



AALBORG UNIVERSITY
DENMARK

Aalborg Universitet

Digitets krystal

Larsen, Peter Stein

Publication date:
1997

Document Version
Tidlig version også kaldet pre-print

[Link to publication from Aalborg University](#)

Citation for published version (APA):
Larsen, P. S. (1997). *Digitets krystal*. Borgen.

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.

Digtets krystal

PETER STEIN LARSEN

Digtets krystal

BORGEN

Digtets krystal

© Peter Stein Larsen 1997

Omslag: Ane Mette Ruge

Published by Borgens Forlag, Valbygaardsvej 33,

DK-2500 Copenhagen Valby

Trykt hos Narayana Press, Gylling

ISBN 87-21-00621-0

1. udgave, 1. oplag 1997

Indhold

FORORD 9

I. OVERBLIK 11

DANSK LYRIK EFTER 1980 16

- a) Reaktionen på 1970'ernes digtning 16
- b) Tematisk digtlæsning 20
- c) Den litterære tradition 22

LYRISK MODERNISME OG POSTMODERNISME 23

Lyrisk modernisme 23

- a) Den splittede og disharmoniske bevidsthed 24
- b) Oppositionen til det sociale 25
- c) Poesien som særsprog 28
- d) Den utopiske længsel 30

Postmodernistiske træk 33

- a) Det eklektiske 34
- b) Det sprængte værkbegreb 36
 - 1) Netværksstrukturerede tekster 37
 - 2) Gentagelsesstrukturerede tekster 38
 - 3) Hybridtekster 39

POETIKKER EFTER 1980 41

- a) Form 42
- b) Stil 44
- c) Stof 47

- d) Funktion 49
- e) Traditionen 50

2. POSITIONER 53

SØREN ULRIK THOMSEN 55

Konfrontationsmodernistisk afsæt 55

Minimalistisk poetik 60

Klassisk modernisme og digtet som kvalitativ forskel 65

Arabeskpøetik og kontrastæstetik 71

BO GREEN JENSEN 86

Mytedigtning og T.S. Eliot-poetik 90

Arven fra romantikken – civilisationskritik og utopi 95

Gesamtkunstwerk eller postmodernistisk hybridtekst 99

Dagligliv & natur, erindring og klassiske former 103

PIA TAFDRUP 108

Kroppens og kønnets poetik 109

Traditionsbevidsthed og symbolistisk æstetik 117

Metafysisk længsel, jødisk identitet og digteriske storformer 125

NIELS FRANK 134

Gentagelsens og de små ordklassers poetik 135

Den hermetiske modernisme 145

Mellem litteraturteori og liv 149

LARS BUKDAHL 158

Readymade-poetik 158

Postmodernistisk æstetik og litteraturkritik 164

Det netværksstrukturerede digt 170

CARSTEN RENÉ NIELSEN 179

Billedstormens poetik 179
Hverdagens modernisme 192

LENE HENNINGSEN 199
Modernistiske pejlemærker 200
Drømmens poetik 205
Den religiøse vision 211

3. LINIER OG PERSPEKTIVER 215

a) Variation 217
b) Enhed 220
c) Slutord 224

4. TEKSTER 225

SØREN ULRIK THOMSEN 227
a) Poetik 227
b) Poesi 231

BO GREEN JENSEN 249
a) Poetik 249
b) Poesi 255

PIA TAFDRUP 273
a) Poetik 273
b) Poesi 278

NIELS FRANK 291
a) Poetik 291
b) Poesi 298

LARS BUKDAHL 310

a) Poetik 310

b) Poesi 315

CARSTEN RENÉ NIELSEN 326

a) Poetik 326

b) Poesi 330

LENE HENNINGSEN 341

a) Poetik 341

b) Poesi 349

5. BIBLIOGRAFI 357

A. LYRIK OG POETIK 359

B. KRITIK 365

Om Søren Ulrik Thomsen 365

Om Bo Green Jensen 366

Om Pia Tafdrup 367

Om Niels Frank 368

Om Lars Bukdahl, Carsten René Nielsen og Lene Henningsen 369

Generelt 369

6. NOTER 377

Forord

Denne bog omhandler en side ved dansk digtning efter 1980, som har været underbelyst i den litterære kritik, nemlig forholdet mellem poesi og poetik. Digtets krystal består af fem afsnit: »Overblik«, »Positioner«, »Linier og perspektiver«, »Tekster« og »Bibliografi«.

Bogens første afsnit er en generel introduktion til periodens lyrik og poetik. Andet afsnit behandler i forlængelse af indledningen syv forskellige forfatterskaber, nemlig Søren Ulrik Thomsen, Bo Green Jensen, Pia Tafdrup, Niels Frank, Lars Bukdahl, Carsten René Nielsen og Lene Henningsen. Tredje afsnit er en kort opsamling og perspektivering, mens bogens fjerde del indeholder en række poetik- og poesitekster af hver af de syv digtere. Afsnittet »Tekster« kan dels fungere som et sted, hvor man kan hente dokumentation for de slutninger, der drages i diskussionerne af forfatterskaberne, og dels som afsæt for en videre beskæftigelse med de syv digteres poetik og poesi. I »Bibliografi« finder man en liste over de værker, som der henvises til i de to første afsnit. Endvidere kan dette sidste afsnit forhåbentlig inspirere til videre læsning.

Overblik

Siden begyndelsen af 1980'erne har der været en eksplosionsagtig vækst i dansk litteratur inden for tekster, der kan henregnes til poetikgenren. I disse tekster har en række yngre danske lyrikere fremlagt deres refleksioner over mangfoldige aspekter ved det poetiske. Og Søren Ulrik Thomsens ironiske replik om, »at i de sidste ti år har det æstetiske afløst politikken som højglanspoleret guldkalv« (Thomsen 1996, 21) passer godt på dette fænomen.

Ironien kan imidlertid have to adresser. På den ene side kan den være rettet mod det forhold, at alle digtere med mere end én digtsamling på bagen straks skriver en poetik. På den anden side kan den være møntet på litteraturkritikken. Den litteraturkritiske diskussion af de nye poetikker har her ikke bare været temmelig livlig og lidenskabelig, men tillige været præget af rådvildhed.

To hovedsynspunkter er værd at nævne. På den ene side har der været en tendens til at anskue de danske poetikker fra 1980'erne og 1990'erne som yderst betydningsfulde skrifter. Det drejer sig specielt om Søren Ulrik Thomsens og til dels Niels Franks tekster. Poetikkerne er i disse tilfælde blevet set uafhængigt af dansk litteraturhistorie og er blevet sat ind i generelle æstetisk-filosofiske sammenhænge på linie med andre »idéer og strømninger i det 20. århundrede«. ¹ På den anden side har der været eksempler på, at poetikkerne ingen værdi overhovedet er blevet tilkendt. Det er forekommet for specielt Lars Bukdahls og Carsten René Nielsens poetikteksters vedkommende. Disse er blevet omtalt som et »udslag af medietvang«, og deres indhold er blevet karakteriseret som »subjektivt, idiosynkratisk rableri« og »semistudentikose optegnelser« (Conrad 1995/96, 15f)

I den følgende fremstilling vil de danske poetikker efter 1980 hverken blive lovprist som vigtige bidrag til filosofihistorien eller kritiseret for at være døgnflueagtige pamfletter. I stedet vil poetikteksterne blive anskuet som centrale for forståelsen af ny dansk digtning. De nye danske poetikker vil blive set som nøgletekster til de forfatterskaber, som de er en del af.

Man kan undre sig over, at der ikke er tradition for en sådan vinkel på danske poetikker. Den eneste plausible forklaring på dette synes imidlertid at være den enkle, at der i ældre dansk litteratur er meget få poetikker. Sådan er det absolut ikke i dansk litteratur efter 1980.

I den danske poetiklitteratur efter 1980 finder man en række betydelige skrifter af garvede, danske forfattere, såsom Per Højholt, Inger Christensen, Peter Laugesen og Jørgen Gustava Brandt.² At disse anerkendte, ældre forfattere har udfoldet sig inden for genren synes imidlertid nærmere at være en undtagelse end en regel. Blandt de yngre lyrikere er det derimod et uhyre stort antal digtere, der har skrevet poetikagtige tekster. Nævner man navne som Søren Ulrik Thomsen, Bo Green Jensen, Pia Tafdrup, Lars Bukdahl, Niels Frank, Lene Henningsen og Carsten René Nielsen har man kun opregnet nogle af de mest produktive forfattere af poetik og lyrik fra 1980'erne og 1990'erne.

Det er tilsyneladende et fællestræk ved digtere med debut efter 1980, at de oplever et behov for at udgive deres refleksioner over digtets form og virkemidler, over den kunstneriske skabelsesproces, over hvad man forstår ved æstetisk kvalitet m.m. Og disse udsagn kræver naturligvis at blive taget alvorligt. Alene af den årsag, at digterne selv tager deres poetologiske skrifter særdeles seriøst.

Den følgende undersøgelse af æstetisk teori og praksis hos danske lyrikere efter 1980 placerer poetikteksterne i et bestemt spændingsfelt. På den ene side fokuseres der på relationen mellem de enkelte digteres poetik og poesi, idet man i hvert af de nyere forfatterskaber finder en frugtbar dialog mellem de to teksttyper. På den anden side undersøges forholdet mellem poetikteksterne og andre tidligere eksempler på æstetisk teori og praksis, idet den enkelte digters æstetik har krystalliseret sig i et samspil med en række valgslægtskaber fra den modernistiske tradition. Når denne vinkel skal forsøges anlagt på dansk lyrik og poetik efter 1980, kan det derfor synes rimeligt at gøre tre ting. Først vil det blive diskuteret, hvordan man normalt betragter perioden efter 1980 inden for dansk poesi. Dernæst vil vi se på, hvilke gevinster der kan være ved at anskue denne digtning i en bredere modernismeteorisk kontekst. Og endelig vil det blive diskuteret, hvilke særlige træk der karakteriserer de danske poetikker fra de sidste årtier.

Dansk lyrik efter 1980

Der er skrevet meget om dansk litteratur fra 1980'erne og 1990'erne. Om de fire mest kendte af de forfattere, der behandles i denne bog – Søren Ulrik Thomsen, Bo Green Jensen, Pia Tafdrup og Niels Frank – er der således (jf. »Bibliografi«) skrevet omkring halvtreds artikler. Ofte er der tale om vidt forskellige analysestrategier, der forsøger at relatere de poetiske tekster til f.eks. en biografisk, en psykoanalytisk, en socialhistorisk, en idéhistorisk eller almen litteraturhistorisk kontekst. Man kan imidlertid placere størstedelen af behandlingerne af den danske digtning fra 1980'erne og 1990'erne i forhold til tre synspunkter.

Den første opfatter, diskuterer og forklarer den danske lyrik efter 1980 som en modsætning til digtningen fra 1970'erne. Den anden interesserer sig for, hvordan tidstypiske sociale og psykologiske fænomener afspejler sig i digtningen. Og endelig forsøger en tredje – og voldsomt forsømt – vinkel at se teksterne i forhold til den modernistiske tradition.

a) Reaktionen på 1970'ernes digtning

I dansk litteraturhistorie er der tradition for at arbejde med forestillingen om afgrænsede litterære perioder. Disse hævdes at veksle efter den hegelianske modsætningstænkning, hvor rationelt-objektivistisk orienterede litterære retninger (naturalisme, socialrealisme etc.) bestandigt afløser irrationelt-subjektivistisk orienterede retninger (romantik, symbolisme etc.). Man benytter ofte stadig den Vilhelm Andersen'ske model med generationer, der afløser hinanden med tiårige skift.³ 1980'er-poesien opfattes på denne vis som en reaktion på og diametral modsætning til 1970'er-lyrikken.

En sådan synsvinkel blev anlagt fra begyndelsen af 1980'erne. 1970'ernes digtning karakteriseres som en realistisk erfaringsbaseret lyrik, der er formuleret med dagligsproglig forståelighed. Over for denne står 1980'ernes poesi, der opfattes som en modernistisk, visionært orienteret digtning, der er skrevet med en høj grad af formbevidsthed. Modellen går igen i et stort antal litteraturkritiske fremstillinger op igennem 1980'erne. Det gælder

ikke bare i Michael Strunges barrikadeagtige manifeste fra de såkaldte gennembrudsår for 80' er-digtningen, hvor Strunge i en artikel fra Sidegaden om forbilledet Rimbaud taler om »brugslyrik« (dette snottede begreb) eller »brækprosa«⁴, og hvor Lola Baidel i en udsendelse af programmet Bazar fik at vide, at hun lavede »fiduspoesi«⁵. Fænomenet optræder også hos ældre kritikere som Steffen Hejlskov Larsen, der i 1983 om halvfyrdsernes lyrik blot har at sige, at »forlagene flød over med selvmedlidende mandsdigte, jamrende kvindevers, bøssepoesi og lesbisk lyrik« (Hejlskov Larsen 1983, 12). Man kan gå helt op i 1990'erne til en antologi af Marianne Stidsen og finde tilsvarende udsagn. Stidsen skriver, at lyrikken fra halvfyrdserne var en »trivialisering af det litterære udtryk« og bestod af »knækprosa, der groft sagt er smalltalk, hakket op så det ligner lyrik« (Stidsen 1995, 32). Selvom det er velkendt, at litteraturhistorien altid har haft brug for generaliseringer og etiketter, kan man dog undre sig over, at en så firkantet kategorisering og total afvisning af en litterær periode er blevet en udbredt forståelsesramme. For denne modeltænkning har i hvert tilfælde to svagheder.

For det første er det voldsomt reduktionistisk at adskille årtierne i modernistiske og ikke-modernistiske årtier. 1970'ernes litteratur er jo ved eftersyn først og fremmest ekstremt heterogen. For prosaens vedkommende udkommer der arbejderlitteratur, kvindelitteratur og rapportbøger, som anvender en ret traditionel æstetisk form. Men 70'erne er også tiden, hvor der udgives de mest eksperimenterende prosaværker fra dette århundredes danske litteratur af Svend Åge Madsen, Poul Vad og Henrik Bjelke. Og for lyrikkens vedkommende er der vel nok politiske slagsange, vinyllyrik og en bølge af den nyenkle bekendelseslyrik eller knækprosa, men så sandelig også en hel del poesi, der absolut ikke har relation til betegnelsen knækprosa, såsom samlinger af Henrik Nordbrandt, Peter Laugesen, Per Højholt, Rolf Gjedsted, Klaus Høeck og Marianne Larsen.

For det andet er modsætningen mellem en 1970'er- og en 1980'er-lyrik belastet af en fordom om, at den sidste periode repræsenterer en højere grad af kunstnerisk kvalitet. Det er et faktum, at en stor del af den danske lyrik i 1970'erne – og faktisk tilbage til Rifbjergs Amagerdigte fra 1965 – betjener sig af en enkel og talesprogsnær form. Dette er specielt tydeligt, hvis man sammenholder disse værker med lyrikken fra omkring 1960 af Rifbjerg, Ørnsbo, Malinowski og Benny Andersen og omkring 1980 af

Strunge, Tafdrup, Green Jensen og Thomsen. Men man behøver ikke i den enklere lyriske form fra 1970'ernes digtning kun at se »poetisk slaphed« og »mangel på intensitet« (Skyum-Nielsen 1986, 34f). Citatet stammer fra Erik Skyum-Nielsens manifestagtige artikel »80'er-gespenstet«, hvor et digt af Vita Andersen sammenlignes med et af Søren Ulrik Thomsen. Der mangler i dette tilfælde et blik for de lyriske virkemidler, som er de foretrukne hos digtere som Vita Andersen. At Vita Andersens digt er et rolledigt er tilsyneladende forbigået Skyum-Nielsens opmærksomhed. Derfor kan kritikeren ikke få øje på den raffinerede bevidste brug af klichéer, opremsninger og hverdagsprog, som digtet betjener sig af, når det fremlægger et suggestivt eksempel på et individs psykiske og sociale afmagt. Man kan således, i modsætning til Skyum-Nielsen, uden problemer hævde, at de bedste af de hverdagsorienterede digtere, der slår igennem i 1970'erne, såsom Knud Sørensen, Dan Turèll og Vita Andersen, i deres sprog ofte har lige så stor poetisk »stramhed« og »intensitet« som en del af 80'er-digterne.

Desuden kan man bemærke, at de betydeligste digtere fra generationen, der fik deres gennembrud omkring 1960, i løbet af 1970'erne udgiver værker, hvor de forlader konfrontationsmodernismens vanskeligt tilgængelige stil til fordel for en nyenkel form. Og rent faktisk er dette tankevækkende ud fra den betragtning, at netop disse estimerede, ældre forfattere ikke rammes af den fordømmelse, der fra visse kritikeres side rettes mod 1970'erdigtningen, til trods for at Ribbjerg, Ørnsbo, Malinowski og Benny Andersen udgiver værker, der er helt i tråd med den nyenkle poesi fra 1970'erne.

Den litteraturhistoriske konception af 1970'erne som et årti, der står i modsætning til 1980'erne ved at være fyldt med såkaldt knækprosa, brugslyrik eller bekendelseslitteratur af lav kvalitet, er således særdeles diskutabel. Når vinklen omtales grundigt i denne indledning, skyldes det dog ikke mindst, at idéen indgår i digternes selvforståelse. Det gælder specielt hos de tidligt debuterende såkaldte firserdigtere F.P. Jac (debut 1976), Henrik S. Holck (debut 1978) og Michael Strunge (debut 1978), hvor der er en del generationsdigte med »vi«-form. Digtsamlinger hedder f.eks. Vi vil overdøve skammen (Jac 1981), Vi må være som alt (Holck 1978) og Vi folder drømmens faner ud (Strunge 1981). Men også hos Green Jensen finder man digte med generationspræg såsom »Sønner af den tavse tid« (jf. »Tekster«). Man træffer en profilering i forhold til f.eks. 70'ernes kvindelit-

teratur hos Pia Tafdrup: »At henregne kunst skabt af kvinder til en autonom modverden er ensbetydende med at lade den degenerere til ghetto« (1991, 95) (jf. »Tekster«). Man støder på anslag mod en erfaringsrelateret og politisk engageret digtning hos Søren Ulrik Thomsen med formuleringer som »ikke hælde virkeligheden på digte« og »kunsten kan hverken cirkulere, fungere, kvantificeres eller, for den sags skyld; frigøre.« (1988, 68) (jf. »Søren Ulrik Thomsen / Klassisk modernisme og digtet som kvalitativ forskel« og »Tekster«). Og man kan såmænd så sent som i 1996 i Niels Franks digte med en digttitel som »Bekendelseshaikeu« finde en ironisk kommentar til debatten om en visionær 80'er-digtning som reaktion på 70'ernes såkaldte bekendelseslitteratur.

Det skal dog også nævnes, at selv den mest generationsbevidste af alle digtere fra de sidste årtier, Michael Strunge, ligesåvel har stillet sig kritisk over for tendensen til at fokusere på det generationstypiske i digtningen. Om Pia Tafdrups antologi *Konstellationer* (1981) skriver han:

Jeg var ikke helt tilfreds med resultatet. Så vidt jeg husker fandt jeg udvalget for centreret om mine manifest-agtige digte, vi-digtene, hvor jeg har rollen som udsigende poetisk stillingtager. Fremragende digte – det var ikke dét. Men på dette tidspunkt (1981) kunne jeg allerede se en tendens til en indsnævring af synsvinklen på mine bøger. En tendens der ikke er mindre i dag – nemlig at jeg automatisk tildeles en rolle som generationstalsmand, ideolog etc. Sagt på en anden måde: de 5-10 % af mine digte (løst anslået) der har et manifestativt præg, især en række digte i *Vi folder drømmens faner* ud bliver af mange litterater placeret som en slags »overbygning« på resten af mine digte. Der dannes en ubehagelig forenklet »model« over min poesi, med hvilken det tages for givet, at de 90-95 % af mine digte uden videre kan ses som udløbere af de få manifestagtige.⁶

Så vidt Michael Strunge. Pointen er naturligvis, at det samme gælder for alle digterne fra den såkaldte firsergeneration. Der ses spor af forestillingen af 80'er-digtningen som reaktion på 70'er-digtningen hos en lang række yngre digtere, men det drejer sig om et absolut overfladisk fænomen.

b) Tematisk digtlæsning

Mens det har været almindeligt at anskue 80'er-lyrikken som modsætning til 1970'ernes litteratur i et antal polemiske tidsskriftartikler, optræder der også en anden dominerende vinkel på den nye digtning, nemlig den tematisk orienterede. Man ser her på, hvordan tidstypiske sociale og psykologiske fænomener har afspejlet sig i litteraturen. Denne måde at opfatte og beskrive litteraturen optræder hovedsageligt i litteraturhistorier og antologier og har rødder tilbage til begyndelsen af 1970'erne, hvor det blev komme il faut i dansk litteraturforskning at sætte digtningen i relation til en samfundsmæssig virkelighed.⁷

I forhold til den danske digtning efter 1980 er der flere eksempler på antologier, der forsøger at sætte litteraturen i forbindelse med en bestemt tidsånd. Det gælder f.eks. for Marianne Lindgrens *For længe siden lige før. 1980-1990* (1990) og Marianne Stidsens *Ankomster – til 90'erne* (1995). Den første opererer med nøglebegreber som »den narcissistiske socialkarakter«, »punk & yuppie« og »skærm & labyrint«, mens den sidste relaterer tidens litteratur til problemkomplekser som »cyberworld«, »måder at zappe på« og »fraværet af psykologi«.

Det skal naturligvis langt fra benægtes, at samtiden har sat sit aftryk i digtningen.⁸ Man finder de tidlige firseres punkbevægelse i Strunges *Skri-gerne!* (1980), halvfemsernes cyberspace i Jesper 69 Greens *En storbydrengs dagbog* (1992), videovold i Hans Flemming Hilts *Andy Maximus* (1994) og rockpoesi hos flere digtere (f.eks. David Bowies »Speed of Life«, »Sons of the Silent Age« og »Modern Love«) i Strunges *Livets hastighed* (1978) og Green Jensens »Sønner af den tavse tid« og »Moderne kærlighed« (1981)). Går man til de mere generelle temaer er det tydeligt, at »kroppen« er en markant størrelse i Pia Tafdrups tidlige lyrik (jf. afsnittet om digteren) samt i Søren Ulrik Thomsens, Niels Franks, Thomas Bobergs, Pia Juuls, Juliane Preislers, Camilla Christensens og flere andres forfatterskaber fra 1980'erne. Der er dog også digtere som Bo Green Jensen og Lars Bukdahl (jf. afsnittet om disse digtere), hos hvem »kroppen« spiller en meget lille rolle.

Man kan imidlertid slå fast, ligesom med spørgsmålet om 80'er-digtningen som reaktion på 70'er-lyrikken, at der er langt flere tekster, som kun har en meget begrænset relation til tidstypiske sociale og psykologiske begreber som de ovenstående. Og i de tilfælde hvor et begreb som f.eks.

»kropsfetichisme« kan sættes i relation til digtningen, bliver der ofte tale om en firkantet og unuanceret karakteristik. Der er f.eks. betydelige forskelle mellem Tafdrups sanselige kropsoplevelser under kærlighedsakten eller fødslen fra Den inderste zone (1983), Thomsens kropslige nærvær i forhold til det minimalistiske kunstværk fra Mit lys brænder (1985) eller Franks meditative oplevelser af, at der sker »en stærk styring af bevidsthed og krop og sjæl mod eet bestemt punkt« fra Yucatàn (1993, 47) (jf. afsnittene om disse digtere).

Spørger man endelig digterne om, hvordan de opfatter forholdet mellem deres poesi og den omgivende samfundsmæssige virkelighed, lægges der sjældent vægt på, at der er en sammenhæng. Når f.eks. Pia Tafdrups poetik Over vandet går jeg anslår tankegange med relation til symbolistisk æstetik med vendinger som »digte er at gribe fremtiden før den passerer« (1991, 43) understreges det således, at man har at gøre med en digtning, der overhovedet ikke er interesseret i at indfange en eller anden tidsånd. Det samme kan siges om den romantisk-symbolistiske poetik, som anslåes i Bo Green Jensens »Den stadige blomstring og den tabte epifani« (1985): »Digteren er prismet, som kan holde, samle og dele lyset. Hans hus er et krystaltårn, som rækker ud i tiden og op i evigheden« (1985, 28). I de minimalistisk orienterede poetikker fra de sidste årtier af Søren Ulrik Thomsen, Niels Frank og Lars Bukdahl er der heller ingen interesse for tidens puls. I Thomsens Mit lys brænder lyder meldingen f.eks.: »Mine digte handler ikke om andet, end at den, der sidder og læser dem lige nu, sidder og læser dem lige nu« (1985, 24) (jf. afsnittene om digterne).

c) Den litterære tradition

En årsag til, at det kan være svært at aflæse samtidens aftryk i den nye lyrik, er, at denne er karakteriseret ved sin traditionsbevidsthed. Lyrikken efter 1980 er i højere grad orienteret imod anden tidligere digtning end i forhold til det omgivende samfund. En tredje vinkel på den danske lyrik efter 1980 går derfor ud på at se poesien i relation til den modernistiske lyriktradition.

Når den nye lyrik med stor rimelighed kan betragtes i lyset af den litterære tradition, skyldes det ikke mindst forekomsten af poetikker i de seneste års digtning. Danske lyrikere med debut efter 1980 beskæftiger sig mere

end nogen anden tidligere dansk generation af forfattere med æstetiske refleksioner. At dette er tilfældet skyldes blandt andet, at man har at gøre med en særdeles lærd og højt uddannet samling af digtere. Der er blandt de sidste to årtiers lyrikere ikke som i 1970'erne nogen landinspektører (Knud Sørensen), typografer (Peter Laugesen), journalister (Erik Stinus, Anders Bodelsen) eller ikke-studenter (Dan Turèll, Vita Andersen, Sten Kaalø, Lean Nielsen). Derimod er der en sand strøm af digtere, der har tilbragt tid på universiteternes æstetisk-litterære studier. Det gælder især fagene litteraturvidenskab (Søren Ulrik Thomsen, Niels Frank, Lars Bukdahl, Lene Henningsen, Niels Lyngsø, Juliane Preisler), dansk (Pia Tafdrup, Carsten René Nielsen) og engelsk (Bo Green Jensen, Pia Juul). Digterne er i bogstavelig forstand opdraget med litteraturteori og -historie.

Denne undersøgelse af ny dansk poetik og poesi bygger på forstillingen om, at det er muligt at bringe de to teksttyper i en frugtbar dialog med hinanden. Som grundlag for digternes værker ligger der imidlertid en lang modernistisk lyrik- og poetiktradition. I det følgende afsnit og i afsnittene om denne bogs syv forfattere vil det blive diskuteret, hvorledes den lyriske modernismetradition kan bidrage til en forståelse af den nye digtning.

Lyrisk modernisme og postmodernisme

Den forståelse af begrebet lyrisk modernisme, som vil blive fremlagt i dette afsnit, skal opfylde to krav: Dels må den kunne præcisere, hvordan den danske lyrik efter 1980 er del af en lang kunstnerisk tradition. Og dels må den kunne præcisere, på hvilke punkter den nye lyrik adskiller sig fra anden modernistisk lyrik. Begrebet postmodernisme anvendes i denne sammenhæng for at understrege nogle træk ved den nye lyrik, som adskiller lyrikken fra en ældre modernistisk digtning.

Lyrisk modernisme

Der er adskillige bud på, hvad man skal forstå ved lyrisk modernisme. En del af uenigheden handler om, hvornår modernismen inden for lyrikken starter. Den nordiske, germanske og romanske forskningstradition peger oftest på den franske symbolisme som starten på den modernistiske tradition (Friedrich 1987, Espmark 1976, Brostrøm 1983 etc.). Den angelsaksiske fastsætter som regel den poetiske modernismes begyndelse til 1890'erne (Spender 1963, Kermode 1968, Bradbury & MacFarlane 1981 etc.). Og endelig finder man et lille antal vidt forskellige forskere, der følger den modernistiske digtnings udspring tilbage til romantikken. (Abrams 1953, Frye 1968, de Man 1984 etc.).

Ser man derimod nærmere på, hvilke æstetisk-eksistentielle træk, der fremhæves i karakteristikken af lyrisk modernisme, er det påfaldende, at det er nogenlunde de samme kategorier, der diskuteres i varierende formuleringer.⁹ Der er tale om fire træk. Det drejer sig for det første om det modernistiske digts splittede og disharmoniske subjekt. For det andet om oppositionen til den sociale virkelighed. For det tredje om poesien som særsprog. Og for det fjerde om den utopiske længsel.

a) Den splittede og disharmoniske bevidsthed.

Overalt i den lyriske modernismetradition er udgangspunktet for skabelsesprocessen en tilstand af sjæleligt oprør og manglende balance. Der er tale om en tilstand af diskontinuitet mellem to kræfter i den samme personlighed.

Disse kræfter benævnes f.eks. fornuft og følelse, drøm og realitetssans, længsler og internaliseret tvang eller biologi og etik. Den enkle, klare, rolige bevidsthed eksisterer stort set ikke i den modernistiske digtning, idet den har fået stemplet banalitetens mærke på sig.

I Hugo Friedrichs *Strukturen i moderne lyrik* (opr. 1956) lyder en grundbestemmelse af det moderne digt: »dissonantisk spænding«. Og det tilføjes: »træk af arkaisk, mytisk, okkult herkomst kontrasteres med skarp intellektualitet, enkel udtryksform med det komplicerede i udtrykket, sproglig færdighed med indholdsmæssig uafklarethed, nøjagtighed med absurditet, motivisk ubetydelighed med det hektiske udtryk« (Friedrich 1987, 8). I Torben Brostrøms *Modernisme før og nu* hedder det: »digtningen arbejder fra steder i bevidstheden, hvor værdier nedbrydes og skabes«, »modernismens digtning befinder sig i kaos«, samt »den understreger det splittede liv« (Brostrøm 1983, 7).

I den internationale poetiktradition finder man udsagn, der peger på den komplekse, ustabile sindstilstand som forudsætningen for den kreative akt. Rimbaud taler i sine »Lettres du voyant« (1871) om, at digteren skal »skabe lange, grænseløse, fornuftstyrede forvirringer af alle sanser«, og i Nietzsches forfatterskab finder man den myteomspundne formulering fra *Also sprach Zarathustra* (1891): »Man må have kaos i sig for at kunne føde en dansende stjerne«.

I dansk lyrik har man af berømte eksempler Johannes V. Jensens »Interferens«-poetik fra *Digte 1906* med formuleringer som »mit Hjertes hede Spænding holder mig vaagen, / men jeg overvejer med kølig Hu«, og »naar Forestillingen om Verdens topmaalte Under mødes med Forestillingen om alle Tings Endelighed / da lever jeg«. Man kan tage Tom Kristensens Nietzsche-inspirerede ekspressionistiske poetik fra 1920'erne: »I Chaos jeg løfter min Bøsse / mod Skønhedens Stjerne og sigter«, og »Asiatisk i Vælde er Angsten / (...) / men min angst kan forløses i syner«. Og man

kan gå til tressernes konfrontationsmodernistiske poetik, hvor der hos Ribbjerg (1960) optræder en mængde formuleringer, der beskriver modsætningsfyldte psykiske tilstande som ophav til poesien, såsom »fantasiens hungerrum«, »bevidsthedslykken et turboapparat / før tiden, vingeflugt og jubelsmerte«, »saglighed, salighed« og »opdykket jernfortid / guflende i det ukendte mareridt, henter længst / udsvedte drømme, gumlende / host af fortid, nattevåde / opløste sengetæpper og smagen / af jern i munden mens feberen / er højest muddermaskinefølelse af uafrysteligt konsistensfedt«.

Ser vi herefter på dansk digtning efter 1980, er dette modernistiske træk fuldt ud repræsenteret. Man kan fremdrage Søren Ulrik Thomsens digtning fra Nye digte (1987) og fremefter, hvor man støder på følgende vendinger: »Jeg kan ikke sove for mit sprog blir ved og ved / som et endeløst godstog lastet med svaler og rust«, og »en enorm og sælsom bevidstløshed / famler efter det sted, / hvor sjælen er loddet fast til kødet« (jf. »Søren Ulrik Thomsen / Klassisk modernisme og digtet som kvalitativ forskel«). Og man kan tage Lene Henningsens forfatterskab som eksempel, hvor der tales om »drømmens umulige virkeliggørelse« og »en afstand er parat til at spalte hendes verden i to« (jf. »Lene Henningsen / Drømmens poetik«).

b) Oppositionen til det sociale

Et andet centralt træk, som man finder overalt i modernistisk poesi, er den oppositionelle holdning til den almene, sociale virkelighed. Der sker en forkastelse af enhver form for normer og vante forestillingsmønstre. I Hugo Friedrichs billedsprogsrige, suggestive prosa fra *Strukturen i moderne lyrik* lyder beskrivelsen af fænomenet: »Det moderne digt er frigjort fra den rumlige, tidlige, saglige og sjælelige orden og unddraget den skelnen, som er nødvendig for en normal orientering i verden: mellem skønt og hæsligt, mellem nært og fjernt, mellem lys og skygge, mellem smerte og glæde, mellem himmel og jord« (Friedrich 1987, 8f). Det modernistiske digt ønsker at gøre op med alle de tankemønstre, der sætter grænser for vort liv af såvel æstetisk (»skønt og hæsligt«), etisk (»lys og skygge«) og religiøs (»jord og himmel«) art. Torben Brostrøms *Modernisme før og nu* udtrykker det samme i en anderledes tør og saglig tone: »Det særlige ved modernismen er, at værket er sit eget forslag til virkelighed« (Brostrøm 1983, 7).

Den radikale afvisning af den almene, sociale virkelighed finder blandt digtere mange udtryk. Berømte poetologiske statements er f.eks. Nietzsches »Kunstneren tåler ikke virkelighed«, og Wallace Stevens om at »kunstneren må tage afstand fra virkeligheden, hvilket han gør ved at placere den i sin fantasi«. Og man kunne nævne det citat af W.B. Yeats, som danner udgangspunkt for Thorkild Bjørnvigs essay »Intethed og form«: »Hvad part i verden kan kunstneren, som / er vågnet af den fælles drøm, have andet / end udsvævelse og fortvivlelse?« (Bjørnvig 1960, 80).

Inden for den lyriske genre er Rimbauds poesi et eksempel på et totalt opgør med enhver form for eksisterende social virkelighed. Det berømte »Le Bateau ivre« (1871) er en voldsom tilkendegivelse af, at opgøret med den eksisterende civilisation er totalt (»ligeglåd med enhver besætning«). Der er intet i den utilitaristiske og småtskårne sociale orden (»flamsk hvede eller engelsk bomuld«), der kan tilfredsstille længslen efter drømmens illuminerede landskaber: »Da jeg flød ned af de stille floder, / følte jeg mig ikke længere under bådstagernes førerskab: / skrigende rødhuder havde sikret sig dem til skydeskiver, / naglet dem nøgne til malede stager. // Jeg var ligeglåd med enhver besætning, / der transporterede flamsk hvede eller engelsk bomuld. / Da det var sket med deres og mine stageres skrig, / lod strømmen mig flyde, hvorhen jeg ville«. Af senere eksempler på det samme fænomen fra den internationale lyriske modernisme kunne man nævne T.S. Eliots gennemgribende civilisationskritik i *The Waste Land* (1922), Georg Trakls undergangsvisioner i *Gedichte* (1913) og Erik Lindegrens apokalyptiske *mannen utan väg* (1942).

I dansk modernismetradition findes tilsvarende en gennemgående afvisning af det sociale. Man kan nævne Johannes V. Jensens vrængen af »Hverdage« (1906) og Ole Sarvigs nådesløse satire over »Virkelighedens Sporvogn« (1943). Og man finder især i den konfrontationsmodernistiske digtning omkring 1960 en mængde angreb på det omgivende samfund: Det gælder f.eks. digte som Erik Knudsens »Varehuset Total« (1958), Ribbjergs »Teknik« (1960) og Ørnshos »Balladen om dem der blev i byen« (1960), hvor henholdsvis velfærdssamfundets reklame, teknologiske fremskridt og anonyme storbyliv hudflettes.

I dansk lyrik efter 1980 er det civilisationskritiske også solidt repræsenteret. Man kan fremhæve Bo Green Jensens *Requiem & messe* (1981) med

dens »Nekropolis«, »Kafkamaskinen«, »Panserland« og »Ligene brænder / og du gir den næste«. Og man har Carsten René Niensens digtsamlinger med »skamløse engle med kasseapparater under huden« og »børn i hvide kitler / hænger i højspændingsledninger / med matematik i blodet.« (jf. »Bo Green Jensen / »Mytedigtning og T. S. Eliot – poetik« og »Carsten René Nielsen / Billedstormens poetik«).

En anden side ved den modernistiske poesis afstandtagen fra det sociale vedrører forholdet mellem digter og publikum. Den moderne kunst støder de mange fra sig og tages kun til hjertet af de få særligt kvalificerede, siger Ortega y Gassé i Menneskets fordrivelse fra kunsten (opr. 1925). Moderne poesi er med y Gassés ord for »instinktadelen« og »nervearistokratiet« (y Gassé 1962, 17). Hos Baudelaire er poesien forbundet med »den aristokratiske fornøjelse at mishage«, og der er kun hån tilovers for en klassisk, pragmatisk poetiks forestilling om, at digtningen skal »gavne og fornøje« (»utile dulce«) (Horats).

Går vi til dansk digtning, er der talrige eksempler på den modernistiske lyriks aristokratiske distanceren sig fra en rindalistisk indstillet pøbel. Vi kan tage Bjørn Poulsens »Elfenbenstårnet« (1949) eller Gustava Brandts credo fra hans poetik Hvad angår poesi (1982): »Kunstværker er for hvem-som-helst, men ikke for alle-og-enhver«. Eller vi kan gå til 60'ernes konfrontationsmodernisme og finde poetikagtige slogans som Ørnshos (1960) »Digtet er en kniv læseren træder på« og Rifbjergs (1960) »Jeg er ikke for fastholdere // Mærk mig det sidste sekund / før du som en brølende bue / slynges bagover mod den tørre lyd / der fremkommer / når kraniet møder karrets kant«.

Endelig kan man finde de samme tendenser i 1980'ernes og 1990'ernes danske modernistiske digtning. Der er ophøjede digterattituder med aner i romantisk-symbolistisk digtning. Det gælder Green Jensen, der i Requiem & messe finder »egen lyd / i øjet af den tavse tid« (jf. »Bo Green Jensen / Arven fra romantikken – civilisationskritik og utopi«). Det er tilfældet hos Tafdrup, hos hvem digtet i poetikken Over vandet går jeg (1991) beskrives som »en samtale der føres med Gud« (131). Digtet er hos Tafdrup »at fremskrive nye rum« (79) og »giver en følelse af at gå over vandet« (166) (jf. »Pia Tafdrup / Traditionsbevidsthed og symbolistisk æstetik«). Og det gælder Lene Henningsen, der i »At leve drømmen« (1992) udtaler: »De visioner, som

digterne får, har en meget større betydning, end man tør tillægge dem nu« (11) (jf. »Lene Henningsen / Drømmens poetik«). Endelig træffer man i de sidste to årtiers digtning nogle mere moderne udgaver af den aristokratiske digterattitude. Et eksempel er »Politisk digt« fra Nye digte (1987) af Søren Ulrik Thomsen: »Til jer der anklager poesien for eksklusivitet / og råber: Ud med sproget! – / det er verden der er et elfenbenstårn; / hvert digt en ansøgning om at få adgang« (jf. »Søren Ulrik Thomsen / Klassisk modernisme og digtet som kvalitativ forskel«).

c) Poesien som særsprog

Forestillingen om den modernistiske digter som en ener kan ikke skilles fra det næste grundtræk ved modernistisk poesi, nemlig opfattelsen af lyrikken som et særsprog. I Brostrøms Modernisme før og nu lyder en af de lakoniske modernismebestemmelser: »Digtværket vil bevise sin virkelighed igennem kunsten/skriften« (Brostrøm 1983, 7).

Litteraturhistorisk kan forestillingen om digtningen som et særsprog i opposition til et dagligsprog føres tilbage til fransk symbolisme fra sidste halvdel af 1800-tallet. Her introduceres tanker om digtet som noget, der i højere grad skal gribes klangligt-suggestivt end egentlig begribes. Digtet har fralagt sig enhver form for meddelende funktion og er i stedet en uafhængig organisme opbygget af musikalske kraftfelter. Mest raffineret, illusionsløs og moderne blandt de franske symbolister er Mallarmé. En legendarisk formulering fra denne digter lyder: »Digtningen arbejder med ord og ikke idéer«. Mallarmé har fuldstændig fjernet sig fra romantikkens forestilling om digteren som en beåndet skjald. Dette fremgår bl.a. af digterens yndlingsmetaforer for det digteriske arbejde: Han arbejder i sit »laboratorium« med »sætningens geometri« (Friedrich 1987, 116).

I det 20. århundrede bliver Mallarmés tilgang til det digteriske efterhånden et udbredt fænomen. Det gælder i de angelsaksiske imagisters nøgterne søgen efter minimalistiske sproglige udtryk, de tyske Der Sturm-digteres struktur- og grafisk konstruerede digte og i Skandinavien i 1950'ernes svenske og 1960'ernes danske konkretistiske poesi.¹⁰ Parallelt med denne udvikling kan man inden for litteraturvidenskaben iagttage en »sproglig vending«, hvor digtningen i tiltagende grad beskrives som et »underliggjort

sprog« skabt med bestemte »greb« eller som en specifik anvendelse af en række retoriske figurer.¹¹

I Danmark findes der i første fjerdedel af 1900-tallet en række eksempler på digtning, hvor der eksperimenteres med sproget som et materiale. Det gælder Bønnelyckes (f.eks. »Berlin« (1918)) og Mombergs (f.eks. »Embryo« (1922)) figurdigte samt Johannes Weltzers »Alma. Et lyddigt fra tyverne« fra 1925 (»Akakadejsan, simbira gastir, / hamaradawan, satinarundr ...«). Det er dog alt sammen enkeltstående eksempler, der konsekvent negligeres af samtidens litterære kritik.

Først i 1960'ernes danske konkretisme og systemdigtning er den sproglige vending inden for dansk modernistisk lyrik for alvor slået igennem. Der findes en række programskrifter fra denne periode, i hvilke det fastslås, at kunstværket skal være frem for at henviser, og at digte består af sprog og intet andet. Hans-Jørgen Nielsen proklamerer i sin generationsantologi Eksempler, at poesien ikke er erkendelse, for noget sådant »kræver at verden a priori har en dybere natur, digtet eller digteren kan få indblik i. I stedet får poesien status som eksempel.« Digte er »noget man gør med sproget« (H.J. Nielsen, 1968, 162). Og Højholt bekendtgør i Cézannes metode, at »digtet ikke er nogen udlægning eller fremstilling. Det er en ting«, samt at »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, anatema etc.« (Højholt 1967, 13 og 35).

Også i dansk 1980'er- og 1990'er-digtning er der talrige eksempler på l'art pour l'art-holdningen, hvor det betones, at der ingen vej går fra kunstværket og ud i verden. Søren Ulrik Thomsens minimalistiske poetik Mit lys brænder. Omrids af en ny poetik beskriver, hvordan hans digte »intet har at udbrede og intet at udbrede sig om« (Thomsen 1985, 19). Til denne konkrete digtteori svarer en række digte fra Ukendt under den samme måne (1982), såsom »grå øjne / gult sengetøj / gennemsigtige tårer // grå tårer / gule øjne / gennemsigtigt sengetøj« (jf. »Søren Ulrik Thomsen / Minimalistisk poetik« og »Tekster«).

Hos Lars Bukdahl lægges der ligeledes vægt på en opfattelse af poesien som noget, der ingen mission har i omverdenen. I poetikken »Fix orkidé – brudstykker af elegancens poetik« fortælles det, at »den absolutte forvirring er et meget centralt poetisk mål« (1988, 77), og i poetikken »Dødens ap-

pelsin«, at »digtet vil det autonome vilde billede« (1995, 14). I den poetiske praksis hos Bukdahl kommer disse programerklæringer f.eks. til udtryk i en hyppig brug af metapoetiske finesser, såsom de følgende citater fra *Readymade!* (1987): »det dér er et træ / og derovre en busk / det her er et digt«, og »solen over dem er en metafor / inde i bogen« (jf. »Lars Bukdahl / Readymade-poetik« og »Tekster«).

Også hos Niels Frank finder man synet på kunsten som noget autonomt, og det digteriske sprog som noget, der er fundamentalt forskelligt fra andet sprog. I *Yucatán* anfører Frank: »Den forseglede kunst rummer uhyre vidder, indgange der åbner sig i alle retninger, døre der smækker op overalt, fordi det hermetiske værk intet bud udelukker fra læserens eller beskuers side« (1993, 21). I Niels Franks to første digtsamlinger er der tale om forsøg på at skabe hermetiske, ikke-til-omverdenen-refererende digte. Dette foregår ved hjælp af en række varierede gentagelser, der strukturerer digtene. Et eksempel er digtet »Læber«: »læber som åbner sig og lukker sig / læber som åbner og lukker sig / fugtes let og lades alene / bevæges i strømme uden ord / smiler indad smiler udad / smiler indad og udad / skilles til øjne skilles til læber / samles til kys ind mod hinanden / fugtes til kys ledes mod mere / læber som åbner sig / læber som åbnes / og lukkes og / lukkes og / lukkes« (jf. »Niels Frank / Gentagelsens og de små ordklassers poetik« og »Tekster«).

d) Den utopiske længsel

Som et fjerde træk ved modernistisk poesi skal den utopiske længsel fremhæves. I *Strukturen i moderne lyrik* hedder det, at det moderne digt er »springbræt for sin egen frihed« (Friedrich 1987, 8). I *Modernisme før og nu*, at modernistisk digtning er »optaget af en anderledes orden end den herskende uden derfor at kende dette anderledes«, samt at »modernismens digtning befinder sig i kaos med en bevidsthed om kosmos« (Brostrøm 1983, 7). Og i Thorkild Bjørnvigs essay »Moderniteten som holdning«: »Moderne kunst er i sine stærkeste og rene manifestationer et sakralt provisorium, udtryk for indsigter og erfaringer, som ellers er blevet hjemløse og nægtet realitet i verden, som den er i dag.« (Bjørnvig 1973, 246).

At sætte digtets »frihed«, »anderledes orden«, »bevidsthed om kosmos« eller »sakrale provisorium« på en fællesnævner er vanskeligt. Når vi taler om en frigørelse fra og et alternativ til den eksisterende tilstand, kan dette antage mindst fire forskellige former, nemlig en religiøs eller politisk præget utopi, en visionær sanselig drømmeverden, et epifanisk oplyst nu eller en konkret fysisk-psykisk lykketilstand.

Det vrirler i den lyriske modernismetradition med forestillinger om en »anderledes orden« eller et »sakralt provisorium«. Man kan nævne Baudelaires »azur« (1857), Rimbauds »det ukendte« (1871), Nietzsches »dansende stjerne« (1891) og Eliots »det stille punkt i den drejende verden« (1944).

I dansk sammenhæng finder man hos Sophus Claussen en gennemgående modsætning mellem på den ene side en rationalistisk, materialistisk, borgerlig nyttemoral, og på den anden fantasien, erotikken og kunsten. Ofte bearbejdes dette dilemma i et univers med eventyrtræk eller mytologiske skikkelser (f.eks. i digte som »Livets Kermesse«, »Hos Hexen i Endor«, »Visen om Himperigimpe«, »Mennesket« og »Imperia«). I andre tekster udmales en visionær modverden til den herskende civilisation som i »Ekbátana« (1895): »Byen med tusind henslængte terrasser, / løngange, svimlende mure – som passer / der bagest i Persien, hvor rosen er fra / begravet i minder – Ekbátana!«.

I Tom Kristensens Fribytter (1920) skabes der alternativer til den rigide borgerlige kultur i form af vilde visionære særverdener, hvor hedonisme og uhæmmet skønhedsdyrkelse udtrykkes i farverige proletariske og eksotiske tableauer. Hos tredivernes Gustaf Munch-Petersen gælder det den surrealistisk inspirerede utopi om »det underste land« (1933) og hos den unge Bjørnvg i Heretica-tidens adventsstemning f.eks. i visionen om »Soria Moria, landet som aldrig var til« (1947).

I tressernes konfrontationsdigtning er der ikke tale om en længsel mod et tidsligt og rumligt adskilt univers, men derimod om en emancipation i psykoanalytisk forstand. Ribbjergs Konfrontation (1960) og Camouflage (1961) samt Ørnsbos Digte (1960) og Myter (1964) handler om fantasiens og drifternes primat over enhver form for fornuft og norm. Et eksempel er den ekstatiske nu-oplevelse i »Frihavnen« (1960), hvor fortrængte psykiske og sproglige potentialer frisættes under en chokagtig konfrontation med

havnens maskiner: »sirenehvæs, kran svinger / anker bevæger sig ud fra skibsside / tretons fortøjningspæl / atomiseres ved balletskoens / berøring, fra en udfladet / mitrailleuse forlader brostenene / enkeltvis deres fatninger / mur af stenchampagnepropper / saglighed, salighed.«

Dansk lyrik efter 1980 er fyldt med alternative tilstande i forhold til den uudholdelige fakticitet. Pia Tafdrups poetik *Over vandet* går jeg fremlægger en række symbolistisk orienterede visioner. Der tales i pagt med Baudelaire og Rimbaud om, at der i digtningen sker en »kortslutning af alle sanser«. Og der beskrives mystisk prægede, jeg-transcendente erfaringer i forhold til digtningen: »Jeg vil se, hvad ingen andre ser, afsøge nye rum, grænser mellem indre og ydre, subjekt og objekt, endog fremskrive nye rum« (1991, 79). Og man kan i et utal af Tafdrups digte – f.eks. »Himmelsk geometri«, »Suite I-12«, »Mellem altid og aldrig« og »Kapsel« – se tendensen til at skabe synæstetiske sansemættede tableauer, der befinder sig hinsides enhver real-verden.

Noget helt tilsvarende er tilfældet for Michael Strunges vedkommende i *Fremtidsminder* (1980), *Vi folder drømmens faner ud* (1981) og *Ud af natten* (1982). Den sidstnævnte samling starter f.eks. med »Krystalskibet«: »Krystalskibet træder ud af natten / så stort som en biograf. / Bygget af krystaller og ædelstene / fugtet og varmet af nattens køn.«

Også i Bo Green Jensens digteriske univers finder man det utopiske. Ofte sker det i en højstemt apokalyptisk stil som i poetikken *Så vi ikke visner ihjel* (1985), der citerer en nøglepassage fra digtsamlingen *Mondo Sinistro* (1983): »Mellem afmagten og indsigten / hvor lyset bliver til dage / Begynder Rosens Veje.« Andre steder er der tale om konkrete, sansenære visioner, hvor tid og rum er opløst. Det gælder f.eks. »Svømmeren« fra *Requiem & messe*: »Sekundet frosset i skummende ild / Sommerlang svømmerens finner / Skærer hvidguld i det grønne vand. / Han er født i havet. Han / Svømmer med delfinerne mod / Horisontens ring.«

I Søren Ulrik Thomsens *Mit lys brænder* finder man en vision om nu-intensitet og oplevelsen af kropsligt nærvær. En lakonisk formulering fra poetikken *Mit lys brænder* lyder f.eks.: »det evige liv er nu« (1985, 145). Svarende til poetikkens udsagn om den ekstatiske kropslige nærværsoplevelse har man en række digte om seksuelle udfoldelser fra poetikken og *Ukendt* under den samme måne, såsom »Sæden på vej« »Sol Opgang« (jf.

»Søren Ulrik Thomsen / Minimalistisk poetik« og »Tekster«). Hos andre minimalistisk orienterede digtere som Niels Frank og Lars Bukdahl er den intense nu-oplevelse også et vigtigt mål i kunsten. Frank henter i Yucatán bl.a. sine ideer fra zen-buddhismen og forestiller sig, at digtet kan give en »åndelig og fysisk afslapning, der i sig selv er et resultat af satori, et ureflekteret nu af tidløs, et øjeblikks oplysning, en indsigt der har et lys varighed« (1993, 43). Og Bukdahl er i »Fix orkidé« bl.a. inspireret af Marcel Duchamps readymade-æstetik og forestiller sig i pagt med denne, at kunsten kan give en chokoplevelse, hvor alle vante tankemønstre sprænges: »Når et digt, der ligner en legoklods, kan åbne sig som en blomst, fungerer tingene, så går dansen« (1988, 77).

