennem,/som et program.« Metaforikken er her præget af en enkel og håndgribeligt fænomenologisk optik i billedet af den forløsende virkning, som netop radiomodtageren, der pludselig fanger sin bølgelængde, har. Samtidig alluderes der metapoetisk til Madsens grundholdning som digter, hvor projektet er at afsløre, detronisere og hudflette den højstemte og prætentiøse stil, som ofte kendetegner digtningen og det sociale liv i det hele taget. Der foregår overalt hos Madsen en søgen bort fra 'støjen' fra »stationerne i mellembølgeområdet« med deres angiveligt falske og krukkede retorik.

Der kræves i Viggo Madsens forfatterskab – parallelt til Laugesen, Høeck og Brandt – en adgangsbillet for de lave genrer og for komikken i kunstens gemakker. Digteren forfølger med beundringsværdig indædthed på fjerde årti drømmen om en ægte livsfølelse hinsides den etablerede og patosladede kunst.

Ursula Andkjær Olsen – feministisk flerstemmighed, social kritik og fusionerede genrer

Ursula Ankjær Olsen har i allerhøjeste grad overtaget og videreudviklet æstetiske strategier fra en række af de omtalte ældre neoavantgardistiske poeter. I hendes værker *Lulus sange og taler* (2000), *Atlas over verdens huller* (2003) og *Ægteskabet mellem vejen og udvejen* (2005) kan man specielt iagttage Per Aage Brandts aftryk. I begge tilfælde har vi at gøre med genremæssigt vidtspændende værker, i hvilke hver eneste side består af vidt forskellige teksttyper som vrøvlevers, filosofiske essays, citater, intime dialoger, aforismer, teoretiske foredrag og stumper af fortællinger. Divergenserne i forhold til Brandts digtsamlinger kan dog registreres på i hvert fald tre punkter, som også profilerer Andkjær Olsens digtning i forhold til store dele af samtidens litteratur.

For det første har man i hendes digtning en ironisk og satirisk optik med udgangspunkt i en kvindelig vinkel på verden. For det andet er Andkjær Olsen – i endnu højere grad end Per Aage Brandt – optaget af at demonstrere, hvordan samspillet og modspillet mellem en række forskellige genrer og stilarter i teksterne er grundlaget for det betydningsrum, der skabes. Dette giver sig hos hende udslag i en intention om hele tiden at skabe raffinerede overgange mellem forskellige tilsyneladende form- og indholdsmæssigt heterogene tekststykker. For det tredje er Andkjær Olsen – i pagt med Viggo Madsens æstetik – en ekvilibrist, hvad angår tendensen til at bruge citater som afsæt for sine tekster.

De tre forhold kan naturligvis ikke skilles ad, da de oftest alle spiller ind i forhold til teksterne i digterens bøger. Hvad angår den kvindelige synsvinkel, ser vi både i *Lulus sange og taler* og *Atlas over verdens huller* en moderne feministisk vinkel på kærligheden

og det erotiske. Konkret ytrer dette sig i debutsamlingen ved, at der indgår et antal navngivne kvindelige stemmer såsom »Ursula Ursprung«, »Anna Kronisma«, »Salomé«, »Pandora«, »Sangerinden«, »Sfinx« og »Lulu«, hvorved det ekspliciteres, at der er tale om et bredt spektrum af udsigelsespositioner. Flerstemmigheden er således et fundamentalt træk. Det er tydeligt, at der i Andkjær Olsens værker er lagt afstand til den prototypiske centrallyriske digtsamling, hvor et subjekt med en aura af autoritet og autenticitet udsiger noget om sit forhold til en omverden.

At teksttyperne i debutværket spænder over et kolossalt felt, pointeres ved, at afsnittene er udstyret med forskellige genreangivelser såsom »mosaikker«, »foredrag«, »lullaby«, »essay«, »suite« og »syllogismer«. Der slåes endvidere i titlen *Lulus sange og taler* på, at man har at gøre med et værk, der polemisk placerer sig på tværs af gængse konceptioner. Man kan anføre, at bogen forholder sig oppositionelt til den centrallyrisk-modernistiske forestilling, som bl.a. Søren Ulrik Thomsen fremlægger i *Mit lys brænder*, hvor det præciseres, at digtet »udfolder« sig »i forholdet« »mellem sang og teori«, samt at digtet »er udspændt imellem for-meget-mening og næsten-ingen-mening« (Thomsen 1985: 115f). Der er således masser af passager i Andkjær Olsens værk, der er ren »sang«, dvs. ren dadaistisk pludren eller »næsten-ingen-mening«, og tilsvarende dele af teksten, der er helt domineret af »taler« eller »teori«, dvs. poetologisk og anden reflekterende diskurs.

Spændvidden i Andkjær Olsens værker kan overalt registreres i de dramatiske skift i stilleje og stemning, der forekommer. Der optræder f.eks. i debutbogen passager med inderlige kærlighedserklæringer i høj hymnisk og symbolsk lyrisk stil:

> Vi ønsker kortslutning
> vi ønsker ingen mellemled
> vi kan ikke bære den kæde af kulørte pærer
> som er sat ind imellem hjerterne
> for at oplyse Storebæltsbroen
> for natsværmere.

Digtet er, som man ser, lagt an i en klassisk poetisk diktion med en suggestiv anaforisk opbygning (»vi ønsker«) og et arketypisk modernistisk, alment civilisationskritisk tema, der omhandler følelsers vanskelige kår i en kommercialiseret verden (»kæde af kulørte pærer/som er sat ind imellem hjerterne«).

Karakteristisk for Andkjær Olsen er det, at der kort efter springes til formuleringer, hvor der benyttes en hårdtslående, vulgær talesprogsstil, som refererer til noget så konkret som et stykke graffiti, der samtidig rummer et stykke ikke uelegant ironisk-absurdistisk metaforik:

> På en lokumsdør under Hovedbanen:
> ingen pik er så hård som livet
> ingen pik er så lang som livet.

Kendetegnende for *Lulus sange og taler* er altså glidningerne mellem diskurser og genrer i en mosaikagtig komposition, hvor intentionen er, at læseren finder sin egen vej via associationsslutninger på kryds og tværs i værket. En passage fra *Lulus sange og taler* lyder:

> KLAVER KAHYT PÅTRODS
> BRUGTOP SPLATUD SMIDTVÆK
> HVANU HVASÅ SKRUPAF FORKERT BEGREB GIVLYD FILUR
> BALLON SALON BONBON
> FORSTAND FORNUFT
> GODDAG FARVEL
> KULTUR NATUR
> TRAGIK KOMIK
> NOK
>
> Der er nogen der mener
> at binære begrebsmodsætninger er udtryk
> for primitiv kultur, hvorimod valserytmen, åh.
> Tit rabler det for mig, tag dig
> endelig ikke af det
> det er helt normalt
> (i Eventyrland). Jeg gør mig
> ikke begrebets anstrengelse
> og mit liv er lutter poesi.
> Eller, hvad synes du?
>
> TUPILAK TINGELING GAKKELAK TIKADUM GADAGUNG
> TULLAHOP PIANIST KLARINET HOPPELOP STIKIREND
> HOPOMKRING FALDOMKULD FALDERA TRÆKMIGOP
> HATIFNAT TITTEBØH PLINGELING HURLUMHEJ TRALALEJ
> FILIBOM CIGARET VÆRMINVEN KYKLIKY KØBBANAN

Følger vi forløbet i ovenstående tekst, ser vi, hvordan der begyndes med en lallende dadaistisk opremsning i jambisk rytme: »KLAVER KAHYT PÅTRODS/BRUGTOP SPLATUD SMIDTVÆK«. Ud af denne rytmiske pludren opstår der så en mening i form af nogle modsætningspar – altså »GODDAG FARVEL/KULTUR NATUR/TRAGIK KOMIK« – som så pludselig får teksten til at glide over i en aflægger af den derridaske logocentrisme-diskussion: »Der er nogen der mener/at binære begrebsmodsætninger er udtryk/for primitiv kultur.« Denne abstrakte filosofiske stil glider så straks over i en henrevet følsom lyrisk stil – »valserytmen, åh« – der så igen associeres videre til en smalltalkagtig konversationsstil, som samtidig er en metakommentar til hele den første del af passagen (»KLAVER KAHYT« etc.): »Tit rabler det for mig, tag

dig/endelig ikke af det.« Denne formulering slår imidlertid i samme øjeblik over i en ironisk stil, der samtidig er en metakommentar til, hvad der netop er sagt om binære modsætninger over for »valserytmen«: »det er helt normalt/(i Eventyrland). Jeg gør mig/ikke begrebets anstrengelse/og mit liv er lutter poesi./Eller, hvad synes du?« – for så til sidst at glide over i en genoptagelse af den pludrende, lallende opremsning fra begyndelsen af passagen – men denne gang i anapæstisk valsetakt: »TUPILAK TINGELING GAKKELAK TIKADUM GADAGUNG TULLAHOP«.

Med hensyn til det socialt kritiske og kønspolitiske aspekt i Andkjær Olsens samlinger anskues det på ingen måde ud fra en regional eller personlig optik, men ud fra et grænsende til det overlegne, kosmopolitisk perspektiv. Intertekstualiteten og den indforståede jongleren med henvisninger til alverdens udenværker er et centralt element i Andkjær Olsens poetik. I debutbogen optræder der en række komplekse æstetikteoretiske problemstillinger, hvor der – helt i Laugesens, Brandts og Carstensens stil – nonchalant og en passant i det fortløbende tekstflow af tekstblokke henvises til Schönberg, Brahms, Cage, Rembrandt, Schiller, Izumi Shikibu og Gertrude Stein. At avantgardisten Steins æstetik spiller en rolle i forhold til dansk lyrik omkring 2000, har jeg været inde på, og i *Lulus sange og taler* lyder en formulering da også: »Øre, øje og tid-rum-kontinuitet/Til Gertrude Stein«. Passagen refererer til den omtalte teori om 'absolut nutid' i det kunstneriske, som Stein – helt parallelt til Andkjær Olsen – demonstrerer i sine tekstuelle montager.

Henvisningerne til den samlede verdenskunst – der også har deres baggrund i Pounds og Eliots imagisme – optræder også i *Atlas over verdens huller*. Vi møder i dette værk alle de tendenser, der er til stede i *Lulus sange og taler* i en endnu vildere udfoldelse. *Atlas over verdens huller*, der med sine 136 tætskrevne sider er over dobbelt så omfangsrig som debutsamlingen, er derudover i stil-, genre- og emnevalg bredere anlagt end den mere metapoetisk og æstetikteoretisk orienterede bog fra 2000. Værket fra 2003 rummer i højere grad en socialt orienteret tematik og forholder sig i vid udstrækning til alle mulige ikke-litterære diskurser. Derudover bruger Andkjær Olsen i sin kønspolitiske diskurs, der er mere sarkastisk, rå og uforsonlig end i debutbogen, talrige citater som afsæt for de poetiske tekster. En typisk passage lyder:

> En mand betragter en kvinde som et hul. Eller man skulle sige: En mand *kan* betragte en kvinde som et hul. Og man bør sige: Det er der ikke noget forkert i. En kvinde betragter en mand som et hul, og som før: En kvinde kan betragte en mand som et hul, og som før sagt: Det er der ikke noget forkert i, det er i hullet, man kan gemme alle sine sorger. Æblerne falder fra deres øjne, og så spiser de dem.

Vi bemærker Andkjær Olsens evne til ved gentagelser og modificeringer at vende og dreje udsagn og begreber, således at en kønsdiskriminerende floskel (»betragter en kvinde som et hul«) f.eks. bliver til et smukt poetisk udsagn (»det er i hullet, man kan gemme alle sine sorger. Æblerne falder fra deres øjne, og så spiser de dem«).

En anden prægnant formulering, der også viser Ursula Andkjær Olsens uddannelse inden for den klassiske musik, lyder:

> Det bør oplyses for folket, at harmonilæren både dækker over harmoni og disharmoni, og at harmonien således er et overgreb mod dissonansen ligesom Adam var et overgreb mod Eva, mens hun blot var et greb i hans brystlomme. (Forveksl endelig ikke fortælleglæden med den yderste sandhed).

Som i det forrige eksempel er tankeflugten voldsom fra de musikfilosofiske problemstillinger (»harmonilæren både dækker over harmoni og disharmoni«) over kønspolitiske fortolkninger af bibelske myter (»Adam var et overgreb mod Eva«) til ren smalltalkagtig pludren (»Forveksl endelig ikke fortælleglæden med den yderste sandhed«). I forlængelse af ovenstående passage kan man anføre, at man aldrig forveksler »fortælleglæden« med »sandhed« i Andkjær Olsens bog, hvor det meste går ud på at pille begreber og hævdvundne forestillinger fra hinanden i en rablende humoristisk diskurs. Skal vi karakterisere Ursula Andkjær Olsens poetiske strategi i *Atlas over huller i verden*, kan vi sige, at man møder en udgave af Viggo Madsen, der på den ene side er vildere og mere rablende og på den anden side mere intellektuel og avanceret. Et typisk eksempel på en tekst, der formår at spille pingpong med adskillige citater fra litterære klassikere, er:

> *Vreden, besyng! Oh du helt*
> *eller heltinde.*
>
> *Oh!*
>
> *Besyng, besand, begynd, bemand, besyng.*
>
> *Har De slugt Deres*
> *slim Oh kimer*
> *I klokker hvad har De*
> *gjort. Gør ikke mod*
> *Dem selv hvad*
> *De ikke ønsker*
> *gjort mod andre.*

Hvad man synes om denne ironiske blanding af referencer fra Homer, Grundtvig og folkelige ordsprog, er naturligvis en smagssag. Variationen med hensyn til brugen af stilarter, tonefald og genrer synes at være næsten uden grænser, og pjanket og ironien er overalt dominerende. Den kreative fantasi er i topklasse, men samtidig fremtræder en af montagegenrens indbyggede svagheder: Man kan spørge sig selv, hvad digteren vil med sin tekst ud over at opnå en spasmageragtig effekt.

I *Atlas over huller i verden* har man tre forskellige hovedtyper af poetisk skrift, som digteren suverænt excellerer i. For det første møder man en tankelyrik, der i en kølig, abstrakt stil, men med en rytmisk, meditativ iteration som virkemiddel tager livtag med de store eksistentielle problemstillinger. En tekst formulerer sig med finurlig elegance om de freudianske forsvarsmekanismer:

> Vi skyder på alt
> hvad der bevæger sig nej
> vi skyder i særlig grad
> på alt hvad vi kunne forestille os
> ville bevæge sig
> i vores drømme. Det er det
> vi har mest ondt af.

Den anden type lyrik i *Atlas over verdens huller* rummer en socialt-satirisk diskurs. Teksterne minder om de politiske tekster med sarkastisk stil fra Erik Knudsens *Sensation og stilhed* (1958) og Malinowskis *Åbne digte* (1963) samt visse af Marianne Larsens værker fra 1970'erne. Lars Bukdahl har i Weekendavisen den 26/9 2003 rammende karakteriseret Andkjær Olsen som repræsentant for, hvad han kalder »Ny Politisk Poesi (NPP)«, der betegner »en art oprømt technicolor-udgave af halvfjerdsernes bedste agitprop«. Et afsnit hedder f.eks. »Forbrugsgåder«, og den sociale og kønspolitiske kritik får ikke for lidt:

> *Er din karriere gået i stå? Så lej DGI-byens svømmehal og svøm i ring helt alene, indtil du har fundet meningen med livet. Det koster kun 13.000 kroner.*
>
> *Kan hun ikke finde ud af at sutte den af på dig? Så prøv lige selv hvor svært det er at sluge en hel agurk uden skræl på.*

Der ironiseres som i megen politisk digtning over tendensen til vare- og tingsliggørelse af menneskelige relationer og drømme. Og naturligvis opfattes det borgerligt-eksistentialistiske projekt med at finde en 'tief' mening med tilværelsen som lige så absurd som at svømme i ring i en svømmehal. Men hvad er Andkjær Olsens alternativ, kan man spørge?

Endelig har man passager af passioneret kærlighedslyrik i Ursula Andkjær Olsens værker. Bemærkelsesværdigt er det – som en total modsætning til såvel den kølige, intellektuelle tankelyrik som den aggressive, politiske digtning – at der anvendes et surrealt-barokt billedsprog til at udtrykke en kompleks relation mellem de to elskende. Et tekst, der pendulerer mellem mild ironi og patos, lyder:

> Og du er så sød
> som en pyjamas
> fyldt med

solsorte. Jeg er
fireogtyve karats
kirsebær
når det er dig.

Ursula Andkjær Olsens tredje digtsamling *Ægteskabet mellem vejen og udvejen* (2005) gentager i mangt og meget procedurerne fra *Lulus sange og taler* og *Atlas over huller i verden*. 2005-værket består af lange tekstlige sekvenser, i hvilke alle mulige og umulige teksttyper blandes, og i hvilke det mest yndede stilistiske virkemiddel er det ironiske ordspil, hvor der laves gags med dagligsproglige fraser, bibelske og litterære citater og slogans fra den politiske og kommercielle sfære. En passage fra værket lyder:

Virkeligheden! Nu endnu nemmere at lukke.
Og åbne og lukke. På alle tidspunkter
af døgnet.

Ja, noget i
den stil.

Du skal lyve du skal
begære din næstes
ejendom og du
skal slå ihjel
for at få
fingre
i den!

Ærlighed varer længst men
det andet går meget hurtigere!

(Og bagefter skal du
forestille dig de tunger som
disse stemmer udspringer af).

Som altid spiller det metapoetiske ræsonnement en vigtig rolle. De 'fremmede ord' florerer vildt i teksten, og det er sin sag at rekonstruere de mange bizarre udsigelsessituationer (»forestille dig de tunger som/disse stemmer udspringer af«), der forekommer i den ikke mindre end 232 sider store digtsamling, hvor man eksempelvis i ovenstående citat møder reklameslogan (»*På alle tidspunkter/af døgnet*«), 1. Mosebog (»*begære din næstes*«), dagligdags talesprog (»*få/fingre/i den*«) og ordsproget (»*Ærlighed varer længst*«).

Konkluderende kan det siges, at Ursula Andkjær Olsens lyriske montager på samme vis som Per Aage Brandt, Laugesen, Høeck, Claus Carstensen, Viggo Madsen og Peter Nielsen er udtryk for en stadig ekspansion af det poetiske område.

Martin Glaz Serup – fragmenter og mytologisk politisk drama

Martin Glaz Serup er en digter, der som Ursula Andkjær Olsen forener en form- og genresprængende æstetik med en socialt kritisk og politisk engageret dagsorden. Sammenligner vi Serups digtsamlinger, *Shylas ansigt* (2002) og *Borgmester Gud* (2003), med Andkjær Olsens, er der dog tydelige forskelle på såvel det form- som det indholdsmæssige niveau.

Det kan være svært at forestille sig mere heterogene samlinger af tekster end de to værker fra 2002 og 2003. Der er tale om stor opfindsomhed fra digterens side, hvad angår valget af genrekoncepter i bogen, i hvilken der også indgår tekster, der aldrig før har optrådt i en dansk digtsamling. En tekst fra *Shylas ansigt* lyder:

> Der blev desværre ingen datingfest da festen blev aflyst samt heller ikke til bare en date, men julen bragte på andre overraskelser, i stedet fik jeg en 8 år gammel ven på krogen (vores fortid er broget). Så det er hvad jeg går og morer mig med for tiden :-)

Tilhører man de ungdommelige læsere eller dem, der gerne vil være det, vil man kunne identificere afslutningens :-) som chatsprogets smarte smil. Serup angiver da også på bogens sidste side, at teksten er en readymade, dvs. en tekst, i dette tilfælde en e-mail, som digteren har modtaget, som – svarende til Marcel Duchamps berømte udstilling af en toiletkumme i 1913 – er omplantet til en kunstnerisk kontekst i form af en digtsamling. Effekten af teksten er voldsom. På den ene side er den absurd ubehjælpsomme mail et humoristisk fund. På den anden side er det klart, at teksten læst i en digtsamling får karakter af *også* at kunne afkodes ud fra almene 'lyriklæsningsforventninger', som dem Jonathan Culler anvender.[80] Vi oplever således det tragiske og dybt desillusionerede, som kommunikeres om moderne overfladisk og intetsigende menneskeligt samvær, inkarneret i udgangsreplikken: »Så det er hvad jeg går og morer mig med for tiden :-)«

Eksemplerne på, hvordan Serup implanterer uddrag fra fremmede tekster i sine bøger, er talrige. Vi møder i *Shylas ansigt* citater fra ordbøger, John Lennons *Ingen fluer på Frank* (da. 1994), to digte fra Bo hr. Hansens *Hr. Jørgen leger* (1993), uddrag fra Beatles' og Laurie Andersons sangtekster, tekstbidder fra et tysk museumskatalog for en udstilling med udstoppede menneskekroppe, »Körperwelten – die Fascination des Echten« og meget andet. Ud over ovenstående mail træffer man endnu en regulær readymade, nemlig en stavefejlsspækket billedtekst fra det danske blød-porno-magasin »PS«:

> Lidt elbisk dildoleg
> er da heller ikkke at
> foraget, hvis man

skal dømme efter
Shylas ansigtsud-
tryk.

Man kan roligt sige, at Martin Glaz Serup formår at sætte turbo på den rolledigtform, som Vita Andersen inkarnerede i dansk digtning i 1970'erne, hvor pointen er korrelationen mellem teksternes og udsigelsesinstansens sproglige *og* psykologisk-sociale-eksistentielle afmagt. I hvert fald er platheden i den lumre og dumsmarte pornotekst spiddet i den ynkværdigt sjuskede skrift.

Målet med den sprængning af konventionelle rammer for genrer, stilarter og værkbegreber, som er på færde i Serups tekster, er – som Foster argumenterer og de danske neoavantgardister demonstrerer – at udvide kunstens område. Serup anfører i artiklen »Hvis det skal handle om poesi, så skal det handle om noget andet først« i en polemisk salve mod en række kritikere, der har anmeldt hans første digtsamling (Serup og Nielsen 2003: 4):

> Noget som de dårlige anmeldelser har haft til fælles [...] er at de alle sammen er meget sikre på hvad Digte og Digtere er, dog uden at gøre sig umage at definere det, og at det jeg laver i hvert fald ikke falder inden for den kategori. Digte. Jeg synes simpelthen det er *så* uinteressant en diskussion, om det er et digt, en roman, en novelle. Om det lever op til etellerandet genrehistorisk krav. Det interessante må da være, om teksten kan noget, ikke om den er smuk eller poetisk eller uniform eller hvad det kan være.

Serups pointering af, at han ikke respekterer 'genrehistoriske krav', passer fuldstændigt på hans praksis. Vi kan bemærke, at det ikke er nogen lidenskabsløs og ganske afklaret bortkastning af overleverede æstetiske normer, der kommer til udtryk, men at der er tale om en afvisningens patos. Et hovedtræk i æstetikken består i den opmærksomhed omkring det poetiske udtryk, der opstår som et *resultat af* normbruddet. At genrebenægtelsens patos manifesterer sig hos Serup, er ikke blot aflæseligt i hans værkers ekstreme brud på forventningerne til, hvad der bør optræde i en digtsamling – såsom indlemmelsen af private e-mails og billedtekster fra pornografiske magasiner. Det ses også i ovenstående essayistiske formuleringer med de overdrevent kategoriske afvisninger af den genreorienterede tænkning med vendinger som det ironiske »Digte og Digtere« med stort og det vrængende »*så* uinteressant en diskussion«.

Borgmester Gud (2003) er ligesom debutbogen en montagebaseret digtsamling, hvor der skrives på grundlag af referencer fra vidt forskellige værker. Henvisningerne gælder tekster, der tilhører såvel høje som lave og såvel litterære som ikke-litterære genrer. I værket møder man citater på 7-8 europæiske sprog og henvisninger til Pound, Tolkien, Bonnie & Clyde, Anders And, Herman Melville, Houdini, Casanova, Pinocchio, Chet Baker, Charlie Chaplin, Penelope, Jesus, Valdemar Atterdag, Dwight Garner, Zorro,

Laurie Anderson, Gøg & Gokke og Peter Laugesen. Man kan slå fast, at der er tale om en lidt distanceret intellektualisme, og at traditionelle værdier, som har været knyttet til den lyriske tradition som inderlighed, nærvær og en hudløs personlig tone, spiller en absolut underordnet rolle i Serups univers. Særegent for Serups stil er desuden en absurdistisk humor, der oftest gør hans digte særdeles effektfulde.

Ligesom med Andkjær Olsen ser vi hos Serup en ændring fra den første bog til den anden i retning af en større grad af målrettethed, hvad angår det poetiske projekt. Mens *Shylas ansigt* kan kaldes en afsøgning af muligheder i et æstetisk felt, er *Borgmester Gud* en profileret og strategisk komponeret digtsamling.

I *Borgmester Gud* anvendes det mytologiske i vid udstrækning i et satirisk øjemed. En række historiske personer gøres på forskellig vis til agenter for bestemte politiske og æstetiske holdninger i Serups univers. Disse personer er så – efter Eliots forskrift fra *The Waste Land* – placeret i en anden kontekst, og Serup har i sin samling installeret en slags Sprechstallmeister ved navn Borgmester Gud, som optræder med kommentarer i digtsamlingens tre afsnit, der bærer titlerne: »Det er byfest«, »Byfesten fortsætter« og »Byfesten fortsætter og musikken«. Man har angiveligt at gøre med en sommerfest i Visby på Gotland med et mylder af turister. Denne kommercielle karnevalisme danner ramme om forskellige historiske personer, som pludselig bliver motiver eller får stemme i Serups digtsamling.

Tre centrale og vidt forskellige skikkelser i Serups mytologi fra *Borgmester Gud* er Jean-Marie le Pen, Claude Monet og Bruce Chatwin. En rablende og satirisk tekst om førstnævnte skikkelse, som viser klare paralleller til Laugesens lyrik, lyder:

> Vor ven
> Jean-Marie Le Pen
> gør-det-selv-mand på lokum
> amok med boret og faldstammen
> punkterer lortet
> sprøjter ud han er nøgen
> maven hænger nubret som
> døde mænd gør
> blå og forkommen
> ud over bæltet hans grin
> er uhyggeligt som høj musik
> på et tomt diskotek på Ibiza
>
> Han drukner på das
> imens han messer:
>
> Det er vores vand det er vores
> vand det er vores vand vand
> det er vand det er vores

Der er tale om et digt, der – midt i Serups avantgardistiske opbrud fra vante genrer og stilarter – falder helt inden for rammerne for, hvad der er normalt i den centrallyriske modernistiske tradition, hvad angår såvel virkemidler som motiv. Det gælder i bombardementet med hæslighedsæstetiske, hårdtslående metaforer (»maven hænger nubret som/døde mænd gør/blå og forkommen/ud over bæltet hans grin/er uhyggeligt som høj musik/på et tomt diskotek på Ibiza«) og den vrængende, rytmiske gentagelse (»det er vores vand vand/det er vand det er vores«). Der er tale om lyriske greb, der i rig udstrækning er anvendt i den danske digtning omkring 1960 hos Ørnsbo, Sonne og Erik Knudsen. Klassisk modernistisk er ligeledes digtets allegorisk udtrykte civilisationskritik, hvor man vel næppe kan forestille sig en mere politisk radikal, poetisk udtrykt dom over en racistisk magtmand og politiker som le Pen end at blive kvalt til lyden af sine egne protektionistisk-nationalistiske paroler (»Det er vores vand« etc.).

Serups politiske agenda rammer dog ikke kun etablerede politikere som le Pen, men også den kunstneriske verden, hvor man også træffer en eksplicit kritik af den apolitiske og æsteticistiske holdning til omverdenen. To skurke i Serups mytologiske univers fra *Borgmester Gud* er her Monet og Chatwin, om hvilke der er adskillige tekster. Om Monet har man følgende tekst:

> Byfesten fortsætter Zorro synger Europa
> på en stripbar i Paris og
> Sam tager ladegreb på orglet
> spiller den igen imens Monet maler
> åkander i en have den have der i virkeligheden
> var hans største kunstværk
>
> Åkander åkander bare åkander
> imens krigen farer forbi bagerst
> i lokalet i haven i tunge toge
> med ammunition ammunition
> på vej til fronten

Ironien er nådesløs i forhold til den disengagerede kunstner, inkarneret ved den manisk åkandemalende, gamle Monet. En anden satire med samme tema har Chatwin som objekt og består i noget så usædvanligt i en digtsamling som brudstykker af et interview med hans efterladte hustru. En vending lyder:

> Chatwin tog fotografier af bygninger, mure, planker, stof, i fjerne dele af Mauretanien, Grækenland, Nepal, Mali. »Selv da han tog et fotografi af en flok vestafrikanske stammefolk, var det der interesserede ham mest, deres klædedragters skønhed. [...] Selv dér tror jeg Bruce var mere interesseret i formen folkene udgjorde, end i deres kultur.«

Det drejer sig om en readymade-effekt, hvor interviewstumper om Bruce Chatwins liv som følge af placeringen i konteksten bliver udtryk for en målrettet politisk satire. Tekstfragmenterne får karakter af myter om en ignorant artistisk livsanskuelse, blottet for socialt og politisk engagement.

Springer vi frem til Martin Glaz Serups værker *4* (2005) og *Trafikken er uvirkelig* (2007), er der visse afvigelser i forhold til de to første digtsamlinger. Der er her skruet ned for antallet af citater i den kollageagtige komposition. Til gengæld er tempoet i teksten sat mærkbart op, idet der i disse to bøger er tale om, at skriften bevæger sig fremad i ryk, alt imens alle mulige fragmenter fra verden omkring jeget inkorporeres og bindes sammen i et flow. Og når jeg siger 'verden', drejer det sig om en temmelig omfattende virkelighed, for der indgår på en gang impulser fra den nære verden, hvor jeget omgås familie og venner, og de store globale sammenhænge, som jeget bombarderes med fra massemedierne og via en hektisk rejseaktivitet. I denne interaktionslyrik får vi i sandhed demonstreret, hvordan digterens liv og værk står i et åbent udvekslingsforhold med omgivelserne.

Vi følger i *4* digteren i familielivet, ved arbejdsbordet og på rejser i Latinamerika, Asien og Østeuropa. Bogen tilhører desuden en genre, man kan kalde for 'totalskrift', som ikke mindst Serups måske vigtigste forbillede, Peter Nielsen, har opdyrket. Hermed menes, at man i passager bevæger sig i et flow fra privatlivets omgang med bleer, mad og forældre til politiske, historiske, filosofiske og æstetiske problemstillinger. Lad mig give to eksempler på, hvor tæt og effektfuld Serups 'totalskrift' er. Først en passage fra *4*, hvor Serup har sat turbo på sin fremskrivning af sansninger og refleksioner fra intimsfæren: »jeg er liderlig uden at vide hvad jeg skal gøre ved det/du sms'er til nogen jeg læser Pentti Saarikoski/en nabo har set to spurve på telefonledningen/han er et så ensomt menneske at han ser sådan noget/og kommer og fortæller om det.«

Dernæst en 'skrift' fra samme værk, der sanser, læser og tænker hæsblæsende ude i det offentlige rum:

> Alle folks feriefotos er ens altid en smilende tjener fra en særlig god restaurant et sted
> en gammel fæstnings gule mure kolde nætter og lyden fra varmeapparatets hvislende tærskeværk
> som at tænde for badeværelsernes haner i Theresienstadt
> men Theresienstadt var ikke en koncentrationslejr der var ikke gas i hanerne vi fik en pamflet:
> *i de flestes tilfælde blev Den lille Fæstning en omstigning på vej*
> *til de nazistiske krigsretter, fængsler og koncentrationslejre.*

Endelig kan vi betragte en passage fra *Trafikken er uvirkelig*, hvor der er tætpakket med intense stemninger, skarpe sansninger og subtile refleksioner i massevis, og hvor montageformen i lynhurtige, rasende bevægelser skifter fokus mellem de dybeste personlige følelser og de store globale problemstillinger:

> utroskaben florerer på arbejdsmarkedet/trafikken er uvirkelig/vi har fuld beskæftigelse
>
> Og hinanden/som man siger/børnene har fået et sprog der er deres eget/de drømmer på det/på landet kommer posten tidligt med avisen/massakrer voldtægter invalider/og så videre/det gør mig ikke kynisk
> det er forudsigeligt og det forudsigelige er frygteligt fordi/jeg forudser det værste.

Serups avantgardistiske tekster er kort og godt på én gang grænsesprængende i deres æstetiske holdning *og* radikale i deres politiske holdning. Man kan naturligvis ikke pege på, at der i bürgersk forstand er tale om et projekt, hvor kunst og digtning forsøges forenet i en revolutionær gestus, men tydeligvis i Hal Fosters ånd, at Serup har et avantgardistisk ærinde, hvor opgøret med en række æstetiske normer har til formål at ændre 'den poetiske institution'. For at Serups værker befinder længere fra enhver form for centrallyrisk 'poésie pure' end de flestes, er der ingen tvivl om.

Mette Moestrup – intellektuelle kvindelige erindringskollager

Mette Moestrup ligner Martin Glaz Serup og Ursula Andkjær Olsen samt forgængerne Laugesen, Carstensen og Per Aage Brandt, hvad angår den intellektualistiske brug af intertekstuelle referencer som grundlag for en montageagtig poetisk æstetik. I Moestrups digtsamlinger *Golden Delicious* (2003) og *Kingsize* (2006) møder vi et hav af citater fra og henvisninger til værker og personer fra den samlede kulturhistorie såsom Batman, Rilke, Queen, Kirsten Thorup, Vladimir Nabokov, Kierkegaard, Bataille, Ewald, Yoko Ono, J.P. Jacobsen, Knud Rasmussen, Sylvia Plath, Dante, Eurydike, Ydun, Hwang Chin-i, Paula Becker, Superman, Tina Modotti, Leopold II, Trakl og *Sølvpil. Det friske indianerblad for drenge og piger*. Vi kan i forhold til ovenstående bemærke, at Moestrup – på linje med Serup – opbygger et mytologisk galleri af figurer, der fungerer som agenter for bestemte oplevelser af og holdninger til verden.

To ting kendetegner Moestrups mytologi. For det første er der tale om et demonstrativt opgør med den finkulturelle kanon. Moestrups lyrik er her i overensstemmelse med den postmodernistisk-avantgardistiske æstetik i Danmark hos de amerikansk influerede, neoavantgardistiske digtere med debut i de sene 1960'ere, hvor man gjorde op med det klassisk modernistiske kunstsyns afstandtagen fra massekulturen. I Moestrups *Golden Delicious* og *Kingsize* fungerer dette konkret ved, at der parallelt med Sappho, Petrarca, Trakl og Emily Dickinson optræder skikkelser som Superman, Batman og Sølvpil samt medlemmer af digterens egen familie. Ligeledes er blandingerne af forskellige genrer subtile. En tekst i *Kingsize* låner f.eks. sin stil og komposition fra en af Johannes Ewalds oder, og der fortælles om, hvordan jeget intimideres af sexhungrende mænd på Halmtorvet. En anden tekst er opbygget som et talkshowinterview med Lilith, der med brug af tekstfragmenter fra 1. Mosebog diskuterer sit mislykkede samliv med Adam.

For det andet signalerer Moestrups intertekstuelle og mytologiske referencer – præcis som hos Ursula Andkjær Olsen – en kønspolitisk orienteret vinkel, idet det er bemærkelsesværdigt, at den overvejende del af personhenvisningerne i samlingen gælder kvinder. Dette gælder, hvad enten det drejer sig om kunstnere og digtere (Sapfo, Dickinson, Pia Juul, Tina Modotti, Paula Becker) eller mytologiske kvindeskikkelser (Ydun, Eurydike). Endvidere er det et typisk feministisk, 'nyhistoristisk' træk at lade de kvindelige 'ofre' for store digteres karrierer få stemme, således som det sker i digtene »Margarethe Trakl« og »Ruth Rilke« fra *Golden Delicious*, hvor det drejer sig om henholdsvis søsteren og datteren til de berømte koryfæer.

Vi kan i Moestrups forfatterskab iagttage en gradvis udvikling mod en mere og mere sofistikeret avantgardistisk montageteknik. I debutsamlingen *Tatoveringer* fra 1998 er det fragmenterede præg i teksterne således relativt behersket, om end det klart kan iagttages. Man møder her lapidariske billeddigte, som de bl.a. findes på dansk hos Sonne, Corydon, Inger Christensen og Malinowski fra de tidlige 1960'ere og fremefter. I disse digte formår Moestrup at få gnisten til at springe mellem konkrete sansninger fra to forskellige betydningsområder, som det er tilfældet med det følgende digt med titlen »Dragen«, der også kan kaldes samlingens titeldigt:

> Dragen, falmet grøn, spyr ild
> mod rosen, modermærket, hjertet –
> pensionistens tatoveringer bevæger sig.

Vi oplever i digtet den slagkraftige sammenføring af de to forestillingsområder, altså henholdsvis det kunstneriske motiv, den grønne drage, der »spyr ild« mod »rosen« og »hjertet«, og den konkrete baggrund for motivet, »pensionistens« blege hud med »modermærket.« Digtet udtrykker med sin dobbelteksponering af tatoveringen essensen i en moderne billedsprogsæstetik, hvor to forskellige konceptioner af et objekt støder sammen i det metaforiske udtryk.[81] I en række digte fra *Tatoveringer* er den imagistiske æstetik udviklet i en endnu mere fragmenteret form som i digtet »Kernehuse«:

> kernehuse reder hjem
> læber næb gæller
>
> et æble i en sø

I den kollageagtige tekst optræder der hele fire forskellige betydningssfærer, nemlig mennesker (»læber«, »hjem«), fugle (»næb«, »reder«), fisk (»gæller«, »sø«) og æbler (»kernehuse«, »æbler«). I tre første tilfælde udpeges henholdsvis det livsvigtige organ, hvormed man indtager føde og/eller luft og udtrykker sig, og det sted, hvor man hører til. I det sidste tilfælde er en harmonisk sammenhæng mellem et centralt livsorgan (»kernehuse«) og en helhed (»æble«) ligeledes antydet. Der henvises på denne vis til

en oplevelse af tilværelsen som en meningsfuld enhed. Men det modsatte antydes også i det afsluttende udsagn, hvis essens er et manglende tilhørsforhold og et fravær af mening: »et æble i en sø«. Det koncentrerede digt er kort og godt et åbent udsagn, hvis afkodning helt og holdent hviler på læserens afkodning af tekstens »Leerstellen«.

Vi kan i Moestrups forfatterskab konstatere, at der sker et skift fra en enkel »In a Station of the Metro«-imagistisk form i *Tatoveringer* til en brug af komplicerede montageformer à la *The Waste Land* i *Golden Delicious* og *Kingsize*. I de senere samlinger drejer det sig ikke om sammenstød mellem enkeltord i en ordkollage, men om vekselvirkninger mellem citater og situationsbeskrivelser med vidt forskellige referencer. I Moestrups montagetekster opnås der i denne retning interessante resultater, hvor hun markerer sig ved i stor udstrækning at inddrage personlige erindringer i teksterne. Det er Moestrups særkende, at hun formår at udtrykke sig dybt personligt i en slags blanding af en intellektualistisk overlegen diktion *og* en rablende udgave af 1970'ernes bekendelseslyrik. I et digt fra *Golden Delicious* skabes der en syntese af tre forskellige forestillingsområder, nemlig en scene fra Nabokovs roman *Lolita*, samtaler om erotik fra puberteten og et voksenjegs intellektuelle refleksion over fortiden. Det sker i en på én gang komisk-parodisk og tragisk-smertefuld kollageagtig tekst med titlen »Man prøver at trøste i sådan en situation«:

Mine interesser er: porcelænsmaling,
petting, *Lolita*. Jeg siger Dolores
on the dotted line ... jeg siger Lo-Lee-Ta.
Lo. Lee. Ta. Ha, siger han, han
maler ikke sommerfugle, der ligner
kulørte flagermus på en katastrofe
af et kaffestel til tolv personer, han
vil ha det hele og han vil ha det
nu. Vi hører Queen og han viser mig sin
lolitadukke *wau* vi
puster den op og propper
et skrabeæg i hvert hul:

Jeg ligger her i min chemise
pink som pelargonierne
og tre æg
svæver
i mig.

Mig er måske så meget sagt. Der
er jo tale om en dukke.

Ligesom dengang min søster vandt
Dukke Dolly i en tombola: Først
gav hun den navn og candyfloss
så druknede den. Desværre.

Den er jo allerede død, sagde jeg.
Man prøver at trøste i en sådan situation.
Og dukken flyder ovenpå
lungeløs og let.

Moestrup formår at skabe et foruroligende rum af betydning, hvis essens er, at de ting, vi tror, vi kender, aldrig er, hvad de giver sig ud for. Digtet består af tre hovedsekvenser – en med reference til *Lolita*, en fra puberteten og en fra barndommen – og det effektfulde i digtet er ikke bare den måde, man friktionsløst glider fra den ene kontekst til den næste i løbet af digtet, men også den måde, hvorpå tingene skifter identitet inden for hver af de tre betydningsrum. *Lolita*-sekvensen indledes med ved hjælp af allitterationen at sideordne de to »interesser«, »porcelænsmaling« og »petting«. Herefter bevæger man sig via indledningen fra Nabokovs roman over til en ubekendt mandspersons udtalelse, der analogt til digtets første sætning foretager en betydningsglidning fra den uskyldige hobby (»maler ikke sommerfugle«) til et forbrugerisk – formodentligt seksuelt orienteret – krav i forhold til andre mennesker (»han/vil ha det hele/og han vil ha det/nu«).

Associationerne fortsætter til en scene med en infantilt præget seksuel aktivitet, hvor referencen fra romanen *Lolita* har skabt associationer til en Lolita-dukke, som får puttet »et skrabeæg i hvert hul« af jeget samt vistnok den mandsperson, der udtaler, at »han vil ha det hele og han vil ha det nu.« Men Lolita-dukken bliver imidlertid straks efter ét med jeget (»Jeg ligger her/i min chemise/pink som pelargonierne/og tre æg/svæver/i mig«), hvilket et voksent jeg dog gør indvending i forhold til (»*Mig* er måske så meget sagt. Der/er jo tale om en dukke«). Alt sammen med den chokagtige effekt, at man ikke har noget fast orienteringspunkt i det mangestemmige digt, og at alle udsagn og værdier fremstår som usikre og til fals.

Yderligere uhyggeligt bliver digtet i den sidste strofe, hvor associationerne fra Nabokovs Dolores/Lolita og Lolita-dukken fra puberteten har bevæget sig videre til barndomsdukken Dolly. Det foruroligende i beskrivelsen består i den skænden og destruktion ved et uheld, som svarer til, hvad der er tale om i de to første sekvenser (»Først/gav hun den navn og candyfloss/så druknede den. Desværre«). Antropomorficeringen i den sidste strofe – »allerede død«, »lungeløs og let« – skaber selvfølgelig også den skræmmende følelse af ubestemmelighed og betydningsglidning, som er digtets essens.

Vi ser, hvordan Mette Moestrup med sin montageagtige, avantgardistiske æstetik formår at udtrykke en livsfølelse, der har en fascinerende dobbelthed. På den ene side har hendes tekster en overlegen kosmopolitisk stil, hvor der jongleres selvbevidst med inter-

tekstuelle referencer. På den anden side er hendes poesi fyldt med angst og ubehag i kraft af den afmagt, som den manglende evne til at fastholde enhver form for betydninger og holdepunkter af æstetisk, etisk eller religiøs art afstedkommer.

Betragter vi udviklingen i Moestrups forfatterskab, kan vi fra *Golden Delicious* til *Kingsize* registrere, at den socialt kritiske og feministiske vinkel er blevet mere radikal. Hele tiden anvendes en på en gang elegant-nuanceret og aktionistisk-hårdtslående stil, hvor 'fremmede ord' af enhver art 'smitter' teksten, og hvor alverdens genrer blander sig mellem hinanden. Forbindelsen til den politiske montagetradition med Ivan Malinowski som et hovednavn er uomgængelig i Moestrups avantgardistiske poesi. Et lille digt fra *Kingsize* hedder »Nairobi 1989«:

> Nat på Hotel Star, gennem lydte vægge
> hører jeg en pige, jeg kender, stønne,
> som et svar på en eller andens money:
> »I am a black monkey«.

I en anden sektion af ovennævnte værk bringes der under den 'quizagtige' overskrift, »Sandt/falsk«, en række aforismer. Jeg lader to af disse perler stå som afslutning: »På indlandsisen findes en sneskulptur, som er flere tusind år gammel. Den er abstrakt«, og »Udtryk som pladderhumanist og halalhippie er politisk korrekte.«

Opsamling

Montageagtige former udgør en hoveddel af den flerstemmige interaktionslyrik omkring 2000. I en række vigtige forfatterskaber er der tale om poetologiske grundprincipper, der er i overensstemmelse med den æstetik, som fik sit gennembrud i mellemkrigstidens avantgarde. Her sammensættes tekstfragmenter og stilarter med tilknytning til bestemte sociale diskurser i en kunstnerisk komposition. Resultatet er poetiske tekster, i hvilke der ikke er stilistisk homogenitet, og i hvilke præget af afrundethed og helhed ikke er fremtrædende. At vi også i disse tekster kan finde en grad af intentionalitet, skal dog understreges.

Ligesom der i den avantgardistiske montagetradition fra Nygaard og Momberg til Højholt og Malinowski er markante divergenser mellem digterne, er der det i forfatterskaberne omkring 2000. At det for sidstnævntes vedkommende drejer sig om en gruppering, der kvalitativt langt overgår de spredte manifestationer af fænomenet fra de foregående årtier, skal også nævnes. Vi møder den politisk agitatoriske og socialt indignerede tendens, som i den ældre digtning kendes fra Momberg og især Malinowski, i voldsom udfoldelse hos Høeck, Laugesen, Carstensen, Serup samt, med en ny feministisk vinkling, hos Andkjær Olsen og Moestrup. Vi træffer den metapoetiske og skrifttematiske orientering, som er til stede hos Højholt i de fleste af de nye avantgardisters værker. Interessen for teknik og naturvidenskab, hvis avantgardistiske forløber er Bøn-

nelycke, optræder hos Høeck, Brandt og Peter Nielsen. Den brede kultur- og æstetikhistoriske tendens fra Malinowski og Højholt genfindes hos de fleste af avantgardisterne omkring 2000. Og interessen for det religiøse og okkulte, som kendes i mellemkrigsavantgarden hos Bønnelycke, Nygaard og Momberg, kan spores hos Høeck.

Når jeg konkluderer, at den montageagtige form er dominerende og bliver brugt i forhold til en vifte af forskellige poetikker, så kan man også spørge, om man kan lokalisere bestemte kompositionsprincipper inden for den flerstemmige, avantgardistiske strømning? Det skal vi nu se nærmere på.

Poesiens 'åbne værker'

Kan en flerstemmig strategi i et værk sættes i system? Eller måske skulle man spørge: Kan den flerstemmighed, som jeg har lokaliseret i de montageagtige genreblandinger i form af forskellige diskurser, mimes strukturelt? Dette spørgsmål vil jeg nu se på i relation til en række nye danske poetiske værker.

Et nøglebegreb for forståelsen af denne problemstilling stammer fra Umberto Ecos banebrydende essay »Det åbne værks poetik« fra 1962. I denne tekst lanceres et modsætningspar, der benævnes 'åbne' og 'lukkede' værker. Jeg vil i det følgende først diskutere Ecos ræsonnementer. Dernæst vil jeg se på den indflydelse, Ecos begrebspar får på den danske litterære offentlighed. Endelig vil jeg undersøge, hvordan forestillingen om 'det åbne værk' giver sig udtryk i dansk lyrik omkring 2000.

Umberto Eco forstår i sit essay ved 'åbne værker' kunstværker, som giver læseren et stort antal mulige måder, hvorpå han kan bevæge sig igennem værket. Det modsatte er selvsagt 'lukkede værker', der hos Eco betegner stramt komponerede værker, som rummer en på forhånd givet 'plan' for, hvordan værket skal konciperes.

Eco tager i sin diskussion udgangspunkt i en række moderne musikalske værker af Karlheinz Stockhausen, Luciano Berio og Pierre Boulez, som sættes i modsætning til en klassisk tradition – spændende fra J.S. Bachs fugaer til *Sacre du Printemps* – hvor værkerne er »organiserede på en definitiv og lukket måde«. Eco skriver (Eco 1998: 102):

> Disse nye musikalske værker består derimod ikke i et lukket og definitivt budskab, i en entydigt organiseret form, men i en mulighed af forskellige organiseringer, der er overladt til fortolkerens initiativ; de fremstår følgelig ikke som færdige værker, der kræver at blive genlevet og forstået i en given strukturel retning, men som »åbne« værker, der fuldendes af fortolkeren netop i det øjeblik, hvor de nydes æstetisk.

Eco udvikler med dette afsæt herefter sine ræsonnementer om værket som »et mulighedsfelt« (ibid. 101), en »sammensat, strukturel polyfoni« (ibid. 102) og »et net af kommunikationseffekter« (ibid. 103). Han opridser – i en ekskurs til malerkunsten – hvordan man allerede i barokken finder »åbne former«, idet »bestræbelsen mod bevægelse

og illusion gør, at barokkens plastiske masser aldrig tillader en veldefineret og privilegeret frontalbeskuelse, men tvinger beskueren til hele tiden at flytte sig for at se værket under stadig nye aspekter« (ibid. 106). Det er dog først efter romantikken, at en bevidst poetik om det åbne værk kan registreres, og hvad angår det litterære område, finder Eco her milepælene blandt modernismens mest grænsesprængende og esoteriske værker såsom Mallarmés *Livre* og Joyces *Finnegans Wake*. Om førstnævnte siger Eco (ibid. 113):

> *Livre* tillader permutation og omrokering af elementer i en tekst, der allerede i sig selv er i stand til at antyde åbne relationer, og den vil dermed være en verden i fortsat forandring, der hele tiden fornyer sig for øjnene af læseren ved at vise stadig nye aspekter i de mange forgreninger af det absolutte, som den søger, jeg vil ikke sige at udtrykke, men at erstatte og virkeliggøre.

Ecos valorisering af det 'åbne' over for det 'lukkede' værk er, som det fremgår, entydigt positiv. Der bruges om førstnævnte værker også betegnelsen »værker i bevægelse« (ibid. 113), og set ud fra Ecos antimetafysiske grundholdning sker der en »optræning af sensibiliteten og forestillingsevnen uden at ville foregive at ville erstatte erkendelsen med orfiske surrogater« (ibid. 113). Eco understreger det 'åbne' værks karakter af frihed som en positiv modsætning til et »pædagogisk budskab« og en »monocentrisk og nødvendig strukturering« (ibid. 114). Der bliver tale om, at det »åbne værk [...] er karakteriseret ved en opfordring til at skabe værket sammen med kunstneren« (ibid. 120). Dette nyttige, demokratiske og emancipatoriske træk ved de 'åbne' værker får Eco da også profileret ved – ud over Mallarmé og Joyce – at operere med et tredje hovedeksempel på dette, nemlig Brechts teaterpoetik. Verfremdungs-effekten fortolkes i pagt med det »åbne« værk: »Værket er her 'åbent' ligesom en debat er 'åben'; løsningen er ventet og ønsket, men den skal komme fra publikums bevidste medvirken. Åbningen gør sig til instrument for revolutionær pædagogik« (ibid. 110).

Man kan forholde sig kritisk til Umberto Ecos ræsonnementer på i hvert fald tre områder. For det første er det en noget reduktiv og generaliserende karakteristik af 'lukkede' værker med deres angivelige »pædagogiske budskab« og »monocentriske strukturering«. Det ville nok i stedet for en sådan sort-hvid-dikotomi være mere korrekt at tale om 'det lukkede' og det 'det åbne' som aspekter, der er påviselige ved de fleste moderne litterære værker med en vis kvalitet og kompleksitet. For det andet kan man efterlyse en refleksion over de 'spring', Eco foretager, når han uden videre drager paralleller imellem billedkunst, musik og digtning samt for den sidste kategoris vedkommende så forskellige forfattere som Mallarmé og Brecht. Endelig kan man for det tredje efterspørge en kunst, der ikke er klassisk og kanoniseret i Ecos eksempelmateriale. Her glimrer f.eks. den avantgardistiske lyrik helt ved sit fravær. Man kan dog naturligvis ikke klandre Ecos essay fra 1962 for, at 1960'ernes neoavantgarde ikke er repræsenteret, men det havde været oplagt i højere grad at fokusere på mellemkrigstidens kunst og digtning.

Hvad angår manglen på interesse for den moderne, eksperimenterende poesi, er Eco på linje med dele af den øvrige avancerede romanske tekstteori fra 1960'erne og 1970'erne, hvor man også ræsonnerer over flerstemmighed og intertekstualitet. Det gælder eksempelvis Derridas *De la Grammatologie* (1967) og »Signature Event Context« (1972), Kristevas *Semiotiké* (1969) og Barthes *S/Z* (1970) og *Le plaisir du text* (1973). At der heller ikke er nogen interesse for den nyere tids lyrik hos Bachtin, der introduceres i Vesten af Kristeva i de sene 1960'ere, har jeg ligeledes været inde på.

Skal man imidlertid fremhæve styrken ved Ecos argumentation, er det, at hans begreber er veldefinerede på et bestemt område, nemlig at han opfatter 'det åbne værk' som et *strukturelt* fænomen. Det 'åbne' eller 'lukkede' er et manifest tekstuelt træk, som kan påvises i den måde, et værk er opbygget på. Ecos ræsonnementer er således i denne fremstillings ånd, hvor betydende former står i centrum.

I tidsrummet siden 1962 som helhed kan man slå fast, at Ecos begreber 'åbne' og 'lukkede' værker, har haft en næsten enigmatisk kraft. Hermed mener jeg, at der langtfra har været enighed om deres betydning, og at de har været anvendt i allehånde sammenhænge. Dan Ringgaard har rammende i sin *Digt og rytme* anført, at begreberne 'lukkede' og 'åbne' er blevet anvendt i forhold til mindst fire forskellige aspekter, nemlig »struktur, repræsentation, betydning og reception« (Ringgaard 2001: 123). I Ecos tilfælde anvendes begrebet som nævnt i overvejende grad i relation til den første parameter. Sådan er det langtfra hos dem, der viderefører hans argumenter. Der er her ofte tale om en direkte forvirrende brug af begreberne.

To danske essays, der tager tråden op fra Eco, er for det første interviewartiklen med Claus Carstensen og Thomas Bruun, »Tingenes æstetik« (1988), der handler om kunstens rolle i 1980'erne, og for det andet Niels Franks vidtfavnende essaysamling, *Yucatán* (1993). Thomas Bruun formulerer sig i førstnævnte tekst skarpt polemisk i relation til en række af tidens anmeldere, der har forholdt sig negativt til de to digter-kunstneres værker (Bruun og Carstensen 1988: 59):

> Når anmelderne hævder, at tingene er lukkede – hvad jeg ikke er enig i – skyldes det, at de forventer et klart budskab, en umiddelbar holdning, man som skrivende subjekt gerne vil overføre på andre. I den forstand er tingene lukkede, men de ting, anmelderne opfatter som lukkede, er jo en dirk til sproget, til at tage sproget på sig som en genstand... som en opbyggelsesmåde, der ikke bliver til en prædiken. På den måde kan vore fortællinger bruges som en dirk til et sprogligt reservoir, til at se i andre sproglige retninger. Jeg vil derfor godt spille bolden tilbage til kritikerne og sige, at det åbne digt faktisk er det mest lukkede, fordi der kun er een måde at forholde sig til det på, mens jo mere lukket digtet er, des større er chancen for, at det kan åbne sig i alle mulige retninger for læseren. Det er lukket overfor den enkelte meddelelsesfortolkning eller -forståelse, men åbent for, at læseren selv tager sproget på sig.

Der opstilles – som hos Eco – en modsætning mellem en 'åben' værkkategori, der behæftes med de positive begreber »opbyggelsesmåde«, »åbne sig i alle mulige retninger« og »dirk til et sprogligt reservoir« som modsætning til en 'lukket', til hvilken der knytter sig egenskaber som »klart budskab«, »prædiken« og »een måde at forholde sig«.

En afvigelse i forhold til Eco bliver der derimod tale om, når Bruun hævder, at »jo mere lukket digtet er, des større er chancen for, at det kan åbne sig i alle mulige retninger for læseren«. Der sættes hos Bruun på denne vis lighedstegn mellem på den ene side den mere folkelige betydning af begreberne 'lukket værk', altså 'lukket' med hensyn til de ringgaardske aspekter »repræsentation« og »betydning«, og på den anden side 'åbenhed' i oplevelsesmæssig forstand. Og denne radikale polemik, hvor den hermetiske poesi gøres til idealet, har man jo ingenlunde hos Eco.

Niels Frank er med hensyn til dette synspunkt på linje med Thomas Bruun. Mens Bruuns refleksioner er målrettede i forhold til den danske litterære offentlighed i slutningen af 1980'erne, har man i Niels Franks essays fra *Yucatán* en mere universelt orienteret, poetologisk diskurs. Typisk for Frank er det, at såvel de æstetikteoretiske som de kunstneriske referencer er komplekse og esoteriske. Der argumenteres i »Notat for venstre hånd, højre øje. Et akademisk stykke om Wallace Stevens«, der omhandler Stevens' møde med Marcel Duchamp, på samme vis som hos Bruun for en type 'åbne værker', hvis vigtigste egenskab er at være »hermetiske« (Frank 1993: 21):

> At træde ind, at lukke en dør bag sig – det umuliggør tilsyneladende det modsatte, krydser det: At forlade, at åbne en dør ud til omverdenen. Men kunsten at åbne døre forudsætter ikke mindst en stor, ubrydelig lukkethed, en forsegling, der udgør kunstværkets mystik. Og den forseglede kunst rummer på samme måde uhyre vidder, indgange der åbner sig i alle retninger, døre der smækker op overalt, fordi det hermetiske værk intet bud udelukker fra læserens eller beskuerens side, så længe det er indlevet med samme kraft, samme higen efter at træde ind.

At Niels Frank skriver suggestivt med sine lange, rytmiske parataktiske sætningskonstruktioner, hvor et begreb vendes og drejes, er uden for enhver tvivl. Til gengæld er han ukonkret og uklar, hvad angår en nærmere beskrivelse af, hvordan et 'åbent værk' ser ud i praksis, når man ser bort fra hans zenbuddhistisk inspirerede, paradokse formuleringer som »den forseglede kunst rummer på samme måde uhyre vidder« og »en forsegling, der udgør kunstværkets mystik«.

Som analytisk vinkel til de kompositionelle forhold ved flerstemmig, avantgardistisk poesi er Umberto Ecos klassiske essay derfor langt mere anvendeligt. Jeg vil i det følgende se på, hvorvidt flerstemmigheden i værker mimes strukturelt ved hjælp af det, Eco nøgternt benævner »et mulighedsfelt«, en »sammensat, strukturel polyfoni« og »et net af kommunikationseffekter«. Og jeg vil argumentere for, at Ecos 'åbne værk' er en kategori, der har relevans i forhold til dansk lyrik omkring 2000. Vi kan her – med Ecos

formulering – lokalisere »en opfordring til at skabe værket sammen med kunstneren« og se, hvordan et værk hele tiden fornyer »sig for øjnene af læseren ved at vise stadig nye aspekter i de mange forgreninger«.

Digtsamlinger som 'strukturelle polyfonier' – Lyngsø, Thykier og Frostholm

Der findes digtsamlinger, som relativt let kan kategoriseres i forhold til Ecos begreb, 'lukket værk'. Det drejer sig om tendensen til at opbygge digtbøger efter en logisk, overordnet strategi. Et sådant kompositionsprincip kan spores mangfoldige steder tilbage i litteraturhistorien og får sin moderne form fra og med romantikkens gesamtkunstværksidé, hvor A.W. Schlegels *Gedichte* (1798) og Oehlenschlägers *Digte 1803* er værker, der med deres tredeling og deres spredning over versformer og motiver nøje er udtænkt i forhold til det universalromantiske koncept, som lanceres af bl.a. Fr. Schlegel.

I den modernistiske digtning går ideen om at lægge en stringent plan for opbygningen af en digtsamling igen talrige steder. Man kan blot se på normdannende klassikere som Baudelaires *Les Fleurs du Mal* (1857) og Rilkes *Duineser Elegien* (1923), der til trods for enhver formsproglig kompleksitet er komponerede over en fast læst. I dansk sammenhæng kan man tage toneangivende digtsamlinger som Tom Kristensens *Fribytterdrømme* (1920), Sonnes *Delfiner i skoven* (1951), Rifbjergs *Konfrontation* (1960) og Pia Tafdrups *Når der går hul på en engel* (1981) og finde tydelige fællestræk i kompositionerne af disse. I alle ovennævnte værker indledes samlingerne med et eller flere poetologisk digte, der udstikker den æstetiske strategi, som resten af værket kan forstås ud fra.

Tilsvarende kan man bemærke, at alle ovenstående digtsamlinger har en stram komposition, hvor digtene er sammensat i 3 til 5 grupper. Desuden er der i samlingerne et forløb fra de indledende, programmatiske, poetologiske digte over de bredt anlagte samtidskritikker frem til de mere private og afdæmpede digte i værkernes sidste del. På denne måde har den klassiske digtsamling en fast 'læseplan', hvorved man med Eco kan tale om en fastholdelse af læseren i forhold til en ganske bestemt optik, således at man kan kalde værkerne 'lukkede'.

Sådan er det i stadig mindre grad i danske digtsamlinger omkring 2000. Jeg har tidligere påpeget, at digtere som Klaus Høeck, Claus Carstensen, Per Aage Brandt, Peter Nielsen, Ursula Andkjær Olsen og Martin Glaz Serup bevidst dyrker kaotiske, labyrintiske og obskure kompositionsprincipper som grundlag for deres digtbøger. Eksempelvis har jeg omtalt Høecks pointering af, at hans værker kan læses »op og ned, på kryds og tværs og forfra og bagfra«, at man kan begynde, »hvor man vil«, og at man »egentlig aldrig finder ud af« værket. Hos en række andre digtere er det, at man finder mange læseruter gennem værket, et fundamentalt princip. Blandt digtere, der har skabt værker med udgangspunkt i denne opfattelse, kan nævnes Niels Lyngsø, Christian Yde Frostholm og Mikkel Thykier.

Niels Lyngsø – poesien som flydende strøm og videnskabeligt-universalistisk konstrukt

Niels Lyngsøs digteriske forfatterskab omfatter de tre hovedværker, *STOF* (1996) og *FORCE MAJEURE* (1999) og *MORFEUS* (2004). Karakteristisk for Lyngsøs poetiske fysiognomi er kombinationen af på den ene side en forfinet og hudløs sansning af omverdenens objekter og på den anden side en række kølige abstraktioner med rod i moderne naturvidenskab. I Lyngsøs lyrik er intentionen at forene normalt adskilte diskurser såsom filosofi, videnskab, poetologi og digtning. Et rammende billede på dette giver Lyngsø i et essay fra *Ildfisken nr.13* (1995). Han anvender her »krystallen« som central metafor i sine refleksioner over poesiens væsen.[82] Den teoretiske reference er en universalistisk semiotik, som man finder i Michel Serres' værker samt Per Aage Brandts forfatterskab, hvis essaysamling, *Sky og krystal* (1986), også er en inspirationskilde for Lyngsø. Lyngsø skriver:

> digtet skal strømme som vand mellem følelsens stumme damp og tankens entydige is; mellem sky og krystal findes den flydende poesi. Og det gælder om at holde den flydende. Luftige rørelser i sindet er for lidt til at være poesi, men krystalklare tanker er for meget.

Vi bemærker imidlertid i ovennævnte krystalmetaforik, at poesien og digtet *ikke* som hos 1980'er-digterne Strunge, Green Jensen og Tafdrup eller ældre digtere som Sophus Claussen og Bjørnvig analogiseres med den hårde, skønne og perfekte krystallinske form, men at poesien er noget langt mere flygtigt hos Lyngsø.[83] Man kan på to vigtige punkter notere sig et opbrud fra en centrallyrisk norm i Lyngsøs digtning.

For det første er digterens poesi et forsøg på nøgternt at sammentænke forestillingsområderne natur, videnskab, sprog, filosofi og kunst. Lyngsø ønsker at lægge afstand til en metafysisk orienteret poesi, der opererer med en apostrofisk-orfisk udsigelse. Der er, som Jørn Erslev Andersen har påpeget, tale om at »tænke hinsides en eksistentiel eller affektladet jeg/du-relation som lyrikkens foretrukne figur« (Andersen 2000: 485).

For det andet propagerer Lyngsø en »flydende poesi« med en 'åben' struktur. I samlingen *STOF* springer det straks i øjnene, at en delokalisering kendetegner strukturen. Læsningen af værket kan gennemføres på mangfoldige måder, og intet subjektivt-affektivt udsigtspunkt giver sig til kende i samlingen. *STOF* består grundlæggende af fire serier af forskellige digte, der hver især er fordelt rundt omkring i samlingen. Hver af disse serier kan læses på tværs af det kronologiske forløb. Således kan de tre filosofiske kortdigte om henholdsvis Serres, Schopenhauer og Leibniz konciperes som ét forløb, ligesom det er tilfældet for fire digte med firelinjede strofer, der hver især omhandler elementerne, vand, ild, luft og jord. En tredje gruppe af digte er skrevet på terziner[84] og beskæftiger sig med naturen i et kosmisk perspektiv, mens en fjerde type tekster er en række såkaldte »myldredigte«. I sidstnævnte gruppe af digte ser man, hvordan 'det åbne værks poetik' forsøges realiseret på enkeltdigtniveau. Det første »myldredigt« i *STOF* starter på følgende måde:

det mørke stof den store tyngde
støv mellem stjerner støv i reolen hvirvler
kometens excentriske bane boghylders buer lukkede øjne

Teksten kan læses både vertikalt og horisontalt. Vælges den vertikale læsning, opbygges to helheder efter tur, således at det kosmiske rum først gestaltes: »det mørke stof [...] støv [...] mellem stjerner [...] kometens excentriske bane« – hvorefter værelset omkring det lyriske jeg dannes: »den store tyngde [...] i reolen [...] boghylders buer«. Men en horisontal læsning af teksten er i lige så høj grad retfærdiggjort, idet vi i dette perspektiv ser ligedannethederne mellem det kosmiske og det hverdagslige rum parvis, dvs. først mellem »det mørke stof« og »den store tyngde«, dernæst mellem »støv mellem stjerner« og »støv i reolen hvirvler«, og endelig mellem »kometens excentriske bane« og »boghylders buer«. At begge disse læsninger ud fra en fænomenologisk og eksistentiel synsvinkel er plausible, eksplicitеres da også i den næste vending, altså »lukkede øjne«, idet det hermed påpeges, at vi har at gøre med scenarier, der udfolder sig for den digteriske bevidstheds indre syn. I Lyngsøs *STOF* overskrides alle grænser mellem tider, steder, perspektiver og bevidstheder. Resultatet bliver en slags kosmisk orienteret poesi, der er funderet i en naturvidenskabeligt farvet, afpersonaliseret poetik, hvor et tekstlandskab er lagt ud som et mulighedsfelt med mange veje.

Mens *STOF* er et prøvende og sensitivt værk, der fremlægger sine æstetiske strategier i konkrete poetiske tekster, er *MORFEUS. Digte & poetik* (2004) et monumentalt og teoretisk tungtlastet værk. Bogen er i sin form og sit indhold atypisk i forhold til, hvad man så i 1980'erne og 1990'erne i dansk litteratur, idet der er tale om et hybridværk, hvor man møder blandinger af de genrer, som det før har været kutyme at holde adskilt, nemlig poetologisk-essayistiske tekster og digte. I *MORFEUS* indgår der et mylder af teoretiske essays, erindringsstykker, polemiske indlæg, citatkollager, figurdigte, metriske digte, ordlister og meget andet.

Værket har dog på ingen måde en tilfældig komposition, men er tydeligvis et forsøg på at komponere et 'åbent værk'. Lyngsøs *MORFEUS* har – bl.a. efter Højholts model fra *Punkter* (1971) – en helt åben struktur, idet de 105 ark, som værket består af, er samlet med ringe i ryggen, men ikke forsynet med forside, bagside eller sidetal, hvorved man kan påbegynde og slutte sin læsning på et hvilket som helst sted. Henover de 210 sider, der alle rummer mange forskellige og indbyrdes uafhængige tekster, løber der derudover en række spor eller sekvenser på syv afsnit. De mest omfangsrige og ambitiøse spor er en afhandling med titlen »De poematum natura« om den »poetiske erfarings fænomenologi« med udgangspunkt i Lukrets' *De rerum natura* og et essay i syv dele med titlen »Syngende arkitektur«, der reflekterer over poesiens mellemværende med fænomener som musik, arkitektur, krop, tid og rum i en kritisk dialog med de kanoniserede danske poetikskribenter la Cour, Højholt og Thomsen. I den lidt lettere afdeling af teksterne i *MORFEUS* har man en serie korte essays med titlerne »Erindring« og »Erfaring«, hvor der funderes over henholdsvis æstetiske erfaringer fra barndommen

og konkrete nutidige oplevelser med skrivehåndværket. Man finder desuden en sonetkrans, i hvilken Schack Staffeldts sonet »Vanvids Rige. I en Dryppestensgrotte« er gjort til mestersonetten, samt et utal af forskelligartede figurdigte.

Hovedideen hos Lyngsø er en holistisk orienteret forestilling om, at tilværelsen kan anskues som – med Lyngsøs udtryk – et »MORFISK FELT«, i hvilket det gælder, at en kraft bevirker, at »former af enhver art fra kemiske til kunstneriske bevæger sig, forandrer sig, dannes, blandes, omdannes og nedbrydes.« Denne universelle lovmæssighed kan, hævder Lyngsø, »*appliceres på alle virkelighedens niveauer*, det fysiske, det kemiske, det biologiske, det psykologiske, det sociale, det politiske etc.« Det er kort og godt Lyngsøs antagelse, at modeller og ræsonnementer knyttet til de eksakte videnskaber kan overføres til kunstens område. Bestemmelsen af, hvad et digt er, lyder hos Lyngsø: Digtet »*træder frem i verden som (foreløbig) kulmination af en stadigt morfende bevægelse der begynder i sansningen – og ender der*.«

Der er i hvert fald to grundlæggende synsvinkler, man kan anlægge på Lyngsøs universalistiske tese fra *MORFEUS* om sammenhængen mellem naturvidenskab og kunst.[85] Den ene synsvinkel består i at hævde, at fremstillingen mangler logisk konsistens, når øjenåbnende analogier tages bogstaveligt, og vokabularer fra forskellige fagområder urefl ekteret sammenblandes. En formulering lyder: »*Sproget fungerer grundlæggende på samme måde som (resten af) verden*: Bogstaverne er sprogets atomer; der findes en begrænset mængde af forskellige slags, men de kan sammenknyttes på et ubegrænset antal måder – tænk på støvpartiklerne i lyset – og derved danne alverdens tekster.« Analogien skal vistnok illustrere et eller andet om, at »*poesien viderefører stoffets egen afsøgning af formmuligheder*«, men eftersom påpegningen af tilfældige lighedspunkter mellem visse aspekter ved sprog, støvpartikler i lys og atomer ud fra ethvert logisk og videnskabeligt synspunkt må anses for at være ganske uden mening, står der kun en dogmatisk læresætning tilbage.

I en tekst fra *MORFEUS* sammenknytter Lyngsø tilsvarende relativitetsteoriens »rumtidskontinuum« (»i værkets verden gælder da også den moderne fysiks indsigter«) med grænse- og hybridfænomener, hvad angår forholdet mellem spatiale og temporale kunstarter, uden at der foreligger nogen begrundelse for en sådan analogi.

Man kan dog også anlægge en anden holdning til Lyngsøs værk. På trods af, at digterens universaltænkning bygger på løse analogier, må man således tilkende den en værdi i kraft af, at den er poetisk udfordrende og har skabt konkrete, kunstneriske resultater. Et eksempel på dette er Lyngsøs refl eksioner over sin brug af terziner-versmålet, hvor rimmønstret (ABA, BCB, CDC etc.) har noget »fraktalt over« sig. Lyngsø taler metaforisk om, at versene fungerer som »en slags fontæne af vers« og »en tunnel af æsker der åbner sig ud af hinanden«. Han demonstrerer dette virkningsfuldt i praksis i sine terzinerdigte fra *STOF* og *FORCE MAJEURE*. Også *MORFEUS*' sonetkrans, hvor mestersonetten er et digt af Staffeldt, er, hvad Lyngsø betegner som en fraktal poetisk form.

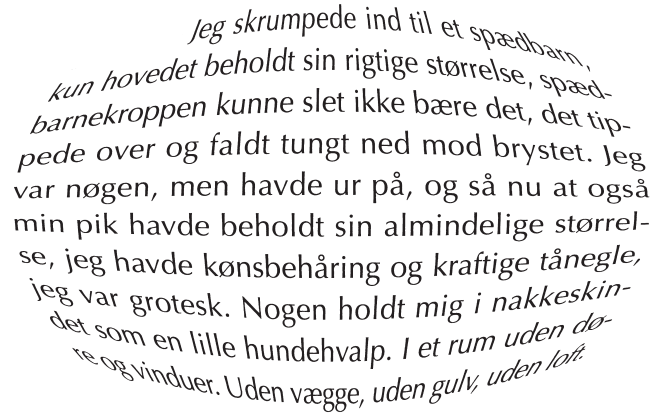
Med hensyn til former er *MORFEUS* derudover det poetiske værk på dansk, der mest raffi neret ved computerbearbejdning har skabt figurdigte. Vi finder i værket typografi-

ske eksperimenter med store, små, gotiske, forvrængede, ulæselige, omvendte, spejlvendte bogstaver, samt kube-, spiral-, trekant-, fontæneform på en måde, der i sandhed har reaktualiseret avantgardens figurdigtning, som den kendes fra Apollinaire, Tzara, Ball, Schwitters, Nash, Højholt, Vagn Steen, Hans-Jørgen Nielsen og Palle Jessen.

For alle de poetiske tekster i *MORFEUS* gælder det, at de danner åbne strukturer, der i kraft af bogens konstruktion ikke har nogen begyndelse og ende. Det er tilfældet for en humoristisk serie af tekster, benævnt »lister«, hvor klangassociationerne pumper betydning frem:

HE-
LIUM & HELIKOPTER & HECTOR & HEKTARER & AGRARE
FANFARER & FLAGSTAD & DANSKTOP & MOTOROLIE & MER-
GELSPIGER & JAKOBSSTIGER & CLIFTERS & CLIFF RICHARD

Et andet spor i *MORFEUS* består af en række figurdigte af surrealistisk tilsnit, af hvilke et ser ud på følgende måde:



Vurderer man Lyngsøs 'åbne værker', kan man i høj grad sige, at værkerne mimer en flerstemmig udsigelse, idet der med stor præcision er udlagt en række spor, som kan følges på kryds og tværs i bøgerne. Modsat dette er der naturligvis også træk ved Lyngsøs bøger, der ikke peger i retning af en flerstemmig avantgardistisk poetik og en 'åben' struktur. Det forholder sig således med Lyngsøs anvendelse af stramt komponerede, klassiske digte, der f.eks. anvender terzinerformen, og det gælder for den grad af kontrol, der er over de nøje 'opmålte' digtserier, som et værk består af. Endelig gælder det

for Lyngsøs værker som helhed, at der imellem de mange forskellige teksttyper, der anvendes, ofte ikke er den samme stilistiske heterogenitet, som der er hos andre af de forfattere, som jeg omtalte i de foregående afsnit. Alligevel kan man sige, at Niels Lyngsøs naturvidenskabeligt-kosmologiske æstetik og poesi repræsenterer et originalt brud med en centrallyrisk autonomi-poetik, og at hans 'åbne værker' uden tvivl vil inspirere dansk poesi i mange år fremover.

Mikkel Thykier – visionær poesi i interagerende tekstspor

En anden yngre digter, der har eksperimenteret med 'det åbne værks poetik', er Mikkel Thykier, der debuterede med *Skyggerne er kun flygtige* (1997). Titlen på værket er sigende, idet digtenes varemærke er den hurtighed, lethed og elegance, hvormed de digteriske syner hvirvler forbi, når vi bevæger os gennem teksten. Alt sker med en blanding af springende uforudsigelighed og insisterende selvfølgelighed i stemmeføringen, når vi i Thykiers digte kastes frem og tilbage i tid og rum, mellem sansning og refleksion og mellem forskellige sindsstemninger. En passage fra værket lyder:

> indtil jeg var 4-5 år, fik for meget kilderi og grineri mig til at græde
> i reolkasserne placeret på gulvet står en række ældede bøger i sort
> læderrødt og støvgult bind, hvoraf nogle endvidere har en form for bort
> vævet ind i omslaget med guldtråd, der er bla. en verdens og en nordisk
> litteraturhistorie på norsk, det vil være svært at få nogen til at dåne
> over dem, vil jeg tro, men, jeg ved en lesbisk pige, der hedder Agermåne.

I uddraget ser vi, hvordan der glides fra en kompleks, smertelig erindring og følelse (»indtil jeg var 4-5 år, fik for meget kilderi og grineri mig til at græde«) over en på én gang nøgtern og fascineret registrering (»i reolkasserne placeret på gulvet står en række ældede bøger i sort/læderrødt og støvgult bind, hvoraf nogle endvidere har en form for bort/vævet ind i omslaget med guldtråd, der er bla. en verdens og en nordisk/litteraturhistorie på norsk«) til spontan glæde og forundring (»det vil være svært at få nogen til at dåne/over dem, vil jeg tro, men, jeg ved en lesbisk pige, der hedder Agermåne«). Associationerne, der binder de tre sekvenser (barndommens gråd, den norske litteraturhistorie og den lesbiske pige) sammen, har at gøre med deres fælles præg af at være noget skrøbeligt forfinet, der unddrager sig normal opmærksomhed.

Med omtalen af associationstråden, der binder fragmenterne i Thykiers tekst sammen, er jeg inde på et andet træk ved hans digtning, nemlig hvad man kunne kalde 'det tilsyneladende ubetydeliges poetik'. I *Skyggerne er kun flygtige* hedder en sektion af teksten »af et værelses breve«. Disse foregår alle i et lille privat rum. Der zoomes konsekvent i Thykiers poesi ind på idiosynkratiske detaljer i den lilleverden, som værelset omkring udgør: »de støvede solbrillers olierede glas«, »en rød saks«, »spidserne af mit hårs tjavsede kvas«, »sweaterens bløde folder«, »lungernes grundtone« og »blyanternes pludrende tidevand.« Det særlige ved Thykiers »ting« er, at de fremtræder med en uvant sanse-

lig substans, klarhed og intensitet, og effekten af denne næsten meditative koncentration i beskrivelserne af tingene er, at disse på ingen måde fremstår som anonyme varer fra cirkulationssfæren, men at de tilsammen udgør et dybt personligt univers.

Interessant hos Thykier er også det, man normalt kalder *tydningen* af elementerne i det poetiske univers. Man kan i brugen af lilleverdenens preciøse og idiosynkratiske detalje se et brud med en centrallyrisk tradition. Hvor centrallyrikken i sit billedsprog efter det romantiske symbolæstetiske koncept søger mod det repræsentative, så synes de mange sanselige detaljer i Thykiers lyrik at afvise enhver form for reference til et overordnet, eksistentielt eller metafysisk niveau.[86] Man bestræber sig i stedet på at skabe fascination omkring et sanset fænomen i kraft af, at det er løsrevet fra alle sammenhænge. Dette minder også om, hvad jeg har diskuteret i forbindelse med Harald Voetmann Christiansens og Thøger Jensens dyrkelse af den fascinerende og pudsige detalje. Man har hos Thykier en radikal udgave af den »koncentration«, som Erik A. Nielsen i *Modernismen i dansk lyrik 1870-1970* (1976) fremhæver som det centrale træk ved moderne digtning. Nielsen taler her om, at når tingen »tilstrækkeligt radikalt er blevet isoleret i blikket, fornyer den sig og bliver forunderlig, hvorved en sproglig produktiv tilstand kan fremkaldes« (Nielsen 1976: 13).

Vender vi os mod bogens komposition, har vi at gøre med en i forhold til dansk lyrik atypisk digtsamling, hvor den springende, billedynglende stream-of-consciousness-skrift fordeler sig ud over tyve dobbeltsider, der kan foldes ud. På hver af disse står der to tekster, der typografisk forskyder sig ind over hinanden, og som – med Thykiers udtryk – »spejler hinanden som dagens oplevelser, der spejles i nattens drømme.« Man får hermed en interaktion mellem de enkelte tekster, der minder om, hvad man ser i Derridas gigantiske værk *Glas*, hvor der også optræder to vertikale tekstsøjler, som løber gennem hele bogen.

Når Simon Grotrian om titlen på sin digtsamling fra 2001, *Seerstemplet,* anførte, at ordet 'seer' rummer en dobbelttydighed ved, at det kan hentyde til såvel en registrering af omgivelserne som til drømmeagtige indre billeder, er det en pointe, der har analogi til Thykiers digtning. Man finder nemlig, at der i *Skyggerne er kun flygtige* er skabt et fascinerende spændingsfelt mellem synerne fra højre digtspor, der betegner »dagens oplevelser«, og synerne fra det venstre, der udtrykker »nattens drømme«. Vi får på *Skyggerne er kun flygtige*s femtende dobbeltside først på den højre side leveret en række 'syner' fra de forhåndenværende omgivelser:

> i vasketøjskurven til venstre for
> dragestolen ligger alt mit snavsede tøj i en klump af karminrød, vaskesort, mørtelgrå
> fløjlsblå, lerrød, saftiggrøn og proletarhvid, og hist og her titter lidt orange frem

Vi lægger mærke til Thykiers evne til at skabe fascination omkring et sanset objekt, således at 'tingen' med Shlovskijs udtryk 'underliggøres', dvs. rives løs fra faste perceptionsmønstre. En lignende beskrivelse af en samling vasketøj, således at det kommer til at

fremstå som en følelsesladet vision med en egen skønhed, findes næppe i dansk digtning.

Vender vi herefter opmærksomheden mod den samme sides højre tekstspor, er det ikke det ydre bliks registrering af værelset omkring subjektet, der leverer brændstof til digtet, men fantasierne, erindringerne, drømmene og det indre blik:

> mine øjne er mørkeblå med følsomme pupiller, skiver så sorte som skorpen på ost og russisk landsbyrugbrød, skiver, der ofte kun lader en rand af det blå lyse om pupillen selv, sortbrændte stegepander ophængt på krog på en væg får mine øjne mig tit til at tænke på

Resultatet er, at de ydre og de indre syner ikke adskiller sig fra hinanden ved de sansekvaliteter eller den fascinationskraft, de besidder. Analogt til dette ser vi, at de to tekstspor i typografisk henseende er forskudt ind over hinanden. Der fremkommer med strukturen en fænomenologisk og eksistentiel pointe i Thykiers digtning, idet hans insisteren på fusionen af drømme og virkelighed demonstreres i praksis. Der bliver tale om en poetisk effekt, der svarer til, hvad man finder hos nogle af de betydelige visionære digtere fra de sidste årtier. Det gælder digtere som Michael Strunge, Pia Tafdrup og Lene Henningsen. I Tafdrups *Over vandet går jeg,* tales der om, at der i digtningen bør ske en »kortslutning af alle sanser«, og der diskuteres en poetisk tilstand, hvor drøm og virkelighed glider sammen: »Jeg vil se, hvad ingen andre ser, afsøge nye rum, grænser mellem indre og ydre, subjekt og objekt, endog fremskrive nye rum« (Tafdrup 1991: 79). Noget tilsvarende er tilfældet for Lene Henningsen, der i et interview med titlen »At leve drømmen«, fremfører (Nielsen 1992: 12):

> For mig hænger drøm og virkelighed sammen, og mine drømme er ikke uden for verden. De skal realiseres. Hvis de bare bliver ved med at være drømme, så kan man ligeså godt dø med det samme, og så kan man drømme i fred. Man skal leve drømmen. (...) For det er for mig dét, jeg er her for: At holde liv i drømmene. I virkeligheden.

Det er karakteristisk, at Lene Henningsen henviser til et bestemt værk, der for hende inkarnerer en »visionær poesi«, nemlig Strunges *Fremtidsminder* (1980), idet Strunge her »skriver sig op imod nogle drømmebilleder« (Henningsen 1992: 11). Også i forbindelse med Thykiers spejlen af »dagens oplevelser« »i nattens drømme« står *Fremtidsminder* som et forbillede, hvad angår såvel den plastiske gestaltning af former og den nervøst hudløse tone som den totale sprængning af tid og rum i den poetiske optik.[87]

Mikkel Thykiers *Skyggerne er kun flygtige* er til trods for dette langtfra nogen gentagelse af *Fremtidsminder*. Dette viser sig i de to forhold, som adskiller Thykier fra hans visionært orienterede poetiske forgængere fra 1980'er-generationen. For det første finder man hos Thykier langtfra den samme optagethed af engle, himmellegemer og andre

typer okkult mytologi, som er udpræget hos Strunge, Tafdrup og Green Jensen, men derimod en nøgtern og skarp fokusering på de nære omgivelser. Man kunne i denne forbindelse se en parallel til Antonin Artauds polemiske skelnen mellem to typer af kunstnere, repræsenteret ved henholdsvis Van Gogh og Gauguin, i skriftet *Van Gogh – samfundets selvmyrdede* (1946). Artaud foretrækker og identificerer sig ikke overraskende med førstnævnte, om hvem det hævdes, at han udleder »myten af de mest dagligdags ting«, mens det om den polynesiske kosmopolit Gauguin anføres, at han forstørrer »tingene i livet til de bliver myter« (Artaud 1990: 29).

For det andet kan *Skyggerne er kun flygtige* i vid udstrækning karakteriseres som en interaktionslyrisk tekst i kraft af sin manglende afgrænsning som værk. I stedet har vi hos Thykier en poetisk skrift, der bevæger sig på tværs af vante diskurser og stilarter. At vi ligesom hos Lyngsø ikke har at gøre med så radikale stil- og genreblandinger som hos en række andre poeter, kan man dog konstatere. Grundlæggende er Thykiers værk imidlertid markant ved, at der med det tosporede forløb skabes en åben form, der implicerer en valgfrihed hos læseren med hensyn til, hvordan han vil bevæge sig igennem teksten.

Christian Yde Frostholm – poesien som uafgrænseligt felt

At anvendelsen af 'åbne' værkstrukturer ikke er noget sporadisk forekommende fænomen i ny dansk lyrik, kan indikeres ved, at en række digtere, der tidligere har anvendt en centrallyrisk poetisk form, er holdt op med dette.

Et eksempel på dette er Christian Yde Frostholms digtbøger, *Mellem stationerne* (2000) og *Afrevne ord* (2004). Om end man kunne tro, der var fællestræk mellem Frostholms digtsamlinger, hvis vi betragter titlerne, *Fjernforbindelser* (1997) og *Mellem stationerne* (2000), er der en verden til forskel mellem den første digtsamlings relativt traditionelle kærlighedsdigte, der er opdelt i 5 tematisk organiserede afsnit, som hver især rummer et halvt dusin tekster med overskrifter og ulige højremargen – og så *Mellem stationerne*, der ikke ligner nogen anden dansk bog.

Mellem stationerne består af to former for tekst, der er typografisk adskilt. Den ene type tekst er anbragt i blokke med tynd sort skrift, og der er tale om eksistentiel centrallyrik, hvor der reflekteres over situationer fra dagligdagen:

Et mystisk telegram
i stilheden.

Lige før søvnen
kommer billedet tilbage
af manden på gaden

som børstede tænder gående
med en orange tandbørste
i hurtige ryk.

Det vender sig om
imod mig.

En sanset situation fra dagligdagen kommer til at hjemsøge det lyriske jeg i senere situationer, hvor psyken er modtagelig for 'mystiske telegrammer' fra det ubevidste, og billedet af manden på gaden med den »orange tandbørste« bliver for jeget et emblem på den angst, som det uforståelige, uforudsigelige og absurde afføder.

Det nævnte digt og de andre tekster med lille sort skrift er imidlertid omgivet af en helt anden type tekst, nemlig et stort antal sætninger med fed grå skrift, der løber som et bånd hen over samlingens 87 sider. De små tekster bliver kort sagt små øer midt i den bølgende grå tekstflod. I den lange rytmisk strømmende tekst beskrives forskellige lyde fra storbyen, og en side kan eksempelvis rumme følgende tekst:

Lyden af navnet som jeg ikke lystrer.

Baggrundsstøjen som træder frem fra sit skjul

større end huset. Større end mig.

Den beroligende lyd af køkkenmaskiner,

den aggressive af tallerkener og glas.

Lyden af stemmer, ikke ord

en pludselig mening træder frem

og erobrer mig nede i søvnen.

Det fremgår på ingen måde, om man skal opfatte ovenstående tekst som tre små haikulignende digte, som ét digt eller som en del af et længere digt. Man kan roligt sige, at værkbegrebet som en forudsætning for poesien er sat på spil i Frostholms *Mellem stationerne*. Digtbogen er udgivet sammen med en CD, hvor Frostholm læser teksterne højt til en musikkomposition af Hans Südow. Hermed tilslutter Frostholm sig den ret udbredte tværæstetiske strategi fra 1990'erne, som også har været praktiseret af bl.a. T.S. Høeg, Peter Laugesen og Christian Dorph.[88] På CD'en finder man imidlertid opdelinger af teksten i enheder på en måde, som ikke er synlig i bogen. Men accepterer man den af CD'en foreskrevne opdeling, er det naturligvis kun én ud af flere mulige læsestrategier. Og vælges denne, afskriver man den, der tilbyder sig, når man følger kronologien i Frostholms bog, hvor netop sammenfletningen og den skulpturelle opstilling af de to typer af tekst – den koncentrerede eksistentielle centrallyrik og den strømmende parlandodigtning – er en pointe. Under alle omstændigheder dekonstruerer Frostholm i sit flerstemmige, 'åbne værk' fundamentale normer for, hvad man normalt forstår ved lyrik.

Noget tilsvarende gælder for Christian Yde Frostholms *Afrevne ord* (2004), i hvilket det også er en hovedpointe, at læseren selv kan vælge *sin* personlige vej igennem værket. Vi møder i bogen en mængde korte tekstfragmenter stammende fra samtaler, plakater, skilte og andre sproglige ytringer, som angiveligt er opsnappet af den poetiske bevidsthed i forbindelse med bevægelser rundt i byens rum. Blandt de mange fund i Frostholms samling af tekststumper har man en række prægnante og underfundige onelinere, blandt hvilke to lyder:

> Af alt, hvad du har sagt, er det det mærkeligste, jeg kan huske.
>
> *
>
> Dette ekstra lag, der har sneget sig ind i ansigtet, og som giver det to skygger: en skønhed, der er pillet ned, men også en dybereliggende, der er blevet gravet frem. Ingen alder, siger man. Ingen årsag.

Hvad angår 'åbne værker' i dansk digtning omkring 2000, kan man slå fast, at Frostholms kollagebøger fra 2000 og 2004 betegner et yderpunkt i retning af en sprængt, eksperimenterende form. Det kan, som værkets titel, *Afrevne ord*, antyder, være vanske-

ligt at se forbindelserne mellem bogens tekster, ud over at strømmen af tekst mimer storbyens kaotiske bombardement af individet med tegn og tekst.

Jeg vil konkludere, at man kan iagttage et bredt spektrum inden for digtsamlinger, der med Umberto Ecos begreber kan kaldes 'åbne værker' eller 'sammensatte, strukturelle polyfonier'. Lyngsøs værker markerer sig som det mest systematisk og stramt komponerede, mens Frostholms i den anden ende af spektret rummer et »net af kommunikationseffekter«, der er mere løst sammensat. En analog distinktion mellem to typer af kompositionsprincipper, der begge er udtryk for et opgør med en centrallyrisk konception, vil jeg se på i det følgende.

Serielle og procedurale kompositioner

Med diskussionerne af Lyngsøs, Thykiers og Frostholms 'åbne værker' skulle det være vist, at værker, der i deres struktur mimer en avantgardistisk, montageagtig flerstemmighed, er udbredte i ny dansk digtning. Disse danner en modposition i forhold til de 'organisk opbyggede' digteriske værker. Blandt de teoretikere, der har diskuteret nyudviklinger inden for den poetiske komposition, er Joseph M. Conte, der i *Unending Design. The Forms of Postmodern Poetry* (1991) med udgangspunkt i læsninger af værker af Robert Creeley, John Ashbery og Louis Zukovsky fremhæver en række former fra de seneste årtiers amerikanske digtning. En grundtese hos Conte er, at man i den postmoderne lyrik har to dominerende formmønstre, nemlig de serielle og de procedurale (Conte 1991: 3):

> The series is determined by the discontinuous and often eleatory manner in which one thing follows another. In an age of instant communications and motley of metropolitan life, the series accommodates the rapidly shifting contexts and the overwhelming diversity of messages that we now experience as part of our daily routine. Serial form offers itself as a distinct alternative to the organic sequence – a product of romanticism – whose development reflects the more leisurely pace and unitary quality of the nineteenth-century British house and garden or mountain lakes resort. As a complement to the series, procedural form consists of predetermined and arbitrary constraints that are relied upon to generate the context and direction of the poem during composition. No longer able to suppose that a grand order is discernable or desirable in the world, the poet discretely enacts a personal order that, if not cosmic, is no less real.

Conte skelner skarpt mellem på den ene side romantiske og klassisk modernistiske værker med en organisk komposition og på den anden side postmoderne værker, hvor struktureringen af teksten tager udgangspunkt i en tilfældig rækkefølge eller implementeringen af et vilkårligt system.

Conte har to antagelser i sin historiske logik, som ikke er uden problemer. Dels hæv-

des det, at de to typer af værker er adækvate svar på sociale faktorer fra forskellige historiske faser. Dels fremføres det, at der er tale om en udvikling, som hænger sammen med en positivt valoriseret forskydning mod en større personlig frihed, således at »cosmic order« afløses af »personal order.« Conte antager, at »postmodern poetry« (ibid. 40):

> relieves the poet of the burden of the self, since the »personality« of the artist is no longer called on to direct the creative process. At the same time, the necessarily idiosyncratic order set in place by the poet's formal choice rejects any ulterior, societal determination of an appropriate message or the form that should accommodate it.

Man kan påpege, at den udvikling, som Conte gør rede for, på visse punkter er en diskutabel konstruktion. Vi har at gøre med en sort-hvid dikotomi, hvor ingen er i tvivl om, at udtrykkene, »the burden of the self« og »ulterior, societal determination« er negativt ladede. Den binære modsætning mellem 'det nye', der postuleres at være åbent, frit og mulighedsrigt, og 'det gamle', der opfattes som begrænsende, restriktivt og konformt, er en figur, der kendes fra talrige litteraturhistoriske polemikker.[89]

Vender vi os mod den deskriptive side af Contes redegørelse for forskellige lyriske former, er korrespondancen med konkrete danske forhold mere oplagt. Der er talrige digteriske eksempler, der dokumenterer tesen om, at ældre danske digtsamlinger er struktureret efter organiske, ideologisk motiverede kompositionsprincipper. Et værk, hvis tre første dele hedder »Forår«, »Sommer« og »Efterår« har selvfølgelig på forhånd fastlagt titlen på og temaet i sin sidste del. Der er, som Barbara Hernnstein Smith udtrykker det i *Poetic Closure. A Study of How Poems End* (1968), tale om, at »sequences are generated by an *extra literary* principle of succession« (Smith 1968: 110).

Modsat sådanne værker er tendensen til at lade det tilsyneladende tilfældige og diskontinuerte, dvs. serielle, eller idiosynkratiske og i en større sammenhæng meningsløse system, dvs. det procedurale, være gældende i kompositionen af de poetiske værker blevet udbredt i de seneste år. Paradigmatiske og arketypiske for de to typer af postmoderne værkstrukturering er to kanoniserede og omfangsrige danske forfatterskaber, nemlig Laugesens og Høecks. Det er svært at finde et forfatterskab, der i den grad afspejler en seriel tendens som helhed som Laugesens, hvor der konstant insisteres på, at digterens intenderet superrodede bøger ikke på nogen måde repræsenterer afsluttede værker eller helheder. Tilsvarende afspejler Høecks værker tendensen til at lade mægtige idiosynkratiske systemer – ofte kommenteret i appendikser, som kun de sjældne få specialister forstår en lyd af – strukturere hans digteriske værker i udpræget grad det procedurale. Vi kan imidlertid også betragte en række enkeltværker fra de senere år for at komme på det rene med, hvad der kendetegner de såkaldte serielle eller procedurale kompositionskoncepter, der florerer i dagens lyrik.

Vigtigt er det at undersøge Contes tese i relation til ny dansk lyrik på to punkter. For det første kan der, som mine læsninger af Lyngsø, Thykier og Frostholm viste, være grund til at sætte spørgsmåltegn ved en alt for rigid skelnen mellem det serielle og det procedurale. Dette antydes f.eks. ved de mange sammenfald, man finder mellem Laugesens og Høecks montagebaserede flerstemmige poetik. Implikationerne mellem de to conteske kompositionsprincipper forekommer således i vid udstrækning at være de samme, nemlig at teksterne er organiseret i en rækkefølge, der ikke bunder i en indholdsmæssigt motiveret plan.

For det andet er Contes sondering mellem klassiske og postmoderne kompositionsprincipper i praksis ofte for definitiv i forhold til de konkrete litterære værker. Det skal i det følgende forsøges sandsynliggjort, at en række kompositionsprincipper, der tilsyneladende følger et serielt eller proceduralt koncept, også bærer spor af klassiske idemæssige strukturer og af en centrallyrisk poetik. Denne antagelse er i pagt med, hvad der har gået som en rød tråd gennem alle denne fremstillings læsninger, nemlig at nyere dansk digtning kan anskues i et kontinuum, hvor det centrallyriske og det interaktionslyriske udgør yderpunkterne.

Serielle og procedurale kompositionsprincipper i dansk lyrik omkring 2000

Jeg vil nu undersøge, hvorledes serielle og procedurale kompositionsprincipper administreres i dansk poesi omkring 2000. Der vil blive set på værker af tre digtere, nemlig Lars Bukdahl, Klaus Rifbjerg og Jess Ørnsbo.

Lars Bukdahls ottende digtsamling hedder *116 chok for sheiken* (2001). Der spilles naturligvis i denne titel på, at vi har at gøre med et stort tal, som ligger lige under tallet 117, der normalt tolkes som udtryk for et kaotisk stort og uoverskueligt antal. Et fast systemisk-encyklopædisk princip er desuden knyttet til samlingens digte, idet alle de 116 tekster indledes med formuleringen: »det var et chok for sheiken«.

Som altid i Bukdahls forfatterskab er det den crazy-komiske travesti, der er på programmet, og vi kan i forhold til titlen – i lighed med en række tidligere titler som *Mestertyvenes tid* (1988) eller *Spiller boccia med kongen* (1994) – forstå, at vi har at gøre med en humoristisk omgang med alskens trivialmytologi. At sheikerne er kommet ind i Bukdahls forfatterskab, har at gøre med en rejse til det arabiske emirat, Sharjah, som digteren har deltaget i sammen med andre kunstnere, og man kan øjne et koncept med en konfrontation mellem orientalsk og vestlig kultur i digtenes »det var et chok for sheiken«-formel. Det viser sig dog, at denne type af traditionel tematik blot fungerer som ved til parodiernes bål.

Vi kan alligevel i den tilsyneladende totalt uordentlige, serielle opbygning af *116 chok for sheiken* skimte en tematisk struktur, der bliver synlig, hvis man betragter samlingen på baggrund af hele Bukdahls forfatterskab. Det kan nemlig hævdes, at digtene i samlingen fordeler sig i det kontinuum, hvad angår poetisk optik, som er synligt i Bukdahls samlinger som helhed. Det drejer sig om et felt, der spænder fra det hudløse og sårbare, eksistentielt orienterede digt til den sprælske, sprogjonglerende, konkretistiske tekst.

Den serielle opbygning af samlingen viser sig således ved nærmere eftersyn at afsløre en orden, idet værket kan anskues som en slags encyklopædi over Bukdahls digtning. Man finder med næsten lige stor vægt tre dominerende typer af digte fra forfatterskabet i værket fra 2001.

De tre typer fordeler sig som nævnt over et spektrum fra den pudsige aforisme til den eksistentielle centrallyrik. I det første tilfælde er der tale om rene ordspil og/eller vitser såsom: »min moske er måske« eller »sparebøssen var tom/altså tom Kristensen« etc. Disse digte korresponderer med vendinger fra Bukdahls første poetik, »Fix Orkidé. Brudstykker af elegancens poetik«, hvor det anføres, at digte skal være udtryk for den »elegante meningsløshed« og give »hovedet rutscheture« (Bukdahl 1988: 77). Der satses på excentriske ordkombinationer, fascinerende klange og sproglig materialitet.

Den anden gruppe af digte fra *116 chok for sheiken* er en mellemgruppe mellem jokes og inderlighed, nemlig de absurdistisk-surrealistiske gåde-digte. Man træffer her tekster, der i anderledes grad end ordspilsdigtene er komplekse i deres formsprog og livstolkning, og som derfor godt kan siges at opfylde det klassiske poundske kvalitetskriterium fra *Læsningens ABC* om, at god litteratur er »sprog ladet med betydning til den yderst mulige grad« (Pound 1960: 35). Et eksempel lyder:

> Det var et chok for sheiken,
> at jeg nok mente at kunne
> arrangere en rask lille alligatorregn.
>
> Ja, det sagde hun også i går,
> sagde han, og som sædvanlig var
> alt, hvad jeg fik, fygende tandbørster.
>
> Et andet:
>
> Det var et chok for sheiken,
> at jeg betragtede inspirationen
> som en dårlig vane.
>
> Jeg nøjes med månen, stjernerne,
> skyerne og den slags, der lige kan
> være i et toiletskab, sagde han, de
> mest almindelige børnesygdomme.

