

T.S. Eliot i nordisk efterkrigstidsdigtning

Larsen, Peter Stein

Published in:
Nordica Helsingensia

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). T.S. Eliot i nordisk efterkrigstidsdigtning. *Nordica Helsingensia*, (18), 93-105.

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.

T.S. ELIOT I NORDISK EFTERKRIGSTIDSDIGTNING

Hvad er årsagen til, at T.S. Eliot måske mere end nogen anden digter har haft indflydelse på nordiske digtere i det 20. århundrede? Dette vil blive undersøgt i tre tempi i denne artikel. For det første vil jeg forsøge at give et generelt rids af, hvor man finder T.S. Eliots aftryk i nordisk litteratur. For det andet vil jeg forsøge at indkredse den særlige fascinationskraft ved Eliots æstetik, som den kommer til udtryk i *The Waste Land* (1922), nemlig at der er tale om en uhyre sofistikeret brug af montageformen. For det tredje vil jeg gennem et par digtlæsninger pege på, hvordan Eliots montage-æstetik kan følges i nordisk poesi frem til i dag.

Betragter man perioden efter udsendelsen af *The Waste Land* i 1922, kan man inden for alle de nordiske lande registrere en reception, der ganske vist er temmelig langsom og bestemt ikke problemløs, men som på den anden side med usvigelig styrke går sin sejrsgang gennem de næste mange årtier. I første række kan man her pege på oversættelserne af Eliots værk, der foregår på svensk af Karin Boye og Erik Mesterton i 1932, på dansk af Kai Friis Møller i 1948 og på norsk af Paal Brekke i 1949. Dernæst kan man notere sig, at en række af de tre landes betydeligste digter-kritikere har leveret begejstrede, introducerende essays om *The Waste Land*, som man f.eks. finder det i Artur Lundkvists *Ikarus' flykt* (1939) og Tom Kristensens *Mellem Krigene* (1946). Endelig viser *The Waste Land's* betydning sig ved, at vel ingen litterær tekst fra det 20. århundrede er blevet forkæret og parodieret i en grad som denne. Man kan som et par eksempler på dette nævne André Bjerkes og Carl Keilhaus norske tekst fra 1949, hvis indledning lyder: «Novembers brustne iris! Fallisk vemod / Risser sin arabesk på kryptens vegg, / Tungsendig som japanske pergamenter / Med akvarell av utslukt Fusiama». Og man kan tage Poul Sørensens Eliot-travesti fra 1958, der indledes: «Oktober er den grusomste måned; den / avler Litteratik ud af Litteratur, den ombetekster / Hjertets Længsel efter levende Syrener».

Alt i alt synes den nordiske digtning at vidne om en enorm optagethed af T.S. Eliot, og når man i Jørn Vosmars antologi *Modernismen i dansk litteratur* (1967) slår fast, at ingen digter har influeret dansk efterkrigsdigtning mere end denne digter, passer det utvivlsomt også på de andre nordiske landes poesi. At studierne af Eliot-receptionen har været tiltagende med årene, er også tydeligt. Dette gælder, hvad enten man ser på forfatterskabsorienterede studier, hvor f.eks. indflydelsen fra Eliot hos Paal Brekke og Erling Christie kortlægges i Belinda J. Rhodes' «Two Norwegian modernists and T.S. Eliot» (1990)¹, Erik Lindegrens Eliot-inspiration i Anders Cullheds «*Tiden söker sin röst*». *Studier kring Erik Lindegrens* mannen utan väg (1982) og Otto Gelsteds og Bo Green Jensens ditto i bl.a. Anker Gemzøes «Morning at the Window. The city as a sea in T. S. Eliot, Charles Baudelaire and Otto Gelsted» (2002)² og min *Digtets krystal* (1998), eller man betragter de overordnede studier af Eliot-indflydelsen, hvor det mest omfattende

og ambitiøse værk er Mats Janssons *Tradition och förnyelse. Den svenska introduktionen av T. S. Eliot* (1991).