Postmodernistiske træk

Det skulle i det foregående afsnit være fremgået, at dansk modernistisk lyrik fra 1980'erne og 1990'erne i højeste grad er forbundet med den modernistiske tradition. De fire vigtige modernistiske træk – det disharmoniske subjekt, oppositionen til det sociale, poesien som særsprog og længslen mod en alternativ tilstand – var således solidt repræsenteret i de sidste årtiers danske digtning. Man må imidlertid spørge, på hvilke punkter digtningen efter 1980 adskiller sig fra anden tidligere modernistisk digtning. Man kan her fremhæve to punkter. Disse to punkter er sammenfaldende med dem, som man fokuserede på i den oprindelige anvendelse af begrebet postmodernisme i 1950'erne og 1960'ernes amerikanske kunst- og litteraturkritik (Levin, Meyer, Barth, Sontag etc.).¹² Det drejer sig for det første om det eklektiske forhold til traditionen. Og for det andet om sprængningen af det traditionelle lyrisk-modernistiske værkbegreb.

a) Det eklektiske

I dansk lyrik efter 1980 er der tale om en opsummering af hele den lyriske modernismetraditions erfaringer. Hvis man ser på den danske modernistiske lyriks historie, er det karakteristisk, at alle de forskellige epoker frem til 1980 har haft ét af de fire nævnte modernistiske træk som det dominerende

i forhold til de øvrige tre. I den symbolistiske og sensymbolistiske digtning i perioden ca. 1890-1950 (jf. eksemplerne med Sophus Claussen, Tom Kristensen, Gustaf Munch-Petersen og Thorkild Bjørnvig) har det centrale varemærke været den visionære særverden. I konfrontationsmodernismen omkring 1960 er det mest markante træk derimod oppositionen til det sociale (jf. eksemplerne med Erik Knudsen, Klaus Rifbjerg og Jess Ørnsbo). Konkretismen og systemdigtningen fra ca. 1965-1970 lægger specielt vægt på opfattelsen af det digteriske sprog som et materiale (jf. eksemplerne med Hans-Jørgen Nielsen og Per Højholt). Og endelig har det disharmoniske subjekt nok sit mest markante udtryk i den danske lyriske modernisme i Johannes V. Jensens Digte 1906.

Inden for dansk lyrik efter 1980 er det derimod bemærkelsesværdigt, at der ikke, som i de tidligere faser af den danske lyriske modernisme, er et af de fire ovennævnte modernistiske træk, der i særlig grad er markant. Man finder i den nyeste danske digtning alle de positioner, som man har haft i den hidtidige modernismehistorie. Man har de udpræget visionære digtere som Pia Tafdrup, Michael Strunge, Henrik S. Holck, Peter Huss, David Læby, Jens Fink-Jensen og Janus Kodal. Man finder de skriftorienterede, såsom Niels Frank, Lars Bukdahl, Niels Lyngsø og den tidlige Søren Ulrik Thomsen. Man har digtere, hvor civilisationskritikken eller modsætningen mellem individ og samfund dominerer, såsom Bo Green Jensen, Carsten René Nielsen, Kirsten Hammann og F.P. Jac. Og man har digtere, hvor et personligt konfliktstof står i centrum, såsom Lene Henningsen, Pia Juul, Camilla Christensen, Annemette Kure Andersen og den sene Søren Ulrik Thomsen.

Dansk lyrik efter 1980 er kort og godt karakteristisk ved, at den rummer mange forskellige livstolkninger, og at der anvendes mange forskellige stilarter simultant. Digterne har et eklektisk forhold til traditionen, som står til rådighed som en række forskellige former og teknikker. Og hermed er vi inde på betegnelsen postmodernisme, der ofte sættes i forbindelse med en sådan eklektisk holdning til fortidens kunst. Adskillige af de yngre forfattere har da også udtalt sig i overensstemmelse med denne opfattelse, såsom Strunges »litteraturhistorien er et stort supermarked, hvor vi henter det vi skal bruge« (Mai og Strunge 1985, 110), og Thomsens »traditionen er kommet i øjenhøjde« (Jensen og Svendsen 1988, 71).

Det er dog ikke bare i dansk digtning efter 1980 som helhed, at man kan tale om postmodernistisk eklekticisme. Det gælder også i enkeltdigte af forskellige forfattere. Et eksempel på dette er Michael Strunges »Den hæslige by« fra Vi folder drømmens faner ud fra 1981:

Skrig er udspændt mellem husene
i den hæslige by.
Menneskene er skygger
af fabrikkerne og kontorerne.
(...)
I byens udkant ligger sindssygehospital
hvor hvide patienter udveksler diagnoser,
smerte og medicin.
I det fjerneste rum
ligger den bedøvede drift
fastspændt til en våd seng.
I dansehallen midt i byen danses Dødedisco.
De midlertidige masker udleveres ved indgangen
mod aflevering af visse hjernedele
omfattende minder om barndom, kærlighed
og drift mod stjerner og oprør.

Vi træffer i digtet et for Strunge typisk polariseret værdiunivers, hvor den ene pol symboliserer modernitetens destruktivitet, symboliseret ved ordene »kontor«, »fabrik« og »maske«, mens den anden står for det utopiske og udtrykkes ved ordene »barndom«, »stjerne«, »drift« og »oprør«. På denne vis danner digtet et helt kalejdoskop af frihedsutopier i 200 års litteratur- og idéhistorie fra romantikkens tro på barnets særlige indsigt i kraft af dets umiddelbarhed, over psykoanalysens og surrealismens opfattelse af driften og underbevidstheden som revolutionært potentiale, 1960'ernes ungdomsoprør og antipsykiatri og til marxismens eller anarkismens betoning af det sociale oprør.

Tilsvarende kan man i Bo Green Jensens tekster se sammensætninger af et utal af forskellige historiske, litterære og mytologiske referencer. Digtet »Moderne kærlighed« indeholder f.eks. sprofragmenter fra områderne dansk porno (»knepper«, »Store Evige Stådreng«, »offerboller«,

»våd og åben«), engelsk porno (»as he rammed his hard throbbing cock / into my girlishly tingling vagina«), amerikansk historie (»Mayflowerpilgrimme«), jødisk mytologi (»rejse Jerusalem«), græsk mytologi (»Nekropolis«), sensationspressens (»Se og læs det hele«, »Den omvendte nonne taler ud«), David Bowies rocktekster (»Moderne kærlighed«), Shakespeares *The Storm* / T.S. Eliots *The Waste Land* (»Øjne som blinde perler«) og vulgærslang (»slikker mediefisse«) (jf. »Bo Green Jensen / Mytedigtning og T. S. Eliot – poetik«).

b) Det sprængte værkbegreb

Man finder i ny dansk lyrik endnu et træk, som man kan forbinde med begrebet postmodernisme. Det drejer sig om opgøret med det klassiske modernistiske og nykritiske værkbegreb. Ifølge dette udgør det litterære værk en autonom enhed med et intentionelt centrum. Det skal dog slås fast, at sådanne angreb langt fra forekommer alle steder i dansk lyrik efter 1980. Et eksempel på helt klassisk opfattelse af værkkategorien møder man f.eks. hos Søren Ulrik Thomsen, der gennem hele sit forfatterskab har forsvaret 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« (1985, 27), eller man ser på hans mere metafysiske orienterede digtning og poetik fra *Nye digte og fremefter*. En formulering fra poetikken *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« (1996, 11). Tilsvarende finder vi i Pia Tafdrups poetik *Over vandet* går jeg en holdning til den digteriske form som noget fast og afgrænset. Tafdrup anvender dog ikke til forskel fra Thomsen et sagligt, klart og traditionelt litteraturvidenskabeligt vokabular, men derimod et suggestivt, poetisk sprog: »poesi er guddommelig præsens« eller »Drømmen forholder sig til digtet som skriget til sangen« (1991, 48 og 163) (jf. »Søren Ulrik Thomsen« og »Pia Tafdrup«).

Modsat denne traditionelle position er der i den nye lyrik en række digtere, der modarbejder det klassiske modernistiske og nykritiske værkbegreb. Den klassiske værkkategori angribes ud fra i hvert tilfælde tre poetologiske positioner. Disse kan benævnes henholdsvis netværksstruk-

turerede, gentagelsestrukturerede og hybridtekster.

1) Netværksstrukturerede tekster

Idéen om netværksstrukturerede tekster er litteraturteoretisk belyst hos Mikhail Bakhtin, der påpeger, at tekster kan være »polyfone« eller »stilistisk heterogene« (Bakhtin 1991). Denne forestilling videreudvikles bl.a. i Roland Barthes' sene værker fra 1970'erne, hvor tekster opfattes som vidtstrakte net af citater eller koder, som læseren frit kan orientere sig i forhold til (Barthes 1973, 1991). Og man kan i det hele taget knytte forestillingen om tekster som netværk til en generel tendens inden for litteraturvidenskaben siden 1960'erne til at lægge vægt på, at læseprocessen er vidt forskellig fra individ til individ. Der reflekteres f.eks. over noget sådant i receptionsæstetikken (Jauss, Iser), fransk poststrukturalisme (Derrida, Kristeva) og amerikansk dekonstruktion (de Man, Bloom, White, Hartman etc.) (jf. en videre diskussion i »Lars Bukdahl / Det netværksstrukturerede digt«).

Hvis man betragter dansk lyrik som helhed, så ser man, at mange forfattere har skrevet tekster, der har unddraget sig forestillingen om et helhedssyn og et intentionelt centrum. Der er her tale om amorfe, polyfone og mangetydige tekster. Man kan nævne forfatterskaber som Emil Bønnelyckes, Jørgen Nashs, Peter Laugesens og Dan Turèlls, og af enkeltværker Rifbjergs *Camouflage* (1961) og Højholts *Turbo* (1968). Karakteristisk er det, at disse forfatterskaber og værker aldrig for alvor har vundet anerkendelse eller er blevet grundigt behandlet i litteraturkritikken. Årsagen til den manglende anerkendelse er, at litteraturkritikken har fokuseret på det nykritisk-modernistiske autonomibegreb. Man har – som Peter Laugesen har udtrykt det – kun haft interesse for »det store, rene, klassiske, dybe digt« (Øvig Knudsen 1995, 155).

I 1980'erne og 1990'erne er der imidlertid i Danmark kommet en voldsom vækst inden for de polyfone, netværksstrukturerede tekster. Et eksempel er Lars Bukdahl, der i sine minipoetikker skriver: »Jeg forestiller mig altså et digt, der er et effektivt rod, flerstemmigt, paradoksalt, ud i alle retninger« (Bukdahl 1995, 15). Og i Henningsens labyrintiske tekster skal læseren selv, som der står i Lene Henningsens poetik *En drøm mærket dag*, på Barthes'k manér finde sin vej: »Rum er udfoldet. Siger til den som / lytter: Vær gæst, kom med, følg / dine veje« (Henningsen 1994, 11). I forbindelse

med afsnittene om forfatterne Lars Bukdahl, Lene Henningsen, Bo Green Jensen og Søren Ulrik Thomsen i denne fremstilling vil det blive yderligere diskuteret, hvorledes fænomenet netværksstrukturerede tekster optræder i poetisk teori og praksis.

2. Gentagelsesstrukturerede tekster

En anden litterær æstetik, der bryder med det modernistisk-nykritiske begreb om værket som en autonom organisme, har udgangspunkt i Niels Franks gentagelsespoetik. Gentagelsespoetikken er beskrevet i Niels Franks essay »Tavshedens syv segl« fra Yucatán og kan i praksis ses udfoldet i Franks to første digtsamlinger, samt hos digtere som Annemette Kure Andersen og Janus Kodal.¹³ Et citat fra poetikken lyder (Frank 1993, 35):

Jeg prøver at bygge et digt op ved en række grundlæggende ord,
som jeg gentager indtil gentagelsen får det enkelte ord til at miste
sin oprindelige betydning og blive symbolsk, dvs. henvise til en
betydning det end ikke selv kender til.

Niels Franks gentagelsespoetik er inspireret af minimalmusikken. De bølgende, redundante ordforløb, hvor et bestemt ordmateriale gentages som en tonerække, har som sit eneste formål at skabe en slags meditativ tilstand. Og i sådanne tekster, hvor man ikke i almindelig forstand har at gøre med nogen indledning eller afslutning, er der tydeligvis også tale om en æstetik, der er i modstrid med traditionelle forestillinger om afgrænsede værker. Et eksempel på et af Franks gentagelsesdigte er f.eks. det allerede citerede digt »Læber«.

Inden for amerikansk litteraturteori har man længe haft fokus på de »seriale« former i poesien. Et eksempel er Joseph M. Contes Unending design. The Forms of Postmodern Poetry (1991), hvor der bl.a. på grundlag af analyser af to af Niels Franks valgslægtskaber John Cage og John Ashbery peges på gentagelsesstrukturer som et centralt træk ved postmoderne poesi (jf. »Niels Frank / Gentagelsens og de små ordklassers poetik«).

3. Hybridtekster

Endelig finder man i dansk lyrik efter 1980 en tredje type af opbrud fra

opfattelsen af digtet som en autonom enhed. Disse brud forekommer i forbindelse med overskridelse af genregreenser. Der skabes hybridtekster. Man kan her i første række nævne de mange blandinger af poesi og prosa, der godt kan opfattes som raffinerede videreudviklinger af 1970'ernes knækprosa, hos digtere som Klaus Lynggård, Naja Marie Aidt, Katrine Marie Guldager, Kirsten Hammann og Pia Juul.¹⁴

Men der forekommer også langt mere radikale genreblandinger, som ganske vist har fortilfælde i det tidlige 1900-tals modernisters brug af simultanteknik og citatmosaik. Klassikere på dette felt er f.eks. Apollinaires Calligrammes (1918), T.S. Eliots *The Waste Land* (1922) og Pounds *Cantos* (1920-69). I dansk lyrik efter 1980 kan man bl.a. se eksempler på simultanteknikken, hvor situationer fra forskellige tider og rum sammensættes uformidlede hos Carsten René Nielsen i digte som »En sort rose«, »Postkort fra månens bagside« og »Skamløse engle«. Brugen af citatmosaikken er specielt tydelig hos Bo Green Jensen i digte som »Moderne kærlighed« og »Venter på Enola Gay«. Af andre digtere, der har benyttet de to nævnte virkemidler, kan nævnes Michael Strunge, F.P. Jac og Simon Grotrian.

Den grænseløse genresprængning forekommer endelig i en form, som enten kan relateres til romantikkens ideer om en universalpoesi eller et gesamtkunstværk (som de udformes af Friedrich Schlegel), hvor en total genresammensmeltning løfter værket op i en sublim sfære, eller til forestillingen om en postmoderne kunst (som det f.eks. findes hos Jean-François Lyotard), der i værdirelativismens navn sletter enhver form for skel mellem forskellige typer af diskurser. Således udgør Bo Green Jensens *Rosens veje* (1981-86) – det største lyriske værk, vi har på dansk med sine 1360 sider fordelt på 7 bind – en blanding af stort set alle eksisterende litterære og ikke-litterære genrer (jf. også afsnittet om Bo Green Jensen).

Samlende kan man slå fast, at dansk poesi efter 1980 er solidt forankret i den modernistiske tradition, som den er defineret ved de angivne fire æstetisk-eksistentielle træk. På to punkter er der tale om brud i forhold til

Poetikker efter 1980

Det kan være vanskeligt at overskue den mængde af poetiklignende tekster,

anden tidligere modernistisk digtning. Disse to punkter, som kan relateres til den amerikanske forståelse af etiketten postmodernisme, er henholdsvis eklekticismen, dvs. den simultane brug af mange stilarter, og bruddene med en klassisk modernistisk og nykritisk værkæstetik. Man kan imidlertid bemærke, at det ikke kun er i de sidste to årtiers lyrik, at det eklektiske og genresprængningstendensen er slået igennem. Det gælder også for poetikkerne.

der er kommet siden 1980. Man kan uden problemer finde en snes tekster, der kan bære denne genrebetegnelse. Og det er langt flere, end man finder i hele den øvrige danske litteraturhistorie.

I denne bog er antallet af behandlede forfatterskaber begrænset til syv. I hvert af disse forfatterskaber indgår der én eller flere poetiktekster. Poetikteksterne er Søren Ulrik Thomsens *Mit lys brænder. Omrids af en ny poetik* (1985), »Man må først og fremmest være fornem« (1988) og *En dans på gloser* (1996), Bo Green Jensens »Den stadige blomstring og den tabte epifani« (1985) og *Så vi ikke visner ihjel. En antipoetik* (1985), Pia Tafdrups *Over vandet går jeg. Skitse til en poetik* (1991), Lars Bukdahls »Fix orkidé. Brudstykker af elegancens poetik« (1988) og »Dødens appelsin« (1995), Niels Franks *Yucatán. Essays og andre forsøg* (1993), Lene Henningsens *En drøm mærket dag. Telegrammer om liv/digt* (1994) og »At leve drømmen« (1992), og Carsten René Nielsens »Ubestandige papirsbåde« (1995).

Når netop disse forfattere er udvalgt som de centrale på poetik-poesifeltet i dansk litteratur efter 1980, skyldes det, at man har at gøre med konsoliderede og store forfatterskaber. De består alle af mindst 5 bogudgivelser, har i gennemsnit ca. 10 år på bagen og er alle kommet til at stå skarpt profilerede i den litterære offentlighed. Af andre forfattere, der har skrevet poetiktekster, kan nævnes Niels Lyngsø, David Læby, Morten Søndergård, Jesper Mulbjerg, Katrine Marie Guldager, Juliane Preisler, Annette Kure Andersen og Martin Bigum. At disse forfatterskaber ikke er behandlede i denne bog har derfor intet at gøre med kvaliteten af disse, men skyldes udelukkende, at disse forfatterskaber endnu er for små til for alvor at stå markant aftegnede med deres æstetiske strategi. Derudover skal det nævnes, at der er en række betydningsfulde danske lyriske forfatterskaber fra 1980'erne og 1990'erne, som ikke er blevet behandlet i denne sammenhæng med den begrundelse, at der i disse ikke eller kun i ringe grad er tale om en beskæftigelse med poetikskrivning. Det drejer sig specielt om Michael Strunge, F.P. Jac og Pia Juul.

De danske poetikker af de syv forfattere vil i det følgende blive behandlet med udgangspunkt i fem parametre. Der vil blive set på deres form, stil, stof, funktion og forhold til den litterære tradition.

a) Form

Poetikgenren er vanskelig at afgrænse. Den dækker i videste forstand alle tekster, der forsøger at sige noget grundlæggende om, hvad digtning er. Historisk set har genren undergået voldsomme forandringer.

I tiden fra antikken og frem til romantikken var poetikker lærebøger i, hvordan en digter kunne og burde anvende et fast repertoire af genrer, kompositionsprincipper, versformer, typer af billedsprog etc. Fra antikken har man Aristoteles' Poetik og Horats Ars Poetica, fra den norrøne tid Snorres Edda, og fra barokken og klassicismen Opitz' Deutsche Poeterey (1624), Boileaus L'art Poétique (1674) og Popes Essay on Criticism (1711). Alle disse klassiske poetikker er karakteristiske ved at være afrundede, klart disponerede værker.

I løbet af 1700-tallet forsvinder den klassiske poetik som en veldefineret genre. Der skrives ikke længere værker, der redegør for digtningens regler. I stedet indgår refleksionerne over digtningen i generelle æstetisk-filosofiske værker af tænkere som Kant, Hegel, Herder, Schiller og Friedrich Schlegel.¹⁵

Konsekvensen af denne nyorientering i poetikhistorien er, at de poetologiske refleksioner i tiltagende grad op igennem det 19. og 20. århundrede har spredt sig ud over en række andre genrer. Man anvender nødig den gamle etikette »poetik«, og de mest indflydelsesrige moderne skrifter, der søger at sige noget fundamentalt om, hvad digtning er og bør være, anvender helt andre genrebetegnelser om sig selv. Det kan være det aggressive »manifest« (f.eks. Marinettis Manifeste technique de la littérature futuriste (1912) og Bretons Les Manifestes du Surréalisme fra (1924, 1930, 1942)), de saglige »essays« (f.eks. Eliots The Sacred Wood. Essays on Poetry & Criticism (1920)) eller ekstatisk henrevne og obskure genrebetegnelser som Rimbauds »Lettres du voyant« (1871). Den danske poetikklassiker par excellence Paul la Cours Fragmenter af en Dagbog (1948) har tilsvarende anvendt to andre helt fordringsløse genrebetegnelser i sin titel.

Inden for de danske modernistiske poetikker er der frem til i dag sket en tydelig eskalering af tendensen til at sprænge poetikgenren. Af danske poetikker før 1980 har man ud over la Cours værk Per Højholts poetikker Cézannes metode (1967) og Intethedens grimasser (1972). I la Cours og Højholts skrifter er der i begge tilfælde tale om genremæssigt nogenlunde rene produkter. Til trods for at forfatterne anvender genrebetegnelserne

»fragmenter« og »dagbog« (la Cour) eller »essays« (Højholt), er man ikke et øjeblik i tvivl om, at den mest dækkende genrebetegnelse for værkerne er »poetik«. Både la Cours og Højholts værker er veldisponerede værker med kapiteloverskrifter og sammenhængende ræsonnementer. Og man er som læser helt på det rene med, at tekstens jeg er forfatteren, og at emnet er en række almene betragtninger over poesien med udgangspunkt i digterens egne kunstneriske erfaringer.

I forhold til denne strukturelle fasthed i de ældre poetikværker repræsenterer poetikkerne fra 1980'erne og 1990'erne en kraftig opløsnings-tendens. I de syv poetikforfatteres værker fra de seneste to årtier er der i udpræget grad tale om hybridtekster, hvor et utal genrer indgår i blandingsforhold i teksterne. Eksemplerne på dette er mange.

Bo Green Jensens »Den stadige blomstring og den tabte epifani« kan betegnes som en litteraturhistorisk / videnskabelig afhandling med lyriske indslag, mens Lars Bukdahls »Fix orkidé« er en blanding af teksttyperne causeri, anekdote, digt, fortælling og dagbogsnotat. Lene Henning-sens poetik har digtsamlingens form og indeholder tekster, der ifølge titlen er »telegrammer«, mens Niels Frank benytter sig af en blanding af genrerne digterportræt, rejseberetning, dagbog, kunstteoretisk og litteraturanalytisk afhandling samt en række fiktionsgenrer. Søren Ulrik Thomsens »Man må først og fremmest være fornem« og Lene Henning-sens »At leve drømmen« har begge interviewets form¹⁶, hvorimod Carsten René Nielsens »Ubestandige papirsbåde« ligner et debatindlæg, i hvilket der polemiseres mod andre poetikker. Kun Søren Ulrik Thomsens Mit lys brænder og Pia Tafdrups Over vandet går jeg fremtræder genremæssigt nogenlunde rene. Teksterne har værkarakter og ordet »poetik« på forsiden, men den efterromantiske lidenskab for den fragmenterede form og de opløste genrer har dog også her sat sit aftryk i titlerne. Thomsens og Tafdrups værker benævnes henholdsvis et »omrids af« og en »skitse til« en poetik. Endelig er den foreløbige rekord, når det gælder om at dekonstruere poetikken som genre, nok sat af Bo Green Jensen. Som indledning til Så vi ikke visner ihjel skriver Green Jensen, at hans poetik ikke er en poetik, men at den kan anskues ud fra mindst fire andre genreoptikker: »Så vi ikke visner ihjel er en skitse til en antipoetik, skrevet på bestilling, men offentliggjort i selvforsvar. Den er også en annonce for projektet Rosens veje« (1985, 4).

b) Stil

Når de mange forskellige genrer indgår i de nye poetiktekster, er resultatet, at det er umuligt at pege på én bestemt form, som er typisk for 1980'ernes og 1990'ernes poetikker. Det samme gælder stilarter. De sidste to årtiers poetikker afspejler som lyrikken en postmodernistisk eklekticisme, hvor der eksisterer mange stilarter simultant. Hver forfatter sin stil.

Af de syv poetikforfattere træffer man hos Søren Ulrik Thomsen en kølig, videnskabelig stil. I modsætning til de fleste andre digtere lægger Thomsens poetikker sig relativ tæt op ad den akademiske afhandlings form. Der er tale om entydig terminologi (f.eks. Mit lys brænder's centrale begreber »form«, »døden« og »nærvær«), klar disponering og et absolut minimum af lyrisk-retoriske effekter (billedsprog, ironi etc). I visse tilfælde vanskeliggøres læsbarheden af teksterne af en voldsom brug af hypotaks. En dans på gloser rummer således talrige eksempler på underordnede bisætninger af 8. grad, hvilket normalt kun optræder i lovttekster. Et eksempel lyder: »..., men skal kunstdiskussionen føres videre, (1) blir der på vegne af værkkategorien og skønhedsbegrebet brug for en æstetisk konservatisme, (2) der vel og mærke ikke er det samme som den politiske, (3) som den aldrig må alliere sig med, heller ikke nu, (4) hvor selv de mest reaktionære blade med deres kulturradikale fjender som forbilleder ansætter professionelt kontroversielle columnister til på liniebetaling at sige Roma midt imod og slå hårdt ned på enhver anfægtelse af det udvidede kunstbegreb, (5) der bare indskrænker kunsten ved ikke at kunne begribe, (6) at enhver grænseoverskridelse forudsætter, (7) at der overhovedet er en kunst til at formulere den grænse, (8) som skal overskrides« (Thomsen 1996, 99). I Mit lys brænder er læsbarheden ligeledes vanskeliggjort af formuleringen, men i denne poetik drejer det sig ikke om de arabeskeagtigt slyngede sætninger, men om syntetiserede abstrakte led. En typisk vending lyder f.eks.: »den absoluterede tros konkrete og konstant konkretiserende praksis, der udgøres af selve relationen mellem kroppen og dens ophør« (Thomsen 1985, 125).

Modsat Thomsens poetikker er stilen i Pia Tafdrups *Over vandet* går jeg absolut ikke den videnskabelige. Tafdrups poetik interesserer sig ikke for at definere begreber. Ord som »figur«, »tegn« og »sprog« er i poetikken mangetydige og knytter ikke an til i forvejen givne æstetisk-filosofiske tankesystemer. På denne vis er stilen i *Over vandet* går jeg helt igennem

af en lang sætning eller tilmed et helt afsnit).« (Frank 1993, 35). Bemærk i øvrigt den raffinerede metasproglige pointe i citatets slutning.

Hos de sidste tre digtere, Lene Henningsen, Lars Bukdahl og Carsten René Nielsen er der tale om anvendelse af endnu tre forskellige former for sprog. Henningsen anvender i poetikken En drøm mærket dag. Telegrammer om liv/digt (1994) en lapidarisk ekstremt koncentreret lyrisk stil. Om det forhold, at digtningen ikke bør lade sig styre af udefra kommende krav, hedder det f.eks.: »Ingen kapitulation. Ingen kompromisser. / I digtet: Ingen guide. Ingen diktator« (1994, 11).

I Bukdahls poetikker dominerer en anarkistisk showstil fyldt med talesprog, paradokser og stilbrud. Et eksempel fra »Fix orkidé« lyder: »Hvis digtet synes ironisk er det fordi det allerede er flygtet og sidder på læserens ryg, og vender han sig for at fange det er dansen allerede igang, det er da tydeligt at se« (1988, 78). Går man til Bukdahls senere poetik »Dødens appelsin«, er den underfundige tone yderligere suppleret af en skarp polemisk attitude: »Jeg gider ikke begynde at argumentere kulturredaktørhostende og forlagsdirektørflæbende for poesiens berettigelse, for den og det er absolut ingen nytte til« (1995, 19).

Endelig har vi i Carsten René Nielsens poetik et forsøg på at formulere sig i et helt dagligdags sprog. Der fortælles lige ud af posen om poesiskrivning som en aktivitet, der efter Nielsens mening bedst lader sig forstå ved sammenligninger med andre hverdagslige gøremål: »At kunne skrive et godt digt er som at være god til at spille flipperspil.« I Nielsens »Ubestandige papirsbåde« er stilen desuden præget af aggressive udladninger i forhold til andre poetikskribenter. Der tales om »Pia Tafdrups ophobning af symbolistiske banaliteter i poetikken Over vandet går jeg« og om »et stort sludrechatol som Søren Ulrik Thomsen« (1995, 30 og 31).

Som det altså er fremgået er poetikfeltet i 1980'erne og 1990'erne karakteristisk ved, at der ikke er tale om én form eller stil, men derimod om en hel vifte af former og stilarter. Det er denne bogs grundsynspunkt, at ingen af disse former eller stilarter nødvendigvis er bedre eller mere legitime end andre. Det gælder nemlig for alle de vidt forskellige tekster, som betegnes som poetikker, at de er i stand til at opfylde deres vigtigste formål, nemlig at belyse det forfatterskab, de er en del af.

lyrisk, og tekstens argumentationsform er ofte anskueliggørelsen ved hjælp af billedsprog. Eksempler på stilens prægnante, sanselige metaforik er f.eks.: »i poesi er kønnene beslægtet som søskende« (96), et digt må »udfolde begærets syntaks« (99), »digte er at gribe fremtiden før den kommer« (43) og »drømmen forholder sig til digtet som skriget til sangen« (163). I visse tilfælde har stilen desuden et lidt altmodisch præg: »Jeg har bestandigt det ønske intakt, at digtets intentioner opfattes« (87) eller »Jeg siger: Det er hinsides det subjektive englen bor« (9).

Green Jensens to poetikker udtrykker overvejelserne over digtningen i et sprog, der er helt forskelligt fra både Thomsens og Tafdrups. Stilen er her hverken præget af nøgtern argumentation eller suggestiv metaforik, men derimod af en mytologisk og religiøst farvet associationsrigdom. I Så vi ikke visner ihjel forklares det f.eks. på følgende måde, hvorfor det er vigtigt at »finde en stemme« som digter: »Mellem afmagten og indsigten hvor lyset bliver til dage. Det er ud af denne angst vi skal skabe en legende. Ellers er vi uden mening i det absolutte spil« (1985, 18).

Anderledes igen forholder det sig med Niels Franks stil. I Franks Yucatán er der som i Thomsens skrifter tale om en række klart definerede begreber såsom »rupa« vs. »arupa«, »stilhed« vs. »tavshed« og »form« vs. »stil«. Til gengæld er Franks sætningsbygning forskellig fra Thomsens voldsomme brug af hypotaks, idet der i Yucatán's prosa anvendes lange, bølgende, parataktiske konstruktioner. På denne vis vendes og drejes begreberne i forhold til hinanden i varierede gentagelsesforløb. Og når tankegange foldes ud i Franks musikalske prosastil virker de med stor suggestiv kraft. Det gælder f.eks. forestillingen om, at del og helhed gensidigt belyser hinanden i en tekst: »Jeg tror at han vil lade strofen pege mod noget, som er langt større end det enkelte ord og det enkelte digt, nemlig bogen. Digtet peger altså mod sin sammenhæng, som er bogen, og bogen peger på den ordskala, som den er bygget op af. Ordskalaen selv, derimod, peger mod gentagelsen af det enkelte ord. Opbygningen af et digts tonerække bliver på den måde i sig selv introvert; den folder sig ind i sig selv som en indfoldet orden: den eneste regel der bliver tilbage er den at hvert enkelt digt, hver strofe, hvert vers, skal indeholde de øvrige vers (som et øre siges at indeholde formen af et foster, et agern indeholde kimen til et egetræ, en del af et holografie hele holografiet. Og som en enkelt parentes, kan siges at indeholde betydningen

c) Stof

Som nævnt under diskussionen af poetikkens form har poetikkerne ændret sig voldsomt fra antikken til i dag. Det afgørende skel finder sted i slutningen af det 18. århundrede omkring romantikkens gennembrud. Vi kan her tale om en generel udvikling fra en »regelæstetik« med afsæt i klassisk retorik til en »oplevelsesæstetik«, der sætter den rendyrkede subjektivitet i højsædet.¹⁷ Mens den klassiske poetik groft sagt beskriver digtningen som bestemt af »udvendige« regler og normative imperativer, bliver poesien fra og med romantikken opfattet som udtryk for et »indre« fantasiliv.

I den klassiske poetik er det rimeligt at skelne mellem deskriptivt (sådan er digtningen) og normativt (sådan bør digtningen være). Eksempelvis fremlægger Snorre Sturlussons Edda (ca. 1200) i de to dele »Skáldskaparmál« og »Hattamál«, dels et register over hvilke »kenninger« (oldnordiske metaforer) og metriske former, der eksisterer, og dels en anvisning på, hvordan de bør anvendes.

En sådan skelnen er derimod ikke relevant i poetikskrifterne efter romantikken. I disse er det et grundtræk, at alle ræsonnementer bunder i subjektiv oplevelse. En anden sag er det imidlertid, at de subjektive smagdomme, erfaringer og ræsonnementer sjældent fremsættes i en subjektiv form. I modernismens poetikker står der sjældent: »Jeg tror ...«, »jeg har en fornemmelse af ...« eller »mine erfaringer med digtningen siger mig ...«. Tværtimod møder man oftest det absoluterende udsagn. I de ældre poetikker i dansk modernisme af la Cour og Højholt vrimler det med sådanne universelle statements. I Fragmenter af en Dagbog hedder det f.eks.: »Digtet og det poetiske billede er Glædens Sprog« (42), »Digtet kræver endeløst Mod for at blive til« (25), »Digter er enhver, i hvem Enheden af Ting lever og vidner« (12) og »I enhver Digter, selv den mest forfinede, overvintrede et Almuesind« (43). Og i Cézannes metode lyder en række udsagn: »Digtet er en tom henvendelse« (85), »Digtet er ikke information« (14) og »Digtet forældes ikke i den forstand at man kan sige om det at det som udsagn er foreløbigt« (14).

I danske poetikker fra 1980'erne og 1990'erne er det som hos la Cour og Højholt et generelt træk, at subjektive oplevelser og refleksioner fremsættes som absoluterende udsagn. Et udpluk af sådanne udsagn fra de nye poetikker lyder: Digtet må ikke kunne »fortsætte efter sidste

linie« (Thomsen, 1985, 27), »digte er at gribe fremtiden før den passerer« (Tafdrup 1991, 43), »når et digt, der ligner en legoklods, kan åbne sig som en blomst, fungerer tingene« (Bukdahl, 1988, 80), den lukkede digtform »lader modtageren urørt« (Frank 1993, 43) og »I digtet: Ingen guide. Ingen diktator« (Henningsen, 1994, 14). Sammenligner man disse udsagn med la Cours og Højholts er det bemærkelsesværdigt, at der er tale om en radikalisering i tendensen til at udtrykke det subjektive, som om det var en objektiv sandhed.

For la Cours og Højholts vedkommende er udsagnene om digtningen ret generelle. La Cours digttopfattelse dækker væsentlige erfaringer hos de fleste Heretica-digtere, mens Højholts syn på digtningen falder i tråd med den konkretistiske strømning inden for dansk digtning i sidste halvdel af 1960'erne. Anderledes med de nye poetikker. Der findes formodentlig kun én dansk digter, der umiddelbart vil vedkende sig udsagnet om, at »når et digt, der ligner en legoklods, kan åbne sig som en blomst, fungerer tingene«. Og det gælder tilsvarende for de andre udsagn. Poetikkerne er i 1980'erne og 1990'erne blevet dybt individualistiske projekter, som stort set kun har mening, når de ses i forhold til det forfatterskab, de er en del af. Og hermed er vi ovre i diskussionen af poetikkernes funktion.

d) Funktion

Sammenligner vi de klassiske poetikkers funktion med de moderne, er der naturligvis betydelige forskelle. Når poetikkens form som i barokken og klassicismen er den systematiske og veldisponerede redegørelse for forhold omkring digtningen, og stoffet er et fast repertoire af regler for anvendelsen af retoriske figurer og metrik, bliver poetikken nærmest en lærebog. Ganske anderledes i tiden efter romantikken. Her bliver forestillingen om en avantgarde installeret i litteraturen, og poetikken falder i høj grad sammen med manifestet som et skrift, i hvilket en gammel tids litteratur skal forkastes og en ny introduceres.

Betragter vi de mange poetikagtige skrifter fra avantgardebevægelsernes storhedstid, er det karakteristisk, at deres funktion er klart defineret. Denne er at profilere en hel generation af digtere. Og for mange skrifers vedkommende såsom den franske symbolismes manifest fra 1890'erne,

futuristernes manifeste fra ca. 1909-1925 samt dadaismens (1916) og surrealismens (1924-42) lykkes bestræbelse også. Afsenderen af skriftet har simpelthen et omdømme, der er stærkt nok til, at poetikteksten bliver opfattet som norm.

På dansk grund gælder der nogenlunde det samme for poetikklassikerne par excellence, Paul la Cours Fragmenter af en Dagbog (1948). Dette skrifts indflydelse på næsten hele generationen af digtere omkring Heretica kan næppe overvurderes. Og går vi til Højholts poetikker er det – til trods for al intern polemik mellem bl.a. Hans-Jørgen Nielsen og Højholt i tidsskrifterne ta' og mak - tydeligt, at de to poetikker af den konkretistiske digtergeneration fra slutningen af 1960'erne opfattes som overordentlig betydningsfulde programskrifter, der også er dækkende for andre samtidige poeter¹⁸.

Helt anderledes for poetikkerne fra 1980'erne og 1990'erne. Ingen opfatter her nogle af de mange poetikskrifter som værende repræsentative for en hel generation af digtere. Der er som før nævnt tale om udprægede individuelle projekter. Og dette har naturligvis indflydelse på, hvordan det er mest hensigtsmæssigt at læse de nye poetikker. Det er denne bogs grundforestilling, at de nye poetikker med stort udbytte kan læses som forfatterskabsnøgler. Poetikken hjælper os til at få overblik over og kaste lys ind i de dunkle kroge af en digters værk.

e) Traditionen

At poetikkerne fra 1980'erne og 1990'erne er udtryk for individualistiske projekter afspejler sig endelig i poetikkernes forhold til den litterære tradition. De nye poetikkers fokusering på valgslægtskaber fra litteratur- og kunsthistorien kan ligesom for lyrikkens vedkommende ses i lyset af forestillingen om en postavantgardistisk kunst, hvor mange stilarter er til stede simultant.

Den tidlige modernismes poetikker og i særdeleshed avantgardebævegelsernes manifeste kvier sig ved at referere til fortidens kunst, da det opfattes som essentielt at formulere sig i opposition til en forældet kunst. Noget sådant er også tilfældet hos la Cour og Højholt.

Fragmenter af en Dagbog starter med den følgende avantgardistiske proklamation: »Digterne har i disse formørkede Aar Brug for at dokumen-

tere for sig selv, at det at beskæftige sig med Poesi saa langt fra at være en Flugt, tværtimod er høj og uundværlig gerning i Tingenes Hjerter.« La Cour henviser desuden i poetikkens indledning til, at visse franske lyrikere sysler »med de samme Notater som jeg«. Og man finder dernæst som den dominerende referenceramme i poetikken den samtidige romanske poesi (Char, Lorca, Reverdy, Eluard etc.), som der henvises til i en stor del af fragmenterne. I praksis ser man, hvordan la Cours alliance med en samtidig modernistisk poesi er med til at give Fragmenter af en Dagbog dens tyngde som generationsdokument, og den poetiske oprustning lykkes til fulde i de danske heretiske rækker.

I Højholts poetik finder man en lignende avantgardetænkning. Modsat la Cours strategi, hvor kontrasten til en forældet litteratur sættes i stand ved at fremhæve samtidens kvaliteter (de romanske modernistiske lyrikere), gør Højholt imidlertid noget andet, nemlig at ignorere den litterære tradition fuldstændig. I hele Cézannes metode finder man således kun én passage, hvor andre lyrikere nævnes (Højholt 1967, 78). Bemærkelsesværdigt er det, at en sådan »År-0-tænkning« er særdeles udbredt blandt konkretisterne i slutningen af 1960'erne og kan f.eks. findes helt magen til i Hans-Jørgen Nielsens Eksempler (1968). I Nielsens begejstrede diktation hedder det om tidens litteratur: »Rollen som poet har mistet den sidste gudeglans.« Og: »En helt ny slags litteratur kan vokse frem af denne situation og er allerede i færd med det.« De nye poeters tekster »ligner ikke noget, der kendes andetsteds« (H. J. Nielsen 1968, 162 og 178).

Vender vi nu blikket mod de danske poetikker fra 1980'erne og 1990'erne, er det helt anderledes. Vi har tidligere nævnt det postavantgardistiske udsagn fra Søren Ulrik Thomsen om, at »traditionen er kommet i øjenhøjde«. Metaforen »øjnehøjde« siger selvfølgelig noget om, at fortidens litteratur ikke i første række opfattes som noget, man skal bekæmpe eller profilere sig i forhold til.

Tværtimod er der i poetikkerne fra 1980'erne og 1990'erne tale om tætte bånd til kunstnere og kunstneriske bevægelser fra tidligere tider. Valgslægtskaber er simpelthen en hovedingrediens i de nye poetikker. Og en indsigt i disse valgslægtskaber og deres betydning for digterne er central for forståelsen af forfatterskaberne.

For de syv forfattere i denne bog drejer det sig om vidt forskellige valgslægtskaber. Bo Green Jensens referenceramme er T.S. Eliot, de engelske romantikere (Coleridge, Keats, Shelley etc.) samt en lang række angelsaksiske digtere, ofte med tilknytning til rockmusikken (Leonard Cohen, David Bowie, Bob Dylan etc.). For Pia Tafdrups vedkommende tilhører de vigtigste valgslægtskaber den symbolistiske og sensymbolistiske tradition (Baudelaire, Mallarmé, Rilke, Sophus Claussen, Bjørnvig etc.). Lars Bukdahls digtning har som forbilleder Per Højholt og Peter Laugesen, og relaterer sig desuden til konkretistisk digtning generelt samt til Marcel Duchamps ready-made-art. Carsten René Niensens poesi står i gæld til surrealismen og ekspressionismen samt til danske konfrontationsmodernister som Jess Ørnsbo og Jørgen Sonne. For Lene Henningsen er vigtige valgslægtskaber de visionære digtere fra tiden omkring 1980, Michael Strunge, Henrik S. Holck og Peter Huss. Niels Franks forfatterskab forbinder sig med en esoterisk, hermetisk tradition inden for modernismen med repræsentanter som Paul Celan, Gunnar Björling, Edmond Jabès, John Cage og John Ashbery. Og endelig spænder identifikationsfigurerne og -bevægelserne i Søren Ulrik Thomsens forfatterskab fra de tidlige digtes reference til de danske tressermodernister og -konkretister samt amerikanske minimalister og frem til de sene digtes arabeskepoetik, der bl.a. relaterer sig til J.P. Jacobsen og Fernando Pessoa.

Der er altså tale om overordentlig store divergenser med hensyn til de valgslægtskaber, som de syv digtere forholder sig til. Og dette forbinder sig naturligvis med, at der generelt er en imponerende variationsrigdom i den nye poetik og poesi, hvad angår form, stil, stof, digterisk strategi og holdningen til kunst i det hele taget. I det følgende afsnit vil vi se nærmere på de syv forfattere. Der vil her blive lagt vægt på to ting. Dels at give en karakteristisk af hver af forfatterskaberne. Og dels at fremdrage ligheder og forskelle mellem forfatterskaberne i et forsøg på at tegne et samlet billede af dansk poetik og poesi fra 1980'erne og 1990'erne.

Positioner

Søren Ulrik Thomsen

Søren Ulrik Thomsens forfatterskab består af digtsamlingerne *City Slang* (1981), *Ukendt under den samme måne* (1982), *Nye digte* (1987), *Hjemfalden* (1991) og *Det skabtes vaklen* (1996) samt poetikskrifterne *Mit lys brænder* (1985) og *En dans på gloser* (1996). Helt centralt i forhold til en forståelse af forfatterskabet står desuden interviewet »Man må først og fremmest være fornem« (1988). Endelig har Thomsen skrevet et antal essays.

Få digtere har i det sidste årti været genstand for større respekt og beundring fra såvel digterkolleger og kritikere som publikum, og når man i tidsskriftet *Fredag støder* på overskriften »man må først og fremmest være fornem« til et interview med Thomsen, er det et rammende, samlende begreb for forfatterskabet med dets kompromisløshed i æstetiske fordringer, dets præcision og koncentration i det sproglige udtryk og dets fascinerende modsætning mellem skarp analyse og drømmeagtig vision.

Konfrontationsmodernistisk afsæt

I Søren Ulrik Thomsens digtproduktion siden 1981 finder man der tre tekster, der er tilegnet andre forfattere, nemlig Peter Seeberg, Jess Ørnsbo og Henrik Nordbrandt. Disse forfattere debuterer i perioden 1956-66. At dette tidsrum er sammenfaldende med den konfrontationsmodernistiske epoke i dansk litteratur giver et praj om, hvor rødderne i Thomsens forfatterskab er. Nøglebegreber for konfrontationsdigtningen er nulpunktsoplevelse og værdinedskrivning, en illusionsløs holdning til den samfundsmæssige virkelighed og en antiromantisk indstilling til det at være digter. (jf. »Overblik / Oppositionen til det sociale«). Thomsens debutsamling *City Slang* adskiller sig således fra en række samtidige digteres. Det drejer sig om Strunges, Tafdrups og Green Jensens samlinger, hvor der i langt højere grad er tale om en afsmitning fra ældre dansk og udenlandsk modernisme (Rimbaud, Claussen, Eliot, Sarvig etc.).

City Slang er en samling, hvor den konkret sansede storby fylder mere

end i nogen anden dansk digtsamling siden Rifbjergs Konfrontation (1960) og Ørnsbos Digte (1960). Overalt i samlingen er der »havn«, »station«, »tunneler«, »ekspedienter og servitricer«, »fodgængerovergang«, »containere«, »forfaldne fabrikker«, »biografens dybrøde foyer«, »taxiskiltenes grønne signaler«, »S-tog«, »baggården«, »motorgaden«, »kinesisk cafeteria«, »natbussen«, »togenes sortbrune rør«, »jernbanegraven«, »isgrønne lygter«, »biler« og »Discotek Saturn«. Et typisk digt er f.eks. »By«:

Som et skaldyr står den gamle mand på apotekets trappe.
Om natten er radioen tændt i undergrundsbanens billetkontor.
Bunker af gammelt tøj i forretningens høje ruder.
Søvn bag øjnene.
I vinger af støv går en pige i sidegaden. Eftermiddag.
Teenagere glider som vand gennem Glasgadens lys

Som i Rifbjergs rekognosceringer i de københavnske havnearealer eller Ørnsbos sansninger af massernes trængsel i en tingsoverlæst storby bombarderes den digteriske bevidsthed med konkret sansede udsnit af byens liv. I digtets 16 sætningsenheder beskrives en række indbyrdes usammenhængende og derfor for jeget meningsløse hændelser. Indtrykkene perciperes helt passivt og forudsætningsløst. Man bemærker endvidere, hvordan alle de registrerede scenerier konnoterer forfald, ensomhed og angst. »By« er et digt om den totale fremmedgørelse og afmagt. Digtet udtrykker på denne måde helt parallelt til tressernes konfrontationsmodernisme en kritik af det anonymiserede storbyliv.

To forskelle er der dog tydeligvis mellem formsproget i City Slang og i modernismen fra begyndelsen af 1960'erne. Dels finder man ikke hos Thomsen opgøret med det heretiske, patetiske sprog i form af et tabukrænkende ordvokabular (der findes dog eksempler på tabukrænkende sprog hos Thomsen såsom »Sol Opgang« – jf. senere i dette afsnit), såsom Rifbjergs »Halleluja: ræb / Poesi: hvor er mit brokbind?« (1960), eller Ørnsbos »lilla ludere« (1960). Dels har digtene i City Slang taget ved lære af konkretisternes opgør med »metaformodernismen«. Man træffer hos Thomsen ikke den komplekse, syntetiserede metaforik fra Rifbjergs, Ørnsbos, Malinowskis, Sonnes og Benny Andersens tidlige værker.

City Slang's formsprog er dog langt fra rensat for metaforik, som det er tilfældet hos de radikale skrifttematiske digtere Hans-Jørgen Nielsen, Vagn Steen og Palle Jessen. Til gengæld gøres der brug af den kategori af metaforer og sammenligninger, som de kognitive lingvister kalder rene »one-shot image-metaphores« (Lakoff & Turner 1989, 91). Hermed menes sproglige billeder, der ikke indgår i større sammenhængende komplekser eller med Hejlskov Larsens udtryk »billedplaner« (Hejlskov Larsen 1966). Et udpluk lyder f.eks.: »som et skaldyr står den gamle mand på apotekets trappe«, »som et maskingevær skydes S-toget frem langs stationernes serie«, »fiskenes stimer af blinkende knive«, »radarens spind«, »søerne som sølvpapir«, »fascinationens opløste krop«, »kranernes kæmpekroppe«, »projektørernes bål« etc. Som man ser, har metaforerne næsten altid et sansebåret, associativt præg og virker kun undtagelsesvis, som om de er konciperet med resonans i en metafysisk orienteret erkendelse (der er dog enkelte eksempler på dette såsom »fascinationens opløste krop«), som det er udbredt inden for den symbolistiske og sensymbolistiske digttradition (f.eks. Claussens »et Vanvid i Kileskrift / på dit Dronningelegem – Ekbátana« og Sarvigs »Virkelighedens Sporvogn«). Og her ligner Thomsens City Slang følgelig også konfrontationsmodernismen med dens fokusering på det stærke sansesystem og den »forudsætningsløse omverdenserkendelse«¹⁹. Den poetik, der ligger indlejret i Thomsens tidligste digte, svarer således på væsentlige punkter til den, man finder hos Rifbjerg-generationen. Et centralt digt i samlingen er »Hver dag«, fra hvilket samlingens titel stammer:

S-togets hule kile skydes ind under byen. Vi svæver på
trapperne.

Samme digt hver dag.

En mand forsvinder i sidegader. Min krop i glasset. Containere
gaber i baggården. Vi sidder i portene.

Samme digt hver dag.

De brugte støvler, den gamle jakke. Jeg kalder på ordene og går
aldrig mere på arbejde. Jeg åbner vinduet.

Samme digt hver dag.

City Slang.

Som i »By« mættes den digteriske bevidsthed med sansninger fra den

som blodet der svimler i kroppens lykke
og styrter i årernes skakter

Minimalistisk poetik

I årene efter *City Slang* sker der i Thomsens forfatterskab en bevægelse bort fra den omverdensorienterede poetik, som ligger implicit i den første digtsamling. Denne nyorientering kulminerer i poetikken *Mit lys brænder*. Omrids af en ny poetik, der udkommer fire år efter debuten. Poetikken beskriver på 135 koncentrerede sider Thomsens erfaringer med og refleksioner i forhold til det at digte. Som i alle modernistiske poetikker – f.eks. af efterkrigstidens mest markante danske poetikskribenter, la Cour og Højholt – møder man i Thomsens et syn på kunsten som noget autonomt; som noget, der skiller sig kvalitativt ud i forhold til tilværelsens grå landskab, noget, der tager form i formløsheden. Heri ligger den opfattelse, at der ingen vej går fra kunstværket og ud i verden: Kunstværket skal være frem for at henvise. Thomsens udgave af *l'art pour l'art*-holdningen er særdeles radikal og har sit teoretiske afsæt i det minimalistiske kunstsyn, som i dette århundrede har manifesteret sig fra det andet årtis tyske *Der Sturm*-digteres fremstilling af »Absolute Wortkunst« (Maier 1964) og Marcel Duchamps *readymade*-art og frem til tressernes amerikanske *minimal-art* (Morris, Andre m.fl.) og danske konkretistiske lyrik (jf. »Overblik / Poesien som særsprog«).

Søren Ulrik Thomsens poetik *Mit lys brænder* betegner på mange måder den diametrale modsætning til andre 80'er- og 90'er-poetikker såsom Pia Tafdrups og Bo Green Jensens. Tafdrups og Green Jensens traditionsbekræftelse modsvares kort sagt af Thomsens *avantgardisme*, deres transcendent længsel af hans *her-og-nu-bevidsthed* og deres utopisme og synteseblik af hans nihilisme og minimalistiske kunstsyn. Poetikken to korteste tekststykker, hvoraf det sidste er et citat af Henrik S. Holck, udtrykker i en nøddeskal *Mit lys brænder's* livs- og kunstsyn. Disse lyder »jeg er her fordi jeg er her« (45) og »findselvemådeatværetilpå« (136). I en elegant passage, der nok er mere polemisk end seriøst ment, afvises den kunstneriske traditions forskellige retninger næsten uden undtagelse (20):

Man behøver ikke at skrive automatskrift, det gør man helt auto-

moderne tingsverden. Igen er ligheden mellem City Slang-poesiens oplevelsesform og den Ribbjerg'ske konfrontationsoplevelse påfaldende. Svarende til Ribbjergs »saglige« konfrontation med tingene i et »saligt« øjeblik, hvor opslugtheden er total, og al refleksion er suspenderet, og hvor der frisættes en strøm af fortrængt (og i denne sammenhæng poetisk) sprog, synes stormen af indtryk fra metropolen også hos Thomsen at være en forudsætning for den kunstneriske skabelsesproces. Konfrontationen med storbyen er en betingelse for, at han kan udtrykke sin personlige kode, sit »city slang«. At skabelsen af et »nyt« digterisk sprog er City Slang's positive modbillede til det moderne samfund fremgår alene af samlingens titel. I Thomsens samling kontrasteres den golde, fremmedgjorte storbytilværelse med den kreative, identitetsskabende aktivitet: »Jeg kalder på ordene og går aldrig mere på arbejde«.