Der er i teksterne tale om en stilistisk elegance, som absolut ikke står tilbage for Højholt, lige så lidt som Bukdahl falder igennem i forhold til forbilledet, hvad angår barok humor og underfundig dekonstruktion af en hel del poetisk-orfiske (»inspirationen/som en dårlig vane«) og bibelske myter (»alligatorregn«). Bukdahl markerer sig ligeledes som

en pendant til digtere som Carsten René Nielsen, Lene Henningsen, Simon Grotrian og Morti Vizki med sin originale surrealistiske metaforik. I *116 chok for sheiken* ses en mængde overraskende møder mellem 'alligatorer', 'tandbørster', 'måner' og 'toiletskabet' på det poetiske operationsbord.

Endelig har vi den tredje digttype af Bukdahl, nemlig den, hvor man støder på et psykologisk-eksistentielt stof i skikkelse af en erindring. Når disse digte ofte er de mest fascinerende i forfatterskabet, skyldes det, at de rummer et stort antal stemningsmæssige aspekter. Teksterne indeholder ofte samtidig med deres eksistentielle problematik en vits eller en aforisme og en absurdistisk-surrealistisk vision. Man kunne sige, at Bukdahl træder i karakter, således at de mange tonearter, der forekommer i hans lyrik, er til stede på én gang: det elegante ordspil, den hæsblæsende associationsflugt, den melankolske pause i fraseringen, den afdæmpede blufærdige mumlen og den selvironiske slagfærdighed. Et highlight fra *116 chok for sheiken* lyder:

> Det var et chok for sheiken,
> at hotellets lille og ensomme
> og forblæste og færdigstøbte
> legeplads fik mig til at simre,
> ja, mimre med minder.
>
> Jeg husker ingenting, sagde han,
> jeg har folk til min barndom.

Springer vi fra Bukdahls digtning til Rifbjergs og Ørnsbos, er det værd at bemærke, at vi også blandt disse digteres sene værker træffer kompositioner, der med Contes udtryk kan kaldes serielle og procedurale. For Rifbjergs vedkommende kan man dog også finde enkelte mere eller mindre arbitrære systemiske kompositioner langt tilbage i forfatterskabet såsom digtsamlingerne *Volière* (1964) eller *Fædrelandssange* (1967), hvor henholdsvis en liste med fugle og danske byer udgør den tematiske struktur.

I Rifbjergs samling *Leksikon* (1996) ser vi for første gang i det enorme forfatterskab en eksplicit bekendelse til og et spil med et proceduralt kompositionsprincip. Det fortælles på nonchalant vis på *Leksikon*s første side, at bogen er »skrevet med Gyldendals tobindsleksikon i den ene hånd og en kuglepen i den anden«, samt at »det gav ca. 500 tekster, her er hvad der blev tilbage«. *Leksikon* består på denne vis af 175 tekster, hvis overskrifter er alfabetiserede, således at man starter med »achilleus« og »ad usum delphini« og slutter med »ørnsbo« og »årstider«.

En vigtig pointe er det imidlertid, at vi ikke uden videre behøver at godtage forordets omtale af, hvordan der tilbagelænet jongleres med et tilfældigt proceduralt projekt »i den ene hånd.« Dette har i hvert fald tre årsager. For det første kan vi konstatere, at der i Rifbjergs tekster på ingen måde er tale om en praksis, der korresponderer med den henkastede og cool tone fra forordet, men at man i digtene møder en kompleks stil præ-

get af intensitet, idiosynkrasi, hudløs sensibilitet og rablende humor. For det andet er det markant, at det ved nærmere eftersyn ikke drejer sig om nogen tilfældig liste af ord i *Leksikon*. Tværtimod bliver bogen et 'leksikon over Rifbjerg', idet der optræder en liste af stikord, der strukturerer digterens specielle fysiognomi og omverdensoplevelse. For det tredje – og her er man hinsides den procedurale kompositions arbitrære og anonyme karakter i forhold til digterens sjælelige forhold – kan *Leksikon* anskues som en nøgle til det samlede forfatterskab.

I *Leksikon*s kalejdoskopiske resumé over digterens sidste fire årtiers positioner i forskellige digtsamlinger møder man en række digte, der viser tilbage til den ekstraordinære sensibilitet over for kropslige fornemmelser, ikke mindst med udgangspunkt i sygdomstilstande, som specielt markerer sig i *Konfrontation* (1960) og *Camouflage* (1961). Et eksempel er digtet »Influenza«, der med sin komplekse psykosomatiske metaforik er skrevet direkte i forlængelse af digte som »Jern« og »Middelaldermorgen« fra førstnævnte samling:

> den febrile seksuelle opstemthed
> er falsk
> og viser kun tilbage på de illusioner
> som ellers holder spillet gående
> mens hovedpinen buldrer
> og de klamme lagner
> omslutter nakkens stivhed
> og de møre lemmer.

Der er digte i *Leksikon*, der med barok humor og sproglig finurlighed tager tråden op fra samlingen *Volière* (1964), hvor Rifbjerg efter Blichers forbillede giver stemme til 25 fuglearter med hver deres personlighed. Digtet »hjejle« lyder: »meget sjælden meget sjælden/svær at få øje på//svær at stave//men der flyver den stadig/højt over heden og kigger//efter blicher.« Og apropos St. St. Blicher, så er der også en stribe digte, der har relation til de på en gang fandenivoldsk traditionsfornægtende og personligt indfølte portrætdigte fra *Mytologi* (1970). Det gælder bl.a. det smukke – og bemærk her den raffinerede brug af rim og rytme – digt om ungdomsforbilledet Tom Kristensen:

> de fine hænder
> den sprøde stemme
> og en frygtsom vildskab
>
> der gik helt til kanten
> kanten af servanten
> hvor glasset stod

fuldt af hudløs nøgternhed
og skønne digte
skabt af angst og mod.

Vi møder i værket hudløse erindringsdigte i enkel talesprogsstil. Noget sådant kendes fra Rifbjergs *Amagerdigte* (1965). Følelsen af gru i et barnesind fanges f.eks. i »vandkalv«:

som opstået af intet
sad den i hjørnet af akvariet
mens haletudserne
lå døde

far, hvor kommer
ondskaben fra
og hvor flyver den hen?

Man træffer i *Leksikon* en gruppe rejsedigte af dem, Rifbjerg har præsenteret i *Fædrelandssange* (1967) og *Spansk motiv* (1981), hvor digteren formår at lade lynet springe mellem en skarp sansning og en tolkning af tilværelsen som helhed. Det gælder f.eks. i digtet »kasba«: »garveriernes potente stank/blandet med kanel safran og blår/nøgen pære tyggende mørket/solskinnets bropiller/og en pludselig intuitiv forståelse/af begrebet metafysik«. Endelig er der de aforismeagtige kortdigte med fikse ordspil, der findes spredt rundt omkring i næsten alle Rifbjergs digtsamlinger, såsom: »ekstra bladet«: »tør/hvor andre tørrer deres tårer« – eller »projektioner«: »det man mindst kan li' hos sig selv/overført til andre med vekslende held.« Og så er der selvfølgelig også fra provokatøren og revymageren Rifbjerg en serie frivole remser: »ligesom kastanjen hurtigt mister glansen/går ældre herrer hurtigt bag af dansen/og selvom de polerer deres blanke isse/så giver det ikke særlig meget fisse.« *Leksikon* er kort og godt et værk, der i første omgang synes at udvise en procedural arbitraritet, men som ved nærmere eftersyn rummer en motiveret orden.[90]

Et lignende eksempel på den procedurale kompositionsform kan registreres i Jess Ørnsbos forfatterskab med digtsamlingen *Tidebogen – biologiske digte, en vandring i dagenes roller* (1997). Samlingen, der er Ørnsbos første siden *Hjertets søle* (1984), er – bortset fra Høecks digtkredse – den største danske digtsamling fra 1990'erne med sine ikke mindre end 328 sider.

Titlen *Tidebogen* sigter til bogens koncept, der består i, at man starter med et digt fra 1. januar og slutter med et fra 31. december, hvor der dog herimellem er pillet nogle datoer ud. Tror man, at der ligger nogen organisk eller psykologisk-eksistentiel motivering til grund for dette kompositionsprincip, tager man imidlertid fejl, idet anvendelsen af almanakken som struktur – ikke overraskende hos den rebelske og kontrære Ørnsbo – er gen-

nemsyret af ironi. På hver af *Tidebogen*s sider står en dato med gotiske bogstaver på en baggrund af pastelfarver. Derudover er der i marginen anbragt små nuttede astrologiske tegninger af vandmænd, stenbukke og tyre samt en sand strøm af små notater à la »Stumfilmhelten Rudolph Valentino dør« (23. august), »Vildsvinene er i brunst« (15. januar) og »Der indføres signallamper i Folketinget til begrænsning af taletiden« (16. september). Digtene er anbragt i en rækkefølge ud for datoerne, der tilsyneladende er helt tilfældig, hvorved man kan tale om, at et oprindeligt organisk og motiveret kompositionsprincip gennem Ørnsbos travesti er forvandlet til et arbitrært proceduralt princip.

I *Tidebogen* oplever vi, hvordan de mange digte står placeret midt i det pludrende almanak-leben, og hvordan de lyriske tekster danner en stærk og effektfuld kontrast til digtsamlingens ramme. Ørnsbos digte er som altid skarptskårne og rå i deres ydre form med verslinjerne brækkede over på netop *det* sted, hvor man ikke ville gøre det i en klassisk harmonisøgende poesi. Derudover er digtene voldsomme og tabukrænkende i deres hæslighedsæstetiserende billedsprog og barokke og surreale i deres omvending af alle vante synsvinkler og perspektiver. Endelig er de umiskendeligt ørnsboske i deres blanding af en brutalt-kynisk-vrængende og en ømt-hengiven-hudløs tone.

Ørnsbo har i *Tidebogen* – som også Sarvig, Sonne og Gustava Brandt har gjort det – anvendt en række ældre digte, der sammen med en bunke nyskrevne og omarbejdede udgør en ny komposition. Af denne grund kan man pege på, at *Tidebogen* har et ikke umiddelbart fremtrædende kompositionsprincip, idet det procedurale og serielle, som kendetegner bogens form, i virkeligheden gemmer på en indre struktur, som man kunne kalde en 'Ørnsbo-encyklopædi'. Vi kan i *Tidebogen* finde tekster, der danner specifikke fortsættelser af æstetiske strategier og livstolkninger fra hver af digterens 10 tidligere samlinger. Derudover ser vi, hvordan *Tidebogen* – mere end nogen tidligere af Ørnsbos samlinger – lader de fire temaer, som det lyriske forfatterskab koncentrerer sig om, folde sig ud, nemlig kvinden, barndommen, digtereksistensen og den sociale kritik.

Af Ørnsbos digte til kvinden finder vi i *Tidebogen* »Det evigt kvindelige«, der stammer tilbage fra debutsamlingen *Digte* (1960). I dette digts vidunderlige skildring af et parforhold, hvis inspirationskilde tydeligvis er Johannes V. Jensens »Ved Frokosten« fra *Digte 1906*, ser man Ørnsbos typiske brug af den idiosynkratiske detalje i den afsluttende effektfulde sammenligning:

Du piller mine nerver ud
enkeltvis
og sætter dem i hatten
Hvad nytter det
at jeg er nobel
og har mange bøger
når din latter er som et lokum
hvor rusten er gået løs.

Man møder digte, der trænger ned til essensen af barndomstraumer, som det også sker i klassikere af Ørnsbo som »De understes land« fra *Myter* (1964), hvor digteren med voldsom brug af en kompleks, surrealistisk metaforik og sarkastisk allusion til gustaf munch-petersens »det underste land« (1933) skildrer den dæmoni og rædsel, som en destruktiv voksenverden giver anledning til i et forsvarsløst barnesind:

> de onde tanter med deres halvansigter
> bag noget modent vasketøj
> der klaprer i gårdens gennemtræk.

Der er i *Tidebogen* en række satirer over digtereksistensen med forløbere i tekster med et mere talesprogsnært formsprog fra *Digte uden arbejde* (1977), såsom »De siger ...«: »Naboerne siger/jeg arbejder ikke hvordan/kan en stol også være en arbejdsplads/var digtet i det mindste en kriminel handling/eller kunne det fortæres som/en pølse på en blæsende/skovtur.« Der er en stribe sociale dystopier, der karakteristisk for Ørnsbos sorte, barokke humor er forsynet med en titel som »Romance«:

> Når havet har forenet alle kloakker
> og fuglen er styrtet fra en ligbleg himmel når menneskets øje
> er en knap på apparaturet
> når kys kun bruges til læbestifter
> og årstiderne er camoufleret af
> TV-skærme

Tidebogen kan kort og godt læses som et 'leksikon' over denne digters samlede indsats og et monument over forfatterskabet.

Samlende ser man altså, at man kan fremhæve værker hos en række centrale danske digtere omkring 2000, der er i pagt med, hvad Joseph M. Conte betegner som 'postmodern poetry'. For Bukdahls vedkommende kan man registrere en seriel opbygning af en digtsamling, mens man hos Rifbjerg og Ørnsbo finder en procedural kompositionsform. Ser vi nærmere på disse kompositionsprincipper, fremgår det imidlertid, at Contes idé om en skarp modsætning mellem de klassiske, organisk motiverede og de postmoderne, arbitrære kompositioner ikke er så absolut, som han har skitseret det. Under den tilsyneladende arbitrære struktur ligger der ofte en personligt motiveret orden, idet digtsamlingerne kan betragtes som 'kataloger' i forhold til forfatterskaberne som helhed.

Readymade-poesien

Ligesom de 'strukturelle polyfonier' eller 'åbne værker' og de serielle og procedurale kompositionsprincipper er essentielle led i opbruddet fra en centrallyrisk norm i tiden omkring 2000, er det samme tilfældet for readymade-æstetikken. I readymaden foregår

der en antastelse af stort set alle de fundamentale principper inden for klassisk kunstæstetik. Det gælder begreber som genre, værk, repræsentation, autenticitet, originalitet, skønhed og æstetisk kvalitet. Med dette totale angreb på alle styrende æstetiske principper kan man sige, at begrebet readymade-poesi egentlig er en selvmodsigelse.

Ved en readymade forstås der, at en, ofte industrielt fremstillet, genstand, fjernes fra sit oprindelige tilhørsforhold og placeres i en ny kunstnerisk sammenhæng. Marcel Duchamps værker fra 1914-17 var bl.a. et urinal og et flasketørrestativ – med titlerne *Fountain* (1914) og *Bottle Dryer* (1917) – der blev installeret på et museum. Grundideen er følgelig, at beskuerens kunstbegreb og opfattelse af kunstinstitutionen som helhed provokeres. Essentielt er det i denne sammenhæng, at readymadens æstetik er tvetydig. På den ene side er der tale om en enkel og umiddelbar konception af det stykke ubearbejdet virkelighed, der i kraft af kunstnerens signatur og kunstinstitutionens godkendelsesstempel er udråbt til kunst. På den anden side kræves der en alt andet end umiddelbar optik af beskueren, da den provokativt-bevidstgørende effekt af readymaden kun kan komme i stand, når man har den samlede kunsthistorie som referenceramme. Det er derudover vigtigt at notere sig, at readymade-æstetikken er et markant opgør med enhver ekspressiv poetik og kunstnerheroisering, som den er kommet til udtryk i traditionen fra romantikken og frem til det 20. århundrede. Det bliver i Duchamps æstetik – og i dens utallige videreførelser i koncept-art, pop-art, land-art og installationskunst – ikke længere kunstnerens særlige udtryk og evne eller kunstværkets iboende kvaliteter, der er på programmet, men selve *den* æstetiske idé bag kunstværket.

Duchamps hovedbegreb i forbindelse med readymaden er chok. Når Duchamp-dyrkeren Lars Bukdahl i relation til debutsamlingen *Readymade!* (1987) i sin poetik »Fix orkidé« skriver, at »den absolutte forvirring er et meget centralt poetisk mål« (Bukdahl 1988: 78), er det da også dækkende for essentielle dele af readymade-æstetikken.

Readymaden er blevet paradigmatisk for en række moderne holdninger til kunst. Dels fungerer readymaden som arketype for en moderne receptionsæstetik, hvor vægten ikke længere kan lægges på en immanent analyse af et værk, men hvor effekt og oplevelse hos en læser eller beskuer hviler på dennes private kompetence, forventningshorisont etc. Dels er readymaden i den bürgerske avantgardeteori blevet et centralt eksempel på en moderne kunst, der søger at overskride grænsen mellem kunst og liv, *men* som – i og med at Duchamps værker og neoavantgardens pop- og installationskunst er blevet anbragt på kunstmuseer – er blevet udtryk for kunstens subsumering i institutionen og hermed avantgardens død.

Nært knyttet til readymadens æstetik er også montage-teknikken, som er blevet diskuteret med afsæt i Peter Bürgers avantgardeteori. Med en profileret formulering kan man sige, at montagen indeholder en række readymade- eller *objet trouvée*-elementer, eller man kan tale om, at montagen er en 'uren readymade'.

Det er oplagt, at vi, når vi sammenligner readymade-fænomenet i billedkunsten med den udformning, det har fået i litteraturen, har at gøre med nogle forskelle mellem kunstarterne. Stefan Iversen har i »Langt ude i Duchampen? Om den litterære ready-

made hos Per Højholt, Peter Adolphsen og Lars Bukdahl« (2001) anført, at »så snart noget formuleres i ord og sætninger, er det allerede i en vis forstand genbrugt eller fjernet fra den fysiske virkelighed eller med Malinowski: 'man kan ikke slå ord i med ordet hammer'« (Iversen 2001: 4). Man kan hertil anføre, at parallellerne mellem den billedkunstneriske og den litterære readymade netop med hensyn til funktion og virkning er særdeles klare, idet sidstnævnte 'mimer' vigtige mekanismer, som forekommer i den førstes tilfælde. Der er en utvetydig analogi mellem readymade-teksten, der er en allerede – oftest massepubliceret – tekst og den anonyme industrielle genstand, Duchamp udnævnte til kunst.

Ligeledes er der er en parallel mellem den billedkunstneriske readymades forhold til udstillingen og kunstmuseet og den litterære readymades placering i et litterært værk med titel-, genre- og forfatterangivelse. Man kan naturligvis her sige, at der i den billedkunstneriske readymade er en større tilbøjelighed til, at *objet trouvée*-elementet – som i tilfældet med Duchamps toiletkumme – udgør hele kunstværket, end i den litterære readymade, der ofte er 'uren'. At dette er tilfældet med en række af de danske litterære readymade-værker, der i det følgende skal diskuteres, vil også fremgå.

Endelig er en af readymadens banebrydende effekter – inden for såvel billedkunst som digtning – at den suspenderer den fundamentale forestilling om kunstnerisk kvalitet. Dette er tilfældet, hvad enten kvaliteten knytter sig til den klassiske idé om det skønne, som det der vækker behag og forsoner, eller til moderne æstetikker i forlængelse af kategorien det sublime, hvor f.eks. hæslighedens æstetik virker med »omfortolkende paradoksale udvidelser«, som »en aggressiv pirring« og som et »overraskelsens krydderi« (Friedrich 1987: 37 og 74). Hos Duchamp ser man – ligesom i de litterære readymades – at en gennemført antiæstetik propageres, som det f.eks. fremgår af følgende citat af ham (Høy 2001: 130):

> Et forhold, som jeg gerne vil klargøre, er, at valget af disse »readymades« aldrig blev dikteret ud fra æstetisk fornøjelse. Dette valg blev baseret på en reaktion af visuel indifferens, samtidig med et totalt fravær af god og dårlig smag ... faktisk en fuldstændig anæstesi.[91]

Den metapoetiske og den eksistentielle readymade-tradition

I dansk litteraturhistorie finder vi eksempler på readymades adskillige årtier tilbage. Grundlæggende drejer det sig dog om et lille antal sammenlignet med, hvad man møder inden for de seneste år. Talmæssigt forekommer der flere readymade-tekster i tiåret omkring 2000 end i den samlede danske litteraturhistorie. Alligevel kan der være god grund til at hæfte sig ved den readymade-tradition, som vi træffer i Danmark op igennem det 20. århundede, idet de forfattere, der her er tale om, har betydet meget som forløbere for den aktuelle digtning. I det følgende vil jeg specielt fokusere på to forfattere, der står for hver deres readymade-tendens. På den ene side har man Per Højholt,

hvis værker jeg i denne sammenhæng vil betegne som *metapoetiske* readymades. Over for ham har man Peter Seeberg, hvis tekster af samme type jeg vil benævne *eksistentielle* readymades. Hvor Højholts brug af readymaden hovedsageligt sigter på en provokation af hævdvundne normer *inden for* poesi og kunst, finder man hos Seeberg en opfattelse af readymaden som en litterær form, der også kan anvendes til at udtrykke noget essentielt om livet omkring os.

Før Højholt træder ind på den litterære scene, finder man i Danmark kun nogle få og sporadiske eksempler på readymades. Man kan nævne avantgardisten Jørgen Nash, der i sit socialt kritiske og formsprængende værk *Atom-Elegien* (1946) med absurdistisk ironi afslutter hvert eneste af sine digte med sloganet »Sig det med blomster«, der i dag som dengang er mottoet for blomsterbutikkæden InterFlora. En analyse af dette readymade-element finder man i Claus Falkenstrøms *Det er poesi og manifest. Dansk avantgardelyrik i det 20. århundrede* (Falkenstrøm 2003: 96f):

> »Sig det med blomster« fungerer da næsten som en anti-kunstnerisk readymade, hvorved vi atter får øjnene op for, hvad der vitterligt ligger bag betydningen af sætningen, nemlig at sproget er performativt i enhver forstand. Sloganet »Sig det med blomster« skifter betydning gennem samlingen alt efter hvilket digt, det indgår i. Det ene øjeblik er sloganet billede på fejheden og måden, hvorpå folk som strudse stikker hovedet i sandet (»Vi skal ikke stikke os på krigens kaktus/Sig det med blomster«), mens udtrykket det næste øjeblik træder i stedet for al den (u)gerning, der sker (»solnedgangen og dens søster solopgangen/blev vort livs evigt rislende kilde/Sig det med blomster«). Anvendelsen af sloganet viser under alle omstændigheder, hvorledes man kan skrue op og ned for betydningen af eksisterende 'ideologiske' produkter, ja, hvorledes man kan få læseren hevet ud af æstetikkens og den gode smags verden og få ham til at overveje selve lyrikkens, kunstens rolle i et moderne kapitalistisk samfund.

Readymade-æstetikken er, som man ser, hos Nash tydeligt forbundet med montageteknikken, idet der i begge tilfælde er tale om, at tekstelementer omplantes fra en kontekst til en anden. En lignende funktion har en række korte readymade-indslag i Ivan Malinowskis digtning. Berømt er den satiriske readymade på første side i *Poetomatic* (1965), nemlig en svensk skiltesentens med ordlyden: »*man får inte vissla i allmänna sparbanken.*« Endelig har vi som et tredje eksempel på tidlige forløbere for readymade-æstetikken Rifbjergs værk *Bo-i-ing* (1964), der består af kollager af avisudklip.

Højholts anvendelse af readymade-æstetikken i dansk digtning har langt større effekt end ovennævnte spredte manifestationer. Som den konsekvent metafiktivt orienterede forfatter Højholt er, falder readymaden ikke overraskende udpræget i denne digters smag. Det er ligeledes forståeligt, at readymades får en vis opmærksomhed i slutningen af 1960'erne, hvor skrifttematik og udvidede kunstbegreber er comme il faut. Vi ser i de

sene 1960'ere en kunst, der ikke ønsker at fungere som autonome objekter for distanceret nydelse og kontemplation, men som i højere grad interesserer sig for selvrefleksive former og interaktion med læseren.

I Højholts forfatterskab møder man fra 1960'erne og fremefter en række bevidste forsøg med litterære readymades. Et eksempel er de mange sprogstumper fra forskellige ikke-litterære registre, som er implanteret i de allerede omtalte tekster fra *Show* (1966). Tilsvarende finder man i *Turbo* (1968) et uddrag af en strikkeopskrift, hvor vi i sandhed har at gøre med et særsprog – f.eks. »p« (= pind), »m« (= maske) og »udt« (= udtag) – som kun den strikkekyndige forstår:

> 1.p udt i 1 m strikmønster
> til sidste
> m udt i sidste m 2.p mønster 3.p udt i de 2 første m mønster
> sidste m udt i de 2 sidste m

Det er imidlertid først med *Praksis*-bøgerne, *Revolver* (1977), *Groteskens område* (1978) og *Nuet druknet i latter* (1983), at Højholt programmatisk lancerer readymade-æstetikken. Man skal bemærke, at readymaden ikke – som i Duchamps værker – er et stykke ubearbejdet virkelighed, men at den oftest indbefatter en original tekst, der på forskellig vis er bearbejdet, således at det ikke er umiddelbart gennemskueligt, hvor den oprindeligt stammer fra. I *Revolver* møder vi en tekst med titlen »Otto Jensen«, der fremtræder som en besynderlig og uforståelig kollage af ord:

> Lørdag 18-9 Søndag 19-9
> Det. ER. Torsdag-10-9. Freda
>
> Jeg. ER. Nu. 77. År.
> Gaar. Alt. Vel, Bliver Jeg. 78 År.
>
> Fru. Bech. Jeg. ER. Nu. 77. År.
> Tak. Kaff. Tor. Kafe.

Man får i en note en forklaring på den absurde tekst, nemlig at Højholt har »tyvstjålet« materialet fra en plejehjemspatient, som har skrevet teksten ned i margen på dagens avis i løbet af en uges tid. Det autentiske præg fremtræder derudover ved gengivelse af personlige skrivevaner i teksten, der er navngivet efter dens angivelige forfatter »OTTO JENSEN«. Vi bemærker her stavefejl (»Freda«), gammeldags retskrivning (»Gaar.«) og den bizarre, antageligt senilitetsbegrundede, opløsning af normal ortografi og tegnsætning (»Jeg. ER. Nu. 77. År.«). Højholt angiver, at han af hensyn til plejehjemspatientens identitet har ændret ved de originale navne og stedsangivelser. Men hvad angår ideen om, at man har at gøre med en 'funden' og 'ubearbejdet' 'tekstgenstand', som efterføl-

gende er blevet udnævnt til kunst gennem sin placering inden for et kunstnerisk domæne, er Højholts tekst absolut i overensstemmelse med Duchamps intentioner.

I Højholts forfatterskab har man derudover to prosatekster fra *Nuet druknet i latter*, »Hamilton Fish« og »Genital og abdominal selvkirurgi«, om hvilke forfatteren i en note angiver, at disse »er tænkt som litterære readymades [...] gennemskrivninger af i forvejen eksisterende tekster«. De to tekster stammer fra henholdsvis Grierson Dicksons *Murder by Numbers* (1956) og en artikel fra det medicinske tidsskrift *JAMA*, og Højholt har med et par greb omplantet disse to rædselsvækkende casestories fra den kriminalistiske og medicinske verden til det litterære medie.

I praksis har Højholt – ud over selvfølgelig at oversætte teksterne – i sine versioner fjernet deiksis-markører, der eksplicit placerer originaltekstens afsender i tid og rum. En formulering som »two months before admission to our hospital« bliver i Højholts tekst til »to måneder før indlæggelsen i Wisconsin«, hvorved udsigelsen ændres fra en kontekstbundet til en mere almen synsvinkel. I tilfældet med den medicinske »Genital og abdominal selvkirurgi« har Højholt derudover fjernet manchet, indledning, noteapparat, referenceliste og de afsluttende lægevidenskabelige kommentarer, foruden at han har suppleret artiklen med et par for lægfolk forståelige forklaringer på eksempelvis medicinske udtryk som »peripheral catecholamines.« Effekten er den samme som med ændringen af deiksismarkøren, »our hospital« til »in Wisconsin«, nemlig at sporene af en – i dette tilfælde lægevidenskabelig – snævert rettet kommunikationskode sløres.

Højholt bruger kort og godt sin readymade-æstetik i tilfældene med »Hamilton Fish« og »Genital og abdominal selvkirurgi« til at påpege den samme problemstilling, som har været diskuteret i forbindelse med eksempelvis Jonathan Cullers bestemmelse af den lyriske genre som bundet til læserforventninger som distance, organisk helhed og tema eller Melbergs påpegning af den manglende korrespondance mellem moderne digteriske værker og traditionelle genrekategoriseringer, nemlig at man ofte er på gyngende grund, når man tilkender eller frakender denne eller hin tekst status som kunst. Det er oplagt, at de to i udgangspunktet absolut ikke litterære tekster faktisk besidder en række traditionelle litterære kvaliteter såsom spændingskurve, plot og elegant gennemført dobbeltstil med modstilling mellem kølig, faglig, medicinsk diktion i lange, hypotaktiske sætninger og ligefrem, hverdagsnær talesprogstil i de indbyggede interviewsekvenser. Og det er bemærkelsesværdigt, at det er meget små og absolut ikke afgørende virkemidler, Højholt bruger til at ændre en fagorienteret artikel til en narrativ historie. Ideen med Højholts to readymade-agtige tekster er helt i pagt med Duchamps idé, nemlig at den ønskede effekt ikke er et resultat af en umiddelbar perception, men derimod af en forsinket, medkalkuleret, intellektuel erkendelse hos læseren. Denne erkendelse opstår selvfølgelig først i det øjeblik, man som læser opdager, at den absurde og modbydelige kliniske beretning, man netop har læst om den abnorme morder Hamilton Fish, *ikke* er en fiktion begået af Højholt, men derimod en tekst »stjålet« fra et ikke-litterært domæne.

Her kommer vi så til den anden dominerende tendens inden for dansk readymadedigtning, nemlig den som Peter Seeberg repræsenterer. Seebergs værker *Dinosaurusens*

sene eftermiddag (1974), *Argumenter for benådning* (1976) og *Om fjorten dage* (1981) er karakteristiske ved deres enorme spredning i brugen af forskellige genrer. Der optræder i Seebergs værker vejrudsigter, tidsplaner fra kalendere, breve, juridiske aktstykker, slægtstavler, meddelelser over en jernbanestations højttalere og landskabsbeskrivelser. Intentionen hos arkivaren og museumsmanden Seeberg synes at være at påpege, dels hvordan wittgensteinske sprogspil konstituerer og sætter grænserne for vor konception af verden, dels at distancere sig fra en klassisk kunstnerisk position med fokus på abstrakte og universelle forhold uden rod i det konkrete og partikulære. Seebergs interesse for mangfoldigheden af genrer og de sprogspil, de opretholder, er således altid knyttet sammen med et engagement i historisk-sociale og psykologisk-eksistentielle forhold.

Der anvendes i Seebergs tekster en 'rå', antilitterær form, der på overfladen kan minde om, hvad man ser hos Højholt. Denne æstetik, der også knytter an til 1970'ernes dokumentarisme, adskiller sig imidlertid fra Højholts ved, at det for Seeberg ikke er afgørende, om den tekst, der indgår, er autentisk, dvs. om det er en ægte readymade, eller om den blot ligner. På denne vis bruges readymade-formlen i Seebergs tekster, der i praksis oftest, men ikke altid, er konstrueret af forfatteren selv, til at fortælle en 'historie', om end de metalitterære aspekter ikke er fraværende. Blot er accenten forskudt i forhold til Højholt.

Et eksempel på Seebergs readymade-æstetik er »Testamente for dyrepasser ved Ålborg Zoologiske Have Eyvind Poulsen« fra *Dinosaurusens sene eftermiddag*. Vi møder i denne tekst en fortæller i form af testatoren, der kæmper sin magtesløse og rørende kamp med det for ham uvante sprogspil, som testamentegenren er. Teksten slutter på følgende måde med dyrepasserens egen metatekstuelle kommentar: »Ja, det beder jeg jer om elskede efterladte. Tag det ikke så alvorligt. Når livet nu ikke kan slutte anderledes. Gør det, da takker jeg jer endnu en sidste gang. Om end skriftligt. Som ikke har ligget til mig.«

Sammenligner vi teksten med Højholts »Otto Jensen«, ser vi, hvor hårfin grænsen tilsyneladende kan være mellem ægte og imiterede readymades. Mens man på grund af mangelen på eksistentielt udtryk og den hjælpeløse formulering vælger at tro, at Højholts tekst er autentisk, dvs. en ægte readymade, hælder man uvilkårligt til at mene, at den stilistisk kejtede fortæller i Seebergs tekst er konstrueret af forfatteren.

Vi oplever i Seebergs tekst, hvordan dyrepasserens testamente er fyldt med ytringer, der ikke traditionelt tilhører denne genre. Der er således masser af emotive og talesprogsnære digressioner angående det daglige arbejde, hvilket hænger sammen med, at denne type sprog og gøremål ligger tættere på den godmodige og naive dyrepassers verden end de højtidelige og abstrakte formuleringer og forhold, som testamentegenren er rettet imod:

> Min personlige tigerhun, Maja, som har sådant et dybt blik, og som jeg personligt har købt, fordi haven kun havde hantigre, fordi den forrige hun var død, skænker jeg til haven som tak for mange glade dage mellem tremmerne.

> Jeg har også et dværgæsel, som jeg har købt i Tunis, som kommer når man kalder på det og er meget glad for børn. Det skal så længe det lever være frit til rådighed for alle børn, som kommer i haven. De kan ride på det, som de vil. Dog ikke over 14 år for piger og 12 år for drenge. Husk at det holder af agurker.

Seebergs 'readymade' har et tydeligt psykologisk-eksistentielt ærinde, idet vi indirekte får et portræt af den fortællende person, der som en ægte seebergsk helt har sit 'amor fati'-credo. I sin lidenskabelige og uforbeholdne hengiven sig til sit nok så kleine, men ingenlunde meningsløse kald, er dyrepasseren en videreudvikling af Djap fra »Hjulet« i *Eftersøgningen og andre noveller* (1962) og andre lykkelige Sisyfos-skikkelser, der vælger deres skæbne på trods af en kaotisk verden. Når teksten lægger sig tæt op ad readymade-genren, skyldes det, at den med sin ubehjælpsomme stil distancerer sig fra enhver litterær norm, hvor det at beherske skriftsproget ofte kobles sammen med æstetisk kvalitet.

Readymade-digtning omkring 2000 – Bukdahl, Adolphsen, Thykier og Jørgensen

I dansk digtning omkring 2000 er henholdsvis den højholtske metalitterære og den seebergske eksistentielle readymade pejlemærker for et antal forfattere. Indiskutabelt er det, at man fra midten af 1990'erne og fremefter har set en større optagethed af readymade-fænomenet end i hele den øvrige danske litteratur tilsammen. Blandt de mange digtere, der har anvendt en readymade-æstetik i deres forfatterskaber, vil jeg i det følgende se på Lars Bukdahl, Peter Adolphsen, Harald Voetmann Christiansen, Martin Glaz Serup, Mikkel Thykier og Hans Otto Jørgensen.

Lars Bukdahl debuterede i 1987 med samlingen *Readymade!* Man finder i denne samling ikke egentlige readymades, men derimod en hel del kunstneriske refleksioner over Marcel Duchamps praksis. Grundholdningen i Bukdahls forfatterskab er fra begyndelsen en voldsom konfrontation med den patosladede romantiske og højmodernistiske kunst. Der er i *Readymade!* ingen spor af Baudelaire, Eliot eller Sarvig, og omtales de klassiske koryfæer, er det altid i travesteret form: »guldhornene/samtaler med/en krop en gud en mark/vittighederne er mange og vilde«. Der er sat et angreb ind mod den visionært orienterede digtning med dens heroisk lidende poet, som også i 1980'erne med repræsentanter som Tafdrup, Strunge og Peter Huss var dominerende.[92]

Et præcist rids af denne holdning, hvor Bukdahl afprøver æstetiske strategier ved at anlægge en radikal outsiderpositur, kommer til udtryk i digterens første minipoetik »Fix orkidé«: »Overskridelsen er selvfølgelig målet, ingen tvivl om det, men også muren kan bruges til noget, drible, drible, drible« (Bukdahl 1988: 78). De sande helte i *Readymade!* er ikke overraskende de tidlige avantgardister, der hver får tilegnet en tekst med titler som »Man Ray 1921«, »Ernst 1921«, »Dali 1931«, »De Chirico 1914« og »Duchamp 1913«. Sidstnævnte digt lyder:

marcel dér
cykelhjulet dér
en tid går
marcel og hjulet
pludselig
destruktion ved første blik
sikke et stævnemøde
marcel signerer hjulet
slutter århundredet af
før det så meget som er
kommet afsted endnu

Karakteristisk for Bukdahl er den dagligdags og henkastede tone med brug af fornavn (»marcel«) og demonstrativt pronomen (»dér«), hvori han ytrer sig om et af avantgardekunstens største ikoner. Duchamps fortjeneste er simpelthen, i Bukdahls optik, at have fået kunsten ned på jorden.

Begrebet »stævnemøde« – eller på fransk »rendez-vous« – er i Bukdahls tekst såvel som i Duchamps skrifter helt centralt. Duchamp taler i essayet »Specifications for 'Readymades'« (1934), om, hvordan readymade-æstetikken er knyttet til en øjebliks- og chokoplevelse, såvel når den skabes af kunstneren, som når beskueren konfronteres med den. Readymadens essens er »this matter of timing, this snapshot effect«, dvs. det vigtige er ikke, hvornår den skabes, men at man bevidst har *planlagt*, hvornår man flytter sit element fra den sociale sfære til den kunstneriske. Man planlægger – som senere happeningkunstnerne – sit »rendez-vous« »on such a day, such a date, such a minute«, skriver Duchamp. Med Duchamp bliver den kunstneriske handling, plan og strategi en del af værket, nøjagtig som man ser det i avantgardens senere eksperimenter, der i mange tilfælde kan betragtes som epigoneri i forhold til Duchamp, hvorfor Bukdahl da også tildeler denne kronen blandt avantgardekunsterne. Han »slutter århundredet af/før det så meget som er/kommet afsted endnu«, lyder digterens hyldest. Elegant er da også det paradokse ordspil, der benyttes i beskrivelsen af den kunstneriske handling som »destruktion ved første blik.«

I samlingens titeldigt, »Min readymade«, fortsætter Bukdahl sin indfølte beskrivelse af readymade-kunsten, der smadrer vante rammer for, hvad der er kunst, og som hermed hensætter betragteren i en tilstand af chok og fascineret oplevelse:

du
er min readymade
stævnemødt tilfældigt
planlagt og
umulighedsfuldt
en eller anden dag

kl. 9.34
en alleogenhver og
en verdenssensation
i total almindelighed
og suveræn kunst
uendeligt hovsa
dig

Digtet ligner i sin henrevne »du«-tiltale et kærlighedsdigt. Men i stedet for den elskede møder vi hos den unge Bukdahl idolet Duchamp. At udtrykke oplevelsen af readymade-kunsten er tilsyneladende ikke nemt. Det lykkes dog absolut Bukdahl at skabe en stemning omkring fænomenet i kraft af hans på en gang ungdommeligt-blufærdige og rablende-humoristiske stil. Det unikke øjeblik, hvor der med Duchamps udtryk bliver tale om »to inscribe a readymade«, og som formidles, når beskueren genoplever Duchamps avantgardistiske nedbrydning af grænsen mellem kunst og liv, bliver i Bukdahls optik både ekstatisk og epifanisk. Intensiteten inkarneres ved selvmodsigelsens fascinationskraft: Den er »stævnemødt tilfældigt«, »verdenssensation i total almindelighed«, og »suveræn kunst« og »uendeligt hovsa«

Bukdahl er langtfra færdig med at fundere over readymade-fænomenet efter debuten. Dette ses i digtsamlingen *Go-go! Readymade 2-3* (2006), hvor Bukdahl, som den finurlige systemnørd han med årene er blevet, har taget alle digttitlerne fra debutbogen, der udkom 19 år tidligere, da digteren var 19 år, og anvendt disse titler to gange hver! Mest demonstrativt og bombastisk udtrykker Bukdahl dog sin interesse for readymaden i *Rimses den Ene og Remses den Anden* (1997), hvor man finder forfatterskabets mest rendyrkede forsøg udi denne genre. Det drejer sig om en fem sider lang tekst med titlen »Nudadansk ordbog«, hvis indledning lyder:

dada
dada capo, dadacapo, dadacaponummer
dadada
dadadaisme, dadadaist
dadaddel, dadaddelpalme
dadadel, dadadelværdig, dadadle, dadadlelysten
Dadaphne
dadafnie
Dadag
dadag
dadagarbejde, dadagbjergart, dadagblad, dadagbladsartikel, dadagbog,
dadagbrækning, dadagbøde, dadagcenter, dadagdriver, dadagdriveri,
dadagdrøm, dadagdrømme, dadagdrømmer, dadagdrømmeri
dadages

dadagevis
dadagfrisk, dadaggammel
dadaggert

Teksten, der består af alle ord fra *Nudansk ordbog*, som begynder med da-, og som herefter får tilføjet et foranstillet da-, så at alle ord indledes med dada, er med sin pjankede stil selvfølgelig i pagt med dadaismen. Ligesom med Højholts anvendelse af medicinske casestories, strikkeopskrifter og reklamer, hvor den bizarre opdukken af et uventet genremæssigt koncept midt i en digtsamling sætter en række metalitterære refleksioner i gang, har Bukdahls tekst i høj grad en anti-æstetisk virkning med sin absurde opremsning af tilfældige ord med forstavelsen »da« over fem sider. Denne noget enerverende øvelse blev mange anmeldere og læsere sure over i 1997. Og det er vel fair nok.

Bevæger vi os herefter frem til Peter Adolphsens *Små historier 2* (2000), finder vi den vel nok første 100 % ægte længere readymade i dansk digtning. At Adolphsen tager readymaden op i sit forfatterskab, kan næppe ses uafhængigt af det dominerende forbillede, nemlig Højholt. Men hvor digtere som Søren Ulrik Thomsen, Bukdahl, Niels Frank, Morti Vizki og Martin Glaz Serup har lyrikeren Højholt som valgslægtskab, er det i Adolphsens »historier« »blindgyderne«, der er forbilledet.

I Adolphsens *Små historier 1* og *2* (1996 og 2000) møder vi – præcis som hos Højholt og de to andre store forbilleder for Adolphsens prosa, Borges og Kafka – en kosmopolitisk og fantasifuld jongleren med alverdens genrekoncepter såsom western, science fiction, eventyr, myte, anekdote, krimi, fantasy, spillebog, kærlighedsnovelle, gyser, fabel, gotisk fortælling og rejselitteratur. Midt i dette genremæssige eldorado dukker så pludselig en readymade-tekst op. Adolphsens readymade-eksperiment placerer sig hinsides enhver diskussion om grænser mellem lyrik og prosa, og hans readymade er som genre desuden 'renere' end andre danske eksempler på noget sådant, idet der ikke tale om nogen form for gennemskrivning endsige 'mimen' af noget, men om en ren afskrift med kildeangivelse. Teksten bærer også – i modsætning til teksterne af Højholt, Seeberg og Bukdahl – titlen »Readymade«, og dens indledning lyder:

Pia Riber Petersen: *Nye ord i dansk 1955-75*
(ord med h i førsteleddet, s.553-54)

Hadkærlighed, halmfyr, halvparyk, halvpension, halvtids-, handelscenter, handicapvenlig, handlingslammet, handlingsplan, harmonikasammenstød, hashhund, hashpibe, hashryger, hastebehandle, hastebehandling, hasteindkalde, hastemøde, havmiljø, havegrill, havnefront, hedvask, heldækkende, helpension, heltid, helhedsløsning, helsecenter, helsefond, helseforretning, helsefysik, helsefysiker, helsefysisk, helsegymnastik, helsehus, helsekost, helserejse, helsestudie, helsetjeneste,

> helhedsunderviser, helårsgrund, helårsisolering, hemmeligstemple, hemsløjd, hensigtserklæring, herregårds-, HI-FI-, hitliste, hjemklasse, hjemkundskab, hjemmegående, hjemmehjælp

Det er oplagt, at teksten for et umiddelbart blik viser klare lighedstræk med Bukdahls 'dadaistiske' ordbogsopslagseksperiment. I forhold til den metakunstneriske dimension er det interessant, at Adolphsens tekst bærer titlen »Readymade«, idet der her er tale om en – i Hal Fosters betydning – reaktualisering af den historiske avantgardes berømte værktype. Man kan sige, at Adolphsens værk forholder sig ironisk og pasticherende til readymade-genren, der nu har karakter af institutionaliseret genre og konvention.

Man kan imidlertid også argumentere for, at Adolphsens readymade ikke blot har en Duchamp-Højholt-Bukdahl'sk metakunstnerisk dimension, men også en seebergsk eksistentiel dimension. Der er i »Readymade« tydeligvis tale om en tekst, der er blevet udvalgt ud fra et skøn, der til en vis grad er æstetisk og eksistentielt motiveret. Dette er dels tilfældet på et rent formelt niveau, hvor tekstens voldsomme opbud – meget lig Inger Christensens *Alfabet* (1981) – af allitterationer og assonanser er en poetisk effekt. Dels gælder det med hensyn til tekstens betydning, hvor readymaden i koncentreret form 'fortæller' et stykke socialpsykologisk Danmarkshistorie om perioden 1955-75. Det gælder i form af den assimilation af andre sprog og livsformer, som finder sted i løbet af 1960'erne, specielt i kraft af amerikaniseringen (»handicapvenlig«, »hashhund«, »hitliste«), men også i forhold til andre nordiske lande (»helsecenter«, »hemsløjd«). Derudover udtrykker teksten med sine vokabularer, der i hovedsagen knytter sig til den bureaukratiske (»handlingsplan«, »helhedsløsning«, »hensigtserklæring«) og den teknisk-industrielle (»havegrill«, »HI-FI-«, »halvparyk«) sfære, en kritik af et velfærdssamfund, hvis kvantitative fremskridt ikke modsvares af kvalitative forandringer.

Hvad angår den eksistentielle side af litteraturen, kan man notere sig, at Adolphsen om sine egne fortællinger i et interview med Karen Syberg i *Information* den 24/2 2000 udtaler: »Faktisk tror jeg ikke, kunst kan undgå at have en eksistentiel dimension, men den skal være indirekte, så historierne kan påtage sig de eksistentielle niveauer ad bagindgangen.«

Blandt de seneste års readymade-eksperimenter i dansk litteratur kan man nævne en række andre værker, hvor den metapoetiske orientering er udpræget, men hvor den eksistentielle dimension også kan registreres. Vi kan i Harald Voetmann Christiansens *Kapricer* (2000) finde et uddrag af en handskefetichistisk guvernanteroman med titlen *Min Mor* (1949) af Otto Andrup, som i sandhed kan siges at være 'et fund', hvad angår såvel sin besynderlige, overbroderede, jugendagtige fortællestil som sin bizarre psykologi. Vi træffer desuden, som jeg tidligere har diskuteret, både metapoetisk og eksistentielt orienterede readymades i Martin Glaz Serups *Shylas ansigt* (2002) i form af en e-mail, en pornografisk billedtekst fra et herremagasin samt citater fra interviews og udstillingskataloger.

I Voetmanns og Serups forfatterskaber foregår der en intens jagt på 'interessante' stilarter, der indsamles og enten anvendes som rene readymades eller sammensættes

med andre tekstelementer til montager. Dette er naturligvis set før i dansk digtning. Men radikaliteten og hyppigheden af eksperimenterne overgår langt, hvad vi så hos Højholt og i en række af de sene 1960'eres værker med montage- og readymade-tiltag såsom Vagn Lundbys *Nico* (1969) og Kirsten Thorups *Love from Trieste* (1969).

Modsat ovennævnte forfatteres storforbrug af readymades finder vi en eksklusiv og forfinet brug af denne æstetik i Mikkel Thykiers lille 16 sider lange værk med titlen *.katalog.* (2001). Efter sine egne ultrakorte billeddigte, der f.eks. lyder »hårene på en fersken som atmosfæren på en planet« og »pæren hænger ud under lampeskærmen som en tåre«, har Thykier anbragt en stribe citater fra en bog om lægeurter. Disse lyder f.eks.: »lægekulsukker: i middelalderen mod knoglebrud«, »lægebaldrian: lægeplante, indeholder æteriske olier i roden; lokker katte til med duften« og »blodrød storkenæb: bitterstof, garvestoffer, der virker blodstyrkende.« Bogen længste readymade ser således ud:

> »prikket perikum: planten har spillet en stor rolle i folketroen, fordi blomsterne bliver røde, når de kvases (blodsymbol). Indeholder det krystallinske røde farvestof hypericin, der er ansvarligt for den lyssyge, der kan optræde hos dyr, der har ædt perikumblomster. Kun når dyrene bliver i lys, indtræder der svære forgiftningssymptomer, der kan være dødelige. Bladene indeholder æteriske olier. Blomsterknopper udtrækkes med alkohol, giver brændevin karakteristisk rød farve og bitter smag.«

Thykiers readymade er som Adolphsens i udpræget grad valgt ud fra en række æstetiske kriterier. Der er stor klanglig skønhed i Thykiers brug af allitterationer (»prikket perikum: planten«) og vokalklange (»krystallinske røde farvestof«) samt latinske (»hypericin«, »perikum«) og sjældne danske gloser (»lyssyge«, »blodsymbol«). Derudover er der tale om et raffineret metapoetisk spil med readymade-genren, idet alle teksterne – både de selvskrevne og de citerede – i *.katalog.* er anbragt med anførselstegn omkring, hvorved modsætningen mellem autenticitet og kopi destabiliseres og dekonstrueres. Endelig er det oplagt, at der også er en eksistentiel dimension i Thykiers readymades. I teksten om »prikket perikum« får vi således leveret et intenst, komplekst og koncentreret stykke kulturhistorie om folketroens forvandlingsmytologi.

En forfatter, hvis readymades som i Seebergs tilfælde i overvejende grad er eksistentielt orienterede, er Hans Otto Jørgensen. Disse findes i hans allerede omtalte kortprosaværker, *Hare og hjort* og *Æsel her*. I *Hare og hjort* møder vi blandt andre kortprosastykker den følgende tekst, der ikke på samme måde som hos Adolphsen skiller sig ud fra de øvrige tekster i bogen:

> Omgivelserne er klippevægge og beton. Der er kulsort. Selv med lysforstærkende natsynsudstyr over øjnene og varmefølsomme kikkerter er det vanskeligt at orientere sig. Under alle omstændigheder aner soldaterne ikke, hvad der gemmer sig bag næste klippevæg og åbning. Skud er livsfarlige ikke kun for den, der bliver sigtet på,

> men også for dem, der skyder. Vildfarne projektiler vil rikochettere fra væggene og fare rundt i alle retninger. Det er vanskeligt at holde rede på, hvor ens egne soldater befinder sig, for radioudstyret i hjelmene virker stort set ikke. Klippevæggene blokerer for signalerne. Håndgranater kan kun i nødsfald bruges i de indelukkede huler.

Vi får imidlertid i bogens noter at vide, at prosastykket stammer fra *Berlingske Tidende* den 11/12 2001 og er et referat af en udtalelse af major Bo Freitag fra Hærens Kampskole. Når Jørgensen anvender et krigsreportagecitat som readymade, har det afgørende forudsætninger, idet et af forfatterens vigtigste valgslægtskaber, Hemingway, anvendte fragmenter fra sine krigsreportager rundt omkring i sine novellesamlinger, *In Our Time* (1925) og *Men Without Women* (1927). Effekten i de hemingwayske krigsreportagefragmenter hænger sammen med 'isbjergteknikken', hvor de ti linjer lange beskrivelser fra en krigsskueplads på chokerende vis er udtryk for den oplevendes reducerede sanseberedskab, hvor alle følelser og oplevelser af sammenhæng er barberet bort i den ekstreme angst- og krisetilstand. I Jørgensens readymade er det tydeligt, at den samme æstetiske effekt er intenderet, idet den rå reportageform, der kun beskæftiger sig med ydre og faktuelle forhold, dækker over en psykologisk tilstand, hvor man ved, at man kan risikere at dø hvert øjeblik. Krigsreportagefragmentet fra *Berlingske Tidende* nedbryder elegant et fast skel mellem finlitteraturen og de ikke-litterære genrer, idet det er åbenlyst, at readymaden har en æstetisk-eksistentiel værdi.

Vi ser altså som helhed, at der er tale om en mængde nuancer i brugen af readymade-æstetikken inden for dansk digtning omkring 2000. Man kan placere de forskellige skribenter inden for et spektrum, hvor yderpunkterne er en metapoetisk orienteret brug af readymaden, hvis ophav i dansk litteratur er Højholt, og en mere eksistentielt funderet readymade, hvis aner er Peter Seeberg. Af de omtalte digtere er Lars Bukdahl den mest genuine efterfølger af Duchamps og Højholts æstetik, idet der her i hovedsagen tilstræbes en absurdistisk og provokativ metapoetisk effekt i den lange tekst »Nudadansk ordbog«. Regulære anfægtelser af poetiske normer omkring forfatterautenticitet, skønhed, genre og værk står også i centrum hos 'readymade-samlerne' Voetmann Christiansen og Serup. I Adolphsens, Thykiers og Hans Otto Jørgensens tilfælde synes det metapoetiske aspekt ved readymaden derimod tydeligvis at være suppleret af en eksistentiel orientering, hvor readymaden også er udvalgt med henblik på at tolke bestemte sider ved menneskelivet samt at forholde sig til givne æstetiske normer.

Den stigende anvendelse af readymades i dansk digtning omkring 2000 kan altså anskues som et led i den generelle underminering af faste normer for anvendelsen af stilarter og genrer i digtningen. Uddrag af ordbøger, opslagsværker eller avisreportager indsættes i digtsamlinger eller andre litterære værker uden nogen hensyn til normer om digterens autoritet og autenticitet i forhold til udsigelsen, hvorved der i høj grad er tale om et opgør med den centrallyriske tradition.

Opsamling

Opbruddet fra en stilistisk homogen og monologisk digtning markerer sig ikke blot i den enkelte poetiske tekst, men også i forhold til digtsamlinger som helhed. 'Åbne værker' eller 'strukturelle polyfonier', som Umberto Eco benævner det, er værker, der i deres komposition mimer en flerstemmig strategi. Der udlægges i værkerne en labyrint af 'spor', som læseren selv kan orientere sig i og vælge sin vej igennem. Forfatterens greb om værket er også løsnet på andre måder. Procedurale og serielle kompositioner er karakteristiske ved, at digtsamlingen ikke er opbygget efter klassiske principper, hvor en bestemt ideologi eller orden søges appliceret på værkets struktur. Endelig undermineres det centrallyriske koncept i dansk digtning omkring 2000 i en udbredt brug af readymade-æstetikken. Denne betegner om noget et anslag mod den klassiske æstetik med dens afgrænsede værk- og genrekategorier, dens krav om et digterisk særsprog og dens forventning om autoritet og autenticitet i forhold til den digteriske udsigelse.

I de tre ovennævnte problemstillinger er der ikke tale om absolutte kategorier. Der er grader og nuancer i spektret mellem det centrallyriske og det interaktionslyriske. Dette viser sig ved, at de 'strukturelle polyfonier' ikke behøver at være udpræget stilistisk heterogene, at der under de procedurale og serielle kompositionsprincipper også kan ligge et 'personligt mønster', og at man også kunne registrere en eksistentiel orientering inden for readymade-digtningen. Man konstaterer på denne måde endnu engang, at dansk digtning omkring 2000 frugtbart kan beskrives som et kontinuum mellem to ligeværdige poetiske traditioner, nemlig den monologisk og den flerstemmigt orienterede.

Delkonklusion

Der er to fundamentale årsager til, at vi i dansk digtning omkring 2000 har fået en flerstemmig tradition, som danner en modpol til den centrallyriske, monologiske digtning. Den første er indflydelsen på den lyriske genre fra den moderne prosatradition, hvis rødder går tilbage til det 19. århundrede. Den anden er påvirkningen fra avantgardeæstetikken, som udkrystalliserer sig i mellemkrigstiden. For at belyse denne tese må vi anvende teoretikere, der normalt ikke anvendes i forhold til lyrik.

For prosaiseringens vedkommende gælder det Bachtins romananalyser, hvor *Dostojevskijs poetik* og *Ordet i romanen* kunne anvendes som matricer for en karakteristik af to forskellige typer flerstemmighed, nemlig henholdsvis den ironiserende og konfrontative og den 'demokratiske' og ekspansive flerstemmighed. Med disse betegnelser har jeg søgt at forklare stil, omverdensgestaltning og poetik hos to af de vigtigste digtere fra de sidste årtier, som ellers vanligt blot placeres 'uden for den litterære tradition', nemlig Pia Juul og F.P. Jac. De to poeters anvendelse af talesproglige 'fremmede ord' har tydeligvis efterfølgere. De kvindelige digtere, Naja Marie Aidt, Lone Hørslev, Dy Plambeck og Katrine Marie Guldager lægger sig alle i kølvandet af Juul, hvad angår en ironiserende flerstemmighed, hvor intimsfærens smertepunkter afsøges, mens de mandlige digtere, Christian Dorph, Daniel Dencik og Bo hr. Hansen i højere grad dyrker den jacske

strategi, hvor stemmer fra et bredere socialt rum lukkes ind i det poetiske univers. Om disse forskelle siger noget om, hvordan det står til med kønnene i dag, vil jeg lade psykologerne og sociologerne om at afgøre.

Hvor afsmitningen fra talesproglige instanser var den dominerende form for 'fremmede ord' i Jac- og Juul-skolen, er der også en anden type prosaisering, som kræver opmærksomhed. Vi er her i det limbo mellem lyrik og prosa, som litteraturkritikken siden 1990'erne med begrænset held har forsøgt at forholde sig til med begreber som prosadigt og kortprosa. Denne fremstillings terminologiske løsningsforslag lyder, at vi parallelt til de talesproglige 'fremmede ord' kan tale om 'prosaens fremmede ord', når en poetisk tekst infiltreres af formsproglige elementer og greb, der normalt knyttes til prosagenren. Carsten René Nielsen og Camilla Christensen har bl.a. skrevet tekster, hvor 'prosaens fremmede ord' anvendes til at antaste centrallyriske dogmer om nærværsæstetik og utopisk længsel.

Avantgarden har også sine 'fremmede ord'. Dette kan ses på to måder. Dels gennem receptionen af mellemkrigstidsavantgarden i dansk digtning omkring 2000 via oversættelser, 'genskrivninger' af æstetikker og litteraturkritiske behandlinger. Dels i den overvældende fornyelse, som man kan notere sig inden for to af avantgardens hovedgenrer, nemlig montagen og readymaden. I disse strategier, hvor montagens essens er sammensætningen af mange 'readymades' i et værk, finder vi en klar pendant til Bachtins forestilling om 'fremmede ord'. I begge tilfælde sker der en installering af stilistiske elementer med tilknytning til en anden kontekst i et værk, og i begge tilfælde er målet en underminering af en autoritativ, monologisk udsigelse.

Den prosaistiske og avantgardistiske tendens kan naturligvis ikke skilles knivskarpt fra hinanden. I stilistisk henseende vedrører forskellen den intensitet, hvormed de fremmede ord gennemtrænger det digteriske værk. I det førstnævnte tilfælde er de talesproglige 'fremmede ord' ofte en integreret del af stilen, og vi ser her som i de jacske og juulske poetikker, at de enkelte ord og udtryk i et værk er 'smittet' og påvirket af flere forskellige kontekster på en gang.

I den avantgardistiske flerstemmighed har vi i montageformen en mere åbenlys, stilistisk heterogenitet, hvor de forskellige 'stemmer' ikke er knyttet så tæt sammen i kompositionen. Dette ser vi i værker af den store avantgardistiske gruppering i dansk lyrik omkring 2000 med Laugesen, Høeck, Per Aage Brandt, Claus Carstensen, Peter Nielsen, Viggo Madsen, Ursula Andkjær Olsen, Martin Glaz Serup og Mette Moestrup. Her står tekster med vidt forskellig stil side om side i digtsamlingerne, og der er 'indopereret' 'fremmede ord' med stort set et hvilket som helst tilhørsforhold. Er den usynlige 'smitte' således en rammende metafor for, hvad der sker i forbindelsen med prosaiseringens 'fremmede ord', så er den voldsomme 'operation' det for avantgardiseringens ditto.

Jeg har ikke forsøgt at fremhæve nogen af ovennævnte tendenser som mere radikale i deres brud med det centrallyriske end andre. Der er ikke tale om nogen konkurrence. Tilsvarende anskues den flerstemmige tendens selvfølgelig ikke som mere interessant end den monologiske tendens. Det interessante opstår ikke, når bestemte værker og

forfatterskaber passer præcist i forhold til bestemte kategorier. Men når kategorierne brydes og interagerer. Jeg har således påpeget, at værker, der blev diskuteret i relation til den flerstemmige strømning inden for digtningen, *også* havde centrallyriske træk. Det er i kontinuummet mellem de to yderpunkter, at forfatterskaberne får deres nuancer og profil.

Vi skal nu – efter i det foregående at have beskæftiget os med de poetiske former – se nærmere på formsproget. Kan vi med andre ord registrere en centrallyrisk eller en interaktionslyrisk tendens i de digteriske værkers brug af rytmiske mønstre, billedsprog og udsigelsesstrategi?

Centrallyrikkens og interaktionslyrikkens formsprog

Beherskelse er som nævnt et nøgleord for centrallyrikken. Det giver sig udtryk i denne digtforms skarpe værkafgrænsning, i brugen af et stilistisk homogent særsprog og i anvendelsen af en klar og veldefineret udsigelsesposition. Vi vil nu se på, om denne beherskelse også kan registreres i det poetiske formsprog. Modsat er tendensen til ekspansion, sprængning, dekonstruktion og frigørelse i forhold til poetiske normer det afgørende træk i den interaktionslyriske strategi. Det skal derfor undersøges, om også denne intention har sat sit præg på det digteriske sprog.

I den følgende diskussion vil jeg fokusere på det poetiske formsprog med udgangspunkt i tre fundamentale kategorier. Det drejer sig om rytme og klang, billedsprog og udsigelse. Der er tale om tre poetologiske problemkredse, som dels er centrale inden for lyrikken til enhver tid, dels er under konstant udvikling. I samklang med ændringerne inden for de seneste års danske digtning har man kunnet konstatere, at der også er kommet nye litteraturteoriske vinkler på de tre formsproglige områder. Det kan i denne forbindelse være værd at bemærke, at en hovedtese i en af de mest læste afhandlinger om moderne lyrikteori, nemlig Jonathan Cullers »Changes in the Study of the Lyric« (1985), er, at udviklingen af en formelt orienteret lyrikanalyse i høj grad har stået i stampe siden 2. verdenskrig. Culler peger imidlertid også på enkelte nyudviklinger inden for henholdsvis forskningen i klang og rytme, billedsprog og udsigelse i lyrikken fra 1960'erne og fremefter. Denne tendens er fortsat.

Jeg vil i det følgende bringe den danske lyrik i et samspil med nogle af de få, men prægnante nyvindinger, man har set i de sidste årtiers lyrikteori. Inden for det rytmiske er klassiske betragtninger over strofeformer af Jørgen Fafner og Hallvard Lie blevet suppleret af teorier om rytmer, rim og klange af navne som Amittai Aviram, Donald Wesling, Frank Kjørup og Lars Bukdahl. På det billedsproglige område er der i forhold til ældre teorier af I.A. Richards og Northrop Frye kommet nye vinkler af bl.a. Paul de Man, Michael Riffaterre, Craig Owen og Per Højholt. Og hvad angår det udsigelsesmæssige har man i tilgift til udredninger af Ulla Albeck og Heinrich Lausberg fået betragtninger af bl.a. Michail Bachtin, Jonathan Culler, Horace Engdahl og Niels Frank.

Vigtigt er det, at den danske poesi omkring 2000 inviterer til en flerhed af teoretiske vinker og til et dynamisk samspil med disse. Lyrik og lyrikteori betinger i stor udstrækning hinanden i en litterær sfære, hvor skellet mellem digterisk teori og praksis – ikke mindst takket være et overordentlig æstetikteoretisk bevidst felt af digtere – er mindre selvfølgeligt end nogensinde før i dansk litteratur.

Klang og rytme

Hvis man spørger, om danske digtere fra de seneste år interesserer sig for den rolle, klang og rytme spiller i digtningen, er svaret i høj grad bekræftende. Vi kan her konsultere nogle af de poetologiske essays, der er kommet inden for de seneste år. I Søren Ulrik Thomsens *Mit lys brænder* anføres det, at »et afgørende kriterium på et digts kunstneriske kvalitet er dets musikalitet« (Thomsen 1985: 61). I Pia Tafdrups *Over vandet går jeg* pointeres det, at »drømmen forholder sig til digtet som skriget til sangen« (Tafdrup 1991: 163). I Niels Franks »Tavshedens syv segl« fra *Yucatán* reflekteres der over »opbyggelsen af digtets tonerække« (Frank 1993: 36). Og i Carsten René Nielsens »Ubestandige papirsbåde« tales der om »at ordne ordene i rytmiske svingninger« (Nielsen 1995: 33).

Noget tyder således på, at det rytmiske spiller en vigtig rolle i såvel centrallyrikkens som interaktionslyrikkens æstetik. Der er dog en markant forskel på, hvilken betydning det rytmiske og klanglige har inden for forskellige typer digtning. Når Carsten Nicolaisen behandler digtningens rytmik og metrik under overskriften, »Den lille form« (1995), er det et rammende udtryk for, at det rytmiske altid optræder som en dybt integreret del af det litterære værks form, formsprog, livstolkning og poetik. Vi har at gøre med en 'betydende form' i den forstand, at der altid er en central årsag til, at poeten anvender *en bestemt* strategi, hvad angår det rytmiske og klanglige.

At der i den eksisterende forskning om nyere dansk lyrik i voldsom grad mangler diskussioner af det rytmiskes betydning, står uden for enhver tvivl. Det mest omfattende værk om det rytmiskes betydning i dansk digtning er Jørgen Fafners *Dansk verslære 2. Fra romantik til modernisme* (2000). Interessen for de seneste årtiers digtning er i dette værk yderst begrænset, idet kun 25 sider ud af mere end 500 beskæftiger sig med litteraturen efter 1950. Lidt bedre ser det ud i de to andre danske afhandlinger om rytme, nemlig Dan Ringgaards *Digt og rytme* (2001) og Frank Kjørups *Sprog versus sprog* (2003). Den nyeste danske digtning er dog heller ikke specielt i fokus i disse værker, der begge mest interesserer sig for principielle og overordnede forhold ved poesien. I Kjørups og Ringgaards værker finder man i forhold til ny dansk poesi kun enkeltanalyser af Klaus Høecks, Pia Juuls og Niels Lyngsøs værker. Hos Ringgaard træffer man desuden i det korte polemiske essay »De bundne former og avantgarden« (2000) en pointering af, at man i den danske digtning omkring 2000 finder en »brug af bundne former«, der kan fungere som »reservoir for ny formel eksperimenteren og ny poetisk sensibilitet« (Ringgaard 2000: 25). En nøjere uddybning af denne problemstilling får man imidlertid ikke.

Jeg vil i det følgende først undersøge, hvordan en række strategier med hensyn til brugen af klang og rytme ytrer sig inden for centrallyrikken. Det drejer sig om anvendelsen af faste poetiske former i samklang med bestemte typer poetisk stof samt om installationen af symbolistisk orienterede klanglige og rytmiske effekter i digte uden fast form. Sådanne strategier benyttes ikke i den flerstemmige digtning. Her går det, som jeg vil vise, anderledes vildt og anarkistisk til.

Synteser mellem faste former og poetisk stof – Christensen, Tafdrup, Kaalø og Lyngsø

At form og stof er gensidigt afhængige størrelser, og at de faste klassiske former motiverer en bestemt type af indhold, er en tese, der findes overalt i poesi- og filosofihistorien. Og til trods for en række modernistiske kritikeres og digteres afsværgelse af de faste former som tvangsmæssige skabeloner finder man udsagn, der valoriserer de faste former, talrige steder i de sidste 150 års lyrikhistorie. Digtere som Baudelaire, Mallarmé, Valéry, Tom Kristensen, Bjørnvig og Inger Christensen har i forskellige sammenhænge gjort rede for, hvordan en underordning i forhold til en bunden lyrisk form har virket befordrende for den kreative fantasi. Berømt er Baudelaires formulering af problemstillingen (Baudelaire 1954: 779):

> Ganske åbenbart er metriske love ingen vilkårligt opfundne tyrannier. De er regler som bliver fordret af selve åndens organisme. Aldrig har de hindret originaliteten i at realisere sig. Det modsatte er uendelig meget rigtigere: at de altid har hjulpet originaliteten til modenhed.[93]

Det er dog langtfra nogen mekanisk udfyldelse af en sproglig ramme, de nævnte digtere propagerer, men en smidig og 'organisk' brug af de rytmiske former. Thorkild Bjørnvig er blandt dem, der prægnant har udtrykt dette synspunkt i essayet »Rytmen og metret« (1993) (Bjørnvig 1993: 238):

> I poesien findes et metrum, men jo langt mere varieret end taktslaget fra metronomen. De store lyrikere bruger dette metrum i de forskelligste variationer og former; de overholder det, ikke til rytmens mekaniserede dum dum og død, men spænder digtets rytme så stærkt mod den som de kan uden at sprænge den.

I passagen diskuterer Bjørnvig to forhold. Det ene er spørgsmålet om en rigid stilisering af versets rytme – et aspekt, der knyttes til en steril-mekanisk sfære med metaforerne »metronomen« og »rytmens mekaniserede dum dum og død«. Bjørnvig berører således det generelle spørgsmål om den stilisering af den sproglige rytme, som forekommer i den accentuerende metrik, der anvendes inden for de germanske sprog. I denne metrik opstilles der en binær opposition mellem betonede og ikke-betonede stavelser. Accentuering eller stavelsens vægt kan imidlertid også på f.eks. dansk og norsk – som det illustreres i Hallvard Lies *Norsk verslære* (1967) – måles på en skala med 5 forskellige trykgrader. Man udpeger på denne vis forgrovelsen i den traditionelle metriske skandering.

Analogt til Lies diskussion af den klassiske verslæres svaghed møder man en kritik af den etablerede metriktradition i dansk litteraturforskning. Denne tendens omfattes af bl.a. Poul Borums »Meningsrytme« (1969) og Dan Ringgaards »Melos, opsis, logos« (1993).[94] I Ringgaards artikel tales der med inspiration fra Northrop Frye om, at man i

lyrikanalysen i stedet bør identificere en 'oraklisk rytme'. Der forstås hermed den intonation, som f.eks. kan sanses under en oplæsning af digtet, hvor en rytme, der er placeret i et område mellem den dagligsproglige/prosodiske og den metriske takt, kommer til udtryk. Smidighed er kort og godt det løsen, som kræves i såvel Bjørnvigs som Lies, Borums og Ringgaards kritik af den klassiske metrik. De nævnte kritikeres synspunkter skal i det følgende vise sig frugtbare på ét punkt, nemlig at man i denne bogs komparative perspektiv kan iagttage, hvordan nogle poeter bruger faste former som f.eks. sonetten på en langt mere smidig, harmonisk og 'organisk' måde end andre.

Den anden pointe i Bjørnvigs formulering vedrører forholdet mellem verslinjen og syntaksen, hvor det anføres, at der ideelt set bør være det størst mulige spændingsforhold mellem disse (»spænder digtets rytme så stærkt mod den som de kan uden at sprænge den«). Spørgsmålet om forholdet mellem sprog og metrisk mønster er også et hovedanliggende i Jørgen Fafners arbejder. I ethvert metrisk vers forekommer der med Fafners formulering fra *Digt og form* (Fafner 1989: 73):

> en sammensmeltning af to planer: en abstrakt ramme og en konkret udfyldning, et metrum og et hver gang individuelt vers, der inviterer til, afspejler og vekselvirker med metret, kort sagt: en takt og en tale.

En teoretiker, der på afgørende punkter har videreført Fafners argumenter i forhold til nutidens umetriske digtning, er Frank Kjørup i *Sprog versus sprog* (2003). Kjørup gør et begreb, som kun spiller en mindre rolle i Fafners værker, nemlig »optisk enjambement«, til selve essensen i moderne digte. Dette begreb henviser til, at man i forhold til de syntaktiske enheder benytter hårde og abrupte linjeskift. Kjørups sigte er at diskutere den betydningsproduktion, der fremkommer i digtet som følge af modsætningen mellem sproget og verset som grafisk form. Hans hovedtese er intet mindre, end at valget af linjeskift/ikke linjeskift må betragtes som det frie vers' væsentligste poetiske paradigme. Som et nøglebegreb anvender Kjørup betegnelsen »V-punkt« om de steder i et digt, hvor der optræder linjeskift. En central passage fra *Sprog versus sprog* lyder (Kjørup 2003: 229 og 230):

> fænomenet enjambement [låner] sin kognitiv-æstetiske kraft fra V-punktet til at spille sin dobbelte semiotiske rolle: som vende- og endepunktet for forløbet i to dynamiske sameksisterende strukturer. I begge funktioner giver enjambementet sprogstoffet en semantisk vending som det ellers ikke ville have. [...] Pointen er at hver eneste projektion af V-punktet på det præversificerede tekstsyntagme selekterer en ny virtuel semantisk tolkning i den endelige versificerede tekst.

Kjørups afhandling er et udpræget specialstudium. Hermed menes, at der nok sker en overeksponering af 'V-punkts-pointen' ved at hævde, at V-punktet udgør paradigmet over alle med hensyn til at afgøre, hvor det poetiske i en tekst ligger. Man kan med god ret hævde, at andre poetiske virkemidler end enjambementet har lige så stor betydning, når

man vil analysere en tekst med udgangspunkt i formalistiske kriterier. Dog er der ingen tvivl om, at Kjørups tese i en mere 'light' udgave, hvor det påpeges, at linjeskiftet eller »V-punktet« *kan* spille en afgørende rolle i forhold til et digts betydning og æstetik, er korrekt.

Essensen af Bjørnvigs, Fafners og Kjørups argumentation er, at man bliver opmærksom på den 'kamp', der forekommer mellem en mundtlig diktion og en metrisk ramme inden for en given form. Der er imidlertid, som jeg vil diskutere i det følgende, betragtelige variationer inden for dansk digtning omkring 2000.

Ét værk rager uden konkurrence op som monumentet over den strømning inden for nyere dansk lyrik, der opfatter de faste digteriske former som en forudsætning for, at man kan udtrykke bestemte typer stof. Det drejer sig om Inger Christensens sonetkrans *Sommerfugledalen* (1991).

Essensen i Inger Christensens sonetkrans er menneskets forhold til døden, og det raffinerede i digtenes behandling af emnet er den spændvidde, der er til stede mellem på den ene side en umiddelbar sansning af en lokalitet, nemlig Brajcinodalen med dens overvældende fauna af forskellige sommerfuglearter, og på den anden side en række perspektiver, erindringer og forestillinger, der knyttes til den konkrete sansning. Når *Sommerfugledalen* bærer undertitlen »et requiem«, altså navnet på den katolske dødsmesse, er årsagen, at sommerfuglenes liv med deres fascinerende og unikke forvandling fra puppe til farvestrålende, flyvende insekt fra førkristen tid er blevet brugt som billede på sjælens udødelighed og genindtræden i jordelivet. På denne vis bliver det biologiske fænomen, som sommerfuglelarvens metamorfose er, sammenholdt med myten om sjælens udødelighed et tankekompleks, der kaster erkendelser og fantasier af sig hos det digteriske jeg af såvel æstetisk som etisk og religiøs art. I sonet X lyder en formulering: »hvis det kan dulme angsten for det øde/at kalde sommerfuglene for sjæle/og sommersyner af forsvundne sjæle«.

Det er imidlertid ikke nogen egentlig religiøs tro, der ligger til grund for Christensens dulmen af »angsten for det øde« eller forløsningshåb i forhold til en uafvendelig død, men derimod en henholden sig til to overordnede værdier: kærligheden og kunsten. Med sin vægtning af henholdsvis kunsten og kærligheden som utopier placerer Inger Christensens digtning sig på linje med sensymbolistiske digtere som Sarvig, Bjørnvig, Gustava Brandt, Nordbrandt og Tafdrup.

I *Sommerfugledalen*s sonetter ser vi især den erotiske utopi udfoldet i den centrale sonet VII, hvor der sker en sammenkobling af på den ene side det lokale og individuelle i form af en erindring om en kærlighedsoplevelse på Skagen og på den anden side det kosmiske og universelle i skikkelse af Eros som en kraft, der formår at transcendere grænsen mellem liv og død:

> så mind mig om en sommerdag på Skagen,
> da engblåfuglen under parringsflugten
> fløj rundt som himmelstumper hele dagen
> med ekko fra det blå fra Jammerbugten,

mens vi, der bare lå fortabt i sandet
så talrige som nu kun to kan være,
fik kroppens elementer sammenblandet

af jord som havs og himmels mellemting
to mennesker, der overlod hinanden
et liv der ikke dør som ingenting.

Tilsvarende møder vi mange steder utopien om kunsten som en magisk kraft, der anfægter dødens herredømme. Det gælder ikke mindst i sonet V, hvor der i forbindelse med sommerfuglenes farvestrålende flagren tales om, at disse kan »opsuge verden som en billedfabel«, og i sonet X, hvor sommerfuglene ligeledes jævnføres med det poetiske billedsprog i et metapoetisk, retorisk spørgsmål: »Når sommerfuglen med sit billedsprog/kan overleve bedre ved at stjæle,/hvorfor skal jeg så være mindre klog.« At kunsten og poesien på sensymbolistisk vis kun har status af midlertidig forløsning – eller med Bjørnvigs udtryk »sakralt provisorium« – i *Sommerfugledalen,* er oplagt. På samme måde som hos Gustava Brandt eller Nordbrandt er der et ironisk blink i forhold til utopien om kunsten som en befriende og transcendent kraft. Det udtrykker sig bl.a. ved, at sonetkransens mest anvendte ord i forbindelse med kunstnerisk skabelse er »leg«: »Jeg leger derfor gerne skovhvidvinge/og sammensmelter ord og fænomen/jeg leger perlemåler for at bringe/alverdens fænomener ind i én//Så jeg kan svare døden når den kommer/jeg leger sandrandøje, tør jeg håbe,/at jeg er billedet på evig sommer.«

I *Sommerfugledalen* er der i høj grad en klassisk brug af sonetten, hvor formen korresponderer med det poetiske stof. I Inger Christensens sonetter er det, som i den klassiske sonettradition fra Petrarca og Shakespeare til Keats og Staffeldt, de universelle emner, døden, kærligheden og kunsten, der behandles med udgangspunkt i en metafysisk farvet tilværelseskonception og med brug af en højstemt og patosladet stil. Endvidere overholder Inger Christensen i hovedsagen de formelle krav til sonetten, hvis vi ser bort fra nogle små afvigelser i rytmen og rimstillingen i sonet IV, V, VII og XIV.[95] Genreforskriften imødekommes, hvad angår rytme samt disponeringen af indholdet som præmisser og konklusion i forholdet mellem kvartetter og terzetter. Desuden møder vi en syntaks, der føjer sig efter verslinjerne, uden at der forekommer bemærkelsesværdige V-punkter.

I relation til Bjørnvigs og 'meningsmetrikernes' fordring kan vi registrere, hvor sublimt smidig og 'oraklisk' Inger Christensens anvendelse af sonetformen er. Helt utvunget og organisk føjer talen sig efter takten, og Borums og Hallvard Lies pointering af, at der er langt flere variationer inden for tryk end de to muligheder, som den traditionelle metrik markerer, kommer i sandhed til sin ret i Christensens ekstremt velklingende musikalske tekst.

Det sofistikerede i forbindelse med Inger Christensens anvendelse af sonetformen er desuden, at det drejer sig om en sonetkrans. Vi har at gøre med 15 sonetter, af hvilke

den sidste er mestersonetten, hvis 14 vers udgør begyndelsesversene i de 14 øvrige sonetter. Man kan sige, at der i mestersonetten – ideelt set – indgår essensen af stoffet fra de 14 øvrige sonetter, og at der mellem hver af dens verslinjer 'står en sonet'. *Sommerfugledalen*s mestersonet lyder:

> De stiger op, planetens sommerfugle
> i Brajcinodalens middagshede luft,
> op fra den underjordisk bitre hule,
> som bjergbuskadset dækker med sin duft.
>
> Som blåfugl, admiral og sørgekåbe,
> som påfugløje flagrer de omkring
> og foregøgler universets tåbe
> et liv der ikke dør som ingenting.
>
> Hvem er det der fortryller dette møde
> med strejf af sjælefred og søde løgne
> og sommersyner af forsvundne døde?
>
> Mit øre svarer med sin døve ringen:
> Det er døden som med egne øjne
> ser dig an fra sommerfuglevingen.

Vi ser i mestersonetten, hvordan alle de tematikker, som er omtalt i forbindelse med de enkelte sonetter, er inkarneret i teksten. I den første kvartet lanceres den sansning, som danner afsæt for digtets refleksioner og fantasier, nemlig oplevelsen af den forvandling og ekstreme modsætning, der er mellem det prosaiske element, »den underjordisk bitre hule«, som sommerfuglelarverne stiger op fra, og forvandlingens slutpunkt, »planetens sommerfugle«. Udgangssituationen, altså »den underjordisk bitre hule«, kan paralleliseres til det almindelige, dagligdags liv og den kreative bevidsthed, der endnu ikke har foldet sig ud. Det samme gælder slutpunktet, hvor sommerfuglenes sværme (»De stiger op, planetens sommerfugle/[...]/Som blåfugl, admiral og sørgekåbe,/som påfugløje flagrer de omkring«) har sin analogi i de metamorfoser, som digtet beskriver af erotisk og kunstnerisk art.

Efterfølgende hører man i mestersonetten om det digteriske subjekts refleksioner over sine erindringer, drømme og erkendelser (»strejf af sjælefred og søde løgne/og sommersyner af forsvundne døde«) samt om, hvordan myten om sjælens udødelighed ægges af det sansede fænomen. Konklusionen er resigneret-nihilistisk i sin – let ironisk klingende – personifikation, hvor det erkendes, at døden er et uomgængeligt vilkår, som alt liv må ses i lyset af for at få værdi: »Det er døden som med egne øjne/ser dig an fra sommerfuglevingen.«

En anden digter fra de seneste år, der har anvendt metriske former, er Pia Tafdrup. Ikke mindst i *Dronningeporten* (1998) ses de faste former som garanter for en meningsfuld helhed. En forklaring herpå er tilknytningen til den sensymbolistiske tradition. Det er ganske vist, som C.M. Bowra i *The Heritage of Symbolism* (1943) også nævner, et af symbolismens paradokser, at en lang række af dens repræsentanter anvender faste metriske former, til trods for at de oprindelige franske symbolisters manifester afsværgede den bundne form. Baggrunden for paradokset er, som også Bjørnvig pointerer, at det ikke er den metriske form i sig selv, man modsætter sig, men en stereotyp brug af den. Det ses hos digtere som Sophus Claussen, Valéry, Stefan George, Olaf Bull, Yeats, Rilke og Bjørnvig. I Tafdrups *Territorialsang* (1994) finder man også et forsøg udi den strammeste og mest traditionsbundne af alle klassiske former, nemlig sonetten. Digtet hedder »Dødehavsrullerne«:

De gemmes ned og hentes siden en for en
i lertøjskrukker mellem sand og sten
som Skriftens ruller fra Det Døde Hav
hvor solen dagligt brænder hud til rav

Hvor klipper slibes ned til støv og blotter:
De findes skjult i Qumrans hulegrotter
bevaret dybt i ørknens gule øde
hvor engle ikke lader liv genføde

Daterbar er papyrus ved en kemisk test
tillige sort kalligrafi og åndfuldhed
hvoraf der findes kun en sidste rest

Som tegn fra tid der lyser stjernesvagt
der møder du din egen stilhed
og hører toner i en hvid agat.

Sonetten er eksemplarisk, hvad angår de klassiske forskrifter for disponering af stoffet: I de to kvartetter opstilles digtets præmisser – altså fundet af dødehavsrullerne – og i terzetterne fremlægges så en konklusion i forhold til præmisserne, der går ud på, at der også i digteren findes hemmelige, magiske, arkaiske, 'åndfulde' potentialer (»din egen stilhed«, »toner i en hvid agat«), som kan hentes frem. En klassisk tafdrupsk kunstnerproblematik er altså videreført i *Territorialsang*s univers. »Dødehavsrullerne« er et digt, der ligger i forlængelse af en symbolistisk æstetik med dens opfattelse af digteren som en seer, der evner at opfatte helheder og sammenhænge i en kaotisk og partikulær virkelighed.

På spørgsmålet om, hvorfor Tafdrup benytter sonetformen, er svaret, at hun knytter an til en tradition for at lade den poetiske form korrelere med bestemte ideer og erfarin-

ger. Tafdrup siger i interviewartiklen »Digtet i dialog med verden«, at »stoffet kaldte formen frem« (Misfeldt 1995: 170). Og man kan naturligvis følge ideen i, at netop tematikken om 'eviggyldige' værdier korresponderer med den 800 år gamle poetiske form.

Samtidig er det evident, at Tafdrup forvalter sonettraditionen egensindigt. Smidigt, 'organisk' og uden spor af »rytmens mekaniserede dum dum død« føjer syntaksen sig efter formen, men der er tydeligere brud med de eksakte formforskrifter end i *Sommerfugledalen*. I de afsluttende terzetter bevæger vi os således fra 6 til 5 til 4 versfødder, samtidig med at rimene bliver identiske (»stilhed«/»åndfuldhed«) eller besynderligt klingende (»stjernesvagt«/»agat«). En fortolkning kunne lyde, at vi nu forlader sonettens rum og glider ud i den mystisk ladede »stilhed«, som følger efter læsningen af digtet.

Blandt andre indflydelsesrige danske lyrikere fra de seneste år, der har forsvaret en brug af faste former, er Niels Lyngsø. I interviewartiklen »Fra poesien kerne« anfører han (Deichmann 2003: 12):

> Repetitive systemer er ikke et 'ondt' rationaliserende princip der påføres den gode autentisk-kaotiske poesi udefra; de ordnende principper er tværtimod noget der vokser frem indefra i poesien, måske ligefrem fra poesiens kerne.

Lyngsøs synspunkter korresponderer tydeligvis med dele af hans poetiske værker.[96] I hans digtsamlinger *STOF* (1996) og *FORCE MAJEURE* (1999) er det dog ikke som hos Inger Christensen og Pia Tafdrup sonetten, der benyttes, men terzinen. Lyngsø argumenterer i »Fra poesiens kerne« for, at der i brugen af terzine-formen er tale om et »tematisk, indholdsmæssigt begrundet valg« (ibid. 12). Rimmønstret i terzinen, ABA, BCB, CDC etc. har, ifølge Lyngsø, noget »fraktalt« over sig og fremtræder som »en slags fontæne af vers« (ibid.). En formulering, der talrige gange dukker op i *STOF*, hvor Lyngsø anvender terzinerne i fire forskellige tekster fordelt rundt omkring i værket, lyder: »en tunnel af æsker der åbner sig ud af hinanden« (ibid.). Vi bemærker, at Lyngsø – i pagt med, hvad man ofte finder i den centrallyriske tradition – bruger en organisk farvet metaforik i forbindelse med beskrivelsen af de poetiske former: Terzinerne fungerer som »en blomst, der hele tiden åbner og åbner sig« (ibid.: 12 f).

I *FORCE MAJEURE* finder vi igen fire digte på terziner, der også er knyttet sammen, så de udgør en enhed, idet det sidste digt slutter med den første vending fra det første digt. I den midterste sekvens anvender Lyngsø terzinen i forbindelse med skabelsen af en poetisk enhed, hvor der er en organisk sammenhæng mellem form og stof:

> De synker sammen under store dyner,
> et sammenslynget bundt af ben og arme
> på vej op gennem vandet. Mens det lyner
> erfarer de at gnidninger gir varme:
> at spændingsforskel her og i det fjerne
> får legemer og skyer til at larme.

Så kølig, næsten vandklar luft. En stjerne
står frem så tindrende hvor skyer svinder
at den blir selve morgenlysets kerne.
»Se, dér er Venus,« siger han, »hun binder
sit bånd af lys fra aftenen ned under
det øde natrums rand og op, og finder
sig selv igen ved daggry hvor hun sunder
sig lidt. Det er kun Venus der kan bære
så meget mørke.« »Ja?« Hun smiler, grunder:
»Hvis jeg er Venus, så må du vel være
Merkur: Et ansigt vendt mod sol, et andet
vendt ud mod mørket, så din atmosfære
er is og ild som aldrig bliver blandet.
Men du er helt tæt på. Fra nattesiden
ser du mig klart som ansigtet i vandet«.

Lyngsøs brug af terzinen, hvor en trelinjet rimstruktur hele tiden 'fra sin kerne' 'føder' en ny struktur, hænger sammen med mise-en-abîme-fænomenet. Dette har digteren også diskuteret i interviewartiklen »Formen er det konkrete« (Dinesen 2000).

Analogien mellem det formelle mise-en-abîme-mønster og det indholdsmæssige er tydelig. Der drejer sig i ovenstående digt om ligedannetheden mellem på den ene side de erotiske aktiviteter i det lokale rum (»et sammenslynget bundt af ben og arme«) og på den anden side de meteorologiske (uvejret), astronomiske og mytologiske (Venus og Merkur) referencer. Der påpeges med næsten demonstrativ tydelighed, at der er fælles oplevelseskvaliteter mellem parrets kærlighedsakt og de meteorologiske forhold (»gnidninger gir varme:/at spændingsforskel her og i det fjerne/får legemer og skyer til at larme«). Tilsvarende paralleliseres den mandlige og den kvindelige person med planeterne Venus og Merkur i en dialog mellem de to personer – et stiltræk, der også leder tankerne tilbage på den klassiske anvendelse af terzineformen i Dantes *La Divina Commedia*.

At terzinen er den valgte versform, kan således ses i relation til en bestemt intertekstualitet, nemlig terzinetraditionen fra Dante over Goethe til Oehlenschläger, hvor man i høj grad beskæftiger sig med metafysisk-kosmiske emner. Lyngsø anfører selv i »Formen er det konkrete«, at netop en optagethed af »menneskets forhold til himmel og helvede, det timeliges forhold til det evige osv« viser sig i hans terziner, »hvad enten jeg vil det eller ej« (Dinesen 2000: 24).

Karakteristisk er det desuden, at Lyngsø i særlig grad relaterer sin poetiske strategi til Inger Christensens *Sommerfugledalen*. Dette fremgår bl.a. af hans essay »Mimesis: mimicry, mise-en-abîme« (1997), hvor sonetkransen også kaldes en mise-en-abîme-form, i hvilken Lyngsø ser en holistisk-fraktal tilværelsestolkning udfoldet. Det er naturligvis

tvivlsomt, om Christensen har nogen form for bevidst mellemværende med Lyngsøs Michel Serres-inspirerede mysticisme. Men det er uomgængeligt, at Inger Christensens værk er en vigtig forudsætning for Lyngsøs poetik.

Sammenligner vi Lyngsøs terziner med Inger Christensens og Tafdrups sonetter, er der klare lighedstræk, hvad angår såvel de patosladede, universalistiske tematikker som den smidige måde, hvorpå talen med elegante enjambementer eller udramatiske V-punkter fungerer inden for den metriske ramme. Man kan hævde, at Lyngsøs tekst med sin indlagte dialog placerer sig på grænsen for, hvad man finder i den monologiske centrallyrik. Imidlertid kan man også anføre, at man næppe vil tale om 'fremmede ord' i Lyngsøs tekst, da det talesproglige ikke er en integreret del af stilen. Desuden har vist ingen mennesker siden klassicismens dramaer talt som i digtets stiliserede dialog om himmellegemernes betydning i kosmos.

Ved andre digtere forekommer der i forbindelse med brugen af faste metriske former i højere grad en 'kamp' mellem takt og tale. Det gælder i anvendelsen af sonetformen hos henholdsvis Kaalø og Nordbrandt. Og i særdeleshed hos Klaus Høeck, som jeg tidligere har diskuteret.

I Sten Kaaløs digtsamling *hvisken* fra 1998 finder vi en række sonetter, og i pagt med alle klassiske idealer er temaet henført kærlighed. Hvad der derimod på ingen måde er i overensstemmelse med en traditionel anvendelse af den højtidelige poetiske form, er den associativt rablende syntaks og den prosaiske beretning om det erotiske samkvem mellem en erotikhungrende hustru og en sønderjysk bonde, hvori der bl.a. indgår gummistøvler, møg og vorter:

> Dér kommer han omsider. Hun vil elske.
> Og gummistøvler har han på, med møg.
> Ud kaster de aviser, gamle pelse,
> og tænder ild, til lædermøbelrøg.
>
> Jeg ser det hele nu, jeg kunne skrige!
> Vil hun hviske, men munden griber let
> rundt om hans finger, tungen slikker lige
> op og ned, han smiler, det gir et sæt
>
> da tungespidsen rammer knoens vorte.
> Han har en vorte, højblå – smag af mælk.
> Hun suger til al mælkesmag er borte.
>
> Nu er vi ens, nu smager jeg af mælk,
> af majs, ejendom, kvæg, og dig og mig.
> Og nu er vi to haredyr i leg.

Mens stavelsesantallet er nøjagtigt afpasset i Kaaløs shakespeareske sonetter, så er det rytmiske og rimmæssige anderledes uroligt og 'knoklet', end vi ser det hos Tafdrup og Christensen. De skæve (»elske«/»pelse«) eller identiske (»mælk«/»mælk«) rim og den opbrudte sætningsbygning giver teksten et råt præg, der korresponderer med det dagligdags emne. Og Kaalø formår således at udtrykke sin personlige sonetpoetik, der som digterens æstetiske indstilling generelt er på kant med en patosladet forvaltning af den symbolistiske tendens.

Mens Kaalø ironiserer mildt over sonettens høje stil med sit jordnære erotiske digt, er opgøret med denne form straks mere aggressivt hos Nordbrandt. Med en hæslighedsæstetiserende, vrængende og parodisk attitude lancerer Nordbrandt i *Ormene ved himlens port* (1995) et metadigt med titlen »Væmmelsen ved rim«. Metaaspektet ligger i, at Nordbrandt altid har været indædt modstander af rimet, og i »Væmmelsen ved rim« fremføres dette synspunkt på følgende måde:

> Obskøniteten ved det som ligner:
> Et rim som minder om noget, der var
> lige ved at være og som velsigner
> denne næstenhed. Som stod der et kar
>
> boblende, fuldt af indvolde og slim
> på alteret for det som skal komme.
> Er forberedt. Det jamrer som et rim.
> Netop det rim. Ekko af det tomme.
>
> Hvor jeg hader det: Fotografiet
> af det som var dødt et sekund efter
> de selvskabte, usynlige gæster
>
> som suger af det. Sengen med liget.
> Jeg vil ikke have det galehus her.
> Mig selv, lagenet og de kolde tæer.

Digtets anledning er et eksistentielt vilkår, der tematiseres i hele *Ormene ved himlens port,* nemlig sorgen over en venindes død. Fotografiet af den afdøde elskede vækker jegets afsky, idet det alluderer en lighed med den person, der engang var levende. Reproduktionen er inkarnationen af forløjethed og falskhed, og Nordbrandt oplever her en parallel til rimet, hvor der ligeledes er tale om en »næstenhed«, der opfattes som »obskøn.«

Hos Nordbrandt er stavelsesantallet og opbygningen af sonetten ligesom hos Kaalø overholdt. Men ellers er tekstens stil udtryk for et voldsomt ubehag og en kraftig modstand imod formen. Mens Inger Christensens og Tafdrups syntaks i sonetten består af

op til 4-5 sætninger, der smidigt og rytmisk føjer sig efter sonettens form, er der hos Kaalø 10 og hos Nordbrandt hele 12 sætninger eller ellipser i teksten. Og hos Nordbrandt er disse tilmed på enhver måde abrupte, afsnuppede og skæve i deres rytmer i forhold til versrytmen. Dertil er det tydeligt, at Nordbrandt overhovedet ikke søger at efterleve en traditionel skønhedsnorm med de vrængende rim (»efter«/»gæster«, »fotografiet«/»liget«). Formen udtrykker kort og godt, hvad indholdet siger: Her er en mand, der hader og på enhver måde føler sig utilpas ved sonetten og de faste metriske former, men som alligevel ikke kan lade være med at bruge dem. Hvilket jo vidner om, at de har øvet en vis fascination på ham.

Nordbrandt er således eksponent for en del af den moderne litteratur, hvor bundne former spiller en rolle uden at være en norm, der omfattes med sympati. Man kan således finde endnu mere radikale eksempler på værker, i hvilke essensen er destruktionen af det ordnede og harmoniske system, som sonetten udgør. Det gælder bl.a. i de »sprængte sonetter« fra Erik Lindegrens *mannen utan väg* og Klaus Høecks *Sorte sonetter*, idet ingen af de formelle krav til sonetten her respekteres med undtagelse af de 14 verslinjer.

I digtsamlingen *Pjaltefisk* (2004) fortsætter Nordbrandt sin idiosynkratiske kritik af de bundne former som udtryk for falsk forsoning. Analogien er denne gang, at de rimede og metriske former illuderer en harmoni, idyl og skønhed, der svarer til den reducerende og destruktive virkning, som den danske sommer har på det digteriske jeg. Ud fra denne sammenligning, der er lige så absurd, som den er æstetisk fascinerende, skriver Nordbrandt en 'sonet' med titlen »Den rigtige danske sommer«, hvis absurdistisk-ironiske anslag lyder:

> En rigtig dansk sommer skal være temaet for denne sonet:
> For det må være rigtigt, at det, som omgiver én, ikke skal siges
> i tretten eller femten linier, men i fjorten: Sådan vil jeg mene
> alting kommer på sin plads, så form og indhold bliver ét
> sådan som jeg selv er ét med sommeren
> som er ét med danskheden.

Metrisk afsmitning og klanglige skønhedsvirkninger – Grotrian og Thomsen

Rytmiske mønstre, rim og klangvirkninger dukker hele tiden op i poetiske tekster, hvad enten man vil det eller ej. At det er tilfældet, vidner også den demonstrative antipati om, som man finder til fænomenet hos en digter som Nordbrandt. For der er jo her langtfra nogen ligegyldighed; derimod er der en høj grad af forkastelsens patos. Hos en digter som Jess Ørnsbo er der som hos Nordbrandt tale om en lidenskabelig modstand mod de klassiske versformer, der f.eks. kan give sig udtryk i den følgende elegante vending fra debutsamlingen *Digte* (1960): »lad rimene gabe/i indbildt lighed/to stive fiskeøjne/beva-

ret i gensidig skelen«. Tilsvarende gælder det i Jess Ørnsbos poetiske tekster altid, at enjambementerne ligesom hos Kaalø og Nordbrandt har noget voldsomt og abrupt over sig. Eller sagt med Kjørups terminologi: det drejer sig om yderst signifikante V-punkter. På denne vis kan man sige, at det metriske og klanglige fra den symbolistiske tradition også spiller en klar rolle i Ørnsbos digtning, idet den hele tiden ligger som en modnorm.

I det følgende vil jeg undersøge, hvordan digtere kan forholde sig til traditionelle metriske mønstre, klangvirkninger og rim i poesien, uden at de behøver at annektere de faste former, som vi så det hos Inger Christensen, Tafdrup, Lyngsø og Kaalø. Og også uden at man behøver at vende sig mod dem i et idiosynkratisk raseri som hos Nordbrandt og Ørnsbo.

Når Jørgen Fafner anfører, at der i metriske digte er tale om »et metrum og et hver gang individuelt vers, der inviterer til, afspejler og vekselvirker med metret«, er det en beskrivelse, der faktisk dækker langt flere digte end dem, der har en veldefineret fast form. For 'invitationer' kan som bekendt blive modtaget på et utal af måder. Går vi tilbage til dansk lyrik fra 1950'erne og 1960'erne, var der digtere som Ørnsbo, der vredt returnerede den 'metriske invitation', men også adskillige, der tog den til sig som en udfordring. I Torben Brostrøms antologi *Den ny Poesi* (1962) er det således et overset kapitel, at en række af de nye digtere, bl.a. Jørgen Gustava Brandt, Erik Knudsen, Per Højholt og Jørgen Sonne, i høj grad arbejder med former, hvor der forekommer en interaktion mellem takt og tale. Og ofte slår det gnister i forsøget på at indføre en ny sekulær, konfrontationsmodernistisk poetik. Vi kan eksempelvis betragte den voldsomme brug af abrupte skift i rytme, tempo og frasering samt den udprægede anvendelse af enjambementer, som Jørgen Sonne praktiserer i sin ultramoderne brug af det femfodsjambiske blankvers i et digt som »Riesenrad« fra *Midtvejs* (1960). Der er her en dissonantisk spænding mellem diktionen og det stiliserede digteriske versmål på en måde, der – som det også f.eks. ses i Paal Brekkes parodiske anvendelse af heksametret i *Roerne fra Itaka* (1960) – har en provokativ effekt i forhold til en fortidig, højstemt poetisk retorik. Sonne beretter i *Digtere i Forhør* (1966) om, hvordan han i sine digte interesserer sig for og opdyrker »samspillet mellem en taktérende rytmik og en frit bevægelig, som er bestemt af det bagvedliggende forløbs forskydninger – af følelsen, den indre dramatik« (Clausen 1966: 119).

Hvordan ser det så ud i dansk lyrik omkring 2000? Ganske anderledes. Normen har her ikke som i hovedstrømmen inden for 1960'ernes digtning været en indædt fornægtelse af alt, hvad der kunne minde om en symbolistisk orientering inden for digtningen. Tværtimod har jeg peget på, at den centrallyriske strømning i nutidens digtning har koncentreret sig om en bevaring og en videreudvikling af former og formsprog fra den poetiske tradition. Og til noget sådant hører selvsagt også de metriske former. Man vender sig bort fra den hverdagssproglige stil og søger at erstatte denne med et 'underliggjort', poetisk særsprog. I »Kunsten som greb« taler Viktor Shlovskij rammende om, at »den kunstneriske rytme består i brud på prosaens rytme« (Shlovskij 1991: 25), hvor han med 'prosaen' mener ikke-litterært sprog.