Når man derimod ser på, hvad det er, der særligt har influeret eftertidens digtning fra Eliot, er der stor uenighed. Synspunkterne spænder her fra dem, der i første række fremhæver Eliot som en æstetisk teoretiker, hvis ideer om 'impersonalism' og 'objective correlatives' fra «Tradition and the Individual Talent» (1919) og «Hamlet and his Problems» (1920) får central betydning for New Criticism, som Mats Jansson anfører, til dem, der i første række betragter Eliot som en visionær kunstner, hvis bedrift i *The Waste Land* består i evnen til aktualisere mytologisk stof og en arketypisk ild-vand-symbolik, således som det propageres i Monica Moréns doktoraftandling *Ditt namn bland keruberna. En studie i Karin Boyes poetik och poesi* (2001). En tredje mulighed er imidlertid at fokusere på Eliots særlige formelle og formmæssige landevindinger, hvor jeg her vil hævde, at hans mest gennemgribende digteriske effekt består i den måde, hvorpå han lancerer den poetiske montageform.

DEN IMAGISTISKE MONTAGEFORM

Et af de steder i moderne æstetikteori, hvor montagen spiller en central rolle, er Peter Bùrgers *Theorie der Avantgarde* (1974). Der opereres i dette værk med en distinktion mellem to typer kunstværker, nemlig henholdsvis det borgerlige, autonome såkaldt «organiske» og det avantgardistiske, «ikke-organiske» kunstværk. En formulering lyder:

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.³

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 anderledes med det avantgardistiske, hævder Bùrger. Her peger værket performativt på sig selv som konstruktion. Værkets karakter af konstruktion og artefakt er hos Bùrger det centrale og årsagen til, at han fremhæver 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.

Med hensyn til Bùrgers 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 der i så høj grad lægges vægt

på, at værket ikke har nogen udpræget enhedskarakter.

At Bürger grundlæggende forholder sig negativt til det avantgardistiske værk, er oplagt. Det benægtes ganske vist ikke, at der er tale om en vis synergieffekt i montagen, men hovedvægten lægges på det disparate og fragmenterede. Bürger er her på linje med Adorno, der i *Ästhetische Theorie* (1970) anfører, at det fundamentale princip i montagen er negationen af syntesen:

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 gestaltungsprincip.⁴

Mens altså Bürger og Adorno overvejende er 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* (1935-36). En forskel er her, at Bachtin med sin forestilling om en fundamental autor-bevidsthed 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.

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 blandt alle værker har her været de imagistiske hovedværker, der foruden Ezra Pounds *Cantos* (1918-60) tæller T.S. Eliots *The Waste Land* (1922).⁵ Ligesom med Bürgers og Adornos diskussioner af montagens karakter skal det naturligvis understreges, at der ud over det stilistisk heterogene og genrehybride også er tale om enhedsskabende greb i sidstnævnte værker. Dette gælder således i værkernes brug af symbolik og ledemotiver, hvilket i den store forskningslitteratur om Eliot og Pound i høj grad har været i fokus. I det følgende vil den overvejende opmærksomhed imidlertid være helliget *The Waste Land*'s sammensatte og flerstemmige karakter.

I et af imagismens centrale programskrifter, Pounds «Retrospect» (1918), gives der følgende forskrifter for fremtidens litteratur:

- 1: Direct treatment of things whether subjective or objective
- 2: To use absolutely no word that does not contribute to the presentation
- 3: As regarding rhythm: to compose in the sequence of the musical phrase, not in sequence of the metronome.⁶

Programmet kan uden tvivl kaldes et af det 20. århundredes mest indflydelsesrige. Det viser sig, at den ovenstående fordring om at skrive en digtning, der skærer hele den romantisk-symbolistiske tendens til forfinede regelbundne former og emotiv-ekspressiv stil bort og i stedet udtrykke sig med — hvad T.E. Hulme kalder — «a dry classical hardness», ikke bare er relevant, når man vil skabe haiku-agtige digte som Pounds «In a Station of the Metro». Metoden kan også bruges til at skabe store montageagtige tekster, hvor pointen — præcis som i den tidlige enkle imagisme — er, at heterogene elementer interagerer med hinanden.