I City Slang-digtene står den ekstatiske oplevelse i centrum. Modsat en række andre digtere fra 1980'erne og 1990'erne (Strunge, Tafdrup, F.P. Jac, Peter Huss m.fl.) har Thomsens ekstatiske oplevelse ikke noget at gøre med en vision i den klassisk modernistiske forstand. Den klassisk modernistiske vision har karakter af en transcendens, en overskridelse af en grænse til et rum af en anden verden (Baudelaires »azur«, Rimbauds »ukendte« og Claussens »Ekbátana« – jf. f.eks. Friedrich 1987). City Slang-digtene rummer derimod en længsel mod en immanens, en fysisk/psykisk tilstand hos subjektet. Ligesom Ribbjergs lykkeforestilling i Konfrontation består af bevidsthedsudvidende og emanciperende rutscheture ned gennem underbevidstheden, finder man hos Thomsen ekstatiske øjeblikke, små satoriagtige oplevelser, hvor jeget oplever en intens kontakt med virkeligheden. Thomsens betegnelse for disse oplevelser er »nærvær« – et nøglebegreb i Thomsens poetik, *Mit lys brænder* (1985). Nærværsoplevelsen kommer i Thomsens digteriske univers i stand på to måder: gennem det erotiske og gennem den kreative proces. Ofte smelter de to typer af intensitetsskabende aktiviteter sammen, skriften bliver en kropslig og erotisk aktivitet. »Kunne min skrift« lyder f.eks.:

Kunne min krop drive ud i min skrift
kunne ordene sejle fra hændernes hud
fylde mit rum og pumpe i luften

at digtet »er en sproglig situation, som giver læseren mulighed for at opleve intetheden« (Højholt 1967, 14), og i Intethedens grimasser at »Nærværets pris er forsvinden, fravær af betydning« (Højholt 1972, 45).

Thomsen er mere konkret end tressernes digtere i sin redegørelse for, hvilken funktion og effekt det referencefri kunstværk har i forhold til en læser. I det digtet tømmes for betydning, sker der en intensivering af forholdet værkbeskuer/læser, og denne relation skaber en kropslig nærværsoplevelse, der er ekstatiske og bevidsthedsudvidende. Strategien svarer til den, som zen-buddhisterne anviser, når de peger på, at haiku-digtene og koangådernes logikkortsluttende og chokagtige sammentræf åbner for en oplevelse af det oplyste nu, satori. Når værket er tømt for intern betydning, springer gnisterne mellem værket og den »kropslige subjektivitet« med en hidtil ukendt kraft. Læseren opfyldes af en følelse af, at »det evige liv er nu« (125).

Thomsen giver få, men prægnante, eksempler på, hvordan et selvrefererende digt, der opfylder fordringen om intenst nærvær i oplevelsesøjeblikket, kan se ud. Det sker bl.a. i en fascinerende vision om et totalkunstværk med udgangspunkt i talrige avantgardebevægelsers tanker om kunst fra ready-made- og happening-art til land-art og konkret lyrik (35f):

Jeg kunne tænke mig at realisere dette projekt: På en mur vendt ud mod en af indfaldsvejene til København, vil jeg med gigantiske røde bogstaver have malet: RØD REGN. Typerne skal være enkle, farven stærkt rød. Teksten skal kunne ses virkelig langt fra, når man i sin bil nærmer sig, således at perspektivet bliver en betydelig faktor. Jeg forestiller mig, hvor stemningsfuldt, flot og ejendommeligt det må opleves, når man gennem bilens regnsitrende ruder en hverdagsaften i november, langsomt glider mod dette digt, der i takt med bilens fart vokser og tårner sig kolossalt op for én, for i ét nu at være helt væk.

Gennem hele poetikken fokuseres der på nu-intensiteten som det overordnede mål. Titlen Mit lys brænder peger på en illusionsløs given sig hen til eksistensens grundvilkår: At livet er et afmålt tidsforløb med døden som den altid nærværende baggrund. Den eneste livsværdi er øjeblikke af intens kontakt med en konkret omverden.

matisk. Hvis man vil hive det ubevidste op i teksten, er det ikke længere ubevidst. Hvis man bevidst vil styre sine tekster, sætter det ubevidste sig så meget des stærkere igennem. Der er ingen grund til at skrive politiske digte; marxismen har ret i, at alt er

politisk, således også ethvert digt. Den Ny Inderlighed er absurd, én sætning kan ikke komme længere indefra end en anden. Humanistisk litteratur er overflødig; det er kun mennesker, der kan skrive. Fordi brugslitteratur så gerne vil bruges til noget andet end at blive læst, er den ubrugelig som lyrik.

Mest er Thomsens opgør dog rettet mod den klassiske modernisme, i hvilken den utopiske længsel er en dominerende oplevelsesform. Thomsen fortæller: »Utopia er ikke en tabt tilstand, ikke en kommende, men virkeliggøres i den absoluterede tros konkrete og konstant konkretiserende praksis« (125). Og med omtale af en »konkretiserende praksis« er vi fremme ved den nærmere bestemmelse af den digtning, der fremhæves i Mit lys brænder.

Mit lys brænder består af to dele med titlerne, »Nærværet« og »Døden«. Ligesom begreberne »nærvær« og »død« i eksistential forstand er afhængige af hinanden, således står de to afsnit også i et forhold til hinanden, idet der i afsnittene gives to strategier til indkredsning af, hvad digtning er. Afsnittet »Nærværet« beskæftiger sig med digtets effekt og funktion, mens afsnittet »Døden« forsøger at bestemme digtet som form, dvs. at fastsætte et skel mellem form og ikke-form eller kunst og ikke-kunst.

I afsnittet »Nærværet« beskrives det referencefri kunstværk, hvor man sætter »subjekt-objekt forholdet mellem værket og publikum på programmet (18). Digtene »har intet at udbrede og intet at udbrede sig om« (19) og »handler ikke om andet, end at den, der sidder og læser dem lige nu, sidder og læser dem lige nu« (24). I grundsynspunkterne har poetikkens første del meget til fælles med tressernes konkretistiske programskrifter. Hans-Jørgen Nielsen fastslog i Eksempler, at poesien er »noget man gør med sproget« (H. J. Nielsen 1968, 162). Vagn Steen bekendtgjorde i Læsninger, at »det drejer sig ikke om, hvad digteren oplevede, men om at læseren oplever« (Steen 1969, 19). Og Højholt bekendtgjorde i Cézannes metode,

breaks. Og konsekvensen af dette udtryk, hvor »døden ikke kigger frem«, er manglende kunstnerisk kvalitet.

Søren Ulrik Thomsens idealdigt i poetikken fra 1985 er som »lyset der brænder«: Intenst i sine sansninger og tidsafgrænset som et livsforløb. Dets mål er sublim nu-intensitet, og dets holdning er antimetafysisk og traditionsfornægtende. Og endelig har det i sin form relation til det minimalistiske kunstsyns ideal om det betydningstomme og referencefri digt. At det fuldendte minimalistiske digt – vel egentlig kun rene ordkollager, figurdigte og lyddigte – i praksis er et ideal, der ofte ikke har store kunstneriske kvaliteter, er Thomsen selvfølgelig bevidst om. Når Thomsens værk har undertitlen Omrids af en ny poetik, skyldes det nok Thomsens uvilje mod at være alt for konkret med hensyn til udseendet af den digtning, som poetikken peger

på. En poetik vil naturligvis aldrig blive andet end forfatterens egen pejling i retning af nogle bestemte tendenser, som han/hun ser i sin egen digtning. Og når Thomsen taler om »et omrids af en ny poetik« bundet det formodentlig i erkendelsen af, at en poetik altid må være omtrentlig, eftersom digtningen i sin natur er grænsesøgende og -overskridende. Mit lys brænder er en tekst, der fortæller noget essentielt om en poets udvikling, nemlig om det vigtige i at stille kompromisløse fordringer til sig selv i forsøget på at vokse som digter. Poetikken fremhæver næppe den minimalistiske digtning, fordi dens forfatter anser de mest rendyrkede eksempler på en sådan – i sin yderste konsekvens lyddigte, grafiske digte og blanke ark – for at være den bedste kunst. Det sker derimod med udgangspunkt i, at mange digtere – på dansk f.eks. Højholt og Laugesen – er nået frem til at skabe kunst med en ejendommelig fascinationskraft efter at have været igennem en udvikling, hvor det minimalistiske digts kompromisløse krav har været en slibesten for den poetiske praksis. Kun få digte i Thomsens to første samlinger, *City Slang* (1981) og *Ukendt under den samme måne* (1982) kan siges fuldstændig at realisere den minimalistiske fordring. Det gælder tekster, der udligner skellet mellem teori og fiktion ved kun at tematisere deres egen kunstneriske praksis: »ikke hælde virkeligheden på digte / ikke hælde digte på virkeligheden // bare skrive digte / virkelige digte«. Og det gælder figurdigte bestående af løsrevne ord, hvis eneste funktion er at være et referencefrit objekt for beskuerens krop, som digtet »regn søvn blå kys«.

I poetikkens anden del »Døden« beskæftiger Thomsen sig med en bestemmelse af »digtet som form«, hvilket i tekstens terminologi vil sige som kunstnerisk kvalitet. Det nævnte problem indkredses ud fra fem begreber: Kroppen, tiden, rummet, formen og døden – og det centrale sted i poetikkens anden del lyder (49):

Kroppen er paradigmet på form, fordi det helt elementært er den kropslige selv-oplevelse, der konstituerer den mest grundlæggende betydning overhovedet, nemlig forskellen mellem indre og ydre, mellem dét der omfattes af formen og dét, der ikke gør, ligesom det kun kan være kropsoplevelsen, der oprindeligt har oprettet og til stadighed nyopretter forestillinger om vækst, volumen, substans, konsistens etc.

Når kroppen er paradigmet på form, er det logisk for Thomsen at jævnføre kroppens død med kunstværkets ophør, hvorved »døden« – ligesom »kroppen« og »nærværet« – i poetikken ikke blot fungerer som eksistentielle, men også som æstetiske kategorier. Poetikens grundtanke er, at digtet – som også Højholt (1967, 23) har udtrykt det – bør have sin egen varighed som problem (59):

Som lyset, der kun brænder, forsåvidt det brænder ned, skal et digt fra sin første linie pege på sit eget ophør og forløbe som en voksende præcisering af dette, fordi det hermed indskriver døden i sig. Ståen-på kan kun opleves i forhold til ophør, og kun ved på alle niveauer at formulere dette som døende væren, får det gyldighed. Som værende. I live. D.v.s.: i og som den varighed, der reflekteres af dets endeligt.

En tekst, der ikke »dør«, er således ikke en kunstnerisk tekst. Thomsens definition på en kunstnerisk tekst er, at den er en sproglig, rytmisk og klanglig organisering i tid, der sættes i stand på baggrund af en forestilling om ophør. Ideen, at et digt ikke må »kunne fortsætte efter sidste linie« (27), konkretiserer Thomsen ved at nævne eksempler på tekster, der ikke opfylder dette krav. Det gælder f.eks. de såkaldte jazzdigte, der er skabt med henblik på oplæsning, og for hvilke målet er konstant vellyd og intensitet, hvorfor der kun i ringe grad forekommer intensitetsskift og

»mod de skrævende skyer«. I disse ekstatiske øjeblikke opleves en satoriagtig enhed, hvor jeget smelter sammen med universet og føler, at »det evige liv er nu«. Jegets ekstatiske oplevelse af at blive ét med omgivelserne angives i billedsprogets gestaltning af et kosmos med »søer«, »indsøer«, »skyer« og »Sol Opgang«. Vigtigt er det at bemærke, at vi ikke som hos f.eks. Tafdrup har at gøre med en transcendent oplevelse, der giver indsigt i en højere verdensorden. Nærværsoplevelsen i »Sol Opgang« er funderet i en praksis, der i allerhøjeste grad er fysisk og konkret. Og den lykkefølelse, jeget oplever, har intet varigt over sig, men skal til stadighed oprettes: »én gang til! / én gang til!«. Thomsens poesi peger ikke på en vision om noget, der befinder sig uden for den konkrete virkelighed, men derimod på små uforudsete lysglimt i den tilrådighedstående omverden.

Klassisk modernisme og digtet som kvalitativ forskel

En æstetisk nyudvikling i Thomsens forfatterskab manifesterer sig første gang i interviewet »Man må først og fremmest være fornem« (1988), der er en overordentlig vigtig tekst i forhold til en forståelse af de følgende digtsamlinger *Nye digte* (1987) og *Hjemfalden* (1991). Interviewet bringes sammen med en lettere karikeret tegning af en præsteagtig Thomsen i tidsskriftet *Fredag*. *Fredag* havde ofte sin brod rettet mod 80'er-lyrikkens eksklusivitet. Thomsen gør i interviewet med vanlig kompromisløshed rede for, hvad han forstår ved kunst (68):

Hvad kunsten kan gøre er at sætte sig ind som en forskel i verden, holde på, at den er kunst, og at den ikke kan reduceres til eller omsættes til noget som helst andet. 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. Kort sagt: Som kvalitet.

I dette kunstsyn er der ikke noget nyt under solen, når man ser bort fra Thomsens terminologi: »ubrugelig definitet«, »forskell i verden«. I hele modernismens æstetiske teoridannelse fra Baudelaire og fremefter opereres der med en forestilling om poesien som noget, der skal være »beskyttet mod det banale« (Friedrich 1987, 37), »et elfenbenstårn« midt i en udbrændt

Thomsens digtning fra hans Nye digte er absolut ikke minimalistisk, men dette betyder ikke, at poetikkens kunstsyn ingen relation har til hans senere digtning. Den sansemæssige konkretion, nu-intensiteten og den antimetafysiske livholdning går igen i hans senere produktion. Digteren peger også på, at poetikken giver ekko i hans senere forfatterskab ved at omtale Mit lys brænder som »en god gammel ven, som jeg altid vil elske og frygte for dens ubønhørlige insistensen« (Jensen og Svendsen 1988, 71). Stærkest står poetikkens æstetik dog i digte fra Ukendt under den samme måne som f.eks. digtet »Sol Opgang«:

Kussens og røvhullets omvendte søer
skyller glinsende over min hud
hårene skilles af springende pis
der tykt og lykkeligt vasker mig varm
 en gang til!
 en gang til!
aldrig før blev jeg slynget så højt
gennem roterende indsøers spejl
slingrende fortsat med hovedet nedad
dybt mod de skrævende skyer

Digtets traditionsopgør gør sig gældende på tre forskellige måder: Sprogligt, motivisk og i digtets omverdensoplevelse. Et sensuelt tabukrænkende sprog, der sjældent har været brugt i den danske lyriske tradition, sætter sig til rette på første række: »Kussens«, »røvhullets« og »pis«. Motivisk kan man associere til den lyriske tradition for fontæner, titanisk stræbende mod det grænseløse rum hos Per Lange eller meditativt selv- og verdensforglemmende hos J.P. Jacobsen. Her hos Thomsen: voldsomt nærværende som konkret erotisk oplevelse i form af »springende pis«. Opgøret med den »normale«, åndelige kærlighed kan næppe være voldsommere end med denne seksuelle exces i noget, der vist indtil for nylig har tilhørt et afsnit med titlen »perversioner« i seksualvejledningsbøgerne.

Perspektivet og omverdensoplevelsen i digtet falder ligeledes inden for kategorien »afvigende«: Fra sin position »slingrende fortsat med hovedet nedad« under det »springende pis« oplever jeg et en visuel omvendning, hvor han bliver »slynget så højt« over »kussens og røvhullets omvendte søer«

Borte er altså hele avantgardetænkningen fra Mit lys brænder. Den klassisk modernistiske holdning til poesien og digterrollen, der i poetikken blev kommenteret med foragt, vurderes nu positivt. Og når det jugendagtige omslag til Nye digte måske rummer en hilsen så langt bagud i dansk litteratur som til J. P. Jacobsens firben fra »Fra Skitsebogen« (1882), er det da også fristende at jævnføre Thomsens udsagn om, at »man må først og fremmest være fornem« med Jacobsens berømte replik til Brandes om, at »man må være aristokrat«.

Interview-artiklen med Thomsen beskæftiger sig dog ikke kun med æstetiske overvejelser, men også med eksistentielle problemstillinger. En central formulering lyder (70):

Vi har aldrig været så lidt Nogen, som vi er det i dag, og derfor bliver etikken, også arbejdetikken uomgængelig. Vi er Ingen, og det må vi være med værdighed.

Thomsens eksistentielle projekt består i at slå ring omkring sin egen tilværelse, at værne om den personlige integritet i den omsiggribende forskelsløshed. Konsekvensen af det modsatte – den totale åbning imod og grænseoverskridelse i forhold til omverdenen – er en tømning af jeget. Thomsen advarer – som Tom Kristensen gjorde det i tyverne – mod »personlighedens udflyden« og profilerer sig i forhold til f.eks. digterkollegaen Strunges »kamæleonagtige«, attituderelativistiske tilgang til tilværelsen. Fra Nye digte finder man en række gestalter af Thomsens forskelstænkning.

Et eksempel kan være – i parentes bemærket et af de få tekststeder i Thomsens forfatterskab, hvor noget der ligner humor er på spil – en beskrivelse af, hvordan bevidsthedsindustriens produkter truer den personlige integritet:

Jeg er så træt af rockmusikken
der er intet i den som ikke er i mig
og så ryger den i sengen.

Og man kan tage en af Nye digte's flotteste visioner af, hvordan helhed kun kan beskrives som en sammenstilling af forskellige hver for sig skarpt definerede og unikke eksistensformer:

civilisation. Den skal være en visionær særverden, et »sakralt provisorium« (Bjørnvig 1973, 246), en position, fra hvilken digteren ser noget andet, ser ind i det »ukendte«, ser det, som endnu ikke er blevet underlagt og forfladiget af den samfundsmæssige norm. Digteren sanser og udtrykker det, som er blevet fortrængt fra de almene tanke- og oplevelsesmønstre, dvs. f.eks. forestillinger om kærligheden som grænsesprængende kraft, det titaniske oprør, den religiøse gennembrudsoplevelse og kunsten som noget unikt.

En forståelsesramme for Thomsens opfattelse af kunstens »anderledeshed« kan desuden gives med det gamle æstetisk-filosofiske begreb, »det sublime«, der med Lyotard på ny er blevet taget op, efter at det første gang blev anvendt hos den romerske skribent Longinus og senere fik en central plads i 1700-tallets æstetik hos Kant og Burke. »Det sublime« står her for noget ganske andet end »det skønne«, der er veldefineret, afgrænset og som fylder sin betragter med kontrollerbart behag. Med det sublime sigtes der til den del af det æstetiske, der er uudsigelig, hinsides enhver norm, og som unddrager sig enhver form for begrebsliggørelse (Lyotard 1993).

I Nye digte (1987) finder man en række digte, der forsvarer en sådan klassisk modernistisk position. Disse har ofte et næsten manifestagtigt præg. Det følgende digt viser ganske vist mild ironi over for den sakrale sprogbrug fra fyrrernes digtning i sit paradoksale vrid af kendte heretiske formuleringer (»det er verden der er et elfenbenstårn«), men der er langt fra tale om et opgør med kunstens ophøjede status af den type, som konfrontationsmodernisterne foretager, når Ribbjerg (1960) siger »Poesi: hvor er mit brokbind?«. Tværtimod er digteren hos Thomsen præcis som i sensymbolismen kendetegnet ved at have en særlig kvalificeret adgang til »verden« (uden at det så ligesom hos heretikerne konkretiseres, hvori digterens særlige evne til kontakt med »verden« består eller hvad »verden« i øvrigt er):

Til jer
der anklager poesien for eksklusivitet
og råber: Ud med sproget! –
det er verden der er et elfenbenstårn;
hvert digt en ansøgning om at få adgang.

(1993) bliver det centrale tema. Bemærkelsesværdigt er det imidlertid, at Thomsen aldrig vedkender sig nogen form for religiøsitet, men tværtimod fastholder beskrivelsen af sin egen praksis som præget af »nihilistisk kystklima«. Udtrykket stammer fra et interview, hvor dette begreb netop kontrasteres med digterkollegaen Strunges »hede utopisme« (Westh 1994, 145). I Hjemfalden lyder en af de mange lakoniske statements: »Det er tid til personlig afvikling, / og jeg har ikke brug for at drømme«. Ikke desto mindre vrimler Thomsens samling med det, Thomas Bredsdorff i sin bog om Henrik Nordbrandts forfatterskab Med andre ord kalder »den paradokse metafor« (Bredsdorff 1996, 77). Herved forstås der et komplekst billedligt udtryk, der er logisk selvmodsigende, og som dækker en sjælelig tilstand, der ikke kan udsiges i normalt sprog. I Thomsens yndlingsudtryk forekommer der en forening af det mest konkrete og individuelle og det mest abstrakte og universelle – af den skarpe intellektuelle analyse og det drømmeagtige syn: »Erkendelsen skinner som et helt hospital«, »oktober har brændt vores liv helt ned«, »grusomheden i en grøn arabesk«, »sjælens pulserende kryds«, »sjælen er loddet fast til kødet«, »døden kan afdrages på rimelige vilkår«, »Gud ruger over åndsvaghedens gåde«, »tilværelsen« er »stor og brændende som Spaniens land«, »verdens spejl« »står tilbage« »rystende klart som en sø af sonetter«. Man kan anskue sådanne billedsproglige størrelser ud fra to forskellige synsvinkler. Man kan som Thorkild Bjørnvig registrere dem som »abstrakte genitiver«, der tolkes som udtryk for en krise i form af sammenbrud af etiske værdier og ideologier (Bjørnvig 1973). Eller man kan som Hugo Friedrich aflæse den »sanssemæssige irrealitet« som en rent æstetisk konstruktion, der skal give digtet et præg af mystik og hemmelighedsfuldhed (Friedrich 1987, 77). Hvilken af de to vinkler, der er mest rimelig, kan være vanskeligt at afgøre. Givet er det dog, at den overvældende brug af udtryk som »sjæl«, »liv«, »død«, »Gud« og »digt« i Thomsens digtning fra Nye digte og fremefter er et symptom på en orientering i retning af det metafysiske. Lad os kaste et blik på, hvordan denne længsel efter »en større musik« udfolder sig i et af digtene fra Hjemfalden :

Jeg falder i staver midt i en sætning
mens ord efter ord dejser ud af mit sprog,
digtet gendøbt i læsket kalk

Trawlerne – mørklagte, tyste
hænger på havet.
Med lukkede øjne og dunkende gæller
står sildestimen på skrå i dybet
Markerne brænder, vogtet af mænd
let hældende op af de høje forke.
Igår var igår.
Enhver gør holdt i sit eget rum.

Man kan betragte Thomsens »gøre holdt i eget rum«-problematik som en orientering mod en mere klassisk modernistisk position end den, der manifesterer sig i Mit lys brænder. Der er i udpræget grad tale om et angreb på den avantgardistiske modernisme, som den udtrykker sig i strømninger med benævnelser som futurisme, readymade-art, dadaisme, konkretisme og koncept-art. Fælles for alle disse retninger er fornægtelsen af personlighed og individualitet som begreber, der har afgørende betydning i forhold til kunsten. Thomsens »indsætte-forskelle«-manifest, »Man må først og fremmest være fornem« falder i denne sammenhæng sammen med en ændring inden for dansk lyrik fra midten af 80'erne i retning af, at den personlige skæbne i højere grad vægtes som et element i kunsten. Det ses f. eks. tydeligt hos forfattere som Carsten René Nielsen, Lene Henningsen, Annette Kure Andersen, Simon Grotrian, Katrine Marie Guldager, Kirsten Hammann og Janus Kodal.

For Thomsens eget vedkommende er samlingen Nye digte dog ikke bare – som »Man må først og fremmest være fornem« fremfører – et skridt bort fra en rent æstetisk livsholdning mod en etisk. Modsat de første samlingers og Mit lys brænder's antimetafysiske og antiutopistiske holdning synes der at være en tilnærmelse til det religiøse – eller som Thomsen nok hellere så det formuleret: det metafysiske – på færde:

Jeg er træt af min egen forsøvede tungs
uhyggeligt skønne sange,
jeg længes efter en større,
næsten uhørlig musik.

Og det er denne »næsten uhørlige musik«, som i Thomsens Hjemfalden

Arabeskpøetik og kontrastæstetik

Med simultanudgivelsen af poetikken *En dans på gloser* og digtsamlingen *Det skabtes vaklen* i 1996 tages tydeligvis et afgørende skridt over i en mere metafysisk tilværelsestolkning. Betragter man først poetikken, er det nærliggende at se på, hvilke ændringer denne udviser sammenlignet med Thomsens poetologiske overvejelser fra det tidlige forfatterskab. I den nye poetik er der tale om en modificering af nogle af de kompromisløse udsagn fra *Mit lys brænder*. Fra digterens side har der tydeligvis været et behov for at nuancere og korrigere en række synspunkter fra den første poetik siden interviewet »Man må først og fremmest være fornem« fra 1988, hvor *Mit lys brænder* omtales som »en god gammel ven«, som han »altid vil elske og frygte for dens kompromisløshed« (71).

En dans på gloser bærer undertitlen *Eftertanker om den kunstneriske skabelsesproces*. Hermed antydes det, at poetikkens område er et andet end *Mit lys brænder*'s. Thomsens første poetik beskæftiger sig hovedsagelig med relationen digt-modtager, dvs. det M.H. Abrams kalder »pragmatisk« litteraturteori, mens det i den nyeste poetik i høj grad er relationen kunstner-værk, dvs. den »ekspressive« litteraturforståelse, der står i centrum (Abrams 1953).

I hvert fald fire poetologiske problemstillinger er grundlæggende i *En dans på gloser*. Disse er værkbegrebet, skønhedsbegrebet, skabelsesprocessen som håndværk vs. som metafysisk præget akt og arabeskpøetiken. Det drejer sig i alle tilfældene om poetologiske områder, som kun i ringe grad er blevet berørt i Thomsens første poetik.

Søren Ulrik Thomsen er, som nævnt i indledningen, en af de få digtere fra 1980'erne, der holder fast ved værkkategorien som en indiskutabel, fundamental størrelse. Han skriver (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 *En dans på gloser* gives der to begrundelser for, hvorfor forståelsen af kunst, efter Thomsens mening, bør kædes sammen med et fast værkbegreb.

blotter de største, de mest hjemløse gloser:
Som tunge godsvogne hamrer de ind i hinanden,
en enorm og sælsom bevidstløshed
famler efter det sted,
hvor sjælen er loddet fast til kødet
! hvem tør skrive, når kloden står stille,
så de, der skal ind i verden, og de, der skal ud,
ikke svimler idet de passerer hinanden?

Digtet er typisk for samlingen Hjemfalden. Et titelløst tankedigt, hvor hele den klassisk modernistiske æstetik står i centrum: Fremhævelsen af det poetiske sprogs særlige karakter, den potenserede digterattitude og den religiøst-heretisk prægede patos i tonen. Vi har fjernet os milevidt fra Thomsens tidlige konkrete, virkelighedskonfronterende digte fra City Slang. Skal man yderligere indkredse digtets holdning, falder først og fremmest dets tvetydighed i øjnene. På den ene side fremlægges en nihilistisk grundholdning på linie med Johannes V. Jensens »interferens«-holdning, dvs. en intellektets koldt, lidenskabelige triumf over at have gennemskuet, at alle drømme er forgæves. Vi er i en prosaisk verden, hvor man »famler«, »hamrer« og »dejser« mellem »gloser« og »godsvogne«. Og på den anden side tales der om en religiøs/åndelig længsel (»de største, de mest hjemløse gloser«, »gendøbt i læsket kalk«), der ytrer sig på trods af tidens sækularisering. Der er i det moderne, rationelle menneske stadig gemt en drøm om oplevelsen af total harmoni, skåret efter den optimistiske dualismes skabelon (»famler efter det sted, / hvor sjælen er loddet fast til kødet«). Som afslutning stilles et retorisk spørgsmål, hvis underforståede adressat er digteren selv. Når »kloden står stille / så at de der skal ind i verden, og de, der skal ud, / ikke svimler, idet de passerer hinanden«, hentydes der til en civilisation, der er blottet for mysterier. Der peges på, at vi lever i en kultur, der er frarøvet forestillingen om forunderlige riger bag horisonten, om fremadrettet lineær udfoldelse, kvalitativt fremskridt og avantgardefølelse. Vi er prisgivet den illusionsløse gentagelse i en åndløs verden. Og i denne situation spørger Thomsen, »hvem« der »tør skrive«. Digtet er selvfølgelig i sig selv et svar på spørgsmålet: Det gør Søren Ulrik Thomsen.

imod forestillingen om en grænse, og da denne (...) ikke kan udgøres af en dead-line, må grænsen her beskrive det foregribne værk i dets afsluttedhed; det er altså respekten for denne grænses ukrænkelighed, der forskyder sig til besværgende for- og påbud.

Dernæst den æstetikhistoriske begrundelse for et fast værkbegreb. Alternativet er formløshed, forskelsløshed og kaos. Modsætningen til den værkcentrerede æstetik er i Thomsens poetik en »procesorienteret avantgardisme« (16), der nærmest sættes lig med et udspekuleret, kommercielt styret effektjageri. Det er er oplagt, at denne modstander er lovlig nem. Det kunne for alvor have været interessant, om Thomsen havde rettet sin kritik af det sprængte værkbegreb mod nogle mere raffinerede eksempler på moderne kunst og litteratur. Man finder f.eks. eksempler på avancerede poetikker, der bygger på en overskridelse af det autonome modernistisk-nykritiske værkbegreb hos digtere som Niels Frank, Lars Bukdahl, Lene Henningsen og Bo Green Jensen (jf. afsnittene om disse forfattere samt »Overblik / Det sprængte værkbegreb«).

Skønhedsbegrebet er et andet hovedemne i En dans på gloser. Thomsen fremlægger her følgende påstand om opfattelsen af skønheden i kunst (99f):

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.

Som argument og eksempel materiale for påstanden gribes der fat i »avantgardens ukritiske spejlvending af konventionen« (99) med konceptkunstværker fra de nyeste danske udstillinger, såsom Michael Brammers udstoppede hundehvalpe og Erik A. Frandsens malerier med påklistede pornofotos. Thomsen har her selvfølgelig helt ret i, at en sådan banal skøn/grim-dikotomi, som disse konceptkunstværker inkarnerer, er temmelig perspektivløs. Det er dog bemærkelsesværdigt, at det ikke er et sådant naivt begreb om skønhed, der har kendetegnet langt den største og vigtigste del af billedkunsten og lyrikken i de sidste 200 år, men derimod yderst raffinerede udgaver af »det hæsliges æstetik«. Hugo Friedrich udtrykker dette i Strukturen i

Det drejer sig dels om en kunstnerpsykologisk, dels om en æstetikhistorisk forklaringsramme. Først kunstnerpsykologien. Thomsen giver i poetikken eksempler på, hvordan selve værkidéen for ham har været befordrende i forbindelse med det kunstneriske arbejde. Det gælder dels på det enkelte digts niveau og dels på digtsamlingsniveau. Thomsen opfatter værkbegrebet som noget, der er basalt fra makroplanet, hvor »den samlede produktion kunne anskues som livsværk« til mikroplanet, hvor man kan betragte »de enkelte betydningsenheder, det være sig udsagn, klangligheder, billeder eller kombinationer af disse, som små værker i sig selv« (12).

Med hensyn til det enkelte digts niveau forestiller Thomsen sig, at værket fuldendes i det øjeblik, hvor »form« og »stof« har fundet en ideel balance i digtet. I en serie på ti digte (og Thomsen fortæller i poetikken, hvor mange udgaver af sine digte han laver – »manden med de 1500 digtudkast« har Lars Bukdahl ironisk kaldt ham) vil »spændingsforholdet mellem form og stof kulminere i det femte digt, der betegner det kvalitativt optimale« (14), mens digt nummer fire domineres for meget af »stoffet« og digt nummer seks for meget af »formen«.

Derudover fortælles der om arbejdet med digtsamlingen Hjemfalden, hvordan »tvangstanken var, at kom manuskript og omslag til at røre hinanden, ville bogen dermed være færdig, skønt værket ikke var det« (60). Som forklaringsramme for sin handling anfører Thomsen, at »tøjeriet udtrykker«, »hvad jeg vil kalde nedfald fra det metafysiske«, idet det »banaliserer de metafysiske størrelser til håndgribeligheder: værkets afsluttethed vulgariseres til bogens omslag« (62). At Søren Ulrik Thomsen ophøjer »værkets afsluttethed« til en metafysisk størrelse, kan man selvfølgelig godt undre sig lidt over. Først og fremmest fordi der jo gives mere klare og logiske forklaringer på, hvorfor man opererer med forestillingen om det autonome kunstværk, såsom den enkle, at det er en litteraturhistorisk konvention. Og Thomsen giver da også andetsteds i den nye poetik en enkel psykologisk forklaring på, hvorfor ideen om det afrundede, afsluttede værk er centralt for ham. Det drejer sig om en redegørelse med relation til Freuds forestilling om overjeget som internaliseret tvang og forskydning som psykisk forsvarsmekanisme (61):

Pointen er (...) at kunst tilsyneladende kun kan produceres op

til at skabe virkelig kunst: »At skrive et Digt er Intet, at afvente det; Alt.« (66) Og på den anden Cézannes metode (1967) og Intethedens grimasser (1972), om hvis forfatter det siges, at »såvel hans skriftlige som mundtlige udsagn om digtningen er gennemsyret af en beherskelses-metaforik (show, praksis, artisteri samt et hav af termer hentet fra sportens, teknikkens og de kølige videnskabers diskurser), der dels er polemisk vendt mod fyrrernes og halvtredsernes dyrkelse af passivitet, inspiration og femininitet og dels – når hele glossariet finder vej til digtene selv – insisterende udpeger digtenes antiromantiske modernitet« (67f). Thomsens konklusion bliver ikke så overraskende en mediering: »Det vellykkede kunstværk er produktet af en optimal udveksling mellem kunstnerens aktive og passive forholdene sig til materialet« (70).

I det hele taget er Thomsens En dans på gloser et værk, hvis argumentationsform er dialektisk, hvorved den er temmelig forskellig fra Mit lys brænder med dennes mange normative, absolutte udsagn. Begreber sammenholdes i modsætninger, som så på hegeliensk manér medieres og afprøves i nye modsætningspar: »Form« og »stof« er antitetiske størrelser, der forener sig i »værket«, som – efter at være blevet ophævet til metafysisk absolut størrelse – så igen indsættes i en dialektisk modsætning til en ikke-metafysisk kunstnerpsykologi med Melanie Klein og hendes elev Hanna Segal som de centrale skikkelser. Klein og Segal (sidstnævnte kommenteres et utal af gange i essayet) repræsenterer således 1960'ernes og 1970'ernes dybdepsykologiske teoridannelser omkring æstetikbegrebet, hvis forståelse af kunsten normalt ikke opfattes som forenelig med en klassisk symbolistisk-modernistisk opfattelse af kunstværket som en uafhængig organisme eller en visionær særverden.

I det hele taget er Thomsens retoriske modus i En dans på gloser – som det i tiltagende grad har været tilfældet siden Nye digte – karakteristisk ved den konstante søgen efter spændvidde og modsætninger. Der anvendes på den ene side en traditionel litteraturvidenskabelig terminologi med begreber som »diskurs«, »værkkategori« og »dikotomi«, og en hypotaktisk sætningsbygning (jf. indledningen), der står mål med de mere berygtede eksempler inden for akademiske afhandlinger. Og på den anden side fortælles der i teksten om »Poul Eefsen«, »Dirty Harry«, »Alfred Hitchcock«, »Onkel Johs«, »Bispebjerg Kirkegård« og »Min motorcykelrejse til Sevilla«.

moderne lyrik (37 og 74):

For at ombytte skønheden med en aggressiv parring »med overraskelsens krydderier« benytter Baudelaire sig af omfortolkende, paradoksale udvidelser. For at være beskyttet mod den banale smag, skal skønheden være bizar. (...) Skønt og hæsligt er ikke længere værdimodsætninger men parringsmodsatninger. At det skønne og det hæslige rykker tæt sammen, medfører en kontrastdynamik, hvorpå alt kommer an.

Thomsen er selvfølgelig i sin gode ret til at bruge udtrykket »grusomheden«, når han »genopfinder« et gammelt symbolistisk-modernistisk begreb, som har været en central æstetisk kategori for digtere som Poe, Baudelaire, Rimbaud, Trakl, Benn, Eliot etc. og malere som Munch, Kirschner, Dix, Grosz, Rouault etc. Men det forekommer lidt besynderligt, at Thomsen overhovedet ikke omtaler, at der i dansk lyrik er en lang række værker af høj kvalitet, hvor det hæsleges æstetik er af essentiel betydning. Man kan nævne digte af J.P. Jacobsen, Sophus Claussen, Tom Kristensen, Broby-Johansen, Ørnsbo, Ribbjerg og Nordbrandt, og fra den nyeste danske lyrik bl.a. Bo Green Jensens »Moderne kærlighed« og »Rapsodi: Byens skygger« fra Requiem & messe (1981) og Carsten René Nielsens »Skyggernes infektioner« og »Skamløse engle« fra Mekaniker elsker maskinsyrske (1989) (jf. »Bo Green Jensen« og »Carsten René Nielsen« samt »Tekster«).

Et tredje centralt punkt i Søren Ulrik Thomsens nye poetik er diskussionen af forholdet mellem de to poler i hele den vestlige poetikhistorie. Det drejer sig om spørgsmålet om, hvad der er ophavet til digtning, hvor man på den ene side har Platon-traditionen, der peger på den guddommelige inspiration, anelse eller underbevidste impuls, og på den anden har Aristoteles-traditionen, der forklarer digtningen som et resultat af rational tænkning, håndværksmæssig kunnen og aktiv skriftpraksis. Thomsen inddrager her – i modsætning til i Mit lys brænder med dens mere manifestagtige form – andre danske poetikker og fremlægger specielt denne modsætning, som den udtrykker sig i den danske poetikskrivnings to klassikere, nemlig Paul la Cour og Per Højholt. På den ene side har vi Fragmenter af en Dagbog, hvor »inspirationen for la Cour er intet mindre end hellig, og den passive bien på dens berøring derfor i sin ydmyghed den eneste vej

Med en lysstråle peger den unge læge
ind i mit øje,
hvor en stumfilm knitrer.
Den sidste medvirkende,
som overlod mig
at skrive historien,
bar jeg til graven i går,
mens syrenerne, svanerne
og alt, hvad der er hvidt i denne verden,
henlagde resten i skygge.
Dér sad jeg længe og lytted
til den susende opløsning
af to kodimagnyler i vand.
»Det er arveligt«, siger han,
og slukker lygten.

I digtet »lokkes man« – helt som Thomsen beskriver det – ind i digtet, der virker helt igennem tillidvækkende med sin Pessoa-agtige ramme, der handler om et ordinært lægebesøg: »Med en lysstråle peger den unge læge / ind i mit øje«. Men så kan det ellers nok være, at læseren får »vredet armen om« og bliver »ført ind i en labyrint«, hvor digtet forgrener sig i et mægtigt spind af ordslyngninger, associationer, tvetydigheder og paradokser. Essensen i digtets kompositionsprincip er, at de tilsyneladende helt pålidelige hverdagsagtige udtryk fuldstændig er fravristet deres normale forhold til enhver fast referenceramme, hvad angår såvel logisk diskurs som tids- eller rumlig kausalitet. Det er kort og godt en tekst, der fungerer helt i pagt med Thomsens fordringer om, at digtet skal være fyldt med »gåder«.

Allerede fra den tredje linie udvikler dette sig i en sætning, der rummer mindst syv bizarre dunkelheder, nemlig: Hvordan kan en »stumfilm« knitre inde »i øjet«? Hvad er det for »medvirkende«, der blev båret »til graven i går«? Hvordan kan de pågældende, der nu er døde, overlade jeget at skrive »historien«? Hvilken »historie« (i betydningen »story« eller »history«)? Hvad betyder »denne verden«, der indeholder »hvidt« (stumfilmens eller en konkret virkelighed omkring jeget)? Hvad betyder »resten« (resten af »denne verden« eller noget andet)? Og hvordan kan »alt, hvad der er hvidt« henlægge »resten i skygge«?

Som et sidste og fjerde vigtigt punkt i En dans på gloser bør nævnes Thomsens overvejelser over brugen af arabesken, hvilket i høj grad har relation til den simultant udgivne digtsamling Det skabtes vaklen, på hvis titelblad der står »Arabesker«. Det fortælles (34f):

Tidligere havde jeg været mest optaget af poesiens hermetikere, men efter poetikken blev jeg stærkt interesseret i Fernando Pessoa's digte på grund af deres spil mellem en næsten henkastet, hverdagsagtig tone og en ubønhørlig sproglig stramhed. I modsætning til hvad jeg havde troet, virkede det henkastede ikke opløsende på, men potenserede tværtimod stramheden, der netop kom til syne i forhold til dagligsproget, som et stejlt, grønt isbjerg på et tropisk hav. Fuldt af tillidsfuldhed lokkes læseren ind i et digt, som han – på grund af det harmløse anslag – tror at kunne overskue og slippe ud af igen som ud af sin egen stue (»I gaden fuld af mat sollys er der stående huse og gående folk...«) for så pludselig at få vredet armen om og blive ført ind i en labyrint, som ihverfald jeg ikke er sluppet ud af igen.

Det kan naturligvis diskuteres her – som bl.a. Lars Bukdahl har gjort det i en anmeldelse af bogen – hvorvidt der er overensstemmelse mellem Thomsens forestilling om et fast værkbegreb og så idéerne om teksten som en labyrintisk og arabeskagtig struktur.²⁰ Umiddelbart må man sige, at det er et eksempel på en af de løse ender og selvmodsigelser, som man finder i En dans på gloser – en kritik, som Thomsen næppe selv er helt blind for, når han i en fodnote til En dans på gloser efter at have kritiseret Paul la Cours poetik for at være »et næsten håbløst uoverskueligt værk, eftersom forfatteren uden at reflektere over det konstant modsiger sig selv« med afvæbnende selvironi kommer med den følgende bemærkning: »Ja, læseren er jo nødvendigvis bagklog, og kan givetvis rette samme kritik mod nærværende tekst« (179). Hvad der er mere væsentligt end en påpejning af en eventuel inkonsekvens i Thomsens argumentation, er dog den forbilligede klare beskrivelse, som den ovenstående beskrivelse af Fernando Pessoa's poesi giver af den poetiske praksis, som man finder i digtsamlingen Det skabtes vaklen. Denne samlings indledningsdigt lyder:

udtryk »klinisk ekstase« eller »sjælen indtog mit eget (kød) / som theen det kogende vand«. Og det gælder på værkniveau, hvor hvert af digtene i deres arabeskform (som det gennemgåede digt »Med en lysstråle peger den unge læge...«) demonstrerer et eksistentielt kaos og en række hvirvlende gåder fastholdt i en perfektioneret æstetisk form.

Det er denne artistiske sammenholden af modsætninger i en dissonantisk spænding, som man finder i mangfoldige andre modernistiske forfatterskaber fra Baudelaires »stivnede uro« (Benjamin 1973, 168) til Johannes V. Jensens »interferens«, der om noget er den røde tråd i Thomsens æstetik fra City Slang til Det skabtes vaklen, og fra Mit lys brænder til En dans på gloser.

Hvis man yderligere skal karakterisere formen i digtene fra Det skabtes vaklen, er det vigtigt at slå fast, at Thomsens digte kun delvis passer til den genrebetegnelse, altså »arabesker«, som han selv angiver på forsiden. Hos de væsentligste danske forgængere inden for denne genre, J.P. Jacobsen og Nordbrandt, er der nemlig noget ganske andet på spil formmæssigt end hos Thomsen. I Jacobsens arabesker – f.eks. »Arabesk« (1968) og »Arabesk til en Haandtegnning af Michelangelo« (1974) – og Nordbrandts arabeskagtige digte – f.eks. »Sejlads« (1975) og »Violinbyggernes by« (1985) – skabes der sammenhæng i teksten ved hjælp af associative forbindelser mellem de billedsproglige led. Teksten er et stort suggestivt flow, hvor ordenes sansekvaliteter skaber et net af korrespondenser mellem forskellige dele af teksten. Der er tale om en udpræget brug af det, Thomas Bredsdorff i Med andre ord benævner »teleskops- eller udtræksmetaforer« (Bredsdorff 1996, 43). Hermed forstås, at der til et udtryk knyttes et metaforisk udtryk, til hvilket der igen knyttes et metaforisk udtryk etc. Helt anderledes hos Thomsen. Her er det slyngede og labyrintiske ikke et spørgsmål om associative forbindelser mellem billedsproglige led, men derimod et rent syntaktisk anliggende. Det skabtes vaklen består (ligesom poetikken En dans på gloser) af lange komplekse sætningskæder med en voldsom brug af inversion og hypotaks. Et eksempel lyder:

Først illusionen, så desillusionen
som jo blot er (1) det samme
hus, men set efter mørkets frembrud

I digtets afslutning kommer så den raffinerede Pessoa-inspirerede formmæssige skal eller ramme, der med en gestus, der postulerer mening, sammenhæng og entydighed, pakker digtets mylder af spørgsmål sammen. Det sker dog stadig med et par gåder hvirvlende omkring formuleringen: »Dér sad jeg længe og lytted' til den susende opløsning...« For hvor er mon »dér«? Og den »susende opløsning« er selvfølgelig med de elleve første linier i bakspejlet et stort eksistentielt spørgsmål med modernistisk-apokalyptisk akkompagnement à la Untergang des Abendlandes (1918-22), Verlust der Mitte (Sedlmayer 1948) eller Paradies der Weltlosigkeit (Maier 1964). Men i digtets jernhårde prosaiske mavelanding er den dog også samtidig blot to kodimagnylers opløsning i vand. Og det sidste udsagn, »det er arveligt«, kan naturligvis kobles sammen med »den unge læge«, der med sin lygte ser et eller andet i den kaotiske, knitrende stumfilm inde i øjet. Men hvad »det« er, er selvfølgelig samtidig fuldstændig uafgørligt, idet brugen af det lakoniske kendeord naturligvis står i et helt absurd modsætningsforhold til den storm af uafgørlige spørgsmål, som i øvrigt huserer i digtet. En vildt ynglende labyrintisk struktur af eksistentielle spørgsmål lægges frem i Thomsens digt for så med artistisk elegance og kynisme at afbrydes (»slukker lygten«). Med hensyn til brugen af den labyrintiske struktur i Thomsens digte fra Det skabtes vaklen, er det i øvrigt bemærkelsesværdigt, at der er tale om en æstetisk strategi, der genfindes hos flere andre digtere. Det gælder således generelt for Lene Henningsens og Bo Green Jensens lyrik (jf. »Bo Green Jensen / Gesamt-kunstwerk eller postmodernistisk hybridtekst« og »Lene Henningsen / Drømmens poetik«). Desuden er der en tydelig tendens til det i Lars Bukdahls, Niels Franks og Pia Tafdrups værker fra 1990'erne (jf. »Lars Bukdahl / Det netværksstrukturerede digt«, »Niels Frank / Mellem litteraturteori og liv« og »Pia Tafdrup / Metafysisk længsel, jødisk identitet og digteriske storformer«).

Det er overalt i Thomsens Det skabtes vaklen et spørgsmål om at holde det kaotiske, smertelige og uvisse ud i strakt arm og give en skånselsløs diagnose af det. Netop denne stemning, hvor en verden i sammenbrud hylles i Thomsens »nihilistiske kystklima« genfindes i titlen Det skabtes vaklen, samt i øvrigt på alle æstetiske niveauer af dette værk. Det gælder på enkeltordsniveauet, hvor »Ånden« og »Gud« indgår sideordnet med »onsdag« og »fisse«. Det gælder på sætningsniveau med de syntetiserede

I andre digte lyder formuleringer: »mandens og kvindens inkongruens« (19), »mørket og lyset på flugt fra hinanden« (19), og en »tynd skalpel har delt / døgnnet i dag og nat, os efter køn / og alting op i liv og død« (26). Og i andre tekster igen er det semantiske univers struktureret omkring modsætningen mellem kødet og sjælen, viden og tro, jord og himmel, tale og tavshed, mening og meningsløshed eller varme og kulde. Der fremlægges kort og godt en dualistisk livsforståelse, hvor der berettes om »det, der er delt / og ikke kan heles« (21).

Thomsens ræsonnementer går imidlertid videre end til en sådan konstatering. Det dualistiske livsyn har nemlig en alvorlig brist. Centrale formuleringer lyder her: »meningsløshed og mening læner sig / op ad hinanden« (25), og »alt der vil leve i lyset, må bære / en skygge« (18). Thomsens digte peger på en anden mulighed end at tænke i binære modsætninger. Denne mulighed udtrykkes i udsagnet, »Betænk, doktorer, det skabtes vaklen –«. En »vaklen« er som bekendt en skiften position, en mediering og en tænken både-og, frem for en vælgen-side og tænken enten-eller. Der rettes således en kritik af den moderne positivistiske (»betænk doktorer«) tænken i dikotomier, hvor noget accepteres og noget andet ikke. Det acceptable er det, der falder inden for den samfundsmæssige fornuft og norm, mens dets modsætning er det udsigelige, dæmoniske, ikke-begrebsliggjorte og fortrængte. I det sidste tilfælde om forestillinger knyttet til mørket, sjælen, troen, himmelen, tavsheden, meningsløsheden og døden.

Thomsens erkendelser i Det skabtes vaklen er måske ikke nye set i et litteraturhistorisk perspektiv. Såvel i en række romantiske som symbolistisk-modernistiske forfatterskaber finder man den altgennemtrængende kritik af den indskrænkede fornuft og dens »doktorer«, og en bekendelse til eller længsel efter en anden orden, hvad enten dette alternativ er blevet benævnt »Aanden«, »Anelsen«, »det Dæmoniske«, »det Interessante«, »epifanien«, »det sakrale provisorium« eller blot »Poesien«.

Hvad der imidlertid er nyt hos Thomsen i forhold til andre tidligere danske modernister er hans måde at fremlægge problemstillingen på poetisk. Der findes næppe nogen dansk digtsamling, der i den grad er forankret i filosofisk ræsonnerende diskurs. »Det skabtes vaklen« er nært knyttet til poststrukturalistisk tænkning. Hermed menes først og fremmest den dekonstruktion af en livstolkning baseret på binære modsætninger

med pestflaget hejst over blændede ruder,
 bag hvilke selv (5) de simpleste ønsker
 – (2) at svømme hen i et karbad
 mens solen pisker planeten til støv,
 (3) stirre op i den fugtige flænge
 hvori vi bliver til og forsvinder,
 og (4) i et af de rustrøde nattog,
 der løfter søvnen op over fjeldet,
 at fanges i snestorm –
 (5) er befængt med sjæl og med længsel
 efter at være i live, men død.

Digtets billeder er – som i *City Slang*, men i en ganske anden kompleks form – »one-shot image-metaphores« (Lakoff & Turner 1989, 91), altså billedsproglige, der ikke indgår i større billedsprogligt betydningsområde eller »billedplaner« (Hejlskov Larsen 1966). Et citat fra *En dans på gloser* belyser også denne praksis: »Helt ned på sætningsplanet er det vigtigt at betragte de enkelte betydningsenheder, det være sig udsagn, klangligheder, billeder eller kombinationer af disse, som små værker i sig selv, som ikke bør hæftes sammen af betydningssvage korridorer i sproget« (12). Betragter man det ovenstående digt, ser man, hvor præcist Thomsens beskrivelse passer, idet teksten består af fem billeder, der er sat sammen i en kunstfærdig hypotaktisk struktur, hvor (2), (3) og (4) er syntaktisk underordnet i forhold til (5), der igen er underordnet i forhold til (1). Hvert af de fem billeder har ingen nødvendig relation til hinanden og kunne i vid udstrækning (f.eks. (2), (3) og (4)) være ombyttede med hinanden eller udskiftede med andre. De kunne hver især have udgjort et lille haiku-digt, såsom »At svømme hen i et karbad / mens solen pisker planeten til støv« (2) eller »I et af de rustrøde nattog / der løfter søvnen op over fjeldet / at fanges i snestorm« (4). Man kan således i Thomsens digte nærmere tale om en mosaik- eller kinesisk-æske-struktur end arabesk-struktur i den Jacobsen-Nordbrandt'ske betydning.