Lad os som eksempel på, hvordan en 'kunstnerisk rytme' eller et metrisk koncept effektfuldt implementeres i ny dansk digtning, tage et digt af Simon Grotrian. Hos denne digter finder vi i samlingerne fra omkring årtusindskiftet og fremefter en mængde digte med regulære metriske former, men også tekster som den følgende fra *Korstogets lille tabel* (2004), hvor det forholder sig anderledes subtilt:

> Østersøbølgen af blågrøn champagne er rakt i et skibsvrag
> hvor boblerne letter som måner
> og knuses mod englenes fodsåler
>
> Herren vil spænde sin regnbue over os
> da vil han skyde den onde i hjertet.

I Grotrians tekst kan vi iagttage en tydelig stilisering i retning af en fast rytme, hvor hver tredje stavelse betones. Årsagen til dette er formodentlig, at netop denne rytme – med heksameteret som det fremmeste eksempel – forbindes med en høj stil, som det f.eks. kommer til udtryk i antikkens helteepos, barokkens hyldestdigtning og i det 20. århundrede i bl.a. Sophus Claussens *Heroica* (1925). Der er her i høj grad en 'kunstnerisk rytme', der bryder med den normalt talesproglige. Man lytter – og man hører også andre ting i Grotrians tekst. Man bemærker den raffinerede vokalmusik med assonanser (f.eks. første linje: ø-ø-ø-e-a-å-ø-a-a-e-a-i-e-i-a – med dens overvældende brug af ø og a) og skift mellem for- og bagtungevokaler (o-o-e-e-e-e-o-å-e/o-u-e-o-e-e-e-o-å-e/e-e-i-æ-e-i-e-u-e-o-e-o). Skønhedsvirkningen er uomtvistelig og kan selvfølgelig også ses i forlængelse af symbolismens og andre dele af centrallyrikkens interesse for klanglige virkninger i poesien og analogien mellem lyrik og musik. I nordisk sammenhæng ses dette f.eks. hos Sophus Claussen (»Ekbátana«, »Himperigimpe«), Knut Hamsun (»Kuboå«, »Ylajali«, » Happolatti«) og Tom Kristensen (»Itokih«).

At brugen af det rytmiske er i overensstemmelse med stoffet i Grotrians tekst, er lige så oplagt. Det fascinerende, fremmedklingende præg, som teksten får med sin daktyliske rytme og sine vokalklange, korresponderer med den surreale metaforik, der som altid hos Grotrian bruges til at gestalte et religiøst-kultisk univers.

Et aspekt ved det klanglige, der kan kræve særlig opmærksomhed, er rimet. En skarpsindig afhandling af Donald Wesling ved navn *Chances of Rhyme: Device and Modernity* (1980) diskuterer rimets rolle i moderne digtning. Wesling anfører, at rimet, til trods for alle doktriner om 'vers libre', i dele af den symbolistiske og modernistiske tradition har en særdeles central funktion. Rimets rolle er at give ordene en sanselig intensitet, som ikke opleves i dagligsproget. Med sanselig intensitet menes der, at ordene ikke bare fungerer som henvisninger til 'verden', men at de besidder en klanglig valør, der er fantasiæggende. Bruddet med normalsproget er igen alfa og omega. Desuden skaber rimet en betydningsudvidelse i kraft af den lydmæssige kobling, der forekommer mellem to udtryk, som ikke semantisk hører sammen.

At rimet opfattes som en udvendig og overflødig effekt, som det bl.a. anføres af Ørnsbo og Nordbrandt, imødegås således af en forestilling om, at rim i moderne lyrik har en anden rolle end i den klassiske poesi. Wesling bruger en udtalelse af Wallace Stevens til at fremhæve en af sine vigtigste pointer omkring det moderne rims karakter: »The words to be rhymes should not only sound alike, but they should enrich and deepen and enlarge each other, like two harmonious notes« (Wesling 1980: 35). Desuden anfører Wesling, at der i rimet skal være tale om »degrees of distortion« (ibid. 87).

Denne opfattelse deles af Bjørnvig, der i en smuk formulering fra »Intethed og Form« påpeger (Bjørnvig 1960: 86f):

> Der gives en traditionel og en moderne Strofe, et traditionelt og et moderne Rim. Ingen som har Øre for det og som sammenligner Musset med Baudelaire, Drachmann med Claussen, kan undgaa at mærke det. Jeg kan foreslaa en lille Kontraprøve paa Rimets Funktion og Legitimitet i et moderne Digt: Skriv Digtet om til Prosa og se, om Rimordet kan undværes – kan det det, saa er den gal; i et moderne Digt er Rimet nemlig det betydningsbærende Ord – eller det kan være et Smaaord, helt uundværligt for Syntaksen, som naar Rilke rimer *aber* paa *Kandelaber*, eller Claussen *Spleen* paa *min*. Det kendte de gamle ikke, Rimet selv var en Skabelon, en Vedtægt, som sjældent beredte Overraskelser, Hjærte – Smærte osv.

De overraskende sammensætninger og æggende dissonanser i forbindelse med rim er sagen. En sådan virkning opleves f.eks. hos Ludvig Holstein (»Goethe«/»fødte«), Sophus Claussen (»streng«/»velin«), Tom Kristensen (»fik«/»Mosambique«, »Kolos«/»Trods«, »Tenor«/»Koh-i-noor«) og »Bjørnvig (»fatal«/»sygehusjournal«, »glans«/»instans«, »tur«/»dioskur«).

Brugen af 'skjulte' og overraskende rim er ikke kun påfaldende i de forfatterskaber i litteratur omkring 2000, der benytter faste former som Inger Christensens, Tafdrups og Kaaløs, men også hos digtere, der ikke gør det. Et eksempel på dette er det følgende titelløse digt fra Søren Ulrik Thomsens *Hjemfalden* (1991):

> Jeg var så forelsket i drømmenes sprog
> – de apokryfe ordbøgers ophav –
> at jeg tog ud til The Banks of O-hi-o,
> Zaragoza og Clermont-Ferrand
> blot for at finde navnene skønnest.
> Ribbet og rig hjembragte jeg:
> Dette kar for alfabetets styrtregn.
> Hvert tilsneet brev ville jeg tyde,
> indtil jeg så:
> Dagslysets kode er sværest at bryde.
> Kønnets natskygge lader jeg stå,
> de vilde fugle flyve.

Sæt dig ved bredden og se, de letter.
Tilbage står verdens spejl –
rystende klart som en sø af sonetter.

Tekstens emne er digterens refleksioner over den kunstneriske skabelsesproces. Der afprøves og afskrives en række klassiske muligheder, såsom at rejse ud og konfrontere sig med den eksotiske verden, hvor det erkendes, at en skønhedslængsel, der er rettet mod steder med en fascinerende klang (»The Banks of O-hi-o,/Zaragoza og Clermont-Ferrand«), ofte ikke tilfredsstilles ved at besøge de pågældende lokaliteter. At navnet på et sted med sine klange lokker med en kraft, der ikke nogen måde forholder sig til virkelighedens verden, er også en kendt problemstilling i symbolismens poetik med Sophus Claussens »Tananarive«, Södergrans »Chimborazzo« og Tom Kristensens »Port Said og Colombo,/Penang, Singapore/og Saigon, Hongkong, Yokohama!«.

Af andre digteriske strategier nævner Thomsen herefter hele fire. Det gælder afsøgningen af fortiden (»hvert tilsneet brev ville jeg tyde«), det sociale engagement (»Dagslysets kode er sværest at bryde«), den avantgardistiske, oprørske gestus (»de vilde fugle flyve«) og den euforisk-erotiske vision (»Kønnets natskygge lader jeg stå«). De forkastes dog alle.

Endelig præsenteres vi i digtet for den æstetik, som Thomsen har holdt fast ved fra *Nye digte* og fremefter, udtrykt ved de afsluttende strofer: »Tilbage står verdens spejl –/ rystende klart som en sø af sonetter«. Den distancerede 'seer'-position i forhold til verden genkendes her som i alle Thomsens digte. Og hvilket poetisk prisme må 'verden' ikke igennem, før den kan optræde i digtningen? Først registreres dele af den i en slags universel optik af digteren (»verdens spejl«). Dernæst bearbejdes den med alle digterens 'kirurgiske' instrumenter i den forfinede og dissonansfyldte skabelsesproces, der antydes med den afsluttende paradokse vending: »rystende klart som en sø af sonetter«. Vendingen peger på endnu et aspekt ved Thomsens poetik, nemlig at traditionen er altafgørende for digteren. Man kan med rimelighed tolke den »sø af sonetter«, der omtales, som den – også metrisk relaterede – symbolistiske tradition, som centrallyrikeren Thomsen forholder sig til.

Interessant er det, at man i teksten, hvad angår rytme og rim, ser en klar korrespondance mellem form og indhold. Digtet bevæger sig i sit forløb bort fra beskrivelser af æstetiske strategier, som Thomsen i *Hjemfalden* tager afstand fra, dvs. den rastløse eventyrer, den kontemplative nostalgiker, den socialt engagerede, den anarkistiske avantgardist og den sensualistiske erotiker, og frem mod en formorienteret, forfinet, symbolistisk æstetik. Svarende til dette oplever vi, hvordan digtet i sin første del har en uregelmæssig, talesprogsnær rytme, mens det i sidste del 'falder til ro' i et regelmæssigt, daktylisk meter og en række enderim (»så«/»stå«, »tyde«/»bryde«, »letter«/»sonetter«). Sidstnævnte har, som Wesling og Bjørnvig fremhæver, også deres store effekt, fordi de pludseligt og overraskende dukker op i digtet og i digtsamlingen *Hjemfalden* i det hele taget.

Thomsens tekst siger med sine skønne klanglige og rytmiske virkninger og sit afsluttende ord, »sonetter«, noget afgørende om holdningen inden for den centrallyriske strømning omkring 2000, hvad angår det klanglige og rytmiske. Digtet vidner om, hvor stærk en indflydelse den symbolistiske æstetik med dens dyrkelse af suggestive klange og sofistikerede rimvirkninger stadig har på litteraturen i dag.

Frie rytmiske former, remser og ordspil – Bukdahl, Green Jensen, Laugesen, Brandt og Andkjær Olsen

Hos digtere som Tafdrup, Inger Christensen, Lyngsø, Kaalø og Thomsen opfattes form og stof som gensidigt afhængige størrelser, der indgår i en organisk syntese. Denne klassiske kunstforståelse findes også udtrykt i Thomsens toneangivende poetik *En dans på gloser* (1996). En sådan tanke dækker langtfra de æstetiske strategier hos alle digtere omkring 2000. For hvad nu, hvis formen i stedet har en langt mere selvgyldig karakter? Og hvad nu, hvis formen i sig selv genererer betydning *i takt med*, at den skabes? Eller måske kan man opfatte det rytmiske og klanglige som et reservoir af poetiske greb, man frit og legende kan anvende uafhængigt af det stof, som de poetiske tekster omhandler? Det er denne type spørgsmål, som stilles af den fraktion inden for nyere dansk poesi, som jeg har betegnet som interaktionslyrisk og flerstemmig, og som jeg i det følgende vil se nærmere på.

Teoretisk er de ræsonnementer, som netop er opridset, i høj grad knyttet til en bestemt tendens inden for litteraturkritikken og filosofien, nemlig dekonstruktionen og poststrukturalismen. Dette udgangspunkt har naturligvis forgrenet sig i en række forskellige tendenser i digtningen siden 1960'ernes slutning. Men en central referenceramme for forståelsen af tekster i dette afsnit er Jacques Derridas *De la Grammatologie* (1967), i hvilken det slås fast, at »skriften« – og dermed også de rytmiske former – »ophører med at betegne den ydre hinde, den upålidelige dobbeltgænger for en højerestående signifiant« (Derrida 1967: 47). I stedet er det afgørende i skriften, at de klanglige og rytmiske strukturer er betydningsskabende via det, Derrida kalder 'dissémination er'. Det er ikke en overordnet ide om digtets tema, stemning og 'verden', der styrer digtets forløb, men betydningsskredene på det lydlige niveau.

Derridas argument findes i en række varianter hos teoretikere fra de følgende år, hvor en af de afgørende er Roland Barthes. Barthes taler analogt til Derridas 'dissémination er' om en 'paradigmatisk bevidsthed' i tekster. Han anfører (Barthes 1972: 210):

> The paradigmatic consciousness is a formal imagination; it sees the signifier linked, as if in profile, to several virtual signifiers which it is at once close to and distinct from; it no longer sees the sign in its depth, it sees it in its perspective; thus the dynamic attached to this vision is that of the summons; the sign is chosen from a finite organized reservoir, and this summons is the sovereign act of signification.

Hverken Derrida eller Barthes har nogen nævneværdig interesse for moderne poesi.[97] Det ser man derimod i Joseph M. Contes *Unending Design. The Forms of Postmodern Poetry* (1991). Conte hævder, som jeg har været inde på, at de seneste årtiers digtsamlinger i højere grad følger procedurale og serielle mønstre i deres kompositioner end de 'organisk' motiverede principper, der lå til grund for opbygningen af tidligere tiders poetiske værker. Forestillingen om serielle og procedurale kompositioner har imidlertid også implikationer, hvis man betragter enkeltdigte fra de seneste år. Conte bygger i sin argumentation videre på Barthes' forestilling om tekstens 'paradigmatiske bevidsthed', idet han gør denne bestræbelse til essensen i de serielle og procedurale digtformer (Conte 1991: 41):

> The symbolic consciousness sees the sign in its »depth« and thus has a tendency to neglect form as a superficial concern in a work. But the paradigmatic consciousness sees the sign in its »profile« and thus pays particular attention to the formal relations of signs and to the regular constraints of the work; it is, after all, attention to the *system*.

Modsat en afkodning af en betydningsmæssig 'dybdestruktur' skal læserens interesse altså være rettet mod tekstens overflade. Det gælder ikke om at finde en helhed, en overordnet mening eller en sandhed i teksten, men om at aflæse og erkende tegnenes arbitraritet og hengive sig til den flydende betydning. Målet med læsningen er at opleve den dynamik, der skabes i teksten i kraft af de forskellige tegns spil med hinanden.

I diskussionen af en sådan digtning kan det være formålstjenligt at skelne mellem to tendenser, der dog ikke i praksis nødvendigvis er skarpt adskilte. På den ene side har man nogle, ofte ret æstetisk sofistikerede, værker opbygget efter serielle eller procedurale principper. På den anden side møder man en mere folkelig og mundtlig influeret tradition for anvendelsen af rim, remser og ordspil.

Den første type digte kan også kaldes 'sprogmaskiner'. Når denne betegnelse nævnes, falder tanken også på en bestemt digtsamling, nemlig Højholts *Turbo* (1968), der er et af de første eksempler på noget sådant i Danmark. En anden tekst af Højholt med en procedural-seriel struktur, hvor et narrativt-kausalt kompositionsprincip saboteres, stammer fra *Groteskens område* (1977) og bærer titlen »Kongen ankommer til cafeteriet ved havet«. Vi hører om et cafeteria og en konge og har forventninger om en modernitetskritisk 'historie' om materialisme og åndløshed. Men alle forventninger skuffes, da sætningen »kongen ankommer til cafeteriet ved havet« begynder at køre i en båndsløjfe og gentages 12 gange i digtets afslutning, hvorved digtets referentielle funktion opløses.

Generelt kan man om den type gentagelse, som Højholt anvender, sige, at den adskiller sig fra en ældre lyriks brug af virkemidlet. I ældre digtning er der tale om et middel, der i form af et omkvæd eller en anaforisk struktur afspejler et stemningsmæssigt eller tematisk helhedspræg i teksten. Modsat dette giver vendingen, »Kongen ankommer til cafeteriet ved havet«, absolut intet helhedspræg til teksten: Gentagelsen er blot en intensitetsskabende 'turbomotor'.

Højholts 'sprogmaskiner' er imidlertid både sjældent forekommende og relativt enkle i deres systemiske koncept, i forhold til hvad vi ser i slutningen af det 20. århundrede. Her har den 'paradigmatiske bevidsthed' fundet de mest subtile udtryk i forsøget på at lave nye klanglige og rytmiske former. Jeg vil stille skarpt på to eksempler på dette, nemlig tekster af Niels Frank og Per Aage Brandt.

Niels Franks holdning til poetisk struktur og rytme fra essaysamlingen *Yucatán* (1993) er i klar overensstemmelse med Joseph M. Contes fra *Unending Design*. Begge er optaget af den amerikanske, poetiske neoavantgarde, hvor specielt John Ashbery har en nøgleposition. Jeg har endvidere været inde på, hvordan Gertrude Steins værker er blevet reaktualiseret i den nyeste danske digtning, og hvorledes Frank i »Tavshedens syv segl« fra *Yucatán* pointerer den særlige gentagelsesæstetik, som propageres af Stein. Frank anfører, at målet er at skabe en poesi, hvor ordene »udgør en hel lille tonerække som digtet gennemspiller igen og igen« (Frank 1993: 42).

En række af Franks digte fra *Øjeblikket* (1985) og *Digte i kim* (1986) korresponderer i udpræget grad med denne gentagelsespoetik. En typisk tekst fra sidstnævnte værk er »Stemmer«:

hør når han ganske sagte lader stemmen gå
og fortæller om det ansigt der langsomt
ubeskriveligt langsomt drejer sig
og ser sig selv i rudens spejl
ser spejlet i sig selv og går
mens rødgule busser kører lige forbi
med tomme sæder ned langs midten
og døre som åbnes og smækkes i ryk
og åbnes og smækkes i ryk igen
idet han fortæller om dette og siger
hør sagte på ham når han går
går ganske langsomt med ansigtet op i luften
forbi rudernes lys der spejler sig selv og siger hør
mens busser i farver kører lige forbi
med stemmer ned langs de tomme sæder.

Der er i sandhed tale om en »tonerække« i Franks tekst. For vellyden i den rytmisk modulerede gentagelsesstruktur er særdeles påfaldende. Franks tekst lægger derimod ikke op til, at man søger efter en dybdestruktur, og det virker på ingen måde meningsfuldt at anskue teksten som et narrativt forløb, hvor de enkelte deles referentielle betydning klarlægges. Digteren påpeger i ovennævnte essay, hvordan intentionen i teksterne er, at digtet bliver en slags meditativ mumlen, hvor de brugte ord mister deres »oprindelige betydning« og kommer til at henvise »til en betydning«, de »end ikke selv kender til« (ibid.).

Pointen i digtet ligger i samspillet mellem de enkelte tegn. Hvert eneste af ordene og udtrykkene – »hør«, »fortæller«, »langsomt«, »ganske«, »kører lige forbi«, »i ryk«, »sagte«, »stemmen«, »ansigt«, »busser«, »ruden« og »sæder« – gentages i pagt med Franks poetik fra »Tavshedens syv segl« to eller tre gange i en række varierede bølgebevægelser. Der opstår dog aldrig nogen monoton – med Bjørnvigs udtryk – mekaniseret »dum dum død«-rytme i kraft af, at afstanden mellem de identiske ord varierer. Desuden forekommer der små grammatiske forskydninger, hvor »stemme«, »ruden« og »gå« bliver til »stemmer«, »ruder« og »går«. Og som undtagelsen, der sætter systemet i relief, har man ét eneste eksempel på en semantisk forskydning, der lyser op i midten af teksten for derefter at slukkes i afslutningen af denne, nemlig »rødgule«, der bliver til »farver«.

Står man således hjælpeløs i forhold til en traditionel tematisk-hermeneutisk afkodning af teksten, er det til gengæld utvetydigt, at dens musikalske gentagelsesstrukturer virker. Man kan i denne sammenhæng med Christian Kocks receptionsæstetiske overvejelser tale om, at »begrebet 'betydning' sættes på porten som litteraturteoriens centrale begreb«, og at man i stedet har at gøre med »psykodynamiske gevinstoplevelser som læseren har erfaret kan udløses af dynamiske træk i teksterne selv« (Kock 1994: 332). Under alle omstændigheder anvendes der hos Frank en seriel og procedural strategi, som med lydlige virkninger i iterative strukturer fremhæver digtets materialitet. Franks digte er raffinerede 'sprogmaskiner', der udnytter den rytmiske og lydlige side ved poesien på en ganske anderledes måde og med et ganske andet formål, end man ser det i centrallyrikkens anvendelse af traditionelle metriske former, subtile rim og skønne vokalklange. Andre digtere har – om end ikke altid med samme held – fulgt efter Frank ad dette spor.[98]

Jeg vil herefter se på en anden type rytmisk 'sprogmaskine', nemlig Per Aage Brandts digte. Hvor 'motoren' i Franks digt er en række ord og udtryk, der gentages, kan det hos Brandt f.eks. være en metrisk figur. Det drejer sig om den i dansk vershistorie sjældent brugte anapæstiske rytme i en tekst fra *Ups and downs* (1996), der på den for digteren typiske facon har sin 'overskrift', »(anapæster)«, anbragt i en parentes under digtet:

> det er fuldstændig u/den betydning hvordan
> jeg mon har det og hvor/for det går som det går;
> det har regnet og går/den er våd; det er nat
> og min cykel er rus/ten og blind som enhver
> af os er; i stati/verne venter prote-
> teserne på os og tror/vi i morgen igen
> kommer ned for at kas/te os over dem selv
> om det regner og sner;/de har muligvis ret;
> også jeg skal afsted/under himlen af bly
> ud i byen af bly,/iført blågrå kasket

Vi kan naturligvis i digtet fremlæse en eksistentiel problematik om melankoli over livets trivialitet og dødens uafvendelighed: »i stati/verne venter prote-/teserne på os og tror/vi i morgen igen/kommer ned«. Alligevel ser vi, hvordan Brandt, som den inkarnerede anti-centrallyriker han er, demonstrativt indleder sin tekst med at underminere denne lyriske genrekonventions mest essentielle træk, nemlig et jegs udsigelse om sin egen tilstand i en bestemt situation: »det er fuldstændig u/den betydning hvordan/jeg mon har det og hvor/for det går som det går.« Hvad der tæller, er det humoristiske spil med metrikken og rytmens 'lystfyldte' leg i denne ene blandt mange vidt forskellige tekster i Brandts flerstemmige og avantgardistiske digtbøger.

Med Brandts 'sprogmaskine' nærmer vi os den anden vigtige rytmiske tendens inden for interaktionslyrikken, nemlig brugen af den mundtligt reciterende stil med dens remser og ordspil.

Et toneangivende værk i de seneste års teori om poesiens rytme er Amittai Avirams *Telling Rhythm. Body and Meaning in Poetry* (1994). Forbindelsen til Derridas, Barthes' og Contes argumenter er tydelig. Men det er nu ikke længere 'skriften', 'tegnene' og 'sprogmaskinen', der er de enigmatiske begreber, men 'kroppen', 'ekstasen' og 'rytmen'. Avirams formel for lyrik lyder: »Poems are allegories of the sublime power of their rhythm« (Aviram 1994: 223). Der argumenteres for, at New Criticisms opfattelse af det rytmiske er fejlagtig, når man anskuer rytmen som underordnet digtets tema. Det rytmiske unddrager sig, hævder Aviram, enhver form for rationel signifikationsproces og må opfattes som en kraft, der har udgangspunkt i elementære kropslige processer, som er frigjort fra den sociale orden (ibid.):

> Poetry is a moment of encounter between the specifically, historically engaged and the sublime, between the socially constructed body and the rhythmic body at free play among constructs. As such, poetry challenges socially prevalent concepts, dislodging them momentarily so that they can change as part of historical processes.

Aviram går så langt som til at hævde, at andre elementer i digtningen (billedsprog, motiv, tema etc.) er underordnet det rytmiske, idet disse kan opfattes som mislykkede forsøg på at repræsentere det, der ikke kan repræsenteres, nemlig den sublime rytmiske kraft. Tolkninger af digte er ifølge Aviram et spørgsmål om at bestemme »the specific manner in which the language of a poem attempts and fails to represent the sublime power of its rhythm and in which it acknowledges the fact that rhythm is beyond its reach« (ibid.).

En bestemt type lyrik står i centrum hos Aviram, nemlig digte der har en markant og stiliseret rytme. Man forestiller sig, at rytmen befordrer en frigørelse af kropslige – af den sociale tvang undertrykte – energier. I en nietzscheansk relateret argumentation opfattes poesiens rytme hos Aviram som en dionysisk udfoldelse, der fører til en ekstase og en enhedsoplevelse, som er selve tilværelsens mål. I modsætning til den dionysiske rytmiske aktivitet står i Avirams noget unuancerede dualisme det apollinske, der knytter

sig til repræsentationen, bevidstheden og en fastlåst subjektposition. Avirams fremstilling kredser således uafbrudt med begejstring om oplevelsen af en kosmisk kraft, hvor jeget er frigjort fra en repressiv socialitet (Aviram 1994: 224):

> I consider the musical element of poetry a force that draws the listener or reader away from the ordinary world of separate objects with their individual meanings and values, and toward a state of being not one-self, free of social codes of value, without language.

Avirams holdning knytter også an til de amerikanske poetiske bevægelser fra 1980'erne og 1990'erne, »The New Narrative« og »The New Formalism«. Man finder i disse bevægelser en markant afstandtagen til en akademisk digtning, som dyrker en svært tilgængelig poetisk lingo, og som angiveligt har vendt ryggen til den folkelige kulturs sangbare lyrik. En dominerende skikkelse inden for »New Formalism«, Dana Gioia, peger på, hvordan »the university has intellectualized the arts to a point where they have been cut off from the vulgar vitality of popular tradition«. Hun efterlyser i stedet »poetry's reaffirmation of song« og »the need for a broader audience« (Gioia 1989: 168).

Blandt danske kritikere finder vi på mange måder en pendant til Aviram og Gioia i Lars Bukdahl. Vi møder ganske vist ikke hos Bukdahl nogen socialt kritisk efterlysning af en bredere læserskare til poesien som hos Gioia. Men ellers er smagen og argumenterne næsten de samme hos Bukdahl og amerikanerne.

Lars Bukdahls specialitet som kritiker har været at fremhæve rim og remser som en attraktiv type litteratur. Det gælder bl.a. i en række essays med titler som »Poesiens ånd/på samlebånd« (1999) og »Rems og rimeligt!« (2003) I sidstnævnte redegøres der for dele af remsernes social- og litteraturhistorie, hvor Bukdahl også omtaler genrens litterære aner såsom Lewis Carroll, Edward Lear, Halfdan Rasmussen og Benny Andersen i en karakteristisk elegant, tumultuarisk og ironisk-vittig stil (Bukdahl 2003: 40 og 43):

> Rim & remser er en poetisk urgenre og i sin oprindelse naturligvis rent mundtlig. De to væsentligste urscener for urgenren er børn og børn imellem og gadesælgeren i aktion. Forskellen er, at gadesælgerens remser er instrumentelle, han vil sælge sine bananer eller hvad det kan være, og via remsen holder han sin *sales talk* rullende og hypnotiserende, og naturligvis kan også (og skal vel faktisk nu og da) gadesælgeren gå i kvalificeret, tumultuarisk, nonsensisk selvsving. Derfor står gadesælgeren som den frie, forpjuskede fugl han er eller rettere var (også sprogligt), ikke i opposition til børnene og deres anarkistiske, lydlegende, ord- og sprogspillende rim & remser. Den virkelige fjende er pædagogernes belærende remser: i toppen af hierarkiet befinder sig de helt nøgne grammatiske remser, særligt de latinske og græske, og under dem figurerer alskens konstruerede remser til indlæring og opbyggelse, ofte forklædt som rigtige rim & remser, men børnene har naturligvis ikke svært ved at lugte lunten. En overlappende slags er alfabet- og tælleremser,

> som børnene også har deres egne crazy udgaver af og viltert bygger videre på. Pointen med både pædagogernes remser og børnenes rim & remser er deres primitive og effektive mundtlige appel, men hvor børnene lystfyldt hengiver sig til lydligheden i og som en leg, vil pædagogerne banke klogskab og moral ind i de små hoveder, og selvom jeg er ret sikker på, at de barnlige rim & remser kom først, thi alt, herunder altet, begynder som en leg, er de til hver en tid også en karnevalistisk subversion af pædagogernes remser: We don't need no education, we don't need no mind control! [...] Rim & remser fungerer i moderne forfatterskaber som en formel for en på samme tid barnagtig/primitiv og surreel/avanceret leg med sproget, dets lyde og betydninger, som postuleres centralere for lyrikken end centrallyrikken.

Bukdahls argument bygger på en skarpt profileret dikotomi. Den negative, repressive pol er voksenverdenens intellektualisme og refleksion inkarneret ved »pædagogernes belærende remser«. Den positive emancipatoriske pol, der er blevet undertrykt, findes hos outsidergrupper, der dyrker »kvalificeret, tumultuarisk, nonsensisk selvsving« og »anarkistiske, lydlegende, ord- og sprogspillende rim & remser«.[99] Der trækkes i Bukdahls mere suggestive end saglige argument på en lang række associationer og tankemønstre såsom Bachtins karnevalismeteori (rim og remser som »karnevalistisk subversion af pædagogernes remser«), surrealismens dyrkelse af det primitive og førbevidste som et revolutionært potentiale, der kræver forløsning (»poetisk urscene«, »deres primitive og effektive mundtlige appel, men hvor børnene lystfyldt hengiver sig til lydligheden«) og moderne rocklyriks kritik af det engelske kostskolesystem (Pink Floyds *The Wall*-citat).

Som før nævnt er der i spasmageren Bukdahls forsvar for rim og remser en mindre grad af socialt engagement end hos de politisk bevidste kritikere Aviram og Gioia. Interessen for 'folket' begrænser sig hos Bukdahl til den finurlige henvisning til »gadesælgeren« og har da heller ikke andre begrundelser, end at hans råberier angiveligt skulle inkarnere de værdier, som avantgardekritikeren Bukdahl valoriserer, nemlig det legende, det tumultuariske, det kaotiske, det uforudsigelige og det rebelske.

Som alle essayistiske tekster af Bukdahl er »Rems og rimeligt!« helt ud i overskriften domineret af det sproglige virkemiddel, som han i særlig grad ynder, nemlig ordspillet. Overalt i Bukdahls essay undermineres det, der kunne tages som et manifest og et entydigt udsagn, af vendinger, hvor det er ordenes klange, der styrer indholdet. Med vendinger som »de to væsentligste urscener for urgenren er børn og børn imellem og gadesælgeren i aktion«, »forpjuskede frie fugl«, »lystfyldt hengiver sig til lydligheden« og »centralere for lyrikken end centrallyrikken« parodieres den præcision, som normalt tilstræbes i litteraturvidenskabelige afhandlinger. Læser man ligeledes en række af Bukdahls forfatterportrætter af bl.a. Laugesen og Turèll i *Historier om nyere dansk litteratur* og *Danske digtere i det 20. århundrede*, tilkendes ordspillene og remserne også her en særlig interesse.

Lad os se på, hvordan ordspil og remser udfolder sig i dansk digtning omkring 2000. Jeg vil fokusere på fire ret forskellige brugere af disse genrer, nemlig Peter Laugesen, Bo Green Jensen, Lars Bukdahl og Ursula Andkjær Olsen.

I dansk litteraturhistorie har traditionen for remser været yderst begrænset og uden for den finlitterære offentligheds søgelys. Blandt de enkeltstående manifestationer finder man Halfdan Rasmussens og Benny Andersens børnerim samt fra 1960'erne nogle undergrundsbøger af digtere som Dan Turèll og Peter Laugesen. For Turélls vedkommende møder man bl.a. en mængde remser i den 300 sider lange *Karma Cowboy* (1974). En pragtfuld og typisk passage fra dette værk lyder: »Måger skræpper/Mensker knæpper/på ægte tæpper/Mensker knæpper/fra Rhinen til Djnepr//Alting hviler/Alting smiler/Alting sover/aldrig over.«

Dog er det tydeligt, at remsetraditionen begynder at slå igennem inden for den lyriske genre fra slutningen af 1980'erne. Man ser her en parlandotradition med rødder i den amerikanske beat-digtning. Borte er alle forfinede forskrifter om, at man skal forholde sig til faste symbolistisk inspirerede former, og man sammenligner i stedet det at skrive digte med jazz- og rockmusikkens improvisationer, hvor der bruges refræn og gentagelser.

En ofte overset skikkelse i nyere dansk digtning er Bo Green Jensen, hos hvem »Venter på Enola Gay« fra *Mondo Sinistro* (1983) er et af de vigtigste eksempler på den remsetradition, der har haft voksende betydning i de sidste årtier af det 20. århundrede. Umiddelbart kan digtet i sin rimstruktur minde om Søren Ulrik Thomsens »Jeg var så forelsket i drømmenes sprog« fra *Hjemfalden*, hvad angår de uforudsigelige rimvirkninger, der pludselig dukker op midt i digtet. Mens Thomsens digt imidlertid opererer med en klassisk symbolistisk opfattelse af klanglig vellyd og skønhed, er der hos Green Jensen noget ganske andet på spil, nemlig en remseagtig vrængende og travesterende brug af rimet:

Hvis denne sommer fortsætter
I mere end en uge
Bliver vi alle sammen gale.
Jeg kan mærke det i hovedet
Og se det i jeres opblødte smil.
Men det ved I jo eller hvad?
Og elsker vi ikke alle VM i Beirut
Hvor slangerne får fingre?

Hvis denne sommer bliver ved
I mere end en uge
Vil I se mig suge kagen ud
Af hver en moders liv.

Men det ved I vel og venter.
Det bliver altsammen ligesom i TV
Med indlandsis og brændte lig
Som Margrethe kan velsigne.

Det er ikke bare mit knæk
Men det ved I vel og håber,
Der bliver ikke flere dråber
Af børn og håb og havdød.
Det hele bliver TV og spændende nætter,
Dallas live i Ishøj
Mens vi venter på Enola Gay
Og slangerne får hænder.

Tænder? Grill en makrel
Med de hurtige karle
Eller myrd en kylling
I sommerens navn.
Læs en bog om dejg og bag
Den Store Grønne Kage.
Lad os drømme os tilbage
Mens vi venter på Enola Gay.

Og hvad har knappernes
Trussel at gøre
Med den klare flaskes
Kluk du kan høre?
Den venter her
Ved det slimede vand
På den tørstige kone
Og hendes mand.

Nå så der dør en dyreart dagligt
Helt sagligt: hvad har det med mine slag
Og nætter på nætter på nætter at gøre?
Polen og Grøn Fred, rend mig i røven.
Jeg har glæden og jeg har sorgen,
Et job jeg skal op til imorgen.
De kan marchere mod Moder Rusland
Og lægge kors af blomster på blanke sten

For en sort Madonnas skidne lig.
Skrig. Slå. Skyd. Gå. Der er ikke andre
Slanger end min bankbalances slyng.

Som ofte hos Bo Green Jensen – og forbilledet Eliot – er digtets emne en nådesløs civilisationskritik og formen en apokalyptisk tekstmosaik, hvor vidt forskellige stilarter, genrer og tonefald er sat sammen. Der er i teksten en intens modsætning mellem et højt stillag med relation til nationalisme (»Margrethe«, »*Moder Rusland*«) og kristendom (»moders liv«, »*Madonnas*«, »*kors af blomster*« »slangerne får hænder«) og et lavt med relation til dagligsprog og vulgærslang (»*Nå så der dør en dyreart*«, »*rend mig i røven*«, »*skidne lig*«). Typisk for digteren er også den konstante pendlen mellem hverdagsiagttagelser af elendigheden (»Ishøj«) og de store verdenshistoriske, apokalyptiske perspektiver (»Venter på Enola Gay«). Sarkasmen i digtet er rettet mod den apatiske, følelsesafstumpede holdning til vold, grusomhed og undertrykkelse i verden, symboliseret i nøgleudtryk som »VM i Beirut«, »Dallas live i Ishøj«, »myrd en kylling/I sommerens navn« og »*Der er ikke andre/Slanger end min bankbalances slyng*«.

Digtet har imidlertid også en metapoetisk pointe, som ligger i den strøm af vellyd, der præger digtet, i takt med at modbydelighederne folder sig ud. Præcis som i Nordbrandts »Væmmelsen ved rim« kan man tale om »obskøniteten« ved det, der illuderer lighed og harmoni, hvor der kun er smerte og konflikt. I »Venter på Enola Gay« er hånen total i beskrivelsen af en vinkel på verden, der ser »VM i Beirut«, men det effektfulde i digtet er, at det samtidig bliver en selvudlevering, idet det bogstavelig talt låner sig ud eller prostituerer sig i forhold til det lallende, banale vers (»Og hvad har knappernes/Trussel at gøre/Med den klare flaskes/Kluk du kan høre?/Den venter her/Ved det slimede vand/På den tørstige kone/Og hendes mand«) og den kværulantiske, fascistoide talestrøm (»*Nå så der dør en dyreart dagligt/Helt sagligt: hvad har det med mine slag*«). I takt med at disse stemmer gives lyd, vælter det i digtet frem med regelmæssige strofeformer, rim (»hænder«/»tænder«, »kage«/tilbage«, »gøre«/« høre«, »mand«/»vand«, »dagligt«/»sagligt«, »sorgen«/»imorgen«) og allitterationer *(»dør en dyreart dagligt«, »marchere mod Moder Rusland«, »blomster på blanke sten/For en sort Madonnas skidne lig/Skrig. Slå. Skyd. Der er ikke andre/Slanger end min bankbalances slyng«)*.

Det flerstemmige digt »Venter på Enola Gay« rummer altså generelt en ætsende civilisationskritik og bruger som et centralt æstetisk element det folkelige og vrængende refræn og rim. På samme måde som med sonetten og terzinen hos visse digtere afspejlede en metafysisk farvet vilje til at 'gribe' tilværelsen som helhed, bliver Green Jensens vrængende og rablende remsekomposition således også en betydende form. Forskellen er blot, at formen som en aviramsk 'sublim rytmisk kraft' bevæger sig anarkistisk fremad i et vildt remseri, hvor den centrallyriske beherskelsesstrategi er smidt på porten.

Peter Laugesen har i lighed med Green Jensen et voldsomt raseri over for alle konventioner og sociale institutioner. Mens det parodiske og bevidst grimme er et element i Green Jensens ovenstående tekst, er Laugesen en digter, der ligesom Bukdahl ser en

værdi i remserne i sig selv. At Laugesen dyrker rim og remser, kan forbindes til det lidenskabelige opgør med tressernes modernisme, som digteren med kritisk opbakning fra bl.a. Kolding-litteraterne Anne-Marie Mai og Anne Borup samt Lars Bukdahl har været en hovedeksponent for siden sidste del af 1990'erne. Laugesen udtaler i et interview med sidstnævnte kritiker i Weekendavisen 20-27/5 1998 (Borup og Mai 1998: 273): »Da jeg startede med at skrive i begyndelsen af tresserne, da var rim principielt forbudt, det måtte man simpelthen overhovedet ikke. Rim var håbløst gammeldags.«

Laugesen har i tiden frem til 2000 i stadig højere grad indlagt remser i sine værker. I pagt med de seneste års reaktualisering af avantgarden kan man på denne vis sige, at Laugesen med fornyet energi vender tilbage til den remselidenskab, som bl.a. blomstrede i værket *Dobbeltskrift*, som Laugesen udgav i 1973 sammen med Dan Turèll. I Laugesens senere forfatterskab er en specialitet de ironiske vrøvleremser. Vi kan nævne en tekst fra *Grassinan Cantos* (2002), der som Green Jensens »Venter på Enola Gay« er fyldt med parodiske rim:

> På gennemtræk
> med pen og blæk
> at kvidre i det store kor
> når solen kaster lys på jord
>
> på kik og kvæk
> så her så væk
> som Mozart
>
> i en plasticsæk.

Laugesen er, som vi ser, altid i sit es, når rekvisitter fra den høje kunstneriske tradition kan detroniseres og travesteres. Her sker dette ikke bare med en håndfuld elegante henvisninger til den romantiske poetiske tradition, men også med omtalen af den klassiske musiks førende ikon, der – naturligvis hos Laugesen – havner i en »plasticsæk«. Det hele foregår i et flow af finurlige rimeffekter, hvor Laugesen, som i dette femdobbelte »træk«/»blæk«/»væk«/»kvæk«/»sæk«-rim, med absurdistisk elegance kan forsætte et rim længere end de fleste. Samtidig myldrer det overalt frem med allitterationer (»kvidre i det store kor«, »på kik og kvæk«). Og man skal da heller ikke glemme det herlige ordspil, der sætter hele denne remseimprovisation i gang: »På gennemtræk«.

Ordspillene udgør en særlig afdeling inden for remsekulturen. Disse er, som Bukdahl har påpeget, ligesom remserne et absolut underbelyst område inden for lyrikforskningen. Forskellen mellem remser og ordspil beror i første række på længden, hvor førstnævnte betegner længere rimede, ofte humoristiske passager, der indlæres mundtligt, mens sidstnævnte, som også den engelske betegnelse 'pun' udpeger, har en mere momentan karakter. I Ulla Albecks *Dansk Stilistik* (1939) bestemmes ordspillet som nært

beslægtet med rimet, idet »begge beror på Modsætningen mellem Ordenes formelle Lighed og deres indholdsmæssige Forskellighed« (Albeck 1962: 119). Der lægges i pagt med den klassiske retorik vægt på, at ordspil tilhører den lave stil. Ordspillet »er i sin Primitivitet ofte af temmelig grov Virkning« (ibid.), anføres det. Albeck spår alligevel ordspillet en fremtid – dog ikke inden for lyrikken, men inden for især journalistik og essayistisk prosa: »Hvor det ikke udarter til tomt Klangvid, men virkelig lader Tanken slaa en uventet Kolbøtte, kan det være af ganske vittig Effekt« (ibid. 121).

Blandt de relativt få behandlinger, man har af fænomenet i den internationale litteraturkritik, er en af de mest prægnante Jonathan Cullers diskussion i *On Deconstruction*, hvor Derrida er en hovedinspirationskilde (Culler 1982: 91f):

> The extreme case, a sin against reason itself, is the pun, in which an »accidental« or external relationship between signifiers is treated as a conceptual relationship, identifying »history« as »his story« or connecting meaning (*sens*) and absence (*sans*). We treat the pun as a joke, lest signifiers infect thought.

Med 'puns' eller ordspil må man forstå den mængde af klanglige og rytmiske virkninger i sproget, af hvilke remsernes enderim blot er en mindre del, der skaber en oplevelse af pudsig 'overensstemmelse' i kraft af lydlige identiteter. Ordspillets effekt beror på, at der ofte er tale om en betydningsmæssig modsætning mellem de ord, der matcher hinanden klangligt. Der sker i ordspillene en sabotage af på forhånd givne forståelsesrammer.[100] I dansk sammenhæng finder man en forkærlighed for 'puns' hos digtere som Halfdan Rasmussen, Benny Andersen, Højholt, Dan Turèll, Peter Laugesen og Per Aage Brandt. Ingen har dog så konsekvent i såvel teori som praksis gjort ordspillene til et projekt som Bukdahl.

Dette ses gennemført i Bukdahls *Rimses den Ene og Remses den Anden* (1997), der består af ikke mindre end 615 ordspilstekster. Digteren anfører som indledning mottocitater af sine tre forbilleder i genren, Halfdan Rasmussen, Turèll og Laugesen. Et typisk bukdahlsk 'pun' lyder her:

> Smid budskabet
> i barskabet.

Vi ser den klare metapoetiske pointe i teksten, idet ordlyden af gloserne »budskabet« og »barskabet« antyder et slægtskab, som der naturligvis på ingen måde er tale om. Tværtimod omtales i det ene tilfælde et abstrakt begreb, som er centralt inden for hele den hermeneutiske digtfortolkningstradition, mens vi i det andet tilfælde befinder os i en betydningssfære, der har at gøre med materielle genstande fra et borgerskabs værdifattige luksusliv. Og når de to ord knyttes sammen, og »budskabet« tilmed skal 'smides' »i barskabet«, er det selvfølgelig, fordi intet er den poststrukturalistiske litterat Bukdahl mere ligegyldigt end spørgsmålet om, hvordan vi skal forstå eller tolke »budskabet« i et

digt – eller hvor budskaber ellers kan optræde, såsom i forkyndelser af religiøs art, hvilke Bukdahl ikke er venligere stemt over for.

Andre af ordspilsdigtene benytter ikke identiteter mellem ordenes udseende, men spiller på de klanglige analogier i en remseform. Et digt lyder her: »Giv alvor til et tjat/til meningens pjat,/vær ikke et skvat/gå ind for pjat.« Synspunktet er endnu engang en lovprisning af det barnligt-humoristiske, en hån af den selvpromoverende patos og stringente fornuft, og en »lystfyldt« hengiven sig til »lydligheden.« Med samme adresse lyder det eksempelvis: »Hvorfor er digtersalonner/sådanne snobbeballoner/helliters tomhedskartoner.« For en del af Bukdahls 615 ordspilsdigte gælder det, at den surreale billedannelse, barokke humor og barnligt-pjankede lidenskab for rim og remser resulterer i tekster, der, som man også kender det fra Turèll og Laugesen, er ren nonsensdigtning såsom: »Jeg drømmer om skibe/og liebe og en/enkelt vibe« og »Virk/som en dirk/til en birk«.

I en variant af ordspilsdigtene fra *Rimses den Ene og Remses den Anden* er pointen, at der sker en travestering og forvrængning af kendte ordspil og talemåder såsom: »Ordmogul/med en papelsin/i turbinen« og »Som blod i rose«. Man kan her roligt sige, at der øves den ønskede vold mod det etablerede samfunds »klogskab og moral« i form af, hvad Bukdahl i »Rems og rimeligt!« benævner, en »karnevalistisk subversion af pædagogernes remser.«

Noget sådant finder også sted i Ursula Andkjær Olsens værker. Mens Bukdahls parodier af talemåder og slogans ofte har et gemytligt og pjanket præg, er Andkjær Olsens ordspil syleskarpe og sarkastiske, som man f.eks. oplever det i en række travestier over reklametekster i *Ægteskabet mellem vejen og udvejen* (2005):

> Nye farver til trædemøllen!
>
> Udstyr din trædemølle, så naboen bliver grøn af misundelse! Nu også med blinklygter.
>
> *
>
> Det gode liv ligger for
> enden af en lang
> mørk gang.
>
> Find det hos Deres ejendomsmægler!
>
> PS Husk: Giv ikke ved dørene!

Med travestierne af slogans, ordsprog og faste vendinger befinder vi os på kanten af, hvad der vedrører det rytmiske og klanglige inden for lyrikken. Når det alligevel tilhører denne kategori, skyldes det, at de ovennævnte tekster med deres 'fremmede ord', der stammer fra samfundets mest etablerede diskurser, forholder sig parasitisk til formule-

ringer, hvis slagkraft og dermed overtalelsespotentiale i høj grad er deres lydlige appel. De stilistiske raffinementer er, som man ser, overvældende i det korte tekstuddrag af Andkjær Olsen. Hele fem reklameslogans (»*Nye farver*«, »Udstyr din«, »Nu også med«, »Det gode liv«, »*Find det hos*«) maltrakteres og udstilles som de tomme floskler, de er, ved brug af overraskende ordsammensætninger. Her er specielt den parodiske bogstaveliggørelse af livsstilsbegreber som »trædemøllen« og »det gode liv« effektfuld. Trumfen falder som et knippelslag i den afsluttende formulering, hvor en lille grammatisk ændring af et verbum fra den vanlige tempusform til imperativ udstiller holdningen i udtrykket i hele dens brutalitet og afstumpethed: »PS Husk: Giv ikke ved dørene!«

Opsummerende ser man, at det er en selvbevidst og righoldig rim-, remse- og ordspilsæstetik, man har udviklet inden for dansk lyrik omkring 2000. At dette er tilfældet, fremgår også, hvis man sammenligner de mest moderate positioner inden for denne æstetik med de mest radikale. I førstnævnte ende af dette spektrum har vi Bukdahls muntre og venlige præsentation af ordspilsæstetikken i såvel teori som praksis, hvor denne knyttes til det »lystfyldte«, »den frie forpjuskede« gadesælger og »karnevalismens subversion« på lignende måde som hos amerikanske fortalere for en folkelig, rytmisk poesi som Amittai Aviram og Dana Gioia. Denne holdning svarer også til, hvad vi finder hos en af den danske remselyriks grand old men, nemlig Benny Andersen. I Andersens sene samling *Spredte digte* (2005) møder man en lang række finurlige ordspil (»Her lades intet håb ude/så længe/alt er ved det nye«, »du driver mig til vid og sans/under hals og hoved«) samt elegante rim og remser (»Velkommen til min gane/gid det må blive en vane«), der har det samme jovialt-muntre præg som Bukdahls. Dertil optræder der intet mindre end et 'remseideologisk' digt, hvis holdning er helt på linje med Bukdahls argumentation i »Rems og rimeligt!«:

> Og børnenes rim og remser
> stammer i lige linje fra
> shamaners og druiders
> hekses og sejdkoners
> hymner og besværgelser
> inden de store religioner fik magt over sindene.

Om Bukdahls og Benny Andersens dyrkelse af rim og remser som en særlig arketypisk frigjorthed har noget på sig, kan man naturligvis diskutere. Der er unægteligt ligesom hos Aviram og Gioia tale om en noget unuanceret hyldest til en primitivitet og oprindelighed og en tilsvarende firkantet kritik af modernitet og intellektualitet.

Hos andre af remse- og ordspilsmagerne inden for de seneste års lyrik er vægten ikke lagt på en sådan romantisk farvet utopi, men på en ætsende og sarkastisk kritik af sociale og kulturelle fænomener. Det gælder Green Jensens sociale satirer, Laugesens metapoetiske kommentarer til den etablerede kunsttradition og Andkjær Olsens travestier over sprogbrug fra moderne reklame og livsstil.[101]

Opsamling

Der er langt fra Pia Tafdrups sonetter til Ursula Andkjær Olsens ordspil. Vi kan imidlertid forstå den voldsomme forskel, der er imellem de to digteres anvendelse af det klanglige og rytmiske, på baggrund af divergensen mellem den centrallyriske og den interaktionslyriske poesi. Kodeordet for den første type lyrik er beherskelse, og der skabes her værker, hvor en rytmisk form og et stof indgår i en syntese. Dette kan gøres ved at anvende til rådighed stående poetiske former som sonetten (Tafdrup, Inger Christensen, Kaalø) eller terzinen (Lyngsø), der ofte knytter sig til en overordnet, metafysisk farvet opfattelse af en samklang mellem det individuelle og det universelle. Sonetten eller terzinen kan anvendes med forskellige grader af smidighed og med forskellig accentuering af V-punkterne. Dette kan udtrykke en anfægtelse i forhold til en overordnet tilværelsestolkning eller til den centrallyriske traditions grundprincipper om værkenhed, stilistisk homogenitet og autoritet og autenticitet i udsigelsen. Og det kan komme så langt ud, at man bruger krudtet på at håne brugen af rim, klange og faste former, således som man ser det hos modernistiske vrissehoveder som Nordbrandt og Jess Ørnsbo. Denne benægtelsespatos kan dog også fortolkes som en binding til det centrallyriske.

Mere subtile tilknytninger til det centrallyriske end anneksionen af – eller det lidenskabelige raseri over – de faste former forekommer også. Hos digtere som Thomsen og Grotrian finder vi sofistikerede klanglige og rytmiske mønstre på samme vis, som vi møder det i den symbolistiske traditions søgen efter magiske klange og sjældne rim.

De interaktionslyriske digtere vil ikke være med på noget af dette. Her er der tale om en travesterende, humoristisk og ofte grov anvendelse af rytmiske og lydlige effekter. Det ideologiske grundlag for disse eksperimenter er dekonstruktionen og poststrukturalismen med deres prioritering af tegnet over betydningen. Man skaber i forlængelse af Højholt digteriske 'maskiner', hvor gentagelsen af ord (Frank) eller en rytmisk figur (Brandt) i et 'uafsluttet' serielt-proceduralt forløb bliver digtets motor. Og man dyrker en folkelig remse-, rim- og ordspilslyrik som en pendant til nyere amerikansk lyrikteoris afstandtagen fra en 'akademisk poesi'. Der er kun hos nogle af digterne (Bukdahl, Benny Andersen) tale om en romantisk farvet dyrkelse af det naturlige og primitive i remseæstetikken, mens der hos andre digtere (Green Jensen, Laugesen, Andkjær Olsen) optræder en ætsende kritik af sociale og poetiske konventioner.

Billedsprog

Findes der ligesom for det klangliges og rytmiskes vedkommende bestemte typer billedsprog, der korresponderer med henholdsvis en centrallyrisk og en interaktionslyrisk æstetik? Det virker som en rimelig antagelse, der nu skal undersøges. Man kan således sagtens forestille sig, at der er former for billedsprog, hvis mål er at skabe sammenhæng, koncentration og beherskelse i relation til det poetiske stof. Og at der tilsvarende eksisterer billedsprog, hvis overordnede strategi er opgør, normsprængning og travesti i forhold til en række poetiske konventioner.

Hvad skal man egentlig forstå ved billedsprog, lyder et af de omdiskuterede spørgsmål inden for litteraturvidenskaben? Der synes næsten kun at være konsensus om én ting, og det er, at billedsprog er en af de mest afgørende faktorer i moderne poesi. Cleanth Brooks indleder essayet »Ironi som strukturelt princip« fra *The Well-Wrought Urn* (1947) med at påpege, at »man kan sammenfatte moderne poetisk teknik ved at slå fast, at den består i [...] en fuld satsning på metaforen« (Brooks 1991: 56). I Serge Fauchereaus *Expressionisme dada surréalisme et autres ismes* (1976) anføres det tilsvarende, at ét træk synes at »være udbredt blandt alle moderne ismer, nemlig interessen for billedet« (Fauchereau 1976: 262). Og i Gaston Bachelards tænkning sættes der nærmest lighedstegn mellem poesi og sproglige billeder.

Jeg vil som en minimaldefinition af, hvad man forstår ved moderne poetisk billedsprog, fremsætte følgende formulering: Det poetiske billedsprog repræsenterer et brud med det kendte, og det har som sit fremmeste formål at anfægte på forhånd givne indstillinger til tilværelsen, hvad enten disse har et æstetisk, etisk, religiøst eller videnskabeligt grundlag. Dette foregår ved, at der i det lyriske billedsprog er et møde mellem tekstelementer, der repræsenterer forestillingsverdener, som normalt holdes adskilt og ikke ses sammenstillet.

Ovennævnte bestemmelse vedrører den poetiske brug af billedsprog, der naturligvis adskiller sig fra hverdagssprogets klicheagtige brug af figurativt sprog. I forhold til digtningens billedsprog har der i litteraturteorien været to fundamentale tilgange: den fænomenologiske og den retoriske. Den fænomenologiske optik er rettet mod sprogets sansekvaliteter og den omverdensoplevelse og -erkendelse, som kommer til udtryk ved hjælp af sproglige billeder. Den retoriske forståelsesramme fokuserer derimod på, hvilken type trope der er tale om (metafor, metonymi, allegori, katakrese etc.), og der lægges vægt på, at de enkelte troper i sig selv artikulerer en bestemt attitude eller holdning. Skismaet mellem de to vinkler er præcist udtrykt i Lis Møllers »Om billedsprog« (1995), hvor det anføres: »Det figurative udtryk er udspændt mellem billede og sprogspil. At analysere figurativt sprog kræver derfor et flerfold af læsestrategier« (Møller 1995: 158).

De to paradigmer for forståelsen af poetisk billedsprog har imidlertid en afgørende betydning i denne bogs diskussion af modsætningen mellem centrallyrik og interaktionslyrik. Det viser sig således, at den fænomenologiske indgang til det billedsproglige i stor udstrækning korresponderer med den monologiske centrallyriks æstetiske og eksistentielle optik, mens den flerstemmige interaktionslyriske digtning er i samklang med en retorisk konception af det figurative sprog.

I centrallyrik fungerer det poetiske billedsprog som et centralt middel til fortolkning af sjælelige tilstande hos et jeg. Der er i billedsproget med Baudelaires berømte udtryk tale om en 'oversættelse af sjælen' eller med Eliots om 'objektive korrelater' i forhold til bestemte mentale dispositioner. Jeg har ligesom i diskussionen af det genremæssige betegnet denne holdning som essentialistisk. I den retoriske forståelse af det figurative sprog har man en ganske anden holdning, idet man forholder sig kritisk og traveste-

rende til billedsproget som en vej til indsigt og erkendelse. Man kan kalde denne vinkel dekonstruktivistisk.

Den retoriske vinkel betyder en del i denne bog. Jeg skelner her mellem en række forskellige troper, men målet er ikke at lave en katalogisk optegnelse over retoriske kategorier i ny dansk lyrik. Sigtet er derimod i pagt med fremstillingens overordnede mål at undersøge, hvilken sammenhæng der er mellem billedsproget og henholdsvis en centrallyrisk og en interaktionslyrisk æstetik. I fokus er tre vigtige typer figurativt sprog. Det drejer sig om et metaforisk, et mytologisk og et symbolsk orienteret billedsprog. Disse billedsproglige betegnelser findes i flere værker om digtning, blandt hvilke man kan nævne en klassiker som Welleks og Warrens *Theory of Literature* (1949). Andre billedsproglige kategorier kunne også have været valgt som udgangspunkt for den følgende diskussion, såsom comparatio, metonymi, oxymoron eller hyperbol. Dette ville dog næppe have ændret ved de erkendelser, som undersøgelsen af de tre kategorier metafor, mytologi og symbol er rettet imod.

Det skal understreges, at der ingenlunde er tale om skarpt adskilte kategorier, men at billedsproget kan betragtes som et stort kontinuum af forskellige troper. 'Metaforisk orienteret billedsprog' er således ofte et bedre udtryk end 'metafor', når man vil forsøge at opbløde en absolut skelnen mellem diverse typer figurativt sprog, idet man i mange tilfælde også kan anvende flere forskellige betegnelser om det samme poetiske billede. En lignende argumentation ses i flere moderne afhandlinger om billedsprog. Peer E. Sørensen har eksempelvis i »Sophus Claussen mellem romantik og symbolisme« argumenteret for, at begreberne »symbolisering« og »allegorisering« er mere dækkende end de skarpe kategorier »symbol« og »allegori«, idet Sørensen anfører, at Claussen »skriver symboliseringer og allegoriseringer ind over hinanden« (Sørensen 2001: 63).

Grundlæggende i den følgende diskussion er en teoretisk og metodisk pluralisme. Det er min grundopfattelse, at nogle teorier om billedsprog i udpræget grad er bedre til at belyse bestemte forfatterskaber end andre. Og at netop dette forhold har været en af svaghederne ved dele af de seneste års forskning i en række danske forfatterskabers billedsprog. Jeg agiterer ikke for, at forfatterskaber nødvendigvis skal læses 'med hårene'. Men man kan overveje, om digtere som J.P. Jacobsen, Sophus Claussen, Södergran og Nordbrandt ydes fuld retfærdighed, når dekonstruktivistiske og kognitivt lingvistiske billedsprogsteorier, som forfatterne sjældent har noget iøjnefaldende mellemværende med, anvendes i forhold til deres forfatterskaber.[102]

I det følgende belyses en række forfatterskaber, hvis poetik har et essentialistisk og centrallyrisk udgangspunkt ved hjælp af teorier om billedsprog, der korresponderer med dette udgangspunkt, ligesom digteriske værker, der bygger på en dekonstruktivistisk og interaktionslyrisk poetik, vil blive diskuteret ud fra kongeniale refleksioner over figurativt sprog. Dette vil foregå med fokus på hver af de tre nævnte typer billedsprog, altså det metaforisk, det mytologisk og det symbolsk orienterede.

Essentialistisk metaforik – Tafdrup, René Nielsen og Grotrian

Med en essentialistisk metaforik menes der en type billedsprog, der sigter på at udtrykke bestemte ideer eller sjælelige tilstande. At man inden for moderne lyrik kan tale om en sådan metaforik har sin baggrund i især to perioders teoridannelser og kunstneriske eksperimenter. Den første er romantikken, den anden surrealismen. I den romantiske epoke finder man en intens interesse for et billedsprog, der er i stand til at vise sammenhænge mellem ideer og sansebare former. Det drejer sig om et billedsprog, der har et harmonisk og behersket præg. Sådan er det ikke i mellemkrigstidens lyrik. I surrealismen er romantikkens intention om at skabe korrespondancer mellem noget sjæleligt og noget fysisk intakt. Men dette søges etableret ved hjælp af et billedsprog, der er modsætningsfyldt og dissonantisk i sin struktur. Begge disse strømninger har sat deres solide aftryk i dansk lyrik omkring 2000.

Lad os først se på romantikkens symbolæstetiske metaforik. Forestillingen om det digteriske billedsprog som en syntese af ideer og sansebare former kan spores langt tilbage i den vestlige dualistiske tænkning. Fra Aristoteles' *Poetik* stammer forestillingen om, at den gode metafor gør abstrakte problemer synlige for øjnene. I det 18. århundrede finder man hos Kant idéen om, at det poetiske billede har en medierende funktion mellem sansning og tænkning, og senere hos Schelling ses det som en mediator mellem det endelige og det uendelige. Blandt poeter finder man hos Goethe teorien om symbolet som det organiske sammenfald mellem indhold og udtryk, mens man hos Coleridge møder begrebet »imagination«, der dækker evnen til ved hjælp af det poetiske billedsprog eller symbolet at forsone modsatrettede kvaliteter som »det almene med det konkrete, ideen med billedet, det individuelle med det repræsentative« (citeret efter Madsen 1995: 127).

Denne æstetik har også haft en effekt i det 20. århundredes danske poetik og lyrik. Det gælder f.eks. i Paul la Cours »Fragmenter af en Dagbog« (1948), fra hvilken en typisk formulering fyldt med patos og regressiv længsel lyder (la Cour 1962: 62):

> Digteren genopretter den tabte Inderlighed mellem Ord og Ting. Mange Midler dertil er lagt i hans Hænder, men intet er mægtigere end Billedet, der gør Abstraktionen konkret. Af Tingen, du ikke kan gribe, opstaar en ny Realitet, som paa en Gang er Stof og Følelse i den inderligste Omfavnelse.

I de seneste års danske lyrik er denne tankegang også udbredt. I Inger Christensens essayistik tales der om »hemmelighedstilstanden, hvor den indre og den ydre verden befinder sig sammen, som om de aldrig havde været skilt fra hinanden«, og om at »sammenkæde eller sammensmelte ord og fænomen« (Christensen 2000: 42f). Og hos Søren Ulrik Thomsen i *En dans på gloser* (1996) hører vi om et poetisk billedsprog, der er knyttet til et metafysisk orienteret, eksistentielt projekt. Det poetiske billede er noget, der »bliver ved med at hjemsøge mig og trygle om forløsning, men som ikke kan forløø-

ses ved at blive opsuget i nogen tilgængelig diskurs«. Metaforen kan dog åbenbare sammenhænge mellem sjælelige og fysiske forhold, når Thomsen pludselig undfanger en formulering, der kan udtrykke en ellers uudsigelig oplevelse af en ildebrand i Titangade på Nørrebro: »en ildebrand, frygtelig rød/et organ krænget op i himlens klinik« (Thomsen 1996: 49f).

Den romantiske symbolæstetik kommer tydeligt til udtryk inden for de seneste årtiers danske lyrik. Vi ser her i billedsproget en medierende bestræbelse i forholdet mellem sansebare former og sjælelige dispositioner. Man kan f.eks. kaste et blik på digtsamlingstitlerne, om hvilke det gælder, at de sjældent skal forstås i deres dagligdags og bogstavelige forstand, men derimod i en overført og udvidet betydning, som knytter sig til en eksistentiel eller poetologisk problemstilling, der er central for værket eller forfatterskabet som helhed. Hos Pia Tafdrup kan debutsamlingens titel, *Når der går hul på en engel*, aflæses som metafor for en gennembrudsoplevelse med en overgang fra en tryg, uskyldspræget før-tilstand til en udsat efter-tilstand, hvor jeget er trådt i karakter. Denne 'gå-hul-på'-erfaring har i Tafdrups digtning både implikationer af kropslig-kønslig, metafysisk-religiøs og poetologisk art. Også Tafdrups andre digtsamlingstitler såsom *Den inderste zone*, *Intetfang*, *Springflod*, *Territorialsang* og *Dronningeporten* er konkrete og har kraftig sanseappel. Men de er samtidig udtryk for metapoetiske og eksistentielle problemstillinger omkring frugtbargørelse og forløsning af sjælelige potentialer.

I en lang række andre forfatterskaber fra de seneste år søger man ligeledes at indfange det essentielle i en æstetik eller livstolkning med en metaforisk digtsamlingstitel. I denne essentialistiske metaforik foregår der i pagt med den romantiske symbolæstetik ofte en kombination af noget abstrakt og noget konkret i titlen. Man kan blandt mange eksempler på dette nævne Simon Grotrians *Livsfælder* (1993), Lene Henningsens *Solsmykket* (1993), Henrik Nordbrandts *Drømmebroer* (1998) og Tore Ørnsbos *Kærlighedens sidste patient* (2005).[103]

Det er oplagt, at de moderne udgaver af den romantiske symbolæstetik forbinder sig med en centrallyrisk strategi. Det rammende billede bliver, som Søren Ulrik Thomsen udtrykker det, en »forløsning«, og det kommer til at danne en intentionel kerne i værket. At værket er funderet i én overordnet tilgang til verden og kunsten, betyder dog ingenlunde, at det drejer sig om en enkel eller harmonisk holdning. Dissonans er således, som jeg tidligere har været inde på, et fundamentalt træk i det moderne monologiske digts poetik. Her er så forskellige lyrikteoretikere som Adorno, Cleanth Brooks, C.M. Bowra, Hugo Friedrich og Torben Brostrøm helt enige. Hvornår det dissonantiske for alvor slår igennem i kunsten generelt og i det poetiske billedsprog i særdeleshed, er derimod et mere omdiskuteret spørgsmål.

Isak Winkel Holms *Tanken i billedet. Søren Kierkegaards poetik* (1998) er et dekonstruktivistisk orienteret studie, hvis hovedtese er, at en skepsis i forhold til forestillingen om, at ånd og materiale, betydning og gestalt, ydre og indre forbinder sig med hinanden, tydeligt kan registreres tilbage i det 19. århundredes digtning. Winkel Holm læser Kierkegaard i spændingsfeltet mellem en »idealistisk forsoningsæstetik og en moderne

negativitetsæstetik« (Holm 1998: 33). Betydningsoverskuddet i den sanselige form kongruerer ikke med et entydigt abstrakt begreb, hævdes det, og der opstår – med en henvisning til Kants forestilling om det skønne – »en sprække mellem begreber og former« (ibid. 57). Også andre skribenter bringes på bane i Winkel Holms argumentation. Det gælder Adorno, der diskuterer den »tøvende krystallisationsproces i spændingsfeltet mellem ånden og dens absolutte Andet« og Paul Valéry, der taler om en »tøven mellem mening og lyd« (ibid. 33). Man kan naturligvis i visse henseender betvivle det rimelige i, at alle de ovennævnte filosoffer og digtere i hovedsagen kobles til et poststrukturalistisk paradigme, men at Winkel Holm har fat på noget væsentligt, når han påpeger, at mistilliden til kongruensen mellem sanselig form og begreb findes langt tilbage i litteraturhistorien, står uden for enhver tvivl.

Mest indflydelsesrigt i forhold til en sådan diskussion i dansk sammenhæng er måske Thorkild Bjørnvigs essay »Abstraktets genitiv« (1960). Bjørnvig har fokus på en bestemt stilistisk figur, nemlig en dissonantisk »abstraktets genitiv«. Figuren består i, at et abstrakt og et konkret led, af hvilke det første står i genitiv, sættes sammen i et »dissociativt krast sammenstød« (Bjørnvig 1973: 247). Bjørnvig nævner Baudelaires »det ondes blomster« (*Les Fleurs du Mal*), Yeats' »hjertets hæslige marskandiserbutik«, Rilkes »skæbnens billige vinterhatte«, Ekelöfs »lykkens tiggende hund«, Claussens »livets petroleumskilder«, Lindegrens »mareridtets smelteovn«, Sarvigs »intethedens smuldrende mure«, Jægers »tilværelsens gulv«, Rifbjergs »bedøvelsens oratorier« og Malinowskis »skrækkens auditorier«.

Det er bemærkelsesværdigt, at Bjørnvigs overvejelser over abstraktets genitiv har relation til væsentlige dele af den centrallyriske digtning omkring 2000. Et tilfældigt udpluk blandt en række af tidens digtere demonstrerer det. Man kan nævne Søren Ulrik Thomsens »poesiens privathospital« og »sjælens pulserende kryds«, Morten Søndergaards »forstandens elektriske stol« og »tilfældets kastekniv«, Carsten René Nielsens »kærlighedens vraggods« og »fortolkningens retsmedicinere«, Henrik Nordbrandts »dumhedens løvefødder«, Jess Ørnsbos »sjælens rynkekatalog«, Tore Ørnsbos »bevidsthedens telepatiske postordrekatalog« og Janus Kodals »cybermodernismens udrikkelige cocktail.«

Den dissonantiske abstraktets genitiv er – udtrykt i Bjørnvigs heretiske og patosladede diktion – et vidnesbyrd om, at det »immaterielle og emotionelle«, som »digterne før refererede til som benævnte virkeligheder«, bliver til noget »svævende, usikkert og betvivlet, idet det må forbindes med noget materielt for at vinde troværdighed« (Bjørnvig 1973: 263). Figuren er et desperat signal om, at en forsoning mellem sanselige former og åndelige værdier på ingen måde er en selvfølge.

Den dissonantiske brug af »abstraktets genitiv« er et grænsetilfælde inden for den symbolæstetiske strategi, idet der er tale om et opgør med en forsonende og harmoniserende æstetik. Litteraturhistorisk kan et afgørende paradigmeskift, hvad angår dette spørgsmål, siges at ligge i perioden omkring surrealismens fremkomst. Der lægges i surrealismen til forskel fra tidligere i høj grad vægt på det modsætningsfyldte som ideal for det figurative sprog. Indgangen til problemet er dog stadig helt igennem essentialistisk.

Det er den moderne sjæl, der er blevet kompleks, hvorfor digtningen må indrette sig herefter – for nu at parafrasere en af T.S. Eliots berømte passager fra »The Metaphysical Poets« (1921).

Teoretisk er 1920'ernes og 1930'ernes vigtigste bidrag til forståelsen af poetisk billedsprog den såkaldte interaktionsteori. Interaktionsteorien, der normalt henføres til I.A. Richards' *The Philosophy of Rhetoric* (1936), er en analysemetode, der er udviklet i samklang med mellemkrigstidens eksperimenterende ekspressionistiske og især surrealistiske poesi. Kernepunktet i Richards' teori er, at der i billedsproget sker en konfrontation og fusion mellem to betydningssfærer, der hver især rummer et kraftigt materielt-sensorisk islæt, således at der opstår en tredje, ikke-før-realiseret betydning. Richards fremhæver flere gange den betydning, mellemkrigstidens lyrik har haft for udviklingen af hans interaktionsteori, hvorfor han også parafraserer en af Bretons kerneformuleringer i sit essay »Metaphor« (Richards 1936: 123f):

> To compare two objects, as remote from one another in character as possible, or by any other method put them together in a sudden and striking fashion, this remains the highest task to which poetry can aspire.

Et afgørende punkt i Richards' teori har at gøre med begreberne »tension« og »disparity action«. Hermed antydes det, at dissonansen mellem »tenor« (sagled) og »vehicle« (billedled) kan være af større betydning i den moderne metaforik end det klassiske aristoteliske »blik for lighed«.

Adskillige litteraturvidenskabelige værker er i samklang med Richards betragtninger. Det gælder Kittang og Aarseth, der i *Lyriske strukturer* taler om »den vibrerende balanse« og om »spenningsforholdet mellom likhet og ulikhet« i den moderne metaforik, samt Morten Nøjgaard, der i *Litteraturens univers* pointerer »dristigheden« i den »semantiske afstand mellem grundord og billedord« (Kittang og Aarseth 1998: 79 og Nøjgaard 1976: 77).[104]

Går vi til de poetologiske formuleringer blandt digtere, møder vi eksempelvis hos Pierre Reverdy en bestemmelse af det moderne poetiske billede som: »en uventet, men instinktiv rigtig sammenstilling af to hinanden fjerntliggende virkeligheder« (ibid. 76), og hos Paal Brekke følgende lakoniske formulering: »Jeg vil sette dét bilde høyest som spenner over mest« (Brekke 1961: 282).

Endelig må man nævne mellemkrigstidens mest berømte diskussion af spørgsmålet om den æstetiske syntese af disparate elementer, når man ser bort fra Bretons lautreamontske 'uventede møde mellem en symaskine og en paraply på et operationsbord', nemlig T.S. Eliots allerede citerede formulering fra »The Metaphysical Poets« (1921).

Eliot taler her om digterens særlige evne til at sammensmelte disparate erfaringer – fra lugten af mad og lyden af skrivemaskine til en forelskelse og læsningen af Spinoza – til nye, kunstneriske helheder.

Vi bemærker, at dobbeltheden lighed-forskellighed hele tiden er det centrale punkt hos både Richards, Kittang og Aarseth, Nøjgaard, Reverdy, Brekke og Eliot. Uenighederne og uafklarethederne hos alle de nævnte teoretikere fremstår derimod på to punkter. Det første er spørgsmålet om, hvad det helt konkret er for komponenter, mellem hvilke der er tale om interaktion i den moderne metaforik. Det andet er spørgsmålet om, hvilken grad af samklang eller modsætning der hersker mellem de to elementer, der mødes på det 'poetiske operationsbord'.

Hvad angår den første problemstilling, hersker der stor begrebsmæssig forvirring. De interagerende størrelser benævnes tilsyneladende vilkårligt 'objekter' (Richards), 'ord' (Nøjgaard), 'virkeligheder' (Reverdy) eller 'erfaringer' (Eliot). Heller ikke begreberne »tenor« og »vehicle« bidrager til at afklare dette spørgsmål, når man læser Richards og en række af hans efterfølgere. Det nærmeste man kommer en afklaring på, hvad disse størrelser dækker over, er nogle analytiske eksempler fra Richards' essay »Metaphor«, hvor det fremgår, at de to begreber ikke henviser til enkelte ord, men til en hel gruppe af ord. Den afgørende videreudvikling af Richards kommer således først med et andet banebrydende værk om poetisk billedsprog, nemlig Cleanth Brooks' *The Well-Wrought Urn* (1947), i hvilken ideen om, at et digts billedsprog er organiseret i »planer«, lanceres. Brooks' tanker om »billedplaner« introduceres senere og vinder stor indflydelse i dansk sammenhæng i 1960'erne via afhandlinger af kritikere som Steffen Hejlskov Larsen, Finn Brandt-Pedersen og Torben Brostrøm.

Et andet punkt, hvorpå der er uenighed blandt interaktionsteoriens eksponenter, vedrører spørgsmålet om, hvordan forholdet er mellem de to forestillinger, der mødes eller konfronteres i billedsproget. Dels pointerer man billedsprogets syntetiske præg og taler om »likhet« (Kittang og Aarseth), »amalgamating« og »forming new wholes« (Eliot) og »instinktiv rigtig sammenstilling« (Reverdy). Dels lægger man vægt på det modsætningsfyldte og dissonantiske i billedsproget med udtryk som »disparity action«, »tension« og »interaction« (Richards), »dristighed« (Nøjgaard), »fjerntliggende virkeligheder« (Reverdy) og »spenner over mest« (Brekke).

Generelt vil jeg hævde, at den centrallyriske tilskyndelse til at holde digtets stof og form i ét samlende intentionelt greb og at skabe en enhed ud af det disparate er gældende for alle udgaver af interaktionsteorien. Men der er store variationer med hensyn til, hvor meget man vægter henholdsvis lighed og ulighed inden for billedsproget. Dette gælder naturligvis ikke kun for billedsprogsteorier, men også for de poetiske værker. Man kan således i dansk lyrik iagttage et kontinuum, hvor visse digtere i større eller mindre grad vægter det dissonantiske, når de bringer normalt uforenelige betydningsområder sammen. Jeg vil betragte tre forskellige poeter, nemlig Pia Tafdrup, Carsten René Nielsen og Simon Grotrian.

Et kodeord i hele Tafdrups produktion er, som det pointeres i *Over vandet går jeg* (1991), en søgen efter helhed og sammenhæng. Denne synteselængsel er grundlaget for hendes poetiske metode, hvilket afspejler sig i, at hendes billedsprog altid udgør et kom-

plekst sprogligt væv, i hvilket et væld af sanseobjekter forbinder sig med hinanden gennem ligheds- og nærhedsrelationer. Et eksempel er digtet »Yderst på molen« fra *Dronningeporten* (1998), hvis indledning lyder:

> Som en invasion fra en fremmed planet
> ligger tangen skyllet op på kysten, stinkende og blålig sort
> i skummarmoreret sand mellem spredte klippestykker,
> en tyk bræmme af udslukt liv, en nedkæmpet falanks
> indtørret i solen til det mumieagtige.

Det handler om noget så enkelt som en strandbred og de følelser af melankoli, afmagt og ubehag, den fremkalder hos det lyriske jeg. Men hvilken fantasivirksomhed og billedsproglig ynglen aktiveres ikke i denne situation. Der indgår i digtets vision således science fiction (»invasion fra en fremmed planet«), arkæologiske fund (»mumieagtige«), krig (»nedkæmpet falanks«), dommedag (»udslukt liv«), uorganisk natur (»skummarmoreret sand«) og planteliv (»tangen«). Bestræbelsen går på at lade det billedsproglige udtryk få et præg af noget vidtforgrenet og syntetisk. Kort og godt får det partikulære (»tangen«) et universelt perspektiv via de associative forbindelser. Med Maurice Blanchots smukke formulering kan vi tale om, at billedsproget bærer på en utopi om at skabe enhed i den opsplittede verden, vi lever i (Blanchot 1994: 43):

> Det imaginære er ikke et besynderligt område hinsides verden, det er selve verden, men verden som et hele, som alting. Det er derfor det imaginære ikke er i verden, for det er verden, begrebet og forstået som et hele gennem den altomfattende negation af alle særskilte realiteter i verden.

Vi ser klart, at Tafdrups billedsproglige strategi er i overensstemmelse med hendes relation til symbolismen. Det, der er sagt om hendes figurative sprog, er imidlertid også repræsentativt for en række andre digtere med symbolistisk orientering inden for ny dansk digtning. Det gælder Gustava Brandt, Kaalø og Nordbrandt, hos hvem en grundlæggende intention i forfatterskabet er at skabe et syntetisk billedsprog med et universelt præg.

Anderledes er det med en stribe digtere, der i højere grad vægter de 'dristige' og tabukrænkende modsætninger inden for billedsproget. Typisk for en sådan poetik er Carsten René Nielsen, hos hvem man kan tage et digt som »Pensionisten og duen« fra *Mekaniker elsker maskinsyerske* (1989) i øjesyn:

> Hendes gamle bryster
> er badet i sol
> i hendes to-værelses
> italienske katedral

hvor hun
en krumbøjet engel
umættelig og nøgen
venter på paradisets
kølige luftstrømme.

I digtet er der et spændingsforhold mellem to forestillingsområder, idet der naturligvis er noget urimeligt, blasfemisk og dissonantisk i at knytte en kristen betydningssfære (»katedral«, »engel«, »paradiset«) sammen med et prosaisk, erotisk farvet hverdagsoptrin, altså den gamle dames nøgensolbadning i sin lejlighed (»Hendes gamle bryster/er badet i sol/i hendes to-værelses«, »krumbøjet«). Efter Richards' og hans efterfølgeres fordring er der en række lighedsrelationer som grundlag for billedsproget, nemlig mellem den gamle dames lejlighed og en italiensk katedral og mellem damens krop og en engel. Men man ser også som i surrealismen, at denne lighed er underordnet i forhold til den provokative effekt, der opstår i sammenstillingen af de to vidt forskellige emner. At teksten er effektfuld, skyldes, at den som vanligt i den konfrontationsmodernistiske tradition udpeger nogle psykologisk-sociale tabuer, idet engleskikkelser ofte har et stereotypt præg og sjældent er blevet forbundet med en ældre kvindes autoerotiske aktivitet (»umættelig og nøgen«).

Tekstens billedsprog er udpræget konfrontationsmodernistisk. Kendetegnenede er den kraftige »disparity action« mellem forskellige billedplaner. Carsten René Nielsens poesi er, som jeg tidligere har diskuteret, nært beslægtet med værker af Rifbjerg, Ørnsbo og Sonne, hvor det billedsproglige utvetydigt er organiseret i en dissonantisk planstruktur. Og man kan gå tilbage til nogle af de vigtigste danske forudsætninger for den konfrontative metaforik, nemlig tekster af Tom Kristensen og Johannes V. Jensen. Man møder i Kristensens »Det blomstrende Slagsmaal« (1920) og de proletariske visioner fra *Livets Arabesk* (1921) samt Johannes V. Jensens hesteslagtningssekvens fra *Kongens Fald* (1900-01), scenarier, hvor forfaldne og frastødende objekter og handlinger beskrives ved hjælp af et billedsprog, der er fyldt med eksotisk skønhed.

Tressernes digtere går dog normalt den modsatte vej af Jensen og Kristensen. Et smukt landskab ved Amalfi kobles i Jørgen Sonnes »Vagttaarnene« (1954) sammen med fantasier om fortidens nedslagtninger af en befolkning; en fredelig bugt skaber associationer til en atomkatastrofe i Rifbjergs »Nultime« (1960), og livet en søndag i København er i Jess Ørnsbos »Balladen om dem der blev i byen« (1960) det realplan, hvortil der knyttes en massiv billedflade af fordærvede madvarer, fordøjelse og kropsafsondringer. Sidstnævnte digts effekt består i den urimelige og chokagtige sammenligning af menneskelige aktiviteter med forbrugte varer og rent dyrisk-fysiologiske livsytringer. Der kommunikeres en oplevelse af, hvordan anonymiseringen og fremmedgørelsen hersker, og nedskrivningen af de menneskelige drømme om sammenhæng, mening og identitet er et altdominerende vilkår.

Fælles for de symbolistiske og de konfrontationsmodernistiske, planstrukturerede digte er imidlertid, at man ingen problemer har med at identificere et realplan. Der forekommer imidlertid også digte, hvor det ikke er muligt at bestemme en forskel mellem 'realplan' og 'billedplan'. Vi er her ovre i den særsprogede og hermetiske poetiske tradition. En klassiker inden for denne digttype er Rimbauds »Marine« (1871), hvor et land- og et havplan er filtret ind i hinanden. I dansk sammenhæng er tilsvarende digte af denne type Sarvigs »Modne« (1944) og Malinowskis »Myggesang« (1958). Det drejer sig om tekster, der handler om mange ting på én gang, og som af denne grund har et drømmeagtigt, uvirkeligt og fascinerende præg. En elegant poetisk beskrivelse af fænomenet fra den keltiske poet Medbh McGuckians digtsamling *Det sprog Fergus taler i drømme* (1996) lyder: »En serie af bevidstheder slås i en bunke,/den ene oven på den anden uden arrangement.«

I den retoriske tradition knyttes fænomenet ofte til begrebet katakrese. Hermed menes der, at der indgår indbyrdes uforenelige elementer i det poetiske billedsprog. Når Horats' advarsel mod »delfiner i skoven« bliver titlen på Jørgen Sonnes digtsamling fra 1954, er det et varsel om, at det katakretiske, der af græsk kan oversættes som »misbrug«, har fået en ny betydning i modernismen. Der bliver tale om en sprogkritisk anvendelse af metaforen, hvor der sker en anfægtelse af forestillingen om en fast korrespondance mellem tegn og betydning. I Hugo Friedrichs *Strukturen i moderne lyrik* lyder en kongenial bestemmelse af metaforen (Friedrich 1987: 10):

> Poesiens ældste midler, sammenligning og metafor, håndhæves på en ny måde, der omgår det naturlige sammenligningsled og tvinger en irreal forening frem af det tingsligt og logisk uforenelige.

Som en af de mest radikale eksperimentatorer inden for ny dansk poesi har man Simon Grotrian, hvis digte i udpræget grad er komplekse og hermetiske. En tekst fra *Magneter og ambrosia* (1996) med titlen »Elskov« lyder:

> Kroppen er en kube
> om de mørkehvide sætninger og bierne i overtal
> en billedskrift, der parres med den vertikale summen
> trækker blomster ud af øregange, danser fra min åbne mund
> og blæsten føjer sirligt lagner til.

I digtet tales der om tre ting på én gang: Der er et billedplan, der omhandler aktiviteten omkring en summende bikube (»kube«, »bierne i overtal«, »summen«, »blomster«), ét, der beskriver et erotisk forløb (»kroppen« »parres«, »min åbne mund «, »lagner«), og ét, der drejer sig om poetisk skabelse (»mørkehvide sætninger«, »en billedskrift«). Vi oplever en vekselvirkning mellem tekstens betydningssfærer, og en grad af lighedsrelation kan sanses, idet der i alle de tre tilfælde (bikuben, seksual-

akten og skabelsesprocessen) forekommer hektiske, voldsomme og intensive aktiviteter.

Hvordan forholdet er mellem de tre billedplaner, er derimod på ingen måde gennemskueligt. Vi kan med McGuckians formulering roligt sige, at »en serie af bevidstheder slås i en bunke«, eller med Friedrichs ord, at der sker en »irreal forening«. Eller vi kan sætte trumf på med Ortega y Gasset, der med elegant ironi diskuterer »metaforernes højere algebra« (Ortega y Gasset 1945: 41). Man bemærker imidlertid, at Ortega y Gasset ligesom McGuckian og Friedrich i et og alt er afmægtige, når det gælder beskrivelsen af den moderne katakretiske metaforik, idet midlet til karakteristikken bliver *nye* metaforer (»bevidstheder slås i en bunke«, »højere algebra«).

Vi har i Grotrians tilfælde at gøre med et digt, der er lige så flot og suggestivt, som det er komplekst og hermeneutisk utilgængeligt. Alligevel er der ingen tvivl om, at fascinationen af hans digt har at gøre med det figurative sprog, der består af avancerede troper som oxymoron (»mørkehvide sætninger«) og synæstesi (»vertikale summen«). Det drejer sig med Friedrichs udtryk om en »sansemæssig irrealitet« (Friedrich 1987: 52), der har den egenskab, at den ikke lader den læsendes bevidsthed falde til ro, men konstant udfordrer den med sit enigmatiske potentiale. Man fornemmer i digtet et motiv, der f.eks. kunne være en rådden, insektomsværmet menneskekrop som objekt for kultiske handlinger, således som man har fået det beskrevet i forbindelse med primitive folkeslag, og som det prægnant er fremstillet i William Goldings *Lord of the Flies* (1968). Men motivet svæver hele tiden i en visionær uklarhed.

Måske er billedfænomenologen Gaston Bachelard den, der er kommet nærmest essensen af Grotrians billeddannelse, når han taler om »strålekransen« og »nyhedsværdien« i den moderne metafor. Bachelards beskrivelse af det metaforiske har ikke blot en anderledes positiv valør end Friedrichs, McGuckians og y Gassets, men rummer også et bud på, hvori den katakretiske metafors særlige værdi ligger. I *Lysets flamme* (1961) beskriver Bachelard således forskellen mellem, hvad der kaldes »metaforer«, hvorved der forstås uoriginale, konstruerede billeder, og »sande billeder« (Bachelard 1996: 20):

> Hvor metaforerne ofte ikke er andet end forskydninger i tanken, udtryk for viljen til at udtrykke sig bedre, på en anden måde, forlader billedet, det ægte billede, når det er primært i forestillingen, den virkelige verden til fordel for den forestillede, imaginære verden.

Bachelard distancerer sig kort og godt fra enhver form for didaktisk funktion og entydighed i billedsproget. Og det er oplagt, at en sådan tendens er mindre i Grotrians bizarre vision i »Elskov« end i Tafdrups civilisationskritiske strandscenarie i »Yderst på molen« eller Carsten René Nielsens tabukrænkende, erotiske optrin i »Pensionisten og duen«.

Med hensyn til den sansemæssigt irreale eller katakretiske metaforik finder man naturligvis adskillige andre digte end Simon Grotrians »Elskov«. Det er karakteritisk, at

denne type billedsprog viser sig blandt de forfatterskaber, som tilhører den hermetiske og særsprogede retning inden for dansk lyrik. Det gælder digtere som Lene Henningsen, Morti Vizki og Janus Kodal.

Samlende er det imidlertid klart, at Pia Tafdrup, Carsten René Nielsen og Simon Grotrian har den essentialistiske metaforik tilfælles. I alle tilfældene og generelt for den centrallyriske digtning ser vi tendensen til, at det poetiske billedsprog betragtes som noget, der forbinder sig med en uudsigelig essens. Billedsproget kan så have et metafysisk præg, som man kender det fra den symbolistiske poesis forsøg på at skabe forbindelser mellem det partikulære og det universelle. Det kan have et samfundskritisk anlæg som i den konfrontationsmodernistiske digtnings forsøg på med dissonantisk metaforik at anfægte religiøse, etiske eller sociale normer. Eller det kan knytte an til et sprogkritisk standpunkt ved med katakretiske konstruktioner at vende ryggen til vante æstetiske principper og poetiske procedurer, hvorved vi også bevæger os bort fra det centrallyriske domæne.

Dekonstruktiv metaforik – Brandt, Laugesen og Bukdahl

I de tre foregående eksempler på essentialistisk metaforik ser vi en stigende grad af sekularisering og mistro til metaforens status. Med den hermetiske digtnings katakretiske metaforik er vi ved centrallyrikkens ydergrænse, hvor en alvorlig sprog- og metafysikkritik sætter ind. Man nærmer sig den type billedsprog, som kan kaldes dekonstruktivt. Den metaforiske strategi består her i, at tidligere tiders anvendelse af billedsprog parodieres, og at der kastes et kritisk lys ind i det erkendelsesmæssige projekt, som metaforen står for.

Historisk er gennembruddet for denne type metaforik knyttet til 1960'ernes og 1970'ernes franske poststrukturalisme og amerikanske dekonstruktion. I dansk sammenhæng er Højholt fra 1960'ernes slutning den store foregangsmand for dette projekt. Højholt skriver en række essays, i hvilke han er på linje med den entydigt negative opfattelse af metaforen, som man træffer hos Paul de Man samt hans franske forløbere, Derrida og Barthes. Man knytter hos disse tænkere den moderne lyriks metafor sammen med det romantiske symbol, der inkarnerer forblændelse og falsk metafysik.

I en række essays – f.eks. »Jeg er en metafor« (1983) og »Boldene i luften« (1992) – har Højholt i sin vanlige slagfærdige retorik (»Metaforer gør poesien dum« etc. (Højholt 1994: 158)) leveret en fundamental kritik af det hermeneutiske projekt, som metaforen inkarnerer. Højholts kritik bygger på tre præsuppositioner. For det første, at metaforen pr. definition er led i et metafysisk projekt, hvor den – med la Cours udtryk – optræder som et gennemgangsled for tanken. Højholt anfører (Højholt 1994: 25):

> metaforen kan besætte vores fantasi med en følelse af indsigt og triumf og få os til at glemme at yderligere indsigt måske kunne destruere metaforen, til fordel for nye indsigter og forestillinger. Og metaforer.

Frem for altså som i den ældre modernisme og New Criticism at give metaforen status af autenticitet, indsigt og erkendelse fremhæves det hos Højholt, at tropen blot indgår som et tilfældigt led i en kæde af betydningsdannelser. Hvad det mere specifikt er for en digtning, Højholt hentyder til, siges der derimod intet om, hvilket svækker argumentet.

For det andet hævder Højholt, at metaforen bevirker, at man »uden at tænke nærmere over det sætter ligheder over forskelle, fordi de nærer vores illusion om sammenhæng og mening« (ibid. 24). Det kan her for Højholts som for Derridas og de Mans vedkommende forekomme overordentligt reduktivt, at man ignorerer enhver interaktionsteoretisk argumentation for betydningen af »disparity action« og henholder sig til en ren symbolæstetisk forståelse af metaforen som en identitet mellem to betydningsområder.

For det tredje nedskriver Højholt metaforens status gennem et argument, der også spiller en afgørende rolle i den kognitive lingvistik. Dette lyder, at vi »ingen mulighed har for at slippe uden om metaforen, så sandt som vi er sprogdannende pattedyr blandt andet« (ibid. 24). Eller sagt med en af Højholts berømte formuleringer: »Kun en tåbe frygter ikke metaforen, kun idioter tror de kan undgå den« (ibid. 26). At Højholt har ret i, at metaforer gennemtrænger vor omverdenskonception såvel som vor sprogbrug er oplagt, og hans essays udviser da også en pudsighed, som vi ligeledes møder i Derridas metafordiskussioner, nemlig at den er fyldt med metaforer (metaforen kan 'besætte' vores fantasi, 'nære' vores illusion etc.). Men at al metaforbrug skulle implicere 'dumhed' eller vaneagtig tænkning, savner man naturligvis hos såvel Højholt som dekonstruktivisterne og de kognitive lingvister en rimelig begrundelse for.

I Højholts poetiske værk er der en mængde tekster, der forholder sig kritisk, ironisk eller dekonstruerende til det metaforiske projekt.[105] Et klassisk digt er »Så og så mange lærker« fra *Min hånd 66* (1966), hvis slutning lyder:

> birketræernes kroner syder (385) som balloner faktisk
> balloner man blæser op gasforekomster på stilk
> nejende som birketræer ja fuldstændig som
> birketræer der syder

Ved at lade rækken af metaforer ende, hvor den startede, altså med »birketræernes kroner«, der »syder«, demonstreres en cirkelsluttende udgave af den 'uendelige semiosis' som argument for, at det metaforiske projekt er absurd. Andre steder i Højholts digtning udfoldes en metaforkritik i mere vittige, litteraturpolitiske gevandter såsom »Idyl. Katastrofal« fra *Praksis 10* (1993):

> da du begyndte at forulempe samtalen med metaforer
> og poesi af egen tilvirkning gik det alligevel galt:
> pelargonierne kom til at lugte af død jeg fik et lig
> i piben

Kritikken rammer, som man fornemmer, en affekteret, vildtvoksende metaforanvendelse, som kan lokaliseres i visse dele af dansk digtning. Højholt har i sit rabiate essay, »Den sfinxforladte Jensen« (1967), afskrevet det meste af den danske modernisme, nemlig den tradition, der hævdes at have Johannes V. Jensen og Tom Kristensen som udgangspunkt og Rifbjerg, Ørnsbo, Benny Andersen, Corydon og Sonne som efterfølgere. Højholt hævder, at man hos disse digtere har at gøre med en type billedsprog, der er udtryk for en effektjagende metaforisk ophobningsteknik, som ikke rummer »forudsætninger for oplevelser af en kvalitet som kan forårsage skred og udvidelser på andre planer end det rent sensoriske« (Højholt 1994: 55).

Polemikkens grundlag er tvivlsomt af to årsager.[106] Dels er generaliseringen, hvad angår en bestemt poetisk strategi hos et halvt dusin digtere fra de tidlige tressere, betænkelig, og forskellene mellem digtere som Sonne, Rifbjerg og Corydon er i hvert fald næppe mindre end mellem Højholt og nogle af de øvrige. Dels er det en diskutabel påstand, at billedsproget i Højholts poesi skulle være mere komplekst og sofistikeret end i nogle af de øvrige forfatterskaber. At dette skulle være tilfældet, siger Højholt dog heller ikke direkte, men det ligger som en implicit præmis i fremstillingen.

En hovedtendens i Højholts forfatterskab er da også, at det puritanske metaforkritiske projekt, som lanceres i essayistikken og dele af 1960'er-lyrikken, på ingen måde efterleves i den senere lyrik, hvorfor ovenstående digt fra *Praksis 10* også kan læses som en metapoetisk tekst med relation til digterens egen produktion.

Sammenfattende får vi med Højholts forfatterskab en opfattelse af metaforen i dansk litteratur som en automatiseret og forslidt retorisk manøvre, som det gælder om at undgå. Og hvis man ikke kan undgå den – hvad Højholt også selv beviser, at man ikke kan – blæses der til kamp imod den. Parodien og travestien bliver den foretrukne strategi i forhold til det billedsproglige.

Hos de lyrikere, som følger i hælene på Højholt, er metaforkritikken kommet for at blive. Vi bemærker således tendensen til, at poetisk billedsprog i stadig større grad skabes på andre betingelser end de »rent sensoriske.« Der insisteres på, at det figurative sprog i litteraturen har sit ophav i *andre tekster*. Og man kan registrere, hvordan der hos forfattere med debut i slutningen af 1960'erne næsten rutinemæssigt optræder tekster, hvor det metaforkritiske projekt berøres. Jeg tænker på digtere som f.eks. Dan Turèll, Jørgen Leth, Per Aage Brandt, Viggo Madsen og Peter Laugesen. Et typisk eksempel på dette er Per Kirkebys digtsamling *Linieret papir* (2005), i hvilken man finder den følgende lakoniske formulering: »Afskyr det poetiske føleri/og metaforer der går op«.

At Kirkeby kan udtrykke sig så bombastisk og absolut om metaforproblematikken, kan grundlæggende kobles til et bestemt forhold, nemlig at interaktionslyrikkens dekonstruktive metaforik står særdeles stærkt i ny dansk litteratur. I det følgende vil jeg nævne Per Aage Brandt, Bukdahl, Laugesen og Janus Kodal som repræsentanter for den dekonstruktive metaforik. Der er tydelige forskelle mellem disse poeter. De kan spænde fra, at digterne muntert og forsorent fortæller om deres ambivalens over for det at bruge metaforer, til at de med sarkastisk distance håner brugen af billedsprog.

Blandt dem, der i udpræget grad har reflekteret over poetens forhold til billedsproget, er Per Aage Brandt. Brandts metaforkritik er ligesom Højholts rundet af den franske poststrukturalisme, hvor Brandt også oversatte og skrev forordet til Derridas *De la Grammatologie* i 1970. Et elegant, humoristisk digt, der rekapitulerer Højholts ovenstående metaforkritiske pointer, stammer fra *Night and Day* (1999):

det ville være bedre hvis alle
metaforer og sammenligninger
kunne holde fingrene fra poesien
men se, de har ingen fingre, og ikke

desto mindre stikker de dem ind i
alle tilgængelige åbninger, det er u-
smageligt, men se, de kerer sig lidet
om smag, og åbninger skal guderne

vide, vi frembyder, vi vers, som kravler
frem og tilbage mellem en mands ord
og hans lige så ejendommelige liv,

hele den lange vej mellem hånden og
munden på en abe, for hvem det
ville være bedre at holde dem lukket

I teksten møder vi et jeg, der på raffineret vis er identisk med digtet eller poesien selv. Og for at sætte trumf på denne pointe, er digtet iklædt det fineste og mest traditionelle poetiske puds, nemlig en – ganske vist urimet og tilnærmet – sonetform. Pointen i teksten er i pagt med Højholts og de kognitive lingvisters påstand om, at »metaforer og sammenligninger« invaderer vort sprog, hvad enten vi vil det eller ej. Ligesom Højholt kalder os »sprogdannende pattedyr«, der er »idioter«, hvis vi tror, vi »kan undgå« metaforen, er mennesket i Brandts optik »en abe«, der kun kan undvige metaforen på én måde, nemlig ved at lade være med at kommunikere. Digtets metapoetiske pointe er selvfølgelig effektfuld. Mens udsagnet er, at man skal »frygte« og »undgå« billedsproget, udfolder der sig en voldsomt organisk metaforik, i hvilken metaforerne, sammenligningerne og poesien tilskrives »fingre«, »smag« og »åbninger«. Som de så selvfølgelig ikke har alligevel, anføres det. Men metaforerne har været der og ændret digtet og verden.

Metaforikken i digtet er vigtig at bide mærke i. Scenariet, hvor det figurative sprog »stikker« fingrene »ind i/alle tilgængelige åbninger«, og hvor versene »kravler/frem og tilbage mellem en mands ord/og hans lige så ejendommelige liv«, alluderer til noget dyrisk og driftsagtigt, og der er i sandhed en ambivalens over for dette kontroltab i digtet. For ganske vist propageres det, at metaforikken bør undgås, men det myldrende

billedsprog fortæller samtidig om en fascination af billedsproget og fungerer på denne vis som et dementi af udsagnet.

Noget lignende ses hos Peter Laugesen. Der er hos Laugesen heller ikke tale om nogen centrallyrisk, essentialistisk dyrkelse af den 'dybe' og visionære metafor. Men fascinationen er der alligevel, og de eksperimenterende sprogspil, hvor der indgår billedsprog, er talrige i forfatterskabet. En typisk metaforkritik har i Laugesens tekster form som det følgende eksempel fra *Når engle bøvser jazz* (1998). Digteren får her sproget til at lyne ved at give en række klichéer og døde metaforer et nyt og forunderligt liv: »Verden er ikke/rigtig klog/Den har tabt det halve/af sine tænder/Men den har øjne så blå/som malede køer.«

Laugesen verificerer ofte den dekonstruktive tese om intertekstualiteten som den altafgørende faktor i det poetiske. Dette er bl.a. indgående diskuteret af Paul de Man i essayet »Image and Emblem in Yeats«, hvorfra en central formulering lyder: »[The images] are taken from the literary tradition and receive their meaning from traditional or personal, but not from natural associations« (de Man 1984: 165). En tekst fra Laugesens *Pjaltetider* (1997) bærer den uskyldige titel »Vestkyst«:

> Mørke og vanvid, den slags lys.
> Akademiske øjne i nattens
> storm af sataniske billeder.
> Nøgen og med udslået hår
> skridter Herman sin badestrand af
> med en schæferhund i elektrisk kæde.