MONTAGEFORMEN I *THE WASTE LAND*

I montageteksten *The Waste Land* ser man en komposition, hvor citater og situationer med vidt forskellige subjekter og tids- og stedlige referencer indgår i et simultant samspil. Lad mig illustrere dette ved en betragtning af digtets første del. Vi møder her næsten en snes forskellige tekstlige fragmenter, der tilsammen konstituerer montagen. Det første fragment kombinerer et citat på græsk og latin fra Petronius' *Satyricon* med en reference til Dantes henvisning til troubadouren Arnaldo Daniello som 'den bedste smed', der naturligvis refererer videre til Eliots egen tilknytning til sin mentor Ezra Pound:⁷

- INCLUDEPICTURE "http://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/8/80/TheWasteLandEpigraph.jpg" * MERGEFORMATINET -7

Petronius-citatet lyder oversat til dansk: «Og sibyllen har jeg med egne øjne set i Cumea, hvor hun hang i en flaske, og når børnene spurgte: 'Sibylle, hvad vil du?', svarede hun: 'Jeg vil dø.'»⁸ Passagen er fremført af en fortrukken spottefugl, der fortæller om den heroiske fortid, hvor Apollon lover sibyllen så mange år, som der er støvfugl på den blomst, hun har i hånden, og hvor sibyllen har glemt at tage aldringsprocessen i ed og ender som et indtørret vrage i en flaske. Og Eliot har hermed med citatet fra den romerske forfalds- og dekadencetids digter lanceret sit tema: meningsløsheden, trøstesløsheden og mangelen på værdier i den degenererede civilisation.

I den følgende berømte åbningssekvens af digtet er stilen skiftet fuldstændigt til den symbolistiske naturpoesis betragtning, hvor der med patos tales om sjælen som et landskab: «April is the cruellest month, breeding / Lilacs out of the dead land, mixing / Memory and desire, stirring / Dull roots with spring rain.» Foråret beskrives her som en angstfuld, gold og urealiseret tilstand, hvor kun glimt af håb er til stede i en regressiv og

defensiv udgave: «Winter kept us warm, covering / Earth in forgetful snow, feeding / A little life with dried tubers.» Analogien mellem der besjælede landskab, hvor alt sker uden tilskyndelse og lyst («breeding / Lilacs out of the dead land») og den ambivalente og fastlåste psykologiske tilstand («mixing / Memory and desire») er naturligvis effektfuld og prototypisk for den symbolistisk-modernistiske digtnings civilisationskritik.

Den poetiske sjælebeskrivelse (l. 1-7) afløses i digtets næste sekvens af en ganske anden stil, nemlig en situationsberetning med erindringsindslag af den type, som man finder i moderne prosa. Vi får her et snapshot fra en dekadent, kosmopolitisk adel i mellemkrigstiden, der fordriver tiden med at passiare på en mondæn ferielokalitet: «Summer surprised us, coming over the Starnbergersee / With a shower of rain; we stopped in the colonnade, / And went on in sunlight, into the Hofgarten, / And drank coffee, and talked for an hour.» Den talende er en rodløs, søgende og usikker person, der gerne vil gøre sig bedre, end han/hun er: «Bin gar keine Russin, stamm' aus Litauen, echt deutsch. / And when we were children, staying at the archduke's». Og i det hele taget er der til trods for, at der er fuldstændig anderledes optik i forhold til tid, rum, subjekt og stil end i digtets første del den samme stemningsmæssige og tematiske klangbund, nemlig noget urealiseret, goldt, eskapistisk og kraftløst, hvilket også understreges af den talendes afsluttende refleksion: «In the mountains, there you feel free. / I read, much of the night, and go south in the winter.»