At digtene fra *Det skabtes vaklen* er konstrueret efter en kinesisk-æske-model bringer et andet aspekt ved disse ind i billedet, nemlig at der i udpræget grad er tale om en filosofisk-ræsonnerende digtning. Grundlæggende for samlingen er en antitetisk begrebsdannelse. I det ovenfor citerede digt finder man dikotomierne »illusion« vs. »desillusion« og »liv« vs. »død«.

om Thomsens fremtidige lyriske udvikling, kunne man forestille sig, at den vil følge det mønster, som man finder hos nogle af de største danske modernistiske lyrikere gennem tiderne – f.eks. Johannes V. Jensen, Tom Kristensen, Bjørnvig, Rifbjerg, Ørnsbo, Malinowski, Højholt og Nordbrandt. I alle disse forfatterskaber forekommer der på et tidspunkt et skift til en mindre dissonantisk livsfølelse og et mere enkelt lyrisk formsprog. Man skal dog langt fra vide sig sikker på, at Thomsens forfatterskab følger en sådan udvikling. For Thomsen er stadig »først og fremmest fornem«. Med andre ord: Han er først og fremmest uforudsigelig og helt sin egen som digter.

med henholdsvis en positivt og en negativt valoriseret pol, som Derridas »logocentrisme«-kritik er det mest indflydelsesrige eksempel på.

Hvis udsagnet af Det skabtes vaklen er en fremhævelse af et både-og som alternativ til et enten-eller, så kan samlingens poetiske praksis – som det har været antydnet før – absolut ikke entydigt ses i forlængelse af denne tænkning. I modsætningen mellem på den ene side det gennemreflekterede, intellektuelt styrede og køligt ræsonnerende og på den anden det spontane, følelsesfulde og det tilfældige kan man roligt sige, at den sidstnævnte pol lever et lidt trangt liv i Thomsens poesi. Udviklingen fra City Slang og frem til Det skabtes vaklen afspejler en poetisk optik, hvor den umiddelbart sansede tilegnelse af omverdenen efterhånden er gledet i baggrunden til fordel for distanceret refleksion med udgangspunkt i en stemning af »nihilistisk kystklima.« Mens City Slang gestalter en mængde konkrete lyriske universer, er der stort set intet tilbage af det, man i digtanalyser sædvanligvis kalder »digtets rum« (f.eks. Vosmar 1969) i Det skabtes vaklen. Og mens City Slang rummer en mængde farver såsom »turkis«, »sølv«, »grøn«, »dybrød«, »gul« og »blå«, har Det skabtes vaklen af farver (foruden det nævnte »rustrøde nattog«) kun – som en ironisk hilsen til de »blå rum« fra 1980'erne, som digteren har sagt »farvel til« (1996, I 13ff) – et enkelt eksempel på en farve ud over sort-hvid, nemlig »mit lyseblå køkkenur« (14).

Thomsens forfatterskabs udvikling fra en konkret, enkel sansepoesi til en kompleks ræsonnerende poesi er en langsom, men usvigelig konsekvent bevægelse, hvor Nye digte (1987) og Hjemfalden (1991) betegner mellempositioner i forhold til samlingerne fra 1981 og 1996. Hovedformlen for hele Thomsens digtning er i stadig højere grad kommet til at hedde modsætningsrigdom. Mellem det sensitive, drømmeladede lyriske billede og den strengt intellektuelle og konstruerede hypotaktiske sætningsbygning. Mellem høje og lave stilarter. Mellem traditionel harmonisk skønhed og avantgardistisk dissonantisk hælighed. Mellem disharmonisk digterisk stof og poleret perfektioneret form. Og mellem moderne illusionsløshed og nihilisme, og klassisk modernistisk kunstbesyngelse.

Det er svært at forestille sig, at Thomsen fremover kan og vil radikaliserer tendensen til den dissonantiske spænding, da denne tendens synes at nærme sig sin ydergrænse for, hvad der er muligt. I hvert fald har man ikke indtil videre set noget lignende inden for dansk lyrik. Skal man spå

orienteret billedsprog, romantisk arv og genresprængning. Man må dog tage to forbehold, når man anskuer firsernes lyrik ud fra en polaritet mellem Thomsen og Green Jensen.

Det første forbehold går på, at modsætningen Thomsen vs. Green Jensen i højere grad er blevet opfattet som normativ end deskriptiv. Fra toneangivende kritikere som Erik Skyum-Nielsen har man f.eks. set en næsten ensidig positiv fremhævelse af Thomsens æstetiske teori og praksis, hvilket har bevirket, at Green Jensens lyrik og poetik (samt andre forfatterskaber som Jacs, Vizkis, Huss' etc.) ikke i tilstrækkelig grad er blevet opfattet som en anden måde at bedrive kunst på, men blot som en mindre vellykket form for lyrik. I hvert fald er det en realitet, at Green Jensens forfatterskab sammenlignet med Thomsens i uforholdsmæssig ringe grad er blevet seriøst behandlet i litteraturkritikken. En forklaring på dette ligger afgjort i, at man på de litterære universitetsfag i de seneste ti år har fokuseret mere på generelle æstetisk-filosofiske træk ved digtningen end på, hvad der f.eks. er sket inden for dansk digtning i perioden. Af digtning har man holdt sig – som det også er tilfældet i den filosofisk orienterede litteraturkritik hos f.eks. de Man og Derrida – til et relativt lille antal kanoniserede forfatterskaber (Hölderlin, Celan, Rilke, Mallarmé, Proust, Joyce, Højholt etc.). Og af danske digtere med debut efter 1980 har der groft sagt kun været ét kanoniseret forfatterskab, nemlig Søren Ulrik Thomsens. Et argument for denne påstand er f.eks., at næsten halvdelen af, hvad der er skrevet (jf. »Bibliografi«) om danske lyrikere fra 1980'erne og 1990'erne, handler om Søren Ulrik Thomsen. Når dette nævnes, er det ikke for at forklejne Søren Ulrik Thomsens værk, men for at pege på, at der er en lang række lyriske forfatterskaber fra de sidste to årtier, der i katastrofal grad er blevet overset af den litterære kritik. En skarp kommentar til problemstillingen kan man faktisk finde (uden at den dog er relateret til nyere danske digtning) af ingen andre end Søren Ulrik Thomsen (Thomsen 1996, 172f):

Hvor en pointe i halvfyrdsernes analysestrategier var, at man ikke skelnede mellem god og dårlig kunst, er der meget som tyder på, at man igen viger uden om denne skelnen, nu ved udelukkende at beskæftige sig med kunst, hvis kvalitet i forvejen er så sanktioneret, at ens eget æstetiske jugement ikke er påkrævet; det

Bo Green Jensen

Blandt de digtere, der debutterer i begyndelsen af 1980'erne, er Bo Green Jensen ofte blevet anskuet som den totale modsætning til Søren Ulrik Thomsen. En årsag til denne opfattelse af digterne var bl.a. en polemik i 1984-85 mellem de to digtere. Thomsen skrev i *Mit lys brænder* (34):

Ny generation, Storbyen og whatsoever; jeg ser ikke mindst Bo Green Jensens og mit projekt som pegende i stik modsatte retninger. Han vil i en gigantisk digtcyklus skrive sig op til en slags poetisk fuldendelse, jeg fuldender mig selv hver gang det lykkes mig at skrive et digt ned til næsten ikke at være litteratur. Han er forfatter (Pennemand) med alt hvad dertil hører, jeg er digter med alt hvad dermed ophører.

Bo Green Jensen replicerer i sin såkaldte antipoetik, Så vi ikke visner ihjel (19):

Jeg kan ikke sætte altet på formel. Søren Ulrik Thomsen skrev *Mit lys brænder*, som er en smuk og tapper ofring, men også en uendelig begrænsning, synes jeg. At hægte dansen ned med vægte, mens dagene går forbi. Han og jeg har så forskellige opfattelser af hvad Bogen og Verden egentlig skal med hinanden, at vi i de kritiske synteser er havnet som diametrale modsætninger. Det er vi næppe. Han taler om at begrænse, reducere til et punkt, trænge igennem hullet i hullet. Jeg taler om at udvide indtil alt er med. Jeg arver gerne kuplen som et billede på altings form, med det er det samme lys, der brænder og det samme punkt, som er. På et eller andet tidspunkt sluger slangen sig selv. Så er den intet. Og alt.

Det skal heller ikke nægtes, at der er meget langt fra Thomsens køligt æstetiserende poetik med dens minimalistiske og konfrontationsmodernistiske udgangspunkt til Green Jensens poetik, for hvilken kodeord er mytologisk

steder en kontrastæstetik, hvor det vulgære, hæslige og prosaiske bringes i nærkontakt med det højtidelige og åndelige. I det følgende ser man f.eks. samme poetiske anvendelse af motivet perverteret gammelmandssexualitet. Først Thomsens variant af modsætningen vulgær seksualitet («fisse») og sakral patos («verdens vældige lys»):

Det er april,
og de gamle mænd bryder sammen;
de vil ha medaljer, de vil ha fisse,
men ikke dø før deres sønner,
der nu slås for en plads i præsidiet,
hvis gardiner vævet af sukker og blod
opbløder verdens vældige lys.

Og så Green Jensens, hvor de tilsvarende poler benævnes »sutte pik« og »hellige stjerner«:

Men drengene er bedre, de
Ved hvad det vil sige
At sutte pik på en gammel mand,
Eller også er de professionelle
Og han er ligeglad. Det der
Tæller er den glatte klistrende
Samhørighed og byens hellige
Stjerner.

Men lad os efter denne indledende sammenholden af Søren Ulrik Thomsens og Bo Green Jensens forfatterskaber se nærmere på det sidstnævnte.

Bo Green Jensens forfatterskab har et anseeligt omfang og er med sine over 2000 sider det kvantitativt største af alle danske lyriske forfatterskaber efter 1980. I perioden 1981-86 udgives den monumentale syvbinds digtkreds Rosens veje, hvis enkeltbind, Requiem & messe (1981), Det absolutte spil (1981), Den blivende engel (1982), Mondo Sinistro (1983), Undergangstestamentet (1984), Stedernes mening (1985) og Porten til Jorden (1986) tilsammen udgør ikke mindre end 1360 sider. Siden er der kommet yderligere en digtcyklus bestående af Et sted i uvisheden (1987),

bilder man sig i hvert fald ind, givetvis ud fra en lønlig frygt for at komme til kort over for traditionens tyngde. Kast lige et blik på litteraturlisterne til vore dages tidsskriftartikler og universitets-specialer: Apollinaire, Artaud, Baudelaire, Borges, Celan, Celine, Dante, Derrida osv., osv. Også min hat af hele vejen rundt, men lad mig spørge: Hvorfor hinker der aldrig et lille digt af f.eks. Tove Ditlevsen rundt mellem henvisningerne til kanonens kanoner?

Det andet forbehold, man bør have over for en betragtning af dansk lyrik efter 1980 med udgangspunkt i modsætningen Thomsen vs. Green Jensen, ligger i, at man har fokuseret alt for meget på forskellene mellem digterne. Ved nærmere eftersyn er der – som også Green Jensen anfører i Så vi ikke visner ihjel – adskillige sammenfald mellem de to forfatterskaber.

Det gælder dels i den digteriske grundholdning som manifesterer sig i henholdsvis Thomsens og Green Jensens debutsamlinger, *City Slang* og *Requiem & messe*, begge fra 1981. I både Thomsens og Green Jensens gennembrudssamlinger er det visionen og det sproglige eksperiment, der står i centrum. Endvidere rummer både *City Slang* og *Requiem & messe* en gennemgribende civilisationskritik. Vi kan med R. N. Maiers udtryk »tragisk abstraktion« (Maier 1964) sige, at hovedmotoren i denne digtning er en gennemgribende kulturpessimisme, hvor den sociale virkelighed frakendes enhver værdi, og den heroisk lidende digter kun lever i kraft af en forestilling om noget »andet«. (jf. »Overblik / Den utopiske længsel«). Thomsens og Green Jensens debutdigte adskiller sig således fra både 60'ernes konfrontationsmodernisme og 70'ernes politiske digtning, hvad angår den form, den sociale kritik har. Der er ingen målrettede angreb på forhold i det omgivende samfund, såsom anonymiseringen i storbylivet, reklamens stigende magt eller menneskets fremmedgørelse i forhold til teknologien på arbejdspladsen. I stedet finder man hos både Thomsen og Green Jensen udgaver af den klassiske modernismes totale afskrivning af den eksisterende samfundsmæssige virkelighed set fra en distanceret og udskilt position.

Ud over det fælles livssyn hos Green Jensen og Thomsen, som det kommer til udtryk i deres debutsamlinger, er det desuden bemærkelsesværdigt, at Thomsen i *Det skabtes vaklen* fra 1996 faktisk i høj grad har nærmet sig den poetiske strategi, som er den bærende i Green Jensens debutsamling *Requiem & messe*. Et centralt poetisk virkemiddel er begge

Eliots »golde land« og »Tiresias«, Bowies »sønner af den tavse tid« samt referencerne 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.

At dette enorme forbrug af mytologisk gods forekommer har en del at gøre med det altafgørende forbillede for Requiem & messe, nemlig Eliots *The Waste Land*, fra hvilket Green Jensen har lært den lyriske simultanteknik, hvor vidt forskelligt stof fra dagligdagen og den vestlige kulturkreds som helhed bringes sammen i et digt. Og som i Eliots værk med dets enorme noteapparat er man ikke nødvendigvis klogere på værket, når man har fundet, hvor denne eller hin reference i Requiem & messe hører til. Green Jensen giver i forbindelse med sin oversættelse af Eliots *The Waste Land* fra 1984 en beskrivelse af dette problem, der svarer helt til det problem, der foreligger, når man beskæftiger sig med Green Jensens lyrik (138):

Man bør dog ikke fortabe sig i disse kildeangivelser (noterne til *The Waste Land*, min anm.). I perioden 1945-65 da academia decideret forguede Eliot brugte man mange bind og timer på at lokalisere netop den og den reference til netop det eller det obscure renæssancedrama. Det enestående er ikke Eliots åndshistoriske vingefang. Det er den omstændighed, at han med alle disse stemmer skaber én, som er hans egen unikke og distinkte. Hvis man ikke ser længere, end til hvilke skriftsteder han plukker, bliver det blot til endnu en akademisk kabale. Det er det, han gør med sine mytiske identifikationer og kulturhistoriske ekkoer, der for alvor er interessant.

En forståelse af den æstetik, Green Jensen lancerer i Requiem & messe, bør tage udgangspunkt i den specifikke måde, hvorpå han bruger »mytiske identifikationer og kulturhistoriske ekkoer«. Green Jensens anvendelse af »mytiske identifikationer og kulturhistoriske ekkoer« kan herefter med udbytte sammenlignes med andre digteres anvendelse af et mytologisk orienteret billedsprog. Når brugen af mytologi i modernistisk poesi er interessant, skyldes det, at man – som f.eks. Northrop Frye har påpeget – ikke længere som i den klassiske digtning betragter kulturens mytologi som et udtryk for verdens indretning og væsen, dvs. som en almen trovirkelig-

Filtret ind i blå (1988), Noget i mit liv (1989) og Den samme flod to gange (1990), samt uden for digtcyklerne samlingerne En krans til de faldne (1992) og »Vægtløs« (1997) og prosadigtet Øglernes frise (1986). Sideløbende med denne produktion falder en lang række prosabøger, oversættelser og anmeldelser af litteratur, musik og film, samt to poetiktekster, nemlig »Den stadige blomstring og den tabte epifani« (1985) og Så vi ikke visner ihjel. En antipoetik (1985).

Det kan være vanskeligt at overskue denne enorme produktion. At

Green Jensens digtning har et stort omfang har i enkelte, men til gengæld meget toneangivende kritikeres tilfælde, f.eks. Skyum-Nielsens, ført til en noget ensidig negativ kritik af digterens værk. Skyum Nielsen anfører, »at Bo Green Jensen ganske enkelt ikke evner at fatte sig i korthed,« og at hans poesi er »metafysisk journalistik«²¹. Green Jensens lyriske strategi har dog også haft fortalere, såsom Anne-Marie Mai, der påpeger, at »det brudfyldte, snakkende og langstrakte værk« »bestemt ikke er uden tradition i moderne lyrik« (Mai 1993, 22). Hun fremhæver, at parlando-traditionen er kendt og højtaget i moderne amerikansk lyrik hos William Carlos Williams, Ginsberg og Bukowski, samt at den også findes i dansk poesitradition hos bl.a. Dan Turèll, Peter Laugesen og Klaus Høeck. Når modsætningen Skyum-Nielsen – Mai fremhæves inden en videre behandling af Green Jensens lyrik, er det for at påpege, hvor vigtigt det er at vurdere et forfatterskab på dets egne præmisser og ikke – som i tilfældet med Skyum-Nielsen – på bl.a. Søren Ulrik Thomsens lyriks og poetiks betingelser. Der findes ingen koncentrerede, minimalistisk orienterede tekster fra Green Jensens hånd. Og det er selvfølgelig urimeligt at kræve, at der bør være det.

Mytedigtning og T.S. Eliot-poetik

Debutsamlingen Requiem & messe vakte i 1981 stor opmærksomhed, eftersom ikke lignede noget anden anden tidligere dansk digtsamling. Det særegne ved samlingen er dens store repertoire af litterære, religiøse, historiske og mytologiske allusioner, som mange kritikere kappedes om at holde rede i. Vi møder Spenglers »undergangsmennesker« og »aftenland«,

deres fokusering på græsk, kristent og jødisk mytologisk gods kundgør dette. Det gælder f.eks. Karen Marie Edelfeldts Paradis og Babylon, Lene Henningsens Sabbat, Peter Huss' Rosens Velsignelse, Niels Franks Tabernakel, og Simon Grotrians En æske til Lot og Magneter og ambrosia. Hvad der imidlertid er interessant ved Bo Green Jensens mytologi i sybindsværket Rosens veje er, at han som en af de få danske forfattere hverken placerer sig inden for den ironisk-vrængende konfrontationsdigtning eller den heroisk lidende og visionært besyngende symbolistiske digtnings strategi, hvad angår brugen af det mytologisk orienterede billedsprog. Man finder nemlig på bizar vis begge dele i Green Jensens poesi. Det følgende er et eksempel

Ude på den blinde butikcentervej

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

fra Requiem & messe på den Erik A. Nielsen'ske, illusionsnedbrydende anvendelse af mytologien. Inspirationskilden er i dette tilfælde nok en af de mest kendte rocktekster, hvor der anvendes detroniseret mytologi, nemlig Bob Dylans »Desolation Row«:

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

hed, men derimod som en forestillingverden skabt af et jeg i et forsøg på at »udtrykke dets personlige omverdensoplevelse og sine livsmål« (Frye 1968). Man har imidlertid i moderne digtning to ret forskellige anvendelser af mytologisk billedsprog.

Den første findes f.eks. beskrevet i Erik A. Niensens *Modernismen i dansk lyrik 1870-1970*, hvor en lang række danske digtere analyseres, ud fra det synspunkt at de detroniserer eller vender mytologiske forestillingsmønstre på hovedet. Herefter benytter man sig af den effekt eller energi, som frigives, når en ideologisk eller religiøs konstruktion (kristendom, klassiske idealer, organismetænkning etc.) sprænges i stykker (E.A. Nielsen 1976). Der er her tale om en ironisk-vrængende brug af mytologien, hvis baggrund oftest er et nihilistisk verdenssyn. Eksempelnerne på en sådan kan i dansk lyrik væsentligst hentes i den ekspressionistisk-konfrontationsmodernistiske tradition med f.eks. Tom Kristensens »Drukkenskabsguder« fra »Det blomstrende Slagsmaal« (1920), Erik Knudsens »Jomfru Maria i sølvrvæv i bad« fra »Varehuset Total« (1958) eller Rifbjergs »Lad mig som Gulliver gynge i en hudfold / der udgør dit betræks overflade / elskede« fra »Krigsdans« (1960) samt i visse mere showprægede dele af dansk lyrik efter 1980, såsom Lars Bukdahls digt »dødsengle«, der »slås på Rådhuspladsen« (1994) og Svend Ranilds om »Orfeus i underbukser« (1996).

Den diametralt modsatte anvendelse af et mytologisk orienteret billedsprog findes teoretisk belyst i Bo Hakon Jørgensens *Symbolismen – eller jegets orfiske forklaring*, der fastslår, at et af den symbolistiske digtnings vigtigste kendetegn er en »mytologisk perspektivering af privat jegliv« (Jørgensen 1993, 240). Denne mere alvorlige anvendelse af det mytologiske, hvor bestræbelsen går på at opbygge personlige værdiuniverser og visionære særverdener som alternativ til den eksisterende samfundsmæssige virkelighed, dominerer især i den symbolistiske og sensymbolistiske digttradition: Eksempelvis kan nævnes: Sophus Claussens mangfoldige mytologiske kvindeskikkelser (Afreodite, Imperia etc.), Bjørnvigs Anubis (1955), Gustava Brandts Janushoved (1962), og Ole Wivels I fiskens tegn (1948). Den alvorlige anvendelse af det mytologiske trives også i vid udstrækning i dansk lyrik efter 1980. Alene et vue over en række digtsamlingstitler fra efter 1980 med

»rejse Jerusalem«), kollektivt »vi« og lærde allusioner. En vigtig pointe er det imidlertid, at der overalt i Requiem & messe skiftes pludseligt og uden varsel fra dette stillag til det prosaisk, vulgære. Umiddelbart før passagen om »Mayflowerpilgrimme«, »Jerusalem« og »Nekropolis« står der et latrinært vers, hvor et bevidst kluntet rim kastes lige i ansigtet på læseren som en hån af alt, hvad der er helligt og højtideligt:

Dit foder er syntetisk
Men du har det nu så rart
Når du knepper angsten bort i skrævet
På din cellekammerat.

Den litterære teknik, hvor det mytologiske bruges både i alvorlige passager til besyngelse af tabte fortidige værdier og ironisk-vrængende i forhold til nutidens forfald, har Green Jensen lært fra *The Waste Land*, hvor begge dele udnyttes sublimt. Det er interessant at bemærke, at det faktisk først er med Green Jensens digtning, at dansk litteratur får en poesi, der formår at anvende den Eliot'ske simultanteknik. Et tidligere forsøg som f.eks. Ole Wivels »Flyvepladsen« (1949) er f.eks. mindre vellykket, fordi det bygger på den misforståelse, at det centrale i Eliots metode er demonstrationen af »åndshistorisk vingefang«. At man i årtiers dansk litteratur har opfattet *The Waste Land* som en »akademisk kabale«, viser også f.eks. Poul Sørensens parodi på Eliots tekst, »De levendes Begravelse« (1958), hvis start lyder: »Oktober er den grusomste Maaned; den avler / Litteratik ud af Litteratur, den ombetekster / Hjertets Længsel efter levende Syrener.« I Green Jensens oversættelse af Eliot er der derimod intet akademisk og støvet, men naturlig diktion og konkret sansning. Og det gælder for Green Jensens digtning som for Eliots, at der er tale om en distinkt, unik sprogtone og helt personlig digterisk anvendelse af de »mytiske identifikationer og kulturhistoriske ekkoer«.

Arven fra romantikken – civilisationskritik og utopi

Der er dog også andre inspirationskilder for Green Jensens poesi end

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 nedstyrtningskakten.
Ziggy hilser på mig
I det store formiddagsrum.

Som man ser er en blandet stab af skikkelser – Scheherazade, Lady Marilyn, Salome, de Sade, Messalina og Ziggy – fra vidt forskellige mytologiske sammenhænge klumpet sammen i beskrivelsen af ensomheden, desillusionen og forfaldet i det »store formiddagsrum« med dets supermarked og blokbyggeri. I sin ynkelige stemning af beruselse og halvlummer liderlighed forandrer omgivelserne med deres hundelort og nedstyrtningskakt sig for jegets »duggede øjne«. Det resulterer i, at en række anonyme skikkelser omkring supermarkedet anskues ud fra en småpornografisk triviallitterær mytologisk optik. På denne vis er digtet en skånselsløs udhængning af de menneskelige vilkår, der i sin illusionsløshed i dansk litteratur næsten kun findes beskrevet i lige så grell form i Jess Ørnsbos Myter (1964). Der er ikke skyggen af heroisk hæven sig op over civilisationens forfald, som man oftest finder det i den symbolistiske digttradition. Det er der derimod i adskillige andre digte fra Requiem & messe. Et eksempel lyder:

Og Mayflowerpilgrimme alle som een
Kom vi for at rejse
Jerusalem igen
Men vi byggede
Nekropolis istedet.

Der spares her ikke på patos og skæbnetro i beskrivelsen af, hvordan en personlig følelse perspektiveres ind i et mægtigt civilisationskritisk drama med »Mayflowerpilgrimme«, »Jerusalem« og »Nekropolis«. Man bemærker Green Jensens høje stil med arkaiserende vendinger (»alle som een«,

i et forsøg på at udtrykke en personlig omverdenstolkning (Frye 1968). Abrams hæfter sig ved parallellerne mellem romantikken og modernismen, hvad angår digterens rolle som den visionære ener (Abrams 1953). Og de Man ser romantikernes modernitet i deres retoriske bevidsthed, hvorved han forstår den artistiske dimension, som deres tekster tilføjes, fordi digteren har gennemskuet sprogets manglende evne til at repræsentere såvel den indre/sjælelige som den ydre/materielle verden (de Man 1984).

Bo Green Jensen har imidlertid et specielt sigte, når han i sit essay fastslår, at »vi lever fortsat i den romantiske æra« (26). Og det er i denne forbindelse, at teksten kan siges at have et poetiklag. Green Jensens tekst er en fokusering på de træk ved modernistisk digtning, som er blevet overleveret fra den romantiske poesi via den symbolistiske. Teksten peger på det forhold, at der i digtet brænder en længsel efter noget andet til trods for, at den grundlæggende sindstilstand er desillusion og nihilisme. De to modsatrettede kræfter benævnes i Green Jensens essay »den stadige blomstring og den tabte epifani« og kan genfindes i talrige, men absolut ikke alle, forfatterskaber fra romantikken til den sene modernisme. Almindelige benævnelser for disse er »utopi« og »civilisationskritik«. Om den romantiskmodernistiske civilisationskritik siger Green Jensen i sit essay (26):

Vi læser Spengler og Nietzsche og ser Hollywoodversioner af Aftenlandets Undergang. Vi lever så intenst som nogensinde i bevidstheden om de sidste dage, og vi venter på barbarerne, men vi gør det efter romantiske normer.

Green Jensen argumenterer herefter for, at den visionære længsel er grundoplevelsen i moderne kunst. Det sker effektivt og særdeles suggestivt med en tour de force gennem de sidste 200 års vestlige civilisations symbolik for det utopiske fra romantikernes »lys« og symbolisternes »krystaller«, »prismer« og »tårne« til Freuds »oceaniske eksistens« og Eliots »tidløse øjeblikke« (28):

Der fokuseres på absolut lys og absolut mørke med en undertiden vild, flængende skønhed. Romantikken kroner epifanierne – de tidløse øjeblikke af indsigt og forklarelse, af oceanisk eksistens i den enkeltes liv – og søger i skrift at fiksere dem. Digteren er

Eliots simultanteknik og mytologiske billedsprog. Green Jensens livs- og kunstopfattelse kan relateres til de to nøglebegreber fra såvel romantik som symbolisme og modernisme, nemlig »civilisationskritik« og »utopi«. En af de centrale tekster i forfatterskabet er »Den stadige blomstring og den tabte epifani« fra 1985. Denne litteraturteoretiske tekst (jf. »Over-blik / Poetikker efter 1980 / Form«) kan med stort udbytte læses som en tolkningsnøgle i forhold til Green Jensens poesi.

I teksten slås det fast, at Green Jensen ikke – som f.eks. Thomsen i *Mit lys brænder* – er avantgardistisk i sit kunstsyn. Green Jensens forankring i traditionen afspejler sig ikke bare i hans poetiske praksis, men også i det syn på litteraturhistorien og igennem de valgslægtskaber, som poetikteksten »Den stadige blomstring og den tabte epifani« forholder sig til. Hvor f.eks. Thomsen i *Mit lys brænder* tager sit udgangspunkt for enden af modernismens værdinedskrivning, ser Green Jensen en »stadig blomstring« i udviklingen fra romantik over symbolisme og frem til modernisme. Green Jensen ser sin egen kunst som et led i denne levende, kontinuerte udvikling. Af denne grund finder Green Jensen, der jo også er cand.phil. i engelsk, vigtige valgslægtskaber helt tilbage i den engelske romantik. Genremæssigt ligner »Den stadige blomstring og den tabte epifani« som før nævnt en litteraturteoretisk og -historisk afhandling. Essayet starter i god videnskabelig ånd med en hypotese, der herefter søges sandsynliggjort (22):

Min hypotese er slet og ret den, at romantikken ikke »ophører« på et eller andet tidspunkt i det nittende århundrede, men at dens transcendentale og/eller »sorte« strømninger op igennem århundredet og ind i vort eget metamorforiseres i stadigt mørkere, mere komplekse former, mønstre og motiver. At symbolismen og sidenhen modernismen snarere end at være reaktioner på eller imod romantikken, kan betragtes som henholdsvis anden og tredje fase af denne.

I sin argumentation for, at man skal søge den moderne kunsts rødder tilbage i slutningen af det 18. århundrede, er Green Jensen helt på linie med en række vidt forskellige skikkelser inden for angelsaksisk litteraturforskning, såsom Northrop Frye, M. H. Abrams og Paul de Man. Frye diagnosticerer som tidligere nævnt bl.a. det moderne i den romantiske litteratur i dens brug af mytologi, der anvendes løst og løsrevet fra enhver form for dogmatiske systemer

gået, et ganske andet præg end Strunges vildtvoksende sanseappellerende metaforik. Ligeledes er der markante forskelle, hvad angår stemningen i Strunges Vi folder drømmens faner ud og i Green Jensens Requiem & messe. I Vi folder drømmens faner ud er der tale om utilsløret raseri, mens Requiem & messe domineres af desillusion og magtesløshed. Et citat fra som regel beruset, mediebedøvet, apatisk og suicidal. På overfladen et uskyldigt sceneri, et lille barmøde – men inde bagved øjnes det totale sammenbrud: et liv uden værdier, drømme og fremtid. I modsætning til f.eks. Michael Strunges digte, der benytter et polariseret symbolunivers, hvor den livsfjendske civilisation fremtræder som en klart defineret negativ kraft, er Green Jensens poetiske univers mere subtilt. Green Jensens digte fremviser en verden med en tilsyneladende pæn »civiliseret« skal, bag hvilken der så ligger følelsesmæssig afstumpethed, åndløshed og perverteret drift. I dette univers, hvor alle værdier detroniseres og smuldrer, kan det være vanskeligt at finde det positive modbillede. Der forekommer dog en variant af en typisk romantisk-symbolistisk-modernistisk utopi i Green Jensens digte:

Aftenbyen brænder
Alle engle lever
For at finde egen lyd
I øjet af den tavse tid

digtet »Forskydning« fra debutsamlingen lyder:

Lad os tage et glas til før vi går
Sagde han og sad med siden til
Det hvide langsomt voksende lys
I ventesalens formiddagsdrom
Cafeteriadovne sammen langsomt
Spillende russisk roulette
Sad de med udløbne frister
Mit navn er For Sent
Og Kunne Have Været

Tiden i Requiem & messe-digtene er næsten altid den arbejdsledige formiddag, stedet ofte et sjælløst, sterilt cafeteria i forstaden, og sindstilstanden

prismet, som kan holde, samle og dele lyset. Hans hus er et kry-staltårn, som rækker ud i tiden og op i evigheden. Det står ikke ved verdens kant, men i dens hjerte.

At den vejløse længsel bort fra den uudholdelige fakticitet er grundtonen i moderne lyrik, har mange andre selvfølgelig nævnt ud over Bo Green Jensen. Hos Hugo Friedrich hedder længslen »tom transcendens« (Friedrich 1987, 57f) og hos R. N. Maier »tragisk abstraktion« (Maier 1964). I den tyske modernismeforskningstradition – foruden Friedrich og Maier specielt Benjamin og Adorno – tidsbestemmes det æstetisk modernes fremkomst dog til det 19. århundredes Paris og Baudelaires *Fleurs du Mal* (1857) – og altså ikke til den romantiske æra som hos Frye, Abrams, de Man og Green Jensen. Som afslutning på Green Jensens essay får vi digterens koncentrede beskrivelse af sit eget kunstneriske projekt, udtrykt i det for teksten karakteristiske billedsprog (32):

For at udklække en krage bøjer en sort regnbue sig i tomhed
over tomhed. Det er for at kunne udtale denne sol at vi rejser
på disse veje i denne tid. Det er ingen akademisk kabale, men en
stammende læsning af hvem vi er og hvorfor.

Digterens holdning til liv og kunst er relativ ualmindelig i de seneste års lyrik. Mest beslægtede er Strunges og Tafdrups forfatterskaber, i hvilke den heroisk lidende digterattitude og længslen efter en tabt helhed også er markante. I den danske lyriske tradition fra Schack Staffeldts »Indvielsen« (1803) over Claussens »Ekbátana« (1896) til Sarvigs »Fra nattens hus« (1944) og Bjørnvigs »Soria Moria« (1947) kendes derimod i allerhøjeste grad den golde nutids nødstedte digter, der udsender forunderlige sange om den »tabte epifani«. Lad os kaste et blik på, hvordan begreberne »civilisationskritik« og »utopi« udtrykker sig i Green Jensens poetiske praksis.

Requiem & messe er karakteristisk ved sin gennemgribende civilisationskritik. Den står her ikke i intensitet tilbage for Strunges samling fra samme år, Vi folder drømmens faner ud, der med digte som »Den hæsle by« og »Plasticsolen« ofte er blevet betegnet som essensen af civilisationskritik og visionaritet i de tidlige 1980'ernes danske digtning. Green Jensens poetiske billedsprog med dets raffinerede brug af mytologi har, som det er frem-

mening, i en verden, der tilsyneladende ikke gør det. Det er på godt og ondt denne myte, jeg søger at skrive. Det kan man grine ad, og man kan kalde mig selvretfærdig, selvhøjtidelig, selvbesat. Det er utvivlsomt ufrivillig komisk og utilstedeligt højtravende, når jeg siger, at jeg skriver for at finde livets mening, men det gør jeg, hvis jeg skal skære en mening ud af dette morads, (...) Om problemet med at finde en stemme kredser den fjerde bog, Mondo Sinistro. Bag på bogen står der: »Mellem afmagten og indsigten / Hvor lyset bliver til dage / Begynder Rosens Veje.« Det er dér dette jeg skriver.

Der tales altså endnu en gang om at finde »stemmen«, hvorved der menes at skrive sig til en identitet. Formuleringerne i poetikken Så vi ikke visner ihjel er i høj grad lyriske, og de digteriske passager fra Requiem & messe om »at finde lyd / I hjertet af den golde tid« og fra Den blivende engel om at finde »En ny verden nøgen / I ordets klare lys« svarer da også helt til poetikkens vendinger. I citatet ser man, hvordan Green Jensen søger at komme en bestemt kritik af hans forfatterskab i møde ved bevidst at overdrive denne. Det drejer sig om kritikken af den højtidelige tone, der indimellem kan slå over i en lidt hul patos. Green Jensen anvender en række af anmelderiets dræberetiketter: »Selvretfærdigt, selvhøjtidelig, selvbesat« og »Ufrivilligt komisk og utilstedeligt højtravende.« I Rosens veje's sidste bind Porten til Jorden har Green Jensen udviklet den parodisk vrængende selvkritik til at blive et dominerende stiltræk. Inspirationen til brugen af denne stil kommer i særlig grad fra et af Green Jensens yndlingsværker, Leonard Cohens En dameelskers endeligt (1983), som han selv har oversat. I Porten til Jorden efterfølges en række tekster af en håndfuld nedsablende kommentarer, der rammer præcist i karakteristikkens af Green Jensens tekster, men som i lige så høj grad er ætsende parodier på den intolerante, sataniske kritikertype, som Green Jensens tekster adskillige gange er blevet konfronteret med. Et par uddrag lyder:

Ynkelig og patetisk er denne leg med spejle, dette metaforiske spilfægteri, denne anglen efter medlidenhed, som han til og med prøver at kamouflere, lakke til og stadse op, så det ligner og lyder som livsbekræftelse. Han stjæler med arme og ben som en ravn,

»At finde egen lyd« dækker forestillingen om poesien som en frelse og af digtergerningen som en udvej i udvejsløsheden. Med ekkoer af Baudelaire og Eliot tegner der sig i Requiem & messe et billede af en heroisk lidende poet, der kun udholder modernitetens trøstesløshed i kraft af, at den skabende proces har en forløsende virkning på ham.

Gesamtkunstwerk eller postmodernistisk hybridtekst

Forløsningen i den skabende proces er det gennemgående tema i alle de syv bind af storværket Rosens veje, der udkommer i perioden 1981-86. Mellem de enkelte bind er der tydelige variationer. Samlingerne Det absolutte spil og Undergangstestamentet er fyldt med lede, sortsyn og forpinthed. Den blivende engel og Stedernes mening koncentrerer sig i højere grad om en positiv utopi. En formulering fra Den blivende engel lyder:

Kloden drejer tunge
Cirkler ind i synet.
Spire, flamme, fald
Og frost. Alt for
En ny verden nøgen
I ordets klare lys.

Undergangstestamentet rummer ingen tro på »En ny verden nøgen / I ordets klare lys«. I denne samplings smertefyldte, apokalyptiske visioner er der højest et spinkelt håb om frihed for smerte og mareridt:

Til disse syn
Har jeg presset min pande
Og drømt om et liv
Efter filmen

Skal man derudover forklare den utopiske længsel i Green Jensens Rosens veje er det nødvendigt at betragte værket som helhed. I sin såkaldte anti-poetik Så vi ikke visner ihjel giver Green Jensen følgende beskrivelse af sit digteriske projekt (18):

Det tyvende århundredes myte er myten om et jeg, der giver

Denne gang skal du se selve stumperne

Resultatet er, at Rosens veje er et moderne gesamtkunstwerk, dvs. et værk, hvor næsten enhver tænkelig stilart, genre og livsholdning forekommer. Når udtrykket »moderne gesamtkunstwerk« bruges, er det, fordi Green Jensens værk i allerhøjeste grad inviterer til en tekstforståelse som den, der udstikkes af litteraturteoretikere som Bakhtin, Barthes, Derrida, Kristeva, de Man og Lyotard (jf. »Overblik / Det sprængte værkbegreb« samt »Niels Frank / Mellem litteraturteori og liv«, »Lars Bukdahl / Det netværksstrukturerede digt« og »Lene Henningsen / Drømmens poetik«), hvor den enkelte tekst opfattes som resistent i forhold til en enhedsbetragtning og som del af en større intertekstuel sammenhæng. Rosens veje's særprægede blanding af centrallyriske tekster, prosaskitser, mindedigte, montager, dramatiske dialoger, fortællinger, citatmosaikker, litteraturkritiske kommentarer, dagbogsoptegnelser og henkastede notater er det mest kvalificerede bud i nyere dansk litteratur på et værk, der forsøger at ekspandere uendeligt ved at indkorporere alt i sig. Værket er en syntese af omverdensbeskrivelse og æstetiske refleksioner fra Green Jensens første forfatterår, og den vildt forgrenede tekstmasse rummer et enormt oplevelsespotentiale. Der tegnes tilsammen et billede af en moderne kultur i opløsning, hvor et mægtigt polyfont, lyrisk rum skabes i en komposition, i hvilken et personligt stof har forenet sig med et mylder af referencer til kunst, litteratur, myter og musik.

Dagligliv & natur, erindring og klassiske former

Efter afslutningen af Rosens veje synes der i Green Jensens forfatterskab at være tale om en vis poetisk afmatning. I hvert fald er der efter en – efter Green Jensens målestok – mindre digtcyklus med bindene Et sted i uvisheden (1987), Filtret ind i blå (1988), Noget i mit liv (1989) og Den samme flod to gange (1990) kun kommet to digtsamlinger i 1990'erne efter 1980'ernes enorme kraftanstrengelse, der kvantitativt set overgår, hvad alle andre danske lyrikere nogensinde har produceret på et tiår.²² I digtsamlingerne fra slutningen af 1980'erne sker der en ændring i forhold til Rosens veje. Borte er mylderet af mytologiske skikkelser fra den Eliot'ske simultanteknik, og mere afdæmpede er de spenglerske, apokalyptiske visioner på hele den vestlige kulturs vegne. I stedet benyttes der i

og det eneste forsonende element ved disse trættende travestier og udæskende selvparodier er, at han indrømmer sit hvide væsen, sit hæmningsløse tyveri, sine blinde øjne og døve øren, sin uhelbredelige fattigdom og den håbløse afhængighed, som sætter ind på alle fronter nu og slår til som en tung tyrepisk, der klipper hans kunstige rose til strimler og skår.

Og:

Det er strenge tider, når tekster som denne kan passere nåleøjet og give sig ud for at være poesi. En sådan devaluering af udtrykket bekræfter blot vore bange anelser om den store udjævning, som er på vej. På den anden side tjener det til trøst, at en sådan total nivellering ikke vil skåne nogen eller noget. Ej heller makværk som dette.

De ovenstående Cohen'ske metapoetiske kommentarer rammer, som man ser, noget centralt for Green Jensens lyrik som helhed. Dels fortæller det om det poetiske projekt i Rosens veje, dvs. om det desperate forsøg på at finde et autentisk jeg-liv gennem et utal af eksistentielle strategier (»metaforisk spilfægteri«), samt hvordan denne søgen bevirker en sprængning af alle vante æstetiske normer (»devaluering af udtrykket«, »den store udjævning«). Og dels fortæller det om en side ved Green Jensen, som er alt for overset, nemlig at han ved siden af at være højstemt og orienteret mod romantisk digtning og angelsaksisk højmodernisme tillige i de rablende selvparodier fra Porten til Jordan er den mindst højtidelige og mest raffinerede humorist af alle danske digtere efter 1980.

I praksis er Rosens veje et værk, på hvilket vendingen »Jeg taler om at udvide indtil alt er med« fra Så vi ikke visner ihjel er særdeles rammende« (19). I Mondo Sinistro, der rummer en række tekster, der bevidst er grimme og ufuldendte, og som har et helt anarkistisk forhold til alle konventioner om genrer og stilarter, træffer man f.eks. følgende passage:

Denne gang ingen drøm om orden
Denne gang tager vi det hele med
Lort og lagkage, revl og krat

Drømmer vi livet ved solvæven her.
Trods angsten er rejsen mod lyset dog
Dyrets og menneskets eneste lov.

Digtet er et eksempel på en helt klassisk form med rim og traditionel kosmisk naturmetaforik à la Thøger Larsen og den sene Johannes V. Jensen («I Jordens bevægelse, stjernernes vandring / Suget i kroppene skiftet i vejr»). Man bemærker desuden, at den vrængende sarkasme fra de selvudlevende, idiosynkratiske tekster fra Porten til Jordan er væk. Hvad der gør Green Jensens lyrik fra 1990'erne ny og forfriskende er, at der er tale om en helt anderledes personlig tone.

Noget sådant er for alvor kommet til udtryk i Bo Green Jensens samling *Vægtløs* fra 1997. Denne samling består bl.a. af en række hudløse og suggestive erindringsdigte. Man finder endvidere i mange af digtene en nutidig, hverdagsrelateret synsvinkel som kulturjournalist, far og ægtemand. På denne vis kan man sige, at Green Jensen i sine nyeste tekster befinder sig hinsides en normal modernistisk poetisk praksis. En grundforestilling i næsten al modernistisk poetik er, at der i digtningen skal ske en »depersonalisering«, hvorved der forstås, at det poetiske har udskilt sig fra digterens private eksistens (jf. »Søren Ulrik Thomsen / Minimalistisk poetik«, »Pia Tafdrup / Traditionsbevidsthed og symbolistisk æstetik« og »Lene Henningsen / Drømmens poetik«).

Et forhold, der yderligere gør Green Jensens samling fra 1997 interessant, er, at det er den bredeste og mest retrospektive samling, digteren har skrevet. Man kan grundlæggende tale om tre typer tekster i Green Jensens lyriske forfatterskab. Disse er alle solidt repræsenteret i *Vægtløs*.

Det første er det klassisk modernistisk orienterede digt om epifanien, dvs. det ekstatiske nu, hvor jeget løftes ud af den uudholdelige fakticitet (jf. »Overblik / Den utopiske længsel«). Et sådant digt er f.eks. »Svømmeren« fra *Requiem & messe*. I *Vægtløs* er titeldigtet en tydelig pendant til »Svømmeren«:

Jeg drømmer om dig
Om at sprælle og slå
en fuldendt bue over himlen

højere grad hverdagsrelateret stof i digtene, der desuden ofte benytter sig af traditionelle klassiske former.

I digtcyklussen fra 1987-90 er hvert af bindene forankrede i en bestemt årstid: Det første omhandler sommeren, det næste vinteren, og de to sidste »mellemtiden«, dvs. forår og efterår. Motivisk er der dog mange sammenfald mellem de sene 80'eres samlinger af Green Jensen og Rosens Veje. Undergangskulturen er ligesom i den tidlige lyrik et fast emne, men den beskrives som sagt ikke længere med billedlige omskrivninger, højstemt sprog og psykedeliske visioner, men med udgangspunkt i helt konkrete rapporter fra virkelighedens verden. Et eksempel er en række portrætter af personer, der har afskåret sig fra verden ved hjælp af elektroniske medier og narkotika i afsnittet »Solen i Los Angeles« fra Et sted i uvisheden. Prosadigtet »Manden med den gyldne arm« starter f.eks.:

Den rige narkoman ser fjernsyn. Døgn efter døgn er der T.V. på hotellet. Han ligger altid i sengen og rækker ud. Hele verden er fjernbetjening. Manden med den gyldne arm er ikke kræsen. Når blot der er billeder. Når bare de bevæger sig. Så længe de bliver ved er han mæt på sin måde. Lykkelig og ligeglad som sin søster der drukner i det grønne vand på den dybe ende af bassinet i solen i Los Angeles. Tiden går i flere år og verden ældes mere end han. Værelset klæder hans støvede teint. Mange mennesker spørger sig selv, hvornår de er nået endestationen. Ikke manden med den gyldne arm.

Som modpol til sådanne billeder af repræsentanter for en kultur i total forfald, er der dog også digte om forløsning og lys. Karakteristisk er det, at Rosens veje's abstrakte formuleringer om »at finde egen lyd / I øjet af den tavse tid« og at finde »En ny verden nøgen / I ordets klare lys« er afløst af mere konkrete visioner med relation til natur og dagligdag. Et eksempel er »Solfortet« fra Et sted i uvisheden:

I Jordens bevægelser, stjernernes vandring,
Suguet i kroppene, skiftet i vejr –
Under tegn som er i stadig forandring

langsomt glide i ét med musikken
mens jeg venter på at du kommer
og klæder dig af på den grønne seng
under vinduet med de orange gardiner
før vi vågner igen
engang efter middag
og ser den gode film i TV.

Bo Green Jensen har med de intense erindringsdigte fra »sommerplateauet ved barndommens kant« fornyet sin digtning. Erindringsdigtet er absolut ikke en genre, der nogensinde har fået en plads i nogen modernistisk poetik. At det er en væsentlig genre, som rummer en mængde kunstneriske udtryk af høj kvalitet, kan man dog let forsikre sig om ved at kaste et blik på den retrospektive digtning hos nogle af de betydeligste nyere danske lyrikere, såsom Rifbjerg, Ørnsbo og Benny Andersen. I Green Jensens tilfælde er der afgjort basis for en fremtidig poetisk praksis med udgangspunkt i erindringen.

som en glat fisk i varmen
et stejlt øjeblik
hvor havet ikke holder mig
Jeg vil sætte af fra bunden
og glemme verden i lyset
dér hvor jeg støder
mit liv ind i dig.

Den anden teksttype i Green Jensens forfatterskab er den vrængende parodi, hvor digteren selv eller den sociale virkelighed hånes. Formen er her oftest den polyfone tekst med genresprængninger og stilistisk heterogenitet. I Vægtløs optræder der en række monologer og rolledigte, hvor Green Jensen f.eks. giver stemme til en apatisk netsurfer, en hadefuld racist, en afstumpet embedsmand, en desillusioneret journalist og et udspekuleret barn. Ofte yderst velfungerende og suggestivt som i tilfældet med den lidenskabelige masochist: »Gør dig umage med slaget. / Smør mit grin væk med din håndryg, / glat som en handske der stryger i pels.«

En anden teksttype, der ikke før er set i Green Jensens digtsamlinger, er skuespillet. I den 25 sider lange dramatiske tekst, »Den golde slette«, fortæller »Missilbyggeren«, »Direktøren«, »Præsidenten« og »Aktionæren«, hvor helt igennem usympatiske de selv er. Der er i dette tilfælde tale om en tekst, der langt fra er kunstnerisk fuldbyrdet. Og i det hele taget medfører digterens rastløse forsøg på at afprøve forskellige former og genrer en del mindre vellykkede tekster. Det gælder i Vægtløs f.eks., når Green Jensen tager rollen som den vrede samfundsrevser, der beretter om »den globale storby som slukker / mens nedtællingen pågår som planlagt«.

Den tredje digttype i Green Jensens forfatterskab er erindringsdigtet. Man træffer i det tidligere forfatterskab eksempler på retrospektive digte såsom »Rejsen til mormor« fra Porten til Jordan. Det er imidlertid først med Vægtløs, at denne digttype for alvor forløses kunstnerisk i Green Jensens forfatterskab. De vægtigste tekster i Vægtløs er en række erindringsdigte, som indleder værket. Man møder i disse hudløs følsomhed, skarp sansning og enkel stil. Et digt med titlen »Grønne dreng« fortæller om søndag morgener i den tidlige ungdom:

Fordele aviserne efter tariffen
og bagefter vil træthedens sødme

sekerende holdning til tilværelsen og Green Jensens Eliot'ske kulturkritik og heroisk lidende digterattitude. Særegent for Tafdrup er, at hun er den første danske lyriker, der formår at gøre et kvindeligt jags kropslige fornemmelser, længsler og lidenskaber til centrum i et særdeles sofistikeret modernistisk forfatterskab.

Pia Tafdrup debuterer med samlingen Når der går hul på en engel i 1981. Hun har aldrig i sin lyrik, som f.eks. Strunge (i Skrigerne og Vi folder drømmens faner ud), Bo Green Jensen (i »Sønner af den tavse tid« fra Requiem & messe) og F. P. Jac været generationsproklamerende. Pia Tafdrup har dog som antologiredaktør af Konstellationer – en antologi af dansk lyrik 1976-81 (1982) og Transformationer. Poesi 1980-85 (1985) ydet et betydeligt bidrag til profileringen af 80'er-lyrikken. I årene efter debuten er udkommet digtsamlingerne Intetfang (1982), Den inderste zone (1983), Springflod (1985), Hvid feber (1986), Sekundernes bro (1988), Krystalskoven (1992) og Territorialsang (1994), skuespillene Døden i bjergene (1988) og Jorden er blå (1991), samt poetikken Over vandet går jeg (1991).

Kroppens og kønnets poetik

I Tafdrups første samlinger finder man ikke som i de mandlige digterkolleger, Thomsen, Strunge og Green Jensen's første samlinger en bredt anlagt civilisationskritik. Tafdrups udgangspunkt er derimod den konkrete og personlige oplevelse af at være en krop med et køn. Debutsamlingens titeldigt slutter:

falder
og slår hænder og knæ og næse
mod gulvet i det tomme hus

genkender lugten
når der går hul på en engel.

»Når der går hul på en engel«-temaet, hvor en før-tilstands tryghed brydes i et smertefuldt møde med noget fremmed, opleves i en mængde afskygninger i forfatterskabet: Som konkret fysisk/seksuel oplevelse, som poetologisk erfaring og som religiøst farvet erkendelse. De tre forestillingsområder – kroppen, sproget og det religiøse – er dominerende overalt i Tafdrups poesi.