Vi bemærker, at digtet med sin koncentrerede sansemættede stil, sin hæslighedsæstetik, sin ironiske attitude og sin indædte civilisationskritik tilsyneladende er på linje med klassisk modernistisk æstetik, som man finder den hos Baudelaire, Trakl eller Eliot. Det er imidlertid en vigtig pointe, at tekstens fascinationskraft ikke kun beror på det 'virkelighedsbillede', der skabes, men også i høj grad på dens billedsproglige strategi. Chokket i digtet kommer i det øjeblik, vi glider fra en kompleks, essentialistisk metaforik (»Akademiske øjne i nattens/storm af sataniske billeder«) til et billede, der bryder totalt med denne stil. Det drejer sig om den sarkastiske og absurd-parodisk anvendelse af et romantisk skønhedsemblem: »Nøgen og med udslået hår«.

Også Lars Bukdahl har, som den initierede Højholt-elev han er, talrige metaforkritiske betragtninger i sit forfatterskab. I det tidlige poetologiske essay »Fix orkidé« broderes der på finurlig vis videre på Højholts formuleringer: »Siden den dag jeg opfandt metaforen har jeg undflyet den« (Bukdahl 1988: 79).

Bukdahls vendinger peger på den allerede nævnte pointe om, at vi »ingen mulighed har for at slippe uden om metaforen«. Hans løsning er da også som hos Højholt, Brandt og Laugesen de ironiske iscenesættelser af metaforen for i det mindste at signalere en distance til det fænomen, man samtidig er draget af. Hos Bukdahl forbindes forestillin-

gen om metaforen med en patosladet stil og en profetisk digterattitude, som den optræder i den sensymbolistiske tradition. Denne opfattelse tages der afstand fra i digterens anden poetik fra 1996, som bærer en titel, der er en direkte parodi på det erkendelsessøgende, heroisk lidende projekt, der kan knyttes til brugen af »abstraktets genitiv«. »Dødens appelsin« er den absurde titel.

I den poetiske praksis er Bukdahls løsning i overensstemmelse med dadaismen, absurdismen og andre kongeniale æstetiske strømninger, der gør brug af massekulturens mytologi i den poetiske billeddannelse. Et digt fra debutsamlingen *Readymade!* (1987) lyder:

jeg vil sammenligne
dig
med disneyland
som jeg også mangler sprog for

Endelig kan vi blandt de digtere, der forholder sig ironisk til den klassiske erkendelsesorienterede metaforik, fremhæve Janus Kodal. I *Fyrsten Zibebes bekendelse* (1998) finder man følgende parodi på forestillingen om det figurative sprog som et middel til at tolke sjælelige tilstande hos det lyriske jeg:

Jeg er selv mig allesammen –
pikkens brandsprøjte
hjernens folketing
jeg er min egen befrugter
festligholdelsens grund
føddernes nomader
hudens indhegning

I digtet ser vi en anfægtelse af tanken om et autentisk og konsistent jeg og et forsvar for en attituderelativistisk holdning, hvor »jeg er selv mig allesammen«. Derudover er digtets ironiske karakter tydelig, idet den overdrevne ophobning af metaforer (»pikkens brandsprøjte«, »hjernens folketing«, »min egen befrugter«, »festligholdelsens grund«, »føddernes nomader«) kan læses som en travesti over såvel den symbolistiske som den konfrontationsmodernistiske poesi, i forhold til hvilken man også i de sene tressere lancerer den absolut ikke positivt mente etikette »metaformodernisme«.

Janus Kodal er en af de hermetiske og særsprogede poeter, der befinder sig i yderkanten af den centrallyriske strømning. Hans status bekræfter, at der ofte kan forekomme vekselvirkninger mellem en centrallyrisk og en interaktionslyrisk æstetik. De to typer lyrik eksisterer ikke på trods af hinanden, men i kraft af hinanden. Højholts, Brandts, Laugesens, Bukdahls og Kodals kritik af det metaforiske er således en reaktion på centrallyrikkens forståelse af det digteriske billedsprog som udtryk for en nærværsmetafysik og en særlig autenticitet.

Patosladet mytologi – Tafdrup, Arnbak og Huss

Vi skal nu se på et billedsprog, der er opbygget af mytologiske elementer. Mytologien fungerer i hovedsagen på samme måde som normal metaforik. Målet er i begge tilfælde at skabe betydning ved sammenføring af eller kontrast imellem sprogelementer fra forskellige forestillingsområder. I det mytologiske billedsprog foregår der en sammenføring af et mytologisk stof med en konkret, fiktiv kontekst.

Hvad der adskiller det mytologiske billedsprog fra almindelig metaforik, er, at ingredienserne i førstnævnte indeholder dele af og henvisninger til allerede fortalte 'historier'. Med mytologi kan man i en meget bred betydning forstå det repertoire af personer og fortællinger, der indgår i den kollektive bevidsthed til forklaring af forhold, der forekommer uforklarlige i en kultur (f.eks. skabelse, frugtbarhed og død). Der tales i dette tilfælde både om myter og mytologi i den klassiske betydning (tilbage til Platon), hvor det dækker symbolsk-religiøse beretninger fra en ubestemt fortid, og i den moderne strukturalistisk-socialpsykologiske forstand (Lévi-Strauss, Barthes), hvor det drejer sig om trivialmyter i relation til det moderne samfunds tilsløring af årsag/virkningsforhold (f.eks. magtforhold og undertrykkelse).

Når brugen af mytologi i moderne poesi er interessant, skyldes det, at man – som Northrop Frye har påpeget – ikke som i den klassiske digtning betragter kulturens mytologi som et udtryk for verdens indretning og væsen, dvs. som en almen trosvirkelighed, men som en forestillingsverden skabt af et jeg i et forsøg på at »udtrykke dets personlige omverdensoplevelse og sine livsmål« (Frye 1968). Mytologierne er, hvad enten de stammer fra det gamle Grækenland, Biblen, den norrøne tid eller andre steder, bærere af et righoldigt konnotationssprog, der aktualiseres og bearbejdes i digtningen. Dette kan imidlertid ske på lige så mange måder, som der er digtere. Den personlige fortolkning af mytologien er helt afgørende. Ja, man kan med Hugo Friedrichs velvalgte udtryk sige, at vi har at gøre med »diktatorisk fantasi« i den nye poesis omgang med den mytologiske arv.

Man kan tydeligvis pege på to tendenser, hvad angår brugen af mytologien, nemlig henholdsvis en patosladet og alvorlig *og* en ironisk og travesterende anvendelse af de mytologiske referencer. Jeg vil først se på det patosladede mytologiske billedsprog, der hovedsageligt knytter sig til en symbolistisk, centrallyrisk position.

Den patosladede anvendelse af det mytologiske i digtningen er i dansk sammenhæng belyst i Bo Hakon Jørgensens *Symbolismen – eller jegets orfiske forklaring*. Det påpeges her, at et af den symbolistiske digtnings vigtigste kendetegn er at give en »mytologisk perspektivering af privat jegliv« (Jørgensen 1993: 240). Denne brug af mytologi, hvor man opbygger personlige værdiuniverser og visionære særverdener som alternativ til den eksisterende, samfundsmæssige virkelighed, dominerer især i den danske symbolistiske og sensymbolistiske digttradition, som det eksempelvis kan registreres i Sophus Claussens mangfoldige kvindeskikkelser (Afrodite, Anadyomene, Dronningen af Thule, Imperia, Hexen fra Endor), Ole Wivels *I fiskens tegn* (1948), Bjørnvigs *Anubis* (1955) og Gustava Brandts *Janushoved* (1962).

Ser vi på dansk lyrik omkring 2000, er Pia Tafdrups forfatterskab et vigtigt eksempel på en patosladet optik på det mytologiske. Det gælder ikke mindst i det monumentale værk *Dronningeporten* (1998). I digtet »Flammende vand« berettes der om en ekstatisk-kosmisk-erotisk oplevelse af at bade sin elskede, og redegørelsen fremføres i en stiliseret heksameterrytme og med referencer til Odysseus' bad hos Kirke: »Et bad skal jeg give dig, som Kirkes terner bader Odysseus;/som disse døtre af kildernes væld, af frodige lunde/og af de hellige floder, der styrter sig ud i havet,/fylder jeg karret med vand og skænker dig vin./[...]/Og når du rejser dig i karret for at stige op,/er du ikke mindre indtagende end Telemachos,/der blev badet af den dejlige mø, Polykáste,/før han blev salvet med glinsende olie og hyllet i kjortel og kappe.« En destruktiv kvindeligheds møde med et mandligt kurmageri fortolkes i et troubadour-middelalderligt eventyr-univers i »Kys prinsen«: »Fra voldgraven synger et kor af prinser/ved hendes kys blev de alle til frøer./Nu kryber de behændigt mellem planterne i vandet,/strejfer om langs bredden.« Og følelser af ensomhed og udvejsløshed gives mytologisk resonans i »Josef i cisternen«.

Endelig får oplevelsen af skjulte, kreative potentialer og poetiske åbenbaringer sine mytologiske korrelater i digte som den allerede omtalte sonet »Dødehavsrullerne« fra *Territorialsang* (1994). I denne samling finder vi også nogle af digterens mest komplekse poetologiske refleksioner, hvor netop det mytologiske danner afsæt for smukke og patosladede visioner. Det gælder f.eks. digtet »Salt«:

> At lade pupillen rammes af sol og snerpe sig ind til et stik
> Synke ned bag det navngivne og genkalde sig
> sine egne billeder anderledes ophøjede
> end en tilfældig sten udråbt som Jesus' salvelsessten
> Betragte Getsemane Have som et endeløst sted
> uden vandslange og efterladte haveredskaber
> mellem roser og liljer, tagetes og pelargonier
> Opgive forestillingen om en spalte i klippevæggen
> som det sted, hvor Golgatabjerget revnede som en tand
> eller mærkerne i klippen i Himmelfartskapellet
> som Jesus' fodaftryk næsten udvisket af kys
> Se, men snart glemme de tomme olietønder
> der sammen med andet ragelse flyder i hulen
> hvor Jeremias' klagesange blev til under de første konger
> Mindes sangenes malurt og galde, deres stille håb
> Indånde Jerusalems dufte af drømme og røgelse
> men ikke mindst bære dem i sig
> Lade den himmelske by slå rødder i sindet
> og saltet i blodet udgøre digtets grundsten.

»Salt« udtrykker i en nøddeskal Tafdrups anvendelse af mytologien i det poetiske arbejde. Det drejer sig om at bruge mytologien som udtryk for en personlig omverdenstydning (»genkalde sig/sine egne billeder«, »bære dem i sig«). Der tales om at »synke ned bag det navngivne«, hvorved der tages afstand fra den moderne, overfladiske udnyttelse af kulturarven, som viser sig ved turistseværdigheder (»Getsemane Have«, »en spalte i klippevæggen/som det sted, hvor Golgatabjerget revnede«, »mærkerne i klippen i Himmelfartskapellet/som Jesus' fodaftryk«). Indoptages kulturens mytologi derimod på inderlig og eksistentiel vis, har den uvurderlig betydning, lyder digtets udsagn. Den bliver essentiel som saltet i blodet. I digtets afslutning sættes der trumf på denne livstolkning med en smuk formulering, der som altid hos Tafdrup sammensmelter de tre forestillingsområder, kroppen, skriften og det metafysiske: »Lade den himmelske by slå rødder i sindet/og saltet i blodet udgøre digtets grundsten«.

Andre digtere har også med en patosladet optik – om end i mindre omfattende og ambitiøse projekter end Tafdrups – inddraget græske, jødiske og kristne mytologiske referencer. Det gælder f.eks. en række digtsamlinger af Birthe Arnbak. Stemningen er hos Arnbak præget af vemod, glæde og taknemmelighed, og tonen hudløs og afklaret, når der fortælles om livets sidste kapitel. I *Det leende træ* (2002) er stilen enkel og dagligdags. Der berettes om naturens skønhed, og alt er anskuet i et kristent-mytologisk perspektiv. Man oplever, hvordan en aftenstund i landlige omgivelser paralleliseres til Guds skabelse:

> En aften som nu
> kan Vorherre ikke dy sig.
> Han rækker hænderne ned
> og lader dem varsomt
> kærtegne bygmarker, skovbryn,
> natuglen i flugten,
> de sovende kreaturer,
> mig.
>
> Sekundkort hvile,
> sekundkort fryd
> som på den syvende dag.

Den suggestive stemning af samklang og harmoni i digtet understreges gennem antropomorficeringen af »Vorherre«, der fremstår som blid og omsorgsfuld (»rækker hænderne ned/og lader dem varsomt/kærtegne«). Vi bemærker, hvordan netop det menneskelige træk ved Gud understreges ved den dagligdags omtale af ham i vendingen »ikke dy sig«. Alt i universet er præget af en nærhed og hvilen-i-sig-selv. Der er således korrespondance mellem det mindste og det største, hvad enten det gælder forholdet mellem den dagligdags glæde (»sekundkort fryd«) og de store metafysiske sammenhænge

(»den syvende dag«) eller jeget (»mig«) og den omgivende natur (»bygmarker, skovbryn,/natuglen i flugten«).

Også Peter Huss er blandt de digtere, der fra sit forfatterskabs begyndelse med *Min vandkugle i venstre hånd* (1984) har udtrykt sig i et mytologisk orienteret billedsprog, der er i overensstemmelse med hans kristne overbevisning. Et typisk digt fra debutsamlingen lancerer et metafysisk farvet helhedssyn på tilværelsen i en række poetiske visioner, hvor verden tilskrives meningsfuldhed og sammenhæng, i kraft af at den er Guds skaberværk:

> Overalt går vi
> med tilskyndende angst
> observerer universets Gud
> i frøet og alfabetet.

Tilsvarende kan man blandt mange digte fra de 15 samlinger af Huss, der er udkommet i løbet af 1980'erne og 1990'erne, fremhæve et eksempel fra *Nissens verdener* (1997), hvor solopgangen i pagt med salmetraditionen anskues i et mytologisk-allegorisk perspektiv som udtryk for Guds åbenbaring: »Dagens fødsel,/spiringen,/Den Guddommelige *sol*,/Vandet,/Freden,/Guds hus.//Jeg samler mig sammen,/Lytter,/Vækkes.«

Man træffer talrige andre eksempler på opbyggelige anvendelser af kristen mytologi i dansk lyrik omkring 2000. Det gælder Sten Kaalø, Gustava Brandt og Simon Grotrian, der har gjort det i såvel deres centrallyriske tekster som i deres salmeproduktion. Ligeledes florerer græsk, jødisk og nordisk mytologi livligt i en række forfatterskaber, som det ses af digtsamlingstitler som Karen Marie Edelfeldts *Til Babylon* (1995), Lene Henningsens *Sabbat* (1992), Peter Huss' *Rosens Velsignelse* (1993) og *Nissens verdener* (1997) og Simon Grotrians *En æske til Lot* (1995), *Magneter og ambrosia* (1996), *Ossians puls* (1997) og *Seerstemplet* (2001).

Når jeg har peget på, at den patosladede brug af det mytologiske er karakteristisk for den centrallyriske strømning, skyldes det, at intentionen om at skabe et syntetisk billedsprog som udtryk for en helhedstolkning af tilværelsen er udbredt her. Det centrallyriske jeg er i samklang med andre magter i universet, som vi ser det med Tafdrups »Jerusalem«, Arnbaks »Vorherre« og Huss' »Gud«. Der er respekt for traditionens gods, og der er ikke nogen modsætning mellem jeget og de mytologiske skikkelser.

Dette er naturligvis en regel med undtagelser. I visse centrallyriske forfatterskaber er den positive alliance med specielt kristendommen erstattet af en lidenskabelig og intens blasfemisk diskurs. Det gælder, som jeg har påpeget, for digtere som Rifbjerg, Jess Ørnsbo og Nordbrandt. Man kan dog hævde, at det ikke i første række er den kristne mytologi, der har interesse og fremkalder aggressioner hos disse digtere, men snarere kirken som institution. Tilsvarende findes der enkelte poeter, som må karakteriseres som inter-

aktionslyrikere, der bekender sig til kristendommen. Mest markant er Klaus Høeck. Interaktionslyrikkens holdning til mytologisk billedsprog er, som vi nu skal se, generelt stik modsat af centrallyrikkens.

Travesteret mytologi – Green Jensen, Bukdahl og Laugesen

Den ironisk-travesterende vinkel på mytologisk billedsprog diskuteres i dansk sammenhæng i bl.a. Erik A. Nielsens *Modernismen i dansk lyrik 1870-1970* (1976), hvor en række danske digtere analyseres ud fra det synspunkt, at de detroniserer eller vender mytologiske forestillingsmønstre på hovedet. Man benytter sig af den effekt eller energi, som frigives, når en ideologisk eller religiøs konstruktion (kristendom, organismetænkning, klassiske idealer) sprænges i stykker. Der er en ironisk-vrængende brug af mytologien på færde, hvis baggrund oftest er et nihilistisk verdenssyn. Eksemplerne på noget sådant kan findes talrige steder i dansk lyrik fra Tom Kristensens »Drukkenskabsguder« fra »Det blomstrende Slagsmaal« (1920) over Erik Knudsens »Jomfru Maria i sølvræv/i bad« fra »Varehuset Total« (1958) til Svend Ranilds »Orfeus i underbukser« fra *Blodfrugt* (1996).

I ny dansk digtning møder man en tydelig ironisk modposition til centrallyrikkens brug af et alvorligt mytologisk billedsprog. Intentionen med den travesterede mytologi er at anfægte den sammenhængskraft, som findes i mytologien, der i centrallyrikken også kobles med poetologiske principper om et autoritativt lyrisk jeg, et poetisk særsprog og et autonomt værk. Mens man i centrallyrikken omhyggeligt vælger sit mytologiske galleri, så det afspejler en specifik eksistentiel problematik, er interaktionslyrikkens grundprincip den parodiske overdosering og anarkistiske normsprængning. Der pumpes simpelthen så meget mytologi ind i digtet, at enhver forestilling om en helhedskomposition ud fra en fortolkning af de mytologiske elementers konnotationer saboteres. Tre af de vigtigste eksponenter for denne strategi er Bo Green Jensen, Lars Bukdahl og Peter Laugesen.

Bo Green Jensens syvbindsværk *Rosens veje* (1981-86) indeholder flere mytologiske referencer, end man træffer i noget andet moderne dansk lyrisk værk. Alene i debutsamlingen *Requiem & messe* (1981) er repertoiret af litterære, religiøse, historiske og mytologiske allusioner kolossalt. Vi hører om Spenglers »undergangsmennesker« og »aftenland«, Eliots »golde land« og »Tiresias«, Bowies »sønner af den tavse tid« og »moderne kærlighed« og har referencer til Bibelen, græsk og nordisk mytologi, Baudelaire, Shelley, Keats, Kafka, Sarvig, Sylvia Plath, Allen Ginsberg, Leonard Cohen, Jim Morrison og Bob Dylan for blot at nævne nogle stykker.

Den lærde Green Jensens værker er med god grund blevet sammenlignet med deres forbillede, Eliots *The Waste Land*, hvad angår forbruget af mytologisk gods samt anvendelsen af den lyriske simultanteknik, hvor vidt forskelligt stof fra dagligdagen og den vestlige kulturkreds som helhed bringes sammen i et digt. Green Jensen diskuterer da også indforstået Eliots brug af »mytiske identifikationer og kulturhistori-

ske ekkoer« i forordet til sin oversættelse af *The Waste Land* fra 1984 (Jensen 1984: 138).

Der er imidlertid også en klar forskel mellem Eliot og Green Jensen, idet sidstnævnte digter er langt mere umådeholden og rablende i sin anvendelse af mytologiske henvisninger end den angelsaksiske modernismes store ikon. Man kan kalde Green Jensen en postmodernistisk 'turbo'-udgave af Eliot. Dette kommer ikke mindst til udtryk ved, at Green Jensen ikke kun anvender en historisk-litterær højmytologi, men også en moderne trivialmytologi. Et eksempel på dette er digtet »Moderne kærlighed« fra *Requiem & messe*, i hvilket vi støder på en række finlitterære og højmytologiske referencer såsom den amerikanske histories »Mayflowerpilgrimme«, den jødiske mytologis forestilling om at »rejse Jerusalem«, den græske mytologis »Nekropolis« og »Øjne som blinde perler« fra Shakespeares *The Tempest*. Herudover optræder der endvidere et mylder af hints til moderne massekultur såsom reklamens »Marlboro Country«, den amerikanske pornos »hard throbbing cock«, sensationspressens »Se og læs det hele« og David Bowies hit »Modern Love« fra *Let's Dance*.

Tilsvarende er det karakteristisk i Green Jensens interaktionslyriske forfatterskab, at den anarkistiske og travesterende brug af det mytologiske går hånd i hånd med en overskridelse af alle vante genregrænser. Man kan midt i Green Jensens prosabøger også se eksempler på, hvordan digteren lader en flodbølge af mytologiske referencer strømme ud i teksten, som i den følgende passage fra romanen *Så vidt vi ved er himlen blå* (1985):

> Led os ikke ind i fristelsen, men husk at give os sten for brød. Af dem kan vi bygge et hus midt i ørkenen, et sandslot, som selv ikke Store Stygge Ulv kan hæse og blæse og pruste i stykker. [...] Til sidst og trods alt har vi alle sammen fred, lige meget og ligegyldigt hvem vi var før knappens klik. GAME OVER står der et øjeblik, før skærmen uigenkaldeligt går i sort. Det er godt at vide på dage som denne. Mig skal intet fattes. Til disse arme brokker har jeg støttet min ruin.

Teksten springer i øjnene ved sine bizarre mytologiske sammensætninger af trivial- og finkulturel mytologi i form af Walt Disney og videospil over for *Bibelen* og Eliot. I sandhed et retorisk paradenummer, der ligger uendeligt langt fra, hvad vi ser hos Tafdrup, Arnbak og Huss. De mange kulturelle referencer kan ses i lyset af en udbredt postmodernistisk eklekticisme. Og tekstens måske allervigtigste funktion er tydeligvis at parodiere den type alvorlig brug af det mytologiske, som man træffer hos de centrallyriske digtere.

Jeg vil fremhæve endnu et eksempel på Green Jensens satiriske og illusionsnedbrydende anvendelse af det mytologiske, nemlig en tekst fra *Requiem & messe*. Inspirationskilden er i dette tilfælde i lige så høj grad som T.S. Eliot en række rocktekster, hvor der anvendes en detroniseret mytologi. Specielt er ekkoet af Bob Dylans »Desolation Row« og »Highway 61« fra *Highway 61 Revisited* tydeligt:

Evighed i supermarkedet.
I en langsom sekvens af
Forundrede øjeblikke
Kysser jeg Scheherazade
Idet hun slår seks Faxe ind
På sit kasseapparat.
Foran kundeopslagstavlens
Barnevognstilbud og obskøniteter
Strejfer jeg Lady Marilyn
Og lader hende gøre sin ting
Mens hun for mine duggede øjne
Undergår forvandlingen
Fra offer og martyr til helgen og gud –
Inde i mit hoved er jeg
Ude på den blinde butikscentervej
Hvor Salome danser de syv slørs dans
Mellem stjernestøv og hundelort
For formiddagens vandrere
Og folk bag bilruders
Glughulsguirlande.
Jeg vinker til de Sade
Han skylder mig fra i fredags
Men jeg har penge nu
Og drikker derhjemme.
Min nabo er Messalina
Hun holder mig vågen om natten
Med sin kærlighedsmusik
Men nikker og smiler nu altid
Så pænt når vi mødes
Ved nedstyrtningsskakten.
Ziggy hilser på mig
I det store formiddagsrum.

I digtet ser vi en blandet stab af skikkelser: Scheherazade fra *1001 nats eventyr*, Salome fra *Bibelen*, Marquis de Sade fra fransk libertinisme, Messalina fra den romerske kejsertid og Ziggy fra Bowies mytologi. Disse personager stammer fra vidt forskellige mytologiske sammenhænge og er i teksten klumpet sammen i beskrivelsen af ensomheden, desillusionen og forfaldet i det »store formiddagsrum« med dets supermarked og blokbyggeri. I sin stemning af beruselse og halvlummer liderlighed forandrer omgivelserne med deres hundelort og nedstyrtningsskakt sig for jegets »duggede øjne«. Dette resulte-

rer i, at en række anonyme, ynkelige skikkelser omkring supermarkedet med sort ironi omtales som verdenshistoriske og -mytologiske repræsentanter.

Effekten i digtet beror – som med anden metaforik, hvor man har at gøre med et spændingsforhold mellem lighed og ulighed – på det forhold, at såvel kulturens store mytologiske skikkelser (Scheherazade, Salome, Messalina, Lady Marilyn, de Sade) som de sociale tabere og almindeligheder i digtet repræsenterer forskellige udgaver af skønheds- og lidenskabsdyrkelse. Ironien rammer dels den ideologi, som knytter sig til civilisationens mytologiske skikkelser, hvis heroiske status anfægtes i den banaliserende sammenligning med lave sociale lag. Dels ligger den parodierende virkning i den atmosfære af falskhed og forlorenhed, som tillægges det sansende jeg og hans sociale rum, når de sammenlignes med de heroiske skikkelser. Det er kort og godt en nihilistisk nivellering af alle værdier, der er på færde, når Green Jensen beskriver det forvrængede, uegentlige og dæmoniske i en civilisation, hvis mest udprægede attituder er flugtagtig sublimering, beruselse, aggressivitet og forstilthed.

Det er imidlertid værd at understrege, at man med Bo Green Jensens mytologi ikke har at gøre med nogen essentialistisk strategi, hvor der satses på et koncentreret og præcist billedsprog. Livsfølelsen udtrykker sig derimod gennem maltrakteringen, travesteringen og overdoseringen af de mytologisk-billedsproglige effekter. Som vanligt i interaktionslyrikken er der en ironisk flertydighed i teksten. Og man kan da også pege på, at de mytologiske travestier står i forbindelse med en flerstemmig udsigelse, da det kan være vanskeligt at finde et intentionelt centrum i Green Jensens umådeholdne salver af mytologiske referencer.

Hos Lars Bukdahl er det mytologiske ikke som hos Green Jensen travesteret gennem en overdosering og en sarkastisk-nihilistisk optik, men gennem finurlige løjer med og parodier på kulturarven. Et eksempel på Bukdahls mytologisk orienterede billedsprog er digtet »Gennem gaderne« fra *Spiller boccia med kongen* (1994):

Gennem gaderne fyger stoffet,
drømme er gjort af.

Strejfer mig som falsk sne,
en rest af Ikaros' vinger.

Jeg slår kraven op. Her
må man ligne en detektiv.

Men min mission er alene
at overleve vindenes terror.

Jeg vil ikke finde ud, ikke
se ind i orkanens blindede øje.

Med denne dans på stedet
former jeg en cottoncoats alfabet.

I Bukdahls poesi er der en vrængende attitude over for den klassiske, 'høje' mytologi, dvs. de idealforestillinger, der f.eks. knytter sig til kunstnerisk skabelse og dens ypperste udøvere. Der ironiseres over digteren over alle, Shakespeare, med »det stof drømme er gjort af« (*Macbeth*) og »falsk som sne« (»falsk som vand« i *Othello*), samt den i modernistiske kunst centrale, kretiske Ikaros-myte (f.eks. Lundkvists *Ikarus' flykt* (1939) og Lindegrens digt »Ikaros« (1954)). Alle disse myter er, antyder Bukdahl, den rene 'hule patos' (vingerne er åbenbart knækkede, idet de jo strejfer ham »som falsk sne«). I stedet står Bukdahls hu til en 'lav', folkelig, showagtig mytologi, hvis univers er befolket af f.eks. gangstere, brandmænd, detektiver og andre af barndommens yndlingsrollefigurer. I »Gennem gaderne« siges det, at »her må man ligne en detektiv«. Tegneserieagtigt humoristisk selvfølgelig, for hvad foretager denne detektiv sig så? Ja, som så mange andre steder i Bukdahls lyrik gælder det den mest gennemført lystfyldte og meningsløse sociale aktivitet, nemlig dansen, og tilmed absolut ikke en almindelig dans, men en fjottet og særpræget type dans, der foregår »på stedet« og former »en cottoncoats alfabet.«

Travesteringen af de mytologiske referencer er med andre ord et virkemiddel i Bukdahls interaktionslyriske poetik, hvor man ikke accepterer nogen korrelation mellem almene kulturelle værdier og en orden i det poetiske univers. Meningen er i sig selv den anarkistiske dans, molesteringen af det mytologiske gods og den grænsesprængende attitude.

Parallel til Bukdahls brug af kulturens højmytologi i en ironisk-travesterende diskurs er Peter Laugesens lyrik. I *Grassinan Cantos/Radio Fiesole* (2002), der er en hybrid bog med en essayistisk og en poetisk del, optræder der som ofte hos Laugesen en strøm af referencer til kunst og kultur. Man bliver via pludselige associative manøvrer præsenteret for refleksioner over Ruskin, Debord, Baj, Jorn, Brorson, Joyce, Francis Bacon, Caravaggio, Burroughs, Queneau, Mayröcker, Heidegger, Klee, John Berryman, Marinetti, Bramante, Gregory Corso og et utal af andre koryfæer. Om læseren forstår meningen med disse henvisninger, bekymrer næppe Laugesen det fjerneste. Og karakteristisk er det som hos Green Jensen og Bukdahl, at referencerne til kulturen aldrig samler sig til en helhedskonception, som vi ser det i den centrallyriske digtning. Det hele bliver til et fyrværkeri under den tour de force, som Laugesens skrift betegner, og det afgørende er, at enhver form for afsluttethed og afrundethed søges undgået.

Digtbogen *Grassinan Cantos* er skrevet i en landsby nær Firenze, og den består for at understrege den processuelle og tempofyldte skrifthandling af et optryk af nogle skrivemaskinesider med rettelser i håndskrift. Til dette koncept kommer en gennemgående dialog med specielt to digtere, som Laugesen på en række punkter har et identifikatorisk forhold til, og som også har haft deres gang på digtsamlingens italienske lokalitet, nemlig Dante og Pound. Bogen alluderer i sin form til Dantes *Commedia Divina* med sin moderne, rablende udgave af terzineformen samt til Pounds *Cantos* i titlen og det vildt-

voksende associative netværk af referencer til fortidig og nutidig kunst og digtning. Lighederne med disse fortidige digtere er dog begrænsede, hvis vi bemærker, hvordan kulturens gods udsættes for travestier, når det væltes ind i Laugesens skrift. Sigende for den turbulente og anarkistiske måde, hvorpå det mytologiske stof optræder i værket, er et sceneri, der udfolder sig på en motorvej:

> Dante dröner gennem paradiset i sin Fiat 500
> med sömmet helt i bund. Dostojefskij vinker
> fra sin Vespa zoom zoom
>
> til Andersen der klipper i aviser.
> Idioten tramper op og tramper ned ad bjerget med sin pose
> som en ingeniör
>
> mens lydmand Gud har cuttet Beatrices latter.
> Virgil har trukket sig tilbage til sin krebsegrotte under motorvejen.

Laugesens poetiske greb og budskab er det samme som Bukdahls. Der ironiseres over en del af kulturens patosfyldte mytologi – repræsenteret med den prosaiske »Gud«, der klipper lyd, og Vergil, der komisk-defensivt sidder i »sin krebsegrotte« under motorvejen. Modsat har Laugesen selvfølgelig sine helte – »Dante«, »Dostojefskij« og »Andersen« – der tages til indtægt for en laugesensk poetik med brug af en vildt strømmende skrift (»zoom zoom«, »vinker fra sin Vespa«) og avantgardistisk montageform (»klipper i aviser«).

Konkluderende ser vi, hvordan anvendelsen af et mytologisk orienteret billedsprog kan foregå med to forskellige formål. På den ene side har vi en centrallyrisk poetik, hvor det mytologiske fungerer som del af en sammenhængende, meningsfuld virkelighedskonception. Hos digtere som Tafdrup, Arnbak og Huss er der en samklang og korrespondance mellem de mytologiske elementer og det poetiske jeg, der figurerer som et autoritativt, intentionelt centrum i digtet. På den anden side ser vi delokaliseringen og fragmenteringen i de interaktionslyriske teksters brug af det mytologiske. De mange kulturelle referencer er hos digtere som Green Jensen, Bukdahl og Laugesen som et stort glas bolcher, der hældes gennem digtet. Hvor mange og i hvilken rækkefølge og konstellation, de mytologiske referencer anbringes, har mindre betydning. Det afgørende er, at der skabes flertydighed, kaos og dynamik i teksten, og man forholder sig anarkistisk til alle på forhånd givne koncepter for, hvordan det mytologiske tænkes. En postmodernistisk eklekticisme er grundlaget for den travesterende, interaktionslyriske brug af det mytologisk orienterede billedsprog.

Lad os undersøge, om denne modsætning også optræder, hvis vi betragter den sidste kategori af billedsprog, nemlig det symbolsk orienterede.

Autarke symboler – Thomsen og Bruun

Hvad adskiller symbolet fra det metaforisk og mytologisk orienterede billedsprog? Formalistisk set kan der gives et enkelt svar på dette spørgsmål: Symbolet er i modsætning til det metaforiske og mytologiske billedsprog, der kan være en yderst sammensat sproglig enhed, ét enkelt ord, der til gengæld kan have en særdeles omfattende og kompleks betydning.

Der er to dominerende forståelser af, hvad vi skal forstå ved et litterært symbol. Den første har sin oprindelse i mellemkrigstidens New Criticism og tyske stilistik og opfatter symboler som ord, der har fået tilskrevet en særlig betydning inden for en kontekst. Den anden stammer tilbage fra romantikken og definerer symbolet som en modsætning til en anden trope, nemlig allegorien. Jeg vil starte med at se på den førstnævnte opfattelse, da denne – ikke bare inden for dansk lyrik omkring 2000, men inden for moderne litteratur – generelt har haft størst gennemslagskraft.

I Welleks og Warrens *Theory of Literature* (1949) helliges kategorien symbol et helt afsnit. Med begrebet forstår forfatterne et særligt betydningsfuldt udtryk, der optræder i et eller flere forfatterskaber. Man kan tale om regionale eller private symboler. En formulering fra den angelsaksiske nykritiks 'bibel' lyder (Wellek og Warren 1964: 183):

> Findes der nogen vigtig betydning, hvori »symbol« adskiller sig fra »billede« og »metafor«? Vi mener den først og fremmest findes i symbolets genopdukken og varige karakter. Et »billede« kan fremstilles en enkelt gang som metafor, men hvis det stadig kommer igen, både som fremstilling og gengivelse, bliver det et symbol, ja, kan blive del af et symbolsk system.

Hugo Friedrich henholder sig i *Strukturen i moderne lyrik* til en lignende bestemmelse af begrebet symbol, idet han opererer med, hvad der kaldes »autarke« symboler, dvs. bestemte ord som i kraft af deres hyppige eller periodisk intense brug i et forfatterskab har akkumuleret en række specifikke medbetydninger, som disse ord ikke har i almindelig sprogbrug (Friedrich 1987: 181). Eksempler er Baudelaires »azur«, Blakes »tiger«, Rilkes »panter«, Yeats' »svane« og »engel«, Trakls »barn« og »guld«, Lindegrens »hind« og »labyrint«, Lorcas »hest«, Jægers »tyr« og Sarvigs »hus«.[107]

Afgørende er det altså, at man har at gøre med regionale symboler. Nøglebegrebet, der indføres med Cleanth Brooks, er 'kontekst'. En kerneformulering fra »Ironi som strukturelt princip« fra *The Well-Wrought Urn* (1947) lyder: »Konteksten giver en speciel betydning til det enkelte partikulære ord, billede eller udtryk. Når ord 'lades' på denne måde, bliver de symboler« (Brooks 1991: 57). Hazard Adams har i *The Contexts of Poetry* videreudviklet Brooks' argumenter. Han forklarer den moderne lyriks brug af autarke symboler med udgangspunkt i Mallarmés berømte sonet »Ses pur ongles ...«, hvor ræsonnementet er, at det selvopfundne ord »ptyx« fra den anden

kvartet »having no dictionary meaning, *must* gain all its significance from its context« (Adams 1965: 171).

I hvor høj grad digteren er bevidst om, hvilken betydning de kerneord, der gennemgår en kontekstuel opladning, får, giver hverken Wellek, Warren, Friedrich, Brooks eller Adams et klart bud på. Som med ordet »ptyx« er der noget enigmatisk over symbolbegrebet. Ovennævnte teoretikere er imidlertid alle enige om, at man med symbolerne har at gøre med fortolkningsmæssige brændpunkter. Og det gælder, hvad enten den kontekst, som symbolet befinder sig i, er et enkelt digt (Mallarmés »ptyx« i en sonet) eller et livsværk (Sarvigs »hus« i forfatterskabet). Central er Hugo Friedrichs Baudelaire-inspirerede formulering om, at en digters sjæl afslører sig ved de ord, han er 'besat af'. Man ser her i udpræget grad en essentialistisk funderet billedsprogsteori.

Spørgsmålet lyder nu: Findes denne symbolopfattelse i dansk lyrik omkring 2000? Svaret er definitivt et ja, og man møder ikke overraskende repræsentanterne for en sådan strategi inden for det centrallyriske segment. Jeg vil som et eksempel på en digter, der udvælger en række ord, som han er 'besat af', som udgangspunkt for skabelsen af et værk, nævne Søren Ulrik Thomsen. Thomsen skriver i *En dans på gloser* (Thomsen 1996: 37):

> Da jeg var i færd med min seneste bog, var jeg klar over, at bl.a. ordene *krone*, *pels* og *skala* skulle med, men hvad de havde med sagen at gøre anede jeg ikke.

Går vi herefter til digtsamlingen *Hjemfalden* (1991), ser vi, hvordan de tre udtryk indtager en central betydning. Dette skyldes ikke nødvendigvis, at de forekommer med voldsom frekvens, men i første række, at de indgår i essentielle passager i værket. Vi ser, hvordan den utopiske længsel inkarneres i de tre udtryk, der alle i deres grundbetydning lægger op til associationer om noget sofistikeret, esoterisk og forfinet, som befinder sig hinsides den sociale cirkulationssfære. I *Hjemfalden* møder vi de tre symboler i slagkraftige udtryk som »de ufødtes afsindige skalaer«, »sukket ved synet af kvindernes pels« og »et lynende smykke i din hovedskals krone af kalk«.

Man kan modsat Thomsens valg af 'sjældne' ord skabe symboler ud af de mest almindelige danske substantiver. Et eksempel på dette er Mette Tine Bruun, der er en af de kvindelige centrallyrikere fra 1990'erne, som i sporene fra Pia Tafdrup har udviklet en enkel, men særdeles virkningsfuld, billedsproglig stil til at beskrive komplekse konflikter fra intimsfæren. Bruuns digte er i udpræget grad beslægtede med, hvad der er sagt om den symbolistiske stil med hensyn til, at man har vendt ryggen til den sociale sfære. Der er ikke skyggen af radiatorer, biler, computere, trykluftbor eller lysreklamer i det poetiske univers. Bruun er derimod karakteristisk ved, at hun videreudvikler etablerede symbolsystemer og får disse symboler til at fungere i et autarkt betydningsunivers. Det kan iagttages i hendes digtsamling *Glasbilleder* (1997), hvor vi finder et prægnant symbolunivers, hvis hovedkomponenter er himmellegemer, frugter, hænder, skåle og borde. Et digt hedder »Under huset« og lyder:

Månen viser
træets blanke frugter
før de falder i
dine hænder

en skåls glatte sider
der bæres og
stilles på et bord

Under huset en
begyndende skælven
skubber glasset
over kanten

på gulvet en mosaik
vejen der skærer gennem
kødet til den sidste dråbe.

Digtets stof er absolut ikke opsigtsvækkende. Vi genkender kernegloser som måne, frugt, hænder og huse fra vitale dele af den danske sensymbolistiske og modernistiske tradition med Sarvig, Sonne, Corydon og Inger Christensen. Alligevel ser man det unikke i Mette Tine Bruuns symbolik. Det er ikke Sarvigs »hus« med dets almene, heroisk lidende civilisationskritik eller Sonnes »frugt« med dens sensualistiske og selvbevidste erotisme, der er på færde. Derimod er elementerne i Bruuns symbolunivers kædet sammen som en nøgtern registrering af en faldende, vertikal bevægelse i et hverdagsligt univers. Udgangssituationen er en harmonisk hvilende, rumlig oplevelse af en samklang mellem himmel og jord (»Månen viser/træets blanke frugter«), der skaber allusioner til dansk poesis måske mest berømte beskrivelse af en sådan tilstand, nemlig Johannes V. Jensens digt »Envoi« (1921): »Nu breder Hylden/de svale Hænder/mod Sommermaanen«. Denne kosmosforestilling opløses dog, da »frugten falder/i dine hænder«. Vi bevæger os fra en drømmeagtig sfære til en konkret og personlig. Og derouten fortsætter, da frugten i den næste strofe – må man formode – er placeret på bordet i en stue i et hus. For så i den sidste strofe at havne i den totale ødelæggelse på gulvet mellem skålens glasskår.

Det er et effektfuldt digt af flere årsager. Man fanger hurtigt den symbolske modus i digtet, der naturligvis, selv om der ingen mennesker optræder, afspejler et personligt oplevet livsforløb. Gennem den symbolske opladning af kerneordene formidles der en erfaring om, hvordan en tilstand af ro, harmoni og overblik langsomt undermineres af følelser af savn og tomhed for til sidst at slå ud i gennemgribende angst og psykisk smerte. Indsat i den kontekst, som digtsamlingen *Glasbilleder* udgør i forhold til digtet »Under huset«, er forløbet typisk for Bruuns måde at 'have verden på'. Det handler om,

hvordan nærheden, samhørigheden og kærligheden i et forhold lider skibbrud. Og det beskrives, hvor skrøbelig og flygtig kærligheden kan være. En »skælven« »under huset« og de smukke 'glasbilleder' er ødelagt.

Derudover er Bruuns digt interessant, fordi det belyser den symbolistiske stil, som jeg har diskuteret hos bl.a. Tafdrup, Thomsen og Nordbrandt. Der er imidlertid hos disse poeter som hos Bruun en accentforskydning og et ironisk blik i forhold til Sarvig-generationens profetiske optik på civilisationens krise som helhed. Hos de yngre digtere er der stor respekt for det konkrete og det hverdagslige. Mette Tine Bruun skildrer således aldrig almene civilisationskritiske temaer. Huset, der »skælver«, i ovenstående digt er ikke noget sarvigsk jeghus, men simpelthen rammen om et ægteskabeligt samliv, der under en lang og smertefuld proces er gået i opløsning.

Konkluderende iagttager man, hvordan centrallyriske digtere som Søren Ulrik Thomsen og Mette Tine Bruun anvender en række kernegloser som pels, krone, skala, frugt, hånd og skål, der udgør fortolkningsmæssige brændpunkter i deres værker. Der anvendes symboler, som inkarnerer et for poeten specifikt betydningspotentiale. Anderledes forholder det sig, som vi nu skal se på, med den interaktionslyriske fraktion inden for dansk lyrik omkring 2000.

Dekonstruerede symboler – Frank og Katz

Niels Franks *Livet i troperne* (1998) er som denne digters øvrige essaysamlinger, *Yucatán* (1993) og *Første person, anden person* (2004) et værk, der på enhver måde forsøger at gøre op med hævdvundne litterære normer. Genremæssigt er bogen en total hybrid, i hvilken der optræder fortællinger, aforismer, dagbogsnotater, selvportrætskitser, poetikfragmenter og noter om andre forfatterskaber i en skøn uorden. Blandt de vigtigste tekster i *Livet i troperne* træffer vi en effektfuld og satirisk argumentation for, at poetiske billeder har rod i konvention og intertekstualitet frem for i en autentisk ekspressiv poetik. Teksten hedder »Ordbog over standardideer i poesien (efter Flaubert)«. Der uddeles her øretæver til et antal – unavngivne – repræsentanter for den danske centrallyriske tradition. Et hug til Søren Ulrik Thomsens *Mit lys brænder* (1985) og en lang række andre digtere er at finde under 'standardideen' »Døden«, der som bekendt er navnet på anden del af Thomsens poetik (Frank 1998: 24):

> Død: Altid abstrakt (»Døden«), aldrig som »dødsfald«, »trafikulykke« eller »selvmord«. Benyttes især når digtet skal afsluttes særlig kraftfuldt.

Et ikke mindre satanisk og vittigt rap over snuden gives til en del af tidens kvindelige lyrik med Pia Tafdrups digtsamling *Den inderste zone* (1983) som det mest tydelige mål (ibid. 26):

> Zone: Det inderste, det urørligste: *hemmeligheden*. Optræder stort set udelukkende hos kvindelige digtere, hos mændene en sjælden gang som »dybder« og »grotter« eller overført som »intethed«.

En anden af godbidderne er kommentaren til begrebet »Nat«, der jo i sandhed er en af 'stadardideerne' i den danske symbolistiske poesitradition fra Johannes Jørgensen over Sarvig til Strunge, Thomsen og Tafdrup. Her lyder Franks lakoniske, sarkastiske replik: »Nat: Altid »dyb« og »blød««« (ibid. 25). Og man kan som et sidste eksempel på Franks dekonstruktioner af poetiske symboler nævne (ibid. 24):

> Fødsel: Poetisk idealord, eftersom alle selv har oplevet det, men ingen kan huske, hvad det var. Synonymt med »fylde« og »skabelse«.

Med dette begreb kan man som med andre af Franks satiriske agendaer naturligvis påpege, at generaliseringen på ingen måde holder vand. Ganske vist kan man hos en række digtere fra Sophus Claussen over Paul la Cour til Peter Huss finde den nævnte metafysisk orienterede brug af glosen fødsel. Til gengæld er der også en række centrallyrikere som Rifbjerg, Ørnsbo eller Tafdrup, hos hvem udtrykket fødsel anvendes helt konkret og uden patosladede konnotationer. At Frank imidlertid har fat på noget essentielt, når han antyder, at der kan være en konvention for at bruge en stribe særligt 'dybe', 'poetiske' ord, der hermed har karakter af litterære symboler, står uden for enhver tvivl.

Et kritisk modspørgsmål i forhold til, hvad jeg diskuterede i forbindelse med Søren Ulrik Thomsen og Mette Tine Bruun, kan således lyde: I hvor høj grad forekommer der i dansk lyrik omkring 2000 symboler, der er unikke for den enkelte poet, og i hvor stor udstrækning drejer det sig om en symbolik, der er udbredt til flere forskellige forfatterskaber?

En af de teoretikere, der er enig med Niels Frank, er Michael Riffaterre. I Riffaterres klassiker *Semiotics of Poetry* (1977) er hovedtesen, at poetisk formsprog ikke primært har sin oprindelse i digterens sjælelige potentialer, men i intertekstuelle referencer. Hvad der i en given historisk kontekst opfattes som poetiske symboler og/eller centrale metaforer, er determineret af andre lyriske og ikke-lyriske tekster. Der er med Riffaterres formulering tale om, at: »the selection of poeticity markers is regulated by aesthetic conventions outside of and in addition to the intrinsic individual features of a word or a phrase« (Riffaterre 1977: 23). Riffaterre forbinder et af sine nøglebegreber hertil, nemlig 'hypogrammet'. Dermed forstås et bestemt tekstuelt element, der som en vækstspire danner grundlag for, at en ny tekst vokser frem (ibid.):

> The production of the poetic sign is determined by *hypogrammatic derivation: a word or phrase is poeticized when it refers to (and, if a phrase, patterns itself upon) a pre-existing word group*.

Der skal på ingen måde her forsøges praktiseret nogen form for riffaterresk metode i forhold til læsningen af ny dansk poesi. En sådan metode findes nemlig ikke. Hos Riffaterre finder man derimod – som hos Paul de Man og Derrida – fremlæsninger af intertekstuelle koblinger, der tager udgangspunkt i kritikerens enorme viden inden for specielt romansk digtning. Det drejer sig ofte om subtile og esoteriske 'fund', der kan virke søgte, og hvis gyldighed som argumentation det i mange tilfælde er særdeles vanskeligt at vurdere for læseren.[108]

Er de 'hypogrammer', Riffaterre påpeger, i visse tilfælde tvivlsomme konstruktioner, så er hans generelle tese til gengæld ikke uden substans. Den får i særdeleshed mening og overbevisningskraft, når man ser på et begrænset tekstmateriale som ny dansk lyrik. Jeg vil hævde, at man her møder en række symboler, der i visse tilfælde ikke fungerer som 'oversættelser af sjælen' inden for specifikke forfatterskaber, men som derimod er tidstypiske eller intertekstuelle symboler.

De to mest udbredte poetiske symboler i tiden omkring årtusindskiftet er gloserne 'drøm' og 'skygge'. Statistik er ikke nogen udbredt metode inden for litteraturvidenskab. Men i dette tilfælde er den på sin plads. For ordet 'drøm's vedkommende finder man ikke mindre end seks digtsamlinger, i hvilke glosen indgår, nemlig Carsten René Nielsens *Fordi fugleskræmsler ikke drømmer* (1991), Lene Henningsens *En drøm mærket dag* (1994), Nicolaj Stochholms *Femogtyve digte og en drøm* (1999), Janina Katz' *I mit drømmeland* (1993), Marianne Larsens *Drømmerens børn* (2000) og Henrik Nordbrandts *Drømmebroer* (1999). I tilfældet med udtrykket 'skygger' er det tilsvarende tal syv, nemlig Mikkel Thykiers *Skyggerne er kun flygtige* (1998), Peter Huss' *Skygger af violer* (1998), Ole Wivels *Skygger i sandet* (1998), Birthe Arnbaks *Skyggesang* (1998), Asger Stig Møllers *Fra skyggernes verden* (1994), Henrik Nordbrandts *Rosens skygge* (1998) og Pia Tafdrups *Springet over skyggen* (2007). Blandt disse titler kan man bemærke, at ikke mindre end fem stammer fra det samme årstal, samt at de to sidste kan tillægges en ekstra betydning i kraft af, at det drejer sig om udvalg af digte fra to af tidens vægtigste forfatterskaber. Går vi til antallet af enkeltdigte fra perioden, ligger tallet på omkring 35 for ordet 'drøm' og omkring 15 for 'skygge'.[109] Endelig kan man betragte de digte, jeg har inddraget i denne fremstilling, og bemærke, hvor påfaldende mange gange gloserne 'drøm' og 'skygge' optræder.

Når en sådan registrering af bestemte kerneord, 'stadardideer' (Frank) eller 'hypogrammer' (Riffaterre) kan være interessant, skyldes det selvfølgelig, at den rokker ved det centrallyriske paradigme om en poetisk autenticitet, der udtrykker sig gennem autarke symboler inden for et forfatterskab. Man kan konstatere, at poesien omkring 2000 opererer med en række andre centrale gloser end lyrikken i 1980'erne. I sidstnævnte tilfælde gjaldt det ord som 'engel', 'krop' og 'krystal'. Og måske er dette skift ikke helt tilfældigt. Mens symboler som 'engel', 'krop' og 'krystal' har relation til en poesi med et fast formbegreb, et veldefineret digterisk subjekt og en metafysisk aura, kan udtryk som 'drøm' og 'skygge' i højere grad forbindes med en lyrik, hvor form, formsprog og udsigelse er størrelser, der er til forhandling.

Det er således for snævert som Riffaterre og Frank at pege på, at symboler er helt 'tilfældige' udtryk, der mere eller mindre bevidstløst annekteres af digtere, fordi de af konvention opfattes som poetiske. En fænomenologisk begrundelse for, hvorfor nogle ord *egner sig* bedre som kerneord inden for poesien end andre, ser man i et miniessay fra Niels Lyngsøs *MORFEUS. Digte & poetik* (2004). Lyngsøs fænomenologiske modargumentation i forhold til Franks dekonstruktive symbolforklaring er et godt bud på, hvorfor gloser som 'skygge' og 'drøm' er yndede:

> MESOMORF. – Det er ikke tilfældigt, at mesomorfe formdannelser som drivende skyer, flakkende flammer og brusende bølger er så æstetisk prægnante som tilfældet er (det samme gælder, om end i mindre grad, tapeter og generelt ornamenter, Kants eksempler på det skønne): De er ikke så velformede, at de kun kan ses som én ting, og ikke så uformede at forestillingsevnen ikke har noget at spille op af; nej, de er netop tilstrækkeligt (u)formede til at de kan ses som mange, hele tiden skiftende ting: Skyerne er bjerge, blomkål, vat, hjernevæv, kontinentaldrift i high-speed ...; flammerne er små mennesker, blade, tunger, sædceller, kometer ...; bølgerne er lyd og lys og fragmenter af vilde dyr: brølende gab, glitrende manker, marker, højfjeld, flammer, skyer ...

Lyngsøs poetiske beskrivelse røber mere, end den siger direkte, nemlig at der også hos en digter med tilknytning til en centrallyrisk poetik er en kraftig fascination af opbruddet fra de faste poetiske former og normer. På denne vis er de 'mesomorfe' 'drømme' og 'skygger', som Lyngsø – med kapaciteter som Kant og Bachelard som inspirationskilder – skildrer som almengyldige, måske i høj grad tidstypiske for den danske digtning omkring 2000? Det synes denne fremstilling at tyde på.

Et konkret spørgsmål er imidlertid ubesvaret i forbindelse med Niels Franks og Riffaterres polemiske dekonstruktion af den essentialistiske symbolæstetik: Hvilke poetiske strategier benytter man som modtræk til centrallyrikkens brug af 'dybe', autarke symboler? Svaret er ikke overraskende parallelt til, hvad man har set inden for det metaforiske og det mytologiske billedsprog: Man ironiserer over og travesterer de poetiske symboler.

En central, men ofte overset, skikkelse i moderne dansk digtning er Janina Katz. Hendes poesi falder på mange måder uden for, hvad man træffer i den danske poetiske tradition, hvilket kan have at gøre med hendes baggrund som polsk-jødisk immigrant med familiemæssige Holocaust-traumer.

Katz' poesi har en udpræget flerstemmig tendens, idet det er karakteristisk for hendes tekster, at der er anlagt flere forskellige synsvinkler. Specielt ser man, hvordan en solidarisk indleven i livsskæbner ofte brydes af en kølig ydre betragtning og diagnose af personerne. Portrætdigtene har således en vigtig rolle i Katz' forfatterskab. En hel livsskæbne indfanges ofte i en kort formulering, der på én gang har noget grumt, smukt, bizart og dybt indfølt over sig som i det følgende digt om en operasangerinde fra digtsamlingen

Blandt andet (1998). Et vigtigt poetisk greb i Katz' illusionsløse portrætpoesi er nedbrydningen af bestemte symbolværdier, hvor det i »Carmen« går ud over den vestlige kærlighedspoesis emblem nummer ét, nemlig rosen:

Carmen –
tresårig.
Smalle læber –
en udslukket vulkan
gør sig klar til at bryde ud
i sang.

En rose af falmet silke,
en purpurrød evighedsblomst,
falder dovent ud af hendes hænder.
De slanke knortede fingre
er gule af tobak.
I blomstens midte sidder der en bi
og sulter.

Når Katz udstiller et symbol som hult og forlorent, har det, som vi ser, afsæt i konkrete, psykologisk-eksistentielle forhold. Den forlorne rose i digtcitatet, hvis fortsættelse med indfølelse skildrer sangerinden Carmen, indkredser nuanceret den tragik, der opstår som et resultat af, at menneskers livsudfoldelse fastlåses af konventionelle normer.

I *Varme steder* (1999) behandler Janina Katz konfliktsituationer mellem kønnene på en nuanceret og nådesløs nøgtern vis. Udtrykket 'varme steder' vil man pr. refleks knytte bestemte symbolske konnotationer til. Den poetiske tradition rummer talrige eksempler på, at begrebet relaterer sig til drømme om noget erotisk og eksotisk. Sådan er det ikke hos Katz. Her trives den totale illusionsløshed, og med 'varme steder' forbindes der ikke andet end en overlevelsestilstand efter et pinefuldt kærlighedsforholds opløsning. Titeldigtet indledes: »Varme steder trods alt./Trods huden i oprør,/Guds tegn på uvilje,/hans målrettede taktløshed/og monotone gentagelser/af firkantede trusler.«

Et andet digt behandler med underfundig ironi alverdens myter om og symboler på den store, højstemte kærlighed fra digtning og dagligdag:

Der var engang
en mand
og en kvinde.

Men det blev ikke
til noget.

Den nat de skulle forenes
gik der kuk
i symbolernes verden.

Nattergalen formørkedes,
månen brød ud i sang.

Nu får vi aldrig at vide,
hvor lykkeligt
de kunne leve sammen.

Eller det modsatte.

Når Janina Katz altså inddrager etablerede litterære symboler som 'rose', 'varme steder', 'måne' og 'nattergal' sker det med et ganske andet sigte, end man oplever det hos Mette Tine Bruun og en del af den centrallyriske traditions digtere. Hos Katz er målet ikke en opladning af gloserne med betydning, men en nedbrydning af dem som garanter eller repræsentanter for værdier i tilværelsen. Den dekonstruktion af poetiske symboler, som Katz står for, har en anden karakter end Niels Franks og Riffaterres angreb på den symbolistisk-modernistiske og nykritiske symbolforståelse. Mens sidstnævnte således tager udgangspunkt i en filosofisk-litteraturkritisk vinkel på problemstillingen, er Katz' grundlag konkrete livserfaringer. Sådan går der flere veje til det samme mål.

Symbolske titler – Thomsen og Søndergaard

Der er dog også en anden vigtig vinkel på spørgsmålet om symboler i poesien end efter nykritisk-modernistisk mønster at anskue disse som ord, der oplades kontekstuelt gennem gentagelse i et forfatterskab. Det drejer sig om den ældre retoriske forståelse af symbolet som en modsætning til allegorien. Jeg vil i det følgende undersøge, om også denne opfattelse af det poetiske symbol findes inden for ny dansk poesi samt om brugen af denne type billedsprog har relation til den modsætning mellem centrallyrik og interaktionslyrik, som er i fokus. Det skal diskuteres, hvordan denne symbolæstetik i særlig grad gør sig gældende inden for ét område, nemlig i digtes og digtsamlingers titler.

Først vil jeg give et rids af de vigtigste teorihistoriske stationer i forhold til forestillingen om symbolet. I sidste del af det 18. århundrede foregår der, som Bengt Algot Sørensens disputats *Symbol und Symbolismus* (1963) godtgør, den mest gennemgribende refleksion over og omdefinering af det poetiske billedsprogs rolle, som man finder inden for europæisk litteratur.[110] Uomgængeligt blandt de bidrag, som findes inden for den tysksprogede diskussion af det figurative sprog, er Goethes og Schillers livslange korrespondance om og forsvar for henholdsvis symbolet og allegorien.

Schillers allegoribegreb skriver sig tilbage til traditionen fra Quintilian til Kant, hvor målet med det billedsproglige er en formålstjenlig, klar og anskuelig omskrivning af et abstrakt begreb. Allegorien er en oversættelse af et udsagn og kan som billede udskiftes med andre, uden at det bagvedliggende begreb forandres. Der hersker således et arbitrært forhold og en skarp dualitet mellem billede og betydning i Schillers allegoribegreb.

I modsætningen symbol-allegori bliver Goethe med baggrund i Herders filosofi fortaler for en ny tids kunstsyn, hvor det ornamentale omskrivende billedsprog afvises, og hvor en anden type af billedsprog, symbolet, bliver bærer af følelsen og fantasien i en formidling af en ikke-diskursiv og ikke-rationelt styret betydningsdannelse. For Goethe bliver symbolet inkarnationen af sprogets organisk-ekspressive kraft, og symbolets mål bliver at kæde tanke og udtryk sammen i en ubrydelig enhed. Der ligger en tydelig metafysisk dimension i det goethe-herderske symbol, idet der på nyplatonisk vis alluderes til en bagvedliggende universel kraft.

I den engelske romantik er det overalt traditionen fra Goethe, der dominerer i de æstetiske refleksioner over symbolet. Hos såvel Coleridge som Wordsworth fremhæves symbolet som den ideelle fremstillingsform i digtningen, idet der her hævdes at ske en sammensmeltning af menneske og natur, af ydre og indre, af sansning og refleksion, og af del og helhed – symbolet er kort sagt en enhedsskabende og universalistisk størrelse. Coleridges berømte bestemmelse af symbolet fra *The Statesmen's Manual* lyder (Coleridge 1916: 36):

> a symbol always partakes of the Reality which it renders intelligible; and while it enunciates the whole, abides itself as a living part in the Unity, of which it is representative.

Symbolet repræsenterer altså ikke bare en enhed, men er udtryk for en organismetænkning og en pars-pro-toto-forestilling: Det *er* noget, samtidig med at det henviser; det er bogstavelig og abstrakt betydning på én gang. Svarende til opskrivningen af symbolet møder man – såvel hos Goethe som hos Coleridge – en nedskrivning af allegorien, der tilskrives alle de negative egenskaber, som symbolet siges at have overvundet. Mens symbolet er enheds- og nærværsinkarnerende, er allegoriens natur distance og henvisning. Allegoriens tosidige fremstilling, hvor grænsen mellem den egentlige og den uegentlige betydning er klart defineret, har som effekt, at den umotiverede og arbitrære relation mellem udtryk og betydning af de romantiske teoretikere afskrives som upoetisk og gammeldags (dvs. knyttet til den klassicistiske tradition, der gøres op med). Allegorien opfattes som et mekanisk (modsat det organiske symbol) og entydigt udtryksmiddel.

Traditionen for at nedvurdere allegorien og opfatte symbolet som en autentisk og ægte udtryksform fortsættes mangfoldige steder i det 20. århundredes tænkning. I K.E. Løgstrups *Skabelse og tilintetgørelse* (1978) lyder en prægnant formulering f.eks.: »Alle-

gorien fortæller os intet andet, end hvad vi ved i forvejen. Den kan oversættes. Den er demonstrerende, belærende og entydig« (Løgstrup 1991: 191).

Tilsvarende møder man en kritik af allegorien hos Benedetto Croce, hos hvem symbolets værdi som »unity of form and substance« og »synonym of artistic intuition« kontrasteres til en række smædebetegnelser for allegorien såsom »aping science«, »convention«, »exposition of an abstract concept«, »a supplement and an expression externally added to another expression« og »monstrous« (Wallis 1988: 215). Eller man kan gå til H.M. Abrams' værker, hvor man finder en romantikforståelse, der svarer til Coleridges, hvad angår symbolets betydning som enhedsskabende og modsætningsforsonende.

Hvordan manifesterer en sådan symbolforståelse sig i dansk digtning omkring 2000, hvor jeg specielt vil se på anvendelsen af titler? Jeg har i forbindelse med det metaforisk orienterede billedsprog været inde på, at man i digtsamlingstitler kan lokalisere en symbolæstetisk tendens, hvor man tilstræber et organisk sammenfald mellem noget abstrakt og konkret. Denne intention ses i poetologiske essays som Inger Christensens *Hemmelighedstilstanden*, der advokerer for en poesi, i hvilken »indre og ydre verden befinder sig sammen, som om de aldrig havde været skilt fra hinanden« (Christensen 2000: 42f), og i talrige centrallyriske digtsamlingstitler som Tafdrups *Dronningeporten* (1998) eller Nordbrandts *Drømmebroer* (1998).

Vi kan imidlertid også registrere den romantiske symbolæstetik inden for de seneste årtiers danske lyrik, hvis vi ser nærmere på den måde, hvorpå titlen fungerer i et digt i forskellige forfatterskaber. Også her står en medierende bestræbelse i forholdet mellem sansebare former og sjælelige tilstande i centrum. Mens romantikkens symboler med deres modsætningsforsonende og helhedsstrukturerende karakter refererer til en alment udbredt metafysisk tankekonstruktion såsom organismetænkningen og kristendommen, har man i nyere digtning i højere grad helhedskonceptioner og metafysiske tilværelsestolkninger, der har et mindre gennemgribende og mere individualiseret præg. I mange tilfælde er den helhed og 'universalitet', der tilstræbes, begrænset til det enkelte digt, hvor man i den centrallyriske tradition, som jeg har været inde på, altid opererer med samstemte betydningsuniverser med et intentionelt centrum.

Jeg vil give et par forskellige eksempler på dette fra to vigtige centrallyrikere, nemlig Søren Ulrik Thomsen og Morten Søndergaard. Et repræsentativt digt fra Thomsens forfatterskab er »Ikke døden« fra *City Slang* (1981):

IKKE DØDEN

Døden er ikke veninden kommer aldrig tilbage
fra sin rejse væk fra Metro Nord, væk væk,
døden er ikke sølv og turkis
sejlende bort fra fascinationens opløste krop

døden er ikke at styrte på gaden
    blandt dem der bukker sig og dem der haster
døden er
    ikke at elske og alt er som det plejer

»Ikke døden« er en tekst, der inkarnerer en række klassiske træk fra den symbolistiske og modernistiske tradition med sin skildring af et jeg, der har et ambivalent forhold til den moderne storbyvirkelighed, og med sin tematisering af sjælstilstande som ensomhed, ulykkelig kærlighed og angst. De tre første anaforiske konstruktioner forsøger således med sanseapellerende billeder at indfange, hvad »døden« ofte opfattes som, men »ikke« er. Det gælder skildringen af døden som forladthed (»veninden kommer aldrig tilbage«), æstetiseret gru og hæslighed (»sølv og turkis/sejlende bort fra fascinationens opløste krop«) og sammenbrud (»at styrte på gaden«). I stedet lanceres det – ved hjælp af et raffineret, signifikant V-punkt – hvad døden, ifølge digtet, i virkeligheden er, nemlig et liv uden kærlighed og forandring.

Det er oplagt, at tekstens titel »Ikke døden« spiller en helt afgørende rolle, idet hele betydningspotentialet ligger koncentreret i denne titel. Man kan sige, at digtet næppe kunne hedde andet, og at titlens begreb forholder sig som en generaliserende betegnelse til resten af digtets eksemplifikationer. Titlen er på denne vis i udpræget grad udtryk for en symbolsk modus, da den er organisk indfældet i teksten, og på centrallyrisk vis udgør det indiskutable 'udsigtspunkt' i forhold til resten af teksten.

Det følgende digt fra Morten Søndergaards *Vinci, senere* (2002) viser den samme type symbolske modus i titlen, men med en anden effekt. Digtet hedder »Svanemølleværket«:

SVANEMØLLEVÆRKET

I nat fik jeg svar på,
    hvad der foregår inde i Svanemølleværket.
Der står en maskine til mekanisk udbening af svaner,
for svanekød smager godt.
    Men ifølge den doktordisputats,
som jeg åbenbart har skrevet om emnet,
er der ikke meget kød på en svane.
Det meste er eustatisk,
forklarede jeg under mit forsvar,
    uden at undre mig over det ord.
Kødet findeles ved hjælp af skråtstillede
roterende knive, de såkaldte *cuttere,*
    og tarmene tømmes i lange baner af søgræs.
Bagefter hejses skroget op i svømmefødderne
    og køres til destruktion.

Digtet skildrer som Thomsens »Ikke døden« en tilstand af smerte og disharmoni. Vi bemærker, at Thomsens symbolistisk orienterede patos hos Søndergaard er erstattet af den mere rå, hverdagsnære og absurd-humoristiske tone fra den konfrontationsmodernistiske strømning. Temaet i digtet er den mareridtsagtige bevidsthedsstrøm, der sættes i gang hos jeget, når han associerer over ordet »Svanemølleværket«. Det velkendte navn på en københavnsk lokalitet aflæses som en surrealistisk metafor. Her sker der et dissonantisk og hårrejsende betydningssammenstød mellem to elementer, nemlig 'mølleværket' (»maskine til mekanisk udbening«, »skråtstillede/roterende knive«) og 'svaner' (»svømmefødderne«, »eustatisk«, »lange baner af søgræs«). Hele digtets karakter af at være et paranoidt og angstpræget scenarium understreges også af det bizarre set-up, hvor man har at gøre med en drøm om »en doktordisputats,/jeg åbenbart har skrevet«. Den skarpe sociale kritik rammer på denne vis en åndsforladt moderne virkelighed, hvor teknikken fremstår som et umenneskeligt monster. Parallellen er tydelig til Rifbjergs berømte konfrontationsdigt »Teknik« (1960), hvis »du« transformeres til »lydlig skrigende sildesalat«.

Essensen i digtet er ligesom i Thomsens »Ikke døden« koncentreret i titlen »Svanemølleværket«. Fra dette centrallyriske knudepunkt spreder al betydning sig, og forholdet mellem overskriften og den øvrige del af digtet er tydeligvis som en holistisk, pars-pro-toto struktur.

Løfter vi blikket fra Thomsens og Søndergaards lyrik til de øvrige centrallyriske digtere fra tiden omkring 2000, ser vi, at det forholder sig tilsvarende med disse. Både symbolistiske digtere som Tafdrup, Gustava Brandt og Nordbrandt, konfrontationsmodernistiske som Rifbjerg, Jess Ørnsbo og Tore Ørnsbo og hermetiske som Grotrian og Henningsen opererer med titler, hvor der er en symbolsk modus. I disse forfatterskaber bærer langt de fleste digte en titel, der indgår organisk i den øvrige tekst, og som i kondenseret form udpeger det betydningsmæssige kardinalpunkt i teksten. Som jeg vil vise i det følgende, er det på ingen måde sådan inden for interaktionslyrikken.

Allegoriske titler – René Nielsen og Bukdahl

Vi skal nu se på, hvordan opgøret med centrallyrikkens symbolske titler giver sig udtryk. En forklaring af, hvad man inden for den avantgardistiske og flerstemmige poesi har imod symbolet, kan ikke undgå at inddrage ræsonnementer af Walter Benjamin, Paul de Man og Roland Barthes. Hos disse skribenter foretages der et frontalt angreb på symbolet og en omvurdering af begreberne symbol og allegori.[111]

Paul de Man tager i hoveddelen af sin kritik udgangspunkt i den romantiske digtning. Han vurderer romantikernes forsoning mellem subjekt og objekt, menneske og natur, sprog og verden, og individuelt og universelt som falsk og forløjet. Allegorien er derimod udtryk for sand indsigt, idet den ikke postulerer nærvær og forsoning af modsætninger.

I en række læsninger i *The Rhetoric of Romanticism* (1984) og andre essaysamlinger søger Paul de Man at påvise, at den postulerede romantiske enhed mellem natur og menneske i virkeligheden ikke er til stede. Romantisk digtning er derimod ofte udtryk for splittelse og desillusion og for indsigter i sprogets manglende evne til at fungere referentielt.

Når netop allegorien er i fokus hos de Man, skyldes det uden tvivl påvirkning fra Walter Benjamins allegoribegreb fra specielt *Ursprung des deutschen Trauerspiel* (1926). For Benjamin er allegorien værdifuld, fordi den, modsat symbolet, der med sin forsoning af alle tids- og stedlige modsætninger bliver bærer af en slags evigt nu, er temporal. Allegorien aktualiserer den historiske tid og gør det muligt at forholde sig kritisk og distanceret til denne.

I modsætning til den symbol-fremhævende tradition fra Goethe og Coleridge til Croce og Løgstrup, der angriber allegorien for at være abstrakt, substansløs og uden oplevelsesfylde, er det Paul de Mans synspunkt, at dette i virkeligheden gælder for symbolet. Paul de Man argumenterer subtilt og raffineret for, at modsætningen allegori vs. symbol er falsk, idet han bl.a. peger på, at Coleridge i *The Statesmen's Manual* netop anvender udtrykket »*translucence* of the eternal through and in the temporal« til at karakterisere symbolet. Hermed bliver den sansebare og bogstavelige side af symbolet mindre væsentlig, anfører de Man, og symbolets essens bliver den metafysiske virkelighed, der henvises til. Det er kort og godt muligt at dekonstruere den hierarkiske opposition mellem symbol og allegori. En formulering fra essayet »The Rhetoric of Temporality« lyder (de Man 1983: 192):

> It becomes of secondary importance whether this relationship is based, as in the case of the symbol, on the organic coherence of the synecdoche, or whether, as in the case of the allegory, it is a pure decision of the mind.

Roland Barthes går et skridt videre i sin symbolkritik med hensyn til at anklage symbolet for at være et fænomen, der henviser til absolutte værdier i en transcendent virkelighed frem for at udtrykke sansekvaliteter eller pege på sin egen sproglige materialitet. Ifølge Barthes sker der i symbolet, der hos ham nærmest er synonym med poesien, en ødelæggelse af sprogets evne til at være mangetydigt. Hvordan Barthes kan få symbolet til at stå for det entydige, og hvordan han kan identificere symbol og poesi, er i øvrigt en gåde. Men Barthes har som tidligere nævnt kun sporadisk beskæftiget sig med lyrik, så begrundelsen for de ret ekstreme synspunkter er tilsvarende lemfældig.

Adskillige kritikere har reflekteret videre over Benjamins, Barthes og de Mans argumenter omkring forholdet mellem allegori og symbol. Craig Owens taler i »The Allegorical Impulse« (1980) med indignation om »the suppression of allegory in Modernism« (Owens 1988: 209). Owens fastslår med henvisning til Walter Benjamins Baudelaire-studier, at det er muligt at lokalisere »an allegorical impulse at the origin of Modernism in art« og drager endvidere følgende radikale slutning (ibid. 212):

> In practice at least, modernism and allegory are *not* antithetical, that is in theory alone that the allegorical impulse has been repressed.

Ovenstående melding stammer fra den hidsige amerikanske minimalismedebat i de sene 1960'ere, og med de undertrykkende teoretikere sigtes der til kritikere som Michael Fried, der med sit toneangivende essay »Art and Objecthood« (1967) kritiserede den nye allegorisk funderede, minimalistiske kunst. Jeg vil ikke tage stilling til relevansen af Owens' argumenter i forhold til den amerikanske neoavantgardistiske kunstscene. Derimod er Owens' ræsonnement absolut centralt for forståelsen af ny dansk digtning. Dette har to årsager.

For det første gælder det, at det allegoriske stort set er en uberørt problemstilling i relation til moderne poesi. Walter Benjamins allegoristudier koncentrerer sig om digtning fra før det 20. århundrede som barokkens sørgespil og Baudelaire, mens de Mans læsninger fokuserer på romantiske koryfæer som Shelley og Hölderlin. Så Owens har absolut ret i, at det allegoriske er blevet negligeret i teorien om moderne lyrik.

For det andet kan man, som jeg nu vil se nærmere på, registrere en tydelig 'allegorisk impuls' inden for dele af dansk lyrik omkring 2000.

Det er, som det har været nævnt før, min formodning, at netop titlerne på digte og digtsamlinger er blandt de væsentligste steder, hvor det allegoriske eller det symbolske udtrykker sig inden for nyere lyrik. Problemstillingen omkring titler har været fremhævet af enkelte forskere, der dog ikke har anvendt begrebsparret allegori-symbol. Jeg vil fremhæve tre eksponenter for dette, nemlig Erling Aadland, Hugo Friedrich og Claus Falkenstrøm.

Erling Aadland diskuterer i en generel form i »Hvem setter tittelen på et dikt?« (2005) spørgsmålet om en digttitels forhold til den øvrige tekst. Aadland skelner mellem to anvendelser af titler i poesi, nemlig »Tittelen som del av diktets helhed« og »Tilfeldige tittler«. Der er tale om en distinktion, der er på linje med den tidligere anførte modsætning mellem henholdsvis en symbolsk og en allegorisk modus i forbindelse med brugen af titler i digte. Aadland giver ikke hverken teoretisk eller historisk nogen forklaring på fænomenet. Ét er dog klart, nemlig at Aadland ingen speciel veneration har for de »tilfeldige titler«, om hvilke det ironisk anføres (Aadland 2005: 198):

> Det bør ikke være uhørt for noen at det store grosset av modernistiske dikt som f.eks. heter »Forsøk« eller »Arabesk« like gjerne kunne hett »Galakse«, »Entropi«, »Redundans«, »Gele i håret til Audrey Hepburn«, »Picasso banger en ung kvinne fra Dresden på et toalett i Bordeaux« – eller hva som helst.

Hugo Friedrich er ligesom Aadland opmærksom på de bizarre, uudgrundelige eller tilfældige titler inden for nyere lyrik. Det sker i *Strukturen i moderne lyrik* (1987) i form af en lakonisk udmelding med relation til Rimbauds tekster: »titler uden bestemte henvisninger til noget nærmere i digtet er blevet et hovedkendetegn på moderne lyrik« (Fried-

rich 1987: 68). At denne generalisering ikke holder i byretten, er næsten overflødigt at sige.

Anderledes præcis er Claus Falkenstrøms diskussion af Jørgen Nashs poesi i *Det er poesi og manifest. Dansk avantgardelyrik i det 20. århundrede* (2003). Der fokuseres her på Nashs position som tværæstetisk situationistisk og lettristisk avantgardist i den tidlige efterkrigstid. Nashs poetologiske refleksioner er opsamlede i den retrospektive tekstsamling *Springkniven. Tekster fra kulturrevolutionen* (1976), i hvilken en nøgletekst er en brevkorrespondance mellem Nash og Asger Jorn. Sidstnævnte forklarer det formålstjenlige i, at man »fjerner alle titler, der kan have *oplysende* eller *didaktisk* karakter«, og at man anvender »*detour-metoden*, der består i at give en *forkert* titel« (Nash 1976: 335). I pagt med en lang række avantgardistiske doktriner er målet en chok- og Verfremdungsvirkning, hvor på forhånd givne forventninger til kunsten destrueres.

Nashs og Jorns 'forkerte titler' og 'detour-metode' er naturligvis parallel til Aadlands 'tilfældige titler' og Friedrichs 'titler uden bestemte henvisninger til noget nærmere i digtet'. I det førstnævnte tilfælde er strategien imidlertid specifikt knyttet til en avantgardistisk eller interaktionslyrisk æstetik.

Hvordan fungerer de allegoriske titler da rent stilistisk? Fundamentalt for, om man kan tale om en allegorisk modus, er det, at der i digtet er en klar adskillelse mellem de to dele i allegorien, dvs. at der ikke som i symbolet er et synekdokisk forhold mellem dem. Det organiske forhold mellem del og helhed afløses af diskrepans, spænding og diskontinuitet. Hermed er der naturligvis ikke langt til at se det ironiske som en side ved det allegoriske. Hayden White har da også i forlængelse af de Man anført ironi som den mest moderne og sofistikerede af de af ham benævnte fire mestertroper (de andre er metafor, metonymi og synekdoke) (jf. også Culler 1981: 65).

Betragter vi lyrikhistorien, er det karakteristisk, at man i udkanten af den symbolistisk-modernistiske og centrallyriske tradition finder en 'allegorisk modus' i form af titler, der rummer noget helt andet, end man ellers finder i teksterne. Noget sådant ses ikke mindst i en type socialt indigneret lyrik, hvor en allegorisk digttitel omfortolker og vrider hele digtets udsagn, så det får en ironisk drejning. Vi kan med andre ord se et element af flerstemmighed i brugen af allegoriske titler, idet der i titlen er en anden diskurs, som ytrer sig, end i resten af digtet. Her har vi forklaringen på, at de allegoriske titler knytter sig til den interaktionslyriske tradition.

Blandt eksempler på allegoriske titler, der, i modsætning til hvad Friedrich hævder, er i mindretal i det 20. århundredes poesi, kan man tage nogle af de ekstreme værker i den danske og tyske ekspressionisme såsom Gottfried Benns *Morgue und andere Gedichte* (1912), *Söhne* (1913) og *Fleisch* (1917) og Broby-Johansens *BLOD* (1922). Hos begge digtere møder vi idylliserende titler, der står i skærende, ironisk kontrast til et rædselsvækkende indhold. Hos Broby-Johansen hedder hårrejsende mord- og voldtægtsdigte »STRIDSMÆND FOR DET VI ELSKER«, »FORÅRET KOMMER TIL CAFEEN« og »ODALISK-SKØNHED«, mens Benn kalder et digt fra *Morgue und andere Gedichte* om

dissektionen af en forsumpet ølkusks lig for »Kleine Aster« og et om en ung piges rottefyldte lig for »Schöne Jugend«.

Vi bemærker, at der er tale om en særdeles intrikat spænding mellem de to allegoriske dele i Benns og Broby-Johansens tekster, og at det netop er denne flertydighed, der giver allegorien sin kraft. Der er således på ingen måde tale om, som allegoriens kritikere Croce og Løgstrup anfører, at de allegoriske titler er »demonstrerende, belærende og entydige« eller fortæller os, »hvad vi ved i forvejen«. Titlerne tilføjer derimod teksterne en ny optik, der gør dem svære at forholde sig til, idet det er vanskeligt at fortolke den ironi, som det absurd-kyniske misforhold mellem tekst og overskrift udtrykker.

At der eksisterer eksempler på allegorier i poesien, hvor den ovennævnte kritik er relevant, er en anden sag. Noget sådant kan f.eks. ses i dele af den politisk-agiterende lyrik, hvor den marxistisk-allegoriske udlægning af tekster som Bertolt Brechts »Lied der Seeräuber-Jenny« eller Røde Mors »Rotterne revolterer« absolut har et belærende og entydigt præg.

I dansk lyrik omkring 2000 møder vi imidlertid ofte komplekse og sofistikerede relationer mellem titel og den øvrige tekst, der minder om, hvad vi ser hos poetiske pionerer som Rimbaud, Benn, Broby-Johansen og Nash. Vi skal fokusere på to digtere, som jeg tidligere har diskuteret som eksponenter for 'mellemkrigsavantgardens genkomst', nemlig Carsten René Nielsen og Lars Bukdahl. Et digt af Carsten René Nielsen fra *Nyborg Færgehavn, lørdag* (1995) ser ud på følgende måde:

> POETIK
>
> Hele syvende etage på hotellet
> danser på gangene til et jødisk bryllup.
>
> Nede på fjerde er der fyldt med digtere
> som venter på elevatoren til Gud.
>
> Jeg står i køkkenet
> og smager på suppen.

Digtet er i sig selv et absurd-komisk stemningsbillede, men efter installeringen af titlen »Poetik« bliver digtet en allegori, idet titlen giver digtet et nyt perspektiv, hvor betydningen af de enkelte elementer i teksten udvides. Hotellet bliver et billede på samfundet, og beskrivelsen er som helhed en ironisk replik til de digtere i tiden, som Nielsen tager afstand fra – altså de digtere, der orienterer sig i retning af det metafysiske og religiøse med Tafdrup som en ret genkendelig figur (»jødisk bryllup«, »digtere som venter på elevatoren til Gud«). Modsat disse indtager Nielsen rollen som den rigtige digtertype, der har kontakt med den sansebare, biologiske virkelighed på samfundets bund (»står i køkkenet og smager på suppen«).

Har Carsten René Nielsens allegoriske digt en vis grad af 'oversættelighed' over sig, så er det langt fra sådan med mange andre tekster. Som eksempel kan man nævne Bukdahls absurd-humoristiske digt »Døden er« fra *Skyer på græs* (1991):

DØDEN ER

Døden er den blå giraf
der vandrer rundt
på kirkegårdens små,
grusfyldte stier
og skændes med
den grønne giraf,
som er livet
En gang imellem
sker det
at den gule giraf,
som er den gule giraf
kommer forbi
og forsøger
at stifte fred.

Digtet indeholder et handlingsforløb, hvor en flok blå, gule og grønne giraffer vandrer rundt på en kirkegård. Der er indlagt en række ironiske, retoriske effekter, hvor en dybsindig brug af symbolik (»den grønne giraf,/som er livet«) og tautologier (»den gule giraf,/som er den gule giraf«) parodieres. Men ellers er der tale om et handlingsforløb i tegneseriens, fablens, eventyrets eller mytens univers, som i sig selv giver mening. Komplekst bliver digtet derimod, når dets titel og indledende ord kobles med resten af digtet.

Der opstår her en allegorisk forbindelse mellem de to adskilte betydningsområder, altså »døden« og optrinnet med de farvede giraffer. Man kan sige, at Bukdahls allegoriske modus er mere radikal end Carsten René Nielsens, idet man i førstnævnte tilfælde har at gøre med en allegori, der end ikke tager sin egen betydning alvorligt. Digtets effekt beror naturligvis på det misforhold, der er mellem de pjankede tegneserieagtige giraffer og det alvorlige, eksistentielle emne, døden. Den ironiske allegori har tydeligvis sin brod rettet mod en patosladet tendens inden for den centrallyriske tradition.

Det er naturligvis ikke tilfældigt, at jeg har valgt henholdsvis Bukdahls »Døden er« som repræsentant for den allegorisk ironiske brug af titler, og Søren Ulrik Thomsens »Ikke døden« som et eksempel på den symbolske anvendelse af titler. For relationen mellem netop disse to digte er tydelig, idet Bukdahls digt er 'skrevet oven på' eller er en metatekst i forhold til Thomsens. Julia Kristeva beskriver denne mekanisme præcist i sin normdannende introduktion af begrebet intertekstualitet i *Semiotiké* (Kristeva 1969: 257):

> A text works by absorbing and destroying at the same time the other texts of the intertextual space [...] The poetic text is produced in the complex movements of a simultaneous affirmation and negation of another text.

Jeg vil gå et skridt længere i pointeringen af relationen mellem de to tekster. For hvor Kristeva blot peger på en forbindelse mellem tekster, hvor der sker en relativt ukompliceret absorption og bearbejdning af citater, er der anderledes lidenskaber på spil, når Harold Bloom diskuterer det intertekstuelle som en kamp mellem en digter og hans dominerende forbilleder. En ny digterisk tekst skabes, hævder Bloom i *Anxiety of Influence*, gennem fejllæsninger, fordrejninger og forvanskninger af forgængeres værker, ja, det drejer sig for den psykoanalytisk inspirerede Bloom nærmest om en slags ødipal konfrontation. Bloom skriver (Bloom 1973: 30):

> The main tradition of poetry since the Renaissance is a history of anxiety and self saving caricature, of distortion, of perverse, willful revisionism without which modern poetry as such could not exist.

Der er naturligvis rigeligt med patos i Blooms syn på litteraturen som et scenarium af heroisk kæmpende enere. Til gengæld er der ingen tvivl om, at Bukdahls »Døden er« skal opfattes som et svar på og en travesti af Thomsens »Ikke døden«. At Bukdahls forfatter- og kritikerbane i højeste grad har været bestemt af det opgør med den centrallyriske tradition, som Thomsen er en repræsentant for, kan da heller ikke understreges nok. Her ligger, konstaterer man endnu engang, den afgørende problemstilling, når man betragter ny dansk lyrik.

At eksemplerne med Nielsen og Bukdahl er repræsentative for, hvordan man inden for interaktionslyrikken forholder sig til brugen af titler, er også åbenlyst. Der er her på ingen måde tale om en symbolsk modus med et synekdokisk forhold mellem overskriften og resten af teksten, men om en relation præget af ironi, diskrepans og diskontinuitet. Den ene mulighed er, som vi har set det i Carsten René Nielsens og Bukdahls digte, og som Aadland, Friedrich og Falkenstrøm har diskuteret det, at installere bizarre, ironiske titler i digtene. Dette kendes også fra en lang række af tidens interaktionslyriske digtere som F.P. Jac, Peter Laugesen, Peter Nielsen, Claus Carstensen og Viggo Madsen. Den anden strategi består i al sin enkelhed i ikke at give digtene titler. Betragter man den danske lyrik omkring 2000 i sin helhed, ser man, hvor tydelig denne tendens er i de interaktionslyriske værker, mens den i langt mindre grad optræder i de centrallyriske. I digtsamlinger af Klaus Høeck, Per Aage Brandt, Pia Juul, Bo hr. Hansen, Katrine Marie Guldager, Naja Marie Aidt og Ursula Andkjær Olsen glimrer digttitler næsten systematisk ved deres fravær.

Forklaringen på, at det forholder sig således, er naturligvis det skisma mellem en centrallyrisk og en interaktionslyrisk strategi, som denne bog har været koncentreret om. I de symbolske digttitler inkarneres den kontrol og beherskelse af den poetiske tekst, som

er centrallyrikkens kendemærke. Og ved at fjerne eller deformere disse titler signalerer man den anarkistiske vildskab og det normoprør, som er interaktionslyrikkens drivkraft.

Opsamling

Billedsprog er blandt de vigtigste måder, hvorpå der inden for poesien 'tænkes' alternativt og brydes med på forhånd givne forestillinger af æstetisk, etisk eller religiøs art. Dette gælder for alle kategorier af figurativt sprog, hvad enten disse har at gøre med f.eks. metaforer, mytologi eller symboler.

De billedsproglige strategier kan anskues som dele af overordnede poetologiske holdninger. Centrallyrikkens billedsprog er karakteristisk ved, at der opereres med en høj grad af beherskelse og et helhedssyn på tilværelsen. Man kan tale om en essentialistisk metaforik, hvor billedsproget henviser til principper om opbyggelighed og enhed i kunsten og livet. En tilsvarende tendens ses i brugen af mytologi i poesien, idet de mytologiske referencer kan udnyttes til at bekræfte samklangen mellem det poetiske subjekt og andre magter eller elementer i universet. I anvendelsen af symboler kan sammenhængskraften i værket ligeledes underbygges. I de centrallyriske værker udgør symbolerne fortolkningsmæssige brændpunkter, der inkarnerer et for poeten specifikt betydningspotentiale. Endelig opererer de centrallyriske digtere med, hvad jeg har kaldt en symbolsk modus. Der forstås hermed, at digtene har en titel, der indgår organisk i teksten, og som i kondenseret form udpeger et semantisk kardinalpunkt i teksten.

Hvilke forfatterskaber gælder det ovennævnte så for? Ja, ikke overraskende drejer det sig om de samme forfatterskaber, som jeg med hensyn til det genremæssige og formmæssige har kategoriseret som centrallyriske. Det gælder digtere som Tafdrup, Inger Christensen, Thomsen, Morten Søndergaard, Simon Grotrian og Carsten René Nielsen samt en række andre poeter, der er inddraget for at vise, at der ikke er tale om nogen lukket og skarpt afgrænset gruppe, nemlig Peter Huss, Birthe Arnbak og Mette Tine Bruun. Det drejer sig om eksempler, og andre værker og forfattere kunne også være valgt.

Hvad så med interaktionslyrikken? Her placerer forfatterskaberne sig i en klar opposition til det centrallyriske, hvad angår det billedsproglige. Hos digtere som Højholt, Per Aage Brandt, Laugesen, Bukdahl og Kodal er et fast programpunkt en kritik af det metaforiske som en særlig nærværsmetafysik og autenticitet. Også i brugen af det mytologiske gør man op med den måde, som dette anvendes i centrallyrikkens billedsprog. I stedet for helhedstænkning og jeg-potensering hersker der en mangetydighed og en postmodernistisk eklekticisme, hvor mytologiens funktion er at lave spas og skabe anarki, og en parodisk overdosering af virkemidlet er yndet. Igen er det nogle af de dominerende repræsentanter for den interaktionslyriske strømning såsom Laugesen, Green Jensen og Bukdahl, der sætter dagsordenen. Ikke overraskende finder man også hos sidstnævnte gruppering en dekonstruktion af poetiske symboler. Hos disse digtere med

repræsentanter som Niels Frank og Janina Katz satses der ikke som i centrallyrikken på en opladning af gloser med betydninger, men på en nedbrydning af ordenes symbolske betydning, der opfattes som udtryk for falske værdier. Endelig er brugen af titler, der ikke har en gennemskuelig relation til den øvrige del af teksterne, typisk for den interaktionslyriske strømning. Hermed skaber man en diskontinuitet og et provokativt diskursivt brud, der hænger sammen med, at man ikke anerkender den centrallyriske forestilling om værkenhed og monologisk udsigelse. Noget sådant ser man hos digtere som Lars Bukdahl og Carsten René Nielsen. Og igen er det vigtigt at slå fast, at talrige andre eksempler kunne være nævnt på interaktionslyrikkens billedsproglige strategi.

Når digtere som Janus Kodal og Carsten René Nielsen har skrevet tekster, der kan placeres inden for såvel den centrallyriske som den interaktionslyriske gruppering, er det imidlertid sigende for, hvad jeg flere gange har peget på, nemlig at der ikke er en absolut modsætning mellem to paradigmer. Tværtimod har vi at gøre med et bredt spektrum af nuancer i et kontinuum, hvor de fleste digtere har et mellemværende med normer fra begge lejre.

Den poetiske udsigelse

Hvad er da forskellen på det centrallyriske og det interaktionslyriske med hensyn til det udsigelsesmæssige? Som for det rytmiskes og klangliges og det billedsprogliges vedkommende kan vi her konstatere, at der ikke eksisterer nogen form for sammenhængende teori, der kan forholde sig til det komplekse felt af poesi, som er blevet betegnet som opbruddet fra centrallyrikken, men kun en række teorier, der korresponderer med dele af digtningen. I denne forbindelse er det også værd at bemærke, at det udsigelsesmæssige i endnu højere grad end de to andre områder er blevet stedmoderligt behandlet inden for forskningen. Dette er især synligt, hvis vi sammenligner interessen for den poetiske udsigelse med tilsvarende indsatser inden for prosaen.[112] Man fristes til at sige, at der hersker en omvendt proportionalitet mellem de udfordringer, som den avancerede poesi byder på, og den konventionalitet, der har kendetegnet forskningen i forhold til denne genre.

Skal man forklare, hvorfor det forholder sig således, synes dominansen af en konservativ genreteori at være en vægtig grund. I forlængelse af denne opfattes spørgsmål omkring det udsigelsesmæssige per definition som irrelevante i forhold til lyrik, idet et kendetegn ved det klassiske, centrallyriske digt er en enhed mellem den talende og det talte. En definition af det lyriske, der forfægter denne opfattelse, finder vi i et af nordisk litteraturforsknings mest udbredte værker, Kittangs og Aarseths *Lyriske strukturer* (Kittang og Aarseth 1968: 34 f):

> Tingene *angår* alltid det lyriske jeg, enten det nå er i positiv eller negativ retning. Det poetiske språks verden gjenspeiler alltid et menneskes nære forhold til noe.

> Det lyriske jeg er overalt til stede i det poetiske språket. Men det trenger ikke stå fram klart og entydig som 1. person entall. [...] Ved ironi eller på annen måte kan det skapes avstand mellom diktets formelle jeg og holdningen diktet dypest set uttrykker. Da har vi å gjøre med et episk jeg, en forteller som ikke er identisk med den implisierte forfatteren, og resultatet blir gjerne et satirisk eller episk dikt. For at vi skal kunne tale om lyrikk må der, som nevnt, være enhet mellom den talende og det talte.

Som man ser, definerer Kittang og Aarseth lyrik som en udsigelse af et jeg med et autoritativt og autentisk præg. Så snart der rokkes ved denne beherskelse af sprog og verden hos det lyriske jeg, er der, lyder dommen, ikke længere tale om lyrik, men om en anden genre. Vi har med andre ord at gøre med en poesikonception, der går tilbage til romantikkens drøm om 'ren' og 'ægte' kommunikation af et sjæleligt stof til omverdenen. En interaktion med andre sproglige instanser i forbindelse med det poetiske er en umulighed.

Går man til en af de andre autoriteter inden for lyrikteorien, er bestemmelsen af det særlige ved den poetiske udsigelse analog til Kittangs og Aarseths. I *A Glossary of Literary Terms* slår H.M. Abrams fast, at man med lyrik forstår en kort, ikke-narrativ tekst, hvori »a single speaker expresses a state of mind or a process of thought and feeling« (Abrams 1981: 99).

At teorien om lyrikken som et reservoir for en 'ren' subjektivitet, der formidles af et poetisk subjekt med en særlig autenticitet, har stået næsten uantastet i mange årtiers litteraturteori, kan måske synes paradoksalt, når man tager i betragtning, hvor stor en del af dette århundredes filosofi og videnskab, der har beskæftiget sig med spørgsmål vedrørende problematisering, opløsning, fragmentering og decentrering af jeget. Et bud på, hvorfor det forholder sig således, kunne være, at diskussionen af de udsigelsesmæssige forhold ved lyrikken fordrer en sproglig sensitivitet, som langtfra altid har været til stede hos teoretikere, der har beskæftiget sig med moderne digtning.

Dette har f.eks. vist sig hos en gruppe af de kritikere, der har beskæftiget sig med en poesi, der bredt og unuanceret er blevet betegnet som modernistisk. Et eksempel på dette er Peter Lutherssons *Modernism och individualitet* (1986), i hvilken det anføres, at dyrkelsen af individualiteten er modernismens mest fundamentale princip eller »kvalitativa egenart«, idet alle andre træk som kravet om originalitet, det poetiske særsprog og modsætningsforholdet til masserne kan underordnes denne kategori. Hvordan denne individualitet mere specifikt ytrer sig, og hvordan de udsigelsesmæssige forhold i poesien er, siges der derimod ikke et ord om i Lutherssons 530 sider lange afhandling, der påfaldende kun beskæftiger sig med litteraturhistoriens manifester og ikke med den konkrete digtning.[113]

Fokuseringen på det subjektive som en ideologisk størrelse findes ligeledes udbredt i en del angelsaksisk poststrukturalistisk kritik om den modernistiske tradition. I Irving Howes *Decline of the New* (1970) diskuteres den moderne digtning som et symptom på »an extreme subjectivity«. Howe anfører kritisk om denne klaustrofobiske kunstbestræbelse (Howe 1970: 14):

> Subjectivity becomes the typical condition of the modernist outlook. A modernist culture strips man of his system of belief and his ideal claims, and then proposes the one uniquely modern style of salvation: a salvation by, of, and for the self.

I Daniel Bells »Beyond Modernism, beyond self« (1977) finder man den samme opfattelse af nyere litteratur som selvforherligende og selvtilstrækkelig. Bell taler om »the idolatry of the self« (Bell 1977: 19). Han tilføjer: »Modernist culture is the culture of the self par excellence. Its center is the »I« and its boundaries are defined by identity« (ibid. 132).

Hverken Luthersson, Howe eller Bell lancerer på nogen måde en teori om, *hvordan* der tales i moderne poesi. De interesserer sig for et overordnet ideologisk niveau, hvor der gives en kritik af den jeg-centrerede digtning, og de insinuerer, at det kunne og burde være anderledes. Men hvordan dette på det konkrete æstetiske niveau kunne foregå, siges der intet om.

Der eksisterer imidlertid teoretikere, der kan supplere den udsigelsesteori, som den traditionelle forskning har anvendt i forhold til lyrikken, og som Kittang, Aarseth og Abrams har været eksponenter for. Jeg vil fremhæve Michail Bachtin, Horace Engdahl og Niels Frank.

Jeg har tidligere været inde på, hvordan Bachtin i sin tænkning overalt anfægter faste forestillinger om størrelser som identitet, stil, genre og udsigelse. Han redegør således i flere fremstillinger for, hvordan netop den historiske udvikling har forandret genrerne som følge af en ændring af det udsigelsesmæssige. I et af Bachtins seneste skrifter, »Noter fra 1970-71«, møder vi følgende prægnante formulering (Bakhtin 1986: 132):

> Ironi har gennemsyret alle moderne sprog (især fransk); den har gennemsyret alle ord og former. [...] Ironi er overalt – fra det minimale og umærkelige til det højeste register, der grænser til latter. Det moderne menneske proklamerer ikke; det taler. Dvs. det taler med forbehold. Proklamatoriske genrer er stort set kun blevet tilbage som parodiske og halvparodiske byggesten for romanen. [...] De høje proklamatoriske genrers talende subjekt – præster, profeter, prædikanter, dommere, patriarkalske fædre osv. – har forladt dette liv. De er alle blevet erstattet af skribenten, simpelthen skribenten, som er blevet arving til alle stilarter. Enten stiliserer han dem (dvs. antager en forklædning som profet, prædikant osv.) eller parodierer dem (i større eller mindre grad). Han må udvikle sin egen stil, skribentens stil.

Bachtin opfatter den moderne forfatter som en slags trickster, der frit og mere eller mindre uforpligtet kan råde over tidligere tiders socialt begrundede udsigelsespositioner i et diskursivt spil. Der sker en sabotage af forestillingen om det digteriske ords uskyld og forankringen i en autentisk ekspressiv poetik til fordel for en pointering af den ironiske, flerstemmige udsigelse.

Ser man herefter på Horace Engdahls kritik er der – alle forskelle lige – to vigtige fællespunkter. Dels har Engdahl ligesom Bachtin en gennemgående intention om at dekonstruere og/eller nydefinere en lang række herskende litteraturhistoriske og -teoretiske begreber såsom periode, genre, fortæller, retorik og stil. Dels søger de begge at udvikle en udsigelsesteori, der ganske vist ikke primært er tiltænkt den lyriske genre, men som får sagt noget essentielt om den.

Engdahls dekonstruktive manøvrer i *Beröringens ABC* (1994) er interessante på tre punkter. Det første vedrører hans holdning til begrebet »fortæller«, det andet forståelsen af genrer, det tredje hans holdning til retorik. Hvad angår »fortælleren«, smides denne kategori på porten af Engdahl. Kritikken rettes imod den tendens inden for prosaens udsigelsesanalyse, der bruger en almen kommunikationsmodel med fokus på faste afsender- og modtagerforhold som grundlag for forståelsen af teksten. I stedet påpeger Engdahl, at der i fiktive tekster kan være tale om en særdeles ustabil og vanskeligt identificerbar udsigelsesinstans. Engdahl er på dette punkt, som man bemærker, helt på linje med Bachtins forestilling om, at der kan indgå mange 'talegenrer' med forskellige udsigelsesinstanser som 'byggeklodser' i den samme tekst.

Hermed er vi inde på spørgsmålet om genrer, hvor Engdahls 'genreteori' i *Beröringens ABC* på subtil vis består i netop *ikke* at tale om fænomenet og ved problemløst at springe mellem forskellige tekster, der behandles på nøjagtig samme måde. Vi føres i Engdahls associativt strukturerede essays fra Fr. Schlegels breve over Poes noveller, Joyces romaner, Becketts dramaer og Mallarmés, Ekelöfs og Björlings digte frem til Blanchots essayistiske fragmenter uden at genreskiftene på nogen måde kommenteres. For alle kvalificerede litterære tekster gælder det nemlig, hævder Engdahl, at de er karakteristiske ved ikke at have en bestemt genre eller fortæller, men en »stemme«.