Næste sektion af digtet (l. 19-30) har en helt anden sproglig form og reference, idet der her tales i gammeltestamentlig prædikantstil om et ørkenlandskab: «What are the roots that clutch, what branches grow / Out of this stony rubbish?» Der er tilmed formodentlig en allusion til menneskenes søn, Jesus, der normalt burde vise os vejen til frelse, men som her kun kender til kaos og meningsløshed: «Son of man, / You cannot say, or guess, for you know only / A heap of broken images». Og det er endnu engang konnotationerne til forfaldet, goldheden og angsten, der står i centrum: «And the dead tree gives no shelter, the cricket no relief, / And the dry stone no sound of water.» Endelig munder den bibelske sekvens med det livløse, grusomme og uhyggelige ørkenlandskab ud i en psykologisk-eksistentiel karakteristik af den totale fremmedgjorthed, hvor man oplever angsten for sin egen skygge: «And I will show you something different from either / Your shadow at morning striding behind you / Or your shadow at evening rising to meet you; / I will show you fear in a handful of dust.»

Herefter kommer en ganske anden type tekst, nemlig en monolog om kærlighed (l. 35-41), der raffineret spejles i Wagners *Tristan und Isolde* (l. 31-34 og 41). Den mytologiske kærlighedstragedie citeres således i to fragmenter, der skildrer den håbe- og længselsfulde kærlighedsdrøm, der knuses. Over for dette forløb har vi så beskrivelsen af et moderne kærlighedsforhold, hvor man møder et jeg, der ikke er i stand til at give og modtage kærlighed: «You gave me hyacinths first a year ago; / 'They called me the hyacinth girl.' / Yet when we came back, late, from the Hyacinth garden, / Your arms full, and your hair wet, I could not / Speak, and my eyes failed, I was neither / Living nor dead, and I knew nothing, / Looking into the heart of light, the silence.»

Den følgende del af digtet (l. 43-59) er en parodisk beskrivelse af, hvorledes religiøs tro er degenereret i den moderne verden. Vi møder her: «Madame Sosostriis, famous clairvoyante, / Had a bad cold, nevertheless / Is known to be the wisest woman in Europe, / With a wicked pack of cards» — og man kan naturligvis ikke forestille sig en

mere sarkastisk og travesteret fremstilling af noget religiøst farvet end denne opreklamerede, prosaiske og lurvede fupmager af en spåkone. Hendes 'spådom' konnoterer ligeledes kun forfald og degradering, idet vi hører om døde repræsentanter for en stolt søfartsnation («drowned Phoenician Sailor»), et folkeligt udtryk for rusgiften opium («Belladonna») og en agent for en afstumpet materialisme («the one-eyed merchant»).

Endelig er den sidste del af digtets første del en fragmenteret skitse af det anonyme og kvalitetsløse moderne storbyliv (l. 60-76), hvor der bl.a. er indflettet referencer til Baudelaires *Fleurs du Mal*, Dantes *Inferno* og Websters *White Devil*. Simultan-teknikken praktiseres elegant ved at lade et anonymt poetisk subjekt, der bevæger sig rundt i det moderne London, møde en mand, der angiveligt har været med i bådene ved slaget ved Mylæ, hvor oldtidens Kartago blev endeligt besejret med det resultat, at den frugtbargørelse af middelhavscivilisationen, som fönikiernes langfarter havde gjort mulig, blev bremset. Og i forlængelse af sin tungetaleagtige-monolog fortsætter jeget herefter: «'That corpse you planted last year in your garden, / 'Has it begun to sprout? Will it bloom this year? / 'Or has the sudden frost disturbed its bed? / 'Oh keep the Dog far hence, that's friend to men, / 'Or with his nails he'll dig it up again!'.» Den morbide og perverse beskrivelse af en 'moderne frugtbarhed' med lig, der spirer, hvis de ikke graves op af en hund, rummer naturligvis også en stemning af forfald, undergang og degeneration.

Ialt ser vi altså, hvor raffineret Eliots montage orkestrerer sit civilisationskritiske tema, der strækker sig over alle tilværelsens områder fra det enkelte menneskes oplevelse af tab af mening og sammenhæng i sit liv til de store universelle nihilistiske perspektiver på det æstetiske, det etiske og det religiøse. Vi ser, hvordan montage-formen netop gør det muligt at belyse temaet ud fra mange forskellige synsvinkler, hvor der citeres på seks forskellige sprog og anvendes stilarter fra de høje religiøse og poetiske genrer til de lave dagligsproglige. Endvidere er montage-formens essens, som det har været omtalt, opløsningen af den monologiske udsigelse, idet det ikke er muligt at indkredse noget fast lyrisk subjekt i Eliots tekst, hvor der springes ubesværet og i elegante associative spring mellem alle mulige tider, steder og subjekter.