Pia Tafdrup

Skal man placere Pia Tafdrups lyrik i forhold til de to foregående digtere, bliver det uundgåeligt et sted imellem disse. Pia Tafdrups digtning har ligheds-træk med Søren Ulrik Thomsens, hvad angår den sansemæssige intensitet i billedsproget og den kropsrelaterede omverdensoplevelse. Og hendes digtning ligner Bo Green Jensens med hensyn til det mytologisk orienterede billedprog, det ofte højtidelige, hverdagsfjerne stilleje og forankringen i en klassisk modernistisk æstetik i det hele taget. Et eksempel på dette er titeldigtet fra digtsamlingen Springflod (1985), hvor en erotisk oplevelse udtrykkes med såvel Thomsen-agtig kropslig nærværsæstetik (»lugte blodet under huden«, »åbne mig«, »være dit dyr«), som Green Jensen-agtig mytologisk associationsrigdom (Syndefald = »afgrund af lyst«, Ikaros = »nærmere solen«, Syndflod = »springflod« etc.). Et uddrag af digtet, hvor man som ofte hos Tafdrup møder en sanseappellerende naturmetaforik (»solen«, »dråber af lys«, »voksende afgrund« etc.), suggestive gentagelses-strukturer og et raffineret vokalklangbillede, lyder:

springflod

min strube er fri
og du kan lugte blodet under huden
jeg vover at være dit dyr for et øjeblik

springflod

overalt kan jeg lyse

springflod

overalt kan jeg åbne mig

springflod

overalt kan du gøre med mig hvad du vil
overalt er jeg nærmere solen
rene dråber af lys
i en voksende afgrund af lyst

Ved et kort blik på et hvilket som helst digt af Tafdrup står det endvidere klart, at hun ligger fjernt fra både Thomsens illusionsløse og køligt dis-

René Nielsen.

I Tafdrups essayistiske forfatterskab er der mange formuleringer omkring poesiens forankring i kropslig erfaring. En poetiktekst med titlen »Rembrandt eller tidsånden?« (1990), der er en forløber for hendes store poetik *Over vandet går jeg*, fortæller:

Poesi er det kropsliggjorte sprog. Poesi rummer flere sansninger end andre genrer, men er på den anden side ikke ren sansning og suggestion. Det gode digt skulle gerne være både musik og sansning – og på samme tid bærer af en tanke. Ordene skal gøre det de omtaler, stemninger rendyrkes, udtrykkene være så distinkte som muligt, og dog må skriften have indbygget en modstand i sig.²⁴

Tafdrups lyrik er imidlertid, som det fremgår af citatet, ikke hvad tidligere tider har forbundet med begrebet kropspoesi. Der er f.eks. ikke tale om vild primitivistisk driftudladning eller en surrealistisk automatskrift (»ikke ren sansning og suggestion«), men derimod om formbevidste produkter skabt under det æstetiske blikks strenge censur (»bærer af en tanke«, »så distinkte som muligt«).

I praksis udviser Tafdrups tidligste digte på den ene side et slægtskab med kvindelige digtere fra 1970'erne – specielt Tove Ditlevsens sene lyrik – hvor der skrives på grundlag af intime kønsbundne erfaringer. Dette er specielt tydeligt i omkring halvdelen af digtene fra *Når der går hul på en engel*, der er skrevet i den nyenkle stil, der var udbredt i 1970'erne. Og på den anden side udtrykker hun sig allerede i sin første samling i et modernistisk billedsprog, der samling for samling op igennem 1980'erne bliver stadig mere avanceret.

I debutsamlingen *Når der går hul på en engel* optræder der en række prægnante erindringsdigte. Et eksempel er teksten »Sår«, i hvilken det træder tydeligt frem, at Tafdrups udgangspunkt for poetisk skabelse på mange måder er et helt andet end f.eks. Strunges, Thomsens og Green Jensens. Digtet lyder:

Uden ord
glider dagen gennem kroppen

Digteriske formuleringer fra Hvid feber, der fastholder denne treenighed, lyder f.eks.: »alene / erobre nærvær / bedrive poesi / profilere sig i kød og digt« og »Gud, min Gud / jeg er en krop / som sproget rører ved«. Et skel i forfatterskabet kan drages i slutningen af 80'erne, hvor det erotiske som hovedmotiv i højere grad afløses af mere universelt og metafysisk prægede perspektiver.

I Tafdrups lyrik frem til midten af 80'erne er det i udpræget grad kroppen og kønnet, der er udgangspunkt for den poetiske praksis. I en poetikagtig artikel med titlen »Når bare kroppen findes« fra 1984 skriver Tafdrup:

Det er ikke nyt at tale om krop og sensibilitet, og det er heller ikke nyt at arbejde med kroppens materialisme, men faren for at hoved og krop bliver skilt ad i en kompleks verden, som den vi lever i, er givetvis større end nogen sinde før, fordi impulserne er så mange, så vældige, så nye hele tiden, oplevelsesniveauerne så skiftende, opbrudene og forandringerne så utrolig mange. Derfor vil jeg minde mig selv om Sven Holms ord: Så længe hovedet sidder på kroppen er der tegn på liv! (...) Kroppen er det sted, hvorfra der sættes af i et forsøg på at forstå omverdenen – den fremmede, den uoverskuelige.²³

Tafdrup er inde på noget, som er essentielt for hendes måde at tematisere kroppen poetisk på. Beskrivelsen dækker dog også række andre poeters værker fra 1980'erne, såsom Søren Ulrik Thomsens, Niels Franks, Pia Juuls, Camilla Christensens, Connie Borks og Juliane Preislers. Kroppens betydning i 80'er-lyrikken er ikke den lettere metaforiserede fra konfrontationsmodernismen, hvor patologiske tilstande og kropslige sekreter bruges til at afspejle velfærdssamfundets krisefortrængning. Tværtimod er den individuelle kropsoplevelse et eksistentielt frirum, det eneste, der ikke er opløst af den samfundsmæssige tvang, den sidste rest natur, vi har tilbage. (jf. også »Overblik / Den utopiske længsel«). At kroppen på denne måde har stor betydning i dansk lyrik efter 1980 er evident, hvorfor Skyum-Nielsen også i sin tid døbte denne: »kropsmodernismen« (Skyum-Nielsen 1986, 66). Betegnelsen er for så vidt udmærket, når man holder sig for øje, at der er adskillige forfatterskaber, på hvilke etiketten passer temmelig dårligt, såsom Bo Green Jensen, Michael Strunge, Peter Huss, Lars Bukdahl og Carsten

finger«) som poetiske vækstpunkter. For det tredje spiller nærsanserne en langt større rolle end i de fleste lyriske forfatterskaber. Det gælder lugtesansen (»dampe af ensilage«), følesansen (»røre ved mig«, »trykke sig ind til mig«) og smagssansen (der findes næppe noget dansk lyrisk forfatterskab, i hvilket der spises og drikkes så meget som i Tafdrups). Og for det fjerde er der i Tafdrups tidlige digte tale om et lyrisk billedsprog, der udspringer af erindringer fra barndommens natur og landliv. I »Sår« ser man f.eks. et mønstereksempel på, hvordan billedsproglige udtryks oprindelse kan være den psykiske mekanisme, som Freud benævner fortætning (»feberhånden«).

»Sår« er struktureret som et stream-of-consciousness-forløb, hvor man via en række associationer når frem til et »sår«, hvormed der menes et smertepunkt eller traume fra barndommen. Den lyriske bevidsthed befinder sig i en fysisk og psykisk krise- og svækkelsestilstand (»sygdom«), hvor »feberlandskabet« »vokser« »frem«. Bevidsthedstærsklen er sænket, og angstprægede, fortrængte oplevelser og fantasier invaderer jeget. Der er tale om en præverbal tilstand (»uden ord«), hvor to barndomserindringer folder sig ud, nemlig »silobrønden« og »hønen«. En nutidig sansning af »hænder bærer lugten / af sygdom« fremkatalyserer de ubehagelige minder.

De sansede beskrivelser af »barndommens silobrønne« med deres »kvalme dampe af ensilage« og »fugtige luften«, og karls slagting af en høne, under hvilken der kommer »blod på hånden«, glider til sidst over i det traumatiske minde. Bevidsthedsstrømmen følger to veje, dels en metaforisk (lighedrelation) og dels en metonymisk (nærhedsrelation) (jf. f.eks. Jakobson 1995). Den metaforiske forbindelse skabes i ligheden mellem slagtingen af hønen og det seksuelle overgreb, som det præpubertære kvindelige jeg oplever, og i relationen mellem på den ene side de »kvalme dampe« og »fugtige lugte«, og på den anden side de type sansninger, der er knyttet til en fysisk kontakt med et andet menneske. Den metonymiske forbindelse opstår derimod i kraft af, at alt foregår i »feberlandskabet« fra barndommens landmiljø, hvor der specielt er tale om den samme karls hånd med »den flækkede finger« i forbindelse med henholdsvis slagtingen af hønen og karls befaling af den lille pige. Det overordnede billede, der knytter hele digtet sammen, er således (ud over det symbolske »sår« = psykisk traume) »feberhånden«.

Digtet slutter som ofte i Tafdrups digte med en skarp pointe. Der er

og langs væggen vokser
feberlandskabet frem

hænder bærer lugten
af sygdom med sig
og kvalme dampe af ensilage
slår ud gennem lugen
fra barndommens silobrønde
og fylder den fugtige luft

eller det varme blod fra hønen

blot et enkelt slag
mod hjørnet af skuret
blot et enkelt slag
og hønens hoved
dingler dybt fra kroppen

kun få stænk på hånden

feberhånden
karlen med den flækkede finger
altid skal han røre ved mig
altid skal han trykke mig ind til sig
før han sætter mig op på hesten.

Tafdrups digt viser i hvert fald fire punkter, hvorpå hendes poesi adskiller sig fra den, man finder i andre samtidige forfatterskaber. For det første omhandler Tafdrups første samling barndommens landlige miljø, mens f.eks. Strunges (Skrigerne! og Vi folder drømmens faner ud) og Thomsens første samlinger (City Slang) beskriver storbyen og Green Jensens debut-samling et forstadsmiljø. Der er i »Sår« samt mangfoldige andre steder i Når der går hul på en engel elementer som »hesten«, »hønen«, »karlen«, »silobrønde« og »kvalme dampe af ensilage«. For det andet benytter Tafdrup, som man ser det i »Sår«, til forskel fra de fleste andre firserdigtere traumatiske barndoms- og ungdomserfaringer (»karlen med den flækkede

uden

men selv være natur.

Fra midten af 1980'erne kan man notere sig et skred i Tafdrups poesi i retning af, at digtene ikke, som i eksemplerne fra Når der går hul på en engel, Intetfang og Springflod, stiller sig tilfreds med at lade den sansede oplevelse med sin intense nu-bevidsthed være det primære. Der kommer i tiltagende grad i digtene specielt en tankefigur, der forbinder det partikulære, individuelle og lokale med en større sammenhæng, såsom arten, kloden eller universet. Det gælder f.eks. digtet »Blændet« fra Sekundernes bro (1988), hvor en drøm udvider sig i en såvel ontogenetisk (dvs. tilbage i egen biologisk udvikling: »275 dage ubønhørligt blændet / af pulsen i rummet«) som fylogenetisk (dvs. tilbage i artens evolutionære udvikling: »finneslag«) regression:

Jeg lukker mig forgæves om søvnen
løftes og flyder tungt.
Erindringer om vandet...
275 dage og nætter ubønhørligt blændet
af pulsen i rummet.
Rotationen inde i stenen.
Fosterets finneslag
fejende bløde
og altid
mørket der lyser uendeligt
ved foden af bjerget.

Fremskrivningen af kroppens sansninger, blodet og nerverne, seksualiteten og fødselsoplevelsen, åbner, som man ser, for universelle sammenhænge. Digtet er en vision om en bevidsthed, der rækker tilbage til oplevelser før fødslen og endog før undfangelsen. Det ligger naturligvis lige for at relatere digtets indsigt til C.G. Jungs arketypeteori, Stanislav Grofs ideer om prænatal bevidsthed eller fysikkens holistiske verdensbillede. I hvert fald er det en realitet, at der i adskillige nyere danske lyriske forfatterskaber er stor interesse for nye videnskabeligt funderede vinkler på verden. Af andre eksempler på dette i dansk litteratur fra 1980'erne og 1990'erne kan nævnes Michael

noget tænderskærende og uhyggelig virkningsfuldt i de sidste linier, hvor det pludselig er en skinger, afmægtig barnestemme, der ytrer sig: »altid skal han røre ved mig / altid skal han trykke mig ind til sig / før han sætter mig op på hesten.«

I den følgende samling Intetfang (1982) er barndomserindringer gledet i baggrunden. Et nyt stof og en ambition om et mere avanceret formsprog har meldt sig. I samlingen oplever man kropsmodernistiske visioner for fuld udblæsning. Det gælder f.eks. en række suggestive erotiske digte, der, som Tafdrup har udtrykt det, i høj grad »gør det de omtaler« ved at lade en række voldsomme maritime sanseindtryk akkompagnere – dvs. de danner hvad nykritiske analyser af figurativt sprog plejer at kalde »et billedplan« (Hejlskov Larsen 1966) – en hidsig seksualakt. At havets flora og fauna indgår i det lyriske billedsprog, har uden tvivl at gøre med en intention om at skildre en fri, vild, uhæmmet, oprindelig menneskelig aktivitet. Vandet er urelementet, hvori de biologiske processer udfolder sig, og i det seksuelle samvær overskrides enhver forestilling om socialt rum, konvention og individualitet:

Dit åndedræt som hårde bølgeslag
Mod vandets søkner
og lyden af bølgerne
der sparker tungt mod stævnens bund
når øjnene glider gennem mørket
som lysende fiskestimer
ryk på ryk gennem vandet
smagen af grøn grøn tangskov
når sæden sprøjter mod ganen.

Næppe nogen anden dansk digter har som Pia Tafdrup i sin poesi udforsket kroppens universer. Et digt fra Hvid feber (1985), der med sin prægnante haiku-agtige form kan stå som et motto for hele Tafdrups »kropsmodernistiske« digtning, lyder:

ikke leve
over naturen

ikke leve

og kritikken, som kunne være – men ikke er – anbragt som overskrifter til afsnittene. Et forsøg på at indkredse poetikkens centrale temaer og holdninger bærer dog nok mere frugt ved en læsning på tværs af afsnittene, hvorfor dette er praktiseret i det følgende.

Indledende kunne man sige, at Tafdrups kunstsyn ligger tættere på det, der beskrives i Green Jensens »Den stadige blomstring og den tabte epifani«, end det, der redegøres for i Thomsens *Mit lys brænder*. Tafdrups æstetik har meget tilfælles med den symbolistiske, som den især formuleres i fransk digtning i sidste halvdel af det 19. århundrede. Stikordsagtigt kan symbolismen beskrives med begreber som sammenstilling af en personlig forestillingsverden, helhedssøgen, profetisk digterattitude og besværgelse af sprogets magiske kræfter (jf. f.eks. Jørgensen 1993).

I *Over vandet* går jeg indgår der et stort antal litterære valgslægtskaber, som citeres og kommenteres. I overvejende grad tilhører de omtalte digtere perioden fra den franske symbolisme og frem til mellemkrigstiden. Det drejer sig f.eks. om Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud, Claussen, Rilke, Benn og Eliot. Tafdrup lægger ikke skjul på, at tradition er et centralt begreb i forbindelse med hendes opfattelse af den digteriske praksis (37):

Det har længe været sagen at forholde sig kritisk, hvilket i praksis har betydet, at mange har været så opsat på at bryde traditionen, at de ikke har haft meget med den at gøre. Andre har med største selvfølgelighed læst og indoptaget klassikerne i deres åndelige kredsløb, ganske enkelt fordi der er skrevet eminente værker før vor tid. Genopfindelsen ytrer sig ikke mindst som en genlæsning, men i visse tilfælde også som en genskrivning.

Sympatien ligger hos den lærde traditionsbevidste del af modernismen, hvormed der bl.a. menes fransk symbolisme og engelsk imagisme med skikkelser som Baudelaire, Mallarmé og Eliot. Kriteriet for kunstnerisk kvalitet er hos disse digtere – klart udtrykt i Eliots »*Tradition and the Individual Talent*« (1920) (Eliot 1960, 47ff) – det bevidste forhold til fortidens kunst. Brodden er hos Eliot bl.a. rettet mod den selvpromoverende, traditionsfornægtende avantgardisme – i sin tid repræsenteret ved strømninger som dadaisme, futurisme, kubisme og surrealisme. Tafdrups lighedspunkter med den symbolistiske æstetik rækker dog langt videre. Centralt står begge

Strunge, Jens Fink-Jensen, Solvej Balle og Christina Hesselholdt. Der synes ikke i dansk digtning efter 1980 at være den samme polære modsætning mellem en umenneskelig fremmedgørende teknik og en menneskelig kunst, som man finder i de fleste modernistiske forfatterskaber frem til 1980 (jf. klassikere som Sophus Claussens »Atomernes Oprør« (1925), Gelsteds »Reklameskibet« (1923) og Rifbjergs »Teknik« (1960)).

Også i digtet »Altid nu« fra Sekundernes bro tematiseres der en bevidsthed, der rækker tilbage i fylogenesen (»en fødende kvindes krop / altid har en viden / tusindvis af år ældre end hun selv«). Man kan som i »Blændet« sammenholde digtet med den positivistiske videnskabs yderste bastioner som f.eks. den jungianske forestilling om det kollektive ubevidste (»slægtens krop«, »ikke Et menneskes isolerede erindring«). En anden mulighed er uden videre at tilkende digtet et metafysisk perspektiv (»himmeldybet«, »universel hukommelse«):

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.

At læse digtet som en kraftig tilnærmelse mod et metafysisk og religiøst farvet livssyn kan forekomme særdeles rimeligt, hvis man ser frem imod Tafdrups poesi fra 1990'erne.

Traditionsbevidsthed og symbolistisk æstetik

Pia Tafdrups ankomst til 90'erne er poetikken *Over vandet* går jeg. Skitsetil en poetik, der udkommer i 1991 efter tre år uden poetiske udgivelser. Værket er det indholdsmæssigt største og emnemæssigt bredeste poetikskrift, der er udgivet på dansk. I 14 afsnit på ialt 168 sider beskriver Tafdrup sine refleksioner i forhold til digtergerningen. En læsning af poetikken kan udmærket fokusere på bogens disposition, der har en række emner såsom digtets tilblivelse, traditionen, tiden, sproget, kønnet, naturen, religionen

af en fælles stoflig ejendom« (38), siger Tafdrup. Hun er med denne og andre formuleringer på linie med de forestillinger om en »overpersonlig« psykisk virkelighed, som har deres storhedstid i mellemkrigstidens kunst. Man finder Eliots forestilling om »det objektive korrelat« fra »Hamlet and his Problems« (1920) (Eliot 1960, 100) og Bretons surrealistiske manifest. Og man har det for eftertiden overordentligt indflydelsesrige skrift, C.G. Jungs »Psychology and Literature« (1930), hvor det fremføres, at digteren har særlige forudsætninger for at beskrive og tolke det kollektive ubevidste, det arketyperiske. Begreberne refererer hos Jung til en psykisk dybdestruktur, som er nedarvet gennem slægten i generationer, og som indeholder en viden, der overgår den, som den enkelte har mulighed for at erhverve sig gennem egne erfaringer. Digteren skal derfor, anfører Jung, eliminere ethvert privat element fra sin digtning, idet han først da kan udtrykke den dybe kollektive visdom (Jung 1972, 175ff).

Tafdrups poetik peger endvidere i retning af den symbolistisk-modernistiske æstetiks forestilling om, at digteren ved at lukke af for den fysiske og sociale virkelighed gives adgang til et magisk psykisk tomrum, i hvilket digtet opstår (79):

Der forekommer perioder, hvor jeg synker ned i intetfang,
forlader det konkrete og giver slip i en tranceagtig og fraværende
tilstand. [...] 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 kort-
slutning mellem sanserne.

Begrebet »intetfang«, som Tafdrup har hentet fra den danske filosof Ludvig Feilberg, dækker tilstanden, hvor subjektet oplever diskontinuiteten mellem sit jeg og den materielle omverden samt alle vante forestillinger af æstetisk, etisk, religiøs, ideologisk og politisk art, har sin pendant adskillige steder i symbolistisk og modernistisk lyriks æstetiske teoridannelse fra Benns »intethedens formkrævende magt« (Benn 1951) til Bjørnviigs essay »Intethed og form«. I Bjørnviigs essay er udgangspunktet et citat af Yeats: »Hvad part i verden kan kunstneren, som/ er vågnet fra den fælles drøm, have andet/ end udsvævelse og fortvivlelse?« (Bjørnviig 1960, 80). Svaret på spørgsmålet er: den kunstneriske skabelsesproces. Først efter at have afskrevet ethvert

steder depersonaliseringsforestillingen (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.

Talrige digtere fra den amerikanske Poe over de franske symbolister til den engelske Eliot og danske la Cour har bekendtgjort, at et af poesiens en total distancering fra den skrivende privatperson, Baudelaire taler om, vigtigste mål er at »udslette jeget i digtet«, hvilket vil sige, at der i digtet sker at »hjertets anlæg for følelse ikke er gunstig for det digteriske arbejde«, og Rimbaud fremfører i sine »Lettres du voyant«, at »min overlegenhed består i, at jeg ikke har noget hjerte« (Friedrich 1987, 30 og 66). Hjertet er her en metafor for privat lykke og lidelse, og for borgerlig identitet og adfærd, og kritikken er rettet imod samtidens romantiske epigondigtning med dens private bekendelser, sentimentalitet og refleksioner over digterens skæbne. Symbolisterne søger en overpersonlig virkelighed, en universel subjektivitet, som gemmer sig bag de private livsforløb. Mest radikalt udformes depersonaliseringsideen i Eliots »Tradition and the Individual Talent«, hvor der nærmest hersker en omvendt proportionalitet mellem et kunstværks referencer til en privat skæbne og dets kunstneriske kvalitet (Eliot 1960, 54):

Jo mere fuldendt kunstneren er, des dybere vil adskillelsen i ham være mellem mennesket som lider og bevidstheden, som skaber, og des mere fuldstændigt vil bevidstheden fordøje og forvandle de lidenskaber, som er dens stof.

Tafdrups poetik annekterer Eliots idé om inkommensurabilitet mellem privat udsagn og kunst. Hver tids lyriske modernisme har sit kunstneriske fjendebillede, og det private udtryk har næppe i dansk litteratur været mere ilde set, end blandt de tidlige firseres digtere, da de i forbindelse med deres gennembrud så sig selv i voldsom opposition til den såkaldte bekendelseslitteratur.

Depersonaliseringstanken²⁵ har dog andre mål end at adskille kunst fra ikke-kunst: »Der gives et kollektivt stof, hvoraf jeg som skabende individ henter min personlige tematik, eller min tematik kan blot ses som en del

avantgardebevægelser, dadaisme, futurisme og surrealisme, og på dansk grund i 60'-ernes konfrontationsmodernisme.

Giver man Tafdrups poetik etiketten symbolistisk er det dog vigtigt at fremhæve nogle tydelige punkter, med hensyn til hvilke denne adskiller sig markant fra ældre tiders symbolisme. Man kan her pege på to æstetiske begreber, som Tafdrup deler med megen anden digtning efter 1980, nemlig »kroppen« og »tavsheden«. Med hensyn til det første, som allerede er diskuteret, siger Tafdrup i samklang med bl. a. Thomsens nærværæstetik fra *Mit lys brænder* (99):

Et digt, der handler om begær, skal demonstrere det: I valg af ord naturligvis og helt ud i sætningskonstruktionen. Kroppen må sætte sig igennem som form og digtet udfolde begærets syntaks, mens et digt der skildrer sne må have en anderledes dæmpet konstruktion. Digtet skal konkretisere og sanseliggøre, ikke postulere.

Begrebet »tavshed« er ligeledes betydningsfuldt i *Over vandet går jeg*. En passage lyder (70):

Et digt består ikke blot af ord, men også af stilhed, rummet mellem et bogstav og det næste, mellem ord og ord, strofe og strofe, mellemrum der peger på det underforståede eller slet og ret på tomrummet. Selv det enkelte ord har en blind plet kaldet tavshed.

I sin brug af udtrykket »tavshed« indkredser Tafdrup noget særegent for sin egen og sin generations poesiopfattelse. Hvor det traditionelle før-firser-kunstsyn ville bruge metaforer som sang, stemme, skrig eller anden lydlig manifestation for digtet, er det karakteristisk for såvel kritikere som digtere i tilknytning til 80'er-generationen (Skyum-Nielsen, Borum, Thomsen, Frank), at digtningen ikke beskrives som noget, der udskiller sig i forhold til den omgivende virkelighed med dens kvænnende metropol og medieopbud i kraft af sin lyd, men derimod i kraft af sin tavshed. Action er ingen kvalitet i

bekræftende forhold til den eksisterende omverden og overgivet sig til ensomheden er vejen banet for den originale kunstneriske frembringelse. »Ødelæggelsen blev til min Beatrice«, og »Efter at have fundet intetheden, fandt jeg skønheden«, sagde Mallarmé (Bjørnvgiv 1960, 85).

Hvordan ser da den visionære særverden ud, som den symbolistiske poet får indblik i via intethedsoplevelsen? Ja, det er der nok ligeså mange bud på, som der er digtere. Hos Tafdrup synes nedsynkningen i »intetfang« at have åbnet for en vifte af poetiske visioner. En baudelaireesk korrespondanceoplevelse eller rimbaudsk forvirring-af-alle-sanser (»kortslutning af alle sanser«) antydes flere steder hos Tafdrup, men også beskrivelser af mystisk prægede, jeg-transcendente erfaringer lanceres: »Jeg vil se, hvad ingen andre ser, afsøge nye rum, grænser mellem indre og ydre, subjekt og objekt, endog fremskrive nye rum« (79). Der er Rimbaud-inspirerede eksempler på den kreative proces som en synsk eller profetisk akt: »Digte er at gribe fremtiden, før den passerer« (43). Og der omtales endelig i relation til poetikkens titel en nu-intensitet og ekstase, der »løfter og åbner, giver mig en følelse af at gå over vandet« (166).

Generelt udtrykker Tafdrups poetik et syn på poesien som en konstruktiv og synteseskabende akt. Formuleringerne, der betoner poesiens helheds-søgen, er talrige i poetikken (101, 102 og 103):

Digtet må være en totalitet, en syntese (...) Æstetik er ikke en spændetrøje, som digtet længes efter at blive befriet for. Æstetik er, at digtet ikke går til grunde i kaos (...) Så meget er tilfældigt i verden, bare ikke i poesien. Her oprettes en prøvende orden. (...) Digtet må rumme en æstetisk absolutisme. Dets figur bliver til, når jeg skriver. Jeg skriver, når figuren bliver til. (...) I et misforstået projekt forsøger nogle digtere at imitere den kaotiske tilstand, der hersker omkring dem, mens de burde finde deres egen orden.

I citater som disse ser man Tafdrups profilering af sig selv som den danske digter efter 1980 med den mest solide forankring i symbolistisk æstetik. Hun vender ryggen til den kunst, der lader digtet mime bruddet, forvridningen og smerten i form af den dissonantiske komposition og den sprængte syntaks – en æstetisk tradition, der har været særdeles livskraftig i de internationale

skitserer i sin »håndbog i lyrik« Med luft imellem (Skyum-Nielsen 1986, I If):

At læse en tekst som digt er at give tavsheden en chance. (...) Digte adskiller sig nemlig fra al anden sprogbrug ved at beskæftige sig bevidst med alle de huller og spring som dagligsprog, magtsprog og mediesprog hurtigt dækker til eller tæler forbi. Grundtanke, at digteren på en gang er ude i et æstetisk og et etisk ærinde. Et eksempel er hele Bjørnvigs essayistiske virksomhed, hvor en række nøglebegreber som »abstrakt genitiv« (Bjørnvig 1973) og »æstetisk idiosynkrasi« (Bjørnvig 1960) er karakteristiske ved både at rumme æstetiske og etiske aspekter. Begreberne er på en gang klart definerede tekstlige størrelser, samtidig med at de er udtryk for kulturel krise. Heller ikke i konfrontationsdigtningen i 1960'erne er der noget modsætningsforhold mellem æstetiske og etiske fordringer. Kunsten har oftest en veldefineret mission. Ribbjergs, Ørnshos og Malinowskis digte sigter på at afdække psykens fortrængte potentialer og afsløre det falske, forlorte og fremmedgjorte i det sociale liv (jf. »Overblik / Lyrisk modernisme / Oppositionen til det sociale«).

Hvor vores sprogbrug sædvanligvis påstår at der er orden i tingene, begynder digtet i et uordens hul. Det sætter luft mellem ordene. De åbner plads for eftertanke og fantasi på de steder hvor vi ellers plejer at anbringe et øh ...

Det demonstreres i Skyum-Nielsens bog, hvordan »luft-imellem-æstetikken« manifesterer sig hos bl.a. en række 80'er-digtere. Og man kan naturligvis også finde adskillige eksempler i den internationalt udbredte litteraturforskning på, at »stilhed«, »tavshed«, »luft imellem« eller »mellemlukket rum«, der peger på det underforståede«, opfattes som en vigtig æstetisk faktor. Det gælder f.eks. receptionsæstetikeren Wolfgang Iser, for hvem tekstens »tomme pladser åbner et spillerum for tekstfortolkningen« (Iser 1974, 124f).

Når der tales så meget om digtet som »kvalitativ forskel« eller »stilhed« i massekulturens larm, skal det dog også kædes sammen med et mere generelt syn på kunsten, som dominerer inden for dansk lyrik efter 1980. Det drejer sig om opfattelsen af »Poesien som selvgjaldigt univers«, som Tafdrup siger det i titlen på et essay fra KRITIK 71 fra 1985. Groft sagt er 80'er- og 90'er-lyrikken unik i forhold til tidligere dansk lyrik ved, at det æstetiske i høj grad har udskilt sig fra det etiske. Går vi til Heretica-digtningen, er det en

sig selv. Tværtimod. Tafdrups brug af begrebet »tavshed« korresponderer med Søren Ulrik Thomsens beskrivelse af kunsten, der må »sætte sig ind som en forskel i verden, holde på, at den er kunst, og at den ikke kan reduceres til eller omsættes til noget som helst andet. Sætte sig ind som ubrugelig definitet, en afgrund af tavshed« (Jensen og Svendsen 1988, 68). Og i Niels Franks essay »Tavshedens syv segl« hedder det: »Der er to former for ingen-lyd. Den ene modtager vi passivt, den anden skaber vi selv. Den ingen-lyd vi modtager, kalder vi stilhed; den vi skaber kalder vi tavshed« (52). Endelig er digternes udsagn i klar overensstemmelse med den æstetik, som den tidlige 80'er-digtningens bannerfører par excellence Erik Skyum-Nielsen

Man kan notere sig, at kunsten i store dele af 80'er- og 90'er-lyrikken tildeles en suveræn, autonom status. Og der er nok ingen tvivl om, at denne poesiers lukkethed omkring sig selv og indvævedhed i modernistisk tradition er en af forklaringerne på, at det giver så enorme vanskeligheder, når man vil læse de nye digtere tematisk-samtdidsrelateret som i et par allerede omtalte antologier med ny dansk litteratur, hvor man søger efter »cyberworld«, »kaos- og katastrofeteori«, »punk«, »yuppie«, »kropsfetichisme« og »narcissisme« i poesien (Lindgren 1990 og Stidsen 1995 – jf. »Overblik / Tematisk digtlæsning«). Af de enkelte forfatterskaber er det ud over Søren Ulrik Thomsens i første række Pia Tafdrups, der i poetisk teori og praksis forfægter det synspunkt, at digtningen bør fralægge sig alle didaktiske manerer (jf. også »Søren Ulrik Thomsen«). For Tafdrup er udgangspunktet en symbolistisk og klassisk modernistisk æstetik, i hvilken kernen, som det beskrives i *Over vandet går jeg*, er opfattelsen af den digteriske proces som en slags synsk akt, hvor visionære særverdener skabes ud fra en syntesesøgende længsel bort fra en gold og fragmenteret samfundsmæssig virkelighed. Lad os betragte digtet »Himmelsk geometri« fra Sekundernes bro ud fra denne karakteristik:

Otte planeter roterer
kun en tanke væk
Jeg venter et mirakel
af denne verden
Kniven skærer sig ind i sproget
Jeg finder evigheden
i din pupil

æstetik. Udslettelsen af det empiriske jeg er total i bestræbelsen på at udtrykke en overpersonlig subjektivitet, digtets længsel er kompromisløs («jeg venter et mirakel/ af denne verden«), enheden mellem det kunstneriske/sproglige og det eksistentielle projekt er total («Kniven skærer sig ind i sproget») – og endelig er poesien en magisk akt, der hæver sig i trods af overlegenhed i forhold til den samfundsmæssige smålighed og den mulig bevidsthedsfærdende naturlovel («Jeg finder fisken, der altid måssvømmer stenen«). Synteseblikket, der ser »himmelsk geometri« og finder »evigheden i dit øje« samt »det der gemmer sig i gråt«, er alternativet til engagementet i en kaotisk, nihilistisk nutid.

cit omtale af en »Gud« og af en religiøs dimension i tilværelsen. Et eksempel er Hvid feber's »Ti anræbelse«: »Gud, min Gud / hvad er hemmeligheden / bag din psykotiske leg«. Og i Over vandet går jeg finder man en særdeles markant formulering (131):

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.

Tafdrups formulering peger på en bemærkelsesværdig tendens i ny dansk lyrik, nemlig at der, populært sagt, tænkes vertikalt. Der opereres med rumgestaltninger og kommunikationsstrukturer fra digtersubjektet og op mellem stjernerne. Tafdrups »Himmelsk geometri« er et af mange eksempler fra dette forfatterskab, og drejer man blikket til Michael Strunges, er fænomenet om muligt endnu mere hyppigt. I denne forfatters to digtsamlinger Fremtidsminder (1980) og Ud af natten (1982) er blikket næsten uafbrudt rettet mod himmelen. Et digt fra Ud af natten lyder f.eks.:

Over mig tusinde stjerner
under mig en glødende planet.
Energien er overalt,
i luften, i min krop.

På universalromantisk vis er oplevelsen af »stjerner«, som man ser, hos Strunge koblet med en panteistisk kosmosforestilling. Blot er romantiker-

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.

Titlen »Himmelsk geometri« forener forestillingsområderne religiøsitet og eksakt videnskab. Digtets overordnede bestræbelse er at se et mønster og en helhed i det amorfe og partikulære. Normalt uafhængige tilværelsesområder som anatomi (»pupil«), religion (»evighed«, »mirakel«), astronomi (»planeter«), biologi (»fisken«), geologi (»stenen«), psykologi (»tanke«) og geometri bindes sammen. Der opstår på denne måde en vision, der har lighedstræk med en af de mest indflydelsesrige syntetiserende tankekonstruktioner, nemlig de schellingske paralleliteter skabt af den altgennemstrømmende naturånd. Hos Tafdrup er der dog ikke tale om en romantisk naturånd, men om poesiens visionære kraft, fantasiens evne til at se nye sammenhænge eller korrespondancer for nu at bruge Baudelaires udtryk. Et skjult citat af Picasso klinger også i teksten: »Jeg søger ikke efter kunstneriske former, jeg finder dem«. Altså igen kunstnerens særlige blik.

»Himmelsk geometri« afspejler, som man ser, Over vandet går jeg's **Metafysisk længsel, jødisk identitet og digteriske storformer**

Som det har været nævnt, kan man spore en stadig tiltagende metafysisk og religiøs farvet længsel i forfatterskabet fra midten af 1980'erne og fremefter. Denne drift mod sammenhænge ud over de fysisk givne har i hvert tilfælde tre forskellige udtryk.

Det første kan lokaliseres i forfatterskabets generelle synteselængsel. Denne findes dels i den interesse for forskellige former for holistisk tænkning, dvs. de mange eksempler på dragning af forbindelser mellem på den ene side den individuelle krop og på den anden side kønnet, arten og naturen som helhed, som ytrer sig i samlingerne fra Intetfang til Sekundernes bro, og som blev beskrevet i afsnittet »Kroppens og kønnets poetik«. Og dels i poetikkens manifestagtige metafysisk orienterede udsagn om at »fremskrive nye rum« og at »gribe fremtiden før den passerer«.

Den anden måde, hvorpå det metafysiske berøres, er gennem en ekspli-

fatterskab i 1990'erne. I den første samling fra det nye årti Krystalskoven (1992) finder man en række tekster, der tangerer det jødiske – digtene »Det første bogstav«, »Løvsal« og »Karavane« – og Tafdrup fortæller, hvordan den følgende samling Territorialsang udspringer af disse digte.

Territorialsang er en samling, der på en gang forfølger et dybt personligt eksistentielt dilemma, omtalt som at spinde »en levetråd« og »at udforske sjæle i exil«, samtidig med at den, som undertitlen »en Jerusalemkomposition« antyder, er mere omverdensorienteret end nogen andre af Tafdrups tidligere samlinger. Samlingens betydningsunivers er udspændt mellem to poler, nemlig på den ene side det helt subjektive, dvs. de erindringer, smertepunkter og længsler, der driver digteren mod mødet med Jerusalem, og på den anden side den objektivt forhåndenværende by med dens sanseindtryk, historie, religioner og krisefyldte samtid. Fra den første pol finder man nogle pinefulde erindringsglimt om den jødiske families fortid:

I mørket bag en luge til fiskergrej
min far og hans familie i en kutter
over Sundet til Sverige

På bunden af en anden båd min morfar
og på en hylde i maskinrummet
min mor og hendes mor ...

Fra den anden pol har man det væld af sansninger af Jerusalems myldrende liv og facts om dens fortid, der gør Territorialsang til det værk i Tafdrups forfatterskab – og blandt danske digtsamlinger efter 1980 i det hele taget – med de største sluser i forhold til virkeligheden og med langt den største rigdom af konkret stof. Imellem disse to poler er så det spændingsfelt, hvori digtene udfolder sig, i form af at digterisk bevidsthed og verden forener sig til en vision. Tafdrup siger selv (174):

Når du læser Territorialsang går du ikke ind i Jerusalem, men du bevæger dig ind i et billede af Jerusalem, ind i en verden af ord, der rejser nogle forestillinger.

I Territorialsang er der adskillige beskrivelser af denne ekstatiske følelse,

nes »Naturånd« udskiftet med den moderne fysiks »energi«. Og betragter man den mest religiøse digter fra 1980'erne, Peter Huss, tilskrives verden (»frø og alfabet«) meningsfuldhed og sammenhæng, i kraft af at den er Guds skaberværk:

Overalt går vi
med tilskyndende angst
observerer universets Gud
i frøet og alfabetet.

Når disse eksempler fremhæves, er det for at understrege, at Tafdrups formuleringer har berøring med et fundamentalt forhold omkring relationen æstetik-religion i ny dansk lyrik. Hvor store dele af den modernistiske lyrik- og poetiktradition har været præget af nihilistiske slogans: »Gud er død« (Nietzsche), »Paradies der Weltlosigkeit« (Maier 1964), »tragisk abstraktion« (Maier 1964), »tom transcendens« (Friedrich 1987), »Verlust der Mitte« (Sedelmayr 1948), »orfisk retræte« etc, er der i den danske poesi efter 1980 tale om en opblødning af den modernistiske dikotomi religion-kunst. Det betones, at poesien har en religiøs eller metafysik dimension. Den orfiske retræte og tiltagende sækularisering – som mange litteraturforskere såsom Erik A. Niensens *Modernismen i dansk lyrik 1870-1970* har brugt som grundformel i deres beskrivelser af 100 års modernistisk lyrik – er indstillet i dansk lyrik efter 1980.

Det tredje lag i Tafdrups forfatterskabs orientering mod metafysiske sammenhænge er anderledes konkret og specifikt. Det drejer sig om et forsøg på at få kontakt med og identitet igennem den jødiske sammenhæng, hvorfra hun udgår, men som hun i sin livspraksis frem til 90'erne ikke har beskæftiget sig med. Den første gang, denne jødiske identitet nævnes i forfatterskabet, er i *Over vandet* går jeg, hvor der står (149):

Jeg er digter, kvinde, jøde, dansk. Rækkefølgen er vilkårlig,
jeg er det hele på én gang, men sproget kan kun angive en rækkefølge, ikke angive simultanitet.

I et interview (Misfeldt 1995) fortæller Tafdrup om, hvordan udforskningen af de jødiske rødder har været en altafgørende nyorientering i hendes for-

»Søren Ulrik Thomsen«, »Niels Frank« og »Lars Bukdahl«). Lykken i nuet er i Tafdrups digte fra 1994 derimod uløseligt forbundet med erindring, afsavn, smertefuld længsel og kærlighed til en anden:

Smerten ved at miste sine egne forestillinger
komme uventet på afstand af sin egen lykke som ved synet af dén
man kun har kendt gennem breve, men blot efter et enkelt møde
en længe ventet dag, ikke siden skal huske som dette billede.

For det andet beskrives følelsen af at blive ét med sit digteriske stof som en slags religiøst farvet »Erhebung« (Eliots Four Quartets, 1944):

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

Som man ser i de ovenstående uddrag, er sproget i Territorialsang karakteristisk ved, at der ikke som i rækken af samlinger fra Intetfang til Krystalskoven er tale om et lyrisk billedsprog, hvor man som ofte i nykritiske analyser er i stand til at udskille et »realplan« og et »billedplan« (Hejlskov Larsen 1966). Man finder heller ikke et billedsprog i nyretorisk-dekonstruktiv forstand, hvor det figurative sprog identificeres som en række retoriske figurer (metafor, sammenligning etc.) (de Man 1979). Territorialsang-digtenes billedskabende kraft beror derimod på, at digtenes universer består af et væld af forskellige sansninger og refleksioner, der tidsligt, rumligt og logisk normalt ikke er sammensat til en helhed. (jf. desuden om lyrisk billedsprog i »Carsten René Nielsen / Billedstormens poetik« og »Niels Frank / Mellem litteraturteori og liv«). Fænomenet forklares på følgende måde af Eliot i »The Metaphysical Poets« (1921) (Eliot 1969):

Når en digters bevidsthed er bedst rustet til sin opgave, sammensmelter den disparate erfaringer; det almindelige menneskes erfaring er kaotisk, uregelmæssig og fragmentarisk. Han bliver forelsket og læser Spinoza, og disse to oplevelser har intet med hinanden at gøre eller med støjen fra en skrivemaskine eller osen fra et køkken. I digterens sind danner disse oplevelser altid nye

som det er for digteren fuldstændig at smelte sammen med et stof. Det opleves på to måder. For det første sammenlignes det med en uforbeholden hengivelse til et andet menneske:

Jerusalem
dine stemmer forplanter sig ud over sletter og ørken
en polyfoni der lægger sig til hvile under himlen
slukket i krattet mellem udtørret sand og fugleskeletter
Lungerne fyldes af det uophørligt fjerne
jeg lytter med min yderste sans
mister ikke noget ved at tabe mig til dig
hvor jeg går ind
som jeg går hen til en ven.

Lykkefølelsen i Territorialsang er af en ganske anden art end den form for eufori, som har stået på programmet i en del minimalistisk eller postmodernistisk orienteret poetik og lyrik med et dertil hørende ofte lidt reduceret menneskesyn, som det udtrykker sig hos f.eks. Søren Ulrik Thomsen, Niels Frank og Lars Bukdahl, hvor fænomenet blot har haft karakter af et »helt-alene-i-universet-jegs« ekstatisk-kropslige nærværsoplevelse i et oplyst nu (jf. »Overblik / Lyrisk modernisme / Den utopiske længsel« samt

helheder.

Tafdrups Territorialsang-digte har her tydelige lighedstræk med en række klassikere inden for den internationale modernisme som Rilkes Duino Elegier (1922), Eliots Four Quartets (1944) og Tomas Tranströmers Ôstersjöar (1968), der også formår at forene de »mest disparate erfaringer« så de på organisk vis indgår i en digterisk fortolkning af tilværelsen som helhed.

Og hermed er vi ved et andet træk ved Territorialsang's æstetik, nemlig dens brug af digteriske storformer. Tafdrup lægger vægt på, at Territorialsang ikke kun repræsenterer et stofmæssigt nybrud i forfatterskabet, men også et formmæssigt (177):

Der er ikke kun tale om en personlig baggrund for Territorialsang, bogen opstår af kunstneriske grunde, en længsel efter en anden optik, hvor det er muligt at overskue anderledes end før og her-

i Tafdrups nyeste samling at være tale om en helt analog åbning på det æstetiske niveau i forhold til en lang række poetiske strategier. Et af de digte, der givetvis peger fremad mod nye lyriske indsigter er digtet »Ark«, der også ud fra en helt overfladisk betragtning betegner et nybrud i dansk lyrik, idet det nok er det danske digt overhovedet, der opviser de længste verslinier. Digtet starter:

Jeg skrev på et langt labyrintisk digt, hvor jeg på en gang åbnede mig
og selv trådte ind i det åbne, stille, og med hvid stemme
mens ord efter ord drak af strømmen der, og jo videre det
strakte sig, digtet
efter nogle matematiske principper ingen nogensinde havde
indviet mig i
men ordenes indbyrdes berøring mindede mig om blade, der af
vinden
blev bragt til at synge i luften, hvad der betød at det måtte skrives
i en ubrudt kæde for at meningen kunne fastholdes, sproget
strammede til
i stadig nye mønstre, hvor visse ord krævede at blive gentaget
rituelt
således at både en han og en hun begyndte at optræde i linier
rundt omkring
hvor de krævede at få plads, skønt det var så godt som umuligt
at tilpasse dem i det snævre system, som næsten byggede sig selv
dom.

Det interessante ved »Ark« er den optik, som storformen åbner, idet der bliver tale om en slags Gesamt-digt, der inddrager og i sit processuelle forløb forener alle de modsætninger, der normalt kendetegner liv og litteratur. Det er et digt, der forener ekspansion (»det strakte sig«, »krævede at få plads«) med koncentration (»sproget strammede til«, »det snævre system«),

op
da en jævnaldrende ven en dag trådte frem foran mit skrivebord
af gofertræ
og spurgte til min næste bog, forbløffet over at finde rummet
fyldt med dyr
og mig så ung, ligesom jeg forundredes over at se hans hår
stå som en hvid krans omkring hovedet, en frostkroner af alder-

fra bygge et nyt univers op.

Og Tafdrup forklarer med udgangspunkt i Over vandet går jeg og helt i samklang med Thomsens overvejelser over form og stof i En dans på gloser (170).

Der eksisterer en vekselvirkning mellem form og indhold. I poetikken skrev jeg i sin tid: »Der må altid være et stof, en substans i et digt – men dette går ikke forud for formen. Den æstetiske konstruktion, der udfolder stoffet, må være nøje forbundet med sit materiale. Det er sammenfaldet og absolutheden, der konstituerer det vellykkede digt«. Altså er digtets totalitets karakter afgørende.

Der er altså en klar korrelation mellem på den ene side anvendelsen af de stadig større digteriske former og på den anden side den stofmæssige udvidelse. Med hensyn til det sidste gælder det udviklingen fra de første digtsamlingers fokusering på kroppen og de nære, især erotiske, relationer til et du, over Krystalskoven med den poetiske optik fixeret i skovens rum og frem til Territorialsang's Jerusalem-visioner med deres religiøst, mytologisk, socialt og historisk forankrede atmosfære. Men ud over den stofmæssige tilskyndelse er der i forbindelse med Territorialsang's poetik også tale om en profilering af en æstetisk strategi med en vis brod i forhold til andre bl.a. minimalistiske poetiske strømninger i tiden. Og en sådan gestus er ikke malplaceret. Betragter man den lidt vege venlighed, som Tafdrup er kommet til at stå for i de sidste årtiers poetikdiskussion, står hendes attitude i stærk kontrast til den ofte pågående, selvsikre eller aggressive stil, som en række af tidens mandlige digtere udviser. Digterne Strunge, Thomsen, Frank og Bukdahl har således aldrig været tabt bag en vogn, hvad angår sansen for show, selviscenesættelse eller intellektuel poséren.

Tafdrup er med Territorialsang trådt ind i en poetik, der ligger særdeles fjernt fra de køns- og kropscentrerede tekster i nyenkel form, som der sættes af fra i Når der går hul på en engel. Orienteringen mod det jødiske opfattes af Tafdrup selv langt fra som en begrænsning eller ortodoks afretning, men tværtimod som en »stor befrielse«, eftersom det har åbnet hendes øjne for, at der er »tusind måder at være jøde på« (176). Der synes

Niels Frank

Niels Franks forfatterskab er blandt de mest unikke, esoteriske og hermetiske af alle danske modernistiske forfatterskaber. Alene udseendet af Franks debutsamling *Øjeblikket* fra 1985 antyder, at denne samling ligger særdeles langt fra Green Jensens, Strunges og Tafdrups værker. De sidstnævnte har udstyret deres værkers omslag med reproduktioner af kunstværker eller andre illustrationer med stor ekspressiv kraft som en slags resonansbund for deres digte: Green Jensen med værker fra det 19. århundredes romantikere (Casper Friedrich) og prærafaelitter (Rossetti), Tafdrup med værker af anerkendte nulevende kunstnere (Sys Hindsbo, Svend Wiig Hansen, Peter Brandes etc.) og Strunge med diverse farvestrålende kollager. For Niels Franks debutsamlings vedkommende er designet puristisk på enhver måde, idet omslaget er fuldstændig sort.

Kontrasten mellem Franks samling og de store, manifestagtige samlinger fra 80'ernes første år af bl.a. Strunge, Jac og Green Jensen, er også tydelig, hvad angår omfanget af digte: 19 digte indeholder Franks samling. Den slutter sig klart til de »tynde« minimalistisk orienterede 80'er-samlinger, som Søren Ulrik Thomsens første samlinger var startskuddet til, og som med forfatterskaber som Pia Juuls, Thomas Bobergs og Franks kom til at stå som den dominerende æstetiske retning i slutningen 80'erne. At der i slutningen af 80'erne specielt var fokus på den korte, koncentrerede poetiske form kan have mange årager, men en del af forklaringen ligger nok i den linie, som blev lagt af det toneangivende tidsskrift *Den blå port's* redaktører Erik Skyum-Nielsen og Søren Ulrik Thomsen (samt senere bl.a. Niels Frank og Pia Juul). Hovedrepræsentanten for den »tykke« digtsamlingstradition er naturligvis Green Jensens 1360 siders opus magnum. Modsat Green Jensens værk har Franks to første digtsamlinger tilsammen 93 sider. Også holdningsmæssigt er afstanden til Green Jensens lyrik så stor som overhovedet muligt, idet Franks lyrik i sit udgangspunkt ligger tæt på den hyperminimalistiske del af Thomsens forfatterskab med *Ukendt under den samme måne* og *Mit lys brænder*.

mytologi og metafysik (Noahs ark, »rummet fyldt af dyr«) med fakticitet og realisme (et ark papir, »min næste bog«, »mit skrivebord«), den poetiske akt som aktiv (»trådte ind i det åbne«) og passiv (»åbnede mig«) foreteelse, samt ikke mindst metapoese med visionær digtning.

Pia Tafdrups forfatterskab kan i allerhøjeste grad som Søren Ulrik Thomsens karakteriseres som et, hvor der såvel med hensyn til formsprog, stof, genrebrug og livstolkning konstant er tale om udvikling og udvidelse af det poetiske område.

og forstemt, forpint og forgæves har ledt efter en lille pause i ordstrømmen, hvor Cézanne, Duchamp, Warhol, Gould, Cage, Jabès, Smithson m.fl. alle gøres til aktører i et poststrukturalistisk spil mellem fravær og nærvær, og nærvær gennem fravær, og ikke andet, når det gamle mundheld at tale er sølv og tavshed guld, er blevet pumpet op med jødisk mystik og væren-til-dødensnak, så får man en uimodståelig lyst til at parodiere en tekst som i al sin monoton og melankoli mest af alt selv ligner en parodi. Men desværre ikke er det. (...) Det er svært at anmelde noget man overhovedet ikke fatter meningen af.

Omend Arno Victor Nielsen kan have ret på visse punkter i sin bombastiske kritik, især hvad angår Yucatán's sidste to uhyre dunkle essays, så kan man dog heller ikke beskyldte Nielsen for på nogen måde at have gjort sig umage med at forstå hensigten med bogen. Yucatán. Essays og andre forsøg (1993) er et uhyre mangefacetteret værk. Bogen indeholder ni tekster om litteratur, musik og billedkunst, men det er en række tekster, der bryder med enhver vanlig praksis inden for såvel videnskab, kritik og poetik for, hvordan disse emner behandles. Alene afsnittenes titler, der rummer genrebetegnelser som »genrestykke«, »et akademisk stykke«, »en kollektivroman«, »ornament«, »dialog« og »curriculum vitae« fortæller, at vi har at gøre med en forfatter, der ikke er for fastholdere med hensyn til genrekonventioner. Og en afsnitstitel som »I orkanens midte. Per Højholt: Et dansk æggehoved« røber, at man i Yucatán møder tekster, der frit kombinerer genrer, stilarter og synsvinkler: Selvbiografiske rejseberetninger blander sig med litteraturanalytiske ræsonnementer, digterportrætter med kunsthistoriske refleksioner og litterære fiktioner med poetikfragmenter. Der er således ikke mere usikkerhed og beskedenhed i Franks titel, Og andre forsøg, end i Rifbjergs Og andre historier (1964). Det er tekster, der selvbevidst sprænger en række normer, først og fremmest om grænsen mellem videnskab og kunst.