Hvad forstås der da ved tekstens stemme? En indkredsning af dette finder vi i form af Engdahls negative positionering i forhold til kategorien retorik. Engdahl angiver, at han indtager en »postdekonstruktiv« position, hvis essens er, at tekster ikke må reduceres til rene retoriske spil. Der polemiseres her uden adresse, men bestemt ikke uden krukkeri, mod »de katedraler af ironi som forvovne dekonstruktivister har rejst på spidsen af et enkelt ord eller skilletegn« (Engdahl 2004: 108). Alternativet er en læsningsstrategi, hvor man orienterer sig mod, hvad der benævnes, »formen af en stemme« (ibid. 12). Retorik bliver på denne vis et negativt ladet begreb, idet det dækker en pragmatisk overtalelseskunst, og stemmen kan modsat identificeres som det i teksten, der med størst mulig konsekvens søger bort fra det retoriske eller overtalende. Engdahl anvender et nøglebegreb om denne tendens inden for digtningen, nemlig »det ikke-emfatiske«.

Birgitte Steffen Nielsen har i sin Tranströmer-afhandling *Den grå stemme. Stemmen i Tranströmers poesi* (2002) forsøgt at frugtbargøre Engdahls idé om en »ikke-emfatisk henvendelse« eller »distraherende modstemme« i forhold til en læsning af Tomas Tranströmers lyrik (Nielsen 2002: 110 og 13). Hun fremhæver her, at Tranströmer-receptionen – repræsenteret ved monografier af bl.a. Kjell Espmark og Niklas Schiöler – har været karakteristisk ved næsten udelukkende at koncentrere sig om billedsproget i dig-

terens værker. Man har med Nielsens ord opfattet Tranströmers digtning som »centrallyrisk billedmageri uden egentlige modhager i det fuldendte«, og Nielsen ønsker i stedet i sin Engdahl-inspirerede afhandling at »være opmærksom på digtenes gråligt lysende modstemmer«, der »kaster grus i billedmageriet« (ibid. 13 og 15). En primær inspiration for Nielsens tanker er, at Engdahl i en anmeldelse af Tranströmers *Fra levande och döda* (1989) har den tese, at denne samling repræsenterer et brud i forfatterskabet, hvor billedet – som det hedder i Engdahls patosladede stil – »har måttet vige for stemmen som sandhedens bærer i hans digte« (ibid. 25). Den engdahlske pointe hos Nielsen er, at der sker en reduktion af betydningspotentialet i Tranströmers tekster, når man udelukkende på centrallyrisk-modernistisk vis fokuserer på digtereksistensen som en »observatør« med et »metaforfindende blik« eller – som Espmark foreslår – »illuminerede øjeblikke« og »saglige epifanier« (ibid. 34 og 40). At man altså skal søge efter noget mere eller andet i Tranströmers poesi end det emfatiske billedsprog forsøges herefter applikeret i Nielsens *Den grå stemme*.

Det er oplagt, at den engdahlske forestilling om »en stemme« i teksten er udtryk for en anden forståelse af den poetiske udsigelse, end hvad man finder i den centrallyriske konception, som den bl.a. lanceres af Kittang, Aarseth og Abrams. Der er i førstnævnte tilfælde tale om et fokus på flertydighed, ironi og uafgørlighed med hensyn til det udsagte, hvorved vi nærmer os en position som den, Bachtin indtager, når han taler om »dialogicitet« og flerstemmighed i det litterære værk.

At så Engdahls Blanchot-inspirerede idé om »digtningens stemme« grundlæggende har et særdeles abstrakt og uhåndgribeligt præg, er en anden sag. Man hører, at »stemmen er det der forsvinder når teksten udlægges«, at man skal »lytte efter den fjerneste tone i teksten«, og – om Björling – at »vi finder hos ham en dybere indsigt i stemmens mysterium end hos nogen anden moderne forfatter« (Engdahl 2004: 135ff). I sidste ende må »stemmen« på denne vis – hvis man bortskærer alle mysticismer – være udtryk for bagvedliggende intentionalitet af samme type, som når Cleanth Brooks taler om, at et litterært værk rummer »a total and governing atttitude«, Jørn Vosmar om »værkets holdning« eller »måde at have verden på«, og Wayne Booth om »the implied author«, hvorved der forstås »an intuitive apprehension of a completed artistic hole« (Booth 1983: 73). Eller Bachtins autor-begreb for den sags skyld, hvor der som nævnt menes en organisk lov, der forener alle de heterogene elementer i værket.

Samlende kan vi slå fast, at Engdahls diskussion af »tekstens stemme« er et af det bedste bud i nordisk litteraturvidenskab på en udsigelsesteori, der kan virke øjenåbnende i forhold til stilistisk heterogene og genreoverskridende værker. I forlængelse af Engdahl ligger den måske mest banebrydende danske essayist fra de sidste årtier, nemlig Niels Frank. I hans store tekstsamling *Første person, anden person* (2004) finder man et miniessay, der på indforstået vis bærer titlen »Opslag i en international encyklopædi« og undertitlen »Radiator.« Årsagen til dette er, at den unge Frank i et interview fra 1987 blev berømt for en udtalelse om, at »Radiator« var »et ord, der på ingen måde kunne stå i et digt« (Andersen 1987: 14). Sådan var det imidlertid ikke et årti senere, hvor Frank

demonstrativt havde taget afstand fra en monologisk centrallyrik, der søgte at rense digtningen for sociale sprog, hvilket det prosaiske ord »radiator« naturligvis var emblemet på. Ordet »radiator« blev af denne grund Franks opslagsord i *Brøndums encyklopædi*. Og teksten, der på elegant og inciterende vis argumenterer for opgøret med det centrallyriske digt, står på denne vis som en af de vigtigste og mest manifestagtige tekster i Franks værk fra 2004 (ibid. 217):

> RADIATOR: Lad os antage, at poesi er det lykkelige menneskes gråd. Hermed har vi allerede beskrevet poesiens intime blanding af patos og ironi. Ønsker vi for klarheds skyld at aflæse dette blandingsforhold så præcist som muligt, må vi i det enkelte digt udføre en s.k. dissonansprøve ved hjælp af et klinisk, teknisk ord, eksempelvis ordet radiator, der netop i store dele af Skandinavien betragtes som uforeneligt med poesiens mere højttravende registre. Indsæt da i et givent digt ordet radiator på et vilkårligt substantivs plads. Afgør dernæst, om digtet ved dette mister sin poetiske karakter. Sker det, har digtet sandsynligvis grundlagt sig på en enhed af enten patos eller ironi og dermed fra begyndelsen benægtet enhver mulighed for stilistisk sammensathed.

En »stilistisk sammensathed« er Franks garanti for, at digtet ikke stivner i en entydighed, hvis kendetegn er, at digtets tone kan fastlægges som enten patetisk eller ironisk. Det er kort og godt for Frank som hos Engdahl et spørgsmål om det uafgørlige spil mellem forskellige stemmer eller stilarter, der er den sande poetiske værdi. I praksis ser vi, hvordan Frank i takt med denne ændring i poetologisk grundholdning også i sin praksis forandrer sig voldsomt fra 1980'er-digtsamlingernes poetiske særsprog med et lille udsøgt vokabular til den radikale stilistiske heterogenitet i *Tabernakel* (1996).[114]

Mens Frank, Engdahl og Bachtin er fælles om at pointere det uafgørlige og flerstemmige som en litterær værdi, er det dog kun Bachtin, der lægger vægt på at undersøge det flerstemmige med afsæt i tekstens interaktioner med konkrete sociale kontekster. Franks og Engdahls forklaringer på det flerstemmige knytter sig først og sidst til en noget stereotyp forestilling om den store poets særlige evne eller »stemme«. Bachtin når derimod, som jeg har argumenteret for, frem til en mere nøgtern og nuanceret beskrivelse af de genre-, stil- og udsigelsesmæssige problematikker, der ligger til grund for interaktionslyrikken.

Jeg vil med afsæt i den teori, som henholdsvis en centrallyrisk orienteret udsigelsesteori som Kittangs, Aarseths og Abrams' og en interaktionslyrisk som Bachtins, Engdahls og Franks nu undersøge, hvordan det forholder sig med dansk poesi omkring 2000. Diskussionen vil omfatte to områder. For det første vil jeg se på *udsigelsespunktet*, dvs. det sted, hvorfra udsigelsen kommer, i den poetiske tekst. For det andet vil jeg se på *udsigelsesmåden*, dvs. den kommunikative strategi som teksten inkarnerer.

Med hensyn til udsigelsespunktet er det en formodning, at de centrallyriske forfatterskaber opererer med en fast subjektposition og et autoritativt, klart defineret subjekt. Modsat dette kan man forvente, at den interaktionslyriske digtning søger at gøre udsigelsens udgangspunkt flygtigt, diffust eller helt usynligt.

Det faste og overpersonlige poetiske subjekt – Tafdrup, Henningsen og Kodal

I ny dansk poesi orienterer et stort antal digtere sig i forhold til en klassisk symbolistisk-modernistisk position, hvor man opererer med et *overpersonligt* subjekt. Dette subjekt befinder sig alene i og som det suveræne centrum for det poetiske univers. Alt i digtet er til for og fungerer som brændstof for dette autoritative subjekts tanker og følelser. Der kan være tale om, at dette subjekt ikke benævner sig selv som »jeg«. Det afgørende er, at der ikke er tvivl om, hvorfra og af hvem der tales, og at jegets diktatoriske magt over det poetiske univers aldrig drages i tvivl.

I nordisk sammenhæng er de mest kvalificerede undersøgelser af traditionen for brug af en overpersonliggørelsespoetik foretaget af Kjell Espmark i *Att översätta själen* (1975) og *Själen i bild* (1977). Espmark dokumenterer, at intentionen om 'at oversætte sjælen', som en formulering af Baudelaire lyder, findes i vitale dele af poesien fra det 19. århundrede og frem til i dag. Espmark kalder denne bestræbelse »en orientering mot den universella människan« (Espmark 1975: 209).

Når man registrerer et sådan overpersonligt, centrallyrisk subjekt, bemærker man også, at der altid er tale om en afstandtagen fra det private jeg. Digterens borgerlige liv og skæbne opfattes som noget irrelevant, der for alt i verden skal forhindres adgang til det digteriske univers. Hugo Friedrich taler i *Strukturen i moderne lyrik* med reference til Baudelaire rammende om, at »*Fleurs du Mal* er ingen konfessionslyrik, ingen dagbog over private tilstande«, og om at digtet skal befries for »uren subjektivitet« (Friedrich 1987: 31 og 35).

Overpersonliggørelsespoetikken bygger på forestillingen om, at der hinsides den private subjektivitet befinder sig en almenmenneskelig visdom. Et par indflydelsesrige konceptioner fra mellemkrigstiden er Eliots »objective correlative«, Bretons og surrealisternes psykoanalytiske symboler og Jungs arketyper og idé om det kollektivt ubevidste. I dansk digtning optræder ideen hos en række af de symbolistiske og sensymbolistiske skikkelser, såsom Sophus Claussen, Paul la Cour og Thorkild Bjørnvig. Der går således en tydelig forbindelse fra de internationale poetologiske slagord som »Je est un autre« (Rimbaud) og »escape from personality« (Eliot) og danske som »afpersonalisering« (Paul la Cour), »derealisering« (Inger Christensen), »intetfang« (Tafdrup) og »Je est un autre autre« (Janus Kodal).

Jeg vil med nedslag hos forskellige digtere, nemlig Pia Tafdrup, Lene Henningsen og Janus Kodal se på, hvordan fænomenet optræder i dansk poesi omkring 2000.

I Pia Tafdrups poetik *Over vandet går jeg* er ovennævnte tankegang helt essentiel: »Digtet har ikke egenværdi, førend jeg forlader det, hvilket betyder, at jeg ikke må være til stede som privatperson. Det partielle må ikke kvæle det universelle« (Tafdrup 1991: 10). Tafdrup forestiller sig, at renselsen af digtet for dets private indhold fører til en slags universalisering af udsagnet (ibid. 7 og 10):

> Først når det personlige sætter sig ud over det private, kan det almene træde frem. Det er ikke vores følelser, men det mønster vi skaber af vores følelser, der er det væsentlige, har T.S. Eliot påpeget. Jeg siger: Det er hinsides det subjektive englen bor.· [...] Digtet må tilsvarende være mere end det skrivende subjekt. Det er bevægelsen ind, der fører forbi det subjektive og mod det universelle, ligesom Jungs tanker om det kollektivt ubevidste.

Som vi ser, påkaldes bl.a. Eliot, Jung og Rilke (engleskikkelsen) som eksempler på poetologiske udsagn om, hvordan en særlig universel sfære kan indfanges i det poetiske, og der spares ikke på metafysiske konnotationer og patosladet tone i beskrivelsen (»Jeg siger: Det er hinsides det subjektive englen bor«).

I Tafdrups lyriske forfatterskab møder vi talrige tekster, der korresponderer med poetikkens holdning til det subjektive. I *Den inderste zone* (1983) beskrives det, hvordan de virkelige værdier og de forandrende kræfter i verden udspringer af en dyb indre sfære, i hvilken enhver form for subjektivitet transcenderes:

> Mellem altid og aldrig
> er det at tingene sker
> et åndeløst sekund
> når man mindst venter det
> forandres verden
>
> sunket ind i sig selv
> på syv hjerters dybde
> er det man pludselig forestiller sig
> en tid hvor sten
> begynder at bløde.

I digtet ser vi, hvordan den ydre verden med dens naturlove er helt underordnet den digteriske personligheds visionære kraft. Her er den sociale tid sat ud af kraft (»mellem altid og aldrig«), og ting forvandler sig for det digteriske blik (»sten/begynder at bløde«). Kun det mirakuløse øjeblik, hvor verden åbenbarer sin sande identitet, tæller for poeten.

Jeg har tidligere været inde på, at Lene Henningsens poesi med sin hermetiske og særsprogede orientering på mange punkter adskilte sig fra et forfatterskab som Taf-

drups, hvad angår dyrkelsen af den religiøst farvede vision. Hos Henningsen møder man dog også adskillige steder en holdning til digterrollen og poesien, der, hvad angår metafysiske implikationer, ligner Tafdrups. I interviewartiklen »At leve drømmen« (1992) udtrykker Henningsen dette med stor patos:

> Jeg tror egentlig, at kunsten er stærkere end religionen. Jeg tror, den kan forvandle meget mere end nogen religion kan. Jeg tror faktisk stadigvæk på noget magisk, på noget profetisk. De visioner, som digterne får, har en meget større betydning, end man tør tillægge dem nu. Jeg tror egentlig på en meget traditionel digteropfattelse, der går helt tilbage til de store visionære – og til præsteskaber, som var mere hedenske end senere kristne.

Denne holdning korresponderer med, hvad man finder i Henningsens lyriske værker, hvor afslutningen på debutsamlingen *Jeg siger dig* (1991) lyder:

> Jeg kryber sammen, jeg ved ikke
> hvem du er, jeg løfter mig op og kaster mig ud mod
> slutningen og videre. Et sted din skikkelse, dækket
> af solen, solen, der nu går ud under himlen, skyder
> mit ansigt ned. Dækket af jord, med en følelse af
> hænder. Kommer råbet, jeg ved ikke hvem jeg kalder
> på, for at åbne det nye rum, den nye stemme.

Typisk for Henningsen er det, at den lyriske passage på den ene side kan forstås konkret og delvist privat som beretningen om et kærlighedsmøde. På den anden side kan vi pege på et symbolsk lag i teksten, hvor de enkelte elementer (»slutningen og videre«, »solen«, »det nye rum, den nye stemme«) kan fortolkes som dele af en metafysisk forestilling om en indvielse i digterkunstens domæne, hvorved jeget i teksten forandres fra en privat kønsperson til en universel skjald eller vølve.

For at pege på spændvidden i anvendelsen af en overpersonliggørelsespoetik, vil jeg som et tredje eksempel fremhæve Janus Kodal, hvis senere digtsamlinger jeg tidligere diskuterede som et yderpunkt inden for centrallyrikken. Et digt fra samlingen *Seks suiter* (2004) med titlen »stockholmsalkymi« lyder:

> forklædt som strindberg
> omgås jeg med pragtfulde fasaner
> kronisk ulykkelige poserer de
> med midori sour i højre
> og eget bur i venstre hånd

jeg har bedt mig selv
holde fingrene fra dem
men i rusens helium
kan det ikke nægtes
at deres æg har en vammel smag
som jeg forfalder til

så jeg folder min fod som et hjul
og ruller fra bakkerne.

Der er, som man ser, gang i de rablende metamorfoser i Kodals digt. I *Fyrsten Zibebes bekendelser* (1998) lyder en vittig Rimbaud-parafrase rammende: »je est un autre autre«. Subjektet i »stockholmsalkymi« glider tilsvarende tricksteragtigt ind og ud af identiteter som fortidig digter (»forklædt som strindberg«), fjerkræ (»omgås jeg med pragtfulde fasaner«) eller et stykke mekanik (»folder min fod som et hjul/og ruller fra bakkerne«), mens han ivrigt snakker og forhandler med sig selv (»jeg har bedt mig selv«). Det er imidlertid på ingen måde nogen identitetsløs, attituderelativistisk figur, der gebærder sig i dette karnevalistiske scenarium. Bag det absurde optrin er der et subjekt med autoritet til stede, og vi er aldrig i tvivl om, hvor udsigelsens centrum er i den monologisk orienterede tekst. Her er et jeg, der ganske vist er uden illusioner om nogen som helst helhedskonception og ikke taler med samme patos som de symbolistiske digtere, men som på den anden side betragter den samlede verden som sit kreative udfoldelsesfelt.

Kodal er på denne vis som Tafdrup og Henningsen en digter, der kan anskues i forlængelse af den monologiske centrallyriks overpersonliggørelsespoetik. Han har ganske vist ikke noget ukompliceret forhold til den, men saboterer den på den anden side heller ikke vanligvis i sine tekster. Det gør de interaktionslyriske forfattere oftest.

Det flygtige og uforudsigelige poetiske subjekt – Bukdahl, Frank og Juul

For de interaktionslyriske digtere er et gennemgående projekt at destabilisere eller nedbryde en fast subjektposition, som den man møder i centrallyrikken.

Ligesom centrallyrikkens overpersonliggørelsespoetik har sine litteraturhistoriske rødder i det sene 1800-tals franske symbolisme, har dyrkelsen af flygtige, ustabile eller usynlige poetiske subjektpositioner et tydeligt afsæt i mellemkrigstidens avantgarde. At jeg har påvist en nær sammenhæng mellem avantgarden og en flerstemmig form, er således også et forhold, som træder i forgrunden, når man ser på den poetiske udsigelse. I anfægtelsen af den autoritative udsigelse åbnes der for en mangfoldighed af forskellige stemmer i digtet. Der bliver med Bachtins vokabular givet plads til »forskelligsprogetheden«, der ellers holdes i ave i centrallyrikken.

Hvordan foregår noget sådant da i avantgardens poetik? Jeg har været inde på de form- og genremæssige aspekter af denne sag, hvor man bl.a. har set montagen og readymaden som yndede strategier i den avantgardistiske tradition. En anden vinkel, der vedrører det udsigelsesmæssige, skal nu diskuteres, nemlig *upersonliggørelsespoetikken*.

Upersonliggørelsespoetikken har sin storhedstid inden for de tidlige avantgardebevægelser.[115] Den kan opfattes som en opposition til den symbolistiske traditions overpersonliggørelsespoetik med dens patosladede dyrkelse af en heroisk og profetisk digterskikkelse. I en række af futuristernes manifester proklameres det, at den ny tids litteratur skal udslette jeget og sætte ting i stedet. Enhver form for følelse, især den der har forbindelse med det kvindelige, skal elimineres. Marinetti proklamerer i *Technical Manifesto* fra 1912: »Varmen fra et stykke jern eller træ er mere interessant for os end en kvindes smil eller tårer« (Bradbury og McFarlane 1981: 248).

I forlængelse af futurismens og andre avantgardebevægelsers paroler kommer Ortega y Gassets tidligere nævnte essay *Menneskets fordrivelse fra kunsten.* Man kan ganske vist sige, at y Gassets idé om kunstens afhumanisering bliver lovlig udflydende i forhold til for alvor at indfange noget formelt og historisk specifikt ved kunsten, når han uden problem kobler Mallarmés poesis dyrkelse af forfinede stemninger og sprogklange med kubisternes rå kollager. Men at y Gasset har fat på noget vigtigt, når han forstår avantgardens agenda som rettet mod en kunst, der proklamerer et enkelt subjekts store, dybe og forfinede følelser, og som fordrer genkendelighed og identifikation, er sikkert. En central formulering lyder (y Gasset 1945: 28):

> Med det nye billedes genstande er ethvert samliv udelukket. Da maleren tog udseendet af oplevet virkelighed fra dem, kastede han broen af og brændte de skibe, som kunne have ført os tilbage til vores vante omgivelser.

Intentionen om en upersonliggørelse af kunsten og kritikken af det selvbevidste centrallyriske subjekt kan lokaliseres en mængde steder fra den tyske *Der Sturm*-digtnings »absolute Wortkunst« til den danske konkretisme fra 1960'erne, hvor Højholt f.eks. i *Cézannes metode* proklamerer (Højholt 1967: 35):

> Hvis en lyriker af sit digt kræver, at det skal være et eksempel på sprog, kan han ikke samtidig forlange af det, at det skal være bærer af hans personlighed i form af udsagn, bekendelse etc.

Bevæger vi os frem til de seneste års danske poesi, finder vi upersonliggørelsespoetikken udbredt i interaktionslyrikken. Begrebet upersonliggørelse skal her ikke forstås i den betydning, det har visse steder hos y Gasset, hvor den moderne kunst beskrives som noget anonymt og ikke-menneskeligt, men derimod i relation til bl.a. Højholts forståelse af udtrykket, hvor der peges på en lyrik, der ikke primært skal læses i lyset af én autentisk og autoritativ personlighed. Det bliver derimod interaktionen mellem forskel-

lige personer, instanser og tekster, der er i fokus i teksten. En af de vigtige repræsentanter for Højholts upersonliggørelsespoetik er Lars Bukdahl. I denne digters debutdigtsamling *Readymade!* (1987) er en typisk tekst »Amerika«:

i amerika
kører jeg i store biler vestpå og
her
ser virkelig ud som et moderne digt
her
omkring mig
med iintethed og ttomme llandskaber og ffragmentariske
jjeger
men nuet fungerer
og det er Frank Sinatra der synger i mine bilradioer
i amerika
mit jeg nyder fforskelsløsheden
og enkelte benzinstationer
i fulde drag
det lyser
men det hele er en film ikke et digt amerika

Som ofte hos Bukdahl sættes der på postmodernistisk-eklektisk vis diverse sætstykker op i form af genrer og stilarter, der flirtende afprøves og kobles. Der ironiseres over det centrallyrisk-modernistiske digt, hvis inventar opstilles som et klichéagtigt katalog, som digtets subjekt passerer forbi i fuld fart, så startbogstaverne fordobles af fartstriber (»iintethed og ttomme llandskaber og ffragmentariske/jjeger«, »fforskelsløsheden«). Alt er en slags simulacrum, hvor fiktion og virkelighed glider sammen: 'amerika er en film er et moderne digt'. Det lyriske jeg er blot en tilfældig attitude eller en position i et tekstlandskab, som det så elegant siges: »mit jeg nyder fforskelsløsheden«.

En anden eksponent for den avantgardistiske upersonliggørelsespoetik er Niels Frank, der i *Tabernakel* (1996) ironiserer over forestillingen om digtet som et medium for digterens eksistentielle problemer. Et markant eksempel på dette er den absurd-humoristiske digtserie »Tretten haiku med blå tyre«, fra hvilken et uddrag lyder:

(Haiku som på mytologiernes tid)

Een gang gik tyren ned til floden.
Og een gang til for at gense sit billede
Aldrig havde den set så blå en tyr

(Bekendelseshaiku)

Han sagde: Jeg er en tyr.
En blå tyr. Men en gang imellem,
som fx nu, er jeg også en rød tyr

(Poetik haiku)

Uden billeder forbliver poesien stum.
Uden sin farve er den blå tyr et afstumpet dyr.
Uden sin særlige lethed kan sneen ikke falde

(Haiku i moderne tid)

Den blå tyr står solidt i blæsten mellem højhusene.
Den er et lykkeligt dyr. Fluen der sidder
på dens skulder, er ikke nogen tung flue

(Haiku til skeptikere)

Har De måske
nogensinde set
en grøn tyr

Forbilledet er Wallace Stevens berømte digt »Thirteen Ways of Looking at a Blackbird« (1923), som også er blevet oversat af Franks mentor Poul Borum i 1981. Stevens er en digter, som Frank har beskæftiget sig indgående med i bl.a. efterskriftet til Hugo Friedrichs *Strukturen i moderne lyrik* (1987) og essayet »Notat for venstre hånd, højre øje. Akademisk stykke om Wallace Stevens« fra *Yucatán* (1993). I begge disse tekster fremhæves Stevens som en modvægt til og modstander af den centrallyriske digtning. I førstnævnte tekst fremhæves den legende spilbevidsthed hos Stevens som et poetisk princip, som Hugo Friedrichs fremstilling hævdes ikke at have blik for. I det andet noget flagrende og associative essay optræder der desuden en lovprisning af Stevens, som en lyriker, hos hvem det ikke drejer sig om at »beherske teksten«, og hos hvem man ser, at teksten lader sig »styre af sig selv, hen over strategier og manipulationer og forudberegninger« (Frank 1993: 27).

Vender vi tilbage til Franks 'blå tyre', er ligheden med Stevens' 'solsorte' tydelig. Poetikken går ud på at anlægge en hel vifte af uforudsigelige synsvinkler og stilholdninger i løbet af teksten. Vi springer fra folkemytologiens følelsesfulde beretning (»Aldrig havde den set så blå en tyr«) til en moderne, 'bekendelseslitterær' og plat privat refleksion (»Han sagde: Jeg er en tyr./En blå tyr. Men en gang imellem,/som fx nu, er jeg også en rød tyr«). Herefter er vi pludselig i en filosofisk, æstetikteoretisk diskurs, hvis prægnans retorisk søges understreget med en anaforisk treklang. Herpå følger en moderne 'højlit-

terær' skildring med ydre og indre synsvinkel hos den blå tyr. For så at afslutte med en dagligsproglig henvendelse til læseren (»Har De måske/nogensinde set/en grøn tyr«).

Effekten af teksten består i den spøgefulde overraskelseseffekt, som de uforudsigelige skift i relation til det abstrakte motiv medfører. Et mægtigt oplevelsesrum skabes som i andre interaktionslyriske tekster, hvor man distancerer sig til en centrallyrisk beherskelsesstrategi i forhold til det poetiske univers.

Fra Bukdahls tricksteragtige spil med subjektpositionen til Franks Stevens-inspirerede eksperimenter med synsvinkelskift og flerstemmighed i den poetiske tekst er der tale om en radikalisering. Som et sidste, måske endnu mere avanceret eksempel på en opløsning af et fast centrallyrisk subjekt, kan man nævnte en række tekster fra Pia Juuls digtsamling *Helt i skoven* (2005). Vi træffer her noget så særpræget som en mordhistorie berettet i en række digteriske sekvenser, der antager divergerende synsvinkler på en forfatter ved navn Peter Jyde, som er blevet myrdet. Jeg har tidligere peget på Juuls intention om at skabe tekster, der ikke lader sig fastlægge stil-, form- og genremæssigt. Her får den fuld skrue i et eksperiment med det udsigelsesmæssige, hvor man f.eks. pludselig i værket får en tekst med titlen »Overskrifter«:

> Lig fundet i en bæk
> Mand fundet død i en skov
> Små piger fandt lig i skov
> Børn fandt skudt mand i bæk
> Kendt forfatter myrdet
> Forfatter skudt
> Det ville have moret ham selv, måske, at se disse variationer? Han kunne
> have fundet på nogle bedre.
> Forfatter omsider fjernet fra jordens overflade!
> Hvem læste denne mands dødssyge bøger?
> Peter Jyde endelig død.

Teksten er som så mange af Juuls digte karakteristisk ved, at en hel række kontekster har 'smittet' det poetiske sprog, så at man knap kan få øje på noget digterisk subjekt med et autentisk sprog. Der indgår i digtet en halv snes avisoverskrifter, som angiveligt skulle være opsnappet i det sociale rum. Og som om dette ikke er subtilt nok, får man herefter en refleksion over, hvilke overskrifter den i overskrifterne omtalte ville have fundet på, hvis han ikke netop var død!

At der i digtets udprægede »forskelligsprogethed« og flerstemmighed ikke hersker den totale fragmentering, er imidlertid også en pointe. Der er jo vitterligt en bevidsthed, der har samlet de sproglige fragmenter til en afkodelig enhed. Jeg har tidligere i forbindelse med diskussionen af en række avantgardistiske former som readymades, montager og 'strukturelt polyfone' tekster også nævnt, at man også her kunne tale om en eller anden form for intentionelt centrum. Med Bachtins og Engdahls udtryk er der selv i

meget eksperimenterende tekster, hvis subjekt trues med 'udslettelse', en autor-instans eller en »stemme«, der organiserer stoffet. At dette er tilfældet, ser vi både i Bukdahls konkretistiske 'amerika-tekst', i Franks 'spiltekst' om 'blå tyre' og i Juuls tekst med implanterede avisoverskrifter.

Tilsvarende finder man naturligvis ingen tekster, der kan betegnes som *rene* monologer, ligegyldigt hvor autoritativt og autentisk et præg det overpersonlige centrallyriske subjekt har. Noget sådant har, som jeg med Bachtin og Todorov i baghånden har nævnt, kun menneskehedens stamfar Adam været i stand til. Essensen er derfor, når man ser på udsigelsespunktet i poetiske tekster, at der som med det genremæssige, det formmæssige, det rytmiske og det billedsproglige er tale om et kontinuum mellem en centrallyrisk og en interaktionslyrisk position.

Centrallyrikkens apostrofiske tale – Tafdrup, Huss, Grotrian og Henningsen

Vi har i det foregående diskuteret, hvad jeg har kaldt *udsigelsespunktet*, altså spørgsmålet om, hvem og hvorfra der tales i digtet. En anden side ved digtet er lige så vigtig, nemlig *udsigelsesmåden*. Der menes hermed den måde, hvorpå der tales, og den retning som kommunikationen i digtet har.

Hvad kendetegner den centrallyriske tradition i denne retning? Et grundlæggende synspunkt er, at centrallyrikkens adelsmærke er, at den opfatter sig som frigjort fra enhver form for utilitaristisk og pragmatisk funktion. Man kan kort og godt sige, at det – som sprogfunktionsteoretikerne Jakobson og Mukarowsky har påpeget – drejer sig om at sabotere vanlige kommunikationsmønstre i den poetiske tekst.

En vinkel på denne problemstilling er Gottfried Benns berømte fordring fra essayet *Lyrikkens problemer* (1951). Her bestemmes det moderne digt lakonisk som en 'tale til ingen'. En lignende formulering findes hos Per Højholt i *Cézannes metode* (1967), hvor digtet kaldes en »tom henvendelse« (Højholt 1967: 85). Tilsvarende er det hos Hugo Friedrich en fundamental idé, at digtet er udtryk for en akt, hvor et profetisk subjekt hinsides og uberørt af socialiteten taler ud i et ubekendt rum: »Siden Mallarmé og Rimbaud har det været den helt ubestemte fremtid, der har været den eventuelle adressat« (Friedrich 1987: 174). Anker Gemzøe har med afsæt i Bachtins værker diskuteret en lignende forestilling i *Metamorfoser i Mellemtiden* (1997) og »Metafiktionens mangfoldighed« (2001). Gemzøe anvender kategorien »superadressat« om kommunikationsformer i digteriske tekster, hvor »forfatteren tilkendegiver at skrive for evigheden«, og hvor f.eks. »en gud eller lignende installeres som overadressat« (Gemzøe 2001: 36). Bachtins og Gemzøes begreb er dog bredere end Benns og Højholts idé om centrallyrikken som en henvendelse uden mål. Superadressat-begrebet kan således forbindes med en af de vigtigste retoriske kategorier inden for poetisk formsprog, nemlig *apostrofen*.

Hvordan apostrofen fungerer som kommunikativ strategi, udtrykkes i en nøddeskal i Northrop Fryes *Anatomy of Criticism* (Frye 1957: 149):

> The lyric poet normally pretends to be talking to himself or to someone else: a spirit of nature, a Muse, a personal friend, a lover, a god, a personified abstraction [...] The poet, so to speak, turns his back to the listener.

Man forstår tydeligt, hvorfor netop den apostrofiske form er blevet en integreret del af det monologiske digts poetik. Her holdes det digteriske særsprog i et fast greb af det overpersonlige poetiske subjekt, og man forhindrer enhver afsmitning fra andre instanser, der kan skabe en »forskelligsprogethed« eller flerstemmighed i det digteriske univers. Det poetiske jeg er kort og godt alene og suverænt herskende. Apostrofen bestemmes i denne forbindelse oftest, som Bachtin, Gemzøe og Frye også peger på, som en tiltale af noget, der hverken har ansigt eller stemme. Der anvendes en *prosopopoeia*, som grundlag for kommunikationen, idet den tiltalte »superadressat«, hvad enten det drejer sig om et begreb, en gud eller en ting, levendegøres i kraft af tiltalen.

Inden for de seneste årtiers litteraturteori har man i den amerikanske dekonstruktion og poststrukturalisme set en kraftig opblomstring af interessen for apostrofen. Det gælder kritikere som Paul de Man, Jonathan Culler og Barbara Johnson. Apostrofen er i en række essays blevet taget til indtægt for en række paradigmer, som ofte ikke har haft meget med lyrik at gøre, og som desuden sjældent har øget interessen for specifikke poetiske værker eller forfatterskaber. Dekonstruktionens generelle svaghed har her været, at de programmatiske udmeldinger i mange tilfælde har manglet et litteraturanalytisk og -historisk bagland. Hvad angår apostrofen, kan dekonstruktionens hovedtese sammenfattes til at være, at netop denne figur i tekster viser, at den referentielle funktion i tekster er af mindre betydning end den performative.[116]

Ser vi bort fra den lidt stereotype dekonstruktivistiske kritik af læsningen af digte som referentielle udsagn, er der imidlertid også pointer i nogle af de dekonstruktivistiske essays om apostrofens betydning i lyrikken. Dette ses specielt i Jonathan Cullers tre afhandlinger »Apostrophe« (1981), »Reading Lyric« (1985), og »Changes in the Study of the Lyric« (1985).

Jeg vil fremhæve fire punkter ved den dekonstruktivistiske diskussion af apostrofen, som specielt kommer til udtryk i Cullers artikler, og som jeg i det følgende vil forsøge at belyse den nyeste danske lyrik ud fra. Det første aspekt ved apostrofen er, at den er udtryk for en intensivering af passionen i digtet. Culler skriver: »passion spontaneous seeks apostrophe« (Culler 1981: 139). Han er hermed på linje med den klassiske retoriks forestilling om apostrofen, hvor f.eks. Heinrich Lausberg i sin *Handbuch der Literarischen Rhetorik* fremlægger følgende bud på apostrofens funktion (Lausberg 1990: 377):

> Die Apostrophe ist die »Abwendung« vom normalen Publikum und die Anrede eines anderen, vom Redner überraschend gewählten Zweitpublikums. Diese Anwendung hat auf das normale Publikum eine pathetische Wirkung, da sie beim Redner Ausdruck eines in den normalen Redner-Publikum-Bahnen nicht zu haltenden Pathos ist: die Apostrophe ist sozusagen ein pathetischer Verzweiflungsschritt des Redners.

Med understregelsen af 'fortvivlelsen' kan man roligt sige, at Lausberg lægger vægt på passionen i apostrofen. I denne gestus oplades det poetiske univers med jegets store, dybe og unikke følelsesliv.

For det andet aktiveres der i apostrofen et jeg-du-forhold, hvor det tiltalte objekt eller »Zweitpublikum« i de fleste tilfælde er uden liv, før de tiltales. Det tiltalte kan være mange forskellige ting. Det kan, som det opregnes hos Heinrich Lausberg og Ulla Albeck, være fraværende eller afdøde personer, overjordiske væsener, meteorologiske eller geografiske forhold, ting og abstrakte begreber (Lausberg 1990: 378f og Albeck 1962: 192). Effekten af den skabte jeg-du-relation er, ifølge Culler, at der skabes en forestilling om poeten som »one who successfully invokes nature« og »to whom nature might, in its turn, speak« (Culler 1981: 142). Animeringen af ikke-levende objekter og begreber er dermed udtryk for, at digteren er en visionær skikkelse, der giver liv til og styrer ikke-levende elementer i universet.

Man kan anholde, at Cullers beskrivelse af poeten som en, der 'succesfuldt vækker' og behersker universet, er lovlig entydig i sin positive valorisering. At ikke-levende objekter antropomorficeres og anråbes kan, som Rolf Nyboe Nettum har nævnt i en læsning af Hamsuns *Pan*, også fortolkes som en desperat længsel efter menneskeligt selskab (Nettum 1970: 225f) – et forhold Lausberg naturligvis også er inde på, når han taler om »Verzweiflungsschritt des Redners«. At den apostrofiske henvendelse ikke behøver at være triumferende, kan man også få et praj om i Barbara Johnsons »Apostrophe, Animation, and Abortion«, hvor den får fuld skrue med lacaniansk psykoanalyse, når det anføres, at apostrofen skal forstås som »endless elaborations and displacements of the single cry, Mama!« (Johnson 1986: 99). Men at den centrallyriske apostrofes arketypiske kommunikationsform er en patosladet anråbelse af besjælede og personificerede ting og begreber, står fast.

Hermed er vi inde på et tredje og beslægtet aspekt ved apostrofen, nemlig at poeten med brugen af apostrofen indskriver sig i en ganske bestemt intertekstualitet. Det drejer sig om den højstemte, profetiske og heroiske poesitradition, der bl.a. har rødder i den romantiske digtning. Culler skriver (Culler 1981: 143):

> If we think of what the vocative represents in this process, we can see why apostrophe should be embarrassing. It is the pure embodiment of poetic pretension: of the subject's claim that in his verse he is not merely an empirical poet, a writer of verse, but the embodiment of poetic tradition and of the spirit of poetry. Apostrophe is perhaps always an indirect invocation of the muse. Devoid of a semantic reference, the O of the apostrophe refers to other apostrophes and thus to the lineage and conventions of sublime poetry.

Man kan i forhold til Cullers 'apostrofiske intertekstualitet' anføre to ting. For det første må man slå fast, at man med apostrofiske former ikke blot mener formuleringer indledt med formlen »O«.[117] For det andet er det vigtigt at understrege, at tilknytningen til en poetisk tradition, som jeg har påvist i forhold til bl.a. rytme og billedsprog, kan have et

meget forskelligt præg. Mens Culler kun har blik for, at man kan forholde sig bekræftende til den poetiske tradition med en dertil hørende 'forlegenhed', så er dette kun én mulighed. Jeg har været inde på, at man blandt forfatterskaber med tilknytning til en centrallyrisk poetik har set et spektrum af holdninger fra patosfyldt beundring over subtil ironi til lidenskabelig forkastelse.

Cullers fjerde pointe omkring apostrofen er imidlertid, at denne også kan bruges parodisk. I dette tilfælde sker der en anfægtelse af den patos, som den apostrofiske form umiddelbart lægger op til. Man forholder sig nu travesterende og ironisk til den ovenfor nævnte heroiske digterpositur og »conventions of sublime poetry.« Hverken den patosfyldte eller den ironiske brug af apostrofen findes dog oftest i 'renkultur'. At der selv i de tilsyneladende 'rene' monologiske udsigelser også ofte blander sig aflejringer af andre 'stemmer', der giver disse en ironisk drejning, har jeg tidligere været inde på.

Jeg vil hermed rette fokus mod de centrallyriske apostrofiske former i dansk lyrik omkring 2000. Med afsæt i Jonathan Cullers artikler har jeg fremhævet fire træk ved den apostrofiske form, nemlig at den er udtryk for voldsom patos, at den hviler på en prosopopoeia, idet digtets jeg-du-forhold skaber en animering af omgivelserne, at den skaber intertekstualitet i forhold til en orfisk poesitradition, og at dens høje status ofte antastes og omgives af et ironisk-parodisk skær. I relation til disse forestillinger vil jeg undersøge, hvorledes det apostrofiske optræder hos fem forskellige digtere, der spænder fra den symbolistiske til den hermetiske retning inden for poesien, nemlig Pia Tafdrup, Peter Huss, Simon Grotrian, Lene Henningsen og Morti Vizki.

Betragter vi den danske centrallyriske tradition, møder vi inden for den romantisk-symbolistiske digtning en udpræget brug af apostrofer. Dette ses fra Johannes Ewald (»O Nordhav!«, »O Død!«) og Oehlenschläger (»O venlige Mark! O Lund saa prud!«) over Sophus Claussen (»Lad Syndflodens Vande mig bære herfra/jeg har levet en Dag i Ekbátana«) frem til Bjørnvig (»O, frostnåle vokset til bjerge«, »Ave Soria Moria«) og Sarvig (»Hvad er vinterhimlen andet end et lysende kort?«). Anråbelsen af og animeringen af abstrakter og ting har i alle tilfældene et kosmisk-religiøst præg. Alligevel oplever vi, at tonen kan være vidt forskellig. Den kan eksempelvis spænde fra Claussens stolt heroiske besværgelse i »Ekbátana« til Sarvigs illusionsløst forstemte, retoriske spørgsmål i hans sene prosadigte. Noget lignende ses i disse digteres arvtagere fra de seneste år.

Den kosmisk-religiøst orienterede apostrofering optræder talrige gange i Pia Tafdrups digte, hvor vi f.eks. i *Hvid feber* (1986) finder teksten »Ti anråbelser«:

> Gud, min Gud
> hvad er hemmeligheden
> bag din psykotiske leg
>
> Gud, min Gud
> jeg ligger i syrebad
> ventende på bedre tider

Gud, min Gud
forlanger du
at jeg skal elske det jeg ser

Gud, min Gud
jeg vil gerne leve
det er alt

Gud, min Gud
jeg er en krop
som sproget rører ved

At vi møder en religiøst-kosmisk anråbelse som ovenstående, kan synes naturligt i kraft af, at vi har at gøre med et forfatterskab, hvor syntesesøgen og metafysisk længsel er poetologiske grundprincipper. Dette er selvsagt også i pagt med forfatterskabets valgslægtskaber såsom Rilke, Claussen og Bjørnvig, der alle er eksponenter for den symbolistiske tradition.

Det er samtidig tydeligt, at Tafdrups digt ikke er udtryk for nogen ukompliceret og 'succesfuld' kommunikation med en guddommelig magt, således som Culler ser det i den patosladede poetiske tradition, og sådan som man kender det fra dele af den ortodoks-religiøse digtning. Man mærker 'fortvivlelsen' i formuleringen. Det handler i høj grad om moderne sekularisering samt anfægtelse og tvivl i forhold til et metafysisk princip. Alene stilen med prosaiske udtryk som »psykotisk leg« og »syrebad« antyder dette.

Dernæst er det oplagt, at teksten rummer ansatser til et brud med forestillingen om en autentisk og autoritativ monologisk udsigelse, som man finder i idealtilfældet af en centrallyrisk tekst. 'Underteksten' i digtet er naturligvis Jesu korsord. Og selv om der er en samklang mellem smerten i Tafdrups stemmeføring og den bibelske tekst, så åbnes der et betydningsrum af uafgørlig art i kraft af modsætningen mellem den klassiske teksts institutionaliserede og ritualiserede patos (»Gud min, Gud«) og det moderne, individuelle vokabular (»psykotisk leg«).

At Tafdrups omgang med den apostrofiske form er særdeles reflekteret, fremgår også af følgende passage fra poetikken *Over vandet går jeg* (Tafdrup 1991: 131):

> Poesi er ikke blot en samtale, jeg fører med mig selv. Gennem arbejdet med digtningen er mit gudsforhold langsomt ændret. Det er min overbevisning, at der ikke gives en egentlig skaben uden en vis omgang med Gud. Vel at mærke en anden end den, kirken som religiøs institution praktiserer.
>
> For mig er forholdet til Gud udsprunget af poesien, derfor er jeg hjemløs i forhold til den religiøse institution. Det vigtige er imidlertid ikke, hvordan eller hvil-

> ken samtale der føres med Gud, men *at* der tales til noget større, at der tænkes *vertikalt*. I mere end hundrede år har størstedelen af samfundet afskåret sig fra denne dimension.

Vi ser, hvor præcist det poetologiske udsagn passer på en tekst som »Ti anråbelser«, idet der begge steder fortælles om en følelse af hjemløshed »i forhold til den religiøse institution«. Tafdrups poetik er præget af en illusionsløshed og dyb forstemthed over den moderne verden, der også omfatter de etablerede rammer for religionsdyrkelse. Denne følelse opvejes kun af den symbolistiske digters heroiske tro på 'noget andet' og kommer til udtryk i en diskurs, der bryder med den normale samfundsmæssige kommunikation. Tafdrup fremlægger her den moderne centrallyriks kommunikative strategi i en nøddeskal: Der »tales til noget større« og »tænkes *vertikalt*«. Eller sagt på en anden måde: Den apostrofiske form med dens overpersonlighedspoetik og superadressat er kernepunktet i den monologiske poesitradition.

Apostrofiske anråbelser i ny dansk lyrik kan dog indeholde en mindre grad af anfægtelse end hos Tafdrup. Den nyromantiske skjald Peter Huss indfletter ofte mellem sine henrevne besyngelser af paradisiske kvinder en række kristne bønner. Dette ses i det følgende eksempel fra *Nissens verdener* (1997):

> Vær nær livsglæde
> Skænk os venlighed og frelse, Gud
> Lad os være på lyserøde skyer.
> I Jesu Kristi navn.
> Amen

Der er hos Huss ikke på samme måde som hos Tafdrup spor af tvivl og rådvildhed i forhold til det religiøse. Man kan imidlertid også pege på en revne i »enhedssproget« hos Huss, hvor en uro og dissonans kan siges at ytre sig i forholdet mellem de tilbagevendende formelagtige kristne sentenser (»I Jesu Kristi navn./Amen«) og den ofte ekstatiske rablen (»Skænk os venlighed og frelse, Gud/Lad os være på lyserøde skyer«), som man møder i hans tekster.

Det er ikke kun Gud, der 'vækkes' gennem tiltale i ny dansk poesi, men også elementer fra naturen. I et apostrofisk digt af Simon Grotrian ser man f.eks., at prosopopoeiaen gælder et træ. At der knyttes an til en centrallyrisk tradition med aner som Johannes Ewald og Oehlenschläger understreges desuden i brugen af den gamle højtidelige, kultisk besyngende genre, som signaleres i titlen »Ode til et egetræ« fra *Livsfælder* (1993):

> Egetræ, jeg hylder dig
> og stiller mig ved siden af
> du hilser, jeg kan høre suset, lavt som boulevarderne
> silende om parkens ro.

Vi læser blad for blad din mening, før du taber sommeren
med dynger til storm og blir skelet.
Rødderne er skyggegrene, fire dimensioner har du
verdens hjørner mødes i din krone
hvor de strides
jeg kan høre bruset, højt som en tablet.
Og en vidtforgrenet tøjrepæl for kæmper er din smukke stamme
grønne skud kan eksplodere lydløst i dit overstel.
Gamle ven, din stemme lå begravet i en mose
men din fleksibilitet har gjort dig sort som klodens skyggevæsner.
Potentielle kister, borde venter på en motorsav
du store brændte foto af min sorg
der krænger over.
For du lander ved min fod, og jeg blir stående alene.

Den i forhold til Grotrians øvrige produktion usædvanlig let forståelige tekst er langtfra det eneste digt fra de seneste år, hvor et træ anråbes apostrofisk i patosfyldte strofer. Vi finder således en lignende besjæling af et ærværdigt gammelt træ i afslutningsdigtet til Janus Kodals debutdigtsamling *Antologi* (1991), »Til min sjæl (en anden form for uendelighed)«.

I »Ode til et egetræ« møder vi en jeg-du-kommunikationsstruktur, som er generel for ode-formen fra Pindar til Ewald. Endvidere er det gamle træ som emblem på stolt tradition og fældningen af det som de nye tiders ubarmhjertige og beklagelige fremmarch en topos, der kendes talrige steder fra den klassiske digtning fra Oehlenschläger til Drachmann. At digtet har rod i den centrallyriske poesitradition, hvor et jeg er sammensmeltet med et naturunivers og 'vækker' dele af dette, er også tydeligt. Andre ting giver imidlertid også digtet dets klassiske præg. Det gælder den højtidelige anråbelse (»Egetræ, jeg hylder dig«), de lange verslinjer med udramatiske V-punkter samt den komplekse syntaks med inversion (»Og en vidtforgrenet tøjrepæl for kæmper er din smukke stamme«).

Til gengæld er der også træk ved Grotrians digt, der peger i en mere moderne retning, og som ligesom i Tafdrups og Huss' tilfælde antaster den klassiske monologiske stil. Man ser således en prosopopoeia, der i momenter har et muntert surrealistisk præg, som når egetræet »hilser« og har en »stemme«. Derudover optræder der i digtet et yderst moderne vokabular med gloser som »fleksibilitet«, »foto« og motorsav«, samt et eksperimenterende billedsprog, når grenene betegnes som »overstel« og træets susen i vinden som »bruset« fra »en tablet«. En uomgængelig intertekst i forhold til »Ode til et egetræ« er desuden centrallyrik-modstanderen Højholts provokativt-overraskende digt »Personen ved roden« fra *Praksis 9. Det gentagnes musik* (1989), hvor teksten nøjagtig som Grotrians pludselig i sin slutning skifter fra en prisen af et stolt træ til et illusionsløst syn på fænomenet som »gavntræ« og »nye økseskafter«.

Med de svage ironier og tendenser til »forskelligsprogethed« hos Tafdrup og Grotrian vil jeg bevæge mig over til at se på et par centrallyrikere, hos hvem den ironiske apostrofering er endnu mere tydelig. Det skal her nævnes, at noget sådant naturligvis også kan spores inden for den lidt ældre danske poetiske tradition. Man kan tilmed sige, at der er tale om en række klassikere, hvad angår den ironiske apostrofe, der er pendant til de eksempler på det samme, som Jonathan Culler og Barbara Johnson nævner talrige gange i de tre artikler, »Apostrophe«, »Changes in the Study of the Lyric« og »Apostrophe, Animation, and Abortion«. Det drejer sig om Shelleys »Ode to the West Wind« og Baudelaires »La Cygne«, der repræsenterer henholdsvis en patosfyldt og en ironisk apostrofering. I dansk sammenhæng har vi som et modspil til den alvorlige brug af apostrofer en ironisk apostrofisk form i Johannes V. Jensens *Digte 1906* med de mange anråbelser og retoriske spørgsmål som i »Afsked«: »Foraar! O Foraar 1902!« Apostrofen udtrykker i disse prosadigte en holdning, der er i pagt med Jensens darwinistiske opgør med enhver romantisk forestilling om en besjælet natur. Derudover træffer man en berømt – ligeledes 'anti-symbolistisk' – ironisk apostrofe i Rifbjergs »Terminologi« fra *Konfrontation* (1960) med optakten: »Ja, ja, ja/nu kommer jeg/ned til jer/ord.« Her tiltales sproget som noget, der absolut ikke som i den romantisk-symbolistiske tradition har relation til en højere åndelig sfære, men derimod til en prosaisk dagligdag.

I nyere dansk lyrik finder man hos Morti Vizki i digtsamlingen *Sol* (1999) en munter parodi på en apostrofisk anråbelse af en gud. Jeg har i diskussionen af Vizkis forfatterskab været inde på denne digters bizarre poetiske beskrivelser af soldyrkelsen i oldtidens Ægypten under faraoen Echnaton. At der er lidenskab og en vis alvor i Vizkis optagethed af denne kultur, kan man ikke nægte. Alligevel kan man ikke andet end læse en ironi i forhold til andre religiøse anråbelser i Vizkis henvendelse til den faderlige sol i en omverden, hvor jeget f.eks. i samlingens titeldigt befinder sig i et slagteri med kroge og hvide fliser:

> Far, far vi bøjer os
> For din kromosfære
> Vi nejer som to kvinder
> For dens smalle røde ring
> Ting der giver sig i kroge på slagteriet
> Spejler sig ømt i en hvid flise
> Duften af august måned og dig.

En tilsvarende ironisk apostrofisk form i en henvendelse til Gud møder vi i Lene Henningsens *Stemmer i uvejret* (1998):

> Kære Gud, jeg har siddet og stirret på den plan du
> sendte mig nu i flere år, jeg har kalkeret den op
> og skrevet forklaringer til – og fået en bestemt stol
> at betragte fra – det går bare ikke.

Digtet er naturligvis centrallyrisk med sin apostrofiske form. Samtidig er der en tydelig anfægtelse i forhold til brugen af denne form. Dette viser sig ikke bare i, at temaet er tvivl i gudsforholdet, men også i, at relationen mellem menneske og Gud er karikeret med det prosaiske vokabular, hvor det at tro beskrives som »den plan du/sendte mig«, som jeget tillige har fået »en bestemt stol/at betragte fra.«

Med den ironiske forvridning af det tonefald, hvori apostroferingen af Gud, universets magter, abstrakter og almindelige genstande foregår, bevæger man sig i yderkanten af det centrallyriske område. Uden for denne digttradition ser man imidlertid, at der er tale om ganske andre kommunikationsstrukturer i teksterne.

Interaktionslyriske kommunikationsstrukturer – Juul, Laugesen, Skinnebach og Nørup-Nielsen

Den interaktionslyriske position inden for dansk litteratur omkring 2000 har som sit fremmeste ærinde at bekæmpe den apostrofiske udsigelse. Apostrofen opfattes som inkarnationen af det, man distancerer sig fra inden for den monologiske poesi. At noget sådant er tilfældet fremgår af den interaktionslyriske strømnings førende ideolog i 1990'erne, Lars Bukdahl, der i sin poetik »Dødens appelsin« (1995) under overskriften »Og de andre idioter« retter følgende knusende sarkastiske slag mod denne fraktion inden for digtningen (Bukdahl 1995: 16f):

> Jeg tænker her på et flertal af mine jævnaldrende digterkolleger, min såkaldte generation, og mest idiotiske og vellignende ser de ud i den fancy antologi af digtere debuteret efter 1990, redigeret af den intetsigende Neal Ashley Conrad, *I det åbne*, som Glyptoteket udgav sidste år. Seks digtere er med, ikke lutter idioter, men hvert af deres afsnit indledes med et heroisk portrætfotografi mod masser af hvidt (Nicolaj S. er stålsat følsom og iført rullekravesweater på vej til den spanske borgerkrig) og to siders s/h-billede af havlandskab eller tåget, rugende natur, og det ville i og for sig være alt nok, men der er også digte med, ikke for mange, en eksklusiv portion på otte til tolv, og så til sidst de vældige bibliografier, to sider til hver. Det ligner dem på en prik, små klynk og en vældigt buldrende positur, der skal tages for pålydende.
>
> Problemet er alvoren, eller rettere det grasserende storhedsvanvid. De tror sgu, de er genier, uden tøven kaster de sig ud i de mest grinagtige profetismer, mystifismer og patosismer, alle disse retoriske spørgsmål. O, hvor jeg taler. Og jeg tror, at årsagen til denne uheldige månesyge er en generel lyrisk spejleffekt: papirets allerstørste mand, der taler gigantisk til sin læser. Men lige så meget har det nok at gøre med de stjernetunge valgslægtskaber, de unge digtere holder, de tror de skal være Hölderlin og Rilke og Celan, og de nægter at forholde sig til ret meget andet og mindre. Det er jo en talentkløft, der virkelig vil noget, man larmer lige ned, gør man, og brækker nakken. Og det er underligt, at de ikke kan se det selv, at de ikke

> kan se, at det er svagelige, hovedløse monstre, der ser tilbage på dem fra papiret. I flere forfatterskaber er det en brat udvikling til det værre, der finder sted, en ivrig, talentfuld uskyld besmittes med alvor og dratter uden videre sammen, ret uhyggeligt egentligt at være vidne til. Det bliver så autentisk og ekstatisk, at det svært kan blive mere kunstigt og udvendigt, enhver sproglig fremdrift forsvinder, mumlen og skriveri, og så er der selvfølgelig også kedsommeligheden, massiv og gråmeleret, det har altid været den stærkest blomstrende unode.
>
> De står dér i deres små bøger og slår sig for munden med store, malmfulde slag, bum, bum, piv, piv, og det er da godt nok trist.
>
> »Endnu er jeg lænket til min rod, Å sol og vand!/Ti! I tavse for I mærker ikke kniven,/og brænd mig i det mørke uden ophør/kron mig i en ørken med rasende hvepse.«

Bukdahls argumentation er, som vi ser, parallel til Bachtins fra »Noter fra 1970-71«. Der opsættes en skarp modsætning mellem to forskellige digtertyper. På den ene side har man den forældede, der med Bachtins udtryk »proklamerer« og identificerer sig med rollen som »præst, profet« og »prædikant« eller med Bukdahls har »grasserende storhedsvanvid«. På den anden side har man med Bachtins formulering den moderne »skribent«, der har gennemskuet, at »ironien har gennemtrængt alt«, og at man kun kan tale »med forbehold«. At denne digtertype repræsenteres af Bukdahl selv og hans ligesindede, er en underforstået præmis i teksten.

Når Bukdahl som kulminationen på sin hån citerer Nicolaj Stochholm, der som en reinkarnation af gustaf munch-petersen haves til bedste som »stålsat følsom og iført rullekravesweater på vej til den spanske borgerkrig«, er det dog ikke helt retfærdigt. Man kan bemærke, at ovennævnte citat, der stammer fra digtet »Rosens testamente« fra *Sammenfald* (1992) af Stochholm med sin maniererede brug af apostrofe og prosopopoeia faktisk giver plads for en grad af flerstemmig ironi, på samme måde, som vi så det hos Tafdrup, Grotrian og Henningsen. Der er en dissonans mellem den voldsomme patos i den apostrofiske anråbelse om nåde af universet og så det forhold, at det er en almindelig blomst, der taler. At Stochholm ligesom flere andre poeter er bevidst om dette, er sikkert. Modsætningen er kort og godt ikke så absolut, som Bukdahl i sin polemik vil gøre den til. Eller sagt på en anden måde: Attituden som præst, profet eller prædikant er også anfægtet i store dele af centrallyrikken, og der tales her også med forskellige grader af »forbehold.«

Alligevel må man give Bukdahl ret på en række punkter i hans skarpe og sarkastiske påstand om, at man i den centrallyriske tradition kan lokalisere såvel »stjernetunge valgslægtskaber« som »profetismer, mystifismer og patosismer« samt »alle disse retoriske spørgsmål«. Apostrofen står tydeligvis i særlig grad for skud her, når det hvæsende i Bukdahls tekst lyder: »O, hvor jeg taler«. Det usædvanligt morsomme og elegante essay, der er at finde i et uanseeligt nummer af tidsskriftet *Ildfisken* fra 1995, kunne godt få status som kanoniseret programskrift i fremtidige litteraturhistoriers redegørelser for den danske interaktionslyriske strømning.

Hvordan tales der så i interaktionslyrikken? Ja, Bukdahl giver i samme essay en formel for det, når han taler om »et effektivt rod, flerstemmigt, paradoksalt, ud i alle retninger stikkende« (ibid. 15f). Man skal med Bachtins udtryk kunne lokalisere en »stilistisk sammensathed« eller »dialogicitet« i forhold til digtets udsigelsesmåde. Derudover er det et udpræget træk, at man vil forsøge at bryde med den type kommunikation, som optræder i centrallyrikken, hvor et overpersonligt jeg anråber 'noget uden ansigt'. I stedet satses der på kommunikationsstrukturer af en mere prosaisk og dagligsproglig art. Der er altid tale om en kommunikation, hvor konkrete sociale kontekster 'smitter' ytringen. Jeg vil se på fire forskellige eksempler på dette af Pia Juul, Peter Laugesen, Marius Nørup-Nielsen og Lars Skinnebach.

Da jeg tidligere diskuterede Pia Juuls lyrik, var det en hovedpointe, at dens centrale poetologiske princip bestod i at anvende 'fremmede ord' med den effekt, at der skete en destabilisering og ironisk underminering af det poetiske subjekts autoritative status. Der skabtes en uafgørlighed i teksternes udsigelsesmodus, der havde klare paralleller til, hvad man så inden for dele af den moderne prosa.

Der er ligeledes aldrig tale om nogen form for klassisk apostrofisk form i Juuls digte. Tværtimod er der en grundlæggende ubestemmelighed, hvad angår hvem der taler med hvem, i Juuls tekster. Dette skyldes også, at pronominerne ofte er flertydige, og at betydningen af teksterne i mange tilfælde forrykkes og ændres i kraft af, at den kommunikationsstruktur, som digtene synes at fastlægge i deres anslag, ændrer sig i forløbet. Et typisk eksempel på noget sådant er den følgende passage fra *sagde jeg, siger jeg* (1999):

> Hvis du vidste
> med sikkerhed
> at denne udsigt var sne
> Hvad ville der ske i det
> øjeblik du fik fortalt
> at det var tåge
> Ingenting, din tvivl er
> brugbar, en last, en
> fornøjelse, du fortaber dig
> i lignelser fortalt af
> vorherre måske, en
> morgen, du ligger og
> vrider dig vågen låst
> fast under hans vægt

Den første del af teksten er vi tilbøjelige til at læse som et alment eksistentielt udsagn om, hvordan det usikre kan opleves som en befrielse og et mulighedsfelt. Den for Juul typiske brug af »du«-formen bevirker, at man dels fornemmer en spørgende henvendelse til en eller anden ekstern instans, dels at subjektet taler manende og overtalende til

sig selv. Der er tale om, at læseren i det almene »du« er medkalkuleret i udsigelsen og inviteres til samarbejde i mødet med teksten. I den sidste del af teksten sker der imidlertid en glidning i kommunikationsformen, idet der pludselig lanceres en dybt personlig reference til subjektets egen seksuelle aktivitet (»vrider dig vågen låst/fast under hans vægt«). Derudover spilles der raffineret på, at personkonstellationen »du«-»han«, også kan være det digteriske subjekt og »vorherre«, således at den 'fastlåsthed', der omtales, også kan have en etisk-religiøs dimension.

Raffinementet i teksten beror på, at der sker en fuldstændig dementering af den indledende tilgang til tilværelsen. Vi møder i begyndelsen af teksten et optimistisk ønske om en ubestemmelig, flygtig og drømmeagtig omverdenstilegnelse, hvor der tilmed flirtes med et metafysik perspektiv (»din tvivl er/brugbar, en last, en/fornøjelse, du fortaber dig/i lignelser fortalt af/vorherre måske«). Denne stemning og livstolkning slås brutalt ned i den afsluttende sekvens, hvor mulighedsrigdommen og den utopiske længsel konfronteres med et begrænsende vilkår (»du ligger og/vrider dig vågen låst/fast under hans vægt«).

Den underfundige ironi, som findes overalt i Juuls digtning, har med andre ord udgangspunkt i de flygtige, foranderlige og uforudsigelige udsigelsespositioner. Der skabes et net af forskellige kommunikationsretninger og -måder, i hvilke der foregår en ironisk underminering af enhver form for entydighed i det udsagte.

Også hos Peter Laugesen er ironien et vigtigt virkemiddel, der undergraver det høje stilleje og den rene monologiske røst. Mens Juuls domæne imidlertid er kulegravningen af de psykologiske tropismer, er Laugesens rablende, avantgardistiske tekster ofte ude og slå på tæven i den kulturelle, sociale og politiske offentlighed. Et satirisk rolledigt, der knytter an til såvel Rifbjergs og Benny Andersens Danmarksdigte som 1970'ernes socialt-kritiske rockpoesi, stammer f.eks. fra *Pjaltetider* (1997) og hedder »Til mit land«:

> Du skal ikke være bange lille ven folkedanserne står vagt omkring din vugge
> Far skal synge folkeviser for dig til muslimerne forsvinder
> og i din have skal der vokse danske urter
> mens den danske sne skal pudre alt hver vinter
> som da gamle Gorm var ung
> før Haralds tand blev blå og Svend fik twist i skægget
> Volmers røv skal gå så kongeligt på stylter
> når det røde flag med korset dratter
> over Estlands flade marker
> Du skal ikke være bange lille ven
> folkedanserne står vagt omkring din vugge
> mens danske biler dytter dansk på danske veje

Udsigelsesstrategien med den ironiske dobbeltstemme er udbredt i hele den politiske lyriktradition fra Malinowski og Erik Knudsen omkring 1960 frem til Ursula Andkjær Olsen og Mette Moestrup ved årtusindskiftet. Virkemidlet i denne digtning, hvis stem-

me er så forskellig fra den apostrofiske anråbelse af kosmiske kræfter som vel muligt, er rolledigtets spaltede tunge. Der tales fra et idiosynkratisk, fascistoidt-nationalistisk jegs position, og læseren drages på denne vis ind i dette usympatiske fællesskab. Og man kan om digtets stemme – i Engdahls betydning af ordet – sige, at der i den indgår en 'tavs modstemme', der udstiller den talende i hans paranoide intolerance og aggression. Dette skyldes, at talen er 'mineret' med plat-groteske hyperbler (»danske biler dytter dansk på danske veje« etc.), der gør, at den naturligvis ikke kan tages for pålydende.

Er den udadvendte stil langt voldsommere hos 'avantgardelyrikeren' Laugesen end hos 'prosalyrikeren' Juul, så er der også en tydelig forskel i graden af radikalitet, hvad angår skift i udsigelsesposition, komplekse stilblandinger og en emotionel udladning, hvis man går fra Laugesen til nogle af de yngre lyrikere. Jeg vil blandt sidstnævnte nævne Lars Skinnebach og Marius Nørup-Nielsen.

Hos Lars Skinnebach finder man mere end hos de fleste digtere en mængde uforudsigelige skift i den måde, hvorpå der tales i digtet, og en rablende og rasende tone. Digtsamlingen *I morgen findes systemerne igen* (2004) anslår helt ud i titlen den poetiske strategi, der går ud på at underminere og betvivle alle ideologier og på forhånd givne konceptioner af verden. At sproget er besat og befængt med ideologi har talrige filosoffer fra Wittgenstein til Derrida understreget. Og man kan også roligt sige, at den poetiske tilgang, hvor man som hos Højholt og konkretisterne søger at afsløre og travestere det herskende sprog, i Skinnebachs tekster praktiseres i en 'turbo-udgave'. Den digteriske stemme indgår i hans tekster altid i et intenst samspil med det omgivende samfund, og der akkumuleres i det tekstlige forløb stumper af alverdens aflyttede og fremsagte udsagn. En mangetydighed opstår i kraft af, at det aldrig helt er til at fastslå, hvem de mange udsagn i teksten skal tilskrives.

I Skinnebachs *I morgen findes systemerne igen* er ærindet i høj grad en socialt kritisk agenda. Alverdens ofte både korrupte, afstumpede og stupide personer får lov til at ytre sig på en måde, der kan siges at være en videreudvikling af den sarkastisk-politiske rolledigtning, som man har set i Danmark i adskillige årtier. Men at radikaliteten i anvendelsen af denne form i de flerstemmige, 'anti-apostrofiske' digte er større end vanligt, ser man tydeligt:

> Man må være villig til at mislykkes. Mange tak for invitationen
> Om natten, når vi er søvnløse, hælder vi vores liv på flasker
> og så falder vi om, det er virkelig varmt herinde
> er det ikke? Han har en kuffert fuld af lovforslag og forfaldne dyder
> Det er midlerne for vores revolutionshelt. Og målet?
> Generøsitet, måske? Der må være vigtigere ting at diskutere
> end folkeoplysning. Nej, tror du? Solen skammer sig
> mellem husene, folk ligger i et gammelt mørke. En eller anden siger
> Så siger en anden. Men det er en folkevandring
> der som sådan vil oversvømme og drukne den vestlige verden

hvis vi ikke – ja, hvis vi ikke tager os i agt
Det er de priviligerede der forsvarer deres privilegier!
Det er de priviligerede der forsvarer deres privilegier!
Der er så mange forudsigelser. Og svin. Hvis du pisser
i Det Muslimske Hav bliver det større og mere ildelugtende
Men det skal ikke afholde dig, hr. folketingsmand
Lidt værdighed, derimod. Står den? Står den på oprydning?
En eller anden eller en anden skulle hænge sig i en skov
så tæt at ingen bebyrdes med at finde liget. Det er humanisme
Opfatter du det mere som en dødstrussel? Det kan du roligt gøre
Man mangler vilje til at stå op af sengene, man mangler mod til næsten alle følelser

Vi ser i teksten, hvordan aktørerne i digtet forandrer sig med stor hastighed. Fra i starten at have en afdæmpet samtale i et intimt rum med et »vi« (»det er virkelig varmt herinde/er det ikke«) føres der pludselig en hektisk kaotisk samtale i et større rum med et antal mennesker (»En eller anden siger/Så siger en anden«) om abstrakte, idealistiske forhold (»vores revolutionshelt«, »folkeoplysning«). Derefter kommer der pludselig et forsigtigt udtrykt højrepopulistisk argument (»en folkevandring/der som sådan vil oversvømme og drukne den vestlige verden«), der staks efter følges op af en to gange gentaget nyformulering af en marxistisk parole (»Det er de privilegerede der forsvarer deres privilegier!«). Mens de to politiske indlæg er iklædt den brede folkelige tales form, får vi i det følgende en række rasende, sarkastiske spørgsmål til en »hr. folketingsmand«. Endelig henvender den sidste del af teksten sig i en følsom og solidarisk tone til en 'medsammensvoren' med vendingen: »man mangler mod til næsten alle følelser.«

Det er en dynamisk og hårdtslående politisk skrift, som Skinnebach i sin samling får sat i skred. Det interessante ved hans digtning er, at man gang på gang oplever, hvordan udtryk, der normalt har en entydigt positiv betydning (»generøsitet«, »folkeoplysning«, »humanisme«) pludselig lægges i munden på personer, der misbruger dem på det skammeligste, idet den tilsyneladende mest uskyldige vending kan bekræfte en eller anden ideologisk forestilling af den mest tvivlsomme slags. På denne vis undermineres enhver forestilling om, at det er muligt at tale på en neutral, autentisk og uskyldig måde om samfundsmæssige forhold. Skinnebach bekræfter den bachtinske kongstanke om, at talen altid er infiltreret og inficeret af andre stemmer.

Med en flerstemmig digter som Skinnebach er sidstnævnte forhold særdeles vigtigt at være opmærksom på, idet der bliver tale om en fejllæsning af digteren, såfremt man forstår det som udtryk for en centrallyrisk, monologisk poetik. I så fald identificeres digterens holdning med enkeltstående absurde udsagn fra teksten af typen »Digtproduktion er en samfundsmæssig luksus« eller »Knep en feminist«. Modsat en sådan tekstlæsning er det vigtigt at forstå *I morgen findes systemerne igen* som et tekstligt oplevelsesrum, der mimer en erfaring af at være prisgivet et uigennemskueligt net af propagandistiske og manipulerende diskurser.

Marius Nørup-Nielsen er en af de yngre digtere, der om muligt i endnu højere grad end Skinnebach satser på at bryde med alle æstetiske normer for, hvordan digte og digtsamlinger bør se ud. I værket *Alle tiders barn* (2004) oplever vi noget så bizart, som at der på internetagtig vis midt i digtsamlingen 'popper' en ny digtsamling op med titlen »Ka' du lege!?« og et skolefoto af den tiårige digter på forsiden. Og med titler på de enkelte tekster i værket som »Næh, jeg gik sgu en tur ud i virkeligheden (m. barnevogn)« kan man også rolig sige, at man er så langt fra en traditionel poetisk diskurs som vel muligt. Hvad angår det genrehybride, stilistisk heterogene og flerstemmige skiftes der mellem tekstmoduler med forskellige genretilhørsforhold såsom dagbogsuddrag, politiske taler, smædevers, ugebladsinterviews, reklameslogans, dialoger, pornografiske internetsider, brugsanvisninger og remser. Typisk for Nørup-Nielsen er det, at et helt kor af udsigelsesinstanser er flettet ind imellem hinanden i de poetiske tekster. Han færdes fuldstændig hjemmevant og selvfølgeligt mellem en vifte af medier i den samme tekst. Derudover har vi at gøre med en digter, der, som vist kun Broby-Johansen og Malinowski har gjort det i en række montagetekster om seksuelle overgreb og drab, absolut går til yderligheder, hvad angår tabukrænkende beskrivelser af det seksuelle. Her er et af de mildere eksempler:

> Én har hørt sin far sige: »Køb aldrig noget af en
> neger. Måske lige bortset fra hans
> datter, hvis hun altså er
> billig og u-kneppet, ha ha ... hahahahahahahaha ...ha.«
> En anden har hørt sin mor sige: »Tak fordi du kiggede med, din
> frækkert, og husk du kan skrive til mig på
> sut-snabel-a-nal-dot-cum,« og set hendes ansigt svedigt og
> 'sæd-præget', som han/hun har hørt en andens far sige om det, fulgt af: Ha ha ...
> haaaahaaaaaa .. – øj, ha ha.«
> Under alle omstændigheder hører de hinanden i samme tekst på bagsiden af sodavandsflasken: »Stil ind på
> 'stemmen', så er du sikker på at være
> super-opdateret om
> konkurrencen hele
> tiden.«

Udsigelsesinstansen og -måden er, som man ser, milevidt fra det centrallyriske overpersonlige subjekts apostrofiske henvendelse til en 'superadressat'. Her er det på ingen måde klart, hvem der taler, for ikke bare har man en indirekte gengivelse, hvor nogle replikker som to personer »har hørt« præsenteres, men disse replikker er også 'smittet' af andres tale (»en andens far«) og pornografisk internetsprog (»sut-snabel-a-nal-dot-cum«). Derudover står de to udsigelser i forbindelse med hinanden i kraft af de allestedsnærværende medier såsom radio (»'stemmen'«) og reklame (»bagsiden af/sodavandsflasken«). Ligeledes er det ikke til at bestemme, hvem der tales til, når man ser bort

fra at det i hvert fald ikke drejer sig om nogen 'vertikal' kommunikationsstruktur, som i dele af centrallyrikken.

I andre dele af *Alle tiders barn* er de 'horisontale kommunikationslinjer' mere klare og samtidig skiftende og fyldt med ironiske modstemmer, som vi også så det hos Juul, Laugesen og Skinnebach:

> hellere ane end
> begribe, hellere bringe billeder end
> systemer. Og hvem vil nøjes med det tynde
> øl, når man kan krydse grænser
> mod mørkere, fyldigere
> slurke?
>
> Men du, du er bare lykkelig, du står på naturen og historien, siger du. Det tænder
> og står (men ikke
> går) jeg ikke på. Jeg står på hovedet på en
> skildpadde, der tror den er en
> hare, og vi er også kykkelilykkeligehare, netop fordi vi er så
> flygtige, for fanden, nej for
> Satan.
>
> Og jeg kommer på andre
> nej, bedre tanker:
> Fuck jeres idyl, fuck min idyl.
> Fuck jeres jordiske paradis, hvor i
> dyllerne så slimet, men slange-
> løst, grænser hinanden så monster-
> lækkert op,
> vikler sig regelret sammen (altid til tiden, men aldrig rigtig til stede) på en snurretop.
>
> Kald mig bare en dåre,
> men jeg fumler druer
> i hændernes skål,
> mens jeg smuldrer ord
> over kærligheden og forståelsens bål
> snart helt slukket af tårer.

Vi ser i citatet, hvordan der talrige gange skiftes adressat i den poetiske strøm. Det starter med en kontemplativ, poetisk refleksion (»hellere ane end/begribe«), hvor der mumles inderligt i en universalromantisk ånd. Denne holdning formuleres herefter også af en anden person, men i en anderledes populistisk og plat form (»du er bare lykkelig, du står

på naturen og historien, siger du«), hvilket imødegås med en række sarkasmer (»vi er også kykkelilykkeligehare, netop fordi vi er så/flygtige«). Herefter lukkes der imidlertid op for en utilsløret aggressiv og direkte henvendelse til nogle sociale agenter for en konflikttilslørende livsholdning (»Fuck jeres idyl«). Og så skiftes der minsandten igen i den næste strofe til en diskurs, hvor et subjekt på traditionel poetisk vis i en altmodisch og melankolsk stil reflekterer over sin egen sjælelige tilstand (»jeg smuldrer ord/over kærligheden«). At denne sidste rimede passage har en ironisk modstemme er dog også tydeligt i den overdrevne patos og den krukkede metaforik, som lanceres (»forståelsens bål/snart helt slukket af tårer«). Den rytmiske form giver naturligvis også anledning til at nævne en anden stil, som optræder i en lang række passager i *Alle tiders dreng*, nemlig rap-stilen.[118]

Ud over de nævnte synsvinkelskift oplever vi også i ovenstående tekst, hvordan »forskelligsprogetheden« hele tiden manifesterer sig, idet der springes fra høje stillag med reference til litteraturens og filosofiens verden til dagligsprogets og ordspillenes lavere rangerede domæne. Hvad angår det førstnævnte refereres der således indforstået til såvel den romantiske filosofis dualisme (»hellere ane end/begribe«) som symbolismens dæmoniforestilling, som den kendes fra Baudelaires og Sophus Claussens anvendelse af 'slanger' som positive symboler på de frie drifter og kreative kræfter. Som modpol til denne stil møder vi også dyrkelsen af talesprogets slang (»monsterlækkert«, »for fanden«), talemåder (»det tynde øl«), folkelige fabler (haren og skildpadden) og ordspil (»kykkelilykkeligehare«), der ofte indgår i særdeles kreative synteser (»Jeg står på hovedet på en/skildpadde«, »altid til tiden, men aldrig rigtig til stede«).

For Nørup-Nielsens tekster som helhed er det vigtigt at bemærke, at alt ikke er nihilistisk marodørvirksomhed. Til trods for alle ironiske modstemmer finder man en utopi om noget ægte og essentielt, hvad enten dette benævnes 'anelse', 'billede' eller 'kærlighed', der ses som en modsætning til størrelser som 'begreb', 'system', 'idyl' og 'det regelrette'. Der er naturligvis overhovedet ikke tale om en unuanceret dikotomi, men om en forestilling blandt flere, der normalt tilskrives den centrallyriske poesitradition, men som også kan registreres i den interaktionslyriske.

Hermed er jeg også inde på, hvad jeg talrige gange har argumenteret for, nemlig at den tilsyneladende skarpe og absolutte modsætning mellem en monologisk og en flerstemmig digttradition ikke holder, når vi ser på de konkrete forfatterskaber. Derimod kan man kortlægge forskelle og ligheder mellem digtere med en centrallyrisk æstetik som Tafdrup, Huss, Grotrian og Henningsen og poeter med en interaktionslyrisk som Juul, Laugesen, Skinnebach og Nørup-Nielsen, hvis man anskuer dem i et kontinuum mellem de to poetiske paradigmer.

Opsamling

De udsigelsesformer, som vi finder i nutidens poesi, er ikke så enkle og klare, som den traditionelle lyrikteori og -analyse foreskriver. Ifølge konventionen har man et fast og veldefineret, talende subjekt i poesien, og det digteriske univers beherskes fuldstændigt

af dette overpersonlige subjekt. Kommunikationsformlen er ofte apostrofen. Med denne retoriske strategi levendegøres abstrakte eller døde instanser omkring den talende, og en metafysisk omverdenstolkning og forbindelse til en orfisk poesitradition aktiveres. Dette betyder dog på ingen måde, at anfægtelser, tvivl og ironi ikke også manifesterer sig i dele af en sådan centrallyrisk tradition.

Man satser dog ikke i centrallyrikken på at destruere ideen om et suverænt og autoritativt subjekt, der realiserer drømmen om en 'ren' og 'ægte' kommunikation af et sjæleligt stof til omverdenen. Det gør man i interaktionslyrikken, hvor den sproglige og bevidsthedsmæssige udveksling med og afhængighed af andre sociale instanser er sagen. Der sker således i interaktionslyrikken ingen apostrofisk anråbelse af en metafysisk instans uden ansigt. Teksten er derimod spundet ind i et komplekst net af 'horisontal' tale og 'fremmede ord'.

En modsætning tegner sig således mellem en traditionel udsigelsesteori for en monologisk lyrik, repræsenteret ved f.eks. Abrams, Kittang og Aarseth, og en forestilling om en flerstemmig poesi. Tiltag til en teori om en »forskelligsprogethed« og »stilistisk sammensathed« træffer man hos Horace Engdahl og Niels Frank, som begge betoner, at det flygtige, diffuse og uafgørlige kan spores i moderne poetiske teksters udsigelse, men som samtidig holder fast ved en metafysisk farvet idé om 'den store' poets særlige »stemme«. Bachtins teori om, hvordan udsigelsesinstansen 'smittes' af konkrete sociale kontekster, giver derimod en mere nuanceret forståelse af den flerstemmige, danske lyrik omkring 2000. Og man må naturligvis undre sig over, at en sådan vinkel tidligere kun har været anlagt sporadisk.

Ikke overraskende er der en markant forskel, når man ser på såvel udsigelsespunktet, dvs. det sted hvorfra udsigelsen kommer i den poetiske tekst, som udsigelsesmåden, dvs. den kommunikative strategi som teksten inkarnerer, når man sammenligner de centrallyriske med de interaktionslyriske digtere. Der er ganske vist indbyrdes variationer mellem digtere som Tafdrup, Huss, Henningsen, Grotrian og Kodal, der tilhører den første fraktion, og Bukdahl, Frank, Juul, Laugesen, Skinnebach og Nørup-Nielsen, der kan placeres inden for den anden. Men at de grupperer sig i forhold til to poler er lige så tydeligt, som at de udgør et kontinuum, hvor f.eks. Peter Huss og Lars Skinnebach ligger langt fra hinanden, mens Lars Bukdahl og Lene Henningsen med deres mindre skarpt profilerede udsigelsespositioner ligner hinanden mere.

Delkonklusion

Spændingsfeltet mellem centrallyrik og interaktionslyrik manifesterer sig tydeligt i brugen af såvel det rytmiske og klanglige, det billedsproglige og det udsigelsesmæssige inden for dansk digtning omkring 2000.

Hvad angår det rytmiske, er der hos centrallyriske digtere som Pia Tafdrup, Inger Christensen og Sten Kaalø en intention om, at faste poetiske former som sonetten skal indgå i en poetisk syntese i forhold til et digterisk stof. Grundlaget er her en poetologisk

holdning, der bunder i en metafysisk farvet helhedskonception af tilværelsen. Sådan er det på ingen måde i interaktionslyrikkens brug af det klanglige og rytmiske. Hos digtere som Peter Laugesen, Per Aage Brandt og Ursula Andkjær Olsen betragter man mere poesien som en proces end som en række afrundede værker. Det rytmiske er i denne tradition organiseret som associative strukturer, hvor bestemte lydlige elementer driver det tekstlige forløb fremad. Det kan dels iagttages i de skrifttematiske 'tekstmaskiner' hos digtere som Niels Frank og Per Aage Brandt, der forbinder sig med 1960'ernes konkretisme hos specielt Højholt, dels i remse- og ordspilsæstetikken, som udfolder sig i en mundtligt orienteret poetisk form, der fra 1990'erne fejrer store triumfer i forfatterskaber som Bukdahls og Andkjær Olsens.

Den samme polaritet kan registreres i brugen af billedsprog. Her er den centrallyriske strategi også karakteristisk ved, at man satser på at gøre det figurative sprog til betydningsmæssige brændpunkter i teksten. Såvel metaforer, mytologi og symboler som billedsproglige titler har til formål at udtrykke noget 'dybt' eller overordnet i forhold til digtets poetologiske holdning. Dette ses i en række variationer hos digtere som Søren Ulrik Thomsen, Pia Tafdrup og Peter Huss. Modsat disse digtere har interaktionslyrikerne som Laugesen, Brandt og Frank kun spot og hån til overs for centrallyrikernes figurative sprog. Intentionen er hos disse digtere at underminere alle forestillinger om, at det poetiske billedsprog er garant for en særlig sandhed, autenticitet og nærvær. Ironien og travestien florerer derfor i overmål i brugen af billedsproget inden for interaktionslyrikken, hvad enten dette er metaforisk, mytologisk eller symbolsk orienteret.

Også med hensyn til udsigelsen er der en tydelig forskel på centrallyrikken og interaktionslyrikken. I det første tilfælde er idealet en autentisk og autoritativ udsigelse med et overpersonligt og fast subjekt som det indiskutable centrum i det poetiske univers. Den klassiske retoriske form er apostrofen, hvor døde objekter, gudommelige magter eller abstrakte begreber tiltales og animeres af den suveræne taleinstans. Denne norm opfyldes af alle de centrallyriske digtere såsom Tafdrup, Simon Grotrian og Morti Vizki, om end der kan være store divergenser i den grad af sikkerhed eller anfægtelse, som kommer til udtryk hos det talende subjekt, hvad angår troen på verdens helhed og meningsfuldhed. Helt anderledes står det til i den interaktionslyriske lejr. Man søger i interaktionslyrikken med alle midler at anfægte og underminere præget af autoritativ, monologisk kommunikation, og der tales sjældent til en 'superadressat'. Kommunikationsstrukturerne er derimod horisontalt orienterede. Stemmen i interaktionslyrikken er påvirket af en række sociale kontekster, og det flerstemmige eller »dialogiske« markerer sig ved, at den poetiske diskurs i sig har optaget en række andre diskurser. Sådanne udsigelsesformer, hvor det er vanskeligt at lokalisere det udsigelsesmæssige centrum, og hvor den stilistiske heterogenitet florerer, ses hos digtere som Lars Bukdahl, Pia Juul og Peter Laugesen.

Sammenfattende ser vi, at det er de samme forfatterskaber, der anvender et centrallyrisk formsprog med hensyn til henholdsvis klang og rytme, billedsprog og udsigelse. En overordnet intention i de centrallyriske tekster er beherskelse. Modsat dette finder

man en interaktionslyrisk stil, hvis mål er normopgør, kaos og travesti. I dette tilfælde har vi også at gøre med en gruppering af digtere, der har et fælles præg. Man finder med andre ord i dansk litteratur omkring 2000 to poetiske traditioner, der ikke bare markerer sig ved deres forskellige poetologiske grundholdninger og valgslægtskaber, men også ved deres digteriske formsprog.

Udgang

I denne bogs indledning nævnte jeg, at den poetiske genre generelt har været udsat for kritik. Den er blevet karakteriseret som utidssvarende og ligegyldig, og ud fra bl.a. filosofiske og sociologiske synspunkter har man fremført, at lyrikken har udspillet sin rolle i forhold til kunsten og samfundet.

Synspunktet mangler imidlertid rod i virkeligheden, og det kendetegner da også agenter for denne holdning som Th.W. Adorno og Erling Aadland, at de aldrig konkretiserer, hvad det er for en lyrik, de hentyder til med deres kritik. Lyrik kan selvsagt være meget andet end en bevidstløs videreførelse af en række æstetiske normer fra det 19. århundrede, hvor man i en konventionel form og en idylliserende stil besynger naturen og kærligheden.

Årsagen til, at synspunkter som de nævnte har kunnet vinde indpas, har været, at der i litteraturkritikken og -forskningen i alt for ringe grad er blevet udviklet begreber og forståelsesrammer, der har korresponderet med den mangfoldighed af former, som man finder inden for nyere poesi. Mit overordnede forslag til en løsning på dette problem er, at vi må operere med to forskellige paradigmer for, hvad man skal forstå ved lyrik, når man har at gøre med dansk digtning omkring 2000. Med disse to normer som udgangspunkt bliver man i stand til dels at forstå det essentielle i den enkelte poetiske tekst, dels at se det unikke digt i en større litteraturhistorisk sammenhæng.

Lad mig som anslag i dette konkluderende afsnit starte med en tekstanalyse. Når dette er konstruktivt, skyldes det, at vi med en sådan kan opsummere afhandlingens overordnede tekstanalytiske og litteraturhistoriske pointer i et enkelt koncentreret rids. Læsningen indfanger naturligvis ikke detaljerne, men essensen af bogens enkeltafsnit, og den følgende analyse kan anskueliggøre, at man med afhandlingens indsigter i baghovedet kan læse lyrik på en ny måde.

Vi stiller skarpt på to digtuddrag. Det første stammer fra digtet »Kilden« fra samlingen *Dronningeporten* (1998):

> Jeg skriver for at løfte stenen, for at vække orme,
> snegle og andet kryb, skriver for at åbne en forseglet port
> til lyset, til vandet og den isblå himmel, en indgang anet,
> endnu før den dukkede op i drømmenes irgange.
>
> Hymne og elegi udspringer af et fælles alfabet,
> de samme bogstaver breder sig sort som et net af årer
> fra hud til hud, mens pennens spids lyser som guldet
> i jorden, hvorover stilheden hvælves i en stadig større kuppel.

Den næste passage er fra et titelløst digt fra samlingen *sagde jeg, siger jeg* (1999):

> En klynge af frøer
> som du tror er hor
> og jeg tror er børn
> Det siger en del
> om mig
> at jeg gir dig ret
> men mere om dig
> at du skiller dem ad

De to tekster har begge otte verslinjer, er skrevet af en kvindelig digter med fornavnet Pia og tilhører hovedværker fra moderne dansk lyrik. Men så hører lighederne også op.

I det første digtuddrag af Pia Tafdrup møder vi et jeg, der befinder sig alene i centrum af et visionært univers. Målet for jeget er at komme i kontakt med sine egne skjulte, kreative potentialer. Det drejer sig om en praksis med relation til såvel kønslige og biologiske erfaringer som metafysiske aspekter ved tilværelsen. At det kropsligt-erotiske står i forbindelse med den poetiske skabelse, fremgår af udtryk som »bogstaver breder sig sort som et net af årer/fra hud til hud«, og måske er der også en hentydning til mandlig seksualitet i vendingen: »pennens spids lyser som guldet«. Tilsvarende gestaltes der betydninger af metafysisk art ved hjælp af et net af mytologiske referencer fra kristen opstandelse (»løfte stenen«, »åbne en forseglet port til lyset«) til alkymistisk mystik (»guldet/i jorden, hvorover stilheden hvælves i en stadig større kuppel«). Tilsammen danner digtet en visionær særverden, hvor det poetiske univers udvider virkeligheden, og der trækkes på forestillinger om en overpersonlig indsigt og visdom i digtningen. Man kan relatere denne tilværelsestolkning til teorier fra symbolismens seerforestillinger til den jungianske psykoanalyses opfattelse af myter som slægtens drømme, dvs. som manifestationer af det såkaldt kollektivt ubevidste. Det sidste understreges bl.a. i strofernes nøgleudtryk: »drømmenes irgange« og »hymne og elegi udspringer af et fælles alfabet«.

I Pia Juuls digt er der ingen kosmiske aspekter ved tilværelsen. Vi møder en udsigende instans, der står i et aktivt og dynamisk udvekslingsforhold til en omverden af konkrete medmennesker. Målet er tilsyneladende ikke at nå til indsigt i sjælelige dybder hos et isoleret og suverænt jeg, men at diagnosticere et aktuelt forhold mellem to elskende. De elskendes forhold er præget af afstand og usikkerhed, og der tales om en prosaisk hverdagssituation med en flok frøer i en tvetydig, ironisk tone, hvor dobbeltheden af tragik og komik fastholdes. Der strejfes et eventyrligt 'menneske-forvandlet-til-frø'-motiv, men det drejer sig om en spasmageragtig og travesterende omgang med det mytologiske stof. Samtidig er det nemlig en dybt alvorlig tekst, for hvad kan vel være mere psykisk smerteligt end et opbrud fra et kærlighedsforhold? I digtet lægges der vægt på en flerhed af perspektiver, hvor en mandlig og en kvindelig aktør anskuer »en flok frøer«

som henholdsvis »hor« og »børn«. Raffineret beskrives det i teksten, hvordan den mandlige og den kvindelige optik bestandigt forskydes i forhold til hinanden. Hvor der i starten af teksten er en divergens, idet det kvindelige jeg tænker på at få børn, mens det mandlige du tænker på sex, har jeget i det efterfølgende tilsluttet sig duets fantasi med det resultat, at jeget afvises. Det er i en nøddeskal et jeg og et du, der ikke kan nå hinanden.

Det er imidlertid ikke blot i tematikken og livsholdningen, at der er forskel på digtene. Betragter vi formen og stilen i teksterne, ser vi i Tafdrups tilfælde en stram form, en monologisk udsigelse og et digterisk særsprog. Teksten er forfattet i høj poetisk stil med koncentrerede og komplekse billedsproglige udtryk som »drømmenes irgange« og »stilheden hvælves i en stadig større kuppel«. Karakteristisk er det også, at der mimes en konception af helhed og harmoni i de regelmæssige strofer på fire verslinjer. Desuden fornemmer vi, hvordan klangen og rytmen er i overensstemmelse med en klassisk, metafysisk orienteret poesitradition, idet teksten indeholder sofistikerede vokalklange og stiliserede langvers. Der er kort og godt en udpræget samklang mellem digtets form og livstolkning. Man kunne også sige, at digtet demonstrerer, hvad det siger: »Kilden« til kunsten, som digtets længsel er rettet imod, synes således at være fundet i og med, at jeget udtrykker sig i det poetiske særsprog, som teksten består af.

I Juuls digt er det ganske anderledes. Her er ingen regelmæssige strofer, ingen aflejringer af klassisk metrik, ingen forfinede vokalklange, intet stort og eksotisk vokabular, ingen komplekse metaforer og ingen titel, der udpeger tekstens betydningsmæssige kernepunkt. Teksten er heller ikke som Tafdrups formuleret i lange syntaktiske perioder og i en patosladet tone, men derimod i en enkel og hårdtslående stil. Juuls poetiske subjekt er derudover ikke som Tafdrups placeret med ryggen til den sociale virkelighed med dens larmende stemmer, men står midt i den. Og for at skildre det uafklarede og konfliktfyldte kærlighedsforhold lytter man til, hvordan der tales. Grundsubstansen i digtet er en række replikker mellem de elskende, og det dynamiske og dagligdags orienterede hænger sammen med den måde, hvorpå 'fremmede ord' aflejrer sig i teksten. Man mærker således tydeligt den talesproglige stil med vendinger som »er hor«, »gir dig ret« og »siger en del/om mig«.

Tafdrups tekster er som helhed markante ved, at udsigelsesinstansen er fast, og at et særsprog er knyttet til det talende subjekt, der fungerer som det suveræne centrum i det digteriske univers. I Juuls digte antastes det poetiske subjekts status derimod, idet andre stemmer – f.eks. i form af en mandlig partner – snakker i munden på det kvindelige jeg. Litteraturhistorisk har de to tekster deres forudsætninger vidt forskellige steder. Tafdrups lyrik knytter an til en symbolistisk tradition med en avanceret poetisk retorik, mens Juuls poesi finder beslægtede tekstuelle strategier inden for en moderne prosatradition, hvor netop allehånde talesproglige ytringer på subtil vis er svejset ind i den litterære stil.

Læsningerne af uddragene af Pia Tafdrups og Pia Juuls tekster forbinder sig som før nævnt med de overordnede pointer i denne bog. Disse vedrører tre områder, nemlig lit-

terær vurdering, litteraturhistorisk perspektiv, samt tekstteoretisk og -analytisk strategi.

Hvad angår det førstnævnte, er det fremgået af læsningen af Tafdrups og Juuls digte, at vi har at gøre med tekster, der på den ene side har store kunstneriske kvaliteter, på den anden side er yderst forskellige med hensyn til stil, former, udsigelse og poetologisk holdning. Det er derfor åbenlyst, at det er nødvendigt, at man i sin tilgang til ny dansk lyrik opererer med en flerhed af normer for, hvad der er god poesi. Dette hænger naturligvis sammen med denne bogs generelle optik, der har været – uden eksplicit at diskutere litterær vurdering – at fremhæve de mange forskellige typer af fremragende poesi, som man finder i litteraturen omkring 2000. Denne optik hviler igen på den grundlæggende præmis, at de to hovedstrømninger eller poetiske paradigmer, altså det centrallyriske og det interaktionslyriske, principielt må opfattes som ligeværdige.

Når jeg lægger vægt på at fremhæve denne indstilling, skyldes det, at noget sådant, som tidligere nævnt, på ingen måde har været nogen selvfølge i de seneste års danske litteraturkritik. Tværtimod har der været en udpræget tendens til, at man i en litteraturpolitisk orienteret agenda i både dagspresse, tidsskrifter og afhandlinger har fremhævet et bestemt syn på, hvad poesi er eller bør være på bekostning af et andet. Et blandt mange eksempler herpå er et replikskifte med afsæt i Frederik Stjernfelts og Søren Ulrik Thomsens *Kritik af den negative opbyggelighed* (2005), i hvilken førstnævnte forfatter i et forsvar for kunstens autonomi skriver, at det gælder om at »skærme den fra politik, etik, videnskab, teknologi og hvad der ellers stirrer sultent efter den« (Stjernfelt og Thomsen 2005: 31). Få måneder efter falder der et modsvar i lederen i tidsskriftet *Den Blå Port*, hvor man i stedet ønsker, at »kunsten bliver en måde at engagere sig i den sociale og politiske omverden, og ikke en måde at holde samme verden på afstand« (Nexø og Skinnebach 2005: 78). Man kan med god grund spørge, om tingene mon er så simple, som de to polemiske indslag angiver. Er en poesi, hvor der satses på en interaktion med de sociale sprog, så stereotyp og værdiløs, og har den prostitueret sig selv i den grad, som udtrykket 'sultne stirren' antyder? Og er en digtning, der opdyrker et poetisk særsprog og benytter sig af en monologisk udsigelsesform, så ignorant og kedsommelig, som idéen om, at man holder 'verden på afstand' insinuerer? Nej, naturligvis ikke. Og forhåbentlig har min diskussion af den mangfoldighed, man finder inden for dansk lyrik omkring 2000, godtgjort nødvendigheden af, at man undgår en unuanceret valorisering.

Jeg underkender naturligvis på ingen måde, at litterær kritik, der er drevet af en bestemt smag og solidaritet med bestemte digtergrupperinger, kan være led i litteraturens udvikling, således som man i de seneste år har set det med Lars Bukdahls og Niels Franks og i tidligere generationer Torben Brostrøms, Hans-Jørgen Nielsens og Poul Borums virksomhed. Lige så sikkert er det imidlertid, at sådanne kritikeres initierede forsvar for bestemte litterære normer efterlader et behov for en mere saglig betragtning af det litterære felt.

Hermed er jeg fremme ved den anden hovedpointe i denne bog, som læsningen af Tafdrups og Juuls tekster berører, nemlig det litteraturhistoriske perspektiv. Jeg skrev

indledende, at jeg betragter den komparative vinkel på litterære tekster som en vigtig nøgle til en nuanceret litteraturhistorisk fremstilling. Målet er med en formulering fra Johan Fjord Jensens »At karakterisere« (1967) at få den enkelte poetiske tekst profileret i forhold til det, den *ikke* er, eller »fikseret i et koordinatsystem i forhold til andre muligheder« (Jensen 1967: 26). At Pia Juuls og Pia Tafdrups teksters særpræg netop fremtræder, når de sættes i kontrast til hinanden, er tydeligt. Opmærksomheden skærpes over for det, der gør de to poeters tekster unikke. Således ser man i et større perspektiv, hvordan en lang række forfatterskaber, værker og strømninger er blevet karakteriseret ved at blive bragt i et eksperimentelt modsætningsforhold til andre litterære fænomener.

Litteraturhistorisk tager denne bog som før nævnt sit udgangspunkt i, at vi finder to typer moderne lyrik, inden for hvilke der er en lang række understrømninger. Den centrallyriske og monologiske strategi udmønter sig i tre bevægelser inden for det 20. århundredes danske poesi, nemlig en symbolistisk og universalistisk, en konfrontationsmodernistisk og psykologisk-social, og en hermetisk og særsproget. Med denne betragtning opteres der for en flerstrenget litteraturhistorie, der står i modsætning til forestillingen om successive faser i dansk litteraturhistorie, således som det f.eks. kommer til udtryk i beskrivelsen af den lyriske modernismetradition i Jørn Vosmars og Hans-Jørgen Nielsens antologier *Modernismen i dansk lyrik* (1967) og *Eksempler* (1968). I stedet opfattes det symbolistiske og det konfrontationsmodernistiske som poetiske tendenser, hvis betydning rækker ud over den periode, hvor etiketterne blev opfundet, og hvis aftryk er tydeligt i dansk lyrik omkring 2000.

En hjælp til reetableringen af det symbolismebegreb, som i dansk litterær kritik aldrig for alvor er slået an, og som bl.a. i dekonstruktionens storhedstid i slutningen af 1990'erne blev erklæret tomt for mening af Peer E. Sørensen, kan hentes i den internationale forskningslitteratur hos C.M. Bowra og Frank Kermode. Her karakteriseres den symbolistiske digter som en isoleret, heroisk lidende skikkelse, der vender ryggen til sin samtid, og som i stedet gestalter visionære særverdener i sin poesi. Stilen er oftest høj og patosfyldt, og udsigelsen er apostrofisk. Der satses endvidere på poesiens suggestive virkning via 'magiske' klange og rytmer. Denne opfattelse er i overensstemmelse med forfatterskaber som Pia Tafdrups, Søren Ulrik Thomsens, Henrik Nordbrandts, Jørgen Gustava Brandts og Sten Kaaløs.

Med sammenkædningen af disse forfattere under en symbolistisk etikette opnås en litteraturhistorisk optik, som har både fordele og ulemper. Det er oplagt, at visse træk hos de nævnte digtere er unikke og adskiller dem fra de øvrige såsom Tafdrups jødiske erindringsmotiver og kvindeligt-erotiske optik og Nordbrandts rejsemotiver og sarkastiske religionskritik. Tilsvarende er der træk fra symbolismens poetik, som er mere tydelige hos visse af de fem digtere end hos andre. Det gælder f.eks. den heroisk lidende digterskikkelse hos Tafdrup og Thomsen, og den dekadente civilisationskritik hos Nordbrandt og Gustava Brandt. Dette betyder dog på ingen måde, at disse træk ikke kan spores hos de andre nævnte digtere, ligesom den universalistiske vision og det patosladede, poetiske særsprog kan registreres hos alle fem digtere. Med opridsningen af disse

symbolistiske træk ved forfatterskaberne skulle det stå klart, at der er tale om en mere relevant relatering, end når man vil kategorisere digterne med generations- og periodeetiketter.