ELIOTSKE MONTAGER I NORDISK EFTERKRIGSDIGTNING

Teknikken fra *The Waste Land* bliver imidlertid kun langsomt annekteret i den senere skandinaviske digtning. At dette er tilfældet hænger sammen med, at Eliots poetiske metode er ekstremt avanceret, og at lyrikken i de nordiske lande måske først i de allerseneste år er kommet på højde med og fuldt ud har tilegnet sig montage-æstetikken fra *The Waste Land*. I hvert fald kan man notere sig en tydelig udvikling, hvis vi fokuserer på to eksempler på lyrik, i forhold til hvilke Eliots værk er den uomgængelige prætekst.

Jeg kunne have valgt talrige eksempler på dette blandt de største digtere fra skandinavisk efterkrigstidslyrik såsom Gunnar Ekelöf, Erik Lindegren, Paal Brekke, Erling Christie, Jørgen Sonne, Ivan Malinowski eller Bo Green Jensen, men vil i stedet se på to mindre kendte værker, hvis pointe er, at der er et halvt århundrede mellem deres affærdigelse, således at de illustrerer, hvor stor udviklingen har været, hvad angår eliotske montager. Det drejer sig om Ole Wivels «Flyvepladsen» (1949) og Mette Moestrups «Man prøver at trøste i sådan en situation» (2003).

Motivet i Ole Wivels digt «Flyvepladsen» fra samlingen *Jævnøgnslegier* er klassisk og parallelt til hva vi finder i folkevisen, eventyret og dannelsesromanen, nemlig rejsen. Rejsen er mulighedsfeltet, hvor den enkelte løsriver sig fra sit udgangspunkt og får afsæt for en personlighedsudvikling og/eller -forvandling. I «Flyvepladsen» vendes denne topos derimod på hovedet, idet flyvepladsen bliver stedet, hvor alle rødder klippes over, og hvor det moderne individ overlades til det tilfældige, meningsløse, upersonlige, naturløse og fremmedgørende. De første otte strofer af digtet lyder:

Mine damer og herrer,
dette er verdens ende,
dette er flyvepladsen.
Fladt til alle sider og havet,
naturligvis, med blæsten og regnbygerne.

«Attention, please:
plane leaving for Stockholm,
New York, Nairobi and Tomsø.»

Dette er flyvepladsen
med de døde mænds kro.
Herfra ingen videre billet.
hertil i deres egen vogn, i Deres egne
drømme, endnu med en duft
af hjem og barndoms minder.
Men ikke længere. Farvel,
bog, pipe, flaske og veninde,
farvel til fodboldkampe, salmesang,
og mælkeemandens fløjten klokken syv.

«Attention, please:
you have to leave your coffee now
and the sweet music in the bar.»

Aa mor, syn's du saa ikke bedre om
Paris alligevel?
Mit barn, jeg husker
da jeg som ganske ung kom gaaende
med blomster i min hat, den første
skovtur i Boulogne skoven.
En puddelhund og lilla parasoller.

(Munken gaar i enge,
han plukker af de blomster smaa
alt til sin hjertenskær.)

Men din far kom ridende paa en rød hest
og talte fransk til mine tanter.
Jeg forstod ingenting.
Jeg forstod ingenting, hverken
dengang eller senere,
da vi meget senere fandt ham ved Verdun.