I denne komplekse hybridtekst er poetiklaget kun ét ud af flere. En fremskrivning af Yucatán's poetik kan foregå ad mange veje. I det følgende vil det blive forsøgt at gøre dette med udgangspunkt i essayet »Tavshedens syv segl. Cage, Gould, Reich: En kollektivroman«, idet denne tekst ikke bare rummer de fleste poetikbetragtninger, men også de mest konkrete

Går vi til Niels Franks anden digtsamling *Digte i kim* (1986), kan man i øvrigt bemærke, at omslagsdesignet ikke længere blot er en sort flade, men at det er forsynet med et af Johannes Holbeks portrætter af en mandsskikkelse med ryggen til. Portrættet, der er helt uden Green Jensen'ske eller Strunge'ske smældende farver, er holdt i spartanske grå-hvide toner og bekræfter indtrykket af Niels Frank fra *Øjeblikket* som antiekspressionist og -romantiker, kølig stilist og formorienteret kunstner. Holbek-portrættet kan desuden læses som et symbolsk udtryk for tendensen i lyrikken fra slutningen af 80'erne, der stort set ikke beskæftigede sig med det omgivende samfund. Et essay af Neal Ashley Conrad med den sigende titel »Men digterne har vendt ryggen til« (Conrad 1989) peger f.eks. klart på dette fænomen.

Betragter vi Niels Franks forfatterskab en del år efter gennembruddet, hvor det består af fire digtsamlinger *Øjeblikket* (1985), *Digte i kim* (1986), *Genfortryllesen* (1988) og *Tabernakel* (1996) samt poetikken *Yucatán*. Essays og andre forsøg (1993), er der sket en del. Niels Frank er dog modsat mange andre digtere (jf. f.eks. »Søren Ulrik Thomsen«, »Pia Tafdrup« og »Carsten René Nielsen«) en poet, der med ret stor konsekvens har holdt fast ved væsentlige dele af den æstetik, som hans første samlinger lancerer.

Gentagelsens og de små ordklassers poetik

Skal man udpege en enkelt nøgletekst til forståelsen af Niels Franks tidlige poesi, bliver det essayet »Tavshedens syv segl«, der trykkes i *KRITIK* i 1989 og er del af essaysamlingen *Yucatán*. Essays og andre forsøg fra 1993.

Niels Franks poetologiske essays overgår med hensyn til sværhedsgrad langt Thomsens, Tafdrups, Green Jensens og andre poetikskribenters tilsvarende skrifter fra de seneste år. Komplexiteten og dunkelheden er der stor enighed om blandt anmelderne af bogen, men som med andre ambitiøse, vanskeligt tilgængelige værker absolut ikke om valoriseringen af denne. Yderpunkter er f.eks. Poul Borum, der skriver, at bogen er »svær med nødvendighed, fordi den handler om nødvendige ting«²⁶ og Arno Victor Nielsen, der affyrer følgende bredside (A. V. Nielsen 1993, 72):

Når man har fået nok af Niels Franks alvor, hans kværnende selvhøjtidelige indre monolog, når man har opdaget hensigten

Reichs minimalmusik (33):

Det er erindringen og forventningen ethvert kunstværk appellerer til hos os – især når værket gentager sig selv, får en strøm af gentagelse til at løbe gennem sit væv. (...) Efterhånden som elementerne gentages igen og igen, begynder vi at erindre hvornår vi hørte dem sidst: Vi erindrer hvor længe siden det var vi stødte på netop dét element. Og når det har gentaget sig selv endnu nogle gange, kan vi begynde at forudsige, hvornår det vil blive gentaget igen.

Gennem gentagelsesoplevelsen opnås den totale nu-intensitet, idet nuet fyldes til brysepunktet af erindring og forventning. Nærværet opstår ikke, som hos Thomsen, ved at kunstværket forholder sig til eller skrives op imod sit eget ophør. Generelt kan Niels Franks digte fra Øjeblikket og Digte i kim karakteriseres som langsomt bølgende, redundante forløb uden bemærkelsesværdige anslag eller afslutninger. Et eksempel på et digt, der helt analogt til digtets stof – erindringen om en solopgang, der langsomt folder sig ud og forsvinder igen i bevidstheden – næsten umærkeligt vokser frem med sin gentagelsesstruktur for til sidst at fade ud, er »Ansigtets sol« fra den første samling:

Så du
så du havet
så du solen
så du solen stige
op gennem havet
så du skyerne
føje sig for den
så du ansigterne
vendte sig og
så den

Om overførslen af minimalmusikkens æstetik til lyrikken forklarer Frank videre (35):

Jeg prøver at bygge et digt op ved en række grundlæggende ord, som jeg gentager indtil gentagelsen får det enkelte ord til at miste sin oprindelige betydning og blive symbolsk, dvs. henvise til en betydning det end ikke selv kender til. De grundlæggende ord,

beskrivelser af og sammenhængende ræsonnementer over, hvad poesi er for Niels Frank. »Tavshedens syv segl« former sig som en analyse af John Cages, Glenn Goulds og Steve Reichs musik, i forhold til hvilke Frank indtager så forskellige ting som zen-buddhismen, J.S. Bachs kompositioner og Gertrude Steins lyrik. Og i forhold til disse overvejelser indfletter Frank så sine poetikfragmenter.

Niels Frank tager i argumentationen for sin kunst udgangspunkt i to zen-buddhistiske begreber, »rupa« og »arupa«, hvorved der forstås »at have form« og »at være uden form«. De to udtryk bruges til at karakterisere to forskellige typer af kunstværker, nemlig det, der er konstitueret ud fra interne relationer i værket (»rupa«), og det, der satser på relationen værkerbeskuer (»arupa«). »Rupa«-værket, den lukkede form, »lader modtageren urørt«, hævder Frank, mens »arupa«-værket, den åbne form, der først fuldendes som kunstværk i mødet med beskueren, »giver modtageren mulighed for at reagere: At le, at overveje, at blive oplyst«. Eller: At opnå en »åndelig og fysisk afslapning, der i sig selv er et resultat af satori, et ureflekteret nu af tidløs art, et øjeblikks oplysning, en indsigt der har et lyns varighed« (43). Franks terminologi er hentet fra zen-buddhismen, men hans erfaring svarer til den nærværsoplevelse, som Søren Ulrik Thomsen har i mødet med det minimalistiske kunstværk. Bemærkelsesværdigt er det dog, at Franks satorioplevelse ved mødet med »arupa«-værket tilsyneladende formidles via det auditive, mens Thomsens foregår ad visuel vej, hvilket kan forbindes med, at Franks udpræget musikalsk orienterede poesi, i modsætning til Thomsens, kun i meget ringe grad rummer billedsprog i traditionel forstand. Frank fortæller (31):

Jeg kan betragte et forfatterskab – meget nøje og meget længe
– men jeg kan ikke trænge ind i det. En dag tænder jeg tilfældigt
for radioen, og pludselig toner stemmen frem; Jo, det er den
stemme, der har sunget hele dette forfatterskab frem. Jeg har
ledt efter den i bøgerne, i digtene. Men nu hvor jeg sidder og lyt-
ter til den, ved jeg med eet hvad digtene vil, hvad de betyder.

Ser vi herefter på Franks mere konkrete beskrivelser af poesien, støder vi på hans gantagelsesæstetik, som han udleder af sine analyser af Steve

brugen af bestemte ordklasser (36):

Jeg læser strofen, læser den igen, så tæller jeg ordklasserne op for at undersøge, hvilken slags digt det er. Reglen er denne: Alle adjektiver og substantiver gør digtet udadvendt, ekstrovert; alle verber og personlige pronominer gør det indadvendt, introvert. (...) Jeg siger til mig selv, at digtet i hvert fald har undgået adjektivets forbandelse, dén forbandelse at et svagt digt hænger sig op på sine adjektiver, som bliver desto mere fortvivlede i deres bestræbte farverigdom.

Spekulationer af den nævnte type er beslægtede med teorier blandt nyere amerikanske grammatikere, der skelner mellem »åbne« og »lukkede« ordklasser.²⁸ I denne sammenhæng er brugen af de »lukkede« ordklasser, hvormed der menes alle de ordklasser, som kun omfatter et lille antal ord, og som kun yderst sjældent optager nye ord, interessant. Man kan konstatere, at såvel det poetiske som det daglige sprog altid har været domineret af de »åbne« ordklasser, altså substantiver, adjektiver og verber, for hvilke det gælder, at nye ord kan opfindes i et ubegrænset antal. Tilmed har poetikker som f.eks. Marinettis Manifeste technique de la littérature futuriste (1912) proklameret, at alle andre ordklasser end substantiver og verber bør undertrykkes i digtningen²⁹. Frank vender sig bort fra den modernistiske mainstream med retninger som ekspressionisme, imagisme, surrealisme og den danske konfrontationsmodernisme, i hvilke der er et voldsomt forbrug af adjektiver og substantiver. Digteren har dette til fælles med en række andre enere fra den lyriske modernismetradition, såsom Gunnar Björling og Gertrude Stein, hvor det lyriske sprog er karakteristisk ved en intensiv og systematisk brug af ord fra de »lukkede« ordklasser. Et digt som »Stilstand« fra Øjeblikket er for eksempel sandsynligvis det første digt på dansk, hvor der ikke forekommer et eneste konkret substantiv eller adjektiv:

standser op
bevæger sig roligt rundt
standser atter op
bevæger sig roligt rundt
roligt rundt

som jeg har valgt ud – indædt og umådelig kritisk for at undgå, at nogle af dem skal vise sig at være for svage eller for snævre i deres betydning til, at de kan blive symbolske – og som jeg således har dannet et register af, udgør en hel lille tonerække som digtet gennemspiller igen og igen.

Når Niels Frank taler om at »vælge ord ud«, kan det forbindes med overvejelser fra andre modernistiske stamfædre såsom Mallarmés berømte formulering, om at »et digt ikke består af ideer, men af ord.« Frank blev i denne sammenhæng kendt for en udtalelse i et interview, hvor han anførte, at »radiator« var »et ord, der på ingen måde kunne stå i et digt« (J. E. Andersen 1987, 14)²⁷. Af visse skribenter (bl.a. Klaus Rifbjerg og Ulrik Høy) blev dette tolket som udtryk for hoven afstandtagen fra dagliglivet. Det er dog naturligvis meningsløst at se »radiatorudtalelsen« uafhængigt af Franks poetik i øvrigt, hvor man klart fornemmer, at ordet »radiator« på enhver måde ville bryde med de æstetiske principper, som fremlægges i »Tavshedens syv segl.« Og man kan i praksis blot forsøge at anbringe ordet »radiator« i »Ansigtets sol«, hvor det er oplagt, at det med sit lydbillede ville skabe total disharmoni i digtets blødt modulerede gentagelsesstruktur, og at det på betydningssiden med sin præcise reference til en teknologisk omverden falder helt uden for Franks substantivvokabular, der udelukkende anvender brede, almene udtryk som »hav«, »sol«, »skyer« og »ansigt«.

Gentagelsesæstetikken er noget helt centralt i Franks poetologiske overvejelser. Hans digte består af en række varierede iterative forløb, hvor ordene bliver mantraagtige, skaber total koncentration om nuet, løsriver sig fra deres normale reference til en kendt virkelighed og danner betydningsfelter, hvis eneste korreler findes i bevidsthedens dyb. Det fortælles, at »opbygningen af digtets tonerække bliver på den måde i sig selv introvert; den folder sig ind i sig selv som en indfoldet orden« (36). Målet for Franks poesi er den ultimative kontemplation. Denne tilstand, der kan relateres til Thomsens nærværstilstand, benævnes på flere forskellige måder – der tales om det oplyste nu, »et bestemt punkt, satori« og om »tavsheden«, dvs. den stilhed, vi selv skaber. Pointen er, at det drejer sig om en sublim oplevelse, en oplevelse, som sproget ikke evner at gengive. Frank reflekterer desuden, i modsætning til andre poetikskrifter fra de seneste år, over

Franks zen-buddhistiske forklaring fra »Tavshedens syv segl« bl.a. gennem brugen af disse ikke-til-en-objektiv-virkelighed-refererende småord, at man får et svimlende blik ned i sjælens dybder med udgangspunkt i et oplyst nu, hvor »tavshedens syv segl« brydes.

Kulminationen på Niels Franks gentagelsespoetik er samlingen Digte i kim. I digtene fra denne samling synes de poetologiske overvejelser over gentagelsens og de små ordklassers poetik som et middel til at sænke bevidsthedstærsklen for alvor at have forenet sig med et eksistentielt stof. Et eksempel er indledningsdigtet fra Digte i kim:

Du går tilbage
Du går tilbage og ser
op mod loftets skrånende låg
Du går tilbage og der
rejser sig en dør af lys
som fører igennem sig selv
og ind til sin egen ensomhed
Og du går ind
Du går tilbage mod døren
og igennem dig selv
ind til dit eget digt
Du går tilbage og falder
fra søvnen uendeligt bagover
i vand som er oplyst af drøm
Du går tilbage og venter
Du går tilbage

Digtet mimer en digterisk kontemplation, en langsom meditativ synken i takt til sætningernes redundante bølgen mod dybe bevidsthedstilstande. Den ydre omverden anes i starten af digtet langt ude i periferien af bevidstheden: Et farveløst rum med »loftets skrånende låg« og »en dør af lys«. Og efterhånden glider vi af sted på den indre rejse, hvor der »sker en stærk styring af sjæl og krop mod eet punkt«, som Frank skriver i »Tavshedens syv segl«. Bevægelsen går »nedad« (»ser op mod«, »skrånende«, »den rejser sig«, »falder«, »bagover«), og den går »indad« (»dør .. fører ind«, »du går ind«, »ind til dit eget digt«). Under digtets iterative forløb sker der en

hæver sig
lægger sig stille ned
hæver sig igen
lægger sig stille
stille ned

vender sig
ligger uden bevægelse
vender sig en gang til
ligger uden
helt uden bevægelse ~ ~

En række digte fra Øjeblikket såsom »Stilstand« har et lidt skematisk præg på linie med det, man støder på i de sene tresseres konkretisme og systemdigtning. Af denne grund er det ikke så overraskende, at opfinderen af etiketten »systemdigtning«, Steffen Hejlskov Larsen, aflæser Franks poesi ud fra den samme optik, som han anvendte over for tressernes skrifttematiske digtning (Hejlskov Larsen 1987):

Niels Frank har særpræg ved ikke at være en krop i en generation, der gør kroppen til alfa og omega, ved næsten ikke at være til stede i en tid, der kræver forførelsesaktuelle holdninger. Han er kun helt til stede, når han skriver; så kan han overkomme omverdenen, lukke den ind linie for linie; så kan han uden at blinke se ind i ordenes kameraer og finde sit ansigt i de sorte bogstaver på det hvide papir.

Til trods for et vist slægtskab med en ældre dansk systemdigtning, som Hejlskov Larsen påpeger, er det dog tydeligt, at der er noget andet og mere på færde i Franks poesi end i en række af tressernes digtere, såsom Hans Jørgen Nielsen, Palle Jessen og Johannes L. Madsen. Brugen af de mange ord fra de »lukkede« ordklasser kan metaforisk set beskrives som nerverne og blodårerne i digtets krop. Det er i brugen af disse småord – f.eks. som i »Stilstand«'s gentagne brug af ord som »sig«, »op«, »rundt«, »ned« og »uden« – at teksten bliver levende og åbner sig i sine nuancerede og skjulte betydninger. Digtet kommer til at sitre af en stemning af noget på en gang nervøst pejlede og tranceagtigt fastlåst. Og måske er det, hvis vi følger

år for sent »opdagede« Gustaf Munch-Petersen. I Munch-Petersens samlinger det nøgne menneske (1932) og det underste land (1933) har de små ordklasser – adverbium, konjunktion, pronomener og præposition – ligeledes en altafgørende betydning, ligesom man finder en lyrik, hvor synsindtrykkene næsten er fraværende. Et eksempel er digtet »tal ikke til mig« (1933), hvor vi som i mangfoldige af Munch-Petersens digte har at gøre med en vandrermetaforik, ved hjælp af hvilken der beskrives en vandring helt uden kammerater, lejrbrænde, træer og veje som en afspejling af, at alt udspiller sig i et psykisk univers. I »tal ikke til mig« lyder hele tiden den tranceagtige, besværgende, selvsuggerende, gentagende mumlende formulering af projektet: At lytte årvågent og åndeløst på underbevidsthedens signaler:

så stille
så stille –
tal ikke –!

meget, meget forsigtigt
må jeg gå,
hvis jeg skal finde noget –,
og alene må jeg gå,
hvis jeg skal finde noget –
(...)
og helt alene
må jeg gå
og så forfærdelig forsigtigt
må jeg gå,
hvis jeg skal finde noget.

Den hermetiske modernisme

I alle Yucatán's ni tekster reflekteres der over moderne kunst, og man får en fornemmelse af Franks alt andet end ordinære kunstsyn, når man betragter rækken af kunstnere, som behandles: Cézanne, Duchamp, Warhol, John Cage, Steve Reich, Wallace Stevens, Edmond Jabès, John Ashbery, Robert

stadig kraftigere personliggørelse af det digteriske univers. Ved hjælp af de hyppige personlige pronominer («sig selv», «sin egen ensomhed», «dig selv» «dit eget digt») og de enkle, men slagkraftige lyriske billeder («dør af lys», «vand oplyst af drøm») bliver ordenes konkrete betydninger ændrede, de kommer til at henvise til betydninger, «de end ikke selv kender til», bliver konturer i et psykisk rum. »Loftets skrånende rum« bliver det hermetiske digts verden, der i digtets start lukker sig om digteren og læseren. »Døren« bliver den psykiske grænse, der overskrides på vej mod de dybere bevidsthedstilstande. Og digtets nøglebegreb »går tilbage« udtrykker hele digtets projekt: At trække sig bort fra den ydre verden, at synke ned i erindring og underbevidsthed, at glide mod den mystiske tilstand af selvforglemmelse, enhedsoplevelse, satori, »tavshed«, eller at regrediere til en tilstand af oceanisk væren («vand oplyst af drøm»).

Der er næppe nogen tvivl om, at Franks poetik og poesi i sin måde at pejle efter det underbevidste og præverbale har fat på noget yderst essentielt. Frank postulerer ikke, som det ofte er gjort inden for moderne digtning, at det underbevidste kan gribes med farvestrålende og konkrete billeder, hvad enten disse med Baudelaire kaldes »korrespondancer«, med Eliot »objektive korrelater« (Eliot 1960, 100), med Jung »arketyper« (Jung 1972, 172ff) eller med surrealisternes »symboler«. Hans digtning er i overensstemmelse med erkendelsen i J.P. Jacobsens berømte ord fra Niels Lyhne (1880) (udg. 1973, 30):

Det var der Altsammen, ufærdigt, ufødt, i en vag ubeskrivelig
Fosterform; det var som en Søbunds underlige Vegetation, seet
gennem blakket Is; slå Isen i stykker, eller drag det dunkelt le-
vende frem i Ordenes Lys: det er det Samme der sker, – det, der
nu sees og gribes, er, i sin Klarhed, ikke det Dunkle der var.

De dybe og dunkle psykiske tilstande kan aldrig gribes brutalt og sættes på ord og billede. Men digtningen kan famle og pejle med retning mod sindets dybder. Og her er Niels Franks poetik og digtning et af de mest visionære, kvalificerede og fascinerende bud, man har i dansk digtning. Pudsigt er det at bemærke, at Franks gentagelsens og de små ordklassers poetik vist kun for alvor kan genfindes hos én dansk digter, der med hensyn til tid og kunstteoretisk udgangspunkt ligger relativt langt fra Frank, nemlig den 30

historie. Der står ingen parat med blomster. Der står ikke nogen dynamisk nobelprisdværg med en hellig skål fuld af blodpenge.

Fokuseringen på modernismens esoteriske enere, der »ingen placering« har inden for litteraturhistorien, optræder markant i et af Franks første litteraturkritiske essays. Det drejer sig om hans efterskrift til udgaven af Hugo Friedrichs *Strukturen i moderne lyrik* fra 1987. Franks store anke mod denne bog er nemlig, at den efter hans mening ikke er i stand til at indfange visse træk ved nogle af Franks valglægtskaber, såsom Gunnar Björling, Rainer Maria Rilke, Wallace Stevens og Paul Celan. Det kan forekomme lidt paradoksalt, at man af alle har sat Niels Frank til at skrive dette efterskrift, idet Frank ikke har det mindste tilovers for eller føler sig på bølgelængde med Friedrichs bog. Man kan naturligvis forklare eller undskylde den manglende bølgelængde med, at Friedrichs modernismebestemmelse passer langt dårligere på Franks lyrik end på det meste af den øvrige danske digtning, selv om dette jo egentlig ikke burde være et argument for at underkende betydningen og anvendeligheden af Friedrichs bog. Det kunne f.eks. have været interessant at få belyst, hvordan Friedrichs nøglekategorier »det hæsliges æstetik«, »den sansemæssige irrealitet«, »depersonaliseringen«, går langsomt; jeg læser digtene højt for mig selv, forstår ingenting, læser videre, i samme træge tempo, forstår stadig intet. Pludselig slår det mig: En stor sorg har ramt mig. (...) Andre dage er det Stein eller Ashbery eller Stevens: Jeg er glad, ordene snubler over hinanden, alle tingene i rummet synger med: Vi er glade, vi er een.

Sammenlignet med både Tafdrups, Thomsens og Green Jensens valglægtskaber, der består af monumentale lyrikere og/eller avantgardebevægelseres slagkraftige manifeste med grundmurede placeringer i litteratur- og kunsthistorien, træffer man hos Frank en konsekvent kredsen om de dunkle, esoteriske og hermetiske enere inden for lyrikken. Om én af disse endnu ikke forståede kunstnere siger Peter Laugesen i sin *Kunsthistorier* (1991), helt i overensstemmelse med Franks kunstsyn (Laugesen 1991, 46):

For Björling er der ingen placering. Han er historisk endnu ikke sket. (...) For at kunne placere Björling, for at kunne tænke hans syntaks, må man bevæge sig ind i de sorte huller, som er uden

Smithson m.fl. Et sted taler Frank direkte om sine lyriske valgslægtskaber og om den betydning, disse har for ham (41):

Der er dage, hvor jeg kun læser Celan, Rilke eller Björling. Det kunst ifølge Niels Frank har, frem for den kunst der i højere grad er åben for forståelse og fortolkning, fortælles det, at den første – det såkaldte, »åbne« eller »arupa«-værk – besidder større oplevelsespotentialer, idet læseren/beskueren antages at være meddigtende – mens den sidste – »det lukkede« eller »rupa«-værket – hævdes ikke at indeholde sådanne evner. Man finder i poststrukturalistisk litteraturteori talrige eksempler på lignende tekstoptagelser – dog, skal det retfærdigvis siges, oftest med en langt større effekt i retning af det provokative, dekonstruerende og myteafslørende end som konstruktive redskaber til forståelse og fortolkning af tekster. Et eksempel er Roland Barthes, som Niels Frank også har tilegnet et digt i sin tredje digtsamling Genfortryllesen (1988), hvis sene værk *Le plaisir du texte* (1973) beskriver, hvordan læseren i tilegnelsesprocessen af en tekst kan bevæge sig ind og ud af teksten, som det passer ham, eller – som Barthes formulerer det – »hengive sig til en erotisk sprogpraksis« (Barthes 1973). En anden teoretisk referenceramme, som Frank har relation til og omtaler i Yucatán, er Susan Sontags og andre af 1960'ernes amerikanske postmodernistisk orienterede litteraturkritikers krav om at nedbryde illusionen »arabeskeformen« og »den tomme trans-cendens« i forskellige kombinationer har noget centralt at sige om f.eks. Green Jensens, Tafdrups, Strunges, Jacs, Huss' og Thomsens forfatterskaber. Hvad Frank derimod gør er fuldstændig at undlade at gå i konstruktiv dialog med eller overhovedet at nævne nogle af de ovenstående Friedrich'ske hovedkategorier. I stedet kritiserer han på tolv sider det forhold, at Friedrichs struktur – dvs. de digteriske erfaringer, som Baudelaire, Rimbaud og Mallarmé gør, og som hævdes også at gælde for modernistisk lyrik i det 20. århundrede – ikke gælder for Björlings, Celans, Rilkes og Stevens' poesi. Og det har han givetvis ret i. En anden sag er det, om Franks finde-undtagelser-strategi egentlig er en relevant og fair kritik af det nok mest nuancerede, brede og komplette værk om lyrisk modernisme, vi har. Ingen har vel bebrejdet Frank de ca. halvtreds lyrisk modernistiske forfatterskaber fra *Strukturen i moderne lyrik*, som hans essaysamling *Yucatán* ikke behandler.

Vil man yderligere have indblik i, hvilke særlige kvaliteter den hermetiske

gelsesæstetik, John Cage og John Ashbery, hermetikerne Björling, Celan og Jabès, samt Goethe, Proust, Rilke og Norén. Digtet om Björling slutter:

En stilheds mønster som en voksende snekrystal, der når ud
til hvert hjørne af din stue. En teoretisk sandhed, hvis ret-
ning og vej er det skum du træder på: Du nærmer dig et ord.

Digtet er centralt for Franks poetologiske overvejelser fra slutningen af 80'erne og fremefter. I henhold til Franks tidligere nævnte tanker om lyrik og kritik skal digtet langtfra forstås som et forsøg på at sige noget objektivt om Björling og hans lyrik, men om det, der har tændt Franks lidenskab for denne. Tre aspekter er her bemærkelsesværdige. For det første pointeres det, at digtet er en autonom organisme, der vokser ud af intet («en stilheds mønster»), hvis form dannes i overensstemmelse med kræfter fra sjælens dyb («vokser ud til hvert hjørne af din stue»), og hvis betydning altså under ingen omstændigheder kan indfanges af almene forestillinger om f.eks. en struktur i moderne lyrik. For det andet er skabelsen af digte og omgangen med ord en fysisk aktivitet, en essentiel livsnødvendig gestus, som ikke kan udskilles fra andre kropslige gøremål («du nærmer dig et ord»). Og for det tredje må en teoretisk omgang med lyrik ikke foregå ud fra en distanceret og abstraherende position, hvilket i praksis betyder, at genregrensene mellem teori og praksis flyder sammen («en teoretisk sandhed hvis retning og vej er det skum du træder på»). Især det sidste synspunkt afprøves som før nævnt i udpræget grad i Yucatán, fra hvilken lange passager sagtens kunne forekomme i en digtsamling. Det modsatte er imidlertid også i stigende grad tilfældet i Franks digtsamlinger fra 1988 og 1996.

Mellem litteraturteori og liv

I Genfortryllesen finder man stadig den gentagelsens og de små ordklassers poetik, der har været dominerende i de to første digtsamlingers poetik. Titlen Genfortryllesen og undertitlen »Erindringsdigte« refererer således direkte til denne æstetik. Karakteristisk er det, at de tekster fra denne samling, hvor den nævnte æstetik udfolder sig, er blandt de mest sublime Frank har skrevet, hvilket nok skyldes, at den æstetiske form er i fuldstændig samklang med et eksistentielt stof, nemlig en forelskelses længsel, smerte

om objektivitet i fortolkningsprocessen og i stedet indsætte lidenskaben på dens plads. Man er her milevidt fra enhver klassisk modernistisk og nykritisk forestilling om det, Frank kalder »det lukkede« værk med dets helhedsstruktur og intentionelle centrum. I Yucatán-essayet »Notat for venstre hånd, højre øje. Akademisk stykke om Wallace Stevens« gives der i forlængelse af de nævnte poststrukturalistiske og postmodernistiske teoretikere en prægnant formulering af, hvorfor den hermetiske kunst efter Franks mening er at foretrække (21):

Den forseglede kunst rummer (...) uhyre vidder, indgange der åbner sig i alle retninger, døre der smækker op overalt, fordi det hermetiske værk intet bud udelukker fra læserens eller beskuers side, så længe det er indlevet med samme kraft, samme higen efter at træde ind.

Det er med andre ord Franks overbevisning, at digte ikke skal forstås i almindelig forstand (jf. også citatet »Der er dage ...«, der indledte afsnittet »Den hermetiske modernisme«). Synspunktet lanceres for første gang af Frank eksplicit i en anmeldelse af Jørgen Bonde Jensens bog om Ribbjerg 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.³⁰

Hvis vi herefter ser på, hvilken konkret betydning Niels Franks forankring i en hermetisk modernismetradition med navne som Celan, Stein og Björling har i forhold til den lyriske praksis, skal vi gå til digtsamlingerne Genfortryllesen (1988) og Tabernakel (1996). Den første samling indeholder en digtrække med titlen »Tilegnelse«, hvor hver af de Frank'ske valgslægtskaber har givet navn til et prosadigt. Det drejer sig om udøverne af de seriale langformer, der danner forudsætning for de første digtsamlingers gent-

har oversat. At indflydelsen fra denne digter er meget stor, kan man bl.a. se, hvis man betragter den beskrivelse af digteren, som indleder Franks og Borums Ashbery-udvalg Selvportræt i et konvekst spejl (1989) (der for øvrigt har det samme for digtsamlinger ret usædvanlige format som Franks Tabernakel). Karakteristikken passer nemlig i udpræget grad også på Franks Tabernakel-digte:

Ashberys digte er meditative, ofte med udgangspunkt i en privat oplevelse, som kun antydes, f.eks. i titlen. De præges af en legende hemmelighedsfuldhed og dyrker samtidig det diskontinu-erlige, ofte i uforklarlige spring fra linie til linie. Poesien skrives i linier, men verden er ikke lineær, mener Ashbery. Han vil vise og fastholde kaotiske tankeprocesser.

De 26 tekster på hver et par sider, som Tabernakel består af, er markante ved deres udprægede heterogenitet. I digtene kombineres et mylder af forskellige udsigelsespositioner, stillejer, retoriske former og genrer. Man finder f.eks. i »Tabernakel« videnskabeligt sprog, bibelske vendinger, slang, udtryk fra dagligsprogets smalltalk, filosofiske ræsonnementer og højtidelig poetisk diktion. Man støder på navne og udtryk fra alverdens sprog fra oldnordisk til japansk. Og man møder en brug af parenteser, kursiv og citationstegn til understregning af tekstens mange forskellige diskurser, som ikke findes magen til i dansk poesi. En rammende formulering af Tabernakel's intention om at skabe tekstlig polyfoni lyder da også: »Han så for sig at vejen begyndte dér, / hvor kunstsprog og livssprog krydsede hinanden.« Titlen Tabernakel er således i sin symbolske betydning særdeles velvalgt. Der er i sandhed tale om et kaos af stemmer i teksterne. Tabernakel er en ægte »arupa«-tekst, dvs. en tekst, som bør læses på samme måde, som Frank fortæller om, hvordan han læser Celan, Björling, Stein, Ashbery etc., nemlig som langsomme bevægelser gennem noget ofte helt uforståeligt, der så i momenter giver oplevelsesmæssige glimt, hvor også forståelse af teksten indtræffer.

For det andet er Tabernakel en digtsamling, der, som antydet i citatet om Ashberys lyrik, indeholder to forskellige betydningsmæssige og diskursive poler, der på raffineret vis bringes sammen i værket, nemlig på den ene side et helt privat univers og på den anden et avanceret litteraturteoretisk stof.

og lidenskab:

– senere mærker du
en pludselig stilhed
som om nogen lige er gået,
senere mærker du
hvordan en forelskelse
er dybt forankret i dig,
senere mærker du
hvordan en lidenskab
oplyser dig indefra,
hvordan en trappe fører ned
inden i dig, hvordan du
går ned og ned –

Som i de tidlige digte er der tale om en kontemplativ, meditativ synken »indad« og »nedad«, men stemningen er en ganske anden. Hvor gentagelsespoetikken i Øjeblikket og Digte i kim hovedsageligt mimer en eksistential baggrund af neurotisk fastlåsthed og udvejsløshed i forhold til en given livssituation, er Genfortryllelsens redundans præget af et bevidst forsøg på at fastholde den fortryllelse, som en voldsom lidenskab og hengivelse i forhold til en anden person har skabt.

Hvis kærlighedsdigtene fra Genfortryllelsen er Franks mest inderlige og hudløse digte, så er de til gengæld langt fra dem, der lægger det største mål af konkret personligt stof frem. Der går otte år fra Genfortryllelsen til den næste samling, Tabernakel (1996), og der er naturligt nok nogle markante ændringer i den sidste samlings æstetik i forhold til den forriges. Helt overordnet kan to ting iagttages i Tabernakel.

For det første er det et værk, der i endnu højere grad end Genfortryllelsen forsøger at realisere Franks forestilling om det hermetiske værk, over for hvilket enhver form for udtømmende analyse er umulig, og i forhold til hvilket alle forsøg på at afgrænse eller fixere værkets betydning i relation til en generel struktur er dømt til at mislykkes. I Franks nyeste digtsamling Tabernakel er der ligesom hos Søren Ulrik Thomsen og Pia Tafdrup anvendt digteriske storformer – noget Frank bl.a. har fået inspiration til fra sit forbillede John Ashbery, som han sammen med Poul Borum

kuriosum består i, at Frank demonstrativt – som en replik til Ribbjerg og andre, der havde kommenteret det minimalistiske præg i Franks tidlige digtning – har indlemmet en »radiator« i digtsamlingen. Og endelig er der digte såsom »Hvad nomenklaturen viste«, der kan læses som direkte kommentarer til Franks tidligere produktion, idet digteren taler om sig selv:

Niels, hvis tid er en tid,
der gentager sig selv og hvis krimskrams hænger
og gynger i luften som dens ornamenter.
men også det pyntelige og ødsle har
sin ret, især i løbske mysterier hvor intet andet
vil komme til hjælp.

I forhold til de fyldige, sansekonkrete, voldsomt gestikulerende, polyfone tekster, som findes i Tabernakel, kan det synes rimeligt med et glimt i øjet – og det er der i udpræget grad i den nye samling til forskel fra de tidligere – at omtale de første digte som »krimskrams« der / »hænger og gynger i luften som dens ornamenter«. Rammende er det desuden at forklare de tidlige teksters på én gang forfinet-stiliserede og luftigt-dunkle præg (»det pyntelige og ødsle«) som et adækvat svar på udfordringen om at forsøge at indfange det udsigelige (»løbske mysterier hvor intet andet / vil komme til hjælp«).

Den anden betydningsmæssige pol i Tabernakel's univers er de litteraturteoretiske og poetologiske diskussioner. Der er en række satirer i forhold til forskellige litterære genrer, såsom det absurd-humoristiske »Tretten haiku med blå tyre«, hvis forbillede er Wallace Stevens »Tretten måder at betragte en solsort« (oversat af Poul Borum). I Franks digt ironiseres der bl.a. over opfattelsen af poesien, som noget der har med vellyd at gøre samt som et transparent medium, hvorigennem man kan udtrykke smukke romantiske følelser. Som i mange andre modernistiske forfatterskaber slås der til lyd for en konfrontationens og hæsighedens æstetik frem for en poetisk praksis med grundlag i idylliseren og banaliseret skønhedsopfattelse. Digtene lyder:

(Musikalsk haiku)

Bilerne suser og vindharpen
klimprer sin melodiløse melodi

Det private ytrer sig dels i et mylder af navne på steder («den californiske baghave«, »Blomsterhøjen i San Jose«, »Sicilien«) og personer («Gerardo«, »Gustavo«, »Lille Ed«, »Yasuyukis«, »Tom«, »Oscar«, »Marco«, »Maurizio«, »Kenny«, »Niels«). Dels finder man en helt utilsløret fremlæggelse af egne homoseksuelle præferencer («Måske kan man lære ham nærmere at kende, sidde i de udslåede stole / og spise is med ham, mens den dalende sol glitrer / i hver og een af de tusinde perler på lår og skuldre«, »hvordan jeg en aften var vidne til hans nøgenhed«, »de mest akavede stillinger, når man bringer nogen i affekt / og dermed ydmyger ham« etc.) Tabernakel er uden sidestykke den danske digtsamling nogensinde, hvor man finder den mest konsekvente, sensuelle homoseksuelle synsvinkel (der optræder f.eks. ikke et eneste »hun« i samlingen). Det private stof i Tabernakel har imidlertid langtfra blot noget bekendelseslitterært sigte, men er led i en overordnet æstetisk strategi, hvor det som før nævnt er Franks grundholdning, at man skal leve med kunsten frem for at betragte den distanceret og forholde sig intellektuelt til den. De private indslag er kort og godt en demonstration af, at alt sættes på spil i forhold til det kunstneriske. At Frank mener dette alvorligt, får man også et indtryk af i to af hans essays »Yucatán. Robert Smithsons ekspedition« fra Yucatán og »Ledemotiver. Rilkes steder: En uofficiel guide« fra KRITIK I 10, hvor Frank foretager indtrængende analyser af de to kunstneres værker med udgangspunkt i helt konkrete rejser rundt til de steder, hvor deres værker er konciperede.

Til den mere private side af Tabernakel hører også en række problematiseringer af den æstetik, som har domineret i den tidligere fase af forfatterskabet. Opgøret med de første samlingers minimalistiske og puristiske poetik signaleres i første omgang i den ændrede digteriske form, hvor teksterne stort set ikke betjener sig af gentagelsesstrukturer. Et andet

Den blå tyr smasker

(Kærlighedshaiku)

Vandet i toilettet er blå
Jeg ødelægger det med min urin,
men billedet af den blå tyr vil ikke forsvinde

at det figurative sprog langt fra er noget, som digtere såvel som almindelige mennesker behersker. Man finder her dels den nyretorisk-dekonstruktive tradition eller sproglige vending inden for litteraturteorien med Nietzsches berømte udsagn om sandheden som »en ubevægelig hær af metaforer« og Paul de Mans kritik³¹ som højdepunktet. Og dels har man den angelsaksiske kognitive lingvistik³² forestilling om sproget og bevidstheden som noget, der grundlæggende er organiseret i forhold til metaforiske strukturer, som i vid udstrækning er givet på forhånd (jf. om kognitiv lingvistik og metaforteorier generelt i afsnittene »Søren Ulrik Thomsen / Konfrontationsmodernistisk afsæt«, »Pia Tafdrup / Metafysisk længsel, jødisk identitet og digteriske storformer« og især i »Carsten René Nielsen / Billedstormens poetik«).

I Franks »Sammensværgelser« demonstreres det, hvordan den betydningsstruktur, som hver eneste sætning lægger frem, bestandigt undermineres, lige fra den enkle formulering i strofens begyndelse – »Min kaffe gemmer sig i koppen. Det kan man sige. Men for hvem?« – til det komplekse net af metaforiske betydninger og associative forbindelser, der forekommer i strofens slutning.

Frank har også i andre sammenhænge leveret bidrag til diskussionen af, hvad poetisk metaforik er. Det gælder f.eks. en anmeldelse af Thomas Bredsdorffs *Med andre ord* (1996). Anmeldelsen af Bredsdorffs bog rummer, kan man en passant notere sig, som i tilfældet med Bonde Jensens og Friedrichs bøger ikke ét eneste positivt ord. Og Niels Franks anmeldelser er generelt forstemmende læsning, fordi der helt mangler vilje til at indleve sig i andre litteraters projekter. I anmeldelsen leverer Niels Frank imidlertid sin egen beskrivelse af, hvad han – støttet til bl.a. en af grundlæggerne af teorien

om metaforen som interaktion, Max Black³³ – opfatter som det essentielle ved »den sprængfarlige visionære metafor«, nemlig:

Metaforen er med andre ord en ødelæggelse af normalsproget, et ar eller en flænge i det, hvorfra noget hidtil uset strømmer ud. (...) Metaforen gør således læsningen spændt, eller tilmed nervøs, for den peger på at der er noget læsningen ikke kan få hold på, kun fornemme. Den peger på noget der ligger uden for læsningen.³⁴

Blandt de poetologiske problemkredse, som Tabernakel behandler, kan også nævnes teorier om metaforen, der jo i de seneste år har været hot stuff i den æstetikteoretiske diskussion. I Tabernakel-digtet »Sammensværgelser« leverer Frank, så vidt jeg kan se, intet mindre end et ret originalt bud på en metafor-teori. En del af digtet lyder:

Min kaffe gemmer sig
i koppen. Det kan man sige.
Men for hvem? En svag damp roterer vagt
når jeg ser ned i dybet, en slags rædsel
der gør sig selv usynlig for øjnene
af mig, det pureste intet
der i virkeligheden er vand. Men
hvordan fortælle det det.
Og at mange middelmådige drømme
blot gungrer gennem et mørke.
Og at stjernerne blomstrer højt
i det. Og at alle konsekvenser heraf
begynder at citere sig selv glansfuldt,
så snart man vender ryggen til dem.

I det mest stiltiende sprog, som fx
dette, finder den slags uhyrligheder
hele tiden sted.

Digt-titlen »Sammensværgelser« har tydelig analogi til det måske mest berømte modernistiske digt overhovedet, Baudelaires »Correspondances« fra *Fleurs du Mal* (1857). Dette digts forestilling om det litterære billedsprog som en magisk akt, hvor digteren forener det logisk uforenelige og skaber helheder ud af det partikulære, har en betydning for digtningen i det 20. århundrede, der næppe kan overvurderes.

Hvad Frank imidlertid gør er at koble denne klassiske symbolistiske forestilling om det litterære billedsprog, som en måde at »oversætte sjælen« på (som Baudelaire udtrykker det – jf. også Espmark 1975) med den dominerende tankegang inden for de fleste moderne metafor-teorier, nemlig den,

betydningen af den litterære tekst. Hvad der imidlertid adskiller Franks poetiske såvel som litteraturkritiske indlæg i metafordiskussionen fra det, der kommer fra såvel nyretorisk som kognitiv lingvistisk side er, at han nøjagtig som symbolisterne opfatter »flængen« i normalsproget, »hvorfra noget hidtil uset strømmer ud« eller »uhyrlighederne« i det »stiltiende sprog« som selve sagen: Det er omkring denne søgen efter kunstens hemmelighed, at hele Franks poetiske projekt kredser. Skal man derfor afsluttende vælge en nøgletekst fra Tabernakel, der sammenfatter det eksistentielle og æstetiske projekt i forfatterskabet, bliver det »Fra mørkekammeret«, fra hvilket et uddrag lyder:

I mellemtiden støver jeg drømmene af
og håber at de af velvære vil røbe, hvad jeg kan forvente af dem:
Eksotiske rejser uden hjemkomst, een lang forfjamsket bevægelse
væk fra alle de sort-hvide forestillinger om body-and-soul,
som jeg stabler ind under mit liv for at holde det hævet
over syndfloderne. At jeg ikke kan flyde med dem
er min største begrænsning, som ingen får at se
og som jeg heller ikke selv, tror jeg, nogensinde har set.
Men den bliver ved med at hæmme mig midt i en grov musik
af ja, ja, ja. Og så kaster jeg mig længere og længere ud i den
og leder bevægelsen videre mod et højdepunkt. Åh, tal ikke om
det.

Grundtemaet i Niels Franks tekster er hengivelsen – til en anden, til valgslægtskaberne, til livet og til kunsten. I hele forfatterskabet fornemmes to kræfter: På den ene side en voldsom længsel i retning af fändenivoldsk normsprængning (»een lang forfjamsket bevægelse væk«), erotisk udfoldelse (»en grov musik af ja, ja, ja«) og outreret kunstnerisk eksperimenteren. Og på den anden side en selvkontrol (»at jeg ikke kan flyde med«), moralsk funderet systemtænkning (»de sort-hvide forestillinger om body-and-soul, / som jeg stabler under mit liv for at holde det hævet / over syndfloderne«) og kunstnerisk censur. I dette spændingsfelt bliver utopien som i adskillige andre modernistiske forfatterskaber forestillingen om »det stille punkt i den drejende verden« (1944) for nu at tale med Eliot – eller med Frank at »gå ind i sig selv«, opnå »satori«, oplyst nu eller nærvær, blive ét med kunsten

Og hermed er metafordiskussionen ledt tilbage til Niels Franks faste tema: Den rationelle litteraturanalyse afmægtighed i forhold til det at gribe og verden, bryde »tavshedens syv segl« eller hvilket udtryk, der nu anvendes på det pågældende tidspunkt i forfatterskabet. Franks forfatterskab synes, til trods for de store mellemrum mellem udgivelserne, at være fyldt med en særdeles voldsom dynamik og udviklingskraft, der kaster ham »længere og længere ud«. Og mon ikke også han »leder bevægelsen videre mod« – endnu et – »højdepunkt«.

at-være-en-digter«-atmosfære.

Skal man fra Bukdahls forfatterskab pege på en kernetekst, der belyser æstetikken i hans tidlige lyrik, bliver det det poetikagtige essay »Fix orkidé – brudstykker af elegancens poetik« (1988). Denne tekst adskiller sig voldsomt fra poetikteksterne af f.eks. Thomsen, Green Jensen, Tafdrup og Frank med hensyn til såvel form som indhold. I sin komposition mimer minipoetikken den poetiske praksis, som der slås til lyd for, nemlig at »den absolutte forvirring er et meget centralt poetisk mål – forvirringen er et stort lattervækkende hul og en masse nye øjne i pludseligt flor –« (77). På fem sider mixes en lang række traditionelle genrer såsom digt (»I begyndelsen, / mens i det mindste jeg / sidder på vagt i forstaden ..« (76)), selvbiografi (»Jeg vil gerne være en grænseløs dandy.« (77)), fortælling (»Han kommer gående et sted ved Vesterhavet..« (76)) og metapoetisk ræsonnement (»Hvis digtet synes ironisk er det fordi det allerede er flygtet og sidder på læserens ryg« (78)) på sand dadaistisk kollagemanér.

Bukdahl giver videre i en passage, der inddrager hans to vigtigste valgsælgtskaber, Duchamp og Højholt, en anvisning på, hvordan hans idealdigt ser ud og fungerer. Målet er en fix lille sproglig labyrint. Digtet skal invitere til hvileløse og frydefulde bevægelsesmønstre for sanser og sjæl. Der henvises nonchalant til Højholts »Labyrinten som fortløbende struktur« fra Grote-skens område (1978), hvor »et nyt bogstavligt forlis / peger ned i en tavs og stadig / mere kompliceret nellike«. Bukdahl skriver (80):

Når et digt, der ligner en legoklods, kan åbne sig som en blomst, fungerer tingene, så går dansen. En stadig mere kompliceret neddahls æstetik. I en elegant sproglig manøvre forbindes ordene »digt«, »legoklods«, »blomst« og »dans« i en sætning, og man får en oplevelse af, at »meningsløsheden giver hovedet rutschetur« (77). En hovedforudsætning for Bukdahls tanker omkring kunst er Duchamps readymade-æstetik, hvor beskueren i sin konfrontation med for eksempel Cykelhjul (1913) og Flasketørrestativ (1914), der hævder at være kunst, hensættes i et alle-værdiers-sammenbrud-chok. Af denne grund bærer debutsamlingen like, siger Højholt. En fix orkidé, siger Du-champ uforvarende et sted.

Overraskelseeffekten og sabotagen af alle forventninger er central i Buk-

Lars Bukdahl

Dadaismen, futurismen, kubismen og Duchamps readymade-art er oprørske gestus vendt mod en patetisk kunst med traditionsdyrkelse og heroisk lidende digterattituder. Samme funktion kan Lars Bukdahls forfatterskab siges at have, hvis man ser det i forhold til Green Jensens, Thomsens, Tafdrups og Franks. Lars Bukdahls tekster, såvel de digteriske, som de poetologiske og de litteraturkritiske, udgør med deres uhøjtidelige, fandenivoldske, absurd-humoristiske og henkastede præg den totale modsætning til stort set al anden litteratur siden 1980. Og det har sjældent skortet på lyst og energi fra Bukdahls side siden debuten i 1987 med hensyn til at lancere og fastholde sig selv i denne rolle. Indædt og uforfærdet har han forfægtet et postmodernistisk orienteret litteratursyn, hvis mest tydelige pendant i dansk litteraturhistorie er de sene tresseres konkretisme og systemdigtning omkring tidsskrifterne ta' og mak.

Generelt afviser Bukdahl opfattelsen af litteratur som kommunikation af erfaringer eller sjælelige tilstande, og ser det i stedet kort og godt som nogle operationer, man foretager med sproget, og det kan man så gøre mere eller mindre fikst, effektfuldt og morsomt. Mod dette kontroversielle og noget snævre litteratursyn kan der naturligvis rettes en del kritik. Til gengæld er det uomtvisteligt, at Bukdahl er en af de mest elegante og originale »sprogoperatører«, vi har inden for ny dansk litteratur.

Lars Bukdahls lyriske forfatterskab omfatter samlingerne *Readymade!* (1987), *Mestertyvenes tid* (1989), *Kys mig* (1990), *Skyer på græs* (1991), *Spiller boccia med kongen* (1994) og *Næseblod i Sophus City* (1996). Desuden har Bukdahl – foruden en bunke litteraturkritik skrevet to romaner *Guldhornene* (1988) og *Brat Amerika* (1991) samt poetikkerne »Fix orkide – brudstykker af elegancens poetik« (1988) og »Dødens appelsin« (1995).

Readymade-æstetik

Bukdahls første fire samlinger består af en samling små kantede, humoristiske tekster fulde af paradokser, stilbrud og chokagtige afsporinger af læserens forventninger til højtidelig, harmonisk poesi med stort P og »O-

lingens undertitel) med en række forskellige kunstværker og kunstnere. Et eksempel er »Brølede hjort ved skovsø«:

ser
en brølede hjort
ved en skovsø
tænk at
tidsånden
er sluppet løs
i en ellers
forskellig natur
og her
præsenterer
sig for mig
spækket med citationstegn
og dog så
terroristisk
tæt på

Digtet handler om den oplevelse af splittelse mellem medrevethed og distance, eller sagt i kierkegaardske termer, umiddelbarhed og refleksion, der ofte er til stede under oplevelsen af et kunstværk. Fornuften siger nej og følelsen ja til værket. – Eller omvendt. Konfronteret med billedet af en »brølede hjort ved skovsø« siger al rationel vurdering et rungende nej til denne guldaldermaleriets grimasse og klichéen over alle klichéer, der altså er »spækket med citationstegn«. Men samtidig har billedet på jeget en emotionel virkning, som det ikke uden videre kan afskrive, dvs. billedet er »dog så / terroristisk / tæt på.« Man kan sige, at en sådan indsigt vedrørende ambivalensen over for diverse kulturelle fænomener langt fra er unik. På den anden side er der noget forfriskende, som ikke har været udbredt i dansk lyrik siden de sene tresseres introduktion af nye ikke-litterære stilarter i digtsamlingerne (f.eks. Jørgen Leths Sportsdigte (1967), Vagn Lundbyes Nico (1969), Kirsten Thorups Love from Trieste (1969) etc.), i Bukdahls digte, hvor der henvises til de populære kunstgenrer frem for den store, vise, visionære modernisme.

At det ikke er den klassiske kunst, der inspirerer og interesserer Bukdahl,

titlen Readymade!

Tilsvarende krediteres Højholts anvendelse af Duchamps æstetik i litteraturen, som det kan siges at komme til udtryk i showbegrebet fra Intethedens grimasser. En formulering fra »Fix orkidé« lyder: »Højholt er en mestertyv og en hovedbanegård« (79). Bukdahl har lært særdeles meget på den Højholt'ske »hovedbanegård«. Ingen dansk lyriker har som han videreført Højholts show-æstetik (Højholt 1972). Bukdahl citerer ikke bare i »Fix orkidé«, men også i sin senere poetik »Dødens appelsin« (1995) Højholts digt »Makker« fra Revolver (1977), om hvilket han siger, at »det forfølger mig fortsat, for sådan kan det ikke gøres bedre« (17). Man fornemmer tydeligt, hvor tæt digtet ligger på Bukdahls tonefald. Højholts tekst lyder:

her sad han på den sten lige før og græd ned i sin øl
over et forspildt liv, sgu ikke nemt at forudse
at netop han i pyjamas og ragsokker ville gå ind
i en lancier der henne på marken budt op af et lige
akkurat tilstrækkeligt antal viber

men sådan er klassesamfundet

Debutsamlingen Readymade! indeholder fyre små tekster, hvis grundstemning er sprælsk humor, på hvilke etiketten »metakunst« i de fleste tilfælde passer. Der fremlægges en række højst personlige »stævnemøder« (sam-

er et fast tema i Readymade! Aktører i digtene er f.eks. James Bond, Frank Sinatra, Cary Grant og Disney, og optræder der endelig højstemt kunst i et digt, er det i detroniseret udgave, som når »guldhornene / samtaler med / en krop en gud en mark / vittighederne er mange og vilde«. Heltene i Readymade! findes derimod i avantgardekunsten fra århundredets første årtier, til hvilke en længere række digte er dedikeret. Det gælder »Man Ray 1921«, »Ernst 1921«, »Dali 1931«, »De Chirico 1914« og »Duchamp 1913«. At det kan hævdes, at datidens avantgardistiske kunstnere, ligesom Højholt, for længst er blevet dele af en kunstnerisk tradition og har fået deres faste, trygge plads i dannelsesstærkningen er i denne sammenhæng af mindre betydning. Duchamp & co. fortolkes nemlig af den unge Bukdahl som eksponent for en fortsat relevant grænsesprængning og innovation.

Samlingens titeldigt »Min readymade« er et henrevet kærlighedsdigt.

Og i en række digte som f.eks. »Ha ha ha ha« er den afgørende pointe, at enhver moralsk norm nedbrydes ved hjælp af absurde drejninger af digtenes forløb:

et juletræ
i hovedet på det fattige barn
med de lysende tårer ha ha

I det hele taget er det helt i Hans-Jørgen Niensens attituderelativistiske ånd ganske umuligt at finde en eksistentiel problematik i Bukdahls tidlige digtning. Størrelsen »lyrisk jeg« præsenteres ofte som i »Amerika« i et parodisk lys:

mit jeg nyder forskelsløsheden
og enkelte benzinstationer
i fulde drag

Ud fra en mere traditionel holdning til digtning kunne man finde på at efterlyse en »indre nødvendighed«, en vision eller et forhold til det omgivende samfund i Bukdahls digtning, men kritikken synes ikke berettiget, hvis man accepterer, at et kunstværk bør vurderes på dets egne præmisser. Bukdahls ærinde er ligesom Niels Franks et helt andet end i visse af de tidlige 80'er-digteres digtsamlinger, såsom Green Jensens Rosens veje og Strunges Skrigerne!, Nigger og Vi folder drømmens faner ud med deres brede civilisationskritiske penselstrøg. Readymade! er en 19-årig be- eller måske nærmere forlæst mands opgør med en kulturel og litterær arv, som han finder tyngende og død, og en fanfare til en levende, vild, anarkistisk, rablende show-agtig kunst, hvis vigtigste forløbere Bukdahl finder blandt de store avantgardekunstnere fra før Anden Verdenskrig samt i de sene tresseres skrifttematiske digtning med Højholt som hovedfiguren.

Postmodernistisk æstetik og litteraturkritik

I de ti år, Lars Bukdahl har været på banen i den danske litterære offentlighed, har han i sin lyrik og poetik, samt i adskillige hundrede anmeldelser, først ved Kristeligt Dagblad og senere ved Weekendavisen, haft en bestemt

Kærlighedsrklæringen er dog ikke – helt i pagt med samlingens på en gang blufærdigt-ungdommelige og anarkistisk-humoristiske stil – rettet til en person, men til en bestemt kunstretning, nemlig readymade-kunsten. Readymade-kunsten er, ifølge Bukdahls digt, i stand til at smadre alle vante rammer for, hvad der er kunst og dermed hensætte betragteren i en tilstand af chok og fascineret oplevelse. Digtet lyder:

du
er min readymade
stævnemødt tilfældigt
planlagt og
umulighedsfuldt
en eller anden dag
kl. 9.34
en allegenhver og
en verdenssensation
i total almindelighed
og suveræn kunst
uendeligt hovsa
dig

»Bukdahls readymade« kan altså beskrives som en »kalkuleret umiddelbarhed«, hvormed menes, at dens grundidé er at indeholde den ekstreme selvmodsigelses fascinationskraft. Den er »stævnemødt tilfældigt«, »verdenssensation i total almindelighed«, og »suveræn kunst« og »uendeligt hovsa«.

Paradokset og stilbruddet er ikke bare i titeldigtet, men i hans digte generelt, de foretrukne kunstneriske greb. I digtene fra Readymade! sker der en konstant afsporing af læserens forventninger. Realisme bliver i »Tjek« til metadigtning:

det dér er et træ
og derovre er en busk
det her er et digt
lidt tjek er der
da på det hele

tryk – »stilistiske brillans« (Hejlskov Larsen 1971). R.N. Maiers »tragiske abstraktion« (Maier 1964), begrædelsen af mangelen på sammenhæng og identitet skal erstattes af en »renabstrakt« kunst, dvs. en kunst, der priser normløshedens mulighedsrigdom eller, som titlen på Maiers bog lyder, *Paradies der Weltlosigkeit*. Bukdahl peger på en kunst med relation til dadaisme, absurdisme og happening-art, i hvilken æstetiske nøglebegreber er »meningsløshed«, »forvirring og latter« (77):

Meningsløsheden giver hovedet rutschetur, hvis den smager godt, den forvirrer. Den elegante meningsløshed er den mest effektive.

En sådan holdning falder, som man ser, helt i tråd med Bukdahls generelle holdning til æstetik, hvor synspunktet er, at kunsten generelt er fyldt med »en patos og selvhøjtidelighed«, som Bukdahl føler sig kaldet til at revse skånselsløst. I et interview i *Ildfisken* nr. 8 fra 1993 lyder det f.eks. (17):

Det er selvhøjtideligheden, som får lov at dominere. (...) Både i den kunst som medierne dyrker – Bille August og Peter Høeg – og i forhold til meget af det, der skal være »avantgarde« – megen ny prosa og også mange af de nye poeter – hvor det bliver fuldstændig klamt og tykt af patos og selvhøjtidelighed. Sådan noget røber sig altid, for tingene bliver forlorne sproget falder til jorden: Sproget gider ikke sådan en holdning til sig.

Og i en ny poetikopsats fra *Ildfisken* fra 1995 med titlen »Dødens appelsin« skriver Bukdahl (15):

En pinedød nødvendig holdning til det poetiske arbejde er den humoristiske og ironiske, herunder i særdeleshed den selvironiske. (...) Alvor er stivnen, patos er idioti, og det fine er, at der i en humoristisk, ironisk praksis ikke behøver at være noget savn,

tværtimod, dér får alvor og patos omsider vinger, ingen åndsforsnottet oprigtighed tynger længere ned.

Over for Bukdahls proklamation kan man indvende to ting. For det første

idiosynkrasi. Det drejer sig om det, der i hans sprogbrug går under navnet »patetisk fims.« Centralt står hos Bukdahl ligesom hos Thomsen i Mit lys brænder opgøret med »Litteraturen« som sakral institution og med den klassiske modernismes ophøjede digterskikkelser, højstemte sprogbrug og forestilling om poesien som et organ for visionære indsigter. Hvor Thomsen i sin første poetik er abstrakt, distanceret og køligt ræsonnerende i sin kritik, er Bukdahl fuld af slagfærdighed og crazy-humor.

Allerede i minipoetikken »Fix orkidé« lancerer Bukdahl en række literaturkritiske smagsdomme. Der satiriseres over en kunst, der forholder sig til den sociale virkelighed (78):

Der er alt for mange labyrinter i denne tid, og de fleste af dem vokser sig så store, at de bliver metaforer på samfundet. Det er der jo ingen grund til. En ordentlig labyrint skal være diskret, næsten tilfældig, men blank og konsekvent.

Digte skal derimod bestå af autonome æstetiske verdener (»En ordentlig labyrint skal være diskret, næsten tilfældig, men blank og konsekvent«). Firsernes såkaldte »kropsmodernisme« får ligeledes et par kommentarer med på vejen (77):

Det er så svært at slippe ud af opbyggeligheden, den antager alskens forklædninger og holder for tiden meget af ordet Krop, for så har den noget at holde sig til, mens tingene bliver mindre og mindre.

Som alternativ til »opbyggelighed« i »alskens forklædninger«, hvad enten det drejer sig om en kunst, der er socialt orienteret (»metaforer på samfundet«), eller én, der taler floskelagtigt om kroppen (»holder for tiden meget af ordet Krop«), ønsker Bukdahl sig en kunst, der består af sprogverdener, som udelukkende har kvalitet i kraft af deres – med Hejlskov Larsens uder det spørgsmålet, om ikke det bastante krav om humor og ironi snarere kan virke modsat hensigten. For humor kan som bekendt ikke presses frem i en lang ubrudt strøm. Til trods for at der er delte meninger om, hvad der er morsomt, indeholder de fleste opfattelser af humor og ironi ingredienser som overraskelse, forløsning, kontrast og chokeffekt.³⁵ Når f.eks. Bo Green Jensens Porten til Jorden (1986) er en digtsamling med store (sort-)

ærlighed og alvor, som altid er til stede.

For det andet er Bukdahls påstand om, at »alvor er stivnen«, »oprigtighed« »åndsforsnottet«, og »savn« unødvendigt i digtningen, vel nok, hvad man må kalde en næsten vulgær forenkling af en problemstilling. F.eks. er det vel oplagt, at udtryk som »klamt og tykt af selvhøjtidelighed og patos« ikke er hverken sjove eller velvalgte, men blot grove og tomt provokerende, når de som i det ovenstående citat anvendes i forhold til Bille August og Peter Høeg.

Indiskutabelt er det imidlertid, at Bukdahls evne til at læse »de to onkler« Højholt og Laugesen er ret enestående. Et eksempel på dette er karakteristikken af den sidstnævnte »onkel« i »Dødens appelsin«, hvor Bukdahl med sin med årene ret unikke rablende, labyrintiske formulering får sagt noget, der dels er uhyre præcist og dels viser hans ret rørende hengivenhed over for forbilledet (17):

Laugesen står for rodet og for enkelheden, for direkteheden, for den flimrende rastløse flerstemmighed, i digtet og i samlingen, for billedets vilde præcision og helt kuldsejlede afsindighed, for raseriet og humoren og pjanket og åndsvagheden, rimene, den nådesløst legende, spontane metode, det hvirvlende nærvær, for den livligste konkreteste melankoli, for hårdheden, kantetheden, abruptheden, for friheden og frygtløsheden, for det hele, for det er det, der er så forbandet, hvor i helvede skal der blive plads til mig, når han så suverænt passer samtlige butikker og aldrig holder ferie, der er altid en splinterny og meget stor bog af Laugesen til eftertrykkeligt at lukke munden og flække et par fortænder.

Lige så stor entusiasmen og indfølelsen er for den postmodernistisk eller konkretistisk orienterede, kaotisk myldrende, polyfone Højholt-Laugesen'ske lyriktype, lige så meget mangler den dog ofte over for mange andre former for poesi.

Lars Bukdahl har fra slutningen af 1980'erne profileret sig som en postmodernistisk, antiklassisk dagbladskritiker. Digtene, der fra megen anden litteraturkritiks side har givet anledning til stor respekt og anerkendelse, såsom Tomas Tranströmer, Pia Tafdrup, Søren Ulrik Thomsen og Arthur Miller, er faldet som keglar i Bukdahls anmeldelser, når dræberetiketten

humoristiske potentialer, skyldes det netop, at den samme digter også kan være usædvanlig alvorlig og højtidelig, mens årsagen til, at f.eks. Bukdahl og T.S. Høeg i mange tilfælde ikke er nær så morsomme, som de gerne ville være, er, at de konstant prøver på at være det. Der mangler en evne og vilje til at skifte gear i forhold til det sprælske, overstadige og slagfærdige. Og hos nogle af de største humorister inden for dansk lyrik – Schade, Jæger, Rifbjerg, Benny Andersen og F. P. Jac – er det ligeledes evident og mærkeligt usynligt for Bukdahl, at grundlaget for den komiske virkning er den hudløse

»patetisk fims« er kommet rullende. Og hvad angår mere klassiske digteriske former, er chancen for at finde nåde i Bukdahls jagt på »den kampestenstunge, autoritære idé om dannelse« som regel meget lille. Et blandt mange eksempler er Tom Kristensen, der af Bukdahl kaldes en halvdårlig og »overvurderet« digter. Om Kristensens berømte digt »Til min Ven, Digteren Gustaf Munch-Petersen (1940), der faldt som frivillig i Spanien« mener Bukdahl desuden, at dette er »en gang skralt, retorisk, kliché-tynget, patetisk kling-klang, der højst afslører, hvor lidt Tom K. havde læst og forstået af Munch-Petersen«. ³⁶ Og i forhold til en sådan vurdering må man undre sig over to ting. Dels er det mærkeligt, at Bukdahl ikke ser, i hvor høj grad Tom Kristensen med linier som: »Kort var din hastige Vej / fra Kroppen og Tanken til Ord // Ingen Besindigheds Vægte / bærer dit Prosadigt paa« faktisk får sagt noget usædvanlig præcist om det særlige ved Munch-Petersens poesi, nemlig digterens evne til at få en associativ og nervøst pejlede syntaks til at korrelere med dybe og komplicerede følelser på en ganske anden måde end ved brug af store, voldsomme billeder som i megen ekspressionistisk og surrealistisk lyrik. Og dels er det lidt trist, at Bukdahl overhovedet ikke kan værdsætte den hudløse sensitivitet og ægtheden i digtets tone, samt digtets evne til at formidle stemninger af sorg og tab med en for mindedigte usædvanlig grad af nuance og nærvær.

Har man nævnt Bukdahls ofte ret brutale vurderinger af anden digtning, skal det dog også fremhæves, at han har kommenteret sine egne værker på en helt uhøjtidelig og selvironisk måde. Noget sådant findes kun inden for samtidens lyrik hos Bo Green Jensen i dennes fandenivoldske, selvdestruktive Leonard Cohen-pasticher fra Porten til Jorden (jf. »Bo Green Jensen / Gesamtkunstwerk eller postmodernistisk hybridtekst«). Poetikken »Dødens appelsin« beretter (16):

elementært poetisk univers i spil, sne, skyer, stjerner, roser, hjerter, kirkegårde, renfærdigt, finurligt, lidt akavet.

Selverkendelsen og selvironien i det ovenstående citat kan ikke andet end aftvinge respekt. Man kunne f.eks. næppe forestille sig, at det havde været Søren Ulrik Thomsen, Pia Tafdrup eller Niels Frank, der om et af deres egne værker havde udtalt, at det »var om næsten ingenting, slået stort og indbildsk op.« Hvad, citatet imidlertid yderligere antyder, er, at Bukdahl er bevidst om, hvordan hans forfatterskab efter de fire første bøger er kommet ind i en krise, hvor det gentager sig selv, og hvor det er strengt nødvendigt at finde nye veje, hvis hans digtning yderligere skal udvikle sig. Vi finder f.eks. i Bukdahls fjerde samling, *Skyer på græs* (1991) en næsten fuldstændig tømning af digtet for eksistentielt stof og en total hengivelse til den konkretistiske ordleg (»et helt elementært poetisk univers i spil, sne, skyer, stjerner, roser, hjerter, kirkegårde...«). Et af digtene »Brandmænd, brandmænd«, der er en af Bukdahls »muntre meditationer over døden«, lyder:

Solen er en brand
og månen er en pyroman,
der sætter ild
til os brandmænd,
som hverken kan
slukke det ene
eller det andet,
men bliver ved
med at forsøge,

for hvad skulle
vi ellers finde
på og altid dør
vi som helte.

At der ikke kan siges meget om digtet kan konstateres ved at relatere det til de fire typer litteraturteori, som rides op i *The Mirror and the Lamp* (Abrams 1953), nemlig »den pragmatiske« (f.eks. Horats), »den mimetiske« (f.eks. Auerbach), »den ekspressive« (f. eks. Coleridge) og »den objektive« (f.eks. Eliot). Man kan konstatere, at Bukdahls digt hviler på en rent »objektiv litteraturforståelse«, dvs. alene eksisterer i kraft af sin formsproglige

Min første samling, *Readymade!* er håbløst naiv ungdommelighed, skrattende begejstring. Anden samling allerede, *Mesterty-venes* tid, skrevet parallelt med poetikken, er behændig lumsk melan-kolsk elegance om næsten ingenting, slået stort og indbildsk op.

dimension. At anskue digtet ud fra en »ekspressiv litteraturforståelse«, dvs. se på, hvilken oplevelsesmæssig baggrund digtet har, er perspektivløst. Og ud fra en »mimetisk« (hvilke fysisk-soziale forhold afspejler digtet?) eller »pragmatisk« (hvordan ønsker digtet at påvirke sin læser?) kan der heller intet siges om digtet.

Digtet er kort og godt en parodi på et handlingsforløb fra actionfilmens, tegneseriens eller fantasyfortællingens univers. Med en sådan »munter meditation over døden« detroniseres et alvorligt stof (»dør vi som helte«) i showæstetikens navn. Hovedsagen er naturligvis rent sti-listisk: Bukdahl får demonstreret sit sproglige drive og sine evner inden for den vildt as-socierende crazyhumor. Der leges lidt med absurde metaforer (»månen er en pyroman«) og paradokser (»sætter ild til os brandmænd«). Og så er den vist ikke længere.

Tredje samling, *Kys mig*, er en hektisk række små hymner til en påtrængende forelskelse, en pludselig og problemløs forholden sig til vigtig virkelighed. Fjerde samling, *Skyer på græs*, er et forsøg på med lethed og elegancen i behold at sætte et helt

Oplevelse af, at den poetiske praksis er blevet lovlig perspektivløs, er da sikkert også baggrunden for, at Bukdahl i forbindelse med en kommentar til sin femte digtsamling *Spiller boccia med kongen* (1994) især er optaget af nogle få af disse digte, der omtales som »enkelte utilpassede, langliniede sager, der blæser til ørenlyd med et andet hårdere, mere insisterende åndedrag, begyndelsen til begyndelsen« (16).

Det netværksstrukturerede digt

Et afgørende skift i Bukdahls æstetiske praksis finder sted omkring 1990. Det tidlige forfatterskabs korte, konkretistiske tekster beskriver han selv metaforisk i poetikkerne som »et flyvefiskspring og så et sving med halen og plask« (1995). Den senere poetik peger derimod også mod større, polyfone,

værkbegreb«).

I det 20. århundredes tekstteori optræder forestillingen om, at en tekst er mangetydig, flerstemmig og resistent over for et enhedssyn første gang hos Mikhail M. Bakhtin (som Bukdahl også har omtalt som »Guds gave til litteraturvidenskaben«), hvis litteratursyn blev udviklet i kritisk opposition til 1920'ernes russiske formalisme. Bakhtin fremhæver den moderne roman (specielt Dostojevskij) samt karnevalskulturens folkelige tekster som eksempler på litterære værker, der ikke bør opfattes som »lukkede« organiske helheder, men derimod som »åbne« tekster, der er »dialogiske«, og som besidder »stilistisk heterogenitet« (Bakhtin 1991). Fra 1960'ernes slutning videreudvikles Bakhtins tekstforståelse i den poststrukturalistiske tekstteori. En hovedskikkelse er her – som i de tidlige 60'eres strukturalisme – Roland Barthes. Barthes opfatter grundlæggende et stykke litteratur som et »netværk« frem for en »organisme«. Han påpeger, at enhver tekst er et vidtstrakt net af citater og stemmer, som læseren frit kan færdes inden for. Barthes' centrale begreb er »intertekst« (Barthes 1991):

Hver tekst er en intertekst; andre tekster er tilstede 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. Som betingelse for enhver tekst, uanset hvilken, kan intertekstualiteten selvfølgelig ikke reduceres til et spørgsmål om kilder eller påvirkning; interteksten er et alment område for anonyme formuleringer som sjældent kan spores tilbage til en oprindelse, og for ubevidste og automatiske citater uden brug af anførselstegn.

I Barthes' skrifter fra 70'erne – *S/Z* (1970) og *Le plaisir du texte* (1973) – lægges der i forlængelse af intertekstualitetsproblematikken vægt på beskrivelsen af fortolkningsaspektet som en proces, hvor læseren frit kan bevæge sig ind og ud af teksten, som det behager ham. Og vi er selvsagt her

netværksstrukturerede tekster – metaforisk omskrevet som »en hval i den sorte færges blinde skrue«. En udfoldet beskrivelse af dette selvopgør og den nye poetiske strategi stammer fra »Dødens appelsin« og lyder (15):

Jeg forestiller mig altså et digt, der er et effektivt rod, flerstemmigt, paradoksalt, ud i alle retninger stikkende, rasende og blidt, der taler om, hvad der går os på, taler fanden et øre af, taler om de umuligste, underligste sager, rabler billeder af sig, brænder sammen i rim og stammende ordspil, der snurrer ud og ind af et oprømt latterligt jeg ompspændt af hverdagens flammer, der er nyt, fordi det ikke ser sig tilbage, men panisk og selvsikkert skridter sit eget suverænt myldrende rum af.

Jeg har ikke skrevet det endnu, men for tiden forsøger jeg ihærdigt. Og det er noget nyt. Jeg har haft det digt i hovedet længe, men ikke kunnet eller turdet give mig i kast med det for alvor. Det digt jeg skrev i stedet, har jeg meget godt beskrevet i min første poetik, »Fix orkidé – brudstykker af elegancens poetik«, der blev trykt i Den blå port nr. 10, 1988, for syv forpulede år siden. (...) Det er ikke en poetik, jeg på nogen absolut måde er blevet uenig i, der kan laves glimrende digte på den, og jeg vil sikkert også vende tilbage til dens luftige principper, for de rimer godt på det, jeg kan, men rimer for godt og for tyndt. I det lange løb bliver de et snevejr, disse utallige hvide dandys, et sjasket og øjeblikkeligt nedfald, silende betydningsløsheder i nakken på mig selv.

At Bukdahls nyorientering netop går i retning af en sådan postmodernistisk form- og genresprængning og ikke som f.eks. Tafdrups i retning af en af-dækning af eksistentielle rødder eller inddragelse af nyt stof i digtningen er ikke helt overraskende, når man tager Bukdahls erfarings- og referencerum i betragtning. Digteren er cand. phil. i litteraturvidenskab og i allerhøjeste grad litteraturteoretisk funderet. Når Bukdahl selv talrige gange i sin sene digtning og kritik henviser til den polyfone tekst som ideal, bevæger man sig inden for en klart afgrænset poetisk og litteraturvidenskabelig tradition, som man bør være opmærksom på (jf. også »Overblik / Det sprængte

få hurtige, klare, entydige svar på sine spørgsmål samt at kunne overskue teksten. Eksempler på sådanne forfattere er bl.a. Emil Bønnelycke, Peter Laugesen, Dan Turèll og F.P. Jac.³⁷ Bemærkelsesværdigt er det imidlertid, at der i dansk lyrik efter 1980 (jf. »Overblik / Det sprængte værkbegreb«) i stadig højere grad optræder netværksstrukturerede tekster, der foranstalter sprængninger af det klassiske værkbegreb. Også Lene Henningsen, hvis forfatterskab senere vil blive behandlet, taler i sin poetik En drøm mærket dag om den polyfone tekst som et ideal: Digte skal være »uregerlig / vild tale i nervernes / elektriske vegetation« (1994, 7). Og man kunne af andre eksempler nævne F.P. Jacs Misfat (1980), Strunges Nigger (1982-83) og Fremtidsminder (1980), Janus Kodals Ingentings mestre (1991) og – som tidligere omtalt – Bo Green Jensens Rosens veje.

Hvis vi igen vender blikket mod Bukdahl, kan det fremhæves, at man faktisk finder de netværksstrukturerede tekster allerede i de første samlinger – men så efterhånden i et stadigt stigende antal. Fra den første samling Readymade! gælder det f.eks. digtet »Brandmænd brandmænd« (til forskel fra det allerede citerede digt fra Skyer på græs er der i dette digt ingen komma i titlen?!), der lyder:

smilet bliver bredere
landskabet lyser op
og sproget går
går en tur mod en ny horisont
ad en gammel vej med hul og fald og vandpyt
i håndterlig realisme
langt væk
på stadig større lærreder ses urøglerne græsse
hold kæft
tæt på er der ikke andet at gøre
end sige hej verden

Man har at gøre med en tekst fyldt med sproglige vildskud, hvor enhver form for læserforventninger saboteres. Det gælder de første tre linier, hvor der gøres grin med vante forestillinger om korrespondance mellem sindsstemning og omgivelser (»smilet bliver bredere / landskabet lyser op«). Og videre i digtet oplever man, hvordan »håndterlig realisme« i om-

meget langt fra nykritickeens forestilling om, at teksten rummer overordnet mening eller forfatterintention, som læseren skal orientere sig i forhold til.

Endelig bliver forestillingen om »den polyfone tekst« en helt central idé inden for såvel fransk poststrukturalisme (Derrida, Kristeva), amerikansk dekonstruktion (de Man, Bloom, White, Hartman) og fransk postmodernisme (specielt Lyotard). Paul de Man søger at »dekonstruere« nykritickeens helligste ko, »autonomibegrebet« (de Man 1971), og fremfører i sine læsninger, at alt kan læses som »litteratur«, idet det »litterære« udelukkende er et spørgsmål om anvendelsen af retorisk sprog/troper. Og Lyotard drager paralleller mellem den moderne erfaring af alle værdiers sammenbrud og så det forhold, at den postmodernistiske kunst sprænger alle genrekonventioner i sin radikale afvisning af enhver distinktion mellem traditionelle former for diskurs (kritik, litteratur, filosofi, politik etc.). Han fremhæver, at netop »den polyfone tekst«, der forsøger at udforske det usigelige, usynlige og ikke-begrebsliggjorte, er det adækvate svar på de postmoderne betingelser.

På dansk er Bukdahls ene »onkel« inde på det samme. I et interview fra 1995 siger Peter Laugesen (Øvig Knudsen 1995, 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. (...) Dansk kunst er meget præget af en harmonitvang. Men hvis man ikke må spille en uharmonisk akkord, hvordan skulle man så lave musik, der svarer til den tid, vi lever i? (...) Hos andre digtere, der ved, hvad det vil sige at arbejde med digte, bliver det jeg laver taget meget alvorligt. Men jeg synes ikke, den type litteratur, jeg skriver, møder ret meget kvalificeret kritik, altså vurdering fra den instans, der hedder kritikken.

Og Laugesen har jo utvivlsomt ret: Vi har på dansk en tradition for i de litteraturvidenskabelige analyser at negligere netværksstrukturerede, polyfone tekster, da disse strider mod fortolkerens forventning om at kunne

om rigets affærer. Det er rent ad helvede til:
Pengekassen tom
ministrene korrupte til hobe
prinsesserne ude hele natten.

I Spiller boccia med kongen er der ikke bare som i de første samlinger en elegance og humoristisk lethed, men også en understrøm af melankoli og forstemthed, en længsel efter noget oprindeligt og uspolet, der gemmer sig bag livets blankpolerede overflade: »Bag et stormagasins / store blanke ruder / står en telefon, / jeg forestiller mig, / at den er rød, / og at den ringer. / Højt som et barn.« (»Film«). Digtsamlingens sprog vibrerer af en kejtethed og en trodsig uvilje mod at blive voksen: »Med denne dans på stedet / former jeg en cottoncoats alfabet« (»Gennem gaderne«). Der beskrives f.eks. møder med det modsatte køn, i hvilke netop konflikten mellem den overfladiske manér og modet til at være åben og sårbar står i centrum: »Om morgenen / vores nye skygger / i græsset, sorte / og skarpe som maskingeværer, / og skøre som glas« (»Vores nye skygger«).

Spiller boccia med kongen rummer også en del digte, der er renlivede fortsættelser af metakunstdigtene fra Readymade! Der laves gags med generer som ordsproget: »Barnlig brand / sætter ild / til skyer« – og bibel-citatet: »Du ser guitaren / i dit eget øje / men ikke juletræet / i din broders«. Og endelig er der tekster som den lange »Fortællingerne«, der kan læses som en mini-poetik. I digtet forandrer noget af det mest trøstesløse af alt, en forladt swimmingpool med blade i bunden, sig pludselig under det poetiske blik:

Fortællingerne ligger under alle bladene,
gule, brune og blå, der dækker den gamle,
forlængst glemte swimmingpool her i aften.
Derfor kan de ikke ses, men tro ikke at
bladenes raslen skyldes Hollywood-vinden,
fortællingerne kan ikke holdes nede.
Forsigtigt linder man på det bløde tæppe,
og fortællingerne kan ses som skygger,
der i rasende fart farer hid og did,
frem og tilbage i vandets akvariemørke
om det er for at bevare eller for at
forandre deres fantastiske former, er

verdensbeskrivelsen hele tiden slåes i stykker af den vilde rablende fantasi («urøgler græsser») og metapoetiske gags («sproget går en tur», »hold kæft«, »hej verden« og »brandmænd«). Det netværksstrukturerede digt er totalt uden entydigt intentionelt centrum og formmæssig enhed. Digtet »Brandmænd brandmænd« peger i retning af de senere digte med deres »effektive rod, flerstemmigt, paradoksalt ud i alle retninger stikkende«. Men samtidig er det forankret i den tidlige Readymade-poetik med dens »den absolutte forvirring« som centralt poetisk mål og meningsløsheden, der skal »give hovedet rutscheture«. Bukdahl understreger nok så vigtigt i »Dødens appelsin«, at den tidlige Readymade-poetik ikke er i modstrid med den senere netværkspoetik,.

Det afgørende gennembrud for Bukdahls poesi må dog nok siges at knytte sig til de to samlinger *Spiller boccia med kongen* fra 1994 og *Næseblod i Sophus City* fra 1996. Dels fordi disse samlinger rekapitulerer de erfaringer, man finder i det tidlige forfatterskab, og dels fordi de til fulde demonstrerer gennembruddet for den nævnte netværksstrukturerede poetik.

Den første samlings pudsige titel peger naturligvis som så meget andet modernistisk kunst på det generelle sammenbrud af traditionelle normer og værdier. Bukdahl slutter sig med den poetiske beretning om, hvordan han »spiller boccia med kongen« til rækken af fiktioner om detroniserede kongelige, såsom Ørnsbos Kongen er mulat men hans søn er neger (1971) og Højholts »Kongen ankommer til cafeteriet ved havet« (1977). I *Spiller boccia med kongen* optræder der et fast galleri af tegneserieagtige figurer, der danner en slags mytologisk univers, der er særegent for forfatterskabet som helhed. Det vrirler med gangstere, brandmænd, skuespillere og detektiver. Alle disse er inkarnationer af den forstilte og smarte attitude, som samlingen i høj grad har et ambivalent forhold til. For alternativet er ikke særlig tillukkende. Det drejer sig om en række andre figurer, bl.a. børnene og kongen, hvis styrke er deres ukrukkethed, naivitet og uskyld, men hvis problem er, at de ikke kan forstå og begå sig i sociale sammenhænge. Om kongen står der f.eks. i samlingsens titeldigt:

Spiller boccia med kongen
hele dagen lang.
Taler henkastet med ham

sig om følelsen af meningsløshed og afmagt:

vi ved, det gør ondt
og ser fuldstændig åndsvagt ud,
når vi fægter videre
eller opgiver ævred
det er på den måde, det er planlagt,
af de vilde ordener, latterens loger,
vi flænses vores førertrøjer,
gearet går amok
som støvet i en sommer.

Nyt i Bukdahls poesi er i denne sammenhæng en voldsom udladning af aggressive og idiosynkratiske følelser – noget der hidtil hovedsageligt har været reserveret til de kritiske og poetologiske tekster i forfatterskabet. Det gælder i forhold til oplevelsen af overtilpassethed, som Bukdahl spidder med nogle suggestive billeder, såsom »vi sveder grannåle, / det er jul under vores / lilla hysteriske skjorter«, eller »jeg sidder fast i en / lædersofa med indviklede / og grusomme tanker.«

Men det drejer sig også generelt om en række udfald mod omverdenen, hvor Bukdahl har taget et skridt bort fra sine første samlingers digteriske forbilleder, Højholt og Laugesen, og i retning af den poetiske strategi hos de aggressive tressermodernister Ørnsbo og Sonne. Der er f.eks. nogle idiosynkratiske og grumt humoristiske beskrivelser af højskolerne med deres »kurser om ethvert intet, / utur, uldtur, kultur, / Grundtvig er en julemand, / livet er en blikspand«, og nogle nådesløse satirer over danske arbejdere med »varmemesteren, / i spidsen / selvfølgelig tronende, / evighedsblåskjortesvedende, rødblinkende fedefjæs, / smattende paranoid / og dum som en død.«

Endelig rummer Næseblod i Sofus City tekster af en genre, som Bukdahl ikke før i større stil har forsøgt sig inden for, nemlig erindringsdigtet. Det gælder et barokt digt om en nattergaletur i skoven med »den vrede onkel«, der slutter med, at man går »videre, videre i sygt trav, / og så stille nu, / onkel pisser i mørket«.

Slagkraften i Bukdahls nyeste digte har intet med »konkretistisk fikundik«

ikke til at vide og slet ikke til at se.

Digtet giver en ret præcis beskrivelse af de chokagtige stilsift og paradokser, der altid kendetegner Bukdahls digte, men tydeligt er det, at teksten er en af »disse utilpassede langliniede sager« med »et insisterende åndedræt«, hvor ét billede (swimmingpoolen) får lov til at folde sig ud i hele sin sanse- og associationsrigdom som en »hval i den sorte færges blinde skrue«, dvs. som et billede mættet med foruroligende betydningskred og eksistentielt konfliktstof. Der skiftes konstant stemning og stil fra det ekstatiske (»skygger, / der i rasende fart farer hid og did«, »forandre deres fantastiske former«) over det nøgterne (»ligger under bladene«) og snusfornuftige (»det ved de udmærket«) til det melankolske (»ikke holdes nede«, »slet ikke til at se«, »glemt«). Og der foregår i voldsomme glidende bevægelser en række synsvinkelskift og metaforiseringer af det billedsproglige i løbet af digtet (»Hollywoodvinden«, »bløde tæppe«, »skygger«, »akvariemørke«, »hænder gule, brune / og blå«). Visionen om »swimmingpoolen« er, som man ser, langt fra blot »elegant meningsløshed« og små kokette, sprælske billeder som i en del af Bukdahls tidlige digte. Den allegoriske titel »Fortællingerne« kan således relateres til Bukdahls æstetiske praksis, dvs. teksten kan læses som en metatekst. Men samtidig kan udtrykket »fortællingerne« tolkes som eksistentiel kategori. Digtet »Fortællingerne«'s fascinationskraft ligger i, at teksten er ladet med kompleks viden om modsætningen mellem nydelse og kontroltab over for driftsafkald og beherskelse. Så hvad enten Bukdahl vil kendes ved det eller ej, så er der i Spiller boccia med kongen tale om en kunst med et anderledes eksistentielt engagement end i de første samlinger.

Næseblod i Sofus City fra 1996 er en fyldig samling på lidt over 100 sider. Den velklingende titel har selvfølgelig ikke nogen subtil symbolsk betydning, men kan læses som en ironisk kommentar til andre værker af den type, Bukdahl vanen tro nok ville karakterisere som »patetisk fims«, såsom Døden i Venedig eller Sidste tango i Paris. Endvidere har titlen den absurd-humoristiske begrundelse, at samlingen består af tre dele, der bærer navnene »Næseblod«, »i« og »Sofus City«.

Men bortset fra sådanne show-æstetiske krumspring, så er det ligesom i Spiller boccia med kongen de mere eksistentielt orienterede af teksterne i samlingen, der er de mest markante. Et eksempel er et digt, der formulerer

Carsten René Nielsen

Ingen dansk digter med debut efter 1980 har som Carsten René Nielsen i den grad baseret deres poesi på et konkret visuelt billedsprog. Nielsens poetik og poesi adskiller sig markant fra både de minimalistiske og konkrete æstetikker, som dominerer i Bukdahls og Franks forfatterskaber, samt Thomsens digtning i tiden omkring *Mit lys brænder*, og dels fra de symbolistiske og metafysiske orienteringer, som på forskellig vis markerer sig i Green Jensens tidlige digtning, samt Tafdrups og Thomsens senere forfatterskaber. Alene en sammenligning af digttitler viser disse divergenser. Nielsens debutsamlings sansekonkrete, socialt relaterede titel *Mekaniker elsker maskinsyverske* er helt forskellig fra både titler med visionært-metafysiske undertoner som Green Jensens *Requiem & messe* og Strunges *Vi folder drømmens faner ud*, og den metapoetiske og minimalistiske atmosfære, som ligger i titler

som Lars Bukdahls *Readymade!* (1987), Niels Franks *Digte i kim* (1986) og Søren Ulrik Thomsens *City Slang* (1981). I Carsten René Nielsens forfatterskab går der forbindelser tilbage til de vitalistiske og socialt-materielt orienterede dele af modernismen, såsom ekspressionismen og den danske konfrontationsmodernisme (jf. »Overblik / Oppositionen til det sociale«).

Siden debuten i 1987 med *Mekaniker elsker maskinsyverske* har Nielsen udsendt i alt fem samlinger, nemlig *Postkort fra månens bagside* (1990), *Fordi fugleskræmsler ikke drømmer* (1991), *Kærlighedsdigte* (1993) og *Nyborg Færgehavn, lørdag* (1995), samtidig med at han har redigeret det unglitterære tidsskrift *Ildfisken*. På poetikfronten har Carsten René Nielsen markeret sig med skriftet »Ubestandige papirsbåde« (1995).

Billedstormens poetik

Når man inden for lyrikken søger en kunst, hvor der er tale om en særlig voldsom og intensiv brug af billedsprog, hvad enten vi opfatter billedsprog ud fra en strengt retorisk definition, dvs. som troper og figurer, eller ud fra en mere fænomenologisk forståelse af begrebet, hvor der simpelthen tales om sprogets sansebare kvaliteter, så henvises der ofte til stilbetegnelser som ekspressionisme og surrealisme. Carsten René Nielsens lyrik i *Mekaniker*

at gøre. Den ligger derimod i det komplekse følelsesliv – utilpassetheden, den rastløse søgen, melankolien, kejtetheden og den idiosynkratiske aggression – der i langt højere grad har fået lov til at folde sig ud i hans store, vildtvoksende tekster end i de koncentrerede, minimalistiske digte. På denne vis er der ingen tvivl om, at Bukdahl i sin poesi i øjeblikket er et sted henne, hvortil hans poetik og kritik endnu ikke er nået frem. Man kan i fremtiden med spænding se frem til, dels hvordan Bukdahls »åndsforsnottede oprigtighed« vil udvikle sig i hans digte, og dels til hvordan han vil fortolke den poetologisk.

af poetiske værker holder sig til sådanne overfladiske bestemmelser. Og ikke mindst hvad angår det lyriske billedsprog, bør man være opmærksom på, at der er mangt og meget i dette, der er overordentlig vanskeligt eller umuligt at indfange og udtrykke, selv om litteraturforskningen er bevæbnet med nok så mange ismer eller metafor teorier.

Skal man læse Carsten René Nielsens første digtsamlinger, er det ikke desto mindre fornuftigt at anskue dem ud fra det forhold, at digtene er forankrede i to af de første moderne bud på metafor teorier, nemlig dén, der forsøger at indkredse, hvad betegnelsen »ekspressionisme« dækker, og dén, der gør det samme med udtrykket »surrealisme«.

Med hensyn til ekspressionistisk stil forstås der normalt det, at der bruges en lang række effekter med voldsomme sanskvaliteter fra den ydre verden til at afspejle sjælelige tilstande. Fra mellemkrigstidens nordeuropæiske lyrik indordner man oftest digtere som Gottfried Benn, Georg Trakl, Georg Heym, Tom Kristensen og Broby-Johansen under betegnelsen, og føjer her til billedsprogs karakteristikkene, at man fra og med ekspressionismen bringer en blanding af voldsomme og fascinerende billeder til at udtrykke som »Svangerskab af tavshed« fra Mekaniker elsker maskinsyerske, er der i udpræget grad tale om overensstemmelser i forhold til denne bestemmelse:

Han var Nordsøens boreplatforme
svedig af havet og tågen
og et glemt efterårs ventesele
indtil hun satte stikkontakten i solen
og gik forbi på en sky før en storm
med et ukendt bogstav et svangerskab
af tavshed mellem sine ben

Et digt som »Svangerskab af tavshed« bekræfter og afkræfter i sig selv en lang række af de mange metafor teorier, som har været *comme il faut* i de seneste års humanvidenskabelige forskning. For det første er det i sig selv en tilbagevisning af den klassiske retoriks forestilling om billedsprog, som »epitheton ornans« eller som allegorisk i sin funktion, dvs. som et middel til så præcis som muligt at give en fremstilling af givne forhold eller tankegange. For naturligtvis har metaforiske udtryk som »han var Nordsøens

elsker maskinsyrske fik straks hæftet sådanne etiketter på sig. Hertil har digteren følgende kommentarer i afsnittet »En rationel surrealisme?« i »Ubestandige papirsbåde« (33):

Jeg har altid haft – og har stadig – en forkærlighed for surrealis-
men og »det tilfældige møde på et dissektionsbord mellem en
symaskine og en paraply«, men jeg har altid brugt symaskinerne
og paraplyerne til at vise noget om liv og verden. Der er mange
billeder i mine digte, ind imellem nogle meget underlige stør-
relser, men de er altid rationelt iscenesat. Metoden kan virke
surrealistisk, men æstetikken og ideologien er det ikke.

At billederne er »rationelt iscenesat«, skal ikke forstås særlig konsekvent, idet Nielsen andetsteds i poetikken understreger, at under skriveprocessen »må jeg ikke styre digtet«, dvs. han opfatter digtet som resultat af spontane instinktive livsyttringer. Og at »metoden« ikke er en del af »æstetikken« er desuden lidt besynderligt, men generelt er stringent terminologi ikke Nielsens stærkeste side (ligesom i Tafdrups tilfælde – jf. også »Overblik / Poetikker efter 1980 / Stil«). Bortset fra sådanne småkommentarer er det vigtigste ved citatet Nielsens påpegning af, at han ikke uden videre finder sig i at få hæftet etiketten »surrealisme« på sin digtning. Det samme gælder betegnelsen »ekspressionisme«, der har været anvendt i en diskussion af Nielsens »traditionsbevidsthed« og »postmodernisme« af Anne-Marie Mai, hvilket Nielsen – uden i øvrigt at argumentere for det – finder er »det pure nonsens« (33). Når det fremhæves, at man bør omgås stilbetegnelser i forhold til lyrik og anden kunst med varsomhed, har Nielsen dog fat på noget centralt, for naturligvis er det meget lidt sigende, hvis man i diskussionen

boreplatforme / svedig af havet og tågen / og et glemt efterårs ventesale« intet med rationel anskueliggørelse af noget at gøre, og forklaringen eller oversættelsen af et givet poetisk billede kan ikke foregå, uden at væsentlige nuancer i billedet går tabt.

Dernæst finder man inden for moderne metafor-teori en række ny-retoriske eller tropologisk orienterede teorier (f.eks. de Man 1979), hvis forklaringer af det lyriske billedsprog bygger på en forestilling om, at de forskellige retoriske figurer (dvs. metafor, sammenligning, personifikation,

forklare abstrakte forhold. En lille gruppe metaforer, hvorved der forstås projektioner af konkret erfaring i forhold til abstrakte begreber, er således grundlæggende for al sproglig aktivitet og erkendelse. Disse metaforer er fastlagt af Lakoff m.fl. ved hjælp af en halv snes formler af typen: »Livet er en rejse«, »Mennesker er planter«, »Døden er bortgang«, »Liv er lys«, »Liv er varme«, »Liv er noget, der flyder bort« etc. Og »one-shoti mage-metaphores« er altså de enkeltmetaforer, der unddrager sig de kognitive strukturer (billedskemaer, konceptuelle metaforer, basismetaphorer etc.). I »Svangerskab af tavshed« stammer de mange »one-shoti mage-metaphors« fra vidt forskellige forestillingsområder såsom teknologi (»Nordsøens boreplatforme«, »stikkontakten«), landskab og årstider (»havet og tågen«, »efterårs«, »sky før en storm«), refleksioner over sproget (»ukendt bogstav«, »tavshed«) og kropslighed (»svedig«, »svangerskab«, »mellem sine ben«).

En vigtig uenighed mellem på den ene side den kognitive lingvistik og på den anden den angelsaksiske nykritik (Eliot 1960, Richards 1936, Wellek & Warren 1964 etc.) og franske fænomenologi (Sartre, Blanchot, Bachelard 1964 etc.) vedrører imidlertid, hvilken værdi man skal tilkende det, Lakoff m.fl. kalder »one-shot image-metaphores«. For de kognitive semantikere har »one shots« ikke den rigdom og nuance i betydningen som de metaforer, der er forankrede i »robust conceptual mappings« (Lakoff & Turner 1989, 91). Når Lakoff m.fl. ikke, som de nykritiske og fænomenologiske metaforteoretikere, opererer med forestillingen om »visionære, poetiske metaforer«, skyldes det, at man ikke skelner mellem det digteriske billedsprog og dagligsproget med dets døde metaforer. De kognitive lingvister konstaterer nøgternt, at det poetiske sprog udvider, forfiner og kombinerer forskellige strukturer og elementer fra hverdags sproget. Den type poesi, der består af grænsesprængende, »underliggjorte« (Sjkhlovskij 1991) poetiske »one-shot image-metaphores«, har derfor ingen særlig interesse i kognitiv lingvistik og omtales f.eks. i *More than Cool Reason* kun i en enkelt passage (Lakoff & Turner, 1989, 80).

Helt anderledes med den nykritiske og fænomenologiske litteraturforskningstradition. Her tilkendes det enkelte poetiske billede oftest stor værdi. Det gælder i Kjell Espmarks undersøgelse af den modernistiske tradition som et forsøg på med det poetiske billede at »oversætte sjælen« (Espmark 1976. Udtrykket stammer fra Baudelaire. Jf. også afsnittet »Niels Frank /

besjæling etc.) i sig selv er bærere af betydning qua deres form.

En sådan *pointe* lanceres f.eks. i Thomas Bredsdorffs førnævnte Nordbrandt-bog *Med andre ord* (Bredsdorff 1996, 117), hvor det hævdes, at Nordbrandt er en speciel poet i og med, at han ikke skelner mellem metaforer og sammenligninger, hvilket man ifølge Bredsdorff gør i modernistisk lyrik generelt. Bredsdorffs argumentationsgrundlag er nogle poesiagrammatiske erklæringer fra bl.a. Pounds imagistiske manifeste, men hvad der overses er, at lyrisk praksis er noget ganske andet end avantgardebevægelsers manifeste. På denne måde begår Bredsdorff – sans *comparaison* i øvrigt – den samme fejl som Georg Lukács, der i sin modernismekritik, som omtrent eneste grundlag, anvender nogle poesiagrammatiske skrifter af Gottfried Benn, hvilket naturligvis er årsagen til, at Lukács karakteristisk af lyrisk modernisme passer så dårligt på denne poesi.

Imod Bredsdorffs påstand om, at der i modernistisk lyrik eksisterer en idé om, at f.eks. metaforen har højere rang end andre retoriske figurer, kan man kort og godt anføre, at uhyre få moderne digtere i praksis skelner mellem, om de bruger metafor eller sammenligning. Således er Carsten René Nielsens lyrik med dets billedmæssige kompleksitet et tydeligt eksempel på, hvordan figurativt sprog i modernistisk lyrik udgør et kontinuum af mange forskellige retoriske figurer, hvor det ingen betydning har, om der er tale om egentlige metaforer (»Han var Nordsøens boreplatform«), sammenligninger (»Hun var lukket som blod og maskinfabrik«), hyperboli (»satte stikkontakten i solen«), besjæling (»skyggernes infektioner«) eller personificering (»lod håbet flyde ud over operationsbordet«).

Et vist indblik i, hvordan det metaforiske sprog fungerer i »Svangerskab af tavshed«, kan man få ved at relatere digtets billeder til den kognitive semantiks metafor-teori. Billedsproget i digtet består af den kategori af metaforer (og i kognitiv lingvistik skelnes der ikke mellem forskellige retoriske figurer såsom metafor, sammenligning etc.), der går under betegnelsen »one-shot image-metaphores« (Lakoff & Turner 1989, 91) (jf. også »Søren Ulrik Thomsen / Konfrontationsmodernistisk afsæt«).

Som ofte forklaret i de seneste års danske litteraturkritik³⁸ går de kognitive lingvister ud fra, at sprog har udgangspunkt i kroppens mest elementære erfaringer. Ordene organiserer sig i forhold til kognitive strukturer, hvor en basal og almen fysisk erfaring (op/ned, lys/mørke, ud/ind) bruges til at

er karakteristisk ved sit dybt personlige præg.

Metoden fungerer ofte, som man ser det i »Svangerskab af tavshed«, ~~størstedes gode og når man får vendt dets side, i visse tilfælde hør kritikerens~~ udtryk for enten en manglende forståelse af teksternes poetiske strategi eller en afskrivning af det ekspressionistiske formsprog som helhed. Med hensyn til det sidste blev en lignende kritik rettet mod Tom Kristensens ungdomsdigtning. Og skal man yderligere pege på, hvor Nielsens ekspressionisme udviser ligheder med anden dansk digtning inden for denne stilart, bliver navnet da også Tom Kristensen.

For både Nielsen og Kristensen kan man hævde, at det voldsomme billedsprog fungerer som en slags værn mod blottelser af sjælelivets mere sarte vækster. Stofligheden og kraftfuldheden i billedsproget og orienteringen mod den voldsomme aktivitet i en moderne metropol i digtene fra Mekaniker elsker maskinsyerske og Postkort fra månens bagside overgår den, man finder i de fleste andre samtidige digtsamlinger, men har på visse punkter tydelige lighedspunkter med tendenser i Tom Kristensens ungdomsdigtning. Endvidere er der en parallel mellem Nielsens og Kristensens poesi, idet der hos begge synes at være en indbygget dårlig samvittighed i den vilde jagt på effektfulde syner – fra maltrakterede kroppe til re-revolutioner – som inspirationskilde for poesien. Et eksempel er debutsamlingens indledningsdigt »Skamløse engle«, fra hvilket et uddrag lyder:

Under luftsejlad
atomers galdesten og atonale ventilation
I skyggen fra et solurs viser
og på entreprenørmaskiners jernkugler
På kirkens hospitalsgange med deres
rådne katedraler af døende kroppe
Overalt sniger de skamløse engle sig rundt
langs murenes blodtryk på voldtægtens marker
(...)
Skamløse engle med kasseapparater under huden
der mellemlander mellem krigene
som svulster i luften
Men jeg er mekaniker
og disse digte en møtrik
fra deres haleror.

Mellem litteraturteori og liv«). Det gælder i Gaston Bachelards tænkning, hvor kunstens billeder hævdes at frigøre os fra materiel bundethed og rationalitet og skænke os et »lykkens rum« (Bachelard 1964, 31). Og man har det mest myteomspundne eksempel på en moderne metafor-teori, nemlig T.S. Eliots bestemmelse af begrebet »det objektive korrelat« fra »Hamlet and his Problems«, der i sig selv er en definition på, hvad man skal forstå ved et ekspressionistisk lyrisk formsprog som det, man træffer hos Carsten René Nielsen (Eliot 1960, 100):

Den eneste måde, hvorpå man kan udtrykke en følelse i kunstnerisk form, er igennem et »objektivt korrelat«, m.a.o. nogle ting, en situation, en række begivenheder, som udgør formelen for denne specielle følelse, således at når de ydre forhold, som munder ud i konkrete forestillinger er givne, vil følelsen øjeblikkelig blive vakt. Den kunstneriske uundgåelighed består i denne fuldkomne overensstemmelse mellem ydre og indre.

Vender vi tilbage til Carsten René Niensens »Svangerskab af tavshed«, ser vi, hvor præcist Eliots bestemmelse af billedsproget som »objektive korrelater« (»objective correlatives«) passer på Niensens digt. Der er i digtet i udpræget grad tale om, at komplekse emotionelle tilstande »vækkes« (»evoked«) af digtets suggestive og nuancerede billedsprog. Som i størstedelen af Niensens digte er emnet kærlighed. At man kan tale om »objektive korrelater« skyldes, at ingen følelser benævnes. Læseren fortælles ikke noget om kærligheden, men får selv lejlighed til at opleve den gennem billedsproget. Det »objektive korrelat« for afsavnet og ensomheden lyder »Nordsøens boreplatforme / svedig af havet og tågen / og et glemt efterårs ventesale.« »Formlen« (»the formula«) for forelskelsens chokeffekt: »satte stikkontakten i solen«. Og den komplekse uvirkelighed, angst for at miste og besættelse, som kendetegner

forelskelsens første fase: »gik forbi på en sky før en storm / med et ukendt bogstav et svangerskab / af tavshed mellem sine ben.«

Carsten René Nielsen anvender, som han selv udtrykker det, en ekspressionistisk metode for »at vise noget om liv og verden« (33). Han behøver ikke være så skeptisk over for betegnelsen (jf. hans poetik), idet al ekspressionistisk formsprog med udgangspunkt i Eliots definition jo netop

f.eks. Sophus Claussens Djævlerier (1904) og J.P.Jacobsens arabesker (1868-74). Og så i digte, der kombinerer hæslighedsdyrkelsen med en dosis dårlig samvittighed som hos Tom Kristensen og Carsten René Nielsen.

Gives der ikke los med hensyn til anvendelsen af hæslighedens æstetik hos Carsten René Nielsen, så er der heller ikke en tendens til at lade det lyriske billedsprog løbe løbsk, hvilket Nielsen som nævnt har beskrevet med sin formulering om, at han ønsker at skabe en »rationel surrealisme«, der »viser noget om liv og verden«. Modsat ekspressionisme, der aldrig bliver nogen stilscole med manifeste og bannerførere inden for litteraturen, men blot en betegnelse for et fællespræg i poetisk formsprog med en højkonjunktur i mellemkrigstiden, er surrealismen i højere grad en kunstnerisk bevægelse med konsensus omkring en bestemt holdning til det æstetiske, det politiske og det psykologiske. Hvad Nielsen tydeligvis tager afstand fra er surrealismen som smart trend eller avantgardistisk formsprog anvendt for effektens skyld, sådan som det f.eks. ligger i det Lautréamont'ske slogan om »det tilfældige møde på et dissektionsbord mellem en symaskine og en paraply«.

Carsten René Nielsens surrealisme – for noget sådant er der afgjort tale om i de to første samlinger – er karakteristisk ved, at han til trods for de vilde surreale vækster oftest behandler helt dagligdags emner. Nielsens specialitet er at sætte billeder på de mest almindelige og derfor måske allervigtigste følelser. I et af de digte, der betjener sig af et særdeles surrealistisk billedsprog, »Skyggernes infektioner«, drejer det sig om en tilstand af indelukthed og traumatisk fastlåsthed:

Hun var lukket som blod
og maskinfabrik
uforsømt 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

Man kunne godt læse afslutningen – »jeg er mekaniker / og disse digte en møtrik / fra deres haleror« – som en slags revolutionær strategi, hvor altså Nielsens »digte«, der er møtrikker fra de »skamløse engles« »haleror«, så skulle kunne få de »skamløse engle« til at falde ned, dvs. destruere kapitalismen. Denne læsning er dog næppe sandsynlig, eftersom det da ville være et af de meget få steder, hvor noget sådant var på færde i Nielsens lyrik. Når jeget er i besiddelse af en »møtrik« fra »de skamløse engles« »haleror«, skal det snarere forstås således, at jeget lukrerer på modernitetens elendighed, som denne personificeres ved »de skamløse engle«. Jeget anfægtes i sit forsøg på at drive æstetik på elendigheden, hvilket jo altså er et fast tema i en række af Tom Kristensens ungdomsværker, såsom »Det blomstrende Slagsmaal« (1920), »Ulykken« (1924) og »Den unge Lyrik og dens Krise« (1925).

»Skamløse engle« bekræfter på denne vis den myte, som Torben Brostrøm grundlagde med sin provokerende artikel »Det umådelige måde-hold« (1959) (Brostrøm 1975), hvis pointe er, at det åbenbart ikke ligger til dansk lyrik at gå til ekstremerne, som det f.eks. kan forekomme ved uhæmmet at bruge forfald og fornedrelse som motiver i digtningen. Tekster med gennemført brug af hæslighedens æstetik kendes f.eks. i den internationale modernisme fra Rimbaud, Lautréamont, Trakl, Heym og Benn, hvor skønheden ombyttedes med det hæslige, med den aggressive pirring, det bizarre og perverse, ud fra devisen om at »skønheden skal være bizar for at være beskyttet mod det banale og provokere den banale smag« (Friedrich 1987, 37). I dansk poesi optræder det derimod kun i Broby-Johansens BLOD (1922) og i Jess Ørnsbos digtsamlinger samt i en mere afdæmpet form i

åbnede skyggernes infektioner
og lod håbet flyde ud over
operationsbordet

»Skyggernes infektioner« viser, hvordan Carsten René Nielsen er en af de nye danske digtere, der mest tydeligt er i familie med de oprørske og visionære modernister fra Rimbaud over ekspresionisterne og surrealisternes til Ørnsbo. Nielsens digte er et mønstereksempel på klassisk lyrisk modernisme (i stærk modsætning til en mere esoterisk, hermetisk

modsætning til måden, hvorpå billedsprog opfattes i modernistisk poesi og poetik samt i nykritiske og fænomenologiske metafor teorier. Her lægger man vægt på, at det poetiske sprog ikke stræber mod rationel begrebsliggørelse (Eliot 1960, Richards 1936, Brooks 1968, Bachelard 1964, Hejlskov Larsen 1966 etc.).

Den kognitive lingvistik's beskrivelser af et modernistisk lyrisk billedsprog stopper dér, hvor det foreslåes, at poesien kan stille spørgsmål ved hverdagslige erkendelsesformer (Lakoff & Turner 1989, 90). Noget sådant sker, når der f.eks. sammenknyttes »billedskemaer« (Lakoff & Turner 1989) eller med dansk nykritisk sprogbrug »billedplaner« (Hejlskov Larsen 1966) på en for normal sprogbrug og tænkning utraditionel måde. Og det er netop her, at det centrale punkt er for den litteraturkritik, der er dannet i samklang med den moderne poesi. Man interesserer sig for den »dissonantiske spænding« (Friedrich 1987) i det lyriske billedsprog. Eller med Paul la Cours mere sakrale sprogbrug: »Det poetiske Billede er gjort af Modsætninger«, og »Billedet sammenfatter det, som Tanken ikke kan oplede« (la Cour 1948, 34).

Hvis vi ser på »Skyggernes infektioner«, bemærker man, at digtets raffinement ligger i, at der er tale om to ligestillede billedplaner, der står i et særdeles dissonantisk forhold til hinanden. Digtet fortæller to »parallelhistorier«. Man får dels beskrevet en sygdomstilstand (»betændelse i regnbuehinden«, »infektioner«), der afhjælpes ved et voldsomt operativt indgreb (»skar hende op med .. sakse .. og trak .. ud af hende .. åbnede .. og lod .. flyde ud over operationsbordet«). Og dels hører man om en fastlåst psykisk tilstand (»lukket«, »uforsømt«), der forløses ved en voldsom seksuel oplevelse (»druknede hendes sanser i sex«) i form af en ny, positiv erkendelse (»lod håbet flyde«).

Skal man samlet karakterisere digtets billedsprog, har man at gøre med det, som metaforforskningen inden for den såkaldte interaktionsteori med navne som I.A. Richards og Max Black har bestemt som den moderne metaforiks funktion, nemlig at være betydningsskabende sproglige størrelser. Billedkomplekset udtrykker med I.A. Richards formulering »et samkvem mellem tanker«, »en helhed mellem to idéer som ikke substituerer hinanden, men som agerer sammen« (Richards 1936, 94). Og digtets effekt beror på de eksplosioner, som denne sammensvejsning forårsager.

Digtets forløb er kronologisk, og teksten falder naturligt i to dele: En

modernismetradition – jf. »Niels Frank« og »Lene Henningsen«), som den klassiske modernisme defineres i den internationale forskningslitteratur (f.eks. Friedrich 1987, Espmark 1976 og Printz-Påhlson 1958). Hos disse litterater er udgangspunktet for undersøgelsen af begrebet lyrisk modernisme rækken af kanoniserede symbolistisk-modernistiske forfattere fra Baudelaire, Rimbaud og Mallarmé til Eliot, Benn og Lorca. Man træffer hos Nielsen i udpræget grad de i indledningen nævnte fire lyrisk modernistiske træk, nemlig den splittede og disharmoniske bevidsthed, oppositionen til det sociale, poesien som særsprog og den visionære længsel (også i modsætning til den avantgardistisk orienterede del af den nye danske digtning, jf. »Niels Frank«, »Lars Bukdahl« og »Søren Ulrik Thomsen / Minimalistisk poetik«). Ligeledes kan man i et digt som Carsten René Nielsens »Skyggernes infektioner« påvise en række af de stilistiske træk, som Hugo Friedrich under ét har betegnet som »dissonantiske«, såsom »det hæsleges æstetik« (37) (»betændelse i regnbuehinden«), den »sansemæssige irrealitet« (77) (»lod håbet flyde ud over operationsbordet«) og »depersonaliseringen« (29) (fraværet af explicit subjekt).

Der er i Friedrichs, Espmarks og Printz-Påhlsons modernisme ingen traditionel skønhed, ingen fortrolig varme og ingen genkendelig virkelighed. Og i fremstillingen af det erotiske er der ikke gjort brug af stemningsfulde vandringer mellem træer, fugle og stjerner. Motivet i »Skyggernes infektioner« er ligesom i »Skamløse engle« præget af hæsighedens æstetik, hvorved digtet altså føjer sig ind i en lang modernistisk tradition, hvor der fokuseres på det morbide kropslige i form af f.eks. operationer, obduktioner, infektioner og forrådnelse.

En tolkning af »Skyggernes infektioner« må, som i alle Nielsens tidlige digte, forsøge at forklare, hvordan digtets komplekse billedsprog fungerer. Man kan i første omgang betragte digtets sansebare, fysiske elementer som afspejlinger af sjælelige forhold, når man vil forsøge at diagnosticere de psykiske tilstande, der beskrives i digtet. Med den kognitive semantiker Mark Johnsons lidt stive, men ganske præcise formulering kan man »opfatte forskellige slags kropslig aktivitet som kildeområder for systematiske afbildninger på abstrakte målområder« (Johnson 1994, 32). I den kognitive semantik opfattes billedsprog eller metaforik dog som et middel, hvis indiskutable mål er anskueliggørelse og tankens klarhed. Og her står den i

frasorterede sømænd / og enker der evigt belejrer luften med / svindende klager og eroderede / kroppe.«) (Jf. også »Overblik / Lyrisk modernisme« og »Søren Ulrik Thomsen / Konfrontationsmodernistisk afsæt«).

Men tilbage til Nielsen. Digtet slutter ikke med, at blodet »flyder ud over operationsbordet«, som det ville hedde i en dagligsprøglig vending, men derimod at »håbet« gør det. Digtets afslutning er altså positiv, og man fristes til at tolke digtets holdning som ren hedonisme: Dyrk lysten for enhver pris. Så enkelt er det dog ikke. Når der i digtets billedsprog netop sammenholdes to billedplaner, der er så urimelige og dissonantiske i forhold til hinanden – altså sygdom/operation og psykisk krise/seksuel forløsning – er det naturligvis for at give udtryk for en bestemt kompleks omverdensoplevelse, nemlig ambivalensen af angst og længsel i forhold til den seksuelle hengivelse. På den ene side har man udsathed ved hengivelsen, ikke mindst potenseret af de koblinger mellem erotik og død, der siden midten af 1980'erne har været en del af den kollektive danske bevidsthed. Og på den anden side den sygdom, man kan få af ikke at være erotisk aktiv: Den angstneurotiske tillukkethed, hvor man lader livet passere forbi af frygt for at blive berørt af det. Digtets tema ligger i forlængelse af de suggestive linier fra Søren Ulrik Thomsens *City Slang*: »Døden er / ikke at elske og alt er som det plejer«. Og når digtets billedsprog altså ikke hviler harmonisk i nogen givet kognitiv struktur, er det kort og godt et tegn på, at det er et digt af høj kvalitet, idet det på en unik måde kommunikerer en livsfølelse videre, som ligger uden for normalsprogets domæne.

Hverdagens modernisme

Af poeter, der har debuteret i slutningen af 1980'erne, er Carsten René Nielsen sammen med Lars Bukdahl blandt de poeter, der stærkest har lagt vægt på at profilere sig selv og andre af de yngste danske digtere i forhold til poeter, der debuterede i 1980'ernes begyndelse. I »Ubestandige papirsbåde« (1996) gør Nielsen vredt og fyndigt op med digtere som Pia Tafdrup og Søren Ulrik Thomsen, der begge lider af »ekstrem selvovervurdering«, hvilket har resulteret i »Pia Tafdrups ophobning af symbolistiske banaliteter i poetikken Over vandet går jeg«, mens Thomsen er »et stort sludrechatol«, når han »uden tvivl og tøven kunne formulere en absolutistisk poetik« (30). Tilsvarende rammer Niensens raseri en række af de yngste »visionært orien-

førtilstand (l. 1-6) og en eftertilstand (l. 8-13). Omdrejningspunktet er her 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.

Vi kan herefter få et mere nuanceret indblik i digtets konflikt, hvis vi ser nærmere på de enkelte billeder, som digtets billedplaner består af. I digtets første del konnoterer udtrykket »blod og maskinfabrik«, at det levende og det døde er uden forskel, og i forbindelse med »maskinfabrik« associerer de fleste formodentlig et fremmedgørende og menneskefjendsk omverdensforhold. I den foreliggende situation er ikke bare høresansen lammet (maskinfabrikens infernalske larm), men også synssansen (»betændelse i regnbuehinden«). I alt karakteriseres der altså i digtets første del en psykisk konstitution, hvis vigtigste træk er indelukthed, oplevelsesangst, følelseskulde og afstumpethed.

I digtets anden del er det oplagt, at »borgerskabets nipsgenstande og affald« og »skyggernes infektioner« må opfattes som fortrængt traumatisk stof skabt af en rigid borgerkulturs driftundertrykkelse. Ligeledes kan »opskæringen med bløde sakse« betegne suspensionen af refleksion og censur. Nielsens beskrivelse af psykisk forløsning er imidlertid ikke i overensstemmelse med traditionel freudiansk og jungiansk psykoanalyses forestilling om lange, logisk fremadskridende terapeutiske processer, men derimod i overensstemmelse med de religiøse, filosofiske og æstetiske retninger, der er orienterede mod den pludselige (selv)indsigt, det oplyste nu. Vi kan her gå til zen-buddhisme, tibetansk buddhisme eller andre tantrisk prægede, østlige religioner for at finde fokuseringen på chokoplevelsen som udgangspunkt for en indsigt i ukendte psykiske og kosmiske sammenhænge. Men man behøver dog ikke at gå længere væk end til vor hjemlige konfrontationsmodernisme for at finde en poetik, hvis essens er den samme. I Rifbjergs Konfrontation (1960) og Ørnsbos Digte (1960) byder moderniteten således på chokoplevelser (»muddermaskiner«, »kulgrabber«, »spildgathost«, »lilla ludere« og »askegrå negre«), der hensætter det lyriske jeg i en tilstand af »æstetisk idiosynkrasi« (Bjørnvig 1960), hvor al vanlig, logisk styret tankegang er sat ud af kraft, hvorved der frisættes fortrængte (kreative) potentialer i form af et »nyt« poetisk sprog kendetegnet ved vildtvoksende billedsprog, søndersprængt syntaks og en strøm af tabukrænkende gloser (et typisk Ørnsbo'sk udtryk lyder f.eks.: »ansigter henkøgt under konserveshimle / de

ikke længere ønsker at komme dertil.

Carsten René Nielsen ønsker sig en poesi, hvor digtet ikke må »udpege nogen forløsning, hvad enten denne så måtte være at finde i en ideologi eller en idealitet, utopia eller evigheden; det må ikke være visionært«. Digtet skal derimod være et sted, »hvor tingene og den konkret sansede omverden, de store eksistentialer og den lille hverdag manifesterer sig« (35).

Betragter man udviklingen i Carsten René Nielsens forfatterskab, er der tale om en klar forrykkelse bort fra digte med et komplekst ekspressionistisk og surrealistisk billedsprog og mod et mere enkelt og hverdagsrelateret sprog og digterisk univers. I Mekaniker elsker maskinsyerske og Postkort fra månens bagside er en mængde digte, der i brede civilisationskritiske skitser med forbilleder som Ørnsbo og Sonne spidder moderniteten med hæslighedsæstetiserende dissonantiske billeder. »Kortslutning« fra den anden samling lyder:

Teknikere med kunstige hjerner
bedøver sig i langsomme lyn
og kryber sammen på bunden
af forfaldne fyrtårne

Børn i hvide kitler hænger
i højspændingsledninger
med matematik i blodet
og ser sveden springe på hovedet
i de blå radiobølger

Den elektriske kvinde
løfter sit magnetiske slør
og lader den lysende regn
kysse sine blege læber.

Overalt i disse apokalyptiske sindbilleder ser man dog Nielsens varemærke: At seksualiteten med sine galvaniske Baudelaire'ske gys lader sig lokke frem som en egen skønhed midt i den trøstesløse, teknificerede moderne virkelighed (»løfter sit magnetiske slør / og lader den lysende regn / kysse sine

terede« lyrikere – Janus Kodal, Nikolaj Stoch-holm m.fl. – der »sylter digtet ind i metafysisk sovs«, hvilket Nielsen bl.a. har overværet til en digtoplæsning i tilknytning til Neal Ashley Conraads poesiantologi I det åbne (1994) (32):

Her var poesien iscenesat som en højmesse, hvor de fire optrædende digtere skiftedes til at spille rollen som præst. Alle fire skriver meget alvorfulde og højtideligt anlagte digte, der ofte trækker på romantiske og symbolistiske traditioner og digte (Hölderlin, Rilke m.fl.), men her krængede højtideligheden over og blev patetisk; følsomheden blev føleri, anklagerne til klynkeri og det romantiske reduceret til biedermeiersk underholdning for det bedre borgerskab.

Ser man herefter på, hvad der er Nielsens alternativ til en klassiske modernistisk patos, er formuleringerne mere usikre, men der lægges i første række vægt på en mere ydmyg og jordnær holdning til det poetiske: Det gælder om »at finde en balance: Ikke begrænse digtet til et »show«, men heller ikke blæse det op til mere, end det kan bære« (32). Når Nielsen skal beskrive den skabende proces, anvendes der symptomatisk nok en ganske anden hverdagslig analogi, end man finder hos de tidlige 80'eres digtere. Hvor Tafdrup »forlader det konkrete« og »synker ned i intetfang« (1991, 79), og Frank forsøger at bryde »tavsheden syv segl« (1993, 29ff), fortæller Nielsen (31):

Man kunne også sige det på den måde, at dét at kunne skrive et godt digt er som at være god til at spille flipperspil: Man skal kunne teknikken, éns virkemidler, på rygmarven, men i øvrigt ikke tænke over, hvad det er, man gør. Når kuglen kommer susende ned, skal man ikke følge dens bane med flipperarmen, ej heller sigte efter hullet eller rampen. Kun sådan kan man trykke på knappen i det helt rigtige øjeblik og sende kuglen i hul: Ved at være i en let adspredt trance, hvor man står på sidelinien og ser en anden kontrollere flipperarmene. Og dermed stålkuglen, som i de bedste øjeblikke ikke synes at adlyde tyngdeloven og tilfældighederne, men istedet suser omkring på banen i på forhånd fastlagte spor. At skrive digte – eller spille flipperspil – er som i zen-buddhismen eller kærligheden: Man når først målet, når man

og madvarer vakuumpakket i plastic

Børn der bliver fulgt i skole
og forladt af deres mødre der drømmer
om at drømme bare lidt længere
end endnu et indledende kærtegn

Tre unge direktører i en elevator
der stiger op gennem et hus med dryppende
vandhaner og dage der gentager sig og en
telefon der ringer

Dette er virkeligheden
og mere er der ikke at sige
om den

Den lyriske strategi er, som man ser, ikke længere den ekspressionistiske, surrealistiske og konfrontationsmodernistiske brug af komplekse metaforiske udtryk eller sammenstød mellem billedplaner, men en sammenstilning af disparate sanseindtryk. Disse indtryk danner, som det også foreskrives i Pounds imagistiske teori, en syntese, dvs. en fortættet stemning og en helhedsforståelse, hvor et net af associationer forbinder de enkelte sansninger. Carsten René Nielsen henviser selv til en østeuropæisk modernismetradition med navne som Czeslaw Milosz og Ewa Lipska som inspirationskilder for hans anvendelse af denne form.

Carsten René Niensens samling Nyborg Færgehavn, lørdag (1995) indledes med et citat af Milosz, der også har givet navn til hans poetik: »Der er så overmåde megen død og heraf også ømheden for fletninger, spraglede skørter der blafre i vinden, og papirsbåde lige så ubestandige som vi selv...« Udsagnet peger på grundtræk ved Niensens samlede lyriske forfatterskab, nemlig sensitiviteten over for livets omskiftelighed (»papirsbåde lige så ubestandige som vi selv«) samt det forhold, at den største lykke (f.eks. »ømheden for fletninger og spraglede skørter der blafre i vinden«) ses på baggrund af den største ulykke (f.eks. »overmåde megen død«). Endvidere relaterer Niensens tankeverden sig altid til en konkret sanset omverden.

I Nyborg færgehavn, lørdag træder Nielsen generelt endnu et skridt

blege læber«). Udtrykkene for den bizarre skønhed i kvindelige gevanter er mangfoldige i Nielsens univers. Med den for Nielsen typiske kobling mellem »den lille hverdag og de store eksistentialer« kan der f.eks. indgå »månens bagside«, »våde badedragt«, »postkort«, »panserkrydser«, »himmel« og »skyer« i beskrivelserne af en kvinde, som i digtene »Smuk som en panserkrydser« og »Postkort fra månens bagside« fra den anden digtsamling:

Og der stod jeg så med et postkort
fra månens bagside og drømte om
hendes våde badedragt

Og:

Og hun var smuk som en panserkrydser
da hun rejste sig og stod blændet
under en himmel befriet for skyer

Man ser også tydeligt Nielsens slægtskab med Ørnsbo, hvad angår den ældre digters blanding af brutalitet og ømhed i de barokke kvindebilleder. En typisk Ørnsbo'sk vending lyder f.eks. (1960): »Hendes bryster / var som klokker en nytårsaften / når året ringes ind«.

Fra og med den tredje samling Fordi fugleskræmsler også drømmer fra 1991 sker der i Nielsens forfatterskab en ændring i retning af et enklere formsprog. At Nielsens orientering i den kunstneriske tradition har ændret sig er også aflæseligt, hvis man betragter hans digtsamlingers omslag. Postkort fra månens bagside prydes af et billede af George Grosz, der på den mest sataniske og gruopvækkende måde af alle tyske ekspressionister illustrerer »Untergang des Abendlandes«. Fordi fugleskræmsler ikke drømmer's forside dækkes af et billede af surrealismens blideste lysseer, Chagall. Og den femte samling Kærlighedsdigte har forladt modernismen helt og i stedet valgt et allegorisk genremaleri fra 1700-tallets hollandske kunst.

Den nyenkle orientering fra og med Fordi fugleskræmsler ikke drømmer lader sig i en nøddeskal illustrere med et digt som »Dette er virkeligheden«:

Lastbiler der kører ind og ud
af byen med kemikalier nysavet tømmer

en menneskealder siden vrængede af Eliots »Erhebung« (1944) og Bjørnvigs »sakrale provisorium« (Bjørnvig 1973, 273), oplever Nielsen nu i 90'erne sammen med andre stofligt orienterede og virkelighedskonfronterende unge modernister som Katrine Marie Guldager, Kirsten Hammann og Naja Marie Aidt sig selv i en kraftig – og som i alle generationsopgør voldsomt eksponeret – opposition til det forrige digterkuld, Thomsen, Tafdrup, Green Jensen og Frank, med deres eksklusive opfattelse af »Poesien«, den potenserede digterrolle, opfattelsen af skabelsesprocessen som en magisk eller visionær akt og orientering mod metafysiske sider ved tilværelsen.

i retning af en stil, man kunne kalde hverdagens modernisme. Der er i samlingen mangfoldige eksempler på målrettet social kritik. Det gælder beskrivelser af universitetet: »En blind professor afskriver virkeligheden / og universitetets døre lukker sig bag dig / med et suk, som et citat fra Rilke / selv om det mest af alt lyder / som noget hentet fra lydsporet til Star Wars / hvis man da ikke forinden / er blevet rigtig klog / og har solgt sin sjæl til det private erhvervsliv / ved en auktion på Handelshøjskolen.« Det gælder den aktuelle danske kunstscene, hvor en »kunstkritiker står og nikker på et galleri / hvor en nature mortes memento mori / nu består af en happening, hvor kunstneren / knepper tre selvdøde grise på skift.« Og der er i det hele taget – ikke mindst i det lange titeldigt – gjort udpræget brug af den nyenkle, grotesk-humoristiske stil, som man kender fra en række nyere danske digtsamlinger, hvor man forholder sig kritisk til de nationale værdier såsom Rifbjergs Fædrelandssange (1967) og Benny Andersens Tiden og storken (1985). Et uddrag lyder f.eks.: »Statistisk er danskeren en selvmorder / der efter en skilsmisse ifølge overenskomsten / sidder på indlandsisens skamferede aflejringer / med Ekstra Bladet, en kold Tuborg / og griner sin røv i laser.«

Mest profileret er Nielsens digteriske særpræg i Nyborg Færgenhavn, lørdag dog nok i et programmatisk digt med titlen »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.

I sandhed en klar og utvetydig allegori med vort samfund som et »hotel«: En nådesløs hån rettes mod de digtere, der orienterer sig i retning af det metafysiske og religiøse (»jødisk bryllup«, »digtere som venter på elevatoren til Gud«), mens den sande væren for en digter er på samfundets bund med dets sansebare, biologiske virkelighed (»står i køkkenet og smager på suppen«). Som Carsten René Nielsens forbilleder Rifbjerg, Ørnbo og Sonne for

andet har interviewets form og bærer titlen »At leve drømmen« (1992).

Modernistiske pejlemærker

En behandling af Lene Henningsens digteriske univers kan passende tage udgangspunkt i hendes vel nok mest betydningsfulde og ambitiøse værk, nemlig *En drøm mærket dag. Telegrammer om digt/liv* (1994). Man kan anskue *En drøm mærket dag* ud fra en metapoetisk synsvinkel, dvs. den kan ses som endnu et eksempel på den poetikgenre, som er blomstret op i løbet af 80'erne og 90'erne. Bogen består, som titlen antyder, af 25 korte, koncentrerede tekster, der kiler sig ind i et utal af facetter af problemkomplekset, »digt/liv«.

Der er i hvert tilfælde tre årsager til, at det kan være frugtbart at betragte værket, der af udseende ligner en digtsamling, som en »poetik«. For det første indeholder værket en mængde formuleringer, der forbinder sig med de æstetiske strategier, som man finder i de øvrige værker i forfatterskabet. For det andet indeholder det en række poetologiske problemkredse, som har åbenlys relation til modernistisk poesi- og poetiktradition som helhed. Og for det tredje udviser værket med hensyn til den lapidariske og svært afkodelige »telegram«-stil tydeligvis lighed med den form, som ofte er benyttet i poetiske manifeste, som de f.eks. findes i store mængder inden for mellemkrigstidens kunstneriske avantgardebevægelser.

I flere af værkets tekster, der alle er titelløse, udtrykkes der holdninger, som næsten alle modernistiske poetikker har til fælles. Det gælder opfattelsen af, at poesien og digteren aldrig må stå i den ydre verdens tjeneste, hvad enten denne banker på digtet med krav om efterlevelse af æstetiske, etiske, religiøse eller politiske normer (11):

Ingen kapitulation. Ingen kompromisser.

I digtet: Ingen guide. Ingen diktator.

En anden programmatisk formulering af kravet om kunstens suverænitet lyder (17):

Mere og mere: Så romantisk ud, så
klassisk ud, ældre, yngre.

Lene Henningsen

I forbindelse med de seks foregående forfatterskaber har det været et gennemgående træk, at de enkelte digtere har gjort meget ud af at profilere sig i forhold til andre samtidige digtere. Af denne grund er Lene Henningsens forfatterskab et passende sted at afrunde dette kapitel, eftersom hun i sammenligning med de allerede behandlede digtere ubetinget er den, der æstetisk set spænder bredest. Man kan uden problemer finde fællestræk mellem hendes digtning og hver eneste af de seks behandlede poetik- og poesiskribenter.

Lene Henningsens poesi udviser lighedstræk med Bo Green Jensens med hensyn til brugen af et mytologisk struktureret billedsprog og den Eliot'ske simultanteknik, samtidig med at man hos hende finder en opfattelse af digtningen som en visionær akt, hvorved der er en parallel til refleksioner fra Tafdrups poetik, samt æstetiske strategier, som denne digter anvender i sin digtning fra midten af 1980'erne til begyndelsen af 1990'erne. Med hensyn til Niels Franks lyrik og poetik ligner Henningsens lyrik derimod denne, hvad angår det hermetiske præg, mens hendes lyrik har et fællespræg med Bukdahls digtning fra 1990'erne og den netværksstrukturerede tekstform. Endelig kan man finde formuleringer i Lene Henningsens poetik om poesien som et særsprog forskelligt fra andet sprog, der minder meget om udtalelser af Søren Ulrik Thomsen, samtidig med at hun som en af de få digtere fra de seneste år ud over Carsten René Nielsen har insisteret på, at digtet har et mellemværende og en mission i forhold til en omverden, der skal forandres. På denne vis finder man hos Lene Henningsen et stort antal poetologiske problemkredse, der ofte ikke er logisk forenelige. At dette er tilfældet bekymrer dog ikke Henningsen, der ligesom Niels Frank har en opfattelse af poesi, som noget der absolut ikke er til for at blive forstået med intellektet, men for at blive oplevet.

Lene Henningsens forfatterskab består af digtsamlingerne *Jeg siger dig* (1991), *Sabbat* (1992), *Solsmykket* (1993) og *De blå vidner* (1995). Desuden finder man to poetikagtige skrifter med relation til forfatterskabet: Det ene har digtsamlingens form og er bogen *En drøm mærket dag* (1994), det

hvor man kan tale om en esoterisk form for modernisme, er imidlertid, at hun på den ene side går ind for kunsten som en særegen værdi – noget, der helt konkret ytrer sig i gestaltningen af visionære særverdenener og et hermetisk lyrisk sprog – og på den anden advokerer for, at kunsten ikke bør isolere sig i forhold til livet. Hun skriver »telegrammer om liv/digt«. En drøm mærket dag udtrykker, som titlen viser, trangen til at forene vision og livspraksis. Lene Henningsen siger i interviewet »At leve drømmen« (1992) fra Ildfisken (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 mig er alle drømme til stede og mulige i livet. Og i alle mennesker. Jeg bliver aldrig træt af verden og af mennesker, fordi jeg ved, at alle muligheder rummes, det er bare at finde dem. Og det er at fremelske og udvikle dem. Den dag jeg opgiver, og ikke længere tror på, at man kan fremelske noget i mennesker, at man kan vække drømmene, der har jeg ikke mere at gøre. Der kan jeg bare fægte i den tomme luft og forsøge at holde hovedet over vandet, men dér er min opgave så egentlig mislykket. For det er ~~for~~ mig dét, jeg er her for: At holde liv i drømmene. I virkelighe-

Henningsens formuleringer rummer, som man ser, en del redundans, hvilket naturligvis har at gøre med interviewets talesprogspræg (modsat f.eks. interviewet »Man må først og fremmest være fornem«, der bærer et umiskendeligt præg af Thomsens pen). Dernæst bemærker man Henningsens forkærlighed for de tunge abstrakter – f.eks. »drømme«, »virkelighed«, »mulighed«, »opgave«, »livet« og »verden« – hvilket ofte kan give hendes sprog et lidt hult retorisk præg. Mest markant er dog den insisterende og næsten besværgende kredsen om et bestemt projekt (syv gange omtales »drømmene« i den korte passage!). På dette punkt udviser Henningsens poesi et lighedstræk med så vidt forskellige forfatterskaber som Bo Green Jensens og Niels Franks. Betragter man indholdet af Henningsens udtalelse,

Hænderne bliver ved med at lede /
samle op / erindre. Kun angst
sætter nu grænser / hvad der vil ses.

Udefra kommende krav om stil og attitude er kunsten irrelevant («så romantisk ud, så / klassisk ud, ældre, yngre»), idet denne kun former sig efter kunstnerens indre nødvendighed («kun angst sætter grænser / hvad der vil ses»). Digtet er derimod, som Tafdrup også er inde på, en vision, en helt subjektiv sammensætning af sansede billeder til en æstetisk enhed (11):

I verden samles fremmede billeder som
vil kontrasteres / belyse / blive glimt
af helhed.

Mens Henningsen med formuleringerne omkring det modernistiske digts autonomi og poesien som sjæleligt udtryk og visionær særverden ligger på linie med hovedtendenserne inden for den symbolistisk-modernistiske tradition, adskiller hendes forestillinger om den digteriske udtryksform sig fra den intellektualistiske fransk symbolistiske og engelsk imagistiske linie inden for moderne poesi. Det er tilsyneladende i højere grad Nietzsches »Man må have kaos i sig for at føde en dansende stjerne«-poetik, som kendes fra poeter som Tom Kristensen og Södergran, end det er Tafdrups og den artistiske symbolismes afdæmpede harmonilængsel, der er på færde. Ligesom Henningsens abrupte og springende stil udtrykker den voldsomme emotionalitet og feberagtige stemning, finder man i En drøm mærket dag flere beskrivelser af kunsten som en ekspansiv og grænsesprængende akt. En passage lyder (7):

Hvordan bære verden / viden der vokser
uregerligt / vild tale i nervernes
elektriske vegetation.

Henningsens ekspressive digtning ligger på denne vis langt fra den minimalistiske poesi og metapoesien, som beskrives i Thomsens, Franks og Bukdahls poetikker. Det store paradoks i Henningsens æstetiske strategi, dvs. der

Poesi skal ikke noget bestemt. Hvis de to bøger (interviewet er fra 1992, min anm.) var mere enkle, så ville de være noget andet. Og så ville jeg være en anden. Jeg kan kun sige, at alt hvad jeg gør, gør jeg af nødvendighed. 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. Man kan ikke det hele på en gang.

Man kunne i forbindelse med Henningsens lyriks »dunkelhed« lige så vel tale om »mulighedsrigdom« og »frihed for entydig betydning« (13). Poul Borums credo, »digte skal være dybe og klare og enkle«, er givetvis en god målestok for poetisk kvalitet inden for en slags lyrik, men Eliots forklaring fra »The Metaphysical Poets« (1921) på, hvorfor moderne digtning må være svært tilgængelig, er nok den, der yder Henningsen mest retfærdighed (Eliot 1969, 289):

Vor civilisation omfatter stor forskellighed og kompleksitet, og denne forskellighed og kompleksitet må resultere i mangetydige og komplekse udtryk.

Lene Henningsen har som sit næreste valgslægtskab Michael Strunge. »Han er ligesom en poetisk bror, som følger mig« (11), fortæller hun. Det er især hans mest visionære digtsamling, Fremtidsminder (1980), der har betydning. Men bag om Strunge er Henningsens poetiske projekt beslægtet med en række lyriske værker, i hvilke ekspansionsstrategien er dominerende. I En drøm mærket dag fortælles det (15):

Digtet må være suverænt,
selvfølgelig grænseløshed.
Ja, fortidens dødninge, fremtidens
dødninge, alle på besøg.

Citatet beskriver simultanteknikken, som allerede har været omtalt i forbindelse med Eliot-inspirationen i Green Jensens lyrik, hvor situationer fra forskellige tider og steder sammenstilles uformidlet i forsøget på at afspejle en moderne bevidsthed: Mareridsagtig, mediebombarderet og kaotisk,

rejser visse spørgsmål sig naturligvis, hvad angår det konsistente i Henningsens poetiske projekt. Specielt forbliver det en gåde, hvordan Henningsen vil erobre virkeligheden med udgangspunkt i et lyrisk sprog, der stort set ikke omtaler denne.

En nærmere karakteristik af den poesi, Henningsens poetik peger på, kan gives med begrebet ekspansionsdigtning (jf. Kittang & Aarseth 1968, 231 ff): En digtning, der i sin »vilde tale« ikke accepterer nogen grænser med hensyn til formsprog, genrer og digterisk stof, og hvor teksterne rummer et kolossalt overskud af betydning. Henningsens poesi er om muligt i højere grad end andre værker fra efter 1980 labyrintiske tekstlandskaber. Hendes tekster har således fællestræk med både de genreblandende tekster fra Green Jensens Rosens Veje, de netværksstrukturerede tekster fra Bukdahls seneste samlinger og de hermetiske, fragmenterede tekster fra Niels Franks Tabernakel (jf. »Lars Bukdahl / Det netværksstrukturerede digt«, »Bo Green Jensen / Gesamtkunstwerk eller postmodernistisk hybridtekst« og »Niels Frank / Mellem litteraturteori og liv«). Henningsen beskriver sine polyfone tekster, som læseren selv skal finde sin vej igennem, på følgende måde i En drøm mærket dag (I I):

Rum er udfoldet. Siger til den som
lytter: Vær gæst, kom med, følg
dine veje.

I forhold til Henningsens værker har en fast anke fra kritikerside været, at de var »vanskeligt tilgængelige« eller ligefrem »uforståelige«. Om dette siger digteren selv i »At leve drømmen« (14):
altid på vej bort fra sig selv, fyldt med komplekse håb, minder, sansninger, følelser og tanker. Ofte har metoden, første gang praktiseret i Apollinaires digtsamling Calligrammes (1918), ført til det mere forvirrede end kunstnerisk fuldbyrdede, som i den surrealistiske skoles automatskrift. I andre tilfælde har den ført til højdepunkter inden for dette århundredes lyrik: Eliots The Waste Land (1922), Pounds Cantos (1920-69), Saint-John Perses Exil (1942) og Erik Lindegrens mannen utan väg (1942). Omend Henningsen næppe når op i nærheden af kvalitetsniveauet i sådanne hovedværker i den europæiske lyriske modernisme, så er der ikke desto mindre tale om højst originale poetiske frembringelser i forbindelse med hendes digtes drøm-

tidig 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 modernisme på mange punkter er korrekt, er der ikke tvivl om. Fra dansk litteraturhistorie er Jacobsens, Claussens, Munch-Petersens, Mombergs og Broby-Johansens lyrik eksempler på værker, som med meget stor forsinkelse falder inden for den litterære offentligheds horisont. Om så denne forsinkelse skyldes digter eller omverden er en anden sag. At kritisere en digters værk for »kun« at være »en notering af anelser og blinde eksperimenter, opbevaret med henblik på en fremtid« er næppe rimeligt. På den anden side kan man selvfølgelig ikke sige, at digtere som Frank og Henningsen på mindste måde forsøger at komme en læser i møde. De lever helt op til klassisk modernistiske 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). Når denne attitude er til stede hos Frank og Henningsen, og andre udpræget hermetiske danske digtere som Per Aage Brandt, Niels Simonsen og Simon Grotrian, har det oftest to årsager. På den ene side en opfattelse af, at man ikke vil gå på kompromis med en indre nødvendighed, der kræver et vanskeligt sprog. På den anden side at der er tale om forbilleder, hvis form er dunkel og hermetisk. For både Frank og Henningsen er et særdeles afgørende valgslægtskab den måske mest berømte af alle hermetiske digtere fra tiden efter Anden Verdenskrig, Paul Celan.⁴⁰

Hvis vi igen ser på Jeg siger dig har vi altså på en gang at gøre med tekster, der er visioner med baggrund i oplevelser og eksistentielle forhold – Henningsen taler selv om, at »Jeg siger dig er en stor flyvetur, eller: Toogfyrre flyveture« (C.R. Nielsen 1992, 11) – samtidig med at de udgør

meagtige rum og religiøst-mytologiske associationsrigdom. Lad os gå over til at se på hendes digtning.

Drømmens poetik

Lene Henningsens debutsamling, *Jeg siger dig*, består af 42 prosadigte, der ligesom en række af Bukdahls, Green Jensens og F.P. Jacs tekster kan karakteriseres som store amorfe og polyfone tekstlandskaber. Om baggrunden for bogen refererer Henningsen som før nævnt til Michael Strunges *Fremtidsminder* (1980) (11):

Jeg siger dig blev faktisk skrevet som prosadigte, fordi den bog jeg holdt mest af var *Fremtidsminder*, og derfor skulle det være den form. Som en helt personlig gestus – at den skulle lægge sig i den tradition, der for mig hed *Fremtidsminder* og visionær poesi. *Drømmen*. At man skriver op imod nogle drømebilleder. (...) Jeg vil ikke give slip på det, der for mig er så værdifuldt især hos Strunge og dem, der ligner ham lidt, og hos Peter Huss, og i Henrik S. Holcks første bog. Den dér hudløse drøm.

Det er dog tydeligt, at Henningsens poetiske eksperimenter er mere radikale end dem, der affødes af den grænseløse længsel hos Strunge, Huss og Holck. I modsætning til de tre forgængere, der alle i deres poesi er forankrede i en materiel virkelighed – Strunge f.eks. i *Fremtidsminder* med sit natlige vue gennem vinduet og op på stjernehimmelen – er der i Henningsens lyrik tale om poetiske visioner, der har løsrevet sig fuldkommen fra enhver form for genkendelig virkelighed. Der er tale om digte, som lader sig karakterisere ved hjælp af det træk ved den moderne poesi, som Hugo Friedrich er mest skeptisk over for, nemlig det dunkle og hermetiske. Friedrich deler således ikke den begejstring for hermetisk poesi, som man som nævnt finder hos Niels Frank, hvor »den forsejlede kunst rummer uhyre vidder, indgange der åbner sig i alle retninger, døre der smækker op overalt, fordi det hermetiske værk intet bud udelukker fra læse-rens eller beskuerens side.« (Frank 1993, 21) (jf. »Niels Frank / Den hermetiske modernisme«). I Strukturen i moderne lyrik lyder en formulering (Friedrich 1987, 174):

denne måde bliver Henningsens forestillinger om »at forene liv og digt«, og »at leve drømmen« nærværende i det poetiske univers. En tekst starter (17):

Som en sætning der langsomt rejser sig med
skuldrene først, en åbning efter alt hvor
mærkerne af hud skulle sidde, intet parat
til varmen, udslået enkel.

Drømmens sætning, hjælp mig med at finde mit
land, kom igen som en puls, rækker af væltede
ord. Ventede at du i morgen er med, fanget
ind vidende hvor, af stedets modige farver,
de lyse mønstre i gaderne. Brændende roligt
ind i tiden hvor virkelige breve sendes.

Kravene til sproget og poesien er, som man ser, så enorme, at det ikke er underligt, at Henningsen påpeger sit slægskab med den mest yderliggående utopiske drømmer af alle digtere efter 1980, Peter Huss, hvis formuleringer f.eks. lyder (1996): »Inspirationen regerer fra Himmelen / sammen med Gud Messias / og Poesien«, »Poesien er livets mening« og »Poesien ringer romantisk / gennem idéen over hovedet«. »Drømmens sætning«, dvs. det poetiske sprog skal hos Henningsen ikke bare skabe kropsligt nærvær, som Thomsen ville udtrykke det. Det poetiske sprog skal også give identitet, hvilket hos Henningsen udtrykkes med den gængse surrealistiske metafor »finde mit land«, som Gustaf Munch-Petersen f.eks. benytter i digtet »tal ikke til mig« (1933) (jf. citatet i »Niels Frank / Gentagelsens og de små ordklassers poetik«). Samtidig er dét sprog, som Henningsen søger, absolut ikke dagligdagens, men et nyt, forvandlet poetisk sprog med »rækker af væltede ord«, dvs. hvor ordenes normale sammenhæng og betydning er ændret. Og bevæbnet med dette sprog, fremføres det, vil jeg kunne »fange« duet »ind«, med det resultat, at en ny skøn og lykkelig tilstand eller virkelighed vil opstå (»stedets modige farver«, »de lyse mønstre i gaderne«). Dette utopia, der ikke i dette digt, men i mange af samlingens andre har karakter af et kærlighedsmøde mellem et hun/jeg og et han/du, er med stor poetisk konsekvens sammenfattet i den afsluttende linie med metaforen, »virkelige breve«, der altså dækker tekstens drøm om foreningen af en sproglig og en kropslig-eksistentiel praksis.

Når betegnelserne »jeg/hun« og »du/han« blev brugt, er det imidlertid

små hermetiske universer eller tekstlige associationsnetværk, som læseren frit kan færdes i. Med hensyn til det sidste afspejler digtenes typografiske opstilling, hvor de nærmest er rektangulære ordblokke, at digtene kan opfattes som små rum, som læseren kan gå ind i. At forestillingen om digtet som et rum ikke er Jeg siger dig's⁴¹ forestillingsverden fremmed, viser også formuleringer som: »jeg begynder at lede i ordene efter rum« (11). Og ideen om, at sproget danner et rum, forbinder sig så igen med Jeg siger dig's overordnede projekt: At skabe identitet og kontakt til et »du«, hvori også forklaringen på samlingens titel ligger. I de typiske visioner fra Jeg siger dig sammensmeltet drømmen om forandring, den poetiske skabelsesproces, og den menneskelige kommunikation og nærhed som uadskillige aktiviteter, således at drømmene og sproget har en helt konkret fysisk eksistens. På ikke så enkelt endda, for vanskeligheden i tilgangen til Henningsens tekster er bl.a., at hun ligesom Pia Juul, Niels Frank og Annemette Kure Andersen ofte i sine tekster anvender det personlige pronomen helt uafhængigt af enhver normal eller omverdensrelateret brug. »Jeg«, »du«, »han« og »hun« kan betegne en side ved/stemme i det lyriske jeg, en person i det fiktive univers eller læseren. Og i visse tilfælde kan pronomenerne henvise til flere forskellige instanser på en gang. Især i Henningsens senere samlinger, Sabbath, Solsmykket og De blå vidner ser man, at du-formen dominerer, og at den i hvert fald aldrig peger entydigt på en person i omverdenen. Lene Henningsen giver følgende beskrivelse af fænomenet (C.R. Nielsen 1992, 12):

Det dér med det meget markerede Jeg; det startede jeg med, men da jeg for alvor begyndte at skrive, blev det meget hurtigt en tale til et Du. Eller en tale til mig selv, hvor jeg skrev Du. Og det blev jo så netop en dialog med mig selv. Der var én der talte til noget andet i mig, og så kom digtene. Hvad det stammer fra, det går jeg stadigvæk og tænker over: Hvorfor skal det være Du hele tiden? Hvorfor vil jeg meget nødtigt skrive »jeg gjorde dét og dét« og have den dér traditionelle Jeg-bevidsthed? Men jeg tror, det er en måde at tvinge mig ud over mine egne grænser, min egen situation. Hvis jeg skulle sidde og skrive Jeg-digte, så ville de blive tilstandsbeskrivelser, tror jeg. Så snart jeg siger Du til mig selv, så er det som om, jeg tager mig selv op ved hårene, og siger: Kom

grene, blade for at nogen skal høre noget andet,
komme og beundre roserne jasminerne, med en særlig
klang, et særligt glimt af interesse.
Vi er anderledes. Vi plukker. Siger han.
Der er meget mere at sige. Det gør ingen forskel.
De kan gå ud i rosenhaven og plukke hinanden som de
har lært det. Roserne eksisterer, og afstanden.

Som ofte hos Pia Tafdrup og Pia Juul fortolkes en personlig oplevelse af tabt uskyld i et mytisk og symbolsk univers. Der eksisterer her en polariseret spænding mellem det kvindelige, der repræsenterer poesi, drøm, hengivelse, spontanitet, natur, vækst og følelse («dyrker roserne, jasminerne, lykken og tragedien», »taler gennem grene« »med en særlig klang«), og det mandlige køn, der står for realitet og destruktiv handling («vi plukker») død og refleksion. Og der er ingen mulighed for at undslippe dette syndefalds-univers af fatal forskel og »afstand« mellem kønnene, hvor al umiddelbarhed og uskyld går under. Alt er stivnet i vane og konvention («plukker hinanden som de har lært«).

Jeg siger dig's afslutningsdigt beskriver endelig et møde mellem jeget og duet, men der er langt fra tale om nogen uproblematisk og harmoniserende forløsning (52):

Et sted dine øjne. Jeg er
her ikke, næsten ikke, kommer ikke ned, venter med
den tøvende dag foran alt, uvirkelig, levende af
intet. Kun nogle blussende erindringer som regnen
hvisler over dig, og efter dig som mister, jeg ved ikke
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 nye rum, den nye stemme.

Omsider er det projekt, som har klinget igennem hele bogen, altså fuldbyrdet: Duet er »fanget ind« og »afstanden« væk. Men paradoksalt nok er der ingen lykke og ro i denne tilstand. Man bemærker f.eks., at der heller ikke

videre. Du må se noget andet. Og så er det, jeg ser noget andet,
og så kommer digtene, så kommer visionerne.

Hvad Henningsen her gør er at give en konkret, dagligdags og præcis beskrivelse af den poetiske bestræbelse, som står centralt i et utal af modernistiske poetiker, nemlig det, der hos Hugo Friedrich hedder »depersonalisering«, hos Paul la Cour »afpersonalisering«, hos Inger Christensen »afrealisering« (Christensen 1982, 129ff) og hos Rimbaud »Je est un autre«, hvorved der i alle tilfældene forstås en undflyelse af det private stof i digtningen. At Pia Tafdrup må hele vejen omkring et stort antal modernistiske kirkefædre med sin lidt højstemte retorik, inden hun konkluderer, at »det partielle må ikke kvæle det universelle«, eller at »det er hinsides det subjektive englen bor« (Tafdrup 1991, 9 og 10), for så til allersidst at fremlægge sine egne arbejds erfaringer, der svarer helt til Henningsens, er måske et pudsigt, men absolut ikke et enestående eksempel på, at tilsyneladende vidt forskellige poetologiske positioner kan føre til de samme erkendelser.

I debutsamlingen *Jeg siger dig* er depersonaliseringen ved hjælp af du-formen imidlertid ikke så fremskredet, og betydningen i samlingen kan, som også titlen antyder, i vid udstrækning læses med udgangspunkt i, at hvert af de 42 prosadigte på forskellig måde handler om et jeks eller huns ~~stærke~~ længsel efter at forene sig med et du eller han. Et centralt

En afstand er parat til at spalte hendes verden i
to. Hun fortæller om kvinderne. De dyrker roserne,
jasminerne, lykken og tragedien. De taler gennem
i dette digt, hvor mødet finder sted, er noget »vi«, men derimod følelser af
uvirkelighed (»jeg er her ikke, næsten ikke«), utryghed (»jeg kryber sammen,
jeg ved ikke hvem du er«) og rastløshed (»kaster mig ud mod slutningen
og videre«). På denne måde forlader jeget sit lyriske bygningsværk og må
begynde forfra: »Jeg ved ikke hvem jeg kalder på, for at åbne det nye rum,
den nye stemme«. Jeg siger dig kan altså opfattes som en variant af den
gamle kierkegaardske problemstilling om »vejløs længsel«, eller i Friedrichs
modernismeteoritiske terminologi, »tom transcendens« (Friedrich 1987,
57f), hvor længslens mål kan tilnærmes hyperbolisk i den æstetiske liden-
skabs navn, men aldrig betrædes. Jeg siger dig handler om et jeg, der får
identitet gennem sit poetiske og erotiske møde med omverdenen i form af
et du. Men i samme øjeblik det passionerede møde er sat, opløses rummet

Flaskegrøn kuppel af fred over byen.

Ventende fodgængere i den kølige morgen.

Tid nok til at se den langsomme drejning
mod syd. Et billede stråler frem, klipper
kuplen i lige mulige dele. Varme. En
ørken. En kælder. En mand i hvidt. Rummet
bredere og bredere. En hånd til deres velsignelse.

Falder ned i tak efter lystryk og gråd.

I rødt og blå opløses den sidste modstand.

Senere går de blinde ind i hjertet
med krøllede breve i lommerne.

Når Henningsens visioner har en så angstprovokerende virkning, som de har, skyldes det utvivlsomt den totale mangel på fortolkningsmæssigt og identifikatorisk fixpunkt, som kendetegner teksterne. Det er helt uvist, med hvilket formål og i hvilken retning en vision som »Velsignelse« vil berøre den læser, der bevæger sig ind i Henningsens klaustrofobiske, utrygge billedverden fra Sabbat. For hvor er mon grænserne i digtet mellem bybilledet (»flaskegrøn kuppel«, »fodgængere«, »kuplen«, »rummet«), en ekstatiske oplevelse i forbindelse med et religiøst ritual (»kuppel«, »fred«, »stråler frem«, »velsignelse«, »falder ned i tak«) og en hospitals- eller torturscene (»en kælder«, »en mand i hvidt«, »lystryk og gråd«, »den sidste modstand«, »blinde«)?

I Henningsens samling De blå vidner er teknikken fra Sabbat videreudviklet, og ingen dansk digter i nyere tid har vel skabt digteriske visioner, der i den gang grad efterlader læseren med en følelse af at være hjælpeløst fortabt