En anden type centrallyrik, der profilerer sig i forhold til den symbolistiske, er den konfrontationsmodernistiske og psykologisk-socialt orienterede. Denne strømning er med relation til 1960'ernes digtning diskuteret af bl.a. Torben Brostrøm, Finn Stein Larsen og Anne-Marie Mai. Jeg anskuer her det konfrontationsmodernistiske som en poetisk strømning, hvis virkning også er markant i digtningen omkring 2000. Dette bevirker, at det bliver muligt at se klare fællestræk mellem digtere fra vidt forskellige generationer såsom Klaus Rifbjerg, Jess Ørnsbo, Tore Ørnsbo, Marianne Larsen og Morten Søndergaard. Fælles for denne socialt og psykologisk fokuserede poesistrømning er holdninger til tre områder, nemlig det politiske og samfundsmæssige, det individuelle og psykologiske, og det æstetiske og poetologiske. I det første tilfælde satses der på en målrettet social kritik, i det andet på en psykologisk dybdeboring, og i det sidste på brugen af et moderne vokabular, hvor tabukrænkende og videnskabelige gloser spiller en vigtig rolle.

Inden for den konfrontationsmodernistiske gruppering er der naturligvis variationer. Man kan ganske vist i alle tilfældene registrere en orientering mod psykens fortrængte lag og det elementære i fysiologisk forstand, en kritik af magthaverne og en dyrkelse af et poetisk sprog med hæslighedsæstetik, sansekonkretion og dissonans. Men man finder også forskelle i den politiske optik, hvor man hos Rifbjerg og Jess Ørnsbo møder en offensiv kulturradikal position og hos Marianne Larsen en marxistisk funderet samfundskritik, mens kritikken af det sociale er mere følsom og afdæmpet i sit udtryk hos Tore Ørnsbo og Morten Søndergaard. Tilsvarende er en psykoanalytisk diagnosticering af undertrykkelsen af individet og utopien om en frigørelse fra den sociale tvang mere udpræget hos digterne Tore Ørnsbo, Marianne Larsen og Jess Ørnsbo end hos Søndergaard og Rifbjerg, uden at det på nogen måde hævdes, at man ikke finder disse tendenser hos de to sidstnævnte. Generelt ser vi kort og godt, at kategoriseringen af de fem forfatterskaber som dele af en konfrontationsmodernistisk strømning er mere frugtbar end en litteraturhistorisk optik, der rubricerer disse i forhold til et generations- og periodefællesskab.

En sidste gruppe digtere inden for den monologiske poesi omkring 2000 er de hermetiske og særsprogede. En forståelsesramme for denne digtning er Hugo Friedrichs, Niels Franks og Karl Heinz Bohrers begreber om »dunkelhed«, »det hermetiske« og »det pludselige«. Det drejer sig om en poetisk tradition, hvis primære mål er at distancere sig fra alle de sproglige ytringer, som vi normalt omgiver os med. Tendensen findes naturligvis i tidligere dansk poetisk tradition, men får først en klar profil som strømning i de sidste årtier med digtere som Simon Grotrian, Lene Henningsen, Morti Vizki og Janus Kodal. Der er hos de fire nævnte forfattere visse forskelle med hensyn til, hvordan det særsprogede og hermetiske realiseres. Hos Grotrian møder vi i markant grad en katakretisk metaforik, men også hos Henningsen, Vizki og Kodal er den dunkle billeddannelse et yndet virkemiddel. Henningsens poetiske stil er karakteristisk ved de ubestem-

melige pronominer og den sprængte syntaks. Dette kan dog også lokaliseres hos de øvrige tre digtere. Endelig er den travesterende stil dominerende i alle forfatterskaberne. Hos Henningsen møder vi blandinger af patos og ironi, hos Grotrian et spil mellem det klassiske og det eksperimenterende i form af en »kristen postmodernisme«, hos Vizki en absurdistisk underminering af vante æstetiske, etiske og religiøse normer, og hos Kodal en målrettet polemik imod det centrallyriske projekt. Intentionen er at bryde med enhver tidsbundet diskurs, og når Hugo Friedrich citerer Gottfried Benn for en udtalelse om, »at digte er at løfte de afgørende ting op i det uforståeliges sprog«, er det rammende for de hermetiske digteres projekt.

Har man da et logisk, fremadskridende forløb, når man sammenligner de tre ovennævnte typer poesi? Ja, absolut. Der er nemlig en tydelig overensstemmelse mellem de lyriske retninger, idet de alle inkarnerer en centrallyrisk poetik med en klar genrebevidsthed, en autoritativ udsigelse, en stilistisk homogenitet og en opfattelse af digtet som en fast og afgrænset form. Variationerne træder imidlertid også frem, idet der er tale om et kontinuum, hvor det monologiske og centrallyriske præg bliver svagere, når vi bevæger os fra den symbolistiske over den konfrontationsmodernistiske til den hermetiske strømning. Den samme tendens kan spores i hver af de tre grupperinger, hvis man går fra Tafdrup til Kaalø, fra Rifbjerg til Søndergaard, og fra Grotrian til Kodal.

Blandt de tre centrallyriske retninger er det således tydeligt, at de særsprogede digtere repræsenterer en yderposition. Her travesteres alle traditionelle poetiske koncepter, og man kan derfor anskue den flerstemmige digtning som en videreudvikling af den kritik, som de hermetiske poeter retter mod centrallyrikken.

Dette hænger naturligvis sammen med en hovedpointe i denne bog, nemlig at de mest centrallyriske forfatterskaber i det sidste århundredes litteraturkritik har udgjort et urokkeligt 'centrum' for beskæftigelsen med poesien. Men at disse værker og forfatterskaber hverken er de eneste eller nødvendigvis de mest interessante, skulle med al ønskelig tydelighed være demonstreret.

Vi er generelt på anderledes uberørt område, når vi diskuterer den interaktionslyriske hovedstrømning, end når vi beskæftiger os med den centrallyriske. Mens der kan opregnes en halv snes monografier, der koncentrerer sig om digtere fra den centrallyriske tradition med Nordbrandt, Thomsen og Rifbjerg som hovedaktører, findes der – med en fremstilling om Klaus Høecks *Hjem* (1986) og en om F.P. Jacs digtning som undtagelserne – ingen monografier om nulevende interaktionslyrikere. At de centrallyriske forfatterskaber har været i fokus er ligeledes åbenlyst, hvis man betragter de dominerende litteraturhistoriske fremstillinger fra de seneste år. I værker som *Litteratur-historier* (2004) (Jette Lundbo Levy m.fl.), *Hovedsporet* (2005) (red. Jens Anker Jørgensen m.fl.) og *Dansk litteraturs historie 1960-2000* (2007) (red. Klaus P. Mortensen m.fl.) ser man således, at de forfatterskaber, som jeg har kategoriseret som centrallyriske, kvantitativt fylder omkring tre fjerdedele af den plads, der helliges den poetiske genre.

Det faktum, at det er den mest traditionsrige del af centrallyrikken, dvs. de 'store' symbolistiske og konfrontationsmodernistiske forfatterskaber, der har været i fokus i

hovedparten af litteraturkritikken, siger desuden en del om, hvilke normer der har hersket for lyrikreceptionen frem til i dag.

Mit forslag til en forståelse af den lyrik, som i stort omfang er blevet negligeret af den litterære kritik, er som nævnt at betragte den som en poetisk tradition med en anden æstetik og med andre litteraturhistoriske forudsætninger end centrallyrikkens. Jeg peger på to vigtige kilder til, at man i dansk digtning omkring 2000 har fået en interaktionslyrisk strømning. Der er en indflydelse på den lyriske genre fra den moderne prosatradition, hvis rødder går tilbage til det 19. århundrede. Der er desuden en påvirkning fra avantgardeæstetikken, som udkrystalliserer sig i mellemkrigstiden. For at belyse denne tese må man gå til en litteraturteori, der normalt ikke anvendes i forhold til lyrik.

For prosaiseringens vedkommende danner Bachtins romananalyser en vigtig forståelsesramme. Bachtin skitserer to fundamentale former for »forskelligsprogethed« inden for moderne prosa. Den første er den *ironiske og konfrontative flerstemmighed*, hvor en kritik rettes mod en socialt forankret gruppes normer via travestier over personers tale. Denne type flerstemmighed står i centrum i *Ordet i romanen* (1935-36). En sådan 'ironisk forskelligsprogethed' korresponderer med det udbredte litteraturvidenskabelige begreb, 'erlebte Rede' eller dækket direkte tale. I dansk prosa kan man påvise tendensen i en række værker fra J.P. Jacobsens »Mogens« (1872) til Naja Marie Aidts »En kærlighedshistorie« (1993).

Den anden type flerstemmighed er *'demokratisk' og ekspansiv*. Man møder her en polyfoni, hvor der ikke forekommer nogen hierarkisering af de stemmer og synsvinkler, som indgår i værket. Bachtin diskuterer dette i *Dostojevskijs poetik* (1963). Sigtet er ikke en målrettet social kritik, men en åbnende gestus over for en mangfoldighed af sprog og livstolkninger. Denne type »forskelligsprogethed« har også klare lighedstræk med den »multipersonelle bevidsthed«, som Erich Auerbach i *Mimesis* (1946) diagnosticer som typisk for avancerede moderne romanformer. En sådan flerstemmighed optræder i dansk prosa i en serie værker, der spænder fra H.C. Branners »De blaa Undulater« (1939) til Hans Otto Jørgensens *Hare eller hjort* (2002).

Interessant er det at iagttage, at den danske poesi omkring 2000 synes at have lært overordentlig meget af prosaen. I to af de mest markante forfatterskaber, Pia Juuls og F.P. Jacs, er det åbenlyst, idet det poetiske formsprog her adskiller sig fra, hvad man finder i den monologiske og centrallyriske tradition. Dette skyldes, at vi, nøjagtig som i prosatraditionen, har at gøre med en stil, der i højere grad er influeret af de konkrete, talesproglige sammenhænge, som digterne har befundet sig i, end af overleverede konventioner for, hvordan poesi skrives. Kigger vi nærmere på Juuls og Jacs lyrik, viser det sig yderligere, at deres poetiske strategier korresponderer med de former for flerstemmighed, som man kan registrere inden for prosaen. Hos Juul ser vi således en ironiserende og konfrontativ flerstemmighed, mens vi hos Jac møder en ekspansiv og 'demokratisk' flerstemmighed.

Juuls forfatterskab er bemærkelsesværdigt ved sin raffinerede brug af 'fremmede ord', hvor der sker en ironisering i forhold til en autoritativ, mandlig diskurs. Dette giver sig

en mængde forskellige udtryk fra digte om barndom og parforhold til tekster om større sociale sammenhænge. Man kan iagttage en række yngre forfattere, hvis værker lægger sig i forlængelse af Juuls poetik. En forskel er dog, at disse digtere udfolder den juulske strategi på et mere afgrænset tematisk område. Hos Naja Marie Aidt gælder det opvækst og parforhold, hos Lone Hørslev kønsrelationer fra ungdommen, hos Dy Plambeck barndommens lokalsamfund og hos Katrine Marie Guldager kønsundertrykkelse i udvalgte dele af verden.

Jac praktiserer derimod en 'demokratisk' og ekspansiv »forskelligsprogethed«, hvor der er en ligeværdighed mellem en mængde forskellige stemmer i det poetiske univers. Tematisk er Jacs digtning koncentreret om en treklang af erotik, spiritus og poesi, men man kan i visse værker også spore en socialt satirisk optik. Den samfundskritiske dimension er derimod særdeles udbredt hos en række digtere, der viderefører den jacske flerstemmighed, nemlig Bo hr. Hansen, Christian Dorph og Daniel Dencik. Disse digteres temaer divergerer også, idet vi hos Hansen ser en subtil anvendelse af en 'pinlighedspoetik', hvor det lyriske jeg udbasunerer *alt,* hvad han har hørt, læst og tænkt, mens vi hos Dorph og Dencik med voldsomme synsvinkelskift og integration af diverse sociolekter får udtrykt en bred social kritik.

Den poetiske stil kan også 'smittes' af andre 'fremmede ord' end det talte sprog. Digte kan således være infiltreret af formsproglige elementer og greb, der normalt knyttes til prosagenren. Man kan benævne dette fænomen 'prosaens fremmede ord'. Generelt har man haft store problemer inden for litteraturkritikken, når man har diskuteret limboet mellem poesi og prosa. Man har i denne forbindelse taget hybridbegreber som kortprosa, prosadigt og 'genrefelt' til hjælp. Resultatet har dog ofte været løse karakteristikker, hvor argumentationen for, hvorfor man har valgt at give en tekst en af ovenstående genreetiketter, har været mere eller mindre vilkårlige tekstiagttagelser.

Som alternativ til terminologien med begreber som prosadigt, kortprosa og genrefelt foreslår jeg, at man taler om 'fremmede ord', som implanteres i forhold til et traditionelt episk eller lyrisk genrekoncept. Man kan på denne vis diskutere alle tekster, der befinder sig i limboet mellem poesi og prosa med udgangspunkt i den samme forståelsesramme. Hos nogle af de seneste års markante, såkaldte kortprosaister, Thøger Jensen og Harald Voetmann Christiansen, er teksternes prosapræg destabiliseret af 'lyriske fremmede ord'. De prosaiske træk er hos disse digtere et vist handlingsmæssigt præg med persontegning og en lige højremargen, mens 'smitten' fra det lyriske register består i den manglende afstand mellem den udsigende instans og det udsagte, dyrkelsen af den idiosynkratiske detalje, den voldsomme associationsflugt og det 'underliggjorte' sprog.

'Prosaens fremmede ord' kan iagttages i tekster, der er blevet lanceret som prosadigte af bl.a. Camilla Christensen og Carsten René Nielsen. Disse digtere anfægter de centrallyriske konventioner ved brugen af en række intrikate stilistiske og udsigelsesmæssige greb. I Nielsens tekster ironiseres der over gestaltningen af en visionær særverden og en utopisk længsel, hvilket netop er kendetegn ved dele af den centrallyriske tradition,

mens der hos Christensen foregår en travesti i forhold til den nærværsæstetik og -metafysik, der kendetegner den monologiske digttraditions udsigelse.

Avantgarden har imidlertid også påvirket dansk lyrik omkring 2000 på en sådan måde, at man kan iagttage 'avantgardens fremmede ord'. Dette er sket gennem en reception af mellemkrigstidsavantgarden via oversættelser, 'genskrivninger' af æstetikker og litteraturkritiske behandlinger. Det samme fænomen belyses i Hal Fosters *The Return of the Real* (1996), hvis tese er, at de seneste års kunst og digtning i vid udstrækning citerer og nytolker de tidligere avantgardebevægelsers æstetik. Foster behandler dog kunsten i et bredt og yderst generelt perspektiv. Her undersøges moderne dansk digtning for første gang indgående med hensyn til dette aspekt.

Kendetegnende for 'avantgardens genkomst' er desuden brugen af en bestemt genre, nemlig montagen. Avantgardeteoriens mest indflydelsesrige værk, Peter Bürgers *Theorie der Avantgarde* (1974) fremhæver som prototypen på den avantgardistiske kunst det 'ikke-organiske' værk, der som sit mest markante udtryk har montagen. Den litterære montages æstetik og historie er et ubeskrevet kapitel i dansk kritik. Jeg giver derfor en indgående skildring af fænomenet som baggrund for forståelsen af ny dansk lyrik. I montagen sker en sammenstilling af heterogene tekstuelle elementer, der tydeligt bærer præg af de kontekster, de stammer fra, og montageprincippet er således på væsentlige punkter i overensstemmelse med Bachtins forestilling om flerstemmighed og 'fremmede ord'. I begge tilfælde installeres der stilistiske elementer med tilknytning til flere forskellige ydre instanser i et værk, og der sker en underminering af en autoritativ, monologisk udsigelse.

Der er dog også en forskel på den prosaistiske og den avantgardistiske flerstemmighed. I stilistisk henseende vedrører forskellen den intensitet, hvormed de 'fremmede ord' gennemtrænger det digteriske værk. I det førstnævnte tilfælde er de talesproglige 'fremmede ord' ofte en integreret del af stilen, og man ser især i den juulske, men også i den jacske poetik, at de enkelte ord og tekstenheder i et værk er 'smittet' og påvirket af flere forskellige kontekster på en gang. I den avantgardistiske flerstemmighed har vi i montageformen en mere åbenlys, stilistisk heterogenitet, hvor de forskellige 'stemmer' ikke er knyttet så tæt sammen i kompositionen.

Der er talrige eksempler på, hvordan mellemkrigstidens avantgarde reaktualiseres i tiden omkring 2000. Surrealismen genoptages i Carsten René Nielsens lyrik, i oversættelser af præsurrealistiske 'glemte' værker som Max Jacobs prosadigte fra 1917 og i genudgivelsen af Schades eksperimenterende prosaværk *Kommode-Tyven* (1939). Konkretismen og readymade-kunsten genoptages i Bukdahls debutsamling og samme digters oversættelse af Kurt Schwitters konkretlyrik fra 1920'erne samt i genudgivelsen af Mombergs og Broby-Johansens eksperimenterende lyrik fra 1922. Endelig besynges de esoteriske ikoner, som ligger uden for vanlig litteraturhistorisk kategorisering, Velimir Khlebnikov, Gertrude Stein og Gunnar Björling i essayistiske tekster af indflydelsesrige digter-kritikere som Borum, Laugesen og Frank.

Det er vigtigt at bemærke, at det er en særdeles selektiv reaktualisering, der foregår af den udenlandske og danske avantgarde. Det politisk orienterede aspekt er ikke markant

hos de toneangivende nyfortolkere af mellemkrigstidsdigtningen. På dette punkt er den nye danske digtning langt mere i overensstemmelse med Hal Fosters avantgardeforståelse end Peter Bürgers klassiske, hvor den politiske drivkraft spiller en altafgørende rolle. Den politiske dimension findes dog i visse dele af den avantgardistiske digtning. En anden tendens i den avantgardistiske kunst, som forskningslitteraturen har underbetonet voldsomt, vedrører den kryptoreligiøse og metafysiske orientering. I dansk sammenhæng ses denne forståelseshorisont i højeste grad i den nyere kritiks diskussion af de avantgardistiske valgslægtskaber, hvor Laugesen beretter om »det indre rums kosmonauter«, »stjernesprog« og »lyrisk partikelforskning«, Borum om »ideernes tropiske regnskov« og Frank om »stilhedens mønster« og »tavshedens syv segl«.

Mest konstituerende for den avantgardistiske digtning, som dyrkes omkring 2000, er den montageagtige form. Jeg fremhæver her en avantgardistisk lyriktradition, der – med Claus Falkenstrøms *Det er poesi og manifest* (2005) som undtagelsen – stort set ikke har været diskuteret før. I forløbet fra Nygaards, Bønnelyckes og Mombergs tidlige avantgardistiske værker til 1960'ernes eksperimenterende poetiske former hos Malinowski og Højholt oplever man en mangfoldighed med hensyn til flerstemmige montager inden for dansk lyrik. Variationen fremstår ikke mindst, når vi fokuserer på de forskellige livstolkninger, der knytter sig til den avantgardistiske praksis. Hos Bønnelycke trives futuristisk besyngelse af moderniteten side om side med romantisk dyrkelse af outsiderkunstneren og kristen bekendelse. Hos Momberg går radikale kunstneriske eksperimenter af dadaistisk og surrealistisk art hånd i hånd med et socialistisk livssyn samt en interesse for teosofi og astrologi. Og hos 60'ernes vigtigste montagedigtere Malinowski og Højholt anvendes denne form med afsæt i vidt forskellige holdninger, hvor vi på den ene side har Malinowskis sociale indignation og marxistiske orientering, på den anden side Højholts engagement i skrifttematisk tænkning.

At alle disse digtere reaktualiseres og i stigende grad vil blive det fremover, er der ikke noget mærkeligt i. Det er nemlig her man finder rødderne til vitale dele af interaktionslyrikken omkring 2000. I en række af de seneste års vigtigste forfatterskaber er der tale om poetologiske grundprincipper, der er i overensstemmelse med den æstetik, som fik sit gennembrud i mellemkrigstidens avantgarde. Her sammensættes tekstfragmenter og stilarter med tilknytning til bestemte sociale diskurser i en kunstnerisk komposition. Resultatet er poetiske tekster, i hvilke der ikke er stilistisk homogenitet, og i hvilke præget af afrundethed og helhed ikke er fremtrædende. At man også i disse tekster kan finde en grad af intentionalitet, skal endvidere understreges.

Sammenligner vi den tidlige avantgarde med nutidens, er det markant, at det i det første tilfælde drejer sig om spredte manifestationer, mens der i det sidste er tale om en markant strømning. I begge tilfælde springer den store diversitet mellem forfatterskaberne i øjnene. Den politisk agitatoriske og socialt indignerede tendens, som i den ældre digtning kendes fra Momberg og Malinowski, er udfoldet hos mange af nutidens avantgardister. Man finder den metapoetiske og skrifttematiske orientering, som er til stede hos Højholt, i Viggo Madsens, Per Aage Brandts, Andkjær Olsens og Moestrups tekster.

Interessen for teknik og naturvidenskab, hvis avantgardistiske forløber er Bønnelycke, optræder hos Høeck, Per Aage Brandt og Peter Nielsen. Den brede kultur- og æstetikhistoriske tendens fra Malinowski og Højholt genfindes hos de fleste af avantgardisterne omkring 2000. Og interessen for det religiøse og okkulte, som optræder i mellemkrigstidsavantgarden, kan spores hos Klaus Høeck.

Når jeg konkluderer, at montageformen er dominerende og bliver brugt i forhold til en vifte af forskellige poetikker, så forekommer det også plausibelt, at man kan lokalisere bestemte kompositionsprincipper inden for den flerstemmige, avantgardistiske strømning i digtningen omkring 2000. Man har ofte at gøre med 'åbne værker' eller 'strukturelle polyfonier', som Umberto Eco benævner det. Hermed forstås der værker, der i deres komposition mimer en flerstemmig strategi. Der udlægges i værket en labyrint af 'spor', som læseren selv kan orientere sig i og vælge sin vej igennem.

Forfatterens greb om værket er også løsnet på andre måder. Procedurale og serielle kompositioner er karakteristiske ved, at digtsamlingen ikke er opbygget efter klassiske principper, hvor en bestemt ideologi eller orden søges appliceret på værkets struktur, men efter et tilfældigt eller systemisk koncept, der ikke er motiveret af tematiske årsager. Denne vinkel på ny dansk lyrik er bl.a. inspireret af Joseph M. Contes banebrydende afhandling *Unending Design. The Forms of Postmodern Poetry* (1991).

Endelig undermineres det centrallyriske koncept i en udbredt brug af readymadeæstetikken. Denne betegner om noget et anslag mod den klassiske æstetik med dens værk- og genrekategorier, dens krav om et digterisk særsprog og dens forventning om autenticitet i forhold til den digteriske udsigelse.

I de tre ovennævnte problemstillinger er der ikke tale om absolutte kategorier. Dette viser sig ved, at de 'strukturelle polyfonier' ikke behøver at være udpræget stilistisk heterogene, at der under de procedurale og serielle kompositionsprincipper også kan ligge et 'personligt mønster', og at man kan registrere en eksistentiel orientering inden for readymade-digtningen. Det er således ikke ualmindeligt, at digtere og værker kan have et mellemværende med både den centrallyriske og den interaktionslyriske norm. Betragtningen af dansk digtning som et kontinuum mellem de to paradigmer er derfor særdeles egnet til at klarlægge en del nuancer i det litteraturhistoriske billede.

I modsætning til, hvad man vanligt har gjort, bliver man i stand til at anskue nutidens danske lyrik som et sammenhængende system af former, traditioner og poetologiske principper. Vi er hermed ude over de problemer, som David Perkins i *Is Literary History Possible?* opridser, og som gælder for hovedparten af den danske litteraturhistorieskrivning, nemlig at den enten domineres af en tendens til at konstruere 'vilkårlige historier' eller til det fragmentariske. Den førstnævnte 'narrative' tendens kan registreres i en lang række værker, der opridser bestemte 'linjer' i dansk litteratur såsom Knud Wentzels *Utopia. Et motiv i dansk digtning* (1990), Bo Hakon Jørgensens *Symbolismen – eller jegets orfiske forklaring* (1993), Klaus P. Mortensens *Himmelstormerne. En linie i dansk naturdigtning* (1993), Søren Baggesens *Seks sonderinger i den panerotiske linie i dansk lyrik* (1997), Erik Svendsens *Det nye. Sonderinger i dansk modernisme* (1998) eller min egen

Modernistiske outsidere (1998). Problemet med disse fremstillinger er, at det subjektive element i det valg, der foretages af en »linje« eller et »motiv«, er dominerende og sjældent ekspliciteres tilstrækkeligt, og især at det ofte ikke er klart, hvilken litterær kontekst, der fravælges. Dette problem er løst i denne bog, håber jeg, ved at alle de litterære tendenser, der diskuteres, ses i et komparativt perspektiv, hvor det enkelte værk sættes i forhold til hele den samtidige litteratur.

Den 'encyklopædiske' tendens, hvor manglen på sammenhæng bliver et problem, er ligeledes udpræget i samtidens danske litteraturkritik. De største værker i denne retning fra de seneste år er 5-binds-værket *Læsninger i dansk litteratur* (1997-99) (red. Povl Schmidt m.fl.) og 3-binds-værket *Danske digtere i det 20. århundrede* (2000-02) (red. Anne-Marie Mai), men man kunne også nævne talrige mindre antologier med tekstanalyser. Denne problemstilling imødegås ligesom den 'narrative' tendens ved, at de ca. tre hundrede tekstanalyser, som *Drømme og dialoger* består af, alle relaterer til værkets overordnede litteraturhistoriske, -teoretiske og -analytiske pointe.

Hvilken ny tekstteoretisk og -analytisk strategi har denne bog da lanceret? Fremstillingens forløb går fra de generelle kategorier til de mere specifikke i undersøgelsen af, hvad der kendetegner henholdsvis det centrallyriske og det interaktionslyriske.

Genrer er de mest overordnede æstetiske normer i litteraturhistorien. I forhold til disse brede kategorier har man en række underordnede strategier for anvendelsen af litterære former og formsprog, som kan antage mange varianter. Men de styres alle af overordnede intentioner. En af den moderne digtnings vigtigste ideer er den centrallyriske. Den består i, at den poetiske tekst har et klart helhedspræg, hvad enten man betragter denne fordring ud fra en fænomenologisk eller en retorisk vinkel. Hermed menes, dels at det poetiske univers har en samstemt karakter, hvor et udsigende subjekt fungerer som et klart og veldefineret centrum, dels at stilen i teksten har præg af at være homogen og af at være et særsprog, der adskiller sig markant fra de sociale sprog.

Vi kan iagttage, at der knytter sig en bestemt genreforståelse til centrallyriske værker, nemlig en opfattelse af genrer som faste kategorier, der har udgangspunkt i grundlæggende psykologisk-eksistentielle forhold. Tilsvarende hænger den interaktionslyriske konception sammen med en afvisning af den traditionelle forståelse af genrer, der ses som repressive, kunstige og vilkårlige konstruktioner.

I overensstemmelse med disse positioner er de to yderpunkter, som man møder inden for genreteorien. På den ene side har vi den essentialistiske genreteori hos Karl Viëtor, Tzvetan Todorov og Northrop Frye, hvor triaden episk-lyrik-dramatisk opfattes som fundamental, mens vi på den anden side har den relativistiske tekstteori med skikkelser som Jacques Derrida, Gary Morson og Arne Melberg, hvor begrebet lyrik opfattes som en helt åben kategori. I dansk lyrik omkring 2000 træffer man repræsentanter for hver af disse positioner, idet digtere som Søren Ulrik Thomsen og Pia Tafdrup forsvarer en klassisk genrepoetik og en centrallyrisk konception, mens forfattere som Peter Laugesen og Lars Bukdahl propagerer en genrespræng ende og interaktionslyrisk poetik.

Imellem disse to yderpositioner er der en tredje holdning, hvor man forstår genrer som et historisk betinget, dynamisk system. En sådan vinkel finder vi hos bl.a. Claudio Guillen, Alastair Fowler og Gérard Genette. Disse teoretikeres ræsonnementer giver anledning til, at vi kan anlægge en ny optik på dansk lyrik omkring 2000. Her ser man ikke digtningen som bundet til hverken den klassiske eller den poststrukturalistiske forståelse af det genremæssige, men anskuer i stedet poesien som *udspændt i et felt mellem disse yderpunkter*.

Genreteoriens modsætning mellem en essentialistisk og en relativistisk tilgang til digtningen kan imidlertid nuanceres betydeligt. Man kan her tage udgangspunkt i et par andre nøglebegreber, nemlig det monologiske og det flerstemmige. Denne modsætning er igen naturligvis nært knyttet til bogens hovedproblemstilling, altså spændingsfeltet mellem centrallyrik og interaktionslyrik.

De divergerende holdninger til det poetiske kan belyses med udgangspunkt i to tænkere, der grundlæggende betragter litteraturen som led i en dynamisk historisk proces, nemlig Adorno og Bachtin. Disse kritikere fokuserer i »Tale om lyrik og samfund« (1957) og *Ordet i romanen* (1935-36), som det fremgår af titlerne, på hver deres historisk betingede genre. Det viser sig, at de pointer, Bachtin fremlægger i sin romanteori, også har relation til moderne lyrik. Som grundlag for sin skildring af modsætningen mellem det flerstemmige og det monologiske bruger Bachtin de litterære genrer som helhed, men denne dikotomi kan ligeledes iagttages *inden for den lyriske genre*.

Adorno er den monologiske lyriks fortaler. Han opfatter den moderne poesi som subjektivitetens sande medium. Med afsæt i »Tale om lyrik og samfund« kan man fremhæve fire fundamentale træk ved den monologiske poesi, nemlig den digteriske vision, det poetiske særsprog, digtets autonomi og digtets modsætninger. Disse træk findes i forskellige varianter hos nogle af de vigtigste lyrikteoretikere fra det 20. århundrede såsom T.S. Eliot, Cleanth Brooks, Viktor Shlovskij, Roman Jakobson, Jan Mukarowsky og Hugo Friedrich.

Modsat Adorno kan Bachtin anskues som den flerstemmige lyriks fortaler og førende teoretiker. Bachtin gør i *Ordet i romanen* rede for, hvordan den flerstemmige digtnings særlige kvalitet er dens evne til at være i interaktion med en omgivende socialitet. Bachtins fokus er hele tiden på de kontekster og udsigelsesinstanser, som omgiver den digteriske stemme og dermed har afsmitning på denne. Bachtins banebrydende teori annekteres senere af en håndfuld poststrukturalistiske teoretikere. Russerens historiske og analytisk konkrete afsæt gør dog hans læsninger betydelig mere frugtbare i forhold til forståelsen af interaktionslyrikken end de senere franskmænds mere generaliserende tilgang.

Det er tankevækkende, at de vigtigste lyrikteoretikere ikke lægger op til en forståelse af forholdet mellem en monologisk og flerstemmig digterisk tendens som en rigid enten-eller-problemstilling. Dette kan ses hos såvel de tænkere, der overvejende belyser det centrallyriske, som hos dem, der fokuserer på det interaktionslyriske. For centrallyrikkens vedkommende er dette tilfældet i formalisterne Shlovskijs og Jakobsons anfæg-

telser af et traditionelt værkbegreb, mens det hos de angelsaksiske nykritikere Brooks og Empson kan iagttages i disse kritikeres understregning af, at det digteriske sprog er fyldt med paradokser, ironi og tvetydighed, hvilket jo er virkemidler, som underminerer den aura af autoritet og autenticitet, der normalt omgærder det monologiske digt. Endelig kan Eliots traditionsbegreb læses som et brud med forestillingen om det autonome værk og som en bekendelse til en form for intertekstualitet. Noget tilsvarende er tilfældet for Bachtins teori om det flerstemmige, idet man kan tolke Bachtins autorbegreb som en tilnærmelse til en monologisk digtpoetik. Der peges på, at også stilistisk heterogene, kunstneriske tekster kan være gennemstrømmet af en intentionalitet, der giver værket et præg af enhed og samstemthed.

Man kan altså slå fast, at den centrallyriske tekst er karakteristisk ved 'genrerenhed', stilistisk homogenitet, værkenhed og tilknytning til ældre og rodfæstede poetiske traditioner som den symbolistiske, den konfrontationsmodernistiske og den hermetiske. Den profilerer sig ligeledes i forhold til den interaktionslyriske ved sit formsprog.

Kodeordet i centrallyrikken er beherskelse. Dette kan ses med hensyn til det rytmiske, det billedsproglige og det udsigelsesmæssige inden for dansk lyrik omkring 2000. Hvad angår det rytmiske, anvendes der i en række tilfælde etablerede poetiske former som sonetten eller terzinen, der ofte afspejler en metafysisk farvet opfattelse af en samklang mellem det individuelle og det universelle. Også den symbolistiske traditions brug af det klanglige og rytmiske har sat sit præg på ny dansk digtning. Det gælder gennem opdyrkelsen af magiske klange og 'sjældne' rim, der knytter sig til forestillinger om en skjult essens i tilværelsen.

Parallel til denne æstetiske orientering er den billedsproglige strategi. Også her er et helhedssyn på tilværelsen fundamentalt. I både den essentialistiske metaforik, den patosladede mytologi, de autarke symboler og den symbolske brug af digttitler udtrykker det figurative sprog sammenhængskraft og opbyggelighed i forhold til kunsten og livet.

Endelig har centrallyrikken sit klare udsigelsesmæssige særpræg. Vi møder også på dette område betydende former, der inkarnerer beherskelse. I den centrallyriske tekst tales der ud fra et autoritativt og fast udsigelsescentrum. Det poetiske subjekt har i pagt med den symbolistiske tradition ofte et overpersonligt præg og retter sin tale til en 'superadressat', der befinder sig hinsides det konkrete samfundsliv. Eller rettere: Man henvender sig til døde genstande, guddommelige magter eller abstrakte begreber, der animeres. Den digteriske tale er på denne vis så forskellig som muligt fra de almene sociale diskursformer, og den retoriske form er apostrofen.

For alle de ovennævnte formsprogstræk ser vi, at det er de samme digtere, der danner grundstammen i den centrallyriske strømning, som når man beskæftiger sig med forfatternes brug af genrer og former. Det drejer sig om poeter som Søren Ulrik Thomsen, Pia Tafdrup, Henrik Nordbrandt, Sten Kaalø, Morten Søndergaard, Simon Grotrian og Lene Henningsen. Dertil kommer nogle ikke tidligere i bogen omtalte centrallyrikere såsom Birthe Arnbak og Peter Huss. At sidstnævnte digtere diskuteres, har også til for-

mål at understrege, at de forfatterskaber, der har været behandlet i denne bog, bestemt ikke udgør nogen lukket og afgrænset gruppering. Endelig kan det være værd at bemærke, at man finder centrallyrisk formsprog hos digtere som Niels Lyngsø og Carsten René Nielsen, der tidligere har været omtalt i relation til interaktionslyrikken. Dette skyldes, som tidligere nævnt, at der ikke er en polariseret modsætning mellem de to forskellige paradigmer i lyrikken. Derimod har talrige forfatterskaber et mellemværende med hver af de to lejre.

Alligevel kan vi tydeligvis tale om en markant opposition til det centrallyriske formsprog inden for dansk lyrik omkring 2000. Hvor centrallyrikkens 'ideologiske' nøglebegreber er beherskelse og sammenhæng, er interaktionslyrikkens normsprængning, travesti, anarki og humor. Her tror man ikke på det autonome værk, i hvilket formsproglige elementer af rytmisk, billedsproglig eller udsigelsesmæssig art er i samklang med de ideer og holdninger, der udtrykkes. Og man har helt forladt den centrallyriske ide om en ligedannethed mellem det konkret sansede og et metafysisk farvet helhedsperspektiv, som spiller en rolle i især den symbolistiske strømning.

Hvad angår det rytmiske, er den centrallyriske idé om, at en metrisk form eller et klangligt mønster kan bære på et opbyggeligt betydningspotentiale, sprængt fuldstændig i stykker hos interaktionslyrikerne. I modsætning til den klassiske poesikonception opereres der med en poststrukturalistisk logik, hvor tegnet prioriteres på bekostning af betydningen. Man skaber poetiske 'maskiner', i hvilke gentagelsen af et ord eller en rytmisk figur i et 'uafsluttet' serielt-proceduralt forløb er digtets 'motor', og man dyrker som en pendant til nyere amerikanske lyrikretningers afstandtagen fra en 'akademisk poesi' en folkelig remse-, rim- og ordspilslyrik. Det er den poetiske proces og effekt frem for det afrundede værk, der er målet.

Noget tilsvarende gælder for interaktionslyrikkens billedsprog. Man angriber i en parodisk gestus den særlige nærværsmetafysik og autenticitet, der forbindes med metaforen i centrallyrikken. Det samme gør man med det mytologiske billedsprog. Helhedstænkning og jeg-potensering er erstattet af en ironisk flertydighed og en postmodernistisk eklekticisme. Her bruges mytologien til at lave pjank og kaos, og en parodisk overdosering af mytologiske referencer er udbredt. Også den traditionelle poesis normer om kerneord og symbolske titler, der udgør krystalliseringspunkter for betydning i teksten, er saboterede i interaktionslyrikken. I stedet møder man provokative konventionsbrud, hvis formål er at antaste forestillinger om entydighed, autoritativ monologisk tale og værkenhed.

Her er ligeledes kardinalpunktet i interaktionslyrikkens udsigelsesstrategi. Man søger således at destabilisere det suverænt herskende og klart definerede subjekt, som man finder i centrallyrikken. Den 'vertikale' kommunikation, der ved apostrofiske anråbelser er rettet mod højere magter, er sat ud af kraft, og kommunikationsstrukturerne i digtet er udspændt mellem konkrete, sociale instanser, der sætter deres aftryk på digtets stil. En »forskelligsprogethed« og flerstemmighed afløser med andre ord den monologiske strategi fra centrallyrikken.

Ser vi på de poetiske forfatterskaber fra tiden omkring 2000, er det tydeligt, at det er de samme digtere, der står for et interaktionslyrisk formsprog med hensyn til det klanglige og rytmiske, det billedsproglige og det udsigelsesmæssige, som jeg diskuterede i relation til genrer, former og poetologisk grundholdning, nemlig digtere som Peter Laugesen, Per Aage Brandt, Pia Juul, Lars Bukdahl, Niels Frank og Ursula Andkjær Olsen. Disse lyrikere er naturligvis kun repræsentative eksempler. Vi træffer også interaktionslyrisk formsprog hos andre forfattere, som ikke er nævnt i første del af denne bog, eller som tidligere er blevet relateret til et centrallyrisk koncept såsom Janina Katz, Lars Skinnebach, Janus Kodal og Carsten René Nielsen. At dette er tilfældet, skyldes ligesom med de centrallyriske digtere, at vi har at gøre med åbne kategorier, som indeholder et stort antal variationer.

Denne bogs undersøgelse af formsproget i dansk lyrik kan anskues som det første eksempel på noget sådant siden Ulla Albecks klassiske *Dansk Stilistik* (1939). *Drømme og dialoger* tilbyder naturligvis ikke som Albecks værk en enorm 'encyklopædisk' opregning over stilistiske kategorier fra hele den danske litteratur. Til gengæld er Albecks katalog og filologiske metode næsten uden forklaringer på, hvorfor et bestemt formsprogligt træk optræder i forskellige værker og forfatterskaber. Den foreliggende fremstilling tilbyder derimod en 'den moderne lyriks retorik' i den forstand, at alle de troper og figurer, der diskuteres, er knyttet sammen med en række overordnede poetologiske principper og litteraturhistoriske strømninger.

Det er derudover vigtigt at slå fast, at denne bogs anvendelsesmuligheder ikke kun er begrænset til dansk litteratur. Den teori og det begrebsapparat, som er elaboreret, vil således også kunne bruges i forhold til andre landes digtning. Dette gælder for både genre, komposition og formsprog.

Hvad angår det poetiske formsprog, har jeg udviklet en teori om rytme, billedsprog og udsigelse inden for henholdsvis centrallyrik og interaktionslyrik. Vigtige kritikere, der beskæftiger sig med den centrallyriske brug af rytme, er Donald Wesling, Jørgen Fafner og Thorkild Bjørnvig, mens det inden for interaktionslyrikken drejer sig om Joseph M. Conte, Amittai Aviram og Lars Bukdahl. Teorien om centrallyrikkens billedsprog tager sit afsæt i ræsonnementer af T.S. Eliot, I.A. Richards, Northrop Frye og Søren Ulrik Thomsen, mens den interaktionslyriske billedsprogsforståelse baserer sig på teoretikere som Michael Riffaterre, Paul de Man, Craig Owen og Per Højholt. Endelig har jeg fremsat en teori om centrallyrikkens udsigelsesstrategi med udgangspunkt i refleksioner af Cleanth Brooks, Jonathan Culler og Pia Tafdrup og en teori om interaktionslyrikkens udsigelse på grundlag af overvejelser af Michail Bachtin, Horace Engdahl og Niels Frank.

I alt tilbyder sammentænkningen af ovennævnte litterater en nuanceret og øjenåbnende forståelsesramme, der kan fungere i forhold til moderne lyrik fra mange forskellige sprogområder, idet der i de fleste andre lande er en æstetisk udvikling, der på afgørende punkter er parallel til den danske.

Opsamlende vil jeg slå tre pointer fast. For det første at dansk digtning omkring 2000 kan beskrives nuanceret som et spændingsfelt mellem en centrallyrisk og en interaktionslyrisk strømning. For det andet at denne synkrone optik synliggør, at der i hver af de to poetiske hovedstrømninger findes en lang række understrømninger. Man møder inden for centrallyrikken en symbolistisk, en konfrontationsmodernistisk og en hermetisk orientering, mens man inden for interaktionslyrikken har to hovedretninger, nemlig en flerstemmig og »forskelligsproget« lyrik, der viser lighedstræk med moderne prosa i brugen af talesproglige 'fremmede ord', og en montagebaseret poesi, der forbinder sig med den avantgardistiske tradition. For det tredje at såvel det centrallyriske som det interaktionslyriske koncept har en gennemgribende betydning for den poetiske tekst, således at man har at gøre med betydende former og formsprog. Der knytter sig helt specifikke anvendelser af genrer, former og formsprog til hver af de to poetologiske grundholdninger.

Til sidst kan man naturligvis spørge, hvilket perspektiv denne bogs ideer har? Gives der f.eks. blot et billede af den danske litteratur på et bestemt tidspunkt? Og vil dette billede tage sig ganske anderledes ud om nogle år? Eller ligger der i min fremstilling en sondering af det litterære felt, som sandsynligvis har gyldighed et godt stykke ind i fremtiden? Jeg tillader mig at tro det sidste.

Når jeg mener, der er en vidtrækkende gyldighed i den modstilling mellem en centrallyrisk og en interaktionslyrisk strømning, som jeg opererer med, har det sin baggrund i såvel en historisk som en eksistentiel betragtning af litteraturen. Historisk set har jeg lagt vægt på at fremhæve, at der ikke er tale om noget litteraturhistorisk nybrud, når det hævdes, at man bør have to paradigmer for forståelsen af lyrik. Som fremstillingen har vist, er litteraturen derimod fyldt med tidligere eksempler på både dansk centrallyrik og interaktionslyrik. Og man kunne faktisk også have behandlet de »to poetiske traditioner« omkring 1960, 1970, 1980 eller 1990 frem for omkring 2000. Det er imidlertid vigtigt at slå fast, at det ville være blevet nogle ret tynde bøger i enhver henseende. Det er således et faktum, at den nuance- og variationsrigdom, som lyrikken og det litteraturkritiske og -teoretiske rum omkring digtningen har haft i tiden omkring 2000, langt overgår, hvad man tidligere har set i Danmark. Og noget sådant er naturligvis en forudsætning for, at man kan give en detaljeret og dybtgående behandling af problemstillingen.

Set i et bredt perspektiv er vi i dansk lyrik omkring 2000 vidne til en kulmination af en modsætning, som kan registreres overalt i moderne digtning og litteraturteori – og inden for kunstens område i det hele taget. På den ene side har vi et klassisk digterisk paradigme, hvor autenticitet og originalitet forsvares, og hvor poesien tilkendes en særlig erkendelsesværdi. Denne holdning finder man som nævnt inden for den angelsaksiske nykritik og store dele af den formalistiske tradition samt hos Th.W. Adorno. På den anden side har vi et paradigme med relation til litteraturteoretiske retninger som poststrukturalisme og dekonstruktion samt Michail Bachtin, hvor de ovennævnte værdier anfægtes, og hvor en dynamisk interaktion mellem kunst og omverden propageres. At

den moderne danske lyrik i unik grad er et område, hvor denne konflikt kommer til udtryk i kondenseret form og med vidt forskellige, ofte fremragende kunstneriske resultater gør naturligvis ikke dens betydning mindre. Tværtimod.

Hermed er vi tilbage ved bogens indledende spørgsmål, nemlig om den poetiske genre i form af henholdsvis centrallyrikken og interaktionslyrikken står over for sin afvikling. Det tvivler jeg på. Årsagen til dette er, at disse paradigmer opfylder hver deres særdeles vigtige funktion i det litterære felt. Centrallyrikken har sin berettigelse i at være et refleksionsrum for den enkelte med hensyn til, hvad der er hans eller hendes inderste tilskyndelser, længsler, tanker, forestillinger og – som denne bogs titel anslår – drømme. Tilsvarende er interaktionslyrikken en teksttype, hvis mål er at beskæftige sig med de møder, udvekslinger og dialoger med omverdenen, som individet konstant er indvævet i.

Det har kort og godt ingenting på sig, når andre genrer fremhæves som mere livskraftige end lyrikken. At fortælling, roman og biografi er vigtige i det moderne menneskes selvforståelse, er der ingen tvivl om. Til gengæld er det, at bestemte genrer står stærkt inden for den mediebevågede og kommercielle del af den litterære offentlighed, jo langtfra ensbetydende med, at deres rolle i den enkeltes liv er tilsvarende stor. I modsætning hertil er den enkeltes forsøg på i skriftlig form at udtrykke sine egne drømme og dialoger med verden måske den allermest udbredte litteraturform overhovedet. Til trods for, at salget af digtsamlinger ikke er så stort som af visse andre bogtyper, kan man i hvert fald i fremtidens medie, Internettet, se en produktion af poetiske tekster, der overgår, hvad man ser sammesteds inden for andre genrer.

Det er tankevækkende, at alverdens nye teknologier ikke synes at have ændret nævneværdigt ved den måde, hvorpå den lyriske genre kommer til udtryk. For ganske vist tilbyder computerteknologien udtryksformer, der korresponderer med, hvad der er skrevet i denne bog om interaktionslyrikken i form af netværksstrukturerede kompositionskoncepter, sampling af genrer og stilarter og spil med forfatterautenticitet. Men samtidig lever centrallyrikkens æstetiske koncepter videre i bedste velgående. Digte på internettet har således overskrifter, personlig stil, koncentreret form og eksistentielle temaer og er sågar anbragt på 'sider' i 'digtsamlinger'. Det er således en rimelig forudsigelse, at man også årtier frem i tiden vil opleve et spændingsfelt mellem det centrallyriske og det interaktionslyriske. Og denne dynamik er uden tvivl en væsentlig grund til at tro på en rig og udfordrende fremtid for poesien.

Tak

Denne bog kunne ikke være skrevet uden økonomisk, faglig og personlig opbakning fra en lang række institutioner, miljøer og enkeltpersoner.

Jeg vil takke en række tidsskrifts- og antologiredaktører, der har forholdt sig til og taget godt imod forarbejder til denne afhandling. Det gælder bl.a. redaktørerne af *KRITIK*, *K&K*, *edda*, *Nordica*, *Reception* og *Mellemrummet*, samt af publikationer med relation til projektet Modernismens retorik. Betydende former. Derudover er jeg Kristeligt Dagblad taknemmelig, idet jeg som lyrikanmelder på denne avis har haft lejlighed til at anmelde de fleste digtsamlinger, der er udkommet på dansk siden begyndelsen af 1990'erne. I økonomisk henseende har jeg nydt godt af støtte fra Statens Humanistiske Forskningsråd, San Cataldo Fonden samt fra Institut for Kommunikation og Institut for Sprog og Kultur ved Aalborg Universitet.

For inspiration i forbindelse med undervisningsforløb, hvor der er blevet reflekteret over bogens teser, takkes studerende fra Dansk ved Aalborg Universitet, elever fra Forfatterskolen i København samt deltagere i kurser inden for Dansklærerforeningen, Folkeuniversitetet og Dansk-netværket i Nordjylland. Af stor betydning for nærværende arbejde har også deltagelsen i arrangementer med relation til Center for Modernismeforskning og Netværk for Nordisk Lyrikforskning været.

Endelig vil jeg takke mine kolleger og andre medarbejdere fra Danskfaget ved Aalborg Universitet for et godt arbejdsmiljø. For inspirerende og udbytterige diskussioner vil jeg fremhæve Anker Gemzøe og Claus Falkenstrøm. Af stor værdi har læsninger og kommenteringer af manuskriptet desuden været. Jeg takker her Gorm Larsen, Lilian Munk Rösing, Finn Stein Larsen, Jesper Stein Larsen, Bent Sørensen og Louise Mønster for deres indsats. Sidst en tak til Lisbeth Rieshøj Amos, Elisabeth Abildtrup og Søren Gornitzka for praktisk hjælp med tilrettelæggelse af afhandlingen.

Anvendt litteratur

Kritik

Aadland, Erling: »Før, nå og etterpå. En litteraturteoretisk rapport« i: Ole Karlsen (red.): *Lyrikk og lyrikklesning,* Oslo 1998.

Aadland, Erling: »Hvem setter tittelen på et dikt?«, i: *Norlitt nr. 17*, Tromsø 2005.

Abrams, M.H.: *The Mirror and the Lamp*, Oxford 1953.

Abrams, M.H.: *A Glossary of Literary Terms*, New York 1981.

Adams, Hazard: *Philosophy of the Literary Symbol*, Talahassee 1983.

Adams, Hazard: *The Contexts of Poetry,* London 1965.

Adorno, Th.W.: »Tale om lyrik og samfund« (1957), i: *KRITIK 13*, Kbh. 1970.

Adorno, Th.W.: *Estetisk teori* (1970), Oslo 1998.

Adorno, Th.W.: »Kulturkritik und Gesellschaft« (1951), i: *Gesammelte Schriften*, bd. 10, Frankfurt 1998.

Agger, Gunhild: *Dansk TV-drama. Arvesølv og underholdning*, Kbh. 2005.

Agger, Sune: »Billedsprog og erkendelse«, i: *ibid. nr. 1*, Århus 1999.

Albeck, Ulla: *Dansk Stilistik* (1939), Kbh. 1962.

Allen, Graham: *Intertextuality*, London 2000.

Alnæs, Jørgen: »Montasje. Fragmenter i en totalitet?«, i: *Bøygen 1*, Oslo 2001.

Andersen, Jørn Erslev: *Dryssende roser*, Århus 1988.

Andersen, Jørn Erslev: »Ansigt og bogryg«, i: *Passage nr. 3/4*, Århus 1987.

Andersen, Jørn Erslev: »Værkelighed. Et par u-avantgardistiske bemærkninger om en blottet nerve«, i: *Den blå port nr. 51*, Kbh. 2000.

Andersen, Jørn Erslev: »Niels Lyngsø«, i: Anne-Marie Mai (red.): *Danske digtere i det 20. århundrede*, bd. 3, Kbh. 2000.

Artaud, Antonin: *Van Gogh – samfundets selvmyrdede* (1946), Kbh. 1990.

Auerbach, Erich: *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Bern 1946.

Auerbach, Erich: *Mimesis. Verklighetsframställningen i den västerländska litteraturen* (1946), Stockholm 1999.

Auken, Sune og Skriver, Svend (red.): *Spring nr. 16* (temanummer om Søren Ulrik Thomsens forfatterskab), Hellerup 2000.

Aurelius, Eva Hættner og Götselius, Thomas (red.): *Genreteori*, Lund 1997.

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

Bachelard, Gaston: *La poétique de l'espace* (1957), Paris 1964.

Bachelard, Gaston: *The Poetics of Space*, Boston 1994.

Bachelard, Gaston: *Lysets flamme* (1961), Kbh. 1996.

Baggesen, Søren: »Erich Auerbachs *Mimesis* genlæst. Afskedsforelæsning, 29. september 2000«, i: *KRITIK 148*, Kbh. 2000.
Bakhtin, Michail: *Problems of Dostoevsky's Poetics* (1963), University of Minnesota Press 1984.
Bachtin, Michail: *Dostojevskijs poetik* (1963), Gråbo 1991.
Bakhtin, Michail M.: *Speech Genres and Other Late Essays*, Austin 1986.
Bakhtin, M. M.: »Discourse in the Novel«, i: *The Dialogic Imagination: Four Essays by M.M. Bakhtin*, Austin 1981.
Bachtin, Michail M.: *Ordet i romanen* (1935-36), Kbh. 2003.
Bakhtin, Mikhail M.: »Epos og roman« (1941), i: Atle Kittang m.fl. (red.): *Moderne litteraturteori*, Oslo 1991.
Bachtin, Mikhail M.: »Teksten som problem i lingvistik, filosofi og andre humanistiske videnskaber«, i: *K&K 79*, Holte 1995.
Bakhtin, M.M. og Volosinov, V.N.: *Marxism and the Philosophy of Language,* Harvard University Press, Cambridge 1986.
Barthes, Roland: *Le Degree zéro de l'ecriture, Paris* 1953.
Barthes, Roland: *Mythologies*, Paris 1957.
Barthes, Roland: »Tekstteori« (1973), i: Atle Kittang m.fl.: *Moderne litteraturteori*, Oslo 1991.
Barthes, Roland: *Le plaisir du texte*, Paris 1973.
Barthes, Roland: *Critical Essays*, Northwestern University Press 1972.
Baudelaire, Charles: *Oeuvres complètes (Biblioteque de la Pléiade)*, Paris 1954.
Baumgartner, Walter: »'Zentrallyrik' – ein obskurer Begriff im Skandinavischen Diskurs über Lyrik«, i: Walter Baumgartner (red.): *Wahre lyrische Mitte – »Zentrallyrik?« Ein Symposium zum Diskurs über Lyrik in Deutschland und in Skandinavien*, Frankfurt am Main 1993.
Bell, Daniel: »Beyond Modernism, beyond self«, i: Quentin Andersson m.fl. (ed.): *Art, Politics, and Will. Essays in Honor of Lionel Trilling*, New York 1977.
Benjamin, Walter: »Om nogle motiver hos Baudelaire« og »Centralpark«, i: *Kulturindustri. Udvalgte skrifter*, Kbh. 1973.
Benjamin, Walter: *Ursprung des deutschen Trauerspiel,* Frankfurt 1926.
Benn, Gottfried: »Lyrikkens problemer«, i: *Glasblæseren og andre essays*, Kbh. 1951.
Bjørnvig, Thorkild: »Den æstetiske Idiosynkrasi«; »Effekt eller Rytme«; »Begyndelsen«; »Intethed og Form«, i: *Begyndelsen. Essays*, Kbh. 1960.
Bjørnvig, Thorkild: »Moderniteten som holdning«; »Abstraktets genitiv«, i: *Virkelighederen er til. Litterære essays*, Kbh. 1973.
Bjørnvig, Thorkild: »Rytmen og metret«, i: Marianne Barlyng: *I kentaurens tegn. En bog om Thorkild Bjørnvigs universer*, Kbh. 1993.
Blanchot, Maurice: *Le livre à venir*, Paris 1959.
Blanchot, Maurice: »Orfeus' blik«, i: Carsten Madsen og Frederik Tygstrup (red.): *Orfeus' blik og andre essays*, Kbh. 1994.

Bloom, Harold: *A Map of Misreading, New York* 1975.
Bloom, Harold: *Anxiety of Influence*, New York 1973.
Bohn, Oluf (red.): *Fra modernisme til nymarxistisk kritik*, Kbh. 1970.
Bohrer, Karl Heinz: *Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins*, Frankfurt am Main 1981.
Booth, Wayne: *The Rhetoric of Fiction* (1961), Chicago 1983.
Borum, Poul: »Meningsmetrik«, i: *KRITIK 9*, Kbh. 1969.
Borum, Poul: »Po/etik i halvfemserne«, i: *KRITIK 107*, Kbh. 1994.
Borum, Poul: »De punkterede cykler«, i: Poul Borum (red.): *Ung dansk poesi*, Kbh. 1979.
Borum, Poul: »Halvfemsernes litteratur«, i: *Copyright*, Kbh. 1990.
Borup, Anne og Mai, Anne-Marie (red.): *Historier om nyere nordisk litteratur og kunst*, Kbh. 1999.
Borup, Anne, Lassen, Morten og Haarder, Jon Helt (red.): *Modernismen til debat*, Odense 2005.
Bowra, C.M.: *The Heritage of Symbolism*, London 1943.
Bradbury, Malcolm og MacFarlane, James (ed.): *Modernism* (1976), London 1981.
Brandt, Per Aage: »Tegn, ting og tanker«, i: *Tegn, ting & tanker: Semiotiske essays*, Århus 1998.
Brandt, Jørgen Gustava: *Hvad angår poesi*, Kbh. 1982.
Brandt-Pedersen, Finn: *Modernisme og kvalitet*, Kbh. 1965.
Bredsdorff, Thomas: *Med andre ord*, Kbh. 1996.
Bredsdorff, Thomas: »Præmodernismens problem«, i: *KRITIK 87*, Kbh. 1989.
Brekke, Paal: »Om kriterier for vurdering av lyrikk«, i: *Vinduet nr. 4*. Oslo 1961.
Brixvold, Jeppe og Jørgensen, Hans Otto (red.): *Antologi af dansk kortprosa,* Kbh. 1998.
Brooks, Cleanth: »Ironi som strukturelt princip« (1947), i: Atle Kittang m.fl.: *Moderne litteraturteori*, Oslo 1991.
Brooks, Cleanth: *The Well-Wrought Urn: Studies in the Structure of Poetry*, London 1947.
Brostrøm, Torben: »Det umådelige mådehold« (1959), i: *Holdninger/miljøer/temaer i 25 års litterær debat*, Kbh. 1975.
Brostrøm, Torben: *Versets løvemanke*, Kbh. 1960.
Brostrøm, Torben: *Poetisk kermesse*, Kbh. 1962.
Brostrøm, Torben: *Labyrint og arabesk*, Kbh. 1967.
Brostrøm, Torben (red.): *Opgøret med modernismen*, Kbh. 1974.
Brostrøm, Torben: *Modernisme før og nu*, Kbh. 1983.
Brostrøm, Torben: *Klaus Rifbjerg. En digter i tiden*, Kbh. 1970.
Bruun, Thomas og Carstensen, Claus: »Tingenes æstetik« (red. Søren Houmann og Hans Henrik Schwab), i: *Passage nr. 5*, Århus 1988.
Bukdahl, Lars (red.): *Digte til drengene*, Kbh. 2002.

Bukdahl, Lars: »Peter Laugesen«, i: Anne-Marie Mai (red.): *Danske digtere i det 20. århundrede*, bd. 3, Kbh. 2000.
Bukdahl, Lars: »Pia Juul: *sagde jeg, siger jeg*«, i: Povl Schmidt m.fl. (red.): *Læsninger i dansk litteratur 1970-2000,* Kbh. 1999.
Bukdahl, Lars: *Generationsmaskinen. Dansk litteratur som yngst 1990-2004*, Kbh. 2004.
Bukdahl, Lars: »Fix orkidé – brudstykker af elegancens poetik«, i: *Den blå port nr. 10*, Kbh. 1988.
Bukdahl, Lars: »Dødens appelsin«, i: *Ildfisken nr. 13*, Århus 1995.
Bukdahl, Lars: »Rems og rimeligt!«, i: *Reception nr. 50*, Kbh. 2003.
Bukdahl, Lars: »Poesiens ånd/på samlebånd«, i: Anne Borup og Anne-Marie Mai (red.): *Historier om nyere nordisk litteratur og kunst*, Kbh. 1999.
Bukdahl, Lars: *Læberne sproges. Hokus Pokus F.P. Jac*, Kbh. 2005.
Burke, Kenneth: *A Grammar of Motives*, New York 1945.
Bürger, Peter: *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt am Main 1974.
Bürger, Peter: *Om avantgarden* (1974), Oslo 1998.
Bäckström, Per: *Aska, Tomhet & Eld. Outsiderproblematiken hos Bruno K. Öijer*, Riga 2003.
Bäckström, Per: »Michael Riffaterre och poesins semiotik. En kritisk läsning«, i: *Norsk Litteraturvitenskapelig Tidsskrift 2000:2,* Oslo 2002.

Chadwick, Charles: *Symbolism. The Critical Idiom*, London 1971.
Christensen, Inger: *Del af labyrinten*, Kbh. 1982.
Coleridge, S.T.: *The Statesmen's Manual*, London 1916.
Christensen, Inger: *Hemmelighedstilstanden. Essays*, Kbh. 2000.
Christensen, Peter: »Tand for tunge«, i: Carsten Madsen og Rolf Reitan (red.): *Ekbátana. Festskrift til Peer E. Sørensen*, Århus 2000.
Clausen, Claus: »Jørgen Sonne«, i: *Digtere i Forhør*, Kbh. 1966.
Cohen, Ralph: »History and Genre«, i: *New Literary History*, Vol. 17, Winter 1986.
Conrad, Neal Ashley: »Men digterne har vendt ryggen til«, i: *KRITIK 87*, Kbh. 1989.
Conrad, Neal Ashley (red.): *I det åbne. Seks digtere 1990-95*, Kbh. 1995.
Conrad, Neal Ashley: *Skønheden er en gåde. Søren Ulrik Thomsens forfatterskab*, Kbh. 2002.
Conte, Joseph M.: *Unending Design. The Forms of Postmodern Poetry*, Ithaca 1991.
Cour, Paul la: 'af: »Fragmenter af en Dagbog«' (1948), i: Ole Wivel (red.): *Heretica. En antologi*, Kbh. 1962.
Culler, Jonathan: *On Deconstruction*, Ithaca 1983.
Culler, Jonathan: *Structuralist Poetics*, London 1975.
Culler, Jonathan: *The Pursuit of the Signs*, Ithaca 1981.
Culler, Jonathan: »Changes in the Study of the Lyric«, i: Chaviva Hosek og Patricia Parker (eds.): *Lyric Poetry: Beyond New Criticism*, Ithaca 1985.
Culler, Jonathan: »Reading Lyric«, i: *Yale French Studies 69,* Yale University 1985.

Deichmann, Martin: »Fra poesiens kerne. Interview med Niels Lyngsø«, i: *Reception nr. 50*, Kbh. 2003.
Derrida, Jacques: *Om grammatologi* (1967), Kbh. 1970.
Derrida, Jacques: »Signature Event Context« (1972) og »Limited Inc a b c ...« (1977), i: *Limited Inc,* Illinois 1988.
Derrida, Jacques: »Che cos'è la poesia?«, i: *A Derrida Reader*, New York 1988.
Derrida, Jacques: »The Law of Genre« (1977), i: Derek Attridge (ed.): *Acts of Literature*, New York 1992.
Derrida, Jacques: *Glas* (1974), London 1990.
Dilling, Carsten (red.): *Mindst et sår har kroppen altid. Pia Tafdrups forfatterskab,* Kbh. 1995.
Dinesen, Anne-Marie: »Formen er det konkrete. Interview med Niels Lyngsø«, i: *Stand-art nr. 1*, Århus 2000.

Eco, Umberto: *The Role of the Reader*, Indiana 1997.
Eco, Umberto: »Det åbne værks poetik« (1962), i: Jørgen Dehs (red.): *Æstetiske teorier*, Århus 1998.
Eld, Ulla: *Den følende blomst* (upubliceret specialeafhandling), Århus 2005.
Elf, Mads Julius: »Med kroppen som utopi«, i: *KRITIK 116*, Kbh. 1995.
Eliot, T.S.: »Tradition and the Individual Talent« (1919) og »Hamlet and his Problems« (1920), i: *The Sacred Wood* (1920), London 1960.
Eliot, T.S.: »The Metaphysical Poets« (1921), i: *Selected Essays*, London 1969.
Emig, Rainer: *Modernism in Poetry: Motivations: Structures and Limits*, New York 1995.
Empson, William: *Seven Types of Ambiguity* (1930), New York 1955.
Engdahl, Horace: *Den romantiska texten*, Stockholm 1986.
Engdahl, Horace: »Stemmerne i rosenpagoden«, i: *Den blå port nr. 6*, Kbh. 1987.
Engdahl, Horace: *Stilen och lyckan*, Uddevalla 1992.
Engdahl, Horace: *Berøringens ABC* (1994), Kbh. 2004.
Espmark, Kjell: *Att översätta själen*, Stockholm 1975.
Espmark, Kjell: *Själen i bild*, Stockholm 1977.

Fafner, Jørgen: *Dansk vershistorie 1-2*, Kbh. 1994 og 2000.
Fafner, Jørgen: *Digt og form*, Kbh. 1989.
Falkenstrøm, Claus: *Det er poesi og manifest. Dansk avantgardelyrik i det 20. århundrede* (upubliceret ph.d.-afhandling), Aalborg 2003.
Fauchereau, Serge: *Expressionnisme dada surréalisme et autres ismes*, Paris 1976.
Fishelov, David: *Metaphors as Genre. The Role of Analogies in Genre Theory*, Penn. State University Press 1993.
Foster, Hal: »Re: Post«, i: Brian Wallis (red.): *Art After Modernism*, New York 1988.
Foster, Hal: *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*, Cambridge 1996.

Foucault, Michel: *Ordene og tingene* (1966), Kbh. 2003.
Fowler, Alastair: *Kinds of Literature*, Oxford 1982.
Fowler, Alastair: »The Life and Death of Literary Forms«, i: Ralph Cohen (ed.): *New Directions in Literary History*, London 1974.
Frank, Niels: *Yucatán*, Kbh. 1993.
Frank, Niels: *Livet i troperne*, Kbh. 1998.
Frank, Niels: *Første person, anden person*, Kbh. 2004.
Frank, Niels: »Omstigning til Paradis. Om Villy Sørensens Digtere og dæmoner og hvorfor modernismen i Danmark ikke var moderne«, i: *KRITIK 152*, Kbh. 2000.
Frank, Niels: »Replik til Jan Rosiek«, i: *KRITIK 153*, Kbh. 2001.
Fried, Michael: »Art and Objecthood« (1967), i: *Minimal Art: A Critical Antology*, New York 1968.
Friedrich, Hugo: *Strukturen i moderne lyrik* (1956), Kbh. 1968 og 1987.
Fryd, Annette: *Ekfraser*, Kbh. 1999.
Frye, Northrop: *Anatomy of Criticism*, Princeton 1957.
Frye, Northrop: *A Study of English Romanticism*, New York 1968.

Gemzøe, Anker: »Modernismens opgør med fortællingen«, i: *K&K 76*, Holte 1994.
Gemzøe, Anker: *Metamorfoser i Mellemtiden. Studier i Svend Åge Madsens forfatterskab 1962-86*, Holte 1997.
Gemzøe, Anker: »Metafiktionens mangfoldighed«, i: Anker Gemzøe, Britta Timm Knudsen og Gorm Larsen (red.): *Metafiktion – selvrefleksionens retorik*, Holte 2001.
Gemzøe, Anker: »Forfatter og læser i Bachtins moderne prosaik«, i: Gorm Larsen og John Thobo-Carlsen (red.): *Modernismens betydende former*, Kbh. 2003.
Gemzøe, Anker og Larsen, Peter Stein (red.): *Modernismens historie*, Kbh. 2003.
Gemzøe, Anker: »Modernismen som norm, spændetrøje og litteraturhistorisk kategori«, i: Anker Gemzøe og Peter Stein Larsen (red.): *Modernismens historie*, Kbh. 2003.
Gemzøe, Anker: »Modernisme og mimesis«, i: Anker Gemzøe og Peter Stein Larsen (red.): *Modernismens historie*, Kbh. 2003.
Genette, Gérard: »Introduktion till arketexten« (1979), i: Eva Hættner Aurelius og Thomas Götselius (red.): *Genreteori*, Lund 1997.
Genette, Gérard: *Paratexts: Thresholds of Interpretation*, Cambridge 1997.
Genette, Gérard: »Metonymi hos Proust« (fra *Figures III*), i: *K&K 92*, Holte 2001.
Gioia, Dana: »Notes on the New Formalism«, i: Frederick Feirstein (ed.): *Expansive Poetry. Essays on the New Narrative & the New Formalism*, Santa Cruz 1989.
Glowinski, Michael: »Theoretical Foundations of Historical Poetics«, i: *New Literary History, Vol. 7*, Univ. of Virginia 1976.
Goldbæk, Henning: »En poetisk nihilists bekendelser. Om den tyske litterat og kulturkritiker Karl Heinz Bohrer«, i: *KRITIK* 132, Kbh. 1998.
Graae, Mie: *Når ørknen blomstrer. Edith Södergran i lyset af tre metaforteorier*, Kbh. 1999.

Grønstøl, Sigrid Bø og Langås, Unni: *Tanke til begjær. Nylesingar i nordisk lyrikk,* Oslo 2001.
Guillén, Claudio: *Literature as System: Essays Towards the Theory of Literary History*, Princeton 1971.

Haarder, Jon Helt: »Villy og Sørensen. Skitse til genlæsning af et forfatterskab«, i: *KRITIK 143*, Kbh. 2000.
Hagen, Erik Bjerck: »Litteratur og autentisitet«, i: *Norsk Litteraturvitenskapelig Tidsskrift nr. 2*, Oslo 2000.
Hallar, Søren: *Tom Kristensen*, Kbh. 1926.
Hamburger, Käte: *Die Logik der Dichtung*, Stuttgart 1957.
Hamsun, Knut: »Fra det ubevidste Sjæleliv« (1891), i: Knut Hamsun: *Artikler 1889-1928* (udvalgt af Francis Bull), Oslo 1966.
Hannemose, Niels og Larsen, Peter Stein: *Dansk ekspressionistisk lyrik – set i sammenhæng med modernismetraditionen i Danmark og det øvrige Europa* (upubliceret specialeafhandling), Århus 1986.
Hansen, Frank Sebastian: »Kortlægning som en mental konstruktion af fysisk materiale«, i: *Spring nr. 9*, Hellerup 1995.
Hansen, Martin A.: »Konvention og Formaand« (1950), i: Ole Wivel: *Heretica. En antologi*, Kbh. 1962.
Hansen, Per Krogh: »Janus Kodal«, i: Anne-Marie Mai (red.): *Danske digtere i det 20. århundrede*, bd. 3, Kbh. 2000.
Hauge, Hans: »O, mening. Om apostrofen hos N.F.S. Grundtvig, Jakob Knudsen og Henrik Nordbrandt«, i: Tania Ørum (red.): *Til værks. Dekonstruktion som læsemåde*, Kbh. 1994.
Hayles, N. Katherine (ed.): *Chaos and Order*, Chicago 1981.
Heidegger, Martin: *Kunstværkets oprindelse* (1935/36), Kbh. 2003.
Henningsen, Lene: »En passioneret krystal«, i: *Alef nr. 14/15*, Kbh. 1996.
Henningsen, Lene: *En drøm mærket dag,* Kbh. 1994.
Hermansson, Gunilla: *Mellem det korte og det lange. Undersøgelser af dansk 90'er-prosa*, Hellerup 2000.
Holmgaard, Jørgen: »Metonymi hos Jacobsen«, i: *K&K 96*, Holte 2001.
Holk, Iben (red.): *Tegnverden. En bog om Inger Christensens forfatterskab*. Århus 1983.
Howe, Irwing: *Decline of the New*, New York 1970.
Høeck, Klaus: »Teknik og kunst«, i: *Victor B. Andersens Maskinfabrik*, *nr. 14*, Kbh. 1983.
Høeck, Klaus: »Digtning er et hul i jorden«, i: Anne Borup og Anne-Marie Mai (red.): *Historier om nyere nordisk litteratur og kunst*, Kbh. 1999.
Højholt, Per: *Cézannes metode*, Kbh. 1967.
Højholt, Per: *Intethedens grimasser*, Kbh. 1972.

Højholt, Per: »Den sfinxforladte Jensen« (1967), i: *Stenvaskeriet og andre stykker*, Kbh. 1994.
Høy, Pia: *Det dekonstruerede maleri. Marcel Duchamps Étant Donnés,* Kbh. 2001.
Høystad, Ole M.: *Bildeunivers eller bilde av universet? Per Højholts poetiske praksis*, Oslo 1998.

Ingarden, Roman: *Das literarische Kunstwerk* (1931), Tübingen 1972.
Iser, Wolfgang: »Tekstens appelstruktur« (1975), i: Gunvor Kelstrup og Michel Olsen (red.): *Værk og læser*, Kbh. 1983.
Iversen, Stefan: »Langt ude i Duchampen? Om den litterære readymade hos Per Højholt, Peter Adolphsen og Lars Bukdahl«, i: *Ess@y 2*, 2001.

Jakobson, Roman: »To aspekter af sproget og to typer afatisk forstyrrelse« (1956), i: *K&K 78*, Holte 1995.
Jakobson, Roman: »Hva er poesi?« (1933), i: Atle Kittang m.fl. (red.): *Moderne litteraturteori*, Oslo 1991.
Jakobson, Roman: »Den nyaste ryska poesin«, i: *Poetik och lingvistik. Litteraturvetenskapliga bidrag* (red. Kurt Aspelin och Bengt A. Lundberg), Stockholm 1974.
Jakobson, Roman: »Poetik og lingvistik«, i: *Vindrosen nr. 7, 14. årg.*, Kbh. 1967.
Janns, Christian og Refsum, Christian: *Lyrikkens liv*, Oslo 2003.
Jauss, Hans Robert: »Litteraturhistorie som udfordring til litteraturvidenskaben« (1970), i: Gunvor Kelstrup og Michel Olsen (red.): *Værk og læser*, Kbh. 1983.
Jauss, Hans Robert: *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt 1970.
Jensen, Bo Green: *Så vi ikke visner ihjel*, Ringkøbing 1985.
Jensen, Bo Green: »Den stadige blomstring og den tabte epifani«, i: *Afstandens indsigt. Essays om litteratur 1980-84*, Kbh. 1985.
Jensen, Carsten og Svendsen, Erik: »Man må først og fremmest være fornem. Interview med Søren Ulrik Thomsen«, i: *Fredag nr. 17*, Kbh. 1988.
Jensen, Jens F.: '»Om postmodernismen er alt allerede sagt lige fra begyndelsen«', i: *K&K 53*, Holte 1986.
Jensen, Jens F.: »De første postmoderne«, i: *K & K 59-60*, Holte 1988.
Jensen, Johan Fjord: *Den ny kritik*, Kbh. 1962.
Jensen, Johan Fjord: »At karakterisere«, i: *KRITIK 1*, Kbh. 1967.
Jensen, Johan Fjord: »Tekst og helhed« (1965), i: *Efter guldalderkonstruktionens sammenbrud*, Århus 1981.
Johnson, Barbara: »Apostrophe, Animation, and Abortion« i: *A World of Difference*, Baltimore 1986.
Jørgensen, Bo Hakon: *Symbolismen – eller jegets orfiske forklaring*, Odense 1993.
Jørgensen, Jens Anker og Wentzel, Knud (red.): *Hovedsporet – Dansk litteraturs historie*, Kbh. 2005.
Jørgensen, Steffen: »Metaforen som interaktion«, i: *K&K 78,* Holte 1995.

Kaaber, Christian: »Omnipotens og afmagt i Bo Green Jensens *Requiem & messe*«, i: *SILAU nr. 18*, Århus 1984.
Karlsen, Ole: *Ord og bilete. Ekfrasen i moderne norsk lyrikk*, Oslo 2003.
Kermode, Frank: *Romantic Image*, London 1957.
Kittang, Atle og Aarseth, Asbjørn: *Lyriske strukturer* (1968), Oslo 1998.
Kittang, Atle: »Dekonstruktion og lyrikinterpretation«, i: Tania Ørum (red.): *Til værks. Dekonstruktion som læsemåde*, Kbh. 1994.
Kittang, Atle: »Det billedmessige« i: Per Krogh Hansen og Jørgen Holmgaard (red.): *Billedsprog*, Holte 1997.
Kjerkegaard, Stefan: *Ildspor. Ordspillet og dets funktion i Per Højholts, Simon Grotrians og Peter Laugesens digtning*, Odense 2007.
Knudsen, Peter Øvig: *Børn skal ikke lege under fuldmånen. Forfattersamtaler*, Kbh. 1995.
Kock, Christian: *Litteraturoplevelse* (1974), Kbh. 1994.
Kofoed, Niels: *Grundtræk af europæisk poetik*, Kbh. 1994.
Korg, Jacob: *Ritual and Experiment in Modern Poetry*, London 1995.
Korsbek, Lisa: »Lyrisk dialog: Digtet som diskurs og henvendelse«, i: Gorm Larsen og John Thobo-Carlsen (red.): *Modernismens betydende former*, Kbh. 2003
Korsbek, Lisa: *Lyrik og dialog. Dialogiske strukturer i den lyriske genre* (upubliceret ph.d.-afhandling), Odense 2002.
Kristeva, Julia: *Semiotiké*, Paris 1969.
Kristeva, Julia: »Fra en identitet til en annen«, i: Atle Kittang m.fl. (red.): *Moderne litteraturteori*, Oslo 1991.
Kristensen, Kamilla Löfström: *Motorvej til Babylon. Samtaler om lyrik*, Kbh. 2002.
Kristensen, Sven Møller: *Impressionismen i dansk prosa 1870-1900* (1938), Kbh. 1973.

Lakoff, George og Turner, Mark: *More than Cool Reason,* Chicago 1989.
Larsen, Finn Stein: *Et forestillingsmønster i Per Langes lyrik, Århus* 1964.
Larsen, Finn Stein: »Lyrik«, i: Jørn Vosmar (red.): *Modernismen i dansk litteratur*, Kbh. 1967.
Larsen, Finn Stein: *Prosaens mønstre*, Kbh. 1968.
Larsen, Finn Stein: »Talent og moral«, i: *KRITIK 10*, Kbh. 1969.
Larsen, Finn Stein: *Jens August Schade*, Kbh. 1974.
Larsen, Finn Stein: »Delfin og kimærer«, i: *Karneval 81*, Herning 1981.
Larsen, Finn Stein: »Stiksår og mobiler«, i: Anders Østergaard (red.): *Vandmærker*, Kbh. 1999.
Larsen, Finn Stein: *Den magiske livskreds. Frank Jægers lyrik*, Kbh. 2002.
Larsen, Gorm: »Stream of consciousness og polyfoni«, i: Gorm Larsen og John Thobo-Carlsen (red.): *Modernismens betydende former*, Kbh. 2003.
Larsen, Peter Stein: *Digtets krystal*, Kbh. 1997.
Larsen, Peter Stein: »Genreekspansioner. Transformationer af det centrallyriske i ny dansk litteratur«, i: *KRITIK 168-69*, Kbh. 2004.

Larsen, Peter Stein: »F.P. Jac«, »Pia Tafdrup« og »Bo Green Jensen«, i: Anne-Marie Mai (red.): *Danske digtere i det 20. århundrede*, bd. 3, Kbh. 2000.
Larsen, Peter Stein: »Jørgen Sonne«, i: Anne-Marie Mai (red.): *Danske digtere i det 20. århundrede*, bd. 2, Kbh. 2001.
Larsen, Peter Stein: *Modernistiske outsidere*, Odense 1998.
Larsen, Peter Stein: »Enhver gør holdt i sit eget rum. Om ændringer inden for dansk lyrik fra begyndelsen af 1980'erne og frem til i dag«, i: *Spring nr. 7*, Hellerup 1994.
Larsen, Peter Stein: »En anden form for uendelighed«, i: *Spring nr. 10*, Kbh. 1995.
Larsen, Peter Stein: »Modernisme som strukturelt og funktionelt begreb«, i: Anker Gemzøe og Peter Stein Larsen (red.): *Modernismens historie*, Kbh. 2003.
Larsen, Peter Stein: *Poetologiske problemkredse med udgangspunkt i dansk lyrik efter 1980* (upubliceret ph.-afhandling), Aalborg 1999.
Larsen, Peter Stein: »Metonymien i moderne lyrik«, i: *K&K 96*, Holte 2003.
Larsen, Peter Stein: »O nitroglycerin! Apostrofiske former i ny dansk lyrik«, i: Anker Gemzøe, Britta Timm Knudsen og Gorm Larsen (red.): *Metafiktion – selvrefleksionens retorik,* Holte 2001.
Larsen, Peter Stein: »Tre metaforiske strategier inden for ny dansk lyrik«, i: Gorm Larsen og John Thobo-Carlsen (red.): *Modernismens betydende former*, Holte 2004.
Larsen, Peter Stein: »Romanisering og polyfoni i Per Højholts digtning«, i: Jacob Bøggild (red.): *& Højholt*, Kbh. 2004.
Larsen, Peter Stein: »Oversatte outsidere. Om reaktualiseringen af to tidlige avantgardister, Gertrude Stein og Max Jacob, i dansk digtning«, i: *Reception nr. 54*, Kbh. 2004.
Larsen, Peter Stein: »Lyrikkens forvandling. Lindegrens *mannen utan väg* som litteraturhistorisk cæsur«, i: Hadle Oftedal Andersen og Idar Stegane (red.): *Modernisme i nordisk lyrikk 1*, Helsinki 2005.
Larsen, Peter Stein: »Dogmatisk holisme. Anmeldelse af Niels Lyngsø: *MORFEUS. Digte & poetik*«, i: *K&K 99*, Holte 2005.
Larsen, Peter Stein: »Poststrukturalistisk litteraturhistorieskrivning. Anmeldelse af Lars Bukdahl: *Generationsmaskinen. Dansk litteratur som yngst 1990-2004*«, i: *K&K 99*, Holte 2005.
Larsen, Peter Stein: »Firserlyrikkens forvandling. Poetisk flerstemmighed hos Pia Juul og F.P. Jac«, i: Peter Stein Larsen, Louise Mønster og Claus Falkenstrøm (red.): *Litterære metamorfoser. Festskrift til Anker Gemzøe*, Aalborg 2005.
Larsen, Peter Stein: »Digtsamlingen som forfatterskabskatalog«, i: Susanne Kemp m.fl. (red.): »*En Dumhed bragt i Form*« *– en bog til Bo*, Odense 2006.
Larsen, Steffen Hejlskov: *Om at læse moderne poesi*, Århus 1965.
Larsen, Steffen Hejlskov: »Om billedstrukturer i dansk lyrik«, i: *Danske Studier 1966*, Kbh. 1966.
Larsen, Steffen Hejlskov: *Systemdigtningen*, Kbh. 1971.
Larsen, Steffen Hejlskov: *Betydningsstrømme i nyere dansk lyrik*, Kbh. 2004.
Laugesen, Peter*: Kunsthistorier. Det indre rums kosmonauter,* Kbh. 1991.

Lausberg, Heinrich: *Handbuch der Literarischen Rhetorik*, Stuttgart 1990.
Leifer, Anders: *Også i dag har jeg oplevet noget... Samtaler med Jørgen Leth*, Kbh. 1999.
Levy, Jette Lundbo; Mortensen, Klaus P.; Nielsen, Erik A. og Skriver, Svend: *Litteraturhistorier. Perspektiver på dansk teksthistorie fra 1620 til nutiden*, Kbh. 2004.
Lie, Hallvard: *Norsk verslære*, Oslo 1967.
Lindhardtsen, Helle: »Metaforens metamorfoser«, i: *Passage nr. 16*, Århus 1994.
Livingston, Paisley (ed.): *Disorder and Order*, *Stanford Literary Studies 1*, 1984.
Lock, Charles: »Double Voicing, Sharing Words: Bakhtin's Dialogism and the History of the Theory of Free Indirect Discourse«, i: Jørgen Bruhn og Jan Lundquist (ed.): *The Novelness of Bakhtin*, Kbh. 2001.
Lodge, David (ed.): *20th Century Criticism. A Reader*, London 1972.
Lukács, Georg: *Wider den missverstandenen Realismus*, Hamburg 1958.
Lundkvist, Artur: *Ikarus' flykt*, Stockholm 1939.
Luthersson, Peter: *Modernism och individualitet*, Lund 1986.
Luthersson, Peter: *Svensk litterär modernism. En stridsstudie*, Stockholm 2002.
Luthersson, Peter: »Modernismen – om kunsten at skabe meningsfulde sammenhænge«, i: Anker Gemzøe og Peter Stein Larsen (red.): *Modernismens historie*, Kbh. 2003.
Lützen, Peter: *Et billede at læse med*, Kbh. 2002.
Lyngsø, Niels: *Digte fra 1990'erne*, Kbh. 2000.
Lyngsø, Niels: *At notere himlen. Digtanalyser 2000*, Kbh. 2001.
Lyngsø, Niels: »Mimesis: mimicry, mise-en-abîme«, i: *KRITIK 125/126*, Kbh. 1997.
Lyotard, Jean-François: »Det sublime og avantgarden«, i: *Om det sublime*, Viborg 1993.
Løgstrup, K.E.: *Skabelse og tilintetgørelse*, Kbh. 1978.

Madsen, Carsten: »De fragmentariske billeder«, i: *Om læsning. Kierkegaard, Kafka, Mallarmé og Jacobsen*, Århus 1995.
Madsen, Carsten: »Poetisk erfaring«, i: Carsten Madsen og Rolf Reitan (red.): *Ekbátana. Festskrift til Peer E. Sørensen*, Århus 2000.
Mai, Anne-Marie og Strunge, Michael: *MaiStrunge*, Kbh. 1985.
Mai, Anne-Marie (red.): *Digtning fra 80'erne og 90'erne*, Kbh. 1993.
Mai, Anne-Marie (red.): *Michael Strunge. Sidegader. Prosa 1978-86*, Kbh. 1996.
Mai, Anne-Marie: »The Thrill of It All. Modernismen som mangearmet blæksprutte«, i: *KRITIK 135*, Kbh. 1998.
Mai, Anne-Marie: »Det formelle gennembrud«, i: Anne-Marie Mai (red.): *Danske digtere i det 20. århundrede*, bd. 3, Kbh. 2000.
Maier, R.N.: *Paradies der Weltlosigkeit*, Stuttgart 1964.
Malinowski, Ivan: »Projektion og immanens«, i: Knud W. Jensen (red.): *Pejling af modernismen*, Kbh. 1962.
Man, Paul de: *Allegories of Reading*, Yale 1979.
Man, Paul de: »The Epistemology of Metaphor«, i: Sheldon Sacks (ed.): *On Metaphor,* Chicago 1979.

Man, Paul de: »Lyric and Modernity«; »The Rhetoric of Temporality«, i: *Blindness and Insight* (1971), New York 1983.
Man, Paul de: »Image and Emblem in Yeats«; »Antropomorphism and Trope in Lyric«, i: *The Rhetoric of Romanticism*, New York 1984.
Man, Paul de: »Hypogram and Inscription«, i: *The Resistance to Theory*, Minneapolis 1986.
Melberg, Arne: »Två prosapoetiska strategier: Tor Ulven och Tomas Tranströmer«, i: Ole Karlsen (red.): *Steinens hvorfor er ditt hvorfor. Om Tor Ulvens forfatterskap*, Oslo 2003.
Melberg, Arne: Anmeldelse af Atle Kittangs *Sju artiklar om litteraturvitskap*, i: *Norsk Littteraturvitenskapelig Tidsskrift*, årgang 4, nr. 2, Oslo 2001.
Melberg, Arne: »Forord«, i: Erich Auerbach: *Mimesis*, Stochholm 1999.
Misfeldt, Mai: »Digtet i dialog med verden. En samtale med Pia Tafdrup«, i: *Spring nr. 8*, Hellerup 1995.
Morson, Gary: *The Boundaries of Genre. Dostoevsky's Diary of a Writer and the Traditions of Literary Utopia*, University of Texas Press 1981.
Mortensen, Klaus P. og Schack, May (red.): *Dansk litteraturs historie 1960-2000*, Kbh. 2007.
Mukarowsky, Jan: »Om det digteriske sprog« (1940) og »To studier over det digteriske sprog« (1946), i: Christian Kock (red.): *Tjekkisk strukturalisme*, Kbh. 1971.
Munch-Petersen, Gustaf: *Malerier og digte*, Kbh. 2008.
Møller, Lis (red.): »Om figurativt sprog«, i: *Litteraturanalyse*, Odense 1995.
Mønster, Louise: *Nedbrydningens opbyggelighed. Litterære historier i det 20. århundredes nordiske modernistiske lyrik* (upubliceret ph.d.-afhandling), Aalborg 2005.

Nash, Jørgen: *Springkniven. Tekster fra kulturrevolutionen,* Kbh. 1976.
Neale, Stephen: *Genre*, London 1987.
Nettum, Rolf Nyboe: *Konflikt og visjon*, Oslo 1970.
Nexø, Tue Andersen og Skinnebach, Lars: »Leder«, i: *Den blå port nr. 1*, Kbh. 2005.
Nicolaisen, Carsten: »Den lille form«, i: Lis Møller (red.): *Litteraturanalyse*, Odense 1995.
Nielsen, Arno Victor: »Kunstreligionens genopstandelse«, i: *KRITIK 104*, Kbh. 1993.
Nielsen, Birgitte Steffen: *Den grå stemme. Stemmen i Tomas Tranströmers poesi*, Hald 2002.
Nielsen, Carsten René: »Ubestandige papirsbåde«, i: *Ildfisken nr. 13*, Århus 1995.
Nielsen, Carsten René: »At leve drømmen. Interview med Lene Henningsen«, i: *Ildfisken nr. 4*, Århus 1992.
Nielsen, Erik A.: *Modernismen i dansk lyrik 1870-1970*, Kbh. 1976.
Nielsen, Erik A.: *Søvnløshed. Modernisme i digtning, maleri og musik*, Kbh. 1982.
Nielsen, Erik A. og Skriver, Svend: *Dansk litterær analyse*, Kbh. 2000.
Nielsen, Hans-Jørgen (red.): *Eksempler*, Kbh. 1968.

Nielsen, Henrik Skov: *tertium datur – om litteraturen og det ikke værende,* Kbh. 2003.
Nielsen, Peter og Serup, Martin Glaz: »Hvis det skal handle om poesi, så skal det handle om noget andet først«, www.nypoesi.net 2003.
Norup, Lis (red.): *I den sidste time. Dekadencens kunst og kritik*, Århus 2000.
Nøjgaard, Morten: *Litteraturens univers*, Odense 1976.

Olsson, Anders: *Läsningar av Intet*, Stockholm 2000.
Ortega y Gasset, José: *Menneskets fordrivelse fra kunsten* (1925), Kbh. 1945.
Owens, Craig: »The Allegorical Impulse: Towards a Theory of Postmodernism« (1980), i: Brian Wallis (ed.): *Art After Modernism*, New York 1988.

Pape, Lis Wedell: »Inger Christensen«, i: Anne-Marie Mai (red.): *Danske digtere i det 20. århundrede*, bd. 2, Kbh. 2001.
Pape, Lis Wedell (red.): *Sprogskygger – læsninger i Inger Christensens forfatterskab*, Århus 1998.
Pedersen, Steffen Baunbæk: *Porten til livet – en indkredsning af poetologiske paralleller mellem Sophus Claussen, Per Højholt og Niels Frank* (upubliceret specialeafhandling), Aalborg 2000.
Perkins, David: *Is Literary History Possible?,* Baltimore 1992.
Perkins, David: »Litteraturhistorie – en aktuel diskussion« (1992), i: Mads Rosendahl Thomsen og Svend Erik Larsen (red.): *Litteraturhistoriografi*, Århus 2005.
Poggioli, Renato: *The Theory of the Avant-garde* (1962), Cambridge 1968.
Poulsen, Bjørn: »Elfenbenstaarnet« (1949), i: Ole Wivel (red.): *Heretica. En antologi*, Kbh. 1962.
Pound, Ezra: *ABC for læsere*, Fredensborg 1960.
Pound, Ezra: *A retrospect* (1918), i: David Lodge (ed.): *20th Century Literary Criticism*, London 1972.
Printz-Påhlson, Göran: *Solen i spegeln. Essäer om lyrisk modernism*, Lund 1958.

Ricoeur, Paul: *The Rule of Metaphor* (1975), London 1994.
Richards, I.A.: *The Philosophy of Rhetoric*, Oxford 1936.
Riffaterre, Michael: *Semiotics of Poetry*, Indiana University Press 1977.
Rimestad, Chr.: *Digtere i Forhør*, Kbh. 1906.
Ringgaard, Dan: »Melos, opsis, logos«, i: *Passage nr. 23*, Århus 1996.
Ringgaard, Dan: *Den poetiske lækage. Sophus Claussens lyrik, rejsebøger og essayistik*, Kbh. 2000.
Ringgaard, Dan: »Niels Frank«, i: Anne-Marie Mai (red.): *Danske digtere i det 20. århundrede*, bd. 3, Kbh. 2000.
Ringgaard, Dan: *Digt og rytme*, Kbh. 2001.
Ringgaard, Dan: *Nordbrandt*, Århus 2005.
Ringgaard, Dan: »De bundne former og avantgarden«, i: *Standart nr.1*, Århus 2000.

Rosiek, Jan: *Andre spor*, Kbh. 2003.
Rosmarin, Adena: *The Power of Genre*, Univ. of Minnesota Press 1986.
Russell, Charles: *Poets, Prophets, and Revolutionaries. The Literary Avant-Garde from Rimbaud through Postmodernism*, New York 1985.

Sanouillet, Michel og Peterson, Elmer (ed.): *Salt Seller: The Writings of Marcel Duchamp*, New York 1973.
Schmidt, Ina: *En ontologisk karakteristik af Pia Tafdrups lyriske forfatterskab* (upubliceret specialeafhandling), Aalborg Universitet 2002.
Schmidt, Povl: *Paul la Cour. Symbol og Virkelighed*, Kbh. 1963.
Schmidt, Povl m.fl.: *Læsninger i dansk litteratur 1970-2000*, Odense 1999.
Schwab, Hans Henrik: »Efterskrift«, i: Harald Landt Momberg: *Parole* (1922), Kbh. 1998.
Szondi, Peter: »Det moderne dramaets teori« (1956), i: Atle Kittang m.fl. (red.): *Moderne litteraturteori*, Oslo 1991.
Sedlmayr, Hans: *Verlust der Mitte*, Salzburg 1948.
Serres, Michel: »Dreams«, i: Paisley Livingston (ed.): *Disorder and Order*, *Stanford Literary Studies 1*, Stanford Univ. 1984.
Shlovskij, Viktor B.: »Kunsten som grep« (1916), i: Atle Kittang m.fl. (red.): *Moderne litteraturteori*, Oslo 1991.
Skyum-Nielsen, Erik: *Modsprogets proces*, Kbh. 1982.
Skyum-Nielsen, Erik: »80'er-gespenstet. Om en tendens i ny dansk lyrik«, i: *Bogens verden nr. 1*, Kbh. 1983.
Skyum-Nielsen, Erik: »Digtets fald og genrejsning – tendenser i dansk lyrik efter 1965«, i: *Café Existens nr. 22/23*, Hamburgsund 1984.
Skyum-Nielsen, Erik: *Engle i sneen*, Kbh. 2000.
Smith, Barbara Herrnstein: *Poetic Closure. A Study of How Poems End,* Chicago 1968.
Smith, Barbara Herrnstein: *On the Margins of Discourse*, Chicago 1978.
Staiger, Emil: *Grundbegriffe der Poetik*, Zürich 1946.
Stidsen, Marianne (red.): *Ankomster – til 90'erne*, Kbh. 1995.
Stidsen, Marianne: »Simon Grotrian«; »Pia Juul«; »Morti Vizki«, i: Anne-Marie Mai (red.): *Danske digtere i det 20. århundrede*, bd. 3, Kbh. 2000.
Stidsen, Marianne: *Idyllens grænser*, Kbh. 2002.
Stjernfelt, Frederik: »Klaus Høeck«, i: Anne-Marie Mai (red.): *Danske digtere i det 20. århundrede*, bd. 3, Kbh. 2000.
Stjernfelt, Frederik og Thomsen, Søren Ulrik: *Kritik af den negative opbyggelighed*, Kbh. 2005.
Storstein, Eira og Sørensen, Peer E.: *Den barokke tekst*, Kbh. 1999.
Stounbjerg, Per: »Harald Landt Momberg«, i: Anne-Marie Mai (red.): *Danske digtere i det 20. århundrede*, bd. 1, Kbh. 2002.
Stounbjerg, Per: »Det ustadiges æstetik«**,** i: *LÆS nr. 14*, Århus 1991.

Stounbjerg, Per: »Det grimmes æstetik. Karl Rosenkranz og teorien om det hæslige«, i: *KRITIK 105*, Kbh. 1993.
Stounbjerg, Per: »Afsked med tilforladeligheden. Om modernismen«, i: Alvhild Dvergsdal (red.): *Nye tilbakeblikk*, Oslo 1998.
Strunge, Michael: »Moral er en svækkelse af hjernen«, i: *Sidegaden nr. 1*, Kbh. 1981.
Svendsen, Erik: *Det nye. Sonderinger i dansk litterær modernisme*, Kbh. 1998.
Svendsen, Erik: »Johannes V. Jensen. En modernist?«, i: Anker Gemzøe og Peter Stein Larsen (red.): *Modernismens historie*, Kbh. 2003.
Sørensen, Bengt Algot: *Symbol und Symbolismus in den ästhetischen Theorien des 18. Jahrhunderts und der deutschen Romantik*, Kbh. 1963.
Sørensen, Bengt Algot: »Blomst og stjerne. Billedtyper og billedteorier i tysk litteratur omkring 1800«, i: *KRITIK 119*, Kbh. 1996.
Sørensen, Hans Meinert: »Modernitet og æstetikteori«, i: *Passage nr. 1*, Århus 1986.
Søndergaard, Morten og Bak, Janne Breinholt: »Som et krystal der ridser i en sky: en samtale med lyrikeren Morten Søndergaard«, i: *Spring nr. 14*, Kbh. 1996.
Sørensen, Peer E.: *Udløb i uendeligheden. Læsninger i Sophus Claussens lyrik*, Kbh. 1997.
Sørensen, Peer E.: »Sophus Claussen mellem romantik og symbolisme«, i: *KRITIK 153*, Kbh. 2001.
Sørensen, Peer E.: »Efterord«, i: Johannes Jørgensen: *Essays om den tidlige modernisme*, Århus 2001.

Tafdrup, Pia: *Over vandet går jeg*, Kbh. 1991.
Tamplin, Donald: *Rhythm and Rhyme*, Philadelphia 1993.
Teilmann, Katja: »Når genrer mødes – genetiske interferenser – særligt hos Strindberg«, i: *edda* 1/02, Oslo 2002.
Teilmann, Katja (red.): *Genrer på kryds og tværs*, Odense 2004.
Thomsen, Søren Ulrik: *Mit lys brænder. Omrids af en ny poetik*, Kbh. 1985.
Thomsen, Søren Ulrik: *En dans på gloser – eftertanker om den kunstneriske skabelsesproces*, Kbh. 1996.
Todorov, Tzvetan: *Michail Bakhtin: the Dialogical Principle*, Manchester 1984.
Todorov, Tzvetan: *Introduction à la littérature fantastique*, Paris 1970.
Todorov, Tzvetan: *Den fantastiske litteratur*, Århus 1989.
Todorov, Tzvetan: »De litterära genrerna« (1970), i: Eva Hættner Aurelius og Thomas Götselius (red.): *Genreteori*, Lund 1997.
Tynjanov, Jurij. »On Literary Evolution«, i: Matejka, Ladislav, Pomorska, Krystyna (ed.): *Readings in Russian Poetics. Formalist and structuralist views*, Ann Arbor 1978.
Tøjner, Poul Erik: *Poetik – at tænke med kunst*, Kbh. 1989.

Viëtor, Karl: »Den litterära genrehistoriens problem« (1931), i: Eva Hættner Aurelius og Thomas Götselius (red.): *Genreteori*, Lund 1997.
Vosmar, Jørn: »Værkets verden, værkets holdning«, i: *KRITIK* 12, Kbh. 1969.
Vosmar, Jørn: *J.P. Jacobsens digtning*, Kbh. 1986.

Wallis, Brian (ed.): *Art After Modernism*, New York 1988.
Waugh, Patricia: *Metafiction. The Theory and Practice of Self-consciuos Fiction*, London 1984.
Wellek, René og Warren, Austin: *Litteraturteori* (1949), Kbh. 1964.
Wellek, René: »Prager-skolens litteraturteori og æstetik« (1969), i: Christian Kock (red.): *Tjekkisk strukturalisme*, Kbh. 1971.
Wesling, Donald: *Chances of Rhyme. Device and Modernity*, Berkeley 1980.
Wesseling, Elisabeth: »Some Theoretical Deliberations About Genre«, i: *Writing History as a Prophet*, Amsterdam/Philadelphia 1991.
Wærp, Henning Howlid: »Symbol og allegori hos Paul de Man – Romantikken *revisited*«, i: *edda 4/94*, Oslo 1994.
Wærp, Henning Howlid: *Diktet natur. Natur og landskap hos Andreas Munch, Vilhelm Krag og Hans Børli*, Oslo 1997.
Wærp, Henning Howlid (red.): *Prosadiktet i Norge 1890-2000*, Oslo 2002.
Wærp, Henning Howlid: »Grafisk ytre kling-klang? – Lidt om verselinjer og prosadikt«, i: Steinar Gimmes og Sarah Poulsen (red.): »*– ut i det ukjente*«*. Festskrift til Erik Østerud på 70-årsdagen*, Trondheim 2006.

Ølholm, Marianne: *Postmoderne lyrik – konstituerende træk og læsestrategier*, Kbh. 1999.
Ørum, Tania; Huang, Marianne Ping og Engberg, Charlotte (red.): *En tradition af opbrud. Avantgardernes tradition og politik*, Hellerup 2005.
Østergaard, Anders: »Punkter og linjer i 1980'er- og 90'erlitteraturen«, i: Anders Østergaard (red.): *Vandmærker*, Kbh. 1999.

Digtning

Adolphsen, Peter: *Små historier 2*, Kbh. 2000.
Aidt, Naja Marie: »En kærlighedshistorie«, i: *Vandmærker*, Kbh. 1993.
Aidt, Naja Marie: *Balladen om Bianca*, Kbh. 2002.
Aidt, Naja Marie: *Begyndelsen til en historie*, Löderup 2002.
Andersen, Annemette Kure: *Dicentra Spectabilis*, Kbh. 1991.
Andersen, Annemette Kure: *Epifanier*, Kbh. 1997.
Andersen, Annemette Kure: *Vandskel*, Kbh. 2005.
Andersen, Benny: *Svantes viser*, Kbh. 1972.
Andersen, Benny: *Denne kommen og gåen*, Kbh. 1993
Andersen, Benny: *Verden uden for syltetøjsglasset*, Kbh. 1996.
Andersen, Benny: *Spredte digte*, Kbh. 2005.
Andersen, Vita: »Iagttagelser«, i: *Hold kæft og vær smuk*, Kbh. 1978.
Arnbak, Birthe: *Skyggesang*, Kbh. 1998.
Arnbak, Birthe: *Det leende træ*, Kbh. 2002.
Baudelaire, Charles: *Les Fleurs du Mal* (1857), Paris 1983.
Benn, Gottfried: *Gedichte*, Frankfurt am Main 1960.
Bigum, Martin: *Overmorgen (Millennium)*, Kbh. 1996.
Bjørnkjær, Kristen (red.): *Barn og barn imellem. Børns sange og rim*, Kbh. 1976.
Bjørnvig, Thorkild: *Anubis*, Kbh. 1955.
Bondebjerg, Klaus: *Luften omkring dine læber*, Kbh. 2002.
Bonnén, Kaspar Kaum: *Inventarium*, Kbh. 2001.
Brandt, Jørgen Gustava: *Janushoved*, Kbh. 1962.
Brandt, Jørgen Gustava: *Denne kønne musik*, Kbh. 1998.
Brandt, Jørgen Gustava: *Urolig meditation i et fæstningsanlæg*, Kbh. 1999.
Brandt, Jørgen Gustava: *Velkendt og fremmed*, Kbh. 2000.
Brandt, Jørgen Gustava: *Veje til Infantilia*, Kbh. 2001.
Brandt, Jørgen Gustava: *Ting og sager*, Kbh. 2002.
Brandt, Jørgen Gustava: *Det stilfærdige orgie*, Kbh. 2003.
Brandt, Jørgen Gustava: *Kærlighed kan trylle*, Kbh. 2004.
Brandt, Per Aage: *Poesi. Wie die zeit vergeht*, Kbh. 1973.
Brandt, Per Aage: *Ups and downs*, Kbh. 1996.
Brandt, Per Aage: *Night and day*, Kbh. 1999.
Brandt, Per Aage: *Om noget – og hvad deraf følger*, Kbh. 2001.
Brandt, Per Aage: *Poesi i udvalg 2002-1969*, Kbh. 2004.
Brandt, Per Aage: *Tændstikhoveder*, Kbh. 2004.
Branner, H.C.: »De blaa Undulater«, i: *Om lidt er vi borte*, Kbh. 1939.
Broby-Johansen, Rudolf: *BLOD*, Kbh. 1922.
Bruun, Mette Tine: *De betydningsfulde kvinder*, Kbh. 1992.
Bruun, Mette Tine: *Glasbilleder*, Kbh. 1997.
Bruun, Mette Tine: *Deadline*, Kbh. 2000.
Brøgger, Suzanne: *Lotusøje*, Kbh. 1999.
Bukdahl, Lars: *Readymade!*, Kbh. 1987.
Bukdahl, Lars: *Mestertyvenes tid*, Kbh. 1989.
Bukdahl, Lars: *Kys mig*, Kbh. 1990.
Bukdahl, Lars: *Skyer på græs*, Kbh. 1991.
Bukdahl, Lars: *Spiller boccia med kongen*, Kbh. 1994.

Bukdahl, Lars: *Næseblod i Sophus City*, Kbh. 1996.
Bukdahl, Lars: *Rimses den Ene og Remses den Anden*, Kbh. 1997.
Bukdahl, Lars: *116 chok for sheiken*, Kbh. 2001.
Bukdahl, Lars: *Go-go! Readymade 2-3*, Kbh. 2006.
Bønnelycke, Emil: *Asfaltens Sange*, Kbh. 1918.
Carstensen, Claus: *Digte (samling), d.t.*, Kbh. 1999.
Carstensen, Claus: *99/00*, Kbh. 2001.
Christensen, Alf: *Aftenskum*, Kbh. 2004.
Christensen, Camilla: *Stakkels bobcat*, Kbh. 2000.
Christensen, Inger: *Sommerfugledalen*, Kbh. 1991.
Christensen, Peter: *Kendemærket*, Kbh. 1997.
Christiansen, Harald Voetmann: *Kapricer*, Kbh. 2000.
Christiansen, Harald Voetmann: *Autoharuspeksi*, Kbh. 2002.
Christiansen, Harald Voetmann: *Teutoburger*, Kbh. 2005.
Claces, Iben: *Stjernehavet*, Kbh. 1999.
Claussen, Sophus: *Valfart*, Kbh. 1896.
Claussen, Sophus: *Pilefløjter*, Kbh. 1899.
Dalager, Stig: *Himlen åbner sig*, Kbh. 2000.
Deleuran, Camilla: *Vintersøvnens rige*, Kbh. 1996.
Dencik, Daniel: *Lyn på en motorvej*, Kbh. 1998.
Djørup, Adda: *Monsieurs monologer*, Kbh. 2005.
Dorph, Christian: *Popcorn*, Kbh. 2000.
Edelfeldt, Karen Marie: *Paradis*, Kbh. 1992.
Edelfeldt, Karen Marie: *Til Babylon*, Kbh. 1995.
Edelfeldt, Karen Marie: *sollyset i åbne hænder*, Kbh. 2005.
Ekelöf, Gunnar: *Diwan över Fursten av Emgion,* Stockholm 1965.
Eliot, T.S.: *The waste land and other poems* (1922), London 2003.
Eriksen, Jens-Martin: *Vinter ved daggry*, Kbh. 1997.
Frank, Niels: *Øjeblikket*, Kbh. 1985.
Frank, Niels: *Digte i kim*, Kbh. 1986.
Frank, Niels: *Genfortryllelsen*, Kbh. 1988.
Frank, Niels: *Tabernakel*, Kbh. 1996.
Frank, Niels: *Én vej*, Kbh. 2005.
Frostholm, Christian Yde: *Fjernforbindelser*, Kbh. 1997.
Frostholm, Christian Yde: *Mellem stationerne*, Kbh. 2000.
Frostholm, Christian Yde: *Afrevne ord*, Kbh. 2004.
Giacobbe, Maria: *Ariadnes døtre*. Kbh. 1987.
Giacobbe, Maria: *Rejsebilleder*. Kbh. 1999.
Grotrian, Simon: *Gennem min hånd*, Kbh. 1987.
Grotrian, Simon. *Livsfælder*. Kbh. 1993.
Grotrian, Simon: *En æske til Lot,* Kbh. 1995.
Grotrian, Simon: *Magneter og ambrosia*, Kbh. 1996.
Grotrian, Simon: *Ossians puls*, Kbh. 1997.
Grotrian, Simon: *Ti*, Kbh. 1998.
Grotrian, Simon: *Porcelænsbreve*, Kbh. 1999.
Grotrian, Simon: *Livet er en ko*, Kbh. 2000.
Grotrian, Simon: *Seerstemplet*, Kbh. 2001.
Grotrian, Simon: *Korstogets lille tabel*, Kbh. 2004.

Grotrian, Simon: *Melatonin*, Kbh. 2005.
Guldager, Katrine Marie: *Dagene skifter hænder*, Kbh. 1994.
Guldager, Katrine Marie: *Ankomst. Husumgade*, Kbh. 2001.
Hall, Martin: *Uden titel*, Kbh. 1998.
Hammann, Kirsten: *Mellem tænderne*, Kbh. 1992.
Hansen, Bo hr.: *Knæk.idiot.eik*, Kbh. 2000.
Hansen, Else Tranberg: *Tag ikke mørket fra mig*, Kbh. 2000.
Hansen, Hans Holten: *Omslag*, Kbh. 2000.
Hansen, Martin A.: »Paradisæblerne«, i: *Paradisæblerne*, Kbh. 1953.
Have, Henrik: *Postulanten. Lynlås bagved lynlås i himlen ind*, Kbh. 2001.
Henningsen, Lene: *Jeg siger dig*, Kbh. 1991.
Henningsen, Lene: *Sabbat*, Kbh. 1992.
Henningsen, Lene: *Solsmykket*, Kbh. 1993.
Henningsen, Lene: *De blå vidner*, Kbh. 1995.
Henningsen, Lene: *Stemmer med uvejret*, Kbh. 1998.
Henningsen, Lene: *Siden som stjerne*, Kbh. 2003.
Henningsen, Lene: *Bølgen tegner præcist*, Kbh. 2004.
Houth, Henriette: *Mellemværender*, Kbh. 2000.
Huss, Peter: *Min vandkugle i venstre hånd*, Kbh. 1984.
Huss, Peter: *Rosens Velsignelse,* Kbh. 1993.
Huss, Peter: *Nissens verdener,* Kbh. 1997.
Huss, Peter: *Skygger af violer*, Kbh. 1998.
Høeck, Klaus: *Ulrike Marie Meinhof*, Kbh. 1977.
Høeck, Klaus: *Canzone*, Kbh. 1982.
Høeck, Klaus: *Hjem*, Kbh. 1985.
Høeck, Klaus: *Heptameron*, Kbh. 1989.
Høeck, Klaus: *1001 digt,* Kbh. 1995.
Høeck, Klaus: *Honeymoon,* Kbh. 1997.
Høeck, Klaus: *In Nomine*, Kbh. 2001.
Høeck, Klaus: *HSIEH*, Kbh. 2004.
Højholt, Per: *Min hånd 66*, Kbh. 1966.
Højholt, Per: *Show*, Kbh. 1966.
Højholt, Per: *Turbo*, Kbh. 1968.
Højholt, Per: *Revolver,* Kbh. 1977.
Højholt, Per: *Groteskens område*, Kbh. 1978.
Højholt, Per: *Nuet druknet i latter*, Kbh. 1983.
Højholt, Per: *Det gentagnes musik*, Kbh. 1989.
Højholt, Per: *Manøvrer*, Kbh. 1993.
Ipsen, Johan W.: *Maratonblæsten*, Kbh. 1998.
Jac, F.P.: *Spontane kalenderblade*, Kbh. 1976.
Jac, F.P.: *Misfat*, Kbh. 1980.
Jac, F.P.: *Vi vil overdøve skammen*, Kbh. 1981.
Jac, F.P.: *Jeg elsker min hustru*, Kbh. 1982.
Jac, F.P.: *Årsvækster (udenomsdigte 1977-94)*, Kbh. 1996.
Jac, F.P.: *Hvert åndedræt sit sprog*, Kbh. 1996.
Jac, F.P.: *Det forsømte postbud*, Kbh. 1998.
Jac, F.P.: *Fortælleren blev senere sig selv*, Kbh. 1998.
Jac, F.P.: *Numse-Kajs otier på de græske øer*, Kbh. 2001.

Jac, F.P.: *Som om vi ikke var plot nok*, Kbh. 2002.
Jac, F.P.: *Numse-Kaj som besøgsven*, Kbh. 2003.
Jac, F.P.: *En skimten fra udestuen*, Kbh. 2005.
Jacob, Max: *Raflebægeret og andre digte*, Kbh. 2002.
Jacobsen, J.P.: *Digte, Samlede værker 1-6*, Skjern 1973.
Jacobsen, J.P.: *Mogens og andre Noveller, Samlede værker 1-6*, Skjern 1973.
Jacobsen, J.P.: *Niels Lyhne* (1880), *Samlede værker 1-6*, Skjern 1973.
Jensen, Bo Green: *Requiem & messe*, Kbh. 1981.
Jensen, Bo Green: *Den blivende engel*, Kbh. 1982.
Jensen, Bo Green: *Mondo Sinistro*, Kbh. 1983.
Jensen, Bo Green: *Porten til Jorden*, Kbh. 1985.
Jensen, Bo Green: *Så vidt vi ved er himlen blå*, Kbh. 1988.
Jensen, Jens Fink: *Forvandlingshavet*, Kbh. 1994.
Jensen, Johannes V.: *Digte 1906*, Kbh. 1973.
Jensen, Johannes V.: *Samlede digte*, Kbh. 2006.
Jensen, Thøger: *I vores familie kan vi ikke lide ubåde*, Kbh. 1998.
Josephsen, Mikael: *Havet under huden*, Kbh. 1998.
Josephsen, Mikael: *Pokalhjertet,* Kbh. 2000.
Juul, Pia: *levende og lukket*, Kbh. 1985.
Juul, Pia: *i brand måske*, Kbh. 1987.
Juul, Pia: *Forgjort*, Kbh. 1989.
Juul, Pia: *En død mands nysen*, Kbh. 1993.
Juul, Pia: *sagde jeg, siger jeg*, Kbh. 1999.
Juul, Pia: *Helt i skoven*, Kbh. 2005.
Jørgensen, Hans Otto: *Æsel her*, Kbh. 2001.
Jørgensen, Hans Otto: *Hare eller hjort*, Kbh. 2002.
Jørgensen, Johannes: *Bekendelse*, Kbh. 1894.
Kaalø, Sten: *Udvalgte digte*, Kbh. 1996.
Kaalø, Sten: *Hesten hedder Abildgrå*, Kbh. 1996.
Kaalø, Sten: *hvisken*, Kbh. 1998.
Kaalø, Sten: *Handel med jord*, Kbh. 1999.
Kaalø, Sten: *Solslag*, Kbh. 2000.
Kaalø, Sten: *Variationer*, Kbh. 2001.
Kaalø, Sten: *Sandet på stranden*, Kbh. 2003.
Kaalø, Sten: *Fluens bagben*, Kbh. 2005.
Katz, Janina: *I mit drømmeland*. Kbh. 1993.
Katz, Janina: *Blandt andet*, Kbh. 1998.
Katz, Janina: *Varme steder*, Kbh. 1999.
Katz, Janina: *Det syvende barn*, Kbh. 2002.
Kirkeby, Per: *Baglæns*, Kbh. 2002.
Kirkeby, Per: *Den arktiske ørken*, Kbh. 2004.
Kirkeby, Per: *Linieret papir*, Kbh. 2005.
Kodal, Janus: *Antologi*, Kbh. 1991.
Kodal, Janus: *Ingentings mestre*, Kbh. 1994.
Kodal, Janus: *Fyrsten Zibebes bekendelse,* Kbh. 1998.
Kodal, Janus: *I provinsen*, Kbh. 2001.
Kodal, Janus: *Seks suiter*, Kbh. 2004.
Kristensen, Tom: *Fribytterdrømme*, Kbh. 1920.

Kristensen, Tom: *Hærværk*, Kbh. 1930.
Lange, Torben: *Døden er et skvadderhoved*, Kbh. 1999.
Larsen, Hans-Erik: *Du har givet mig dit ord*, Kbh. 1998.
Larsen, Marianne: *Chance for at danse*, Kbh. 1995.
Larsen, Marianne: *Lille dansk sindsjournal*, Kbh. 1998.
Larsen, Marianne: *Portrættegneren der ville være på højde med det uafklarede*, Kbh. 2000.
Larsen, Marianne: *Drømmerens børn*, Kbh. 2000.
Larsen, Marianne: *Tilskuerens øjeblik*, Kbh. 2003.
Larsen, Marianne: *Par i disede haver*, Kbh. 2004.
Laugesen, Peter: *Skrift*, Kbh. 1969.
Laugesen, Peter: *Blækpatroner*, Kbh. 1983.
Laugesen, Peter: *Pjaltetider*, Kbh. 1997.
Laugesen, Peter: *Når engle bøvser jazz*, Kbh. 1998.
Laugesen, Peter: *Trashpilot*, Kbh. 2000.
Laugesen, Peter: *Helt alene i verden og hip som ind i helvede*, Kbh. 2001.
Laugesen, Peter: *Grassinan Cantos/Radio Fiesole*, Kbh. 2002.
Laugesen, Peter: *Forstad til alt*, Kbh. 2003.
Leth, Jørgen: *Billedet forestiller,* Kbh. 2000.
Leth, Jørgen: *Det gør ikke noget*, Kbh. 2006.
Leth, Kristian: *Land*, Kbh. 2002.
Lyngsø, Niels: *STOF*, Kbh. 1996.
Lyngsø, Niels: *FORCE MAJEURE*, Kbh. 1999.
Lyngsø, Niels: *MORFEUS. Digte & poetik*, Kbh. 2004.
Læby, David: *Nattens blæk*, Kbh. 1996.
Madsen, Viggo: *Viggo Madsens åbenbaring. Udvalgte digte*, Kbh. 2003.
Malinowski, Ivan: *Romerske bassiner*, Kbh. 1963.
Mandøe, Claus: *Lille sang for fisk*, Kbh. 1997.
Marstrand-Jørgensen, Anne Lise: *Helikopter igen*, Kbh. 2002.
Mathiesen, Eske K.: *Eske. Forsamlet poesi 1969-2004*, Kbh. 2005.
McGuckian, Medbh: *Det sprog Fergus taler i drømme*, Århus 1996.
Moestrup, Mette: *Tatoveringer*, Kbh. 1998.
Moestrup, Mette: *Golden Delicious*, Kbh. 2002.
Moestrup, Mette: *Kingsize*, Kbh. 2006.
Momberg, Harald Landt: *Parole*, Kbh. 1922.
Mortensen, Henning: »Lykke«, i: *Solister*, Kbh. 1977.
Møller, Asger Stig: *Fra skyggernes verden*, Kbh. 1994.
Nash, Jørgen: *Atom-Elegien*, Kbh. 1946.
Nielsen, Bodil: *Rababerspring eller Fru Nielsen går i barndom*, Kbh. 2005.
Nielsen, Carsten René: *Mekaniker elsker maskinsyerske*, Kbh. 1989.
Nielsen, Carsten René: *Postkort fra månens bagside*, Kbh. 1990.
Nielsen, Carsten René: *Fordi fugleskræmsler ikke drømmer*, Kbh. 1991.
Nielsen, Carsten René: *Kærlighedsdigte*, Kbh. 1993.
Nielsen, Carsten René: *Nyborg Færgehavn, lørdag*, Kbh. 1995.
Nielsen, Carsten René: *Cirkler*, Kbh. 1998.
Nielsen, Carsten René: *Dyr*, Kbh. 2005.
Nielsen, Jóanes: *Kirkerne på havets bund,* Kbh. 1994.
Nielsen, Jóanes: *Sting,* Kbh. 1999.
Nielsen, Lone Munksgaard: *Frasagn*, Kbh. 1994.

Nielsen, Lone Munksgaard: *Hvis mine fingre kunne rasle*, Kbh. 1999.
Nielsen, Lone Munksgaard: *Når guder taler i tunger,* Kbh. 2000.
Nielsen, Lone Munksgaard: *Rimgræs*, Kbh. 2003.
Nielsen, Peter: *1:1*, Århus 1997.
Nielsen, Peter: *Minder fra hjemegnen*, Århus 1999.
Nielsen, Peter: *Gule og grønne skove*, Århus 2000.
Nielsen, Peter: *Livet foreslår*, Kbh. 2003.
Nordbrandt, Henrik: *Spøgelseslege*, Kbh. 1979.
Nordbrandt, Henrik: *Ormene ved himlens port*, Kbh. 1995.
Nordbrandt, Henrik: *Drømmebroer*, Kbh. 1998.
Nordbrandt, Henrik: *Rosens skygge*, Kbh. 1998.
Nordbrandt, Henrik: *Fralandsvind*, 2001.
Nordbrandt, Henrik: *Pjaltefisk*, Kbh. 2004.
Nygaard, Frederik: *Evropaskitser*, Kbh. 1919.
Nørup-Nielsen, Marius: *Alle tiders barn*, Kbh. 2004.
Olsen, Erik Trigger: *Pestskibet*, Kbh. 1998.
Olsen, Ursula Andkjær: *Lulus sange og taler*, Kbh. 2000.
Olsen, Ursula Andkjær: *Atlas over huller i verden*, Kbh. 2003.
Olsen, Ursula Andkjær: *Ægteskabet mellem vejen og udvejen*, Kbh. 2005.
Pedersen, Inge: *Den trettende måned*, Kbh. 2003.
Plambeck, Dy: *Buresø-fortællinger*, Kbh. 2005.
Poulsen, Peter: *Cikaderne synger*, Kbh. 2006.
Preisler, Juliane: *Nord*, Kbh. 2000.
Preisler, Juliane: *Uvejr*, Kbh. 2002.
Ranild, Svend: *Blodfrugt*, 1996.
Rasmussen, Halfdan: *Tosserier i udvalg*, Kbh. 1960.
Rasmussen, Lone Hørslev: *Tak*, Kbh. 2001.
Rifbjerg, Klaus: *Efterkrig*, Kbh. 1957.
Rifbjerg, Klaus: *Konfrontation*, Kbh. 1960.
Rifbjerg, Klaus: *Voliere*, Kbh. 1962.
Rifbjerg, Klaus: »Frække Jensen«, i: *Og andre historier*, Kbh. 1964.
Rifbjerg, Klaus: *Amagerdigte*, Kbh. 1965.
Rifbjerg, Klaus: *Fædrelandssange*, Kbh. 1967.
Rifbjerg, Klaus: *Mytologi*, Kbh. 1970.
Rifbjerg, Klaus: *Leksikon*, Kbh. 1996.
Rifbjerg, Klaus: *Terrains vagues*, Kbh. 1998.
Rifbjerg, Klaus: *Pap*, Kbh. 2004.
Rifbjerg, Klaus: *Knastørre digte*, Kbh. 2006.
Rilke, R.M.: *Duineser Elegien*, Frankfurt am Main 1958.
Rode, Helge: *Ariel*, Kbh. 1914.
Roné, Marina Cecilie: *Kaktushænder*, Kbh. 2000.
Raahauge, Anders: *Fredagens måned*, Kbh. 1997.
Sarvig, Ole: *Jeghuset*, Kbh. 1944.
Schade, Jens August: *Kommode-Tyven eller Udødelig Kærlighed* (1939), Kbh. 2003.
Schwitters, Kurt: *Anna Blomst og andre digte*, Kbh. 2004.
Seeberg, Peter: *Dinosaurusens sene eftermiddag*, Viborg 1974.
Seehuusen, Jens Asbjørn: *Du*, Kbh. 1999.
Serup, Martin Glaz: *Shylas ansigt*, Kbh. 2002.

Serup, Martin Glaz: *Borgmester Gud*, Kbh. 2003.
Serup, Martin Glaz: *4*, Kbh. 2005.
Serup, Martin Glaz: *Trafikken er uvirkelig*, Kbh. 2007.
Skinnebach, Lars: *I morgen findes systemerne igen*, Kbh. 2004.
Skjoldborg, Bo: *Melding om en kannibal,* Århus 1995.
Solstad, Dag: *16.07.41*, Oslo 2002.
Sonne, Jørgen: *Krese*, Kbh. 1963.
Stein, Gertrude: *Ømme dupper*, Kbh. 2004.
Stevens, Wallace: *Collected poetry and prose,* New York 1997.
Stinus, Erik: *Sange fra Syd*, Kbh. 2001.
Stochholm, Nicolai: *Rekonstruktion*, Kbh. 1998.
Stochholm, Nicolai: *Sange fra et ophør*, Kbh. 2000.
Stochholm, Nicolai: *Femogtyve digte og en drøm*, Kbh. 2000.
Stoltz, Kristina: *Græshoppernes tid*, Kbh. 2002.
Strunge, Michael: *Fremtidsminder*, Kbh. 1980.
Strunge, Michael: *Vi folder drømmens faner ud*, Kbh. 1981.
Strunge, Michael: *Ud af natten*, Kbh. 1982.
Strunge, Michael: *Nigger 1-2*, Kbh. 1982-83.
Søndergaard, Morten: *Bier dør sovende*, Kbh. 1998.
Søndergaard, Morten: *Vinci, senere*, Kbh. 2002.
Søndergaard, Morten: *Et skridt i den rigtige retning*, Kbh. 2005.
Tafdrup, Pia: *Når der går hul på en engel*, Kbh. 1981.
Tafdrup, Pia: *Intetfang*, Kbh. 1982.
Tafdrup, Pia: *Den inderste zone*, Kbh. 1983.
Tafdrup, Pia: *Springflod*, Kbh. 1985.
Tafdrup, Pia: *Hvid feber*, Kbh. 1986.
Tafdrup, Pia: *Sekundernes bro*, Kbh. 1988.
Tafdrup, Pia: *Krystalskoven*, Kbh. 1992.
Tafdrup, Pia: *Territorialsang*, Kbh. 1994.
Tafdrup, Pia: *Dronningeporten*, Kbh. 1998.
Tafdrup, Pia: *Hvalerne i Paris*, Kbh. 2002.
Tafdrup, Pia: *Springet over skyggen*, Kbh. 2007.
Thomsen, Søren Ulrik: *City Slang*, Kbh. 1981.
Thomsen, Søren Ulrik: *Ukendt under den samme måne*, Kbh. 1982.
Thomsen, Søren Ulrik: *Nye digte*, Kbh. 1987.
Thomsen, Søren Ulrik: *Hjemfalden*, Kbh. 1991.
Thomsen, Søren Ulrik: *Det skabtes vaklen*, Kbh. 1996.
Thomsen, Søren Ulrik: *Det værste og det bedste*, Kbh. 2002.
Thykier, Mikkel: *Skyggerne er kun flygtige*, Kbh. 1998.
Thykier, Mikkel: *.katalog.*, Kbh. 2001.
Tranströmer, Tomas: *Östersjöar*, Uddevalla, 1974.
Turèll, Dan: *Manuskripter om hvad som helst*, Kbh. 1971.
Turèll, Dan: *Carma Cowboy*, Kbh. 1974.
Vizki, Morti: *Sol*, Kbh. 1997.
Vizki, Morti: *Mange boliger*, Kbh. 2001
Vizki, Morti: *Rejsebog*, Kbh. 2002.
Vizki, Morti: *Almanak*, Kbh. 2005.
Werchmeister, Cathrine: *Luksuskamp,* Kbh. 1997.

Wivel, Ole: *I fiskens tegn*, Kbh. 1948.
Wivel, Ole: *Skygger i sandet*, Kbh. 1998.
Wivel, Ole: *Himlen mellem husene*, Kbh. 2003.
Ørnsbo, Jess: *Digte*, Kbh. 1960.
Ørnsbo, Jess: *Myter*, Kbh. 1964.
Ørnsbo, Jess: *Digte uden arbejde*, Kbh. 1977.
Ørnsbo, Jess: *Tidebogen*, Kbh. 1997.
Ørnsbo, Jess: *Undren*, Kbh. 2001.
Ørnsbo, Jess: *Tavse digte*, Kbh. 2003.
Ørnsbo, Jess: *Hopla*, Kbh. 2004.
Ørnsbo, Jess: *Ronkedorier*, Kbh. 2005.
Ørnsbo, Tore: *Inkubationer*, Kbh. 1997.
Ørnsbo, Tore: *Menageri*, Kbh. 1999.
Ørnsbo, Tore: *Kronologi i trappeform*, Kbh. 2001.
Ørnsbo, Tore: *Bastard*, Kbh. 2003.
Ørnsbo, Tore: *Kærlighedens sidste patient*, Kbh. 2005.

English summary

This dissertation is entitled »Dreams and dialogues. Two poetic traditions around the year 2000«. Its aim is to examine the status of the lyric genre in Denmark around the year 2000. The subtitle »Two poetic traditions« pinpoints the thesis of the dissertation. Unlike what is usually presumed, the thesis is that, today, there is not one but actually *two ways of understanding poetry*.

In Scandinavian literary criticism, the concept of '*centrallyrik*' is used to describe one of these ways. The term 'centrallyrik' usually only exists in Danish, Norwegian, and Swedish and does not have a non-Scandinavian equivalent. Yet the English term 'the Greater Romantic lyric' may tentatively be used in the attempt to denote a non-Scandinavian equivalent term, which in literary history covers the main part of the poetic tradition from Romanticism through Symbolism and up until the present time. The term 'centrallyrik' refers in my book to texts with a monologic mode of enunciation and stylistic homogeneity. In 'centrallyrik' the speaking subject acts as an unequivocal centre of the poetic universe. Furthermore, the text possesses a distinct autonomous quality.

The antithesis to 'centrallyrik' I refer to as '*interaktionslyrik*'. This new concept does not have an English equivalent. Avant-garde poetry could be considered as an approximation of the concept. We are dealing with poetic texts in which the lyric speaker interacts with a number of social contexts. That is, texts in which the monologic enunciation is infringed upon and in which we find a distinct stylistic heterogeneity. Finally, works pertaining to this type of poetry do not possess the same level of autonomy as 'centrallyrik'.

In the first chapter (»Entrance«), I do three things. Firstly, I define myself in relation to other research on the subject. Secondly, I outline a number of basic concepts and methodical principles that govern my work. Thirdly, I account for the composition and the course of this book.

I define myself first and foremost in relation to a general tendency to discuss the phenomena of 'the crisis of poetry'. I argue against this stance by pointing out that from a quantitative point of view, poetry is actually very widespread if, for instance, we take into account the large number of people who publish poems on the Internet. We often use a conservative and static concept of poetry, which might explain this negative attitude towards poetry. In general, the theoretical and analytical frameworks for understanding the poetic genre simply do not live up to the experimental poetry of today.

In the introductory chapter, I also urge that one relates to contemporary Danish poetry as a unified field. This approach to contemporary Danish poetry is not prevalent and has only been employed in a few concise expositions within literary history. Research within this field has been characterised by a tendency either to discuss canonised

authorships pertaining to 'centrallyrik', such as Inger Christensen, Henrik Nordbrandt or Søren Ulrik Thomsen, or to focus on new experimental poetry.

As an alternative to the above approach to Danish poetry around the year 2000, I suggest that it be regarded as a number of texts that are scattered within a continuum with two poles. The two poles of this continuum are, of course, the norms of 'centrallyrik' and 'interaktionslyrik', respectively.

With regard to method, this dissertation systematically investigates the characteristics of the categories 'centrallyrik' and 'interaktionslyrik'. Each chapter of the dissertation deals with aspects concerning the two paradigms. The most significant aspects are the literary-historical tradition and the overall poetological reflections, genres and forms, and the poetic style.

The approach undertaken in all of the chapters is as follows: the problem is considered from a theoretical point of view, which is then followed by a reading of representative texts of Danish poetry from around the year 2000.

With regard to theory, the majority of modern literary criticism may be designated as either 'centrallyrik' or 'interaktionslyrik'. This applies to the theory of genre, form, composition, rhythm, figurative language, and enunciation. An important aim of this thesis is to connect these theoretical concepts with one another. It is to be demonstrated that both 'centrallyrik' and 'interaktionslyrik' possess specific attitudes and strategies in terms of how one relates to the above theoretical areas.

In the introduction, the most important references to literary theory that are used in connection with poetry are introduced. Generally speaking, 'centrallyrik' is consistent with an understanding of the poetic forms and style that prevails within Anglo-Saxon new criticism and substantial parts of Russian and Czech formalism as well as one theorist, whose role in this context is crucial, namely Th. W. Adorno. 'Interaktionslyrik', on the other hand, may be said to have some significant theoretical groundings in modern literary history, which are often categorised as poststructuralism and deconstruction and also one critic, who is of great importance to this book, namely Michail Bakhtin.

I hereby broach the question of the concepts that underlie this dissertation. With regard to 'centrallyrik', I put forward a new definition of this concept, which is based on *formalism*. That is, my definition hinges upon the notion that the individual elements of a given text work together as an aesthetic unit. I distance myself from the thematic definitions of the concept, which e.g. indicate that themes such as love, death, and man's relationship to nature are fundamental to 'centrallyrik'.

Having defined 'centrallyrik' as a formal category, the subsequent aim is to chart the different tendencies that are discernible in Danish poetry around the year 2000. This dissertation, in other words, has a clear literary historical aim. The book's most important literary historical concept is the concept of *trend.* This concept is founded on the idea that numerous different literary tendencies may occur simultaneously. I dissociate myself from a history of literature, where categories such as breakthrough, generation, and period are often employed.

The notion of *open categories* is used in this book, and it is therefore important to stress that no text can be unequivocally categorised as either 'centrallyrik' or 'interaktionslyrik'. On the contrary, all authorships and works are positioned in the tension field between these two norms.

Finally, I state that the underlying perspective of this dissertation is *comparative*. That is, the individual poetic peculiarity stands out at the very moment when it is compared to *that which it is not*. By comparing individual texts and authorships to other works and poets, we obtain an outline of these writings that an isolated textual analysis rarely results in.

Towards the end of the introductory chapter, I explain the composition of the dissertation. Three intertwined strands are pursued in this book. The purpose of all three strands is to examine the difference between 'centrallyrik' and 'interaktionslyrik'. The first strand constitutes a comparative method, where an increasingly varied definition of the difference between the two main poetic paradigms is gradually developed through a contrapunctual procedure. The second strand constitutes a movement from the more extensive and general categories, e.g. the use of genres, forms and composition principles, towards the often less visible categories, such as sound and rhythm, figurative language and enunciation conditions. The third strand constitutes a movement from the poets' overall poetological attitude towards detailed studies of their style.

The next chapter »Three ways of understanding genre« discusses the most general category within literature, namely genres. A certain understanding of genres is attached to 'centrallyrik' and 'interaktionslyrik', respectively. As for 'centrallyrik', genres are perceived as trans-historical categories that are grounded in psychological-existential conditions. The opposite applies to 'interaktionslyrik' where the use of genres is rejected because genres are viewed as repressive, artificial and random constructions.

The two ways of understanding genre are both grounded in literary history. The genre theory of 'centrallyrik' is called essentialist, which means that genres are based on certain human conditions. The epic satisfies the need for cohesion and a sense of perspective. The lyric reflects the yearning for emotional intensity. The drama satisfies the need for interaction with other people. Theorists who have advocated this perception are Goethe and, from the 20th century, e.g. Karl Viëtor and Northrop Frye.

This genre rejecting attitude does not in any way view the triad epic-lyric-drama as fundamental. On the contrary, genres are perceived as useless categories, which in the worst case may impede the interpretation of the text. Genre categorisation is compared with a lecturer's random arrangement of his notes into different piles. This approach to genre is particularly typical of French poststructuralism and American deconstruction from the 1960's and the 1970's, and includes the likes of Jacques Derrida, Paul de Man and Gary Morson.

In Danish poetry around the year 2000, poets may be divided into two groupings with different attitudes towards genres: the essentialist, affirmative attitude; and the

relativistic, rejecting attitude. Poets like Søren Ulrik Thomsen and Pia Tafdrup defend a classic poetics of genre and a conceptualisation that pertains to 'centrallyrik', while writers like Peter Laugesen, Lars Bukdahl and Martin Glaz Serup advocate a poetics that is genre-breaking and in accordance with 'interaktionslyrik'.

In between these two extremes, we also find a third approach to genre; namely an approach that considers genres as norms, which are influenced by the procession of history. This view prevails amongst theorists, such as Michail Bakhtin, Alastair Fowler and Gérard Genette. These theorists share an historical approach to literature; an approach that is in agreement with this book's definition of genre. In this book, poetry is neither viewed from the classic nor the poststructuralist understanding of genre. Poetry, on the other hand, is considered a field that is stretched between these two uncompromising positions.

In the chapter »Monologue and multivoicedness in poetry«, the dichotomy between an essentialist and a relativist approach to genre is developed and varied since a large number of theoretical works on poetry and literature relate to this dichotomy. Thus, we draw close to the main issue of this dissertation, which, as already mentioned, is a discussion of the two paradigms, monologue and multivoicedness, in relation to Danish poetry around the year 2000.

We may elucidate these two attitudes towards poetry by using the works of two thinkers who both consider poetry as part of an historical process; namely Th. W. Adorno and Michail Bakhtin. As the titles of their essays indicate, »On Lyric Poetry and Society« (»Rede über Lyrik und Gesellschaft«) (1957) and »Discourse in the Novel« (1935-36), the two critics focus on their respective historically conditioned genre. However, as it turns out, the points that Bakhtin presents in his analyses of novels also relate to modern poetry. Bakhtin bases his description of the dichotomy between multivoicedness and monologue on literary genres as a whole; however, this dichotomy is also discernible *within the lyric genre*.

Adorno is an advocate of monologic poetry and he perceives modern poetry as the true medium of subjectivity. If we use »On Lyric Poetry and Society« as our starting point, we may emphasise four fundamental characteristics of monologic poetry: vision, particular language, autonomy, and opposites. These characteristics are discernible in different variants in the writings of some of the most important poetic critics from the 20th century, e.g. T.S. Eliot, Cleanth Brooks, William Empson, Viktor Shlovskij, Roman Jakobson, Jan Mukarowsky, Hugo Friedrich, and Torben Brostrøm. In my parallel reading of these classics of poetic theory, I point out similarities as well as differences.

Contrary to Adorno, I view Bakhtin as the leading theorist of multivoiced poetry. In »Discourse in the Novel«, Bakhtin describes how the peculiar quality of multivoiced poetry is its ability to interact with a surrounding sociality. Bakhtin focuses constantly on the contexts, which surround the poetic voice and therefore affect it. Bakhtin's theory is later appropriated by a number of poststructuralist theorists of which some of the

most important ones are Julia Kristeva, Jacques Derrida and Roland Barthes. However, the manner in which the concept of intertextuality is employed differs. The generalising approach of the poststructuralists deviates from Bakhtin's historically and analytically concrete method.

The aim of the chapter is to create a theoretical framework for a close examination of Danish poetry around the year 2000. Yet again, I would like to emphasise that the opposition between monologic and multivoiced tendencies in this dissertation is *not* a manifestation of a rigid either-or position.

An argument in support of this is also the fact that the above poetic theorists in certain cases are situated on the border between monologue and multivoicedness. Examples of theorists of monologic poetry whose ideas, in certain cases, approximate the theory of multivoiced poetry are both the Russian formalists Sklovskij and Jakobson, and the Anglo-Saxon new critics Brooks and Empson. The former critics, for instance, contest the traditional concept of the literary work. In the case of the latter, similar claims are made regarding the use of paradoxes, irony and ambiguity in poetry, which are all techniques that serve to undermine the aura of authority and authenticity that usually surrounds the monologic poem.

The same may be said for Bakhtin's theory of multivoicedness. Bakhtin's concept of the author may be interpreted as an approximation of a poetics of monologic poetry since he indicates that stylistically heterogeneous artistic texts may also be pervaded by an intentionality, which adds to the work a sense of autonomy and unity.

Monologue and multivoicedness are basically absolute categories that do not exist in the real world. As Bakhtin states, the pure monologue is only found in the case of Adam, i.e. a text that has not been influenced by a context. Similarly, it is impossible to imagine an artistic text that does not bear the mark of its author's personality, thus making the text appear as a 'verbal icon'.

Having examined how poetic theory relates to monologue and multivoicedness, I use the ensuing chapters to investigate how the two paradigms are manifested in Danish poetry around the year 2000.

In all 'centrallyrik', we find an authoritative subject that acts as an unequivocal centre of the poem. The lyric strives towards a particular language, which is unique and authentic to the individual poet. In addition, it is the intention that the poem possesses autonomy.

In Danish literature, we find three trends in 'centrallyrik'. The first trend is symbolist. The second is confrontational modernist. The third is hermetic. All three trends may be understood as poetic paradigms whose significance goes way beyond the actual period that the concepts were originally linked to.

Works by e.g. C.M. Bowra, Frank Kermode and Bo Hakon Jørgensen have discussed the symbolist trend. Here, the symbolist poet is described as an isolated, heroically suffering person, who creates visionary worlds. In addition, the poet's particular lan-

guage has a magical power. This idea is in harmony with the authorships of e.g. Pia Tafdrup, Søren Ulrik Thomsen, Henrik Nordbrandt, Jørgen Gustava Brandt and Sten Kaaløe.

The confrontational modernist 'centrallyrik' profiles itself in relation to the symbolist trend. This trend has been discussed by the Danish theorists Torben Brostrøm, Finn Stein Larsen and Anne-Marie Mai. We may identify what is particular about confrontational modernism by looking closer at three different problematics. The first problematics is politically and socially oriented. Here, it is believed that confrontational modernism carries a targeted social criticism. The second problematics is individually and psychologically oriented and purports that confrontational modernism is concerned with psychological exploration. The third problematics is aesthetically and poetologically oriented, and is particularly concerned with a taboo-insulting or modern scientific vocabulary. In relation to this characterisation, five poets are conspicuous: Klaus Rifbjerg, Jess Ørnsbo, Tore Ørnsbo, Marianne Larsen and Morten Søndergaard.

Finally, there is a third segment in monologic poetry, namely the hermetic trend. Hugo Friedrich's, Niels Frank's, and Karl Heinz Bohrer's concepts of »obscurity«, »hermeticness«, and »suddenness« constitute a framework for understanding this type of poetry. We are dealing with a poetic tradition with the aim of distancing itself from every linguistic utterance that normally surrounds us. Representatives of this orientation include Simon Grotrian, Lene Henningsen, Morti Vizki and Janus Kodal.

The examination of the three types of poetry shows that 'centrallyrik' around the year 2000 contains many facets and nuances. In all three groupings we find variations amongst the poets but also an indisputable common character.

Moving from the symbolist through the confrontational modernist and on to the hermetic orientation, we find a continuum where the monologic and 'centrallyrik' quality becomes weaker. Hermetic poetry represents an extreme in 'centrallyrik'. All traditional aesthetic concepts are often traversed in this type of poetry. Multivoiced poetry therefore may be viewed as a further development of the critique that the hermetic poets level at 'centrallyrik'.

'Centrallyrik' has undoubtedly dominated the literary criticism of the last century. This is also discernable within Danish literary criticism of recent years. Quantitatively speaking, 'centrallyrik' takes up approximately three quarters of the space devoted to the poetic genre. This thesis, on the other hand, demonstrates that works and authorships pertaining to 'centrallyrik' are neither the only ones, nor necessarily the most interesting ones.

The chapter »Interaktionslyrikken« deals with multivoiced poetry around the year 2000. 'Interaktionslyrik' is grounded in the history of literature in two respects: the modern prose tradition, which dates back to the 19th Century, and the avant-garde aesthetics that crystallised during the inter-war period. In order to examine this thesis, I use a number of theorists who are not usually associated with poetry.

In terms of the prosification, this applies to two of Bakhtin's main works, namely »Discourse in the Novel« (1935-36) and *Problems of Dostoevsky's Poetics* (1963). The two theses may be used as matrices for two types of polyphonies. One of the types of multivoicedness I refer to as ironising and confrontational, the other I refer to as 'democratic' and expansive. With these terms, I have attempted to explain style and poetics in the writings of two of the most important poets in recent decades who are usually placed 'outside the literary tradition', namely Pia Juul and F.P. Jac. The two poets' use of the colloquial 'words of the other' clearly has successors. The poets Naja Marie Aidt, Lone Hørslev, Dy Plambeck and Katrine Marie Guldager follow in the wake of Juul with regard to the use of ironising multivoicedness, where the pain spots of the intimacy sphere are scoured. Similarly, poets such as Christian Dorph, Daniel Dencik and Bo hr. Hansen pursue the F.P. Jacesque strategy of letting voices from a broader social space into the poetic universe.

While the influence of colloquial language is the dominant form of 'the words of the other' in the works of F.P. Jac, Juul and their successors, another notion of 'the words of the other' is also discernable in poetry. That is, the influence of prose on the poetic genre. For many years, attempts to characterise the limbo between poetry and prose have been made. Terms such as prose poem and short prose have been used for this purpose. However, often the reasons for labelling a text as either poetry or prose seem random and unclear. This dissertation offers a terminological solution to this problem. Thus I suggest that parallel to the colloquial 'words of the other', we are dealing with 'the prose words of the other' when a text is infiltrated by stylistic elements and concepts that are normally associated with the prose genre. Carsten René Nielsen and Camilla Christensen are exponents for a type of texts where the 'prose words of the other' are used to infringe the dogmas of 'centrallyrik' which concern presence aesthetics and utopian yearning.

However, in the avant-garde we also find a notion of 'the words of the other' which is manifested in two ways. It is manifested in the reception of the avant-garde of the interwar period in Danish poetry around the year 2000 in the shape of translations, 'rewritings' of aesthetics and literary critical discussions; and also in the immense revival that is noticeable within two of the avant-garde's main genres, i.e. the montage and the readymade. The montage may be defined as the composition of several 'readymades' into one piece of artwork.

The aesthetics and history of literary montage have not previously been dealt with in Danish criticism. I therefore offer a thorough account of this phenomenon as a basis for understanding Danish poetry around the year 2000.

The strategy of the montage and readymade constitutes a counterpart to Bakhtin's idea of 'the words of the other'. In both cases, stylistic elements associated with a different context are installed in a piece and the aim is to undermine the notion of an authoritative, monologic enunciation.

Naturally, the prose tendency and the avant-gardist tendency cannot be completely separated from one another. In terms of stylistics, the difference concerns the intensity

with which 'the words of the other' permeate the poetic work. In the case of the former the colloquial 'words of the other' are often an integrated part of the style. As is the case of the Jacesque and Juulesque poetics, we often see that individual words and expressions in a work are 'infected with' and affected by numerous different contexts at the same time.

In avant-gardist multivoicedness the montage is characterised by a more obvious stylistic heterogeneity in which the different 'voices' are not tied particularly closely together in the composition. This is noticeable in the works of the large group of avant-gardists within Danish poetry around the year 2000. For instance, Peter Laugesen, Klaus Høeck, Per Aage Brandt, Claus Carstensen, Peter Nielsen, Viggo Madsen, Ursula Andkjær Olsen, Martin Glaz Serup, and Mette Moestrup. Here, texts of completely different styles and genres appear side by side in the collections of poems, and 'the words of the other' with basically any given affiliation are 'implanted'. If the invisible 'infection' may be considered a precise metaphor for that which takes place in connection with 'the prose words of the other', then 'operation' constitutes an equivalent metaphor for 'the avant-garde words of the other'.

The chapters »The Prosification« and »The Avant-gardification« basically offer, for the first time ever, a comprehensive account of Danish 'interaktionslyrik' around the year 2000. It is important to stress that multivoiced poetry *also* has characteristics of 'centrallyrik'. It is in the very continuum between the two extremes that authorships obtain nuances and profile.

Dreams and dialogues is the first book to offer an examination of contemporary Danish poetry as a coherent system of forms, traditions and poetological principles.

In the chapters »Style in 'centrallyrik' and 'interaktionslyrik'«, the focus has shifted from the poetic traditions and the general poetological principals to poetic styles. Here, I discuss 'centrallyrik' and 'interaktionslyrik', respectively, with regard to three important categories within poetic styles. These concern rhythmic patterns, figurative language, and enunciation.

Important literary critics of 'centrallyrik' style are Donald Wesling, Jørgen Fafner, T.S. Eliot, I.A. Richards, Northrop Frye, Cleanth Brooks, and Jonathan Culler, whereas the critics of 'interaktionslyrik' are Joseph M. Conte, Amittai Aviram, Michael Riffaterre, Paul de Man, Craig Owen, Michail Bachtin, and Horace Engdahl.

The hypothesis is that the governing poetological principle of 'centrallyrik' is the notion of *mastery*.

As for rhythm, 'centrallyrik' employs already established poetic forms, e.g. the sonnet or the *terza rima*, in a number of instances. These forms reflect a metaphysically coloured perception of harmony between the individual and the universal. The use of sound and rhythm within the symbolist tradition has also left its mark on contemporary Danish poetry, which is manifested through the use of magical sounds and 'rare' rhymes that are also linked to notions of a hidden essence in life.

Parallel to this aesthetic orientation we find the figurative language strategy, where a comprehensive view of life is also fundamental. The figurative language embodies cohesion and unity in relation to art and life when it comes to the essentialist figurative language, the pathos loaded mythology, the autarch symbols, and the symbolic use of poem titles.

Finally, the centrallyrik has its own distinctiveness in terms of enunciation. Again, we are dealing with significant forms that incarnate mastery. In the 'centrallyrik' text, enunciation takes place from an authoritative (and permanent) centre. In commune with the symbolist tradition, the poetic subject possesses universal and prophetic qualities and addresses a 'Superaddressee' that is difficult to define, e.g. inanimate objects, divine figures, or abstract concepts that are animated. The poetic diction is thus as different as it possibly can be from the general forms of social discourse. The apostrophe is the preferred rhetorical form.

When we consider all of the abovementioned stylistic features as well as the poets' use of genres and forms, we discover that it is the same group of poets that constitute the core of the 'centrallyrik' trend. For instance, Søren Ulrik Thomsen, Pia Tafdrup, Inger Christensen, Sten Kaalø, Henrik Nordbrandt, Morten Søndergaard, Lene Henningsen, Simon Grotrian, and Janus Kodal. In addition to these, we have a number of 'centrallyrik' poets who have not previously been mentioned, e.g. Birthe Arnbak, Mette Tine Bruun and Peter Huss. The fact that these poets are mentioned here serves to emphasise that the authorships discussed in this book do not constitute a well-defined group. Finally, it is worth noticing that the style of 'centrallyrik' is also present in the works of e.g. Niels Lyngsø and Carsten René Nielsen, whose poetry have been labelled before as 'interaktionslyrik'. This is owing to the fact that we are not, as already stated, dealing with a polarised opposition between two paradigms in modern poetry, but that numerous authorships are influenced by and respond to both paradigms.

However, we do find a pronounced opposition to the style of 'centrallyrik' in Danish literature around the year 2000. Whereas the 'ideological' key concepts of the 'centrallyrik' are mastery and coherence, the key concepts of 'interaktionslyrik' are *the breaking of norms, travesty, anarchy*, and *humour*.

With regard to rhythm, the 'centrallyrik' notion that a metric form, or a sonorous pattern, contains an edifying potential of significance is completely demolished in 'interaktionslyrik'. Contrary to the classic conceptualisation of poetry, a poststructuralist sense of logic is applied which means that the sign is prioritised at the expense of its signification. Poetic 'machines' are created and repetition of a word, or a rhythmic figure, during an 'unfinished' serial or procedural course constitutes the 'engine' of the poem. As a counterpart to the latest American trends of dissociation with 'academic poetry', popular poetry containing strings of words, rhymes and puns is being practised.

The same may be said for the use of figurative language in 'interaktionslyrik'. By using a parodic gesture, the peculiar metaphysics of presence and authenticity associated with the use of metaphors in 'centrallyrik' is attacked. A similar method is applied in

connection with the figurative language of mythology. The holistic approach and the intensification of the 'I' are replaced by ironic ambiguity and postmodern eclecticism in which mythology is used to generate notions of folly and chaos, and where a parodic overdosing of mythological references is common.

In 'interaktionslyrik', the norms of traditional poetry in terms of principal words and symbolic titles, which constitute crystallisation points for signification in the text, are sabotaged. Instead, we find provocative breaches of these conventions with the purpose of infringing upon notions of ambiguity, authoritative monologic speech and work unity.

The same may be said for the strategy of enunciation of 'interaktionslyrik'. The supremely ruling and clearly defined subject in 'centrallyrik' is attempted destabilised. Also, the 'vertical' communication, which in the case of apostrophic invocations is dedicated to various higher powers, is disabled. Instead, the style of the poem is influenced by the colloquialisms of actual social groups. In other words, multivoicedness replaces the monologic strategy of 'centrallyrik'.

It is no surprise that the poets whose use of rhythm, figurative language and enunciation falls within the mode of 'interaktionslyrik', are also the very poets I characterised in a similar fashion in my discussion of genres, forms and poetological core values. This involved poets such as Peter Laugesen, Per Aage Brandt, Pia Juul, Bo Green Jensen, Lars Bukdahl, Niels Frank, and Ursula Andkjær Olsen. Naturally, these poets are only representative examples. Hence, we also find the style characteristic of 'interaktionslyrik' in the works of other poets who are not mentioned in the first part of this book, or who have previously been associated with the concept of 'centrallyrik', e.g. Janina Katz, Lars Skinnebach, Marius Nørup-Nielsen, Janus Kodal, and Carsten René Nielsen. The reason for this is that, as in the case of 'centrallyrik' poets, we are dealing with open categories that contain a large number of variations.

Generally in the chapter, we see that there are close connections between the use of style and the overall poetological attitude in a number of poetic oeuvres. As for the use of rhythm, figurative language and strategy of enunciation, the oeuvres may be divided in accordance with 'centrallyrik' and 'interaktionslyrik'.

Dreams and dialogues is the first complete examination of style in contemporary Danish poetry. However, it is important that the theory about the style of 'centrallyrik' and 'interaktionslyrik' which I have developed can also be applied to poetry from other countries. The book may be read as the 'rhetoric of modern poetry', since all the discussed tropes and figures are linked to a number of overall poetological principles and trends within literary history.

In the final chapter »Exit« I reason about the dissertation's points and summarise these in three sections.

Firstly, Danish poetry around the year 2000 may be described as a varied tension field between the trend of 'centrallyrik', and the trend of 'interaktionslyrik'. Here, I urge that

we should not favour either the canonised poets or the young and boundary breaking poets when discussing today's literature, which has often been done in Danish literary criticism. An understanding of the essential characteristics of the two types of poetry is achieved by focussing on the interplay between them.

Secondly, the synchronous literary historical approach renders visible a number of sub-trends within each of the two poetic main trends. In 'centrallyrik' we find three orientations: a symbolist, a confrontational modernist, and a hermetic. Similarly, two orientations are discernable in 'interaktionslyrik', namely 'colloquially inspired' poetry, which displays similarities to modern prose, and montage-based poetry, which ties to the avant-gardist tradition. I argue in favour of a literary historical approach where the presence of numerous contemporary tendencies in literature is emphasised rather than one 'main track'.

Thirdly, both the concept of 'centrallyrik' and the concept of 'interaktionslyrik' are of fundamental importance to the poetic text. We are dealing with significant forms. There are some very specific uses of genres, forms and styles linked to each of the two poetological basic views. I argue that the poetic analysis is enriched when poems are viewed as 'dreams' and 'dialogues', respectively.

Looking at this from a broader perspective, we are witnessing a culmination of an antithesis within Danish poetry around the year 2000, which is discernable everywhere in contemporary poetry and literary theory – and within art as a whole. On the one hand, we find a paradigm of poetry, where notions such as authenticity and originality are defended, and where poetry is endowed with a particular visionary status. As already stated, this attitude is prevalent in Anglo-Saxon new criticism and large parts of the formalist tradition, and also in Th. W. Adorno. On the other hand, we find a paradigm with relations to orientations in literary theory such as poststructuralism and deconstruction, and also Michail Bakhtin. Here, the above values are challenged, and a dynamic interaction between art and the outside world is advocated. The fact that contemporary Danish poetry to a unique extent constitutes a field, in which this conflict is expressed in a condensed form and with completely different, often distinguished artistic results, naturally does not make it any less significant.

Finally, I briefly return to the question raised in »Entrance« about 'the crisis of poetry'. Here, I argue that the 'division' of poetry into 'centrallyrik' and 'interaktionslyrik' does not in any way mean that the poetic genre is on the retreat. On the contrary, the vital and varied tension field between the 'dreams' and the 'dialogues' of poetry, which are noticeable around the year 2000, seems to forecast a rich and challenging future for Danish poetry.

Noter

1. Adornos berømte diktum lyder ordret: »Nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch, und das frißt auch die Erkenntnis an, die ausspricht, warum es unmöglich ward, heute Gedichte zu schreiben«. Det stammer fra essayet »Kulturkritik und Gesellschaft« (1951) (Adorno 1998: 30). Generelt har jeg for at fremme tilegnelsen af bogen bragt citater på dansk, når gode oversættelser har været tilgængelige. I tilfælde, hvor der har været kvalificerede oversættelser af tyske, franske, russiske, tjekkiske, spanske og italienske værker til norsk eller svensk, har jeg desuden gengivet citaterne på dansk, da jeg ikke skønner, der her foreligger nogen form for translationsproblemer. Hvad angår de engelske kilder, er disse – ligesom værker, der oprindelig er udgivet på norsk eller svensk – som grundregel gengivet på originalsproget. Med hensyn til kildehenvisninger skal det endvidere siges, at sådanne figurerer i teksten i forbindelse med alle værker med undtagelse af samlinger af digte og kortprosa, hvor der ikke skulle være nogen form for problemer med at lokalisere citaternes oprindelse.
2. Databasen www.bibliotek.dk angiver, at der i perioden 2000-2007 årligt i gennemsnit er udkommet 220 digtsamlinger i Danmark. Det tilsvarende tal for perioden 1990-1999 er 218.
3. Tendensen til at anskue centrallyrik ud fra en kritisk og polemisk vinkel findes talrige steder i den litterære kritik. Et af de mest udfoldede eksempler på dette er Walter Baumgartners receptionshistoriske studie: »'Zentrallyrik' – ein obskurer Begriff im Skandinavischen Diskurs über Lyrik« (1993), hvor der argumenteres for, at centrallyrikbegrebet har stået i vejen for udviklingen af en åbenhed over for nye poetiske former siden det 19. århundrede.
4. Man finder af værker om de tre nævnte forfatterskaber bl.a. Iben Holk (red.): *Tegnverden. En bog om Inger Christensens forfatterskab* (1983), Lis Wedell Pape (red.): *Sprogskygger – læsninger i Inger Christensens forfatterskab* (1998), Thomas Bredsdorff: *Med andre ord. Om Henrik Nordbrandts poetiske sprog* (1996), Dan Ringgaard: *Nordbrandt* (2005), Sune Auken og Svend Skriver (red.): *Spring nr. 16* (temanummer om Søren Ulrik Thomsens forfatterskab) (2000) og Neal Ashley Conrad: *Skønheden er en gåde. Søren Ulrik Thomsens forfatterskab* (2002).
5. Bukdahls generationsbegreb er i høj grad påvirket af Poul Borum, der i artiklerne »De punkterede cykler« (1979) og »Halvfemsernes litteratur« (1990) opererer med forestillingen om, at man i hvert årti kan registrere gennembrud for et par nye digtergenerationer. I pagt med Borums logik er 1996 i Bukdahls *Generationsmaskinen* sat som et afgørende år, der adskiller to litterære generationer. Som den første generations hovedrepræsentanter fremhæves Solvej Balle, Christina Hesselholdt, Helle Helle, Morten Søndergaard, Naja Marie Aidt og Line Knutzon, mens feltet af digtere fra generationen efter 1996 tegnes af Pablo Llambías, Jan Sonnergaard, Kaspar Kaum Bonnén, Jens Blendstrup, Peter Adolphsen og Ursula Andkjær Olsen. Om end jeg ikke deler Bukdahls opfattelse af det formålstjenlige i kun at lade debutanterne være repræsentanter for en litterær epoke, og jeg ikke ser pointen i at lave en litteraturhistorisk cæsur i 1996, så er der absolut fornuft i Bukdahls karakteristikker. Hans »regelrette halvfemsergeneration«, der »søger at afgrænse sig køligt og monologisk« har således klare fællestræk med det, jeg kalder centrallyrik, mens »den kaotiske degeneration« minder om interaktionslyrik.

Sidstnævnte generation defineres i Bukdahls på én gang excentrisk rablende og nuanceret indfølende stil på følgende suggestive måde: »teksters finurlige knopskydning, enten digressivt ud i det blå eller mere eller mindre stramt styret af en fiks idé, og i underordnet (især poetisk) forstand som hvert tekstelements relative frihed og autonomi til at danne sin egen fantastiske figur, sin egen distinkte miniatureoverflodbølge« (Bukdahl 2004: 501).

6. Af klassiske afhandlinger fra den russiske formalisme, der tematiserer et flerstrenget litteraturhistorisk strømningsbegreb, kan man nævne Jurij Tynjanov: »Om litterær evolution« (1919), Viktor Shlovskij: »Prosaens teori« (1925) og Michail Bachtin: *Ordet i romanen* (1935-36).
7. Jeg henviser til Marianne Stidsen (red.): *Ankomster – til 90'erne* (1995), Anders Østergaard: »Punkter og linjer i 1980'er- og 90'erlitteraturen« (1999) og Anne-Marie Mai: »Det formelle gennembrud« (2000).
8. Når jeg taler om komparatisme, anvendes begrebet i den generelle betydning, som Johan Fjord Jensen præsenterer i *Den ny kritik*: »Enhver metode, der udgår fra eller betjener sig af sammenligning mellem litteraturer eller litterære værker. Således forstået er praktisk taget al litteraturvidenskab og kritik komparatistisk, bortset fra den helt isolationistiske tekstanalyse – og selv denne er det indirekte, thi ingen analyse eller vurdering af et litterært værk kan gennemføres uden i sidste instans at bygge på begreber, der er skabt ved studium af anden litteratur« (Jensen 1962: 39).
9. Blandt danske forskningsgrupper og -netværk, der har markeret sig med en omfattende konference- og seminarvirksomhed og forskningsproduktion, skal nævnes projektet *Betydende former. Modernismens retorik*, som jeg selv deltog i, samt *Nordisk Netværk for Avantgardestudier.*
10. Vigtige værker, hvad angår dekonstruktionen af henholdsvis symbolisme- og modernismebegrebet, er Peer E. Sørensen: *Udløb i uendeligheden. Læsninger i Sophus Claussens lyrik* (1997) og Anne Borup, Morten Lassen og Jon Helt Haarder (red.): *Modernismen til debat* (2005).
11. Som modsætning til den essentialistiske genreforståelse sætter Gunhild Agger den relationelle. Denne bestemmes på følgende måde: »Ved en *relationel* position forstår jeg en tilgang, der definerer genrerne ved at forholde afsender (forstået som kunstner, producent og institution) til det konkrete mediemæssige produkt og modtager (defineret som publikum og kritikere) og implicerer disse i en historisk kontekst. Denne position sætter uafladeligt de enkelte elementer i relation til andre og betoner et processuelt aspekt som et uundgåeligt aspekt af genredefinitionen. Dermed kommer den til at fokusere på spørgsmålet om genrernes historie og udvikling. Historisk kunne her vælges som alternativ betegnelse« (ibid. 82).

    Jeg er helt enig i Aggers modsætning mellem en essentialistisk og en relationel genreforståelse. For den poetiske genre synes en bestemt æstetisk teoridannelse imidlertid at have ytret sig i højere grad end for mediemæssige produkter, nemlig en radikal yderposition, hvor genrebegreber forkastes med udgangspunkt i diverse avantgardistisk og poststrukturalistisk farvede holdninger. Den relationelle eller historisk forankrede genreteori bliver dermed, hvad angår den poetiske genre, et korrektiv til såvel en klassisk, essentialistisk genreteori som et avantgardistisk opgør med enhver form for genrebegreber.
12. Jeg vender senere tilbage til dette spørgsmål i forbindelse med en diskussion af Gérard Genettes »Introduktion til arketeksten«, i hvilken et hovedsynspunkt er, at de tre faste genrekategorier har deres oprindelse i præromantikken og romantikken og *ikke* i antikken.

13. Man kan bemærke, at der er sket en viderefortolkning af Goethes udgangspunkt i dette århundredes tyske, åndshistorisk orienterede litteraturvidenskab, idet der er anlagt en mere moderne psykologisk-eksistentiel vinkel. Dette gælder ud over hos Viëtor i en række indflydelsesrige værker om genrer såsom Robert Hartl: *Versuch einer psychologischen Grundlegung der Dichtungsgattungen* (1924), Ernst Bovet: *Lyrisme, Épopée, Drame* (1911) og André Jolles: *Einfache Formen* (1930). Bovet begrunder den tredelte hovedgenrestruktur i, at der er tale om »grundlæggende måder at forestille sig livet og universet på«, mens Jolles tilsvarende taler om en »mental disposition« (Aurelius 1997: 188 og 191).
14. Når en række af det 20. århundredes vigtigste litterater er kategoriseret som repræsentanter for en holdning, hvor genrer anskues som faste kategorier, er det naturligvis en sag, der har forbehold og nuancer. Hos både Karl Viëtor, Northrop Frye og Tzvetan Todorov finder man således betragtninger over det genremæssige, der har en historisk dimension. Frye beskriver i *Anatomy of Criticism*, hvorledes en række arketypiske prægenrer (det komiske, det eventyrlige, det tragiske og det satiriske) fungerer i en cyklisk udvikling i litteraturhistorien, og hvordan en række af, hvad Frye benævner modi (mytisk, eventyrlig, højmimetisk, lavmimetisk og ironisk), manifesterer sig igennem historien, hvor de på skift er dominerende. Endvidere gennemgår dét, Frye kalder genrer, altså kategorierne epos, drama, lyrik samt fiktionsprosa/roman en langsom udvikling i løbet af historien, hvor eposet gradvist afløses af romanen, mens de dramatiske og lyriske genrer fortsætter i varierede former. Tilsvarende finder man hos Viëtor og Todorov overvejelser over, hvorledes genrerne er underkastet en historisk dynamik og udvikling, således at i hvert fald undergenrerne forandrer sig i takt med, at nye værker hele tiden ændrer normerne for, hvordan en given genre kan bestemmes. Derudover skal det nævnes, at de tre ovennævnte forskere ingenlunde forholder sig afvisende til forestillingen om, at litteraturhistorien er fyldt med blandinger mellem genrer. Karl Viëtor anfører f.eks. smukt – og er her i samklang med Goethe og en række tyske universalromantiske digtere – at »litteraturens tre naturformer [...] kan 'virke' i et digtværk [...] præcis som menneskets samlede måde at forvalte virkeligheden på kan virke i en livsakt« (Viëtor 1997: 25). At Frye, Viëtor og Todorov sammenlignet med en række senere genreteoretikere markerer sig ved deres overvejende pointering af, at hovedgenrerne kan anskues som transhistoriske og essentialistisk begrundede, kan der dog ikke rokkes ved.
15. Dette gælder f.eks. for så forskellige genreteoretikere som Karl Viëtor, Wolfgang Kayser, Emil Staiger og Northrop Frye.
16. For en nærmere behandling af disse forhold henvises der til min *Digtets krystal* (1997).
17. Tafdrups essentialistisk funderede digtteori har ud over tilknytningen til en symbolistisk litterær tradition et eksistensfilosofisk udgangspunkt. En central formulering fra poetikken lyder: »Ligesom den sanselige tilgang til verden varierer fra individ til individ, opfatter jeg ikke selv ens fra dag til dag. Der forekommer perioder, hvor jeg synker ned i *intetfang*, forlader det konkrete og giver slip til alle sider i en tranceagtig og fraværende tilstand. At gøre sig tom er en forudsætning for at kunne lade sig fylde, at give slip til alle sider er betingelsen for at kunne holde fast i noget. Dvale og apati eller halvsøvntilstande er uundværlige for den, der vil være i stand til at fiksere. Intetfang er et uomgængeligt vilkår, men tilstanden kan føles fordummende. Det er imidlertid her al opladning sker. I de mest nærværende øjeblikke, de der består af *fang*, sætter alle sanser ind på en gang i en totaloplevelse, hvor der næsten sker en kortslutning mellem sanserne« (Tafdrup 1991: 79). Man ser i vendingen, hvordan der trækkes

terminologisk på en dansk eksistensfilosofisk begrebstradition med problemfelter som Søren Kierkegaards »øjeblikket«, Ludvig Feilbergs »ligeløb og kredsning« og K.E. Løgstrups »suveræne og kredsende livsytringer«. Man kan med udbytte, som Ina Schmidt instruktivt har vist i afhandlingen »En ontologisk karakteristisk af Pia Tafdrups forfatterskab«, læse Tafdrups digtning i relation til et ontologisk skema, hvor en »søgende væren« eller »længsel« udtrykker sig som en bevægelse fra »det indesluttede, kredsende, sentimentale, selvbevidste og angstfyldte, via det erotiske som mulig form for udfoldelse af liv – over adskillelse – til digtning som mulig værensform« (Schmidt 2002: 70).

18. Blanchot-citatet findes i flere skandinaviske oversættelser. Det bringes her i Jan E. Gejels oversættelse fra Tzvetan Todorov: *Den fantastiske litteratur* (1989).
19. Et parallelt eksempel er Adena Rosmarin: *The Powers of Genre* (1986), i hvilken der også argumenteres for, at der ikke findes nogen objektive kriterier for, hvad en genre kan rumme. Hun anfører: »A genre is a kind of schema, a way of discussing a literary text in terms that link it to other texts and, finally, phrase it in terms of those texts [...] We can always choose, correct, invent, or define a class wide enough« (Rosmarin 1986: 21).
20. Et eksempel blandt mange på dette er Ralph Cohen: »History and Genre« (1986), i hvilken en prægnant formulering lyder: »Since each genre is composed of texts that accrue, the grouping is a process, not a determinate category. Genres are open categories. [...] Since the purposes of critics who establish genres vary, it is self-evident that the same texts can belong to different groupings or genres and serve different generic purposes« (Cohen 1986: 204).
21. En paradigmatisk afhandling i forhold til de nævnte ræsonnementer er Hans Robert Jauss: *Literaturgeschichte als Provokation* (1970), i hvilken det receptionsæstetiske nøglebegreb, 'forventningshorisont', introduceres.
22. Claudio Guillen anfører: »No work embodies completely the picaresque genre. The genre is not, of course, a novel, any more than the equine species is a horse. A genre is a model« (Guillen 1971: 72). Elisabeth Wesseling er i *Writing History as a Prophet* (1991) på linje med Guillen, når hun skriver: »Literary texts are never completely genre bound, but tend to deviate from generic models in specific respects. One text may also relate to several repertoires at the same time« (Wesseling 1991: 18).
23. Den nævnte genreforståelse er til stede i adskillige værker fra de sidste årtier. Elisabeth Wesselings bestemmelse fra *Writing History as a Prophet* (1991) lyder: »Generic repertoires are imbued with normative force, in that they offer writers a context for imitating and emulating their predecessors« (Wesseling 1991: 18). Michael Glowinski anfører i »Theoretical Foundations of Historical Poetics« (1976): »Works must be examined in relation to two simultaneous and yet contrary movements, one tending to the adoption of norms, the other to their rejection« (Glowinski 1976: 244). Endelig som den korteste, men særdeles præcise formel for genren, har Stephen Neale i *Genre* (1984) simpelthen bestemt genrebegrebets betydning som »difference *in* repetition« (Neale 1984: 50).
24. Elisabeth Wesseling er på linje med denne argumentation. Hun hævder: »One could object that generic repertoires have lost most of their normative force in post romantic times, which valorize originality and novelty. However, whether one attributes esthetic value to conformity with or violation of generic norms, in either case generic repertoires fulfill a normative function. [...] Even avant-garde writers are to some extent bound to the matrix of constraints and possibilities of a given system of generic repertoires« (Wesseling 1991: 18).

25. Et forsøg på at specificere forholdet mellem gentagelse og variation i konsolideringsfasen er gjort i Michael Glowinskis »Theoretical Foundations of Historical Poetics« (1976), der også relaterer sig til Alastair Fowlers trefasede model for genreudviklingen. Glowinski skelner mellem, hvad han benævner obligatoriske og frivillige genremæssige træk (»optional and obligatoric generic features«). Pointen hos Glowinski er, at en genre i sin konsolideringsfase har en høj koncentration af obligatoriske træk, mens de frivillige, mere individuelt bestemte træk bliver mere udbredte i genrens senere udviklingsfaser.
26. David Fishelov foretager i sin *Metaphors of Genre. The Role of Analogies in Genre Theory* (1993) et studie af brugen af analogier inden for genreforskningen. Fishelov argumenterer for, at de forhåndenværende genreteorier i hovedsagen baserer deres forestillinger om fænomenet genre på fire dominerende analogier nemlig »The Biological Analogy«, »The Family Analogy«, »The Institutional Analogy« og »The Speech-Act Analogy«.
27. Man kan anføre, at der i Friedrichs bog er en grad af historicitet, i og med at han insisterer på, at den moderne lyrik, dvs. poesien efter Baudelaire, Rimbaud og Mallarmé, adskiller sig fundamentalt fra den klassiske og romantiske.
28. For Eliots vedkommende kunne man hævde, at hans traditionsbegreb implicerer en eller anden form for historisk tænkning, da en tradition opbygges over tid og forandrer sig.
29. Problemstillingen diskuteres kort i Thomas Bredsdorff: »Præmodernismens problem« (1989). Mere radikalt og rabiat foldes temaet ud i Peter Lutherssons *Svensk litterär modernisme. En stridsstudie* (2002) og »Modernismen – om kunsten at skabe meningsfulde sammenhænge« (2003), i hvilke der hævdes at være en sammenhæng mellem på den ene side modernismens æsteticisme og på den anden side dyrkelsen af autoritære politiske ideer i mellemkrigstiden. Lutherssons hovedeksempel i den noget lemfældige argumentation er Karl Vennbergs journalistik under 2. verdenskrig.
30. Jf. også afsnittet »Autarke symboler – Thomsen og Bruun«.
31. Jf. også afsnittet »Essentialistisk metaforik – Tafdrup, René Nielsen og Grotrian«.
32. Jf. også afsnittet »Essentialistisk metaforik – Tafdrup, René Nielsen og Grotrian«.
33. Melberg fremfører parallelt til Bachtins ophævelse af romanen til en overgribende genrekategori eller »ikke-genre«, at henholdsvis Roman Jakobson og Peter Szondi gør det samme med den lyriske og den dramatiske genre i »Hvad er poesi?« (1933) og »Det moderne dramas teori« (1956).
34. Bachtins begrebspar »forskelligsprogethed« vs. »enhedssprog« korresponderer med de på dansk mere udbredte udtryk »flerstemmig« vs. »monologisk«. Af andre bachtinske termer, der dækker »forskelligsprogetheden«, kan nævnes »det fremmede ord« og »heteroglosia« samt for det specifikke tilfælde af flerstemmighed, hvor der er en ligeværdighed mellem en række stemmer, »polyfoni«. De to begrebspar »forskelligsprogethed« vs. »enhedssprog« og »flerstemmig« vs. »monologisk« bruges i denne bog synonymt. Sidstnævnte begreber falder mere mundret på dansk, men har den ulempe, at de 'organiske' konnotationer i omtalen af en »stemme« kan være lidt skæve i forhold til bl.a. avantgardistiske montager med en udpræget 'mekanisk' eller 'systemisk' konstruktion.
35. Når Bachtin i *Ordet i romanen* anfører, at hans emne er en »genrestilistik« eller »sociologisk stilistik«, polemiserer han med store armbevægelser mod al tidligere litteraturteori, som han hævder i for høj grad har vægtet enten formelle eller indholdsmæssige aspekter i synet på digtningen. Der sigtes – uden at det ekspliciteres – utvivlsomt til henholdsvis den russiske formalisme og den marxistisk-sociologi-

ske litteraturkritik. Bachtin hævder her, at hans genrestilistik i sit syn på »det kunstneriske ord« formår at betragte »form og indhold som en enhed« (Bachtin 2003: 37).

36. Det er i dag den overvejende opfattelse inden for forskningen, at værket er forfattet af Volosinov. At dette er tilfældet, ændrer ikke ved, at tankegange fra Bachtins forfatterskab er overordentlig fremtrædende i værket.
37. Ideen om intertekstualitet kommer naturligvis ikke ud af den blå luft, hverken hos Bachtin eller poststrukturalisterne, Kristeva, Barthes og Derrida i 1960'erne, men kan spores langt tilbage i litteraturhistorien i eksempelvis Fr. Schlegels *Atheneum-fragmenter* (1797), T.S. Eliots »Tradition and the Individual Talent« (1919) og i den komparatistiske litteraturforsknings praksis som helhed. En diskussion af dette forhold optræder i Anker Gemzøe: *Metamorfoser i Mellemtiden. Studier i Svend Åge Madsen forfatterskab 1962-86* (Gemzøe 1997: 22ff).
38. En behandling af denne problemstilling giver Peer E. Sørensen tillige i efterordet til Johannes Jørgensen: *Essays om den tidlige modernisme* (2001). Dan Ringgaard anlægger en mere pragmatisk vinkel på emnet i *Den poetiske lækage* (2000), idet han diskuterer den særlige udgave af den symbolistiske strømning, som findes i dansk sammenhæng i form af Sophus Claussens forfatterskab. En interessant undersøgelse af, hvad der i særlig grad adskiller den danske symbolisme fra den franske, findes i Ulla Eld: *Den følende blomst* (2005), i hvilken det godtgøres, at Sophus Claussens måske vigtigste poetiske forudsætning ikke er de franske symbolister, men Percy Bysshe Shelley, hvis langdigt »The Sensitive Plant« (1820) han oversatte i 1907.
39. Et senere eksempel på en afhandling, der er kongenial med Bowras og Kermodes fremhævelse af de konstruktive sider ved symbolisternes isolationistiske strategi i forhold til samfundet, er Horace Engdahl: *Berøringens ABC* (2002). I afsnittet om Mallarmé i Engdahls værk tales der bl.a. om, hvordan Mallarmé og hans kreds søger at rense det poetiske sprog »for den besudling, det udsættes for i pressen« (Engdahl 2002: 79).
40. Denne problemstilling, hvor et helt forfatterskab opsummeres encyklopædisk i et værk, er også diskuteret i afsnittet »Serielle og procedurale kompositioner«.
41. At Søren Ulrik Thomsen i sin lyrik håndhæver æstetisk autonomi og betragter digtningen som et anliggende, der er skarpt adskilt fra det sociale, udelukker dog ikke, at man i andre dele af forfatterskabet finder et engagement i samfundsmæssige og politiske forhold. Dette kan registreres i en række essays og i sin mest prægnante form i digterens afsnit fra *Kritik af den negative opbyggelighed* (2005). Afslutningen på dette værk lyder: »Som et afsluttende credo skal det lyde, at jeg er postmodernist, så sandt som jeg altid vil forsvare kunstens autonomi overfor enhver politik, religion, filosofi, etik og tænkelig ideologi, at jeg er politisk progressiv, fordi jeg ønsker, at verden via oplysningen til stadighed må forandres til det bedre for så mange mennesker som muligt, og at jeg er kirkeligt konservativ eftersom jeg samtidig vil, at den lutherske kirke skal bestå i sin traditionelle form som en via media i kristenheden. Og når jeg ikke anser disse ønsker for indbyrdes modstridende, skyldes det, at jeg betragter æstetikken som en selvstændig diskurs, hvis værdi netop ligger i, at den ikke restløst kan rummes af nogen anden, og at politik og religion for mig at se angår to forskellige niveauer, nemlig henholdsvis dét, der kan ændres, og dét, der altid vil være et vilkår: Det timelige og det evige, det relative og det absolutte« (Stjernfelt og Thomsen 2005: 196).
42. Formuleringen »Jeg var forelsket i drømmenes sprog« kan også henvise til Thomsens positive forhold til Freud og dele af den psykoanalytiske tradition. I *Kritik af den negative opbyggelighed* fremføres det,

at »Freud og Luther er mine helte« (Stjernfelt og Thomsen 2005: 110), og i *En dans på gloser* spiller Freud-eleverne Melanie Klein og Hanna Segal en vigtig rolle i Thomsens kunstsyn. Kombinationen af interesser for religiøs mystik og psykoanalyse findes i øvrigt i talrige andre forfatterskaber fra den sen-symbolistiske tradition. Det gælder f.eks. digtere som Rilke og Tranströmer.

43. Jf. også afsnittet »Dekonstruerede symboler – Frank og Katz«.
44. Jf. også afsnittet »Essentialistisk metaforik – Tafdrup, René Nielsen og Grotrian«.
45. I Lotte Thyrring Andersen: *Gentagelsens poesi* (2003) diskuteres Jørgen Gustava Brandts såkaldte »dialogiske modernisme«. Thyrring Andersens hovedtese er, at Gustava Brandts digtning »i udpræget grad er dialogisk« (Thyrring Andersen 2003: 14). Når denne karakteristik er i uoverensstemmelse med min opfattelse, skyldes det især, at der i Thyrring Andersens afhandling er en helt anden forståelse af »det dialogiske«, end den Bachtin lancerer, idet hun tager udgangspunkt i det livsfilosofisk dialogbegreb, som præsenteres hos Martin Buber og K.E. Løgstrup.
46. Digtets afsluttende omtale af »himlen« konnoterer selvfølgelig også kristendom. Hvad angår det kristne indhold i Kaaløs digtning, er det karakteristisk, at noget sådant helt parallelt til Søren Ulrik Thomsen og Gustava Brandt ikke spiller nogen central rolle i det poetiske univers, hvis man ser bort fra digterens salmeproduktion. Kaaløs, der også er fungerende frimenighedspræst, praktiserer den samme relativt skarpe adskillelse af religion og kunst som de to ovennævnte digtere, og som Thomsen ikke mindst lægger vægt på i *Kritik af den negative opbyggelighed* (2005).
47. Af andre forfatterskaber, der har symbolistiske træk, kan man nævne talrige spændende fra de ældste til de yngste. Blandt de ældste, der ligesom Gustava Brandt har rødder tilbage til Heretica-tiden, finder man Ole Wivel, hvis 50 år lange forfatterskab er fortsat til det sidste med *Skygger i sandet* (1998) og *Himlen mellem husene* (2003), samt Birthe Arnbak, der med en debut tilbage i 1945 har skrevet lyrik i de seneste år såsom *Skyggesang* (1999) og *Det leende træ* (2003). Af digtere med symbolistiske træk, debut i 1960'erne og virke i dansk lyrik omkring 2000 kan nævnes Maria Giacobbe, der har skrevet *Ariadnes døtre* (1987) og *Rejsebilleder* (1999), Peter Poulsen, der har samlet store dele af sin produktion i det omfangsrige udvalg *Cikaderne synger* (2006) samt Inger Christensens *Sommerfugledalen* (1991). Blandt digtere med rødder i de tidlige 1980'eres poetiske strømning med dens symbolistiske orientering og udgivne værker inden for de seneste år kan nævnes Peter Huss (f.eks. *Rosens Velsignelse* (1997) og *Nissens verdener* (1997)), Jens Asbjørn Seehuusen (f.eks. *Du* (1999)), Klaus Bondebjerg (f.eks. *Luften omkring dine læber* (2002)), Jens Fink-Jensen (f.eks. *Forvandlingshavet* (1995)), Stig Dalager (f.eks. *Himlen åbner sig* (2000)), Martin Hall (f.eks. *Uden titel* (1998)), Inge Pedersen (f.eks. *Den trettende måned* (2003)), Martin Bigum (f.eks. *Overmorgen (Millennium)* (1996)), Juliane Preisler (f.eks. *Nord* (2000) og *Uvejr* (2002)) og David Læby (f.eks. *Nattens blæk* (1996)). Endelig har vi en række digtere med debut i 1990'erne og senere, der viderefører træk fra den danske symbolismetradition. Det gælder Karen Marie Edelfeldt (f.eks. *Til Babylon* (1995) og *sollyset i åbne hænder* (2005)), Claus Mandøe (f.eks. *Lille sang for fisk* (1997)), Annemette Kure Andersen (f.eks. *Epifanier* (1997) og *Vandskel* (2005)), Mette Tine Bruun (f.eks. *Glasbilleder* (1997) og *Deadline* (2000)) og Iben Claces (f.eks. *Stjernehavet* (1999)).
48. Blandt de afhandlinger, der her hentydes til, kan nævnes Poul Borum: *Poetisk modernisme* (1966), Jørn Vosmar (red.): *Modernismen i dansk litteratur* (1967), Hans-Jørgen Nielsen (red.): *Eksempler* (1968), Erik A. Nielsen: *Modernismen i dansk lyrik 1870-1970* (1976), Erik Skyum-Nielsen: *Modsprogets proces* (1982), Thomas Bredsdorff: »Præmodernismens problem« (1989), Pil Dahlerup: »Hvad er modernis-

me?« (1991), Anker Gemzøe: »Modernismens opgør med fortællingen« (1994), Asger Schnack: »Modernismens symbolsprog« (1995), Per Stounbjerg: »Afsked med tilforladeligheden. Om modernismen« (1998), Erik Svendsen: *Det nye. Sonderinger i dansk modernisme* (1998), Jan Rosiek: *Andre spor* (2003) og mine egne *Digtets krystal* (1997) og *Modernistiske outsidere* (1998). En grundigere diskussion af modernismekonstruktionsdebatten har jeg givet i »Modernisme som strukturelt og funktionelt begreb« (2003).

49. Med hensyn til påpegningen af, at Tore Ørnsbos digte korresponderer med en centrallyrisk norm, er der også afvigelser fra dette. Specielt kan man bemærke, at *Kronologi i trappeform* kompositionelt – men på ingen måde formsprogligt eller tematisk – adskiller sig fra digterens andre samlinger ved at bestå af ét 27 sider langt digt.
50. Man kan af digtere med en konfrontationsmodernistisk og psykologisk-social orientering nævne 1960'er-veteranen Benny Andersen, der har markeret sig med samlinger som *Denne kommen og gåen* (1993) og *Verden uden for syltetøjsglasset* (1996). Blandt digtere med debut i 1980'erne er en hovedeksponent for denne orientering Carsten René Nielsen med sine otte værker fra *Mekaniker elsker maskinsyerske* (1989) til *Dyr* (2005). Derudover udviser en stribe digtere med gennembrud efter 1990 lighedstræk med den konfrontationsmodernistiske tendens inden for poesien. Det gælder for Camilla Deleuran (f.eks. *Vintersøvnens rige* (1996)), Mikael Josephsen (f.eks. *Havet under huden* (1998) og *Pokalhjertet* (2000)), Kristina Stoltz (f.eks. *Græshoppernes tid* (2002)), Anne Lise Marstrand-Jørgensen (f.eks. *Helikopter igen* (2002)) og Anders Raahauge (f.eks. *Fredagens måned* (1997)). Endelig finder man digtere, der placerer sig uden for alle normale generationskategoriseringer, men hvis berøring med en social-psykologisk funderet indgang til det poetiske kan påpeges, nemlig Jóanes Nielsen (f.eks. *Kirkerne på havets bund* (1994) og *Sting* (1999)), Torben Lange (*Døden er et skvadderhoved* (1999)) og Erik Trigger Olsen (f.eks. *Pestskibet* (1998)).
51. Jf. også afsnittet »Essentialistisk metaforik – Tafdrup, René Nielsen og Grotrian«.
52. Hvad angår den konkretistiske side ved Simon Grotrians lyrik, har Marianne Stidsen i flere essays og Peer E. Sørensen og Eira Storstein i *Den barokke tekst* (1999) forbundet denne med begrebet barok. Det er værd at bemærke, at den forståelse af begrebet barok, som anvendes af Stidsen, Storstein og Sørensen, på ingen måde er i konflikt med den udbredte opfattelse af begrebet postmodernisme, hvor dette især knyttes sammen med en eklektisk forståelse af kunsten. For Stidsen, Sørensen og Storstein er det essentielle ved barok således først og fremmest, at det er en stil eller modus, der kan benyttes til enhver tid og ikke er knyttet specifikt til en historisk kontekst.
53. Traditionen for ironisk-humoristiske fremstillinger af Jesus-skikkelsen er inden for dansk litteratur udbredt. Man kan nævne Tom Kristensens *Hærværk* (1930), Sarvigs *Jeghuset* (1944) (»nede bag haven gik Jesus forbi med en underlig hat på«), Malinowskis *Romerske bassiner* (1963) (»Kristus i marcipan«), Ørnsbos *Myter* (1964) (»Sankt Jesus i byen«) eller Rifbjergs *Efterkrig* (1957) (»Efterkrig«) og *Konfrontation* (1960) (»Nultime«). Den nævnte travestering af den kristne mytologi korresponderer med bl.a. Erik A. Nielsens beskrivelse i *Modernismen i dansk lyrik 1870-1970* (1976) af den sekulariserende tendens i dansk digtning. Tendensen er behandlet i et bredt perspektiv i forhold til international digtning og idéhistorie i Anders Olsson: *Läsningar av Intet* (2000).
54. En analyse af »Til min sjæl (En anden form for uendelighed)« samt en diskussion af den holistiske orientering i dansk lyrik efter 1980 findes i min *Modernistiske outsidere* (1998). Hvad angår en behand-

ling af hele Kodals forfatterskab, anbefales Per Krogh Hansens »Janus Kodal« fra *Danske digtere i det 20. århundrede* (2000).

55. Titlen på Kodals samling rummer uden tvivl en allusion til Gunnar Ekelöfs sene digtsamling *Diwan över Fursten av Emgion* (1965).
56. En hovedskikkelse inden for lyrikken fra de sidste årtier i denne retning er Niels Frank, der ikke bare i sin essayistik, men især i sine første digtsamlinger, *Øjeblikket* (1985), *Digte i kim* (1986) og *Genfortryllelsen* (1988) orienterer sig i retning af det hermetiske. Af andre betydelige eksponenter for den særsprogede strategi inden for de seneste år kan man pege på Nicolai Stochholm (trilogien *Sange fra et ophør* (2000) og *Femogtyve digte og en drøm* (2000)), Lone Munksgaard Nielsen (f.eks. *Når guder taler i tunger* (2000) og *Rimgræs* (2003)), Peter Christensen (f.eks. *Kendemærket* (1997)) og Bo Skjoldborg (f.eks. *Melding om en kannibal* (1995)). For flere af disse værker såsom Niels Franks og Lone Munksgaard Nielsens gælder det dog, at tendensen i retning af det flerstemmige med årene er blevet mere dominerende end det hermetiske.
57. I forlængelse af Franz Stanzels begreber behandler Gorm Larsen i »Stream of consciousness og polyfoni« (2003) indsigtsfuldt, hvad han benævner »bevidsthedsmodernismen« inden for moderne prosa. Der inddrages her danske litterære eksempler af Johannes V. Jensen, H.C. Branner og Peer Hultberg.
58. At der ikke kun er ligheder mellem Bachtins polyfonibegreb og Auerbachs 'multipersonelle bevidsthed' er oplagt. Først og fremmest er Bachtins begreb mere udfoldet og facetteret end Auerbachs, der kun anvendes i et enkelt af *Mimesis*' kapitler.
59. En diskussion af sammenhænge mellem Bachtins forestilling om 'det fremmede ord' og 'erlebte Rede' finder man bl.a. i Charles Locks »Double Voicing, Sharing Words: Bakhtin's Dialogism and the History of the Theory of Free Indirect Discourse« (2001). Lock konkluderer, at Bachtins begreber om 'det fremmede ord' og 'det dialogiske' i vid udstrækning er sammenfaldende med 'erlebte Rede', og at årsagen til, at de to begreber for sjældent terminologisk er blevet sammenknyttet, synes at være Bachtins animositet over for lingvistikken, der ofte har lagt beslag på sidstnævnte begreb: »Why is it that Bakhtin's terminology has enjoyed such succes while that of free indirect discourse seems today to be of interest only to historians of lingvistics and suchlike pedants? In these forked words we find a clue: Bakhtins's objection to lingvistics was thorough. What linguists had identified and attempted to describe was far too important to be left to them to explain« (Lock 2001: 85).
    En indgående diskussion i dansk sammenhæng af fænomenet »Double Voicing« er Henrik Skov Nielsens *tertium datur – om litteraturen og det ikke værende* (2003), hvis analytiske objekt er Svend Åge Madsens tidlige prosa. En vigtig pointe hos Skov Nielsen, hvad angår 'erlebte Rede'-fænomenet, er, at »det store flertal af beskrivelser af dækket, direkte tale lader det være enten uvist eller afvist, at dækket, direkte tale skulle kunne finde sted i førstepersonsfortællerens gengivelse af egne tidligere tanker« (Nielsen 2003: 290). En undtagelse er en af Skov Nielsens hovedinspirationskilder, nemlig Dorrit Cohns *Transparent Mind* (1983). I nærværende fremstilling er jeg på visse punkter enig med Charles Lock med hensyn til, at der er visse klare sammenfald mellem 'erlebte Rede' og Bachtins 'det fremmede ord'. Jeg deler således også Skov Nielsens terminologiske pointe, nemlig at der i en litterær analytisk praksis ofte ikke behøver at være nogen forskel på, om vi identificerer 'erlebte Rede' eller – selv om Bachtin kun spiller en sporadisk rolle hos Skov Nielsen – 'det fremmede ord' i en 1.-persons- eller en 3.-personsfortælling.

Det kan i modsætning til Charles Lock nok også være plausibelt at anskue 'det fremmede ord' og 'det dialogiske' som bredere kategorier end 'erlebte Rede'. Der er f.eks. ingen tradition for at tale om 'erlebte Rede' uden for epikkens område. At udtrykket 'det fremmede ord' er mindre belastet, hvad angår specifik genrebundet brug, er desuden en vigtig årsag til, at det i denne sammenhæng anvendes som nøglebegreb.

60. Helt tilsvarende, men endnu mere kompromisløst og desillusioneret, lyder denne livstolkning i det værk, der kan siges at betegne Martin A. Hansens litterære testamente, *Løgneren*: »Når du kommer til meningsløshedens yderste, da ser du at det hele er en valplads hvor to magter slås. Og et ingenmandsland gives ikke.« (Hansen 1975: 147).
61. Hvad angår Branners billedsprog, kan man bemærke, at dette korresponderer med grundholdningen i det tidlige forfatterskab. Som en konsekvens af forfatterens biologisk-evolutionistiske og psykoanalytiske livstolkning ser man, at mennesker ofte sammenligninges med dyr.
62. Det er paradoksalt, at der flere steder hos Rifbjerg, der om nogen illusionsløst bekender sig til den sansebare modernitet, er kvasireligiøse forestillinger på spil. Det gælder f.eks. i kernetekster som »Jern«, »Nultime« og »Middelaldermorgen« fra *Konfrontation*. At Rifbjerg har et ambivalent forhold til det religiøse, bliver ikke mindre intrikat af den demonstrative afvisning af kristendommen, som digteren altid lancerer. Rifbjerg har forklaret forekomsten af religiøse motiver i de tidlige digte som ungdommelig og ureflekteret Eliot-påvirkning. Sådanne overvejelser bortforklarer dog ikke, at man få steder i moderne dansk prosa træffer omverdensbeskrivelser, der i deres præg af epifanisk enhedsoplevelse når samme højder som Rifbjergs skildring af pædofile aktiviteter i en snusket radiobutik i »Frække Jensen«.
63. At vi som eksempler på flerstemmighed inden for den nyeste danske prosa har brugt tre forfattere, Naja Marie Aidt, Hans Otto Jørgensen og F.P. Jac, som også har markeret sig som lyrikere, er absolut typisk. Modsat forfattere fra den klassiske danske prosatradition, der oftest har holdt sig til roman- og novelleformen, er det i stigende grad blevet et vilkår, at digtere anvender en vifte af forskellige genrer.
64. Jf. også afsnittet »Peter Laugesen – galskabens sprog, skriften og totalkunstværket«.
65. Jf. også afsnittet »Synteser mellem faste former og poetisk stof – Christensen, Tafdrup, Kaalø og Lyngsø«.
66. En indgående brug af Kristevas begrebsapparat i forbindelse med lyriklæsning findes bl.a. i Sigrid Bø Grønstøl og Unni Langås: *Tanke til begjær. Nylesingar i nordisk lyrikk* (2001).
67. Blandt yngre og ældre digtere og værker, der også har anvendt den juulske poetik med en ironiserende udsigelse, der retter en kritik mod en mandlig autoritativ tale, kan nævnes Janina Katz (f.eks. *Varme steder* (1999) og *Det syvende barn* (2002)), Else Tranberg Hansen (f.eks. *Tag ikke mørket fra mig* (2000)), Bodil Nielsen (f.eks. *Rababerspring eller Fru Nielsen går i barndom* (2005)), Kirsten Hammann (*Mellem tænderne* (1992)), Camilla Christensen (f.eks. *Stakkels bobcat* (2000)) og Henriette Houth (f.eks. *Mellemværender* (2000)).
68. Helt central som repræsentant for en ekspansiv og integrerende flerstemmig strategi er Niels Franks digtsamlinger *Tabernakel* (1996) og *Én vej* (2005). Man kunne derudover nævne Hans-Erik Larsen (f.eks. *Du har givet mig dit ord* (1998)), Lone Munksgaard Nielsen (f.eks. *Frasagn* (1994) og *Hvis mine fingre kunne rasle* (1999)), Lars Skinnebach (f.eks. *I morgen findes systemerne igen* (2004)) og Marius Nørup-Nielsen (f.eks. *Alle tiders barn* (2004)).

69. Dette aspekt er også behandlet i afsnittet om Mikkel Thykiers digtning.
70. Hamburgers værk, der også diskuteres i Gerard Genettes »Introduction à l'architext« (1979), er markant ved, at der brydes med opfattelsen af litteraturen i forhold til tre hovedgenrer. Triaden er hos Hamburger i stedet reduceret til en modsætning mellem to typer digtning. På den ene side har man fiktionslitteraturen, som er defineret ved, at udsigelsen ikke efterlader sig noget spor. Fiktionslitteraturen dækker de episke og dramatiske genrer samt visse former for berettende digte såsom balladen. På den anden side har man en litteratur, hvor udsigelsen udgår fra et »Ich-Origo«. At Hamburger med denne begrebsdannelse dekonstruerer en række hævdvunde normer for grænser mellem forskellige typer tekster, er oplagt. »Ich-Origo«-litteraturen kommer således ikke blot til at bestå af den klassiske centrallyrik, men også af andre personlige udtryksformer som selvbiografien og jeg-romanen.
71. Der henvises, hvad angår en diskussion af Carsten René Nielsens poetik, til min *Digtets krystal* (1997).
72. Tematisk er teksten beslægtet med en række andre samtidige digte såsom Kodals og Guldagers satirer over en traditionel kunst i »Den fede arie« fra *Fyrsten Zibebes bekendelse* (1998) og »Du trænger jo til det ...« fra *Ankomst. Husumgade* (2001).
73. Jf. også afsnittet »Genrer som normer i udvikling«.
74. Et omdiskuteret spørgsmål inden for litteraturvidenskaben har handlet om, hvorvidt Pounds og Eliots imagisme skal betegnes som modernisme eller avantgarde. Dette spørgsmål afhænger selvsagt af definitionen af begreberne. Inden for angelsaksisk litteraturhistorie er det vanligt at rubricere de to digtere sammen med andre kanoniserede mellemkrigstidsdigtere som James Joyce og Virginia Woolf under etiketten »High Modernism«. Ifølge Peter Bürgers avantgardeforståelse, hvor den politiske dimension og stategien med at overskride grænsen mellem kunst og liv er central, vil man næppe heller kalde Pound og Eliot avantgardister. Andre har indtaget en modsat holdning. Astradur Eysteinssson har i *The Concept of Modernism* (1990) påpeget, at man ud fra et litterært »intrinsic« synspunkt på ingen måde kan kalde teksterne af de dadaistiske, futuristiske og surrealistiske poeter mere grænseoverskridende end digte af Pound og Eliot. Denne bogs syn på avantgarden er i overensstemmelse med denne holdning.
75. En grundig diskussion af dette findes i afsnittet »Frie rytmiske former, remser og ordspil – Bukdahl, Green Jensen, Laugesen, Brandt og Andkjær Olsen«.
76. Per Stounbjerg har i »Afsked med tilforladeligheden« ret i, at Johs. V. Jensens poetiske tekster er fornyende i dansk sammenhæng, hvad angår holdningen til stil og genre. Det kan dog være lidt uklart, hvad der præcist menes med en »søvndyssende tilforladelighed« i forhold til en given tids litterære forventningshorisont (Stounbjerg 1998: 211). Modpolen hos Stounbjerg til Jensens »Interferens« er digtet »Lyse Nætter« af Johannes Jørgensen fra 1888, mellem hvilke der er visse tematiske lighedstræk, men også markante stilistiske, kompositionelle, udsigelsesmæssige og genrerelaterede forskelle, således at sidstnævnte digt kommer til at repræsentere »tilforladeligheden«. Konklusionen på læsningen af de to digte er: »Med modernismebegrebet kan vi sætte en cæsur mellem Johannes Jørgensens og Johannes V. Jensens digt« (ibid. 204). Man kunne imidlertid også, hvis udgangspunktet er den specifikke holdning, der går ud på at konfrontere det digteriske sprog med ikke-poetiske diskurser, kalde Jensens digt for avantgardistisk. At »Interferens« er mere moderne og avanceret end »Lyse Nætter« er plausibelt, men man *kunne* også finde eksempler på og argumentere for, at Jørgensens subtile fransk influe-

rede poesi på mange måder er mere eksperimenterende, dvs. bryder mere med »tilforladeligheden«, end mange af Jensens ungdomsdigte, hvis f.eks. kriteriet for det modernistiske nybrud var graden af klanglige og/eller synæstetiske billedsproglige variationer i forhold til et givet normalsprog. Brugen af et moderne, socialt orienteret vokabular er således kun en blandt flere strategier til udviklingen af nye poetiske formsprog i det 20. århundrede.

En diskussion af Johannes V. Jensens fornyelse af dansk litterær stil findes også i Erik Svendsen: *Det nye* (1998), i hvilken en tese er, at Jensens ungdomsdigtning i høj grad er påvirket af den moderne journalistik, som den kommer til udtryk i reportager af Knut Hamsun og Henrik Cavling.

77. Der henvises til afsnittet »Den polyfone poet« i min *Modernistiske outsidere* (1998).
78. Når digterne Laugesen, Høeck, Carstensen, Per Aage Brandt, Peter Nielsen, Viggo Madsen, Andkjær Olsen, Glaz Serup og Moestrup er valgt som objekter for en diskussion af den avantgardistiske montageform i dansk digtning omkring 2000, skyldes det, at disse alle repræsenterer profilerede poetologiske positioner, og at de som helhed viser bredden i de æstetiske eksperimenter, som denne gruppering af digtere står for. Andre digtere kunne have tilføjet facetter til den karakteristik, der gives. Det gælder Per Kirkeby (f.eks. *Baglæns* (2002), *Den arktiske ørken* (2004) og *Linieret papir* (2005)), Jørgen Leth (f.eks. *Billedet forestiller* (2000) og *Det gør ikke noget* (2006)), Henrik Have (f.eks. *Postulanten. Lynlås bagved lynlås i himlen ind* (2001)) og Eske K. Mathiesen (senest antologien Lars Bukdahl og Christian Dorph (red.): *Eske. Forsamlet poesi 1969-2004* (2005)), Kristian Leth (*Land* (2002)), Alf Christensen (f.eks. *Aftenskum* (2004)), Hans Holten Hansen (f.eks. *Omslag* (2000)), Kaspar Kaum Bonnén (f.eks. *Inventarium* (2001)) og Adda Djørup (*Monsieurs monologer* (2005)).
79. Jf. også afsnittet »Dekonstruktiv metaforik – Brandt, Laugesen og Bukdahl«.
80. Jf. afsnittet »Genrer som normer i udvikling«.
81. Jf. også afsnittet »Essentialistisk metaforik – Tafdrup, René Nielsen og Grotrian«.
82. Denne problemstilling har jeg diskuteret i *Digtets krystal* (1997) med udgangspunkt i digtere som Bo Green Jensen, Pia Tafdrup, Lene Henningsen og Niels Frank.
83. Brugen af krystalmetaforikken i ny dansk lyrik omtales mere indgående i afsnittet »Dekonstruerede symboler – Frank og Katz«.
84. Jf. også afsnittet »Synteser mellem faste former og poetisk stof – Christensen, Tafdrup, Kaalø og Lyngsø«.
85. Lyngsøs videnskabeligt-universalistiske paradigme for forståelsen af kunst kan betragtes som en kur mod såvel de sakralt-metafysisk som de pragmatisk-politisk orienterede kunstkonceptioner, som har været dominerende i de sidste årtiers danske æstetiske tænkning. Frederik Stjernfelt og Isak Winkel Holm har ganske ret, når de i en leder i *KRITIK 155-56* påpeger, at der i næsten et halvt århundredes dansk litterær kritik – afskrækket af mellemkrigstidens fatale ideologiske orientering i denne retning – har været en fobisk vægring imod at koble naturvidenskabelig og æstetisk tænkning. Fornyelser i den danske humanistiske forskning har imidlertid tydeligvis været til stede i 1990'erne fra bl.a. Stjernfelt, Anne Gry Haugland, Per Aage Brandt og Torben Kragh Grodal i en mangefacetteret og vidtspændende række af forsøg på at applicere aspekter fra eksempelvis kaosteori, biologi og kognitionsforskning på dele af kunsten. Også et forskningscenter fra slutningen af 1990'erne ved Aalborg Universitet med titlen Center for Æstetik og Logik og under ledelse af Jørgen Holmgaard er i overensstemmelse med denne tendens. I dansk litteratur kan man tilsvarende notere sig, at der siden begyndelsen af 1990'erne

har været en markant interesse for naturvidenskab hos en lang række digtere såsom Klaus Høeck, Merete Pryds Helle, Morten Søndergaard, Carsten René Nielsen, Thomas Thøfner, Solvej Balle og Christina Hesselholdt.

86. Jf. også afsnittet »Dekonstruktiv metaforik – Brandt, Laugesen og Bukdahl«.
87. Strunges *Fremtidsminder*s indflydelse på de sidste 25 års poesi er særdeles stor. Dette ses ikke kun hos de lidenskabelige og utopistiske poetiske gemytter med sans for voldsom billeddannelse som Lene Henningsen, Carsten René Nielsen, Mikael Josephsen og Tore Ørnsbo. Strunge står også højt på listen over valgslægtskaber hos de mere kølige naturvidenskabeligt interesserede digtere som Morten Søndergaard, Iben Claces og Niels Lyngsø. Et eksempel på dette er Lyngsøs *STOF*, hvor udgangssituationen med digteren, der sidder ved sit skrivebord og stirrer ud i natten, er en klar pendant til det indledende afsnit fra *Fremtidsminder*.
88. I slutningen af 1990'erne har der i det hele taget været en hastigt stigende tendens til tværæstetiske eksperimenter i relation til dansk lyrik. Dette har ikke blot gjaldt i forholdet mellem lyrik og musik, hvor markante udgivelser har været Christian Dorph: *Popcorn* og Christian Yde Frostholm: *Mellem stationerne*, der begge er digtbøger med hvilke der følger lydspor, men også i en række live-performance-sessions, hvor Peter Laugesen med sit band Mind Sprays og T.S. Høeg med skiftende musikerbesætninger har optrådt. Der går, hvad angår disse eksperimenter, forbindelser tilbage til 1960'ernes neoavantgarde med Dan Turèll og Sølvstjernerne samt de tidlige tresseres jazz-oplæsningsarrangementer. Med hensyn til det tværæstetiske felt er det derudover værd at bemærke, at tendensen til at lade billedkunst indgå i en interaktion med det digteriske materiale også er blevet en udbredt tendens fra slutningen af 1990'erne. Af eksempler på noget sådant kan man pege på Naja Marie Aidts værker fra 2002 *Balladen om Bianca* og *Begyndelsen til en historie*, hvor Aids tekster fungerer i et samspil med henholdsvis fotokollager af Kim Lykke og farvetryk af Håkan Blomkvist. Man kan fremhæve Morti Vizkis *Rejsebog* (2002), i hvilken Vizkis tekster konfronteres med en række kollageværker af Christian Skeel, og man kan betragte Søren Ulrik Thomsens *Det værste og det bedste* (2003) og Erik Stinus' *Sange fra Syd* (2001), der begge er illustrerede med Ib Spang Olsens tegninger samt Tore Ørnsbo: *Bastard* (2003), der rummer grafik af N.G. Hammer som modspil til digtene. Der er naturligvis ikke tale om én bestemt tidstypisk tendens, og det kan især være værd at bemærke, hvor forskellige de effekter, der fremtræder i samspillet mellem de to kunstarter, er. I tilfældet med Thomsen, Stinus og Spang Olsen samt Ørnsbo og Hammer optræder den afbildende kunst i en klassisk rolle, hvor Spang Olsen og Hammer har forsøgt at anskueliggøre indholdet af digtene. I Aidts/Lykkes og Vizkis/Skeels værker drejer det sig derimod om »åbne værker«, hvor der er et kompliceret og mangefacetteret samspil mellem tekst og billeder.
89. Klassikeren i dansk litteraturhistorie er Georg Brandes' opgør med den romantiske epigondigtning, der anklages for at være 40 år bagefter i forhold til det øvrige Europa. Senere har vi Torben Brostrøms kritik af den sensymbolistiske digtnings »umådelige mådehold« i 1959, Hans-Jørgen Nielsens fremhævelse af »modernismens tredje fase« i *Eksempler* (1968), og senest Anne-Marie Mais lancering af en litteraturhistorisk cæsur i slutningen af 1960'erne, i forhold til hvilken det nye »formelle gennembrud« eller »åbne felt« repræsenterer mangfoldighed og mulighedsrigdom, mens tressermodernismen ses som udtryk for en snæver og ensrettende kunstforståelse.

    Der er imidlertid også litteraturhistoriske afhandlinger, der sætter spørgsmålstegn ved den entydige positive valorisering af 'det nye'. Det gælder f.eks. R.N. Maiers *Paradies der Weltlosigkeit* (1964), i hvil-

ken den 'nye' ren-abstrakte kunst fra årene omkring 1. verdenskrig opfattes som naiv forblændelse og flugtagtig sublimering i forhold til en krisebevidsthed, som digtningen, efter Maiers mening, bør tage på sig. Af moderne essays, der forholder sig skeptisk til 'det nye', kan man nævne Søren Ulrik Thomsens antiavantgardistiske interviewartikel »Man må først og fremmest være fornem« (1988), i hvilket der med udgangspunkt i en klassisk modernistisk position argumenteres for, at kunsten hverken kan »cirkulere, fungere, kvantificeres eller, for den sags skyld; frigøre« (Jensen og Svendsen 1988: 68).

90. Dekonstruktionen af dikotomien orden-kaos har stået på programmet i en gren af de seneste års æstetiske teori. I de to antologier N. Katherine Hayles: *Chaos and Order* (1991) og Paisley Livingston: *Disorder and Order* (1984) argumenterer en række naturvidenskabsmænd, filosoffer og litterater for en ny vinkel på forholdet mellem orden og kaos. Tesen er i de fleste tilfælde relateret til de seneste års kaosteoriers forestilling om at: »hidden within the unpredictability of chaotic systems are deep structures of order« (Hayles 1991: 1).

    En af de mest profilerede præsentationer af ovennævnte holdning er Michel Serres' essay »Dreams« fra Livingstons antologi. Serres kritiserer her den logocentriske konstruktion, der privilegerer 'orden' i forhold til 'kaos' og taler om, at målet er »to escape from the dualistic hell« (Serres 1984: 233). Det pointeres, at orden og kaos ikke er binære modsætninger, men to sider af samme sag: »It is as if the essential concern here were to border disorder with order and unities with multiplicities. These neighbourings are so refined that the interpenetration is total« (ibid. 232). Serres' dekonstruktion af dikotomien orden-kaos går så langt som til totalt at underkende begrebet orden i den vestlige positivistiske tradition til fordel for kaos eller – som det hedder i Serres' terminologi – »noise.« Rationalitet, orden og søgen efter enhed kan – når Serres sætter fuld strøm på metaforikken – anskues som intet mindre end en 'kræftagtig vanskabning': »Active thought is not order, deduction, or purity – or else it would only be the petty death of a repetitious copyist. [...] The *noise* increases, and invention follows. The *noise* grows even more, and as invention is reinforced, it may become sublime. It knows that to reproduce unity indefinitely is to be nothing, that the repetition of order can beget cancerous monsters. The Cartesian method invents nothing, for it is redundant. Invention and active thought unceasingly accommodate multiplicities that increase diversity« (ibid. 236).

    Man kan selvfølgelig pege på det problematiske i Serres' tendens til – efter Derridas mønster – totalt at vende en logocentrisk modsætning på hovedet, men man kan dog ikke se bort fra, at han har en vigtig pointe i forhold til nyere litterære værker, som Contes dikotomi mellem klassiske, organiske former og serielle eller procedurale postmoderne former ikke indfanger. Serres' argumentation er således i samklang med denne fremstillings påstand om, at der skjult bag et tilsyneladende arbitrært – i betydningen serielt eller proceduralt – kompositionsprincip i et værk kan ligge en orden på et højere niveau gemt.

91. Det ofte gengivne citat fra Duchamp stammer fra »Apropos of »readymades««, der har udgangspunkt i en tale, Duchamp holdt på Museum of Modern Art i 1961. Essayet optræder i *Salt Seller: The Writings of Marcel Duchamp* (ed. Michel Sanouillet & Elmer Peterson) (1973). Den danske oversættelse stammer fra Pia Høy: *Det dekonstruerede maleri. Marcel Duchamps Étant Donnés* (2001).

92. En personlig og underholdende redegørelse for udviklingen af kritikeren Bukdahls agenda mod den patosladede digtning fra 1980'erne findes endvidere i afsnittet »Min generation« i *Generationsmaskinen. Dansk litteratur som yngst 1990-2004* (2004).

93. Problemstillingen diskuteres med udgangspunkt i Baudelaires formulering i bl.a. Hugo Friedrich: *Strukturen i moderne lyrik* (1956) og Thorkild Bjørnvig: »Intethed og Form« (1960). Baudelaire-citatet bringes her i Bjørnvigs oversættelse.
94. Med respekt for disse litteraters opgør med en gold og uproduktiv formalisme bør der fremhæves i hvert fald to argumenter for, at Poul Borum og Dan Ringgaard ikke helt rammer plet i deres kritik.
    For det første er kritikken af den etablerede danske metriktradition for regelrytteri ikke ubetinget korrekt eller saglig. Poul Borum anfører, at der inden for den traditionelle metrik er tale om »gamle dogmatikere«, der er »reaktionære«, »bruger håndkantslag« og »er halvfjerds år forældede«, samt at den tyske digter og metriker Ludvig Klage er en »nazimetafysisk rytmegymnast« (Borum 1969: 21), mens Ringgaard diskuterer en »forarmelse« og »misère inden for lyrikanalysen« samt »metrikkens mådelige meritter« (Ringgaard 1996: 51ff). I praksis består den traditionelle metrik ikke kun af antikveret formalisme og manglende æstetisk sans. Vi møder hos Ernst von der Recke, Arthur Arnholtz og Jørgen Fafner mange eksempler på, at vers beskrives som en interaktion mellem individuel prosodi og alment metrisk mønster. Vi træffer desuden hos von der Recke en række redegørelser for, hvordan digtere som f.eks. Oehlenschläger og Aarestrup bruger selvopfundne versemål til at udtrykke noget individuelt. Endelig er Arnholtz og Fafner det fundament, som en lang række digtanalyser fra 60'erne og fremefter (f.eks. af Finn Brandt-Pedersen, Anker Gemzøe, Lis Wedell Pape, Helle Lindhardtsen og Niels Lyngsø) står på, når de fortolker afvigelser fra en metrisk norm som betydningsbærende.
    For det andet er det diskutabelt, om den alternative 'meningsmetriske' tradition i praksis bidrager med noget nyt til lyrikanalysen. Man kan eksempelvis betragte Borums »Meningsmetrik«, hvor der forekommer en analyse af Sophus Claussens »Verbena«, der fylder fire sider, og som demonstrativt ikke anvender nogen af den klassiske metriks betegnelser (jambe, trokæ etc.). Borum tæller og tæller (476 bogstaver, 76 ord, 62 stavelser med to konsonanter, 21 stavelser med tre konsonanter, allitterationer og indrim etc.), men hans konklusion bliver ikke så meget andet, end at der går »vellystbølger« gennem digtet (Borum 1969: 26f). I Borums diskussion forekommer der eksempler på, hvordan der i visse tilfælde findes dårlige og sjuskede metriske iagttagelser hos Arnholtz (f.eks. overser Arnholtz enjambementerne i et digt af Henrik Hertz med fatale følger, hvad angår forståelsen af digtet). At Borum påpeger dette, retfærdiggør dog langtfra en påstand om, at den klassiske metrik er overhalet af noget nyt og anderledes. Min konklusion er, at den klassiske metrik stadig er anvendelig, når den bruges med omtanke. Eller sagt med andre ord: Hvis man vil kalde en øget sensitivitet i opfattelsen og fortolkningen af rytmiske fænomener i digte for »meningsmetrik«, så er det helt i orden.
95. Det skal her anføres, at en række analyser af *Sommerfugledalen* af bl.a. Lis Wedell Pape i »Inger Christensen« fra *Danske digtere i det 20. århundrede* (2001) og Helle Lindhardtsen i »Metaforens metamorfoser« (1994) har lagt vægt på at fortolke især én bestemt rimmæssig afvigelse, nemlig det rim, der mangler i sonet VII. At det næppe er tilfældigt, at det manglende rim falder præcis midt i sonetkransen er oplagt. Dog synes der – efter min opfattelse – ikke at være tale om, at centralsonettens tematik, altså kærlighedsmødet, har nogen fortolkningsmæssig særstilling i værket.
96. Andre dele af Lyngsøs digtning er i mindre grad i overensstemmelse med den metafysisk farvede vækstmetaforik i »Fra poesien kerne«. Det gælder f.eks. strategierne med hensyn til at konstruere 'åbne værker' i *STOF* (1996), *FORCE MAJEURE* (1999) og *MORFEUS* (2004). Der henvises til afsnittet »Digtsamlinger som 'strukturelle polyfonier' – Lyngsø, Thykier og Frostholm«.

97. Barthes relaterer – i modsætning til Conte – aldrig sine ræsonnementer specifikt til den poetiske genre. Faktisk har Barthes ingen egentlig interesse for lyrik og anser tydeligvis prosaen for at være den for litteraturvidenskaben vigtige genre. Hos Barthes har vi, påpeger Jonathan Culler, kun to eksempler på eksplicitte holdninger til moderne poesi. Dels omtales den lyriske genre i *Le Degree zéro de l'ecriture* (1953), hvor moderne poesi anskues som et forsøg på at »ødelægge sproget«, dvs. at undslippe dets mangetydighed (tegnenes arbitrære karakter), idet moderne poesi, ifølge Barthes, søger en slags præ- eller postsemiotisk stadie, hvor tingene præsenteres direkte (der tænkes her formodentlig på fænomener som surrealisternes forestilling om 'symboler' og Eliots ide om objektive korrelater). Dels træffer man senere i Barthes' forfatterskab, nemlig i *Mythologies* (1957), et kritisk opgør med poesien. Barthes understreger her, i lighed med andre poststrukturalister (Derrida, Kristeva), at enhver forestilling om en oprindelig betydning – dvs. en enhed af *signifier* og *signifiant* – er falsk. Poesi associeres, ja, måske endda identificeres, i denne sammenhæng med symbolet, som det forstås i den miskrediterende dekonstruktivistiske betydning, der specielt kendes fra Paul de Man, hvor det inkarnerer en forløjet bestræbelse på at alludere til en metafysisk/guddommeligt begrundet enhed og overordnet mening.

    Afvigelserne mellem Barthes og Conte er tydelige. Mens begge altså retter en kritik af, hvad der benævnes »symbolic consciousness«, er Contes skyts modsat Barthes' ikke rettet mod lyrikken generelt, men kun mod den *ikke-postmodernistiske*, idet den postmodernistiske inkarnerer en æstetik, hvis hovedkendetegn er en kompleksitet, der opstår i kraft af tegnenes spil med hinanden.
98. Man kan som eksempler på den frankske gentagelsespoetik nævne digtsamlinger som Annemette Kure Andersen: *Dicentra Spectabilis* (1991), Janus Kodal: *Ingentings mestre* (1994), Henriette Houth: *Samling* (1997) og Peter Christensen: *Kendemærket* (1998).
99. En dansk forgænger, hvad angår forsvaret for de folkelige remser, er Kristen Bjørnkjærs engang meget omtalte samling af, ofte vulgære, børnerim: *Barn og barn imellem. Børns sange og rim* (1976).
100. Vigtigst blandt danske arbejder på dette felt er Stefan Kjerkegaard: *Ildspor. Ordspillet og dets funktion i Per Højholts, Simon Grotrians og Peter Laugesens digtning* (2007).
101. Man kan blandt andre eksempler på digtere omkring 2000, der – væsentligst ud fra en socialt kritisk optik – har benyttet sig af remse- og ordsspilsæstetikken nævne Martin Glaz Serup, Mette Moestrup, Klaus Høeck, Per Aage Brandt, Marius Nørup-Nielsen, Morti Vizki, Lene Henningsen, Janus Kodal og Simon Grotrian.
102. Af afhandlinger om billedsprog inden for dansk lyrik med en retorisk-dekonstruktivistisk tilgang kan man fremhæve Carsten Madsen: »De fragmentariske billeder« (1995), Dan Ringgaard: *Den poetiske lækage* (2000), Peer E. Sørensen: *Udløb i uendeligheden* (1997) og Ole M. Høystad: *Bildeunivers eller bilde av universet?* (1998). I visse af afhandlingerne ser man desuden en kombination af Paul de Mans nyretorik og den kognitive semantik. Det gælder f.eks. Thomas Bredsdorff: *Med andre ord* (1996) og Mie Graae: *Når ørknen blomstrer* (1999).
103. Blandt mange andre eksempler på digtsamlingstitler fra de seneste år, der med et metaforisk udtryk udpeger noget centralt om et værks idémæssige grundlag, kan man nævne Jens Fink Jensen: *Forvandlingshavet* (1994), David Læby: *Nattens blæk* (1996), Camilla Deleuran: *Vintersøvnens rige* (1996), Svend Ranild: *Blodfrugt* (1996), Søren Ulrik Thomsen: *Det skabtes vaklen* (1996), Cathrine Werchmeister: *Luksuskamp* (1997), Johan W. Ipsen: *Maratonblæsten* (1998), Suzanne Brøgger: *Lotusøje* (1999),

Mikael Josephsen: *Pokalhjertet* (2000), Marina Cecilie Roné: *Kaktushænder* (2000), Marianne Larsen: *Drømmerens børn* (2000) og Jørgen Gustava Brandt: *Veje til Infantilia* (2001).

104. Også i andre udbredte lærebøger i tekstanalyse end Kittangs og Aaarseths og Nøjgaards indtager interaktionsteorien en hovedplads. Det gælder f.eks. Svend Skrivers og Erik A. Nielsens *Dansk litterær analyse* (2000), hvor en formulering, der også suggestivt betoner metaforens fænomenologiske dimension, lyder: »Metaforen kan også opstå som en overrumplende betydningsmæssig berøring mellem to sansninger eller fænomener, der aldrig tidligere har været bragt i forbindelse med hinanden. Hvor det sker, er der tale om, at metaforen bevidner en betragtelig sjælelig energi og sanselig friskhed, og den sproglige glæde, metaforen kan vække, har formodentlig noget at gøre med, at den udspringer fra et aktivt og billedstærkt bevidsthedsliv« (Skriver og Nielsen 2000: 137).
105. Dette forhold er i forskningslitteraturen indgående behandlet i afsnittet »Metaforikk« i Ole M. Høydal: *Bildeunivers eller bilde av universet? Per Højholts poetiske Praksis* (1998), fra hvilken inspiration til visse af mine betragtninger over Højholts metaforik stammer.
106. Det kan også anføres, at Højholts kritik af Jensens billedsprog i hovedsagen er en reproduktion af den overfladiske og tendentiøse diskussion, som Paul la Cour er ophav til, da han i *Fragmenter af en Dagbog* (1948) mener at kunne karakterisere Jensens billedsprog ud fra denne digters vending »Regnens saaende Lyd«.
107. Hvad angår regionale eller autarke symboler, er det på ingen måde et fænomen, der begrænser sig til poetiske tekster. Også i prosatekster kan der være tale om en kontekstuel opladning af specifikke ord. Man kan som eksempler på personligt-regionale symboldannelser inden for romaner nævne Dag Solstads *16.07.41* (2002), hvor det anføres, at fyrretræer står for ensomhed, mens grantræer står for dysterhed (Solstad 2002: 159). Og man kan som et ekstremt eksempel på, hvor idiosynkratisk og arbitrær symboldannelsen kan være, tage navnet Zanzibar. I Gottfried Benns essay »Lyrikkens problemer« (1951) er »Zanzibars himmel« et utopisk begreb, det er med Benns udtryk selve »sydordet«, mens Zanzibar i Jens-Martin Eriksens roman om folkedrabet i Serbien *Vinter ved daggry* (1997) er navnet på et henrettelsesområde!
108. Et typisk eksempel på en af Riffaterres læsninger fra *Semiotics of Poetry* (1977) består i, at kritikeren finder ekkoet af Vergils vers »monstrum horrendum, informe, ingens, cui lumen ademptum«, som har været brugt som eksempel på »spondaic heavyness« i latinske grammatikbøger, i Baudelaires »Hymne à la Beauté« i verslinjen »O Beauté! Monstre énorme, effrayant, ingénu«, hvorved Vergils verslinje altså bliver »hypogrammet« for Baudelaires tekst (Riffaterre 1977: 24f). Forsøg på at praktisere og diskutere Riffaterres metode er bl.a. foretaget af Graham Allen i *Intertextuality* (2000) og Per Bäckström i »Michael Riffaterre och poesins semiotic. En kritisk läsning« (2000) i forhold til tekster af henholdsvis Sylvia Plath og Erik Lindegren. Der leveres en grundig kritik af Riffaterres metode af Bäckström, der problematiserer den uklarhed, som er til stede i *Semiotics of Poetry*, hvad angår betydningen af begreberne 'matrix' og 'hypogram'.
109. Man kan som eksempler på brugen af ordet 'drøm' i digttitler fra tiden omkring 2000 nævne Pia Tafdrup: »I en fremmed drøm« (2003) og »Drømmens privilegium« (2003), Svend Ranild: »Mellem drøm og drøm« (1996), Viggo Madsen: »Dine drømme har været her før« (1991), Jørgen Nielsen: »Der er tre drømme for hvert liv der leves« (1992), Grotrian: »Michael i drømme« (1994), Sten Kaalø: »I den afbrudte og genoptagne drøm« og »Drøm« (2001), Jørgen Gustava Brandt: »Af Jerusalem i drømmen«

(2000) og »Drømmetærskel« (2002), Charlotte Titika Røtkjær: »I en drøm tømte jeg min hjerne« (1997), Juliane Preislers »Det er som en drøm«, »Hun drømmer om en ild«, »Du vil at jeg skal drømme dig«, »Det er en vinterdrøm«, »Jeg drømte noget smukt om dig«, »Det land jeg drømmer om har øjne« og »Hun drømte han var der« (2000), Inge Pedersen: »Drømmen om dyret« (2000), Janina Katz: »Du kommer til mig i drømme« (2002) samt fra Henrik Nordbrandts 14 digttitler med ordet »drøm« fra *Drømmebroer* (1999). Tilsvarende florerer glosen 'skygge' i en lang række titler såsom Annemette Kure Andersen: »Skyggebillede« (1993), Pia Tafdrup: »Skyggers tyngdekraft« (2002) og »Skyggepuls« (2006), Juliane Preisler: »Træerne kaster lange skygger« og »Det er en skygge« (2000), Klavs Bondebjerg: »Din skygge er den del« (2004), Birthe Arnbak: »Skyggen« (2000), Tore Ørnsbo: »Ved flodens skygge« (1999) og Henrik Nordbrandts »Solskygge« (2004).

110. Bengt Algot Sørensen diskuterer i *Symbol und Symbolismus* (1963) omkring 20 forskellige bidrag til den tyske symbolteori fra sidste halvdel af det 18. århundrede til begyndelsen af det 19. århundrede. Fremstillingen omfatter holdninger, der spænder fra lidenskabelige forsvar for allegorien og afstandtagen fra symbolet til det modsatte, og omhandler bl.a. Gottsched, Bodmer, Breitinger, Winkelmann, Herder, Moritz, Goethe, Schiller, Novalis, Jean Paul, Fr. Schlegel, A.W. Schlegel, Tieck og Creuzer, blandt hvilke Goethes refleksioner over symbolet er tildelt den største plads. I et senere essay »Blomst og stjerne. Billedtyper og billedteorier i tysk litteratur omkring 1800« (1996) finder man en række af pointerne fra Algot Sørensens disputats samt en videreudvikling af disse. Nyt i essayet fra 1996 er fremhævelsen af en ny type billedsprog, som Algot Sørensen hævder bryder igennem i den tyske romantik, og som adskiller sig fra såvel Schillers retoriske allegori som Goethes symbol. Det drejer sig om en serie »billedformler«, »billedkonstellationer og billedmetamorfoser«, blandt hvilke hovedeksemplet er »Stern/Blume-billedet« (Sørensen 1996: 25 og 28). Erkendelsen i essayet korresponderer med argumenter, som er fremført af bl.a. Cleanth Brooks og Jan Mukarowsky, hvor der agiteres for en forståelse af det poetiske billedsprog i et værk som en immanent helhed, hvori de enkelte elementer ikke klart kan udskilles.

I dansk sammenhæng er spørgsmålet om 'billedkonstellationer' for specifikke forfatterskaber blevet diskuteret af Finn Stein Larsen i *Et forestillingsmønster i Per Langes lyrik* (1964), *Prosaens mønstre* (1968) og *Den magiske livskreds. Frank Jægers lyrik* (2002). Centralt i alle værkerne står begrebet »forestillingsmønster«. Med forestillingsmønster menes der, at den samlede struktur af billeder – f.eks. anskuet som en temporalt og spatialt gestaltet enhed – ses som en nøgle til den litterære teksts overordnede livstolkning. Finn Stein Larsens bestemmelse i bogen fra 1964 lyder: »Da der altså findes et dominerende oplevelsespotentiel, der får digteren til at anskue og forme sin verden i forestillingsmønstrets skikkelse, *må det jo findes i digterens bevidsthed, men aldrig isoleret, altid i organisk sammenhæng med hans centrale følelseskomplekser.* Den konstruktion, jeg kalder forestillingsmønster, står altså på den ene side i praktisk empirisk forbindelse med en lang række billeder i forfatterskabet, på den anden side i organisk forbindelse med digterens oplevelsespotentiel. Det *er* hverken billederne eller oplevelsespotentiellet, men et bindeled mellem psyke og poetisk form. Det vil da sige, at det fungerer som en slags kategori for hans fantasivirksomhed, et regulerende princip for visionsdannelsen« (Larsen 1964: 8 f). I forhold til lyrik fra 1980'erne og 1990'erne har Stein Larsen demonstreret sin metode i relation til Pia Tafdrups lyrik, hvor det i »Stiksår og mobiler« (1999) pointeres, at den i mange forskellige former gestaltede oplevelse af, at der 'går hul på noget', udgør et forestillingsmønster i Tafdrups digtning.

Som en parallel til Bengt Algot Sørensens og Finn Stein Larsens undersøgelse af billedkonstellationer og forestillingsmønstre kan man nævne Gaston Bachelards billedfænomenologiske projekt, der, som det mest prægnant udtrykkes i *La poétique de l'espace* (1957), er et forsøg på at lave en systematisk undersøgelse af vort indre livs forskellige egne. Forskellene mellem på den ene side Algot Sørensens og Stein Larsens vinkel og på den anden side Bachelards ærinde er dog også tydelige. I de to danskeres tilfælde har bestræbelsen et rent litteraturanalytisk og værkorienteret sigte, mens franskmandens encyklopædiske diskurs med indflydelse fra jungiansk psykoanalyse har et mere overordnet filosofisk mål.
Generelt peger de tre alternative tilgange til det billedsproglige først og fremmest på én ting, som også er fundamentalt i denne bog, nemlig at det billedsproglige ofte udgør et komplekst netværk, hvis enkeltdele ikke entydigt lader sig klassificere i forhold til retoriske kategorier som metafor, metonymi, symbol, allegori etc.

111. Symbol-allegori-diskussionen med Paul de Man i centrum og bl.a. Coleridge og Løgstrup som diskussionspartnere er indgående belyst af Henning Howlid Wærp i »Symbol og allegori hos Paul de Man – Romantikken *revisited*« (1994) og *Diktet natur. Natur og landskap hos Andreas Munch, Vilhelm Krag og Hans Børli* (1997).
112. I dansk sammenhæng er det eneste større arbejde, der har diskuteret den poetiske udsigelse, Lisa Korsbeks *Lyrik og dialog. Dialogiske strukturer i den lyriske genre* (2002) og »Lyrisk dialog: Digtet som diskurs og henvendelse« (2003). I modsætning til denne fremstilling giver Korsbek en skitse af jeg-du-strukturer i den samlede lyrikhistorie fra Sappho over Keats, Shelley, Baudelaire og Rilke til Celan og Nordbrandt. Korsbek påpeger præcist, at man kan registerere en sekularisering af jeg-du-henvendelsen og den apostrofiske form, når man ser på lyrikkens historie som helhed.
113. Lutherssons værk har som sin store kvalitet en begrebshistorisk redegørelse, der er den mest omfattende af slagsen i nordisk litteraturforskning. Diskutabel er derimod bogens konstruktion af 'individualitetens historiske udvikling'. En grundtanke i afhandlingen er, at modernismens udvikling – helt efter Alastair Fowlers model (jf. afsnittet »Genrer som normer i udvikling«) – kan anskues som bestående af tre faser, nemlig »ungmodernisme« (1850-1910), »højmodernisme« (1910-30) og »senmodernisme« (efter 1930), idet Luthersson med udgangspunkt i nogle punktnedslag hos henholdsvis Baudelaire (ungmodernisme), Pound og dadabevægelsen (højmodernismen) og Isou og Sollers (senmodernismen) hævder, at modernismen i sin sene fase er forfaldet og/eller uddød, idet 'individualitetsprincippet' er forsvundet.
114. For grundigere læsninger af *Tabernakel* henvises der til Dan Ringgaard: »Niels Frank« i *Danske digtere i det 20. århundrede* (2000) og min *Digtets krystal* (1997).
115. Der findes historiske forudsætninger for denne type upersonliggørelse af poesien. I første række kan man se dette i hele den klassicistiske digtning med dens pragmatisk-mimetisk orienterede poetik og dens håndværker-metaforik i forhold til den poetiske skabelsesproces. Man ser i forlængelse heraf hos visse digtere i det 19. århundrede en intensivering og radikalisering af håndværker-poetikken. Noget sådant fungerer som en slags provokativ opposition til den romantisk-symbolistiske, ekspressive poetik. Et poetiklignende skrift, der lancerer og er berømt for dette synspunkt, er Poes »The Philosophy of Composition« (1846).
Det banebrydende ved Poes essay er, at han ikke anvender et klassicistisk digterværk, hvis poetik kan karakteriseres som pragmatisk eller mimetisk, som grundlag for sit forsvar for en 'håndværker-poetik'.

Han vælger derimod et særdeles følelsesfuldt digt, nemlig hans eget »The Raven« (1845), der i sig selv inviterer til en fortolkning ud fra et ekspressivt litteratursyn, og han fremlægger med udgangspunkt i dette digt en rationel argumentation for, at intet poetisk opstår som et resultat af spontane følelser eller indvielse i poesiens rige via en guddommelig muse. Det poetiske værk kan ned til mindste detalje forklares som et resultat af overlæg og kalkule fra digterens side. Provokativt taler Poe om, at den digteriske opgave er beslægtet med » den strenge logik i et matematisk problem« (Friedrich 1987: 35) – en metaforik der, som Hugo Friedrich pointerer, overtages af Baudelaire og Mallarmé.

116. At Culler og Johnson lægger stor vægt på apostrofen som retorisk figur, skal nok først og fremmest tilskrives inspirationen fra forbilledet, Paul de Man. Hos de Man bestemmes apostrofen som selve »the figure of voicing«. I »Hypogram and Inscription« (1986) argumenteres der for, at apostrofen på ingen måde bør opfattes som et banalt 'udvendigt' træk, men at den udtrykker selve essensen af den poetiske tekst. Paul de Man påpeger i en kritik af Michael Riffaterres analyse fra *Semiotics of Poetry* (1977) af Hugos digt »Ecrit sur la vitre d'une fenêtre flamande« (1840), at Riffaterre overser, at digtet er apostrofisk. Dette bevirker, at Riffaterre, efter de Mans mening, mangler blik for det helt fundamentale aspekt ved lyrik, nemlig at der artikuleres en fænomenologisk verden med udgangspunkt i selve talefiguren. I kraft af apostrofen afslører teksten desuden, hævder de Man, »the lingvistic moment«, dvs. en situation, hvor teksten viser sin fundamentale karakter af at være et rent udtryk eller tegn uden en på forhånd givet betydning. Kernepunkter i de Mans og hans efterfølgeres argumentation er på denne vis, at man ønsker at forrykke interessen fra værkets referentielle funktion, til at man i stedet stiller skarpt på den litterære tekst som sprogligt materiale og som led i en kommunikationsproces.

117. At apostrofer kan have andre former end det indledende »O«, er Jonathan Culler også inde på i »Changes in the Study of the Lyric« (1985). Man træffer både hos Culler og Barbara Johnson en diskussion af forskellen på »O« og »oh« med udgangspunkt i Shelleys »Ode to the West Wind«, hvor der optræder fire tilfælde af henholdsvis »O« og »oh«, (Culler 1985: 99 og Johnson 1986: 187). »O« henføres her til Roman Jakobsons konative funktion, mens »oh« siges at referere til den emotive funktion. Om end der kan være en overvægt af tilfælde, hvor ræsonnementet passer, er det oplagt, at der er mangfoldige tekster, i hvilke specielt »O« utvetydigt har en emotiv funktion. Et eksempel er Eliots berømte »O O O O that Shakespearean Rag« fra *The Waste Land*. Hans Hauge anfører i sin artikel »O, mening. Om apostrofen hos N.F.S. Grundtvig, Jakob Knudsen og Henrik Nordbrandt« om anvendelsen af »O« i moderne digtning«: »Hvis der er et stykke poetisk sprog, der har modstået forskellige tiders skrivemåde, så er det »O«. Det er der i den græske og latinske poesi, i den europæiske, men det synes at være forsvundet fra moderne poesi. Det betyder ikke, at apostrofen er forsvundet, men den markeres ikke længere med tegnet »O«« (Hauge 1994: 61).

118. Marius Nørup-Nielsens bruger rap-lyrik-formen talrige steder i *Alle tiders barn*. Man ser her ofte en frådende civilisationskritik a la Strunges *Nigger 1-2* (1982-83). En typisk passage lyder: »Der er gode, der er onde og der er onde svin/nogle mere lige end andre, en naturlig disciplin/et hårdkostpyramidehierarki, med dig og mig allernederst nede/hvor dem der er øverst æder de andre og bli'r rigtig fede/i midten er der så menigmand og hans 'os og dem'/hvor den rådne stank af rævepis og billigbajs er rigtig slem.« En grundig behandling af den danske rappoesi findes i Lars Bukdahl: *Generationsmaskinen* (2004), p. 312-330.

Navneregister

Aadland, Erling 9-10, 282, 427-428, 431, 467
Aarseth, Asbjørn 194, 211, 288, 391-392, 433-435, 437-438, 464
Abrams, M.H. 423, 434-435, 437-438, 464, 487
Adams, Hazard 55, 413-414
Adolphsen, Peter 242, 339, 344, 347-350
Adorno, Th.W. 9-11, 32-42, 44-45, 52-54, 56, 129-130, 135, 212, 218-219, 223, 244, 389-390, 467, 480, 484, 512, 514, 521-522
Agger, Gunhild 17, 523
Aidt, Naja Marie 22, 153, 155-157, 163-164, 176, 178, 183-185, 187-188, 200, 204, 206, 211-212, 351, 431, 474-475, 517, 522, 531, 534
Albeck, Ulla 131, 354, 381-382, 449, 483
Alighieri, Dante 134, 309, 363, 411, 412
Althusser, Louis 221
Amiel, Henri-Frédéric 69
Andersen, Annemette Kure 137, 182, 528, 537, 539
Andersen, Benny 92, 97-99, 114, 242, 376, 378, 382, 384-385, 399, 458, 529
Andersen, H.C. 156
Andersen, Jørn Erslev 76, 319
Andersen, Vita 153, 156-157, 161-164, 176, 197, 201, 288, 305
Anderson, Laurie 304, 306
André, Carl 219
Andrup, Otto 348
Apollinaire, Guillaume 234, 322
Arafat, Yasser 257
Aragon, Louis 241
Aristoteles 388
Arnbak, Birthe 403, 405-406, 408, 412, 418, 432, 481, 519, 528, 539
Arndt, Ernst Moritz 539
Arnholtz, Arthur 536
Arp, Jean 227
Artaud, Antonin 227, 241, 259, 263-266, 326
Ashbery, John 228, 329, 373
Auerbach, Erich 154, 165, 169, 176, 474, 530
Auken, Sune 522
Aurelius, Eva Hættner 17, 524
Aviram, Amittai F. 354, 375-377, 384, 483, 518

Bach, J.S. 314
Bachelard, Gaston 386, 396, 419, 540
Bachtin, Michail 11, 13, 26, 29, 32-35, 46-53, 150, 152-156, 158, 161, 164-165, 168-169, 175-177, 184, 188, 203, 217-218, 223, 239, 243-244, 252-253, 283, 316, 351-352, 354, 377, 437-438, 442, 446-448, 456-457, 464, 474, 476, 480-481, 484, 518, 523, 526-528, 530
Bacon, Francis 411
Baggesen, Søren 478
Baj, Enrico 411
Baker, Chet 305
Ball, Hugo 227, 322
Balle, Solvej 22, 164, 522, 534
Bang, Herman 155, 165
Barthes, Roland 50-51, 53, 129, 205, 257, 278, 316, 371-372, 375, 397, 403, 425-426, 515, 527, 537
Bataille, George 309
Baudelaire, Charles 21, 28-30, 35, 56-57, 62, 65, 77, 130, 141, 191, 205, 210, 230-231, 234, 249-250, 258-259, 318, 344, 356, 369, 386, 390, 401, 407, 413-414, 426-427, 439, 454, 463, 488, 526, 536, 538, 540-541
Baumgartner 522
Beardsley, Monroe C. 44
Bech, Bodil 97
Becker, Paula 309-310
Beckett, Samuel 227, 259, 263, 436
Bell, Daniel 435
Benjamin, Walter 56, 259, 425-427
Benn, Gottfried 58, 62, 130, 182, 236, 259, 428-429, 447, 473, 538
Berio, Luciano 314
Berlusconi, Silvio 127
Berryman, John 411
Beyer, Edvard 24
Bigum, Martin 145, 528

Bjelke, Henrik 207-208, 242
Björling, Gunnar 88, 128-130, 227-231, 243, 436-437, 476
Bjørnkjær, Kristen 537
Bjørnvig, Thorkild 36-37, 46, 84, 94, 97-99, 101, 103, 109, 124, 214, 231, 242, 319, 356-359, 361, 369-370, 374, 390, 403, 439, 450-451, 483, 536
Blake, William 45, 413
Blanchot, Maurice 22-23, 205, 289, 393, 436-437, 525
Blendstrup, Jens 522
Blok, Alexander 57-58
Blomkvist, Håkan 534
Bloom, Harold 50-51, 53, 431
Blümner, Rudolf 247
Bodmer, Johann Georg 539
Bohrer, Karl Heinz 130, 135, 149-150, 277, 472, 516
Bondebjerg, Klaus 528, 539
Bonnén, Kaspar Kaum 522, 533
Bonnie & Clyde 305
Booth, Wayne 437
Borges, Jorge Luis 123, 205, 207, 347
Borum, Poul 98, 130, 189, 200, 227, 229-232, 234, 241, 243, 356-357, 359, 445, 470, 476-477, 522, 528, 536
Borup, Anne 102-103, 227, 242, 381, 523
Boulez, Pierre 314
Bovet, Ernst 524
Bowie, David 407-409
Bowra, C.M. 55-58, 61, 63, 75, 82, 96, 150, 193, 361, 389, 471, 515, 527
Boye, Karin 241
Bradbury, Malcolm 37, 218, 234, 443
Brahms, Johannes 300
Bramante, Donato 411
Brammer, Michael 219
Brandes, Georg 55-56, 534
Brandt, Jørgen Gustava 83-91, 94, 96-97, 117, 150, 181, 242, 336, 358-359, 367, 393, 403, 406, 425, 471, 516, 528, 538
Brandt, Per Aage 118, 231, 255-256, 278-283, 285-286, 293-294, 297, 304, 309, 314, 318-319, 352, 373-375, 382, 399-401, 431-432, 465, 477-478, 483, 518, 520, 533, 537
Brandt-Pedersen, Finn 97, 392, 536
Branner, H.C. 154, 156, 164-169, 173, 175-176, 240, 474, 530-531
Braque, Georges 233-234
Brecht, Bertolt 109, 233, 259, 315, 429
Bredsdorff, Thomas 169, 522, 526, 528, 537
Breitinger, Johann Jakob 539
Brekke, Paal 97, 367, 391-392
Brendekilde, Hans Andersen 219
Breton, André 227, 241, 391, 439
Brixvold, Jeppe 204-205, 209, 242
Broby-Johansen, Rudolf 108, 129, 239, 241-243, 246-247, 249-250, 428-429, 461, 476
Brooks, Cleanth 35, 38, 45-46, 52-54, 58, 129, 212, 386, 389, 392, 413-414, 437, 480-481, 483, 514-515, 518, 539
Brorson, Hans Adolph 411
Brostrøm, Torben 37, 46, 52, 97-98, 100-101, 103, 127, 150, 232, 367, 389, 392, 470, 472, 514, 516, 534
Bruhn, Jørgen 49
Bruun, Mette Tine 413-417, 421, 432, 519, 528
Bruun, Thomas 241, 284, 316-317
Brøgger, Suzanne 537
Buber, Martin 528
Bukdahl, Lars 10, 12, 25, 27, 30, 138-139, 178, 183, 188, 197, 212, 225-229, 231-232, 236, 239, 241-242, 250, 257, 290, 293, 295, 302, 331-333, 337-339, 344-348, 350, 354, 371, 376-378, 380-385, 397, 399, 401-402, 407, 410-412, 425, 429-433, 442, 444, 446-447, 455-457, 464-465, 470, 476, 479, 483, 514, 520, 522-523, 532-535, 541
Bull, Olaf 58, 361
Burroughs, William 193, 227, 257, 411
Bush, George 107, 127
Bühler, Karl 39
Bürger, Peter 218-224, 230, 244, 250, 261, 267, 309, 338, 476-477, 532
Bäckström, Per 220, 538
Bødker, Cecil 97
Bønnelycke, Emil 194, 205, 239-240, 242-247, 250-251, 254-255, 288, 314, 477-478
Børli, Hans 540

Cage, John 227-229, 300
Caravaggio, Michelangelo Merisi da 411
Carroll, Lewis 259, 376
Carstensen, Claus 255-256, 283-287, 290-291, 293, 300, 304, 309, 313, 316, 318, 352, 431, 518, 533
Cavling, Henrik 533

Celan, Paul 9, 24, 128, 455, 540
Céline, Louis-Ferdinand 130, 263-264
Chadwick, Charles 62
Chaplin, Charlie 305
Chatwin, Bruce 306-308
Chin-I, Hwang 309
Chirico, Giorgio de 225, 344
Christensen, Alf 533
Christensen, Camilla 212, 214-217, 236, 352, 475-476, 517, 531
Christensen, Inger 12, 119, 133, 275, 295, 310, 348, 356, 358-359, 362-365, 367, 369, 371, 385, 388, 415, 423, 432, 439, 464, 512, 519, 522, 528, 531, 533, 536
Christensen, Peter 209-211, 530, 537
Christiansen, Gustaf 202
Christiansen, Harald Voetmann 206-209, 211-212, 216, 324, 344, 348, 350, 475
Christie, Erling 97
Claces, Iben 528, 534
Claudel, Paul 35
Clausen, Claus 367
Cohen, Leonard 407
Cohen, Ralph 525
Cohn, Dorrit 530
Coleridge, S.T. 28, 388, 422-423, 426, 540
Conrad, Neal Ashley 455, 522
Conte, Joseph M. 205, 329-331, 333, 337, 372-373, 375, 478, 483, 518, 535, 537
Corso, Gregory 411
Corydon, Robert 97, 310, 399, 415
Country Joe 257
Cour, Paul la 21, 89, 97-98, 100, 242, 282, 320, 388, 397, 417, 538
Crane, Hart 45
Creeley, Robert 227, 329
Creuzer, Georg Friedrich 539
Croce, Benedetto 22-23, 423, 426, 429
Culler, Jonathan 26-28, 30, 50, 215, 304, 342, 354, 382, 428, 448-451, 454, 483, 518, 537, 541

Dalager, Stig 528
Dali, Salvador 225, 344
Debord, Guy 411
Deichmann, Martin 362
Deleuran, Camilla 529, 537
Dencik, Daniel 178, 197, 202-204, 211, 351, 475, 517
Derrida, Jacques 23, 30, 50-51, 53, 129, 205, 233, 257, 279, 299, 316, 324, 371-372, 375, 382, 397-398, 400, 418, 459, 479, 513, 515, 527, 535, 537
Desnos, Robert 227, 241
Dickens, Charles 50-51, 156
Dickinson, Emily 259, 309-310
Dickson, Grierson 342
Diderot, Denis 259, 279
Dinesen, Anne-Marie 363
Disney, Walt 408
Djørup, Adda 533
Dorph, Christian 178, 197, 199-204, 211, 328, 351, 475, 517, 533-534
Dostojevskij, Fjodor 50-51, 152, 154, 164-165, 168, 176-177, 239, 259, 351, 412, 474
Drachmann, Holger 60, 369, 453
Dylan, Bob 407-408

Eco, Umberto 314-318, 329, 351, 478
Edelfeldt, Karen Marie 406, 528
Eisenstein, Sergej 222
Ekelöf, Gunnar 390, 436, 530
Eld, Ulla 527
Eliot, T.S. 21, 32, 43-44, 46, 52-53, 92, 121, 215, 223, 230-231, 236, 258-259, 284, 300, 306, 344, 380, 386, 391-392, 401, 407-408, 439-440, 480-481, 483, 491, 514, 518, 526-527, 531-532, 537, 541
Empson, William 35, 46, 52-53, 481, 514-515
Engberg, Charlotte 217
Engdahl, Horace 54, 354, 435-438, 446, 459, 464, 483, 518, 527
Enzensberger, Hans Magnus 28, 250
Eriksen, Jens-Martin 22, 174, 538
Ernst, Max 225, 344
Espmark, Kjell 234, 236, 250, 436-437, 439
Ewald, Johannes 213, 309, 450, 452-453
Eysteinssson, Astradur 532

Fafner, Jørgen 181, 354-355, 357-358, 367, 483, 518, 536
Falkenstrøm, Claus 217, 242, 250-251, 267, 340, 427-428, 431, 477, 486
Fauchereau, Serge 386
Faulkner, William 259
Feilberg, Ludvig 525
Fibonacci, Leonardo 295
Fink-Jensen, Jens 145, 528

Fish, Hamilton 342
Fishelov, David 526
Flaubert, Gustave 55, 152, 416
Foster, Hal 221-222, 224, 227-229, 231, 243, 267, 305, 309, 348, 476-477
Foucault, Michel 15
Fowler, Alastair 27-28, 30, 480, 514, 526, 540
Frandsen, Erik A. 219
Frank, Niels 88, 103, 128-130, 137, 149-150, 227-231, 234, 242-243, 316-317, 347, 354-355, 373-374, 385, 416-419, 421, 433, 435, 437-438, 442, 444-447, 464-465, 470, 472, 476-477, 483, 516, 520, 528, 530-531, 533, 540
Freddie, Wilhelm 242
Freitag, Bo 350
Freud, Sigmund 24, 33, 221, 527-528
Fried, Michael 427
Friedrich, Caspar David 236
Friedrich, Hugo 28, 32, 42, 45-46, 52, 56-58, 95, 109, 128-131, 135, 149-150, 193, 212, 214, 234, 236, 250, 339, 389, 395-396, 403, 413-414, 427-428, 431, 439, 445, 447, 472-473, 480, 514, 516, 526, 536, 541
Frostholm, Christian Yde 318, 326, 328-329, 331, 534, 536
Frye, Northrop 18, 30, 354, 356, 403, 447-448, 479, 483, 513, 518, 524

Garner, Dwight 305
Gauguin, Paul 326
Gelsted, Otto 94, 99, 242
Gemzøe, Anker 27, 447-448, 486, 527, 529, 536
Genette, Gérard 27, 29-30, 211, 480, 514, 523, 532
George, Stefan 34-35, 45, 57-58, 75, 249-250, 361
Gere, Richard 287
Giacobbe, Maria 528
Ginsberg, Allen 94, 193, 407
Gioia, Dana 376-377, 384
Gjedsted, Rolf 108, 231
Glowinski, Michael 525-526
Goethe, Johann Wolfgang von 17-18, 30, 257, 363, 369, 388, 421-422, 426, 513, 524, 539
Gogh, Vincent van 326
Gogol, Nikolai 43, 287
Gottsched, Johann Christoph 539
Gould, Glenn 94, 228
Graae, Mie 537
Grodal, Torben Kragh 533
Grof, Stanislav 65
Grotrian, Simon 124, 131-136, 138, 140, 142-144, 149-151, 241, 324, 333, 366, 368, 385, 388-389, 392, 395-397, 406, 425, 432, 447, 450, 452-454, 456, 463-465, 472-473, 481, 516, 519, 526, 528-529, 533, 537-538
Grundtvig, Nikolaj Frederik Severin 273, 301, 541
Grønbech, Vilhelm 36
Grøndahl, Jens Christian 22
Grønstøl, Sigrid Bø 531
Guevara, Che 269, 275
Guillén, Claudio 27, 30, 480, 525
Guldager, Katrine Marie 178, 183, 188, 204, 211-212, 236, 242, 351, 431, 475, 517, 532

Haarder, Bertel 107
Haarder, Jon Helt 102-103, 523
Hall, Martin 528
Hamburger, Käte 211, 532
Hammann, Kirsten 22, 164, 531
Hammer, NG 534
Hamsun, Knut 62, 152, 172, 368, 449, 533
Hannemose, Niels 248
Hansen, Bo hr. 178, 197-199, 203-204, 211-212, 304, 351, 431, 475, 517
Hansen, Else Tranberg 531
Hansen, Hans Holten 533
Hansen, Martin A. 98, 153, 156-157, 159-162, 165, 171-172, 176, 531
Hansen, Per Krogh 530
Hartl, Robert 524
Hauge, Hans 541
Haugland, Anne Gry 533
Hausgaard, Niels 202
Have, Henrik 533
Hayles, N. Katherine 535
Hegel, G.W.F. 33, 279
Heidegger, Martin 33, 276-277, 411
Helle, Helle 22, 522
Hemingway, Ernest 174, 202, 206, 350
Henningsen, Lene 131, 136-140, 142, 144, 149-150, 325, 333, 389, 397, 406, 418, 425, 439-442, 447, 450, 454, 456, 463-464, 472-473, 481, 516, 519, 533-534, 537
Herder, Johann Gottfried von 422, 539

Hertz, Henrik 536
Hesselholdt, Christina 22, 165, 522, 534
Hinnum, Susan 219
Hitler, Adolf 257
Hofmannsthal, Hugo von 130
Holck, Henrik S. 189
Holk, Iben 522
Holm, Sven 156, 169
Holstein, Ludvig 369
Homer 44, 301
Horats 29, 395
Houdini 305
Houth, Henriette 531, 537
Howe, Irwing 434-435
Huang, Marianne Ping 217
Huelsenbeck, Richard 236
Hugo, Victor 104
Huss, Peter 120, 145, 344, 403, 406, 408, 412, 417-418, 432, 447, 450, 452-453, 463-465, 481, 519, 528
Husserl, Edmund 33
Høeck, Klaus 227, 255-257, 266, 268-278, 281, 283, 286-288, 290-291, 293, 297, 304, 313-314, 318, 330-331, 335, 352, 355, 364, 366, 407, 431, 473, 478, 518, 533-534, 537
Høeg, T.S. 221, 242, 328, 534
Høiby, Camilla 198-199
Højholt, Per 26, 97, 101, 200, 202, 207-208, 227, 242-243, 252-255, 259, 283, 285, 294, 296-297, 313-314, 320, 322, 332, 339-343, 347, 349-350, 354, 367, 372-373, 382, 385, 397-402, 432, 443-444, 447, 453, 459, 465, 477-478, 483, 537-538
Hölderlin, Friedrich 28, 257, 259, 427, 455
Høy, Pia 339, 535
Høystad, Ole M. 537

Ipsen, Johan W. 537
Isou, Isadore 540
Ivanov, Viacheslav 48
Iversen, Stefan 338-339

Jac, F.P. 22, 84, 154, 165, 172-173, 176-177, 189-197, 200-201, 203-204, 206, 211-212, 351-352, 431, 473-475, 517, 531
Jacob, Max 231, 234-235, 242, 476
Jacobsen, Erhard 161
Jacobsen, J.P. 74, 78-79, 81, 95, 129, 153, 155-158, 161-163, 171, 176, 309, 387, 474
Jakobson, Roman 13, 29, 39-41, 43, 45, 49, 52-54, 129, 255, 279, 287, 291, 447, 480, 514-515, 526, 541
Janns, Christian 10, 210-211
Jauss, Hans Robert 14, 525
Jenny, Laurent 50
Jensen, Bent 107
Jensen, Bo Green 22, 25, 30, 189, 231, 254, 319, 326, 371, 378, 380-381, 384-385, 407-408, 410-412, 432, 520, 532-533
Jensen, Carsten 22
Jensen, Johan Fjord 13, 15, 155, 213, 471, 523
Jensen, Johannes V. 78, 85, 108-109, 156, 181, 244, 296, 336, 394, 399, 415, 454, 530, 532-533
Jensen, Jørgen Bonde 129
Jensen, Thøger 206-207, 209, 211, 216, 324, 475
Jessen, Palle 322
Jesus 143, 250, 257, 305, 404-405, 529
Johnson, Barbara 448-449, 454, 541
Jolles, André 524
Jorn, Asger 411, 428
Josephsen, Mikael 529, 534, 538
Joyce, James 95, 152, 154, 165, 205, 227, 259, 263-265, 315, 411, 436, 532
Jung, Carl Gustav 65, 439-440
Juul, Pia 177-183, 185-189, 197, 200, 203-204, 211-212, 242, 310, 351-352, 355, 431, 442, 446-447, 455, 457-459, 462-465, 468-471, 474-475, 483, 517-518, 520
Jünger, Ernst 130
Jæger, Frank 91, 97-98, 101, 195, 390, 413, 539
Jørgensen, Bo Hakon 55, 58, 60, 96, 150, 403, 478, 515
Jørgensen, Hans Otto 154, 164-165, 172-176, 204, 206, 240, 242, 344, 349-350, 474, 531
Jørgensen, Jens Anker 473
Jørgensen, Johannes 55, 58, 63, 74, 79, 417, 527, 532

Kaalø, Sten 91-96, 150-151, 356, 364-367, 369, 371, 385, 393, 406, 464, 471, 473, 481, 516, 519, 528, 531, 533, 538
Kafka, Franz 123, 205-206, 347, 407
Kampmann, Christian 156
Kandinsky, Wassily 227, 230
Kant, Immanuel 33, 218, 388, 390, 419, 422
Katz, Janina 416, 418-421, 433, 483, 520, 528, 531, 533, 539

Kayser, Wolfgang 524
Keats, John 28, 359, 407, 540
Kermode, Frank 55-57, 82, 96, 150, 471, 515, 527
Kerouac, Jack 193, 227, 257
Khlebnikov, Velimir 41, 43, 48, 227, 230, 233, 243, 265, 476
Kierkegaard, Søren 33, 309, 389, 497, 525
Kirk, Hans 156
Kirkeby, Per 242, 399, 533
Kittang, Atle 23, 194, 211, 288, 391-392, 433-435, 437-438, 464, 538
Kjerkegaard, Stefan 537
Klage, Ludvig 536
Klee, Paul 279, 411
Klein, Melanie 528
Knudsen, Erik 98-101, 251, 294, 302, 307, 367, 407, 458
Knudsen, Jakob 541
Knudsen, Peter Øvig 256
Knutzon, Line 522
Kock, Christian 374
Kodal, Janus 131, 144-151, 234, 390, 397, 399, 402, 432-433, 439, 441-442, 453, 464, 472-473, 483, 516, 519-520, 530, 532, 537
Korsbek, Lisa 540
Krag, Vilhelm 540
Krarup, Søren 107
Kristensen, Sven Møller 55, 155
Kristensen, Tom 78, 98, 108, 181, 318, 332, 334, 356, 368-370, 394, 399, 407, 529
Kristeva, Julia 50, 53, 179, 181, 205, 257, 263-266, 316, 430-431, 515, 527, 531, 537
Krucenych, Aleksej 287

Lacan, Jacques 221, 264, 279
Lange, Per 98, 242, 539
Lange, Torben 529
Langås, Unni 531
Larsen, Finn Stein 55, 58, 96-98, 111, 127, 150, 248, 472, 486, 516, 539-540
Larsen, Gorm 486, 530
Larsen, Hans-Erik 531
Larsen, Marianne 103, 117-123, 127-128, 302, 418, 472, 516, 538
Larsen, Steffen Hejlskov 241, 250, 294, 392
Larsen, Thøger 109
Lassen, Morten 523
Laugesen, Peter 24, 27, 30, 118, 193, 227-234, 239, 243, 255-269, 272, 274, 278, 281, 284, 286-287, 290-291, 293-294, 297, 300, 304, 306, 309, 313, 328, 330-331, 352, 371, 377-378, 380-385, 397, 399, 401-402, 407, 411-412, 431-432, 455, 457-459, 462-465, 476-477, 479, 483, 514, 518, 520, 531-534, 537
Lausberg, Heinrich 354, 448-449, 497
Lear, Edward 376
Leifer, Anders 24
Lennon, John 304
Leopold II 309
Leth, Jørgen 24, 30, 221, 242, 254, 399, 533
Leth, Kristian 533
Lévi-Strauss, Claude 403
Levy, Jette Lundbo 473
Lie, Hallvard 354, 356-357, 359
Lindegren, Erik 275-276, 366, 390, 411, 413, 538
Lindhardtsen, Helle 536
Livingston, Paisley 535
Llambías, Pablo 522
Lock, Charles 530-531
Lorca, Federico García 139-140, 413
Lukács, Georg 34
Lukrets 320
Lundbye, Vagn 242
Lundkvist, Artur 250, 411
Lundquist, Jan 49
Luthersson, Peter 434-435, 526, 540
Lykke, Kim 534
Lyngsø, Niels 12, 318-323, 326, 329, 331, 355-356, 362-364, 367, 371, 385, 419, 482, 519, 531, 533-534, 536
Lütken, Hulda 97
Læby, David 145, 528, 537
Løgstrup, K.E. 422-423, 426, 429, 525, 528, 540

Madsen, Carsten 61, 537
Madsen, Johannes L. 242, 294
Madsen, Svend Åge 165, 169, 207
Madsen, Viggo 139, 255, 293-297, 301, 304, 352, 388, 399, 431, 477, 518, 533, 538
Mahler, Gustav 279
Mai, Anne-Marie 13, 101-102, 127, 150, 227, 381, 472, 479, 516, 523, 534
Maier, R.N. 249-250, 534-535
Majakowskij, Vladimir 41, 233
Malevich, Kasimir 227, 230

Malinowski, Ivan 78, 97-101, 112, 121, 205, 243, 251-252, 254-255, 259, 262, 285-286, 294, 302, 310, 313-314, 339-340, 390, 395, 458, 461, 477-478, 529
Mallarmé, Stéphane 28, 42-43, 55, 57, 61-63, 75, 77, 129-130, 148, 227, 231, 252, 259, 263-264, 315, 356, 413-414, 436, 443, 447, 526-527, 541
Man, Paul de 23-24, 30, 354, 397, 418, 425-426, 448, 483, 513, 518, 537, 540-541
Mandøe, Claus 528
Marinetti, Filippo Tommaso 233, 244, 250, 411, 443
Marstrand-Jørgensen, Anne Lise 529
Marx, Karl 33, 221
Mathiesen, Eske K. 533
Mayröcker, Friederike 411
McFarlane, James 37, 218, 234, 443
McGuckian, Medbh 395-396
Meinhof, Ulrike Marie 268, 275
Melberg, Arne 23-24, 30, 46, 205, 210, 342, 479, 526
Melville, Herman 305
Messalina 409-410
Meyer, Tove 97
Mikkelsen, Brian 107
Mill, Johan Stuart 29-30
Misfeldt, Mai 362
Modotti, Tina 309-310
Moestrup, Mette 234, 255, 309-313, 352, 458, 477, 518, 533, 537
Momberg, Harald Landt 129, 205, 239, 241-243, 246-251, 254-255, 257, 313-314, 476-477
Monet, Claude 306-307
Monk, Thelonious 279
Mønster, Louise 486
Morris, Robert 219
Morrison, Jim 407
Morson, Gary 23, 30, 479, 513
Mortensen, Henning 153, 156-157, 161-164, 176
Mortensen, Klaus P. 473, 478
Mother Theresa 161
Mozart, Wolfgang Amadeus 91-92, 144, 381
Mukarowsky, Jan 39, 41-43, 45, 52, 54, 129, 447, 480, 514, 539
Munch, Andreas 540
Munch-Petersen, Gustaf 88, 97, 129, 143, 227, 239, 241, 337, 456
Musset, Alfred de 369
Møller, Asger Stig 418
Møller, Lis 386
Mörike, Eduard 34-35, 45

Nabokov, Vladimir 309, 311-312
Nash, Jørgen 143, 193-194, 221, 239, 242, 251, 296, 322, 340, 428-429
Neale, Stephen 525
Nettum, Rolf Nyboe 449
Nexø, Martin Andersen 156
Nexø, Tue Andersen 470
Nezval, Vitezlav 41, 43
Nicolaisen, Carsten 355
Nielsen, Birgitte Steffen 436
Nielsen, Bodil 531
Nielsen, Carsten René 108, 124, 212-213, 216-217, 225-229, 236, 242, 333, 352, 355, 388, 390, 392-394, 396-397, 418, 425, 429-433, 475-476, 482-483, 517, 519-520, 526, 529, 532-534
Nielsen, Erik A. 324, 407, 528-529, 538
Nielsen, Hans-Jørgen 25-26, 240, 242, 250, 254, 294, 322, 470-471, 528, 534
Nielsen, Henrik Skov 530
Nielsen, Jóanes 529
Nielsen, Jørgen 538
Nielsen, Lone Munksgaard 530-531
Nielsen, Palle 94
Nielsen, Peter 24, 30, 118, 255-256, 287-291, 293, 304, 308, 314, 318, 352, 431, 478, 518, 533
Nietzsche, Friedrich 33, 36, 94, 210
Novalis 28, 43, 539
Nygaard, Fredrik 239, 242-247, 250-251, 254-255, 313-314, 477
Nøjgaard, Morten 18, 391-392, 538
Nørup-Nielsen, Marius 455, 457, 459, 461, 463-464, 520, 531, 537, 541

Oehlenschläger, Adam 266, 318, 363, 450, 452-453, 536
Olsen, Erik Trigger 529
Olsen, Ursula Andkjær 234, 239, 255, 297-298, 300-304, 306, 309-310, 313, 318, 352, 371, 378, 383-385, 431, 458, 465, 477, 483, 518, 520, 522, 532-533
Olson, Charles 227
Olsson, Anders 529

Ono, Yoko 309
Onopa, Robert 37
Ortega y Gasset, José 36, 42, 56, 396, 443
Owens, Craig 426-427

Paludan, Jacob 156
Panduro, Leif 169
Pape, Lis Wedell 522, 536
Pasternak, Boris 43, 112, 287
Paul, Jean 539
Pedersen, Inge 528, 539
Pen, Jean Marie le 306-307
Perkins, David 12-14, 478
Perloff, Marjorie 205
Petersen, Robert Storm/Storm P. 242
Petrarca 309, 359
Picasso, Pablo 70, 233-234, 427
Pindar 453
Plambeck, Dy 178, 183, 186-188, 204, 211, 351, 475, 517
Plath, Sylvia 24, 309, 407, 538
Platon 29, 403
Poe, Edgar Allan 21, 29-30, 55, 57, 61, 77, 259, 436, 540-541
Poggioli, Renato 218
Pollock, Jackson 227
Ponge, Francis 121
Pontoppidan, Henrik 156
Poulsen, Bjørn 37-38, 42-43, 52, 56, 129
Poulsen, Peter 92, 108, 528
Pound, Ezra 62, 94, 223, 231, 252, 259, 269, 300, 305, 332, 411, 532, 540
Povlsen, Orla Bundgaard 259
Preisler, Juliane 182, 216, 528, 539
Presley, Elvis 257
Proust, Marcel 152, 165

Queen 309, 311
Queneau, Raymond 411
Quintilian 422

Raahauge, Anders 124, 529
Racine, Jean 35
Ranild, Svend 407, 537-538
Rasmussen, Halfdan 376, 378, 382
Rasmussen, Knud 309
Rasmussen, Lone Hørslev 178, 183, 185-186, 188, 204, 351, 475, 517
Ray, Man 225, 344
Recke, Ernst von der 536
Refsum, Christian 10, 210-211
Reich, Steve 229
Reverdy, Pierre 391-392
Richards, I.A. 35, 43, 46, 354, 391-392, 394, 483, 518
Rifbjerg, Klaus 78, 92, 95, 97-101, 103-108, 110, 112-114, 116-117, 119, 122-123, 127-129, 137, 143, 150-151, 154, 165, 169, 173, 176, 187, 193, 206, 240, 242, 251, 288, 292, 318, 331, 333-335, 337, 340, 390, 394, 399, 406, 417, 425, 454, 458, 472-473, 516, 529, 531
Riffaterre, Michael 50-51, 53, 354, 417-419, 421, 483, 518, 538, 541
Rilke, Rainer Maria 45, 57, 128, 231, 249, 259, 309, 318, 361, 369, 390, 413, 440, 451, 455, 528, 540
Rilke, Ruth 310
Rimbaud, Arthur 21, 28, 36, 57, 73, 129-130, 134, 191, 220, 231, 259, 395, 427, 429, 439, 442, 447, 526
Ringgaard, Dan 209-210, 316, 355-357, 522, 527, 536-537, 540
Rode, Helge 63
Roné, Marina Cecilie 538
Rosmarin, Adena 525
Rubow, Paul V. 155
Ruskin, John 411
Russell, Charles 220-221, 224

Saarikoski, Pentti 308
Sade, Marquis de 409-410
Sappho 309, 540
Sarraute, Nathalie 205
Sarvig, Ole 37, 58, 60-61, 67, 74, 79, 82, 84, 97-99, 131, 242, 336, 344, 358, 390, 395, 407, 413-417, 450, 529
Schade, Jens August 84, 91, 143, 193, 239-242, 248, 296, 476
Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph 388
Schiller, Johann Christoph Friedrich von 300, 421-422, 539
Schiöler, Niklas 436
Schlegel, A.W. 318, 539
Schlegel, Friedrich 318, 436, 527, 539
Schleimann, Jørgen 107
Schmidt, Ina 525

Schmidt, Povl 479
Schnack, Asger 193, 529
Schreyer, Lothar 247, 249
Schwab, Hans Henrik 241
Schwitters, Kurt 231, 236, 238-239, 243, 264, 322, 476
Schönberg, Arnold 300
Seeberg, Peter 165, 169, 207, 340, 342-344, 347-350
Seehuusen, Jens Asbjørn 528
Segal, Hanna 528
Serres, Michel 319, 364, 535
Serup, Martin Glaz 24, 26, 30, 239, 255, 290, 304-309, 313, 318, 344, 347-348, 350, 352, 514, 518, 533, 537
Shakespeare, William 259, 359, 408, 411
Shelley, Percy Byshe 28, 407, 427, 454, 527, 540-541
Shikibu, Izumi 300
Shlovskij, Viktor B. 13, 26, 28, 38-41, 43, 49, 52-53, 109, 324, 367, 480, 514, 523
Skeel, Christian 140, 534
Skinnebach, Lars 455, 457, 459-464, 470, 483, 520, 531
Skjoldborg, Bo 530
Skriver, Svend 522, 538
Skyum-Nielsen, Erik 177, 196, 200, 209, 231-232, 291, 528
Smith, Barbara Herrnstein 330
Smithson, Robert 227
Sollers, Philippe 540
Solstad, Dag 538
Sonne, Jørgen 78-79, 97-101, 112, 124, 137, 208, 231-232, 234, 242, 251, 258-259, 262, 286, 307, 310, 318, 336, 367, 394-395, 399, 415
Sonnergaard, Jan 164, 522
Spengler, Oswald 36, 407
Spinoza, Baruch 92, 391
Spitzer, Leo 155-156
Staffeldt, Schack 28, 321, 359
Stagnelius, Erik Johan 28
Staiger, Emil 524
Stanzel, Franz 152, 530
Steen, Vagn 26, 254, 294, 322
Stein, Gertrude 130, 227, 230-234, 236, 239-240, 243, 264, 300, 373, 472, 476
Stevens, Wallace 128-129, 228, 317, 369, 445-446
Stidsen, Marianne 12-13, 21-22, 133-134, 177-178, 231, 523, 529
Stinus, Erik 534
Stjernfelt, Frederik 268, 291, 470, 527-528, 533
Stochholm, Nicolai 418, 456, 530
Stockhausen, Karlheinz 314
Stoltz, Kristina 529
Storstein, Eira 529
Stounbjerg, Per 242, 244, 250, 529, 532
Stramm, August 214, 248-249
Strindberg, August 24, 94, 441-442
Strunge, Michael 79, 108-109, 118, 120, 124, 134, 145, 177, 189-190, 200, 221, 226, 242, 254, 280, 319, 325-326, 344, 417, 534, 541
Sunde, Ole Robert 205
Svendsen, Erik 181, 192, 220, 282, 478, 529, 533, 535
Südow, Hans 328
Szondi, Peter 526
Södergran, Edith 71, 94, 370, 387
Søndergaard, Morten 103, 108, 123-128, 131, 150-151, 390, 421, 423-425, 432, 472-473, 481, 516, 519, 522, 534
Sørensen, Bengt Algot 421, 539-540
Sørensen, Knud 148, 174
Sørensen, Peer E. 54-55, 387, 471, 523, 527, 529, 537
Sørensen, Villy 103, 156, 169, 206-207

Tafdrup, Pia 19-22, 24, 27, 30, 43, 58, 64-71, 76, 82-83, 87, 89, 91, 96, 99, 109, 118, 124, 138, 145, 150-151, 177-178, 181-182, 189, 200, 216, 226, 242, 258, 275, 291, 318-319, 325-326, 344, 355-356, 358, 361-362, 364-365, 367, 369, 371, 385, 388-389, 392-393, 396-397, 403-406, 408, 412, 414, 416-418, 423, 425, 429, 432, 439-442, 447, 450-454, 456, 463-465, 468-471, 473, 479, 481, 483, 514, 516, 519, 524-526, 528-529, 531, 533, 538-539
Thomsen, Søren Ulrik 12, 19-22, 24, 27, 30, 43, 58, 71-77, 79, 82-83, 87, 89, 91, 93, 96, 108, 117, 124, 133, 150, 177, 181, 192, 200, 216, 219-221, 224, 226, 241-242, 258, 282, 288, 291, 298, 320, 347, 355, 366, 369-371, 378, 385, 388-390, 413-414, 416-417, 421, 423, 425, 430-432, 465, 470-471, 473, 479, 481, 483, 512, 514, 516, 519, 522, 526-528, 534-535, 537
Thorsen, Kurt 107

Thorup, Kirsten 205, 242, 254, 309, 349
Thykier, Mikkel 108, 124, 234, 318, 323-326, 329, 331, 344, 349-350, 418, 532, 536
Thøfner, Thomas 278, 534
Tieck, Ludwig 539
Todorov, Tzvetan 18, 30, 50, 447, 479, 524-525
Tolkien 305
Trakl, Georg 249, 258, 309, 401, 413
Trakl, Margarethe 310
Tranströmer, Tomas 81, 121, 210, 436-437, 528
Turèll, Dan 187, 193-194, 221, 227, 239, 242, 257, 266-267, 377-378, 381-383, 399, 534
Twiggy 257
Tynjanov, Jurij 13, 26, 49, 523
Tzara, Tristan 322

Ulven, Tor 121, 205, 210

Valdemar Atterdag 305
Valentino, Rudolph 336
Valéry, Paul 57-58, 62, 259, 356, 361, 390
Vancura, Vladislav 41
Verlaine, Paul 57, 62
Viëtor, Karl 18-19, 30, 207, 479, 513, 524
Virgil 412
Vizki, Morti 131, 139-144, 149-150, 234, 242, 333, 347, 397, 450, 454, 465, 472-473, 516, 534, 537
Vjazemskij, Petr 287
Volosinov, V.N. 50, 527
Vosmar, Jørn 437, 471, 528

Wagner, Richard 62
Warren, Austin 18, 44, 387, 413-414
Wellek, René 18, 41, 44, 387, 413-414
Weltzer, Johannes 238
Wentzel, Knud 478
Wesling, Donald 354, 368-370, 483, 518
Wesseling, Elisabeth 525
White, Hayden 29, 428
Wilde, Oscar 257
Williams, William Carlos 259
Wimsatt, William K. 44
Wittgenstein, Ludwig 459
Wivel, Ole 97-98, 242, 403, 418, 528
Woolf, Virginia 152, 154, 165, 532
Wordsworth, William 29, 422
Wærp, Henning Howlid 210-211, 540

Yeats, William Butler 45, 57-58, 75, 250, 259, 361, 390, 401, 413

Zukovsky, Louis 329

Ørnsbo, Jess 79, 90, 97-103, 108-113, 117, 122-124, 127-128, 131, 134, 137, 150, 208, 242, 258-259, 262, 307, 331, 333, 335-337, 366-367, 369, 385, 390, 394, 399, 406, 417, 425, 472, 516, 529, 534
Ørnsbo, Tore 103, 108, 113-117, 123-124, 127-128, 131, 150, 389-390, 425, 472, 516, 529, 534, 539
Ørum, Tania 217
Østergaard, Anders 13, 523

Titelregister

1:1 288-289
1001 digt 268, 272-273
1001 nats eventyr 409
116 chok for sheiken 331-333
16.07.41 538
4 308
99/00 283, 286-287

A Glossary of Literary Terms 434
A Map of Misreading 50
»Abstraktets genitiv« 46, 390
Afrevne ord 326, 328
»Afsked med tilforladeligheden« 244, 529, 532
Aftenskum 533
Alle tiders barn 461-462, 531, 541
Amagerdigte 106, 187, 335
Anatomy of Criticism 18, 447, 524
Andre spor 529
Ankomst. Husumgade 188, 532
Ankomster – til 90'erne 21, 523
Anna Blume. Dichtungen 236
Ansigter, hensigter 288
Antologi 144, 453
Antologi af dansk kortprosa 204, 242
Anubis 403
Anxiety of Influence 50-51, 431
»Apostrophe, Animation, and Abortion« 449, 454
Argumenter for benådning 343
Ariadnes døtre 528
Armenia 83
Ars Poetica 29, 252
»Art and Objecthood« 427
Asfaltens Sange 205, 244, 246, 250, 288
Aska, Tomhet & Eld. Outsiderproblematiken hos Bruno K. Öijer 220
at det at/læsealbum 254
»At karakterisere« 13, 471
»At leve drømmen« 325, 441
Atheneum-fragmenter 527
Atlas over huller i verden 301-303
Atom-Elegien 340
Att översätta själen 439
Autoharuspeksi 207-208

Baglæns 533
Balladen om Bianca 184, 534
Barn og barn imellem 537
Bastard 113, 115-116, 534
Begyndelsen til en historie 184, 534
Berøringens ABC 436, 527
»Beyond Modernism, beyond self« 435
Bibelen 407-409
Bier dør sovende 123-124
Bildeunivers eller bilde av universet 537-538
Billedet forestiller 533
Blækpatroner 257
Blandt andet 420
BLOD 241, 428
Blodfrugt 407, 537
»Blomst og stjerne« 539
Bo-i-ing 340
»Boldene i luften« 397
Bondeslutspil 174
Borgmester Gud 304-307
Brandmand på to hjul 293
Broby – en central outsider 241
Brøndums encyklopædi 438
Buresø-fortællinger 186-187, 211
Bølgen tegner præcist 139-140
Børn skal ikke lege under fuldmånen 256

Camouflage 95, 100, 193, 288, 292, 334
Cantos 223, 252, 411
Canzone 268-270, 274-276
Cézannes metode 443, 447
Chance for at danse 118-119, 121-122
Chances of Rhyme 368
»Changes in the Study of the Lyric« 354, 448, 454, 541
Chaos and Order 535

Cikaderne synger 528
Cirkler 212
City Slang 71, 423

Dan Turèll – samtale og introduktion 193
Dansk litterær analyse 538
Dansk litteraturs historie 1960-2000 473
Dansk Stilistik 381, 483
Dansk TV-drama. Arvesølv og underholdning 17
Danske digtere i det 20. århundrede 133, 242, 250, 257, 268, 377, 479, 530, 536, 540
De blå vidner 137
»De blaa Undulater« 166, 169, 176, 474
»De bundne former og avantgarden« 355
»De fragmentariske billeder« 537
De la Grammatologie 316, 371, 400
»De punkterede cykler« 522
Deadline 528
Decline of the New 434
Delfiner i skoven 318
Den arktiske ørken 533
Den barokke tekst 529
Den fantastiske litteratur 525
Den følende blomst 527
Den gotiske Renaissance 244
Den grå stemme 436-437
Den inderste zone 389, 416, 440
»Den lille form« 355
Den magiske livskreds 539
Den ny kritik 523
Den ny Poesi 367
»Den nyeste russiske poesi« 40
Den poetiske lækage 527, 537
»Den sfinxforladte Jensen« 399
Den trettende måned 528
Denne kommen og gåen 529
Denne kønne musik 83
Der siebente Ring 34
Der Sturm 233, 247, 250
Der Ursprung des Kunstwerkes 276
Det 119
»Det åbne værks poetik« 314
Det dekonstruerede maleri 535
Det er poesi og manifest 217, 242, 250-251, 340, 428, 477
»Det formelle gennembrud« 523
Det forsømte postbud 196
Det gentagnes musik 453
Det gør ikke noget 533
Det leende træ 405, 528
»Det moderne dramas teori« 526
Det skabtes vaklen 12, 72, 74, 76, 537
Det sprog Fergus taler i drømme 395
Det stilfærdige orgie 87-88
Det syvende barn 531
»Det umådelige mådehold« 97, 100-101
Det værste og det bedste 71, 75, 534
Dicentra Spectabilis 137, 537
Die Logik der Dichtung 211
Digt og form 357
Digt og rytme 209, 316, 355
Digte 77, 99-100, 108, 111, 336, 366
Digte (samling), d.t. 285-287
Digte 1803 266, 318
Digte 1906 244, 336, 454
DIGTE fra 1990'erne 12
Digte i kim 88, 137, 234, 373, 530
Digte til drengene 231, 242
Digte uden arbejde 337
Digtere i Forhør 367
Digtere og dæmoner 103
»Digtets fald og genrejsning« 177
Digtets krystal 228, 524, 529, 532-533, 540
»Digtning er et hul i jorden« 272
Digtsamling 140
Diktet natur. Natur og landskap hos Andreas Munch, Vilhelm Krag og Hans Børli 540
Dinosaurusens sene eftermiddag 343
Disorder and Order 535
Diwan 17
Diwan över Fursten av Emgion 530
Dobbeltskrift 381
Dostojevskijs poetik 51, 154, 164-165, 176-177, 351, 474
»Double Voicing, Sharing Words« 530
»Dreams« 535
Dronningeporten 66-67, 70-71, 361, 389, 393, 404, 423, 467
Drømmebroer 80-82, 389, 418, 423, 539
Drømmerens børn 418, 538
Du har givet mig dit ord 531
Duineser Elegien 318
Dyr 529
Døden er et skvadderhoved 529
»Dødens appelsin« 25, 402, 455

Eftersøgningen og andre noveller 344
Einfache Formen 524
Eksempler 471, 528, 534
»Elfenbenstaarnet« 37, 42, 56
En dans på gloser, 19-20, 71, 74, 219, 288, 371, 388, 414, 528
En drøm mærket dag 136, 139, 418
»En kærlighedshistorie« 163, 176, 474
En tradition af opbrud 217
Én vej 531
En æske til Lot 406
Engle i sneen 209
Epifanier 137, 528
»Epos og roman« 156
Eske. Forsamlet poesi 1969-2004 533
Essays om den tidlige modernisme 527
Estetica 22
Et forestillingsmønster i Per Langes lyrik 539
Et skridt i den rigtige retning 126-127
Evropaskitser 244-245, 250

Femogtyve digte og en drøm 418, 530
Fiktioner 205
Finnegans Wake 264, 315
»Fix orkidé« 332, 338, 344, 401
Fjernforbindelser 326
Fleisch 428
Flieger sind Sieger 284
FORCE MAJEURE 319, 321, 362, 536
Fordi fugleskræmsler ikke drømmer 418
Forgjort 178
»Formen er det konkrete« 363
Forskrevet 60
Forstad til alt 264-266, 268
Første person, anden person 416, 437
Fortælleren blev senere sig selv 172
Forvandlingshavet 528, 537
»Fra det ubevidste Sjæleliv« 62
Fra levande och döda 437
Fra poesiens kerne 362
Fra skyggernes verden 418
»Frække Jensen« 169-171, 176, 531
»Fragmenter af en Dagbog« 100, 388, 538
Fralandsvind 78-80
Frasagn 531
Fraværspoesi 278
Fredagens måned 529
Fremtidsminder 325, 534
Fribytterdrømme 318
Fru Marie Grubbe 95
Futurismens Manifest 244
Fyrsten Zibebes bekendelse 144-146, 148, 402, 442, 532
Fædrelandssange 107, 333, 335

Gedichte 318
Generationsmaskinen 12, 522, 535, 541
Genfortryllelsen 228, 530
Gennem min hånd 131, 133
Genre 525
Gittes monologer 202
Glas 50, 279, 324
Glasbilleder 414-415, 528
Go-go! Readymade 2-3 346
Golden Delicious 309-311, 313
»Grafisk ytre kling-klang« 210
Grassinan Cantos/Radio Fiesole 381, 411
Gris på gaflen 107
Groteskens område 341, 372
Græs 133
Græshoppernes tid 529
Gule og grønne skove 288-292

H.C. Andersens Eventyr 155
Handbuch der Literarischen Rhetorik 448
Handel med jord 94
Hare eller hjort 173-176, 474
Havet under huden 529
Helikopter igen 529
Helt alene i verden og hip som ind i helvede 260, 262
Helt i skoven 178, 446
Hemmelighedstilstanden 423
Heptameron 268
Hesten hedder Abildgrå 91-92, 95
Himlen åbner sig 528
Himlen mellem husene 528
»History and Genre« 525
Hjem 268, 272, 473
Hjemfalden 72, 75, 369-370, 378, 414
Hold kæft og vær smuk 162
Honeymoon 270-272
Hopla 108, 110, 112
Hovedsporet 473
Hr. Jørgen leger 304
»Hvad er modernisme?« 528

»Hvad er poesi?« 39-40, 43, 287, 526
Hvalerne i Paris 68-71
»Hvem setter tittelen på et dikt?« 427
Hvert åndedræt sit sprog 189, 194
Hvid feber 64-66, 450
»Hvis det skal handle om poesi, så skal det handle om noget andet først« 24, 290-292, 305
Hvis mine fingre kunne rasle 531
hvisken 94-95, 364
»Hypogram and Inscription« 541
Hærværk 529

i brand måske 178-180
I dag er det Daisy 205
I fiskens tegn 403
I mit drømmeland 418
I morgen findes systemerne igen 459-460, 531
I provinsen 144, 147-148
I vores familie kan vi ikke lide ubåde 206
»Iagttagelser« 162, 176
Ikarus' flykt 411
Ildfisken 136, 319
Ildspor 537
»Image and Emblem in Yeats« 401
Impressionismen i dansk prosa 1870-1900 155
In Nomine 268, 270, 272-274, 276
In Our Time 350
Inferno 24
Ingen fluer på Frank 304
Ingentings mestre 144, 537
Inkubationer 113
Intertextuality 538
Intetfang 389, 524
»Intethed og Form« 369, 536
Introduction à la littérature fantastique 18
»Introduktion til arketeksten« 29, 523
Inventarium 533
»Ironi som strukturelt princip« 38, 45, 386, 413
Is Literary History Possible? 12, 14, 478

Janushoved 403
Jeg elsker min hustru 195
»Jeg er en metafor« 397
Jeg siger dig 136, 441
Jeghuset 60-61, 98-99, 529
Jens August Schade 248

Kaktushænder 538
Kan sparsommelighed redde proletariatet? 288
Kapricer 207, 348
Karma Cowboy 378
.katalog. 349
Kendemærket 530, 537
Kinds of Literature 27
Kingsize 309, 311, 313
Kirkerne på havets bund 529
Klaus Rifbjergs poesi 129
Knastørre digte 104, 106-107
Kommode-Tyven eller Udødelig Kærlighed 239
Konfrontation 98-100, 105, 318, 334, 454, 529, 531
Kongens Fald 394
»Konvention og Formaand« 159
Korstogets lille tabel 135, 368
Krese 99, 101
Kritik af den negative opbyggelighed 470, 527-528
Kronologi i trappeform 113, 115, 529
»Kulturkritik und Gesellschaft« 9, 522
»Kunsten som greb« 38, 367
Kunsthistorier 227-229, 261
Kunstværkets oprindelse 276
Kærlighed kan trylle 86-89
Kærlighedens sidste patient 113, 389
»Körperwelten – die Fascination des Echten« 304

La Divina Commedia 363
»La loi du genre« 23
La poétique de l'espace 540
»La Stratégie de forme« 50
Labyrint og arabesk 97
Land 533
Landskab 257
»Langt ude i Duchampen?« 338
Läsningar av Intet 529
Le cornet à dés 234
Le degré zéro de l'ecriture 205
Le livre à venir 22, 205
Le plaisir du texte 50
Leksikon 333-335
Les Fleurs du Mal 57, 318, 390
»Lettres du voyant« 73
Leve livet 251
levende og lukket 178
Levned og Meeninger 213

Lille dansk sindsjournal 118, 120
Lille sang for fisk 528
Linieret papir 399, 533
Literature as System 27
Literaturgeschichte als Provokation 14, 525
Litteraturens univers 18, 391
Litteratur-historier 473
Little Dorrit 156
Livet er en ko 131
Livet foreslår 288, 290, 292
Livet i troperne 416
Livets Arabesk 394
Livets hastighed 189
Livre 315
Livsfælder 134, 389, 452
Lolita 311-312
Lord of the Flies 396
Lotusøje 537
Love from Trieste 254, 349
Luften omkring dine læber 528
Luksuskamp 537
Lulus sange og taler 297-300, 303
»Lykke« 161, 176
Lyn på en motorvej 202
»Lyric and Modernity« 23
Lyrik og dialog 540
Lyrikkens liv 210
»Lyrikkens problemer« 236, 447, 538
Lyriske strukturer 211, 288, 391, 433
Lyrisme, Épopée, Drame 524
Lys 133
Lysets flamme 396
Løgneren 172, 531

Macbeth 411
Magneter og ambrosia 132, 395, 406
»Man må først og fremmest være fornem« 72, 181, 192, 219-220, 282, 535
Mange boliger 143-144
Manifeste technique de la littérature futuriste 233
mannen utan väg 275, 366
Maratonblæsten 537
Marxism and the Philosophy of Language 50
Med andre ord 522, 537
Medfødte sekunder 288
Mekaniker elsker maskinsyerske 212, 226, 393, 529
Melding om en kannibal 530
Mellem stationerne 326, 328, 534
Mellem tænderne 531
Mellemværender 531
»Melos, opsis, logos« 356
Men Without Women 350
Menageri 113-114
»Meningsmetrik« 536
Menneskets fordrivelse fra kunsten 36-37, 42, 56, 443
Mestertyvenes tid 331
»Metafiktionens mangfoldighed« 447
»Metaforens metamorfoser« 536
Metamorfoser i Mellemtiden, 447, 527
»Metaphor« 391-392
Metaphors of Genre 526
»Michael Riffaterre och poesins semiotic« 538
Midtvejs 251, 367
Mimesis 154, 165, 176, 474, 530
»Mimesis: mimicry, mise-en-abîme« 363
Min hånd 66 252, 398
Min Mor 348
Min vandkugle i venstre hånd 406
Minder fra hjemegnen 288
Misfat 190, 193-195
Mit lys brænder 19-20, 71, 134, 219, 298, 355, 416
Modernism 218, 234
Modernism och individualitet 434
»Modernisme som strukturelt og funktionelt begreb« 529
»Modernismen – om kunsten at skabe meningsfulde sammenhænge« 526
Modernismen i dansk litteratur 55, 58, 98, 101, 111, 528
Modernismen i dansk lyrik 1870-1970 324, 407, 528-529
Modernismen til debat 102, 523
»Modernismens opgør med fortællingen« 529
»Modernismens symbolsprog« 529
Modernistiske outsidere 242, 479, 529, 533
»Moderniteten som holdning« 36, 94
Modsprogets proces 528
»Mogens« 156-157, 159, 176, 474
Mondo Sinistro 378
Monsieurs monologer 533
MORFEUS. Digte & poetik 319-322, 419, 536
Morgue und andere Gedichte 428
Murder by Numbers 342

Museum der modernen Poesie 28
Mysterier 62
Myter 111, 337, 529
Mythologies 537
Mytologi 107, 334

Nattens blæk 528, 537
Nico 254, 349
Niels Lyhne 81
Nigger 1-2 190, 541
Night and day 283
Nissens verdener 406, 452, 528
Nord 528
Norsk verslære 356
»Noter fra 1970-71« 156, 435, 456
Notes Nouvelles sur Poe 57
Notices sur Edgar Poe 30
Nuet druknet i latter 341-342
Numse-Kaj som besøgsven 196
Numse-Kajs otier på de græske øer 196
Nyborg Færgehavn, lørdag 429
Nye digte 19, 72, 75, 77, 370
Nye ord i dansk 1955-75 347
Når der går hul på en engel 64, 189, 318
Når engle bøvser jazz 259-260, 262, 401
Når guder taler i tunger 530
Når ørknen blomstrer 537

»O, mening« 541
Og andre historier 169
»Om det digteriske sprog« 41
Om fjorten dage 343
Om lidt er vi borte 166
Om noget – og hvad deraf følger 278, 280-281, 283
Ømme dupper 232
Omslag 533
»Omstigning til Paradis« 103
On Deconstruction 382
Opslagsbog for skole og hjem 125
Ordene og tingene 15
Ordet i romanen 47-53, 153, 156, 164-165, 176-177, 218, 223, 351, 474, 480, 523
Ormene ved himlens port 365
Ossians puls 406
Othello 411
Over vandet går jeg 19-20, 64-65, 69, 325, 355, 392, 440, 451
Overmorgen (Millennium) 528

Pan 62, 172, 449
Pap 104, 107
Paradies der Weltlosigkeit 249, 534
Paradisæblerne 156, 159, 161, 165, 176
Paratexts 211
Parisisk spleen 205
Parole 241, 247-248
Pentagram 276
Pestskibet 529
Phenomenologie des Geistes 279
Pjaltefisk 79, 366
Pjaltetider 256-258, 260, 401, 458
Plötzlichkeit 130
Poesi. Wie die zeit vergeht 278
»Poesiens ånd/på samlebånd« 376
Poetic Closure 330
Poetik 388
»Poetisk erfaring« 61
Poetisk kermesse 97
Poetomatic 285, 340
Poets, Prophets, and Revolutionaries 220-221
Pokalhjertet 529, 538
Pol/bipol: biografiske skitser 287
Popcorn 199-202, 534
Popsange 280
Porcelænsbreve 131
Postulanten. Lynlås bagved lynlås i himlen ind 533
»Prager-skolens litteraturteori og æstetik« 41
»Projektion og immanens« 252
Prosadiktet i Norge 1890-2000 211
Prosaens mønstre 539
»Præmodernismens problem« 526, 528
Punkter 320
»Punkter og linjer i 1980'er- og 90'erlitteraturen« 523

Rababerspring eller Fru Nielsen går i barndom 531
Raflebægeret og andre digte 234
»Reading Lyric« 448
Readymade! 225, 338, 344, 402, 444
Rejsebilleder 528
Rejsebog 140-141, 534
»Rems og rimeligt!« 376-377, 383-384
»Replik til Jan Rosiek« 103
Requiem & messe 189, 407-408
Revolver 341

Rimgræs 530
Rimses den Ene og Remses den Anden 346, 382-383
Roerne fra Itaka 367
Romantic Image 55-56
Romerske bassiner 101, 205, 251-252, 285, 529
Rosens skygge 418
Rosens veje 25, 254, 407
Rosens Velsignelse 406, 528
»Rytmen og metret« 356

Sabbat 137, 406
sagde jeg, siger jeg 178, 181-182, 457, 468
Sahara i mine hænder 123
Salt Seller 535
Samling 537
Sammenfald 456
Sandet på stranden 92, 94
Sange fra et ophør 530
Sange fra Syd 534
Seerstemplet 134, 324, 406
Seks suiter 144, 441
Sekundernes bro 65, 69-70
Semiotics of Poetry 50, 417, 538, 541
Semiotiké 316, 430
Sensation og stilhed 251, 302
Seven Types of Ambiguity 46
Show 252-253, 283, 341
Shylas ansigt 304, 306, 348
Sidegaden 198
Siden som stjerne 136-137
»Signature Event Context« 23, 316
Sindets Undergrund 251
Sju artiklar om litteraturvitskap 23
Själen i bild 439
Skabelse og tilintetgørelse 422
Skrift 257
Sky og krystal 319
Skyer på græs 430
Skygger af violer 418
Skygger i sandet 418, 528
Skyggerne er kun flygtige 323-326, 418
Skyggesang 418, 528
Små historier 2 347
Sol 142-144, 454
Solister 161
sollyset i åbne hænder 528
Solslag 93-94
Solsmykket 137, 389
Som om vi ikke var plot nok 189
Sommerfugledalen 12, 358-360, 362-363, 528, 536
»Sophus Claussen mellem romantik og symbolisme« 387
Sorte Sonetter 275
Spansk motiv 335
Spiller boccia med kongen 331, 410
Spontane kalenderblade 189
Sportsdigte 254
Sprachtheorie 39
Spredte digte 384
Springet over skyggen 418
Springflod 389
Springkniven 428
Sprogskygger 499, 522
Spøgelseslege 77-78
Stakkels bobcat 215, 531
Staten 29
Stemmer med uvejret 137-139
»Stiksår og mobiler« 539
Sting 529
Stjernehavet 528
Stjærnen bag Gavlen 99
STOF 319-321, 362, 534, 536
»Stream of consciousness og polyfoni« 530
Structuralist Poetics 26
Strukturen i moderne lyrik 28, 32, 42, 45, 56, 58, 128, 130, 234, 395, 413, 427, 439, 445, 536
Sult 62
Svensk litterär modernism 526
»Symbol og allegori hos Paul de Man« 540
Symbol und Symbolismus 421, 539
Symbolisme 55
Symbolismen – eller jegets orfiske forklaring 55, 58, 60, 403, 478
Systemdigtningen i Danmark 294
S/Z 50, 316
Sære fortællere 169
Söhne 428
Så vi ikke visner ihjel 25
Så vidt vi ved er himlen blå 408

Tabernakel 438, 444, 531, 540
Tag ikke mørket fra mig 531
Tak 185
»Tale om lyrik og samfund« 32-35, 37-38, 42, 44, 52, 56, 218, 480

Tanke til begjær 531
Tatoveringer 310-311
Tavse digte 109, 111
»Tavshedens syv segl« 229, 234, 355, 373-374
»Tegn, ting og tanker« 282
»Teknik og kunst« 276
teknisk er det muligt 254
»Tekst og helhed« 15, 213
»Tekstteori« 278
Telling Rhythm 375
Tender Buttons 232-234, 264
Terrains vagues 104-107
Territorialsang 69-71, 361, 389, 404
tertium datur 530
Teutoburger 208
»The Allegorical Impulse« 426
The Boundaries of Genre 23
The Contexts of Poetry 55, 413
The Heritage of Symbolism 55-56, 361
»The Intentional Fallacy« 44
»The Life and Death of Literary Forms« 27
»The Metaphysical Poets« 46, 92, 391
»The Philosophy of Composition« 77, 540
The Philosophy of Rhetoric 391
The Poetic Principle 30
The Return of the Real 221, 224, 267, 476
The Rhetoric of Romanticism 426
»The Rhetoric of Temporality« 426
The Statesmen's Manual 422, 426
The Tempest 408
The Theory of the Avant-garde 218
»The Thrill of It All« 101
The Two Kinds of Poetry 30
The Waste Land 121, 223, 306, 311, 407-408, 541
The Well-Wrought Urn 38, 45, 58, 386, 392, 413
»Theoretical Foundations of Historical Poetics« 525-526
Theorie der Avantgarde 218, 222, 476
Theorie des Erzählens 152
Theory of Literature 44, 387, 413
Ti 132, 135
Tidebogen 335-337
Til Babylon 406, 528
tilskuerens øjeblik 118, 121
Ting og sager 90
»Tingenes æstetik« 316
»To studier over det digteriske sprog« 42-43
To the Lighthouse 154, 165
Topia eller Che Guevara 275
»Tradition and the Individual Talent« 32, 44, 527
Trafikken er uvirkelig 308
Transparent Mind 530
Trashpilot 257-258, 260, 262
Tropismer 205
Tryghedsnarkomaner 201
Turbo 341, 372
Turgenjev i dansk åndsliv 155

»Ubestandige papirsbåde« 226, 355
Uden titel 528
Udløb i uendeligheden 54, 523, 537
Udvalgte digte 1969-94 92, 95
Ukendt under den samme måne 71, 89
Ulrike Marie Meinhof 268, 275
Ulysses 95, 154, 264
Un coup de dés 264
Undren 108, 111
Unending Design 329, 372-373, 478
Upraktiske digte 181
Ups and downs 279, 281, 283, 374
Urolig meditation i et fæstningsanlæg 85, 87, 90
Ursprung des deutschen Trauerspiel 426
Uvejr 528

Van Gogh – samfundets selvmyrdede 326
Vandmærket 163
Vandskel 528
Vangede billeder 187
Variationer 94
Varme steder 420, 531
Veje til Infantilia 538
Velkendt og fremmed 84, 87-88, 90
Verden uden for syltetøjsglasset 529
Versets løvemanke 97
Versuch einer psychologischen Grundlegung der Dichtungsgattungen 524
Vi folder drømmens faner ud 120
Vi må være som alt 189
Vi vil overdøve skammen 194-195
Viggo Madsens Åbenbaring 293
»Villy og Sørensen« 102
Vinci, senere 123, 125-126, 424
Vinter ved daggry 538
Vintersøvnens rige 529, 537
Voliere 333-334

Yggdrasil 273
Yucatán 129, 228, 234, 316-317, 355, 373, 416, 445

»Zentrallyrik – ein obskurer Begriff im Skandinavischen Diskurs über Lyrik« 522

Ægteskabet mellem vejen og udvejen 297, 303, 383
Æsel her 173-174, 176, 349
Ästhetische Theorie 223, 554

Øjeblikket 13, 88, 137, 234, 373, 530
Östersjöar 81

Åbne digte 251, 302