*Quel charme vainqueur du Monde
Vers Dieu m'élève aujourd'hui?
Malheureux l'homme, qui fonde
Sur les hommes son apui!*

Pilot og stewardesse og disse mennesker,
mennesker, ingen ved
hvorfra kommer og hvorhen skal.
Dette er flyvepladsen, mærkeligt:
saa luftløst fandt jeg intet sted.
Her bringer ingen dufte minder fra
din barndom, ingen dufte
forventning om et ukendt land.
Alle kufferter er ens, alle mænd
ligner hinanden, men ingen
ligner sig selv.⁹

En mægtig eliotisk kulturkritik udtrykkes, som man ser, i en kompleks mosaik af stemmer, der indbyrdes danner skarpe dissonanser. En glat og kommerciel lufthavnsspeakerstemme (str. 2 og 4) glider uden overgang over i en intim og fortrolig familiær samtale (str. 5 og 7). En kvinde med tilknytning til international high society lifestyle («syn's du saa ikke bedre om / Paris», «puddelhund og lilla parasoller», «rød hest / og talte fransk») afslører, hvordan hendes livs essens er oplevelsen af absurditet og traumatisk meningsløs død (faderens død under 1. Verdenskrig). Denne monolog om tabet af kærlighed og illusioner, hvis forbillede, hyacintpigen fra 1. del af *The Waste Land*, er mere end tydeligt, afløses så af en naiv og troskyldig børnesang: «Munken gaar i enge ...». Tilsvarende ser vi, hvordan turistguidestemmen fra første strofe («Mine damer og herrer») umærkeligt i strofe ni er gledet over i en kulturkritisk spenglersk dom over tiden, hvor det moderne samfunds kynisme, materialisme og fremmedgørelse udstilles: «Her bringer ingen dufte minder fra / din barndom, ingen dufte / forventning om et ukendt land. / Alle kufferter er ens, alle mænd / ligner hinanden, men ingen / ligner sig selv.» Og som den absolutte kontrast i Wivels totalt nihilistiske nutidsscenario har vi Racines salmes prisen af Guds almagt (str. 8) sat i relation til en verden, hvor enhver garant for mening og sammenhæng af etisk og religiøs art er prisgivet.

Ole Wivels «Flyvepladsen» er naturligvis på enhver måde et heretisk digt. Som for hovedparten af denne periodes tekster udtrykkes der fra en heroisk lidende digterposition en gennemgribende kulturkritik. Det moderne samfunds rationalisme, teknik og materialisme forbindes her med splittelse, rodløshed og ensomhed, mens fortidens åndelighed, religiøsitet og kunst knyttes til sammenhæng, rodfæstethed og fællesskab. At

interessen for Eliot i Heretica-tiden i høj grad har et ideologisk udgangspunkt, er således oplagt. Ligeså klart er det imidlertid, at Eliot-influensen i nordisk digtning rækker langt ud over efterkrigstidens kulturkritik, og at den, som jeg har argumenteret for, i høj grad bundet i en fascination af Eliots enestående brug af den poetiske montageform.

Springer vi et halvt århundrede frem i tiden til det nye årtusind, finder vi stadig tydelige aftryk af Eliot. Forskellene synes imidlertid at vise sig på i hvert fald to punkter. For det første er Wivels og en række andre samtidige såsom Erik Lindegrens, Jørgen Sonnes, Ivan Malinowskis, Per Højholts og Paal Brekkes brug af Eliots æstetik ofte enkeltstående eksempler. Set i forhold til Wivels øvrige værker er «Flyvepladsen» bestemt ikke noget typisk digt for dette forfatterskab, ligesom det for de andre ovenstående digtere gælder, at den *The Waste Land*-inspirerede æstetik kun er en ud af mange poetiske greb, der anvendes i forfatterskabet. I en række nyere forfatterskaber er brugen af den eliotiske montage-teknik derimod en æstetisk strategi, som gennemtrænger alle dele af digternes værker, og som forfatterskaberne simpelthen ikke kan tænkes uafhængigt af. For det andet gælder det, at den anvendelse af Eliots simultanteknik, som man møder i visse nyere forfatterskaber, har et langt mere sofistikeret og komplekst præg end hos Wivel og hans samtidige. Dette sidste har naturligvis at gøre med, at digtningen i mange tilfælde har udviklet flere eksperimenterende former end for et halvt århundrede siden.

Mette Moestrup er et markant eksempel på de ovennævnte tendenser. Man kan i dette forfatterskab i høj grad iagttage brugen af intertekstuelle referencer som grundlag for en montageagtig, eliotisk 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 Chi-i, Paula Becker, Superman, Tina Modotti, Kong Leopold d.II, Trakl og *Sølvpil*. *Det friske indianerblad for drenge og piger*. Vi kan i forhold til ovenstående bemærke, at Moestrup 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 afstandstagen fra massekulturen. I Moestrups *Golden Delicious* og *Kingsize* fungerer dette konkret ved, at der parallelt med Sapfo, 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 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

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, hvor man hele tiden kan følge Eliots digtning som en afgørende forudsætning. I debutsamlingen *Tatoveringer* fra 1998 fremtræder det fragmenterede præg i teksterne således relativt behersket. 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, spy ild
mod rosen, modernærket, hjertet —
pensionistens tatoveringer bevæger sig.¹⁰

Vi oplever i digtet den slagkraftige sammenføring af de to forestillingsområder, altså henholdsvis det kunstneriske motiv, den grønne drage, der «spy ild» mod «rosen» og «hjertet», og den konkrete baggrunden for motivet, «pensionistens» blege hud med «modernærket.» 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. 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 (21)

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 antydnet. 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 fortolkning 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 voksenjeks intellektuelle refleksion over fortiden. Det sker i en på én gang komisk-parodisk og tragisk-smertefuld 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.¹¹

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 «interessen», «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 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 imod («*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», «dungeløs og let» — skaber selvfølgelig også den skræmmende følelse af ubestemmelighed og betydningsglidning, som er digtets essens.

Vi ser, hvordan Mette Moestrup med sin montageagtige 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 intertekstuelle 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.

Sammenligner vi imidlertid Moestrups måde at forholde sig til Eliots æstetik på med Wivels, synes en ting at overskygge alle andre aspekter, nemlig den personlige og uimponerede relation til forbilledet. Der er, som Søren Ulrik Thomsen engang anførte, sket det, at «traditionen er kommet i øjenhøjde».¹² At det har taget så lang tid for Eliot at blive en hovedreference i nordisk lyrik kan man naturligvis undre sig over. På den anden side siger det en hel del om *The Waste Land*'s kvalitet og betydning, at værkets indflydelse på moderne lyrik ikke er blevet mindre i løbet af næsten hundrede år.

Noter

¹ Belinda J. Rhodes: «Two Norwegian modernists and T.S. Eliot,» i *Edda* nr. 1, Gyldendal, Oslo 1990.

² Anker Gemzøe: «Morning at the Window: the city as a sea in T.S. Eliot, Charles Baudelaire and Otto Gelsted,» i Bjørn Tysdahl (ed.): *English and nordic modernisms*, Norvik Press, Norwich 2002.

³ Peter Bürger: *Theorie der Avantgarde* (1974), Edition Suhrkamp, Frankfurt am Main 1998, 116.

⁴ Th.W. Adorno: *Estetisk teori* (1970), Gyldendal, Oslo 1998, 271f.

⁵ 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 strategien 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 Eysteinnsson 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.

⁶ Ezra Pound: *A retrospect* (1918), i David Lodge (ed.): *20th Century Literary Criticism*, Longman, London 1995, 58.

⁷ *The Waste Land* citeres efter T.S. Eliot: *The waste land and other poems*, Faber and Faber, London 1985

⁸ Kai Friis Møllers oversættelse af digtet i *Ødemarken og andre Digte*, Gyldendal, København 1948.

⁹ «Flyvepladsen» er citeret efter Finn Stein Larsen (red.): *Dansk lyrik 1915-55*, Gyldendal, København 1979.

¹⁰ Mette Moestrup: *Tatoveringer*, Gyldendal, København 1998, 32.

¹¹ Mette Moestrup: *Golden Delicious*, Gyldendal, København 2002, 14f.

¹² Carsten Jensen og Erik Svendsen: «Man må først og fremmest være fornem. Interview med Søren Ulrik Thomsen», in: *Fredag nr. 17*, Gyldendal, København 1988, 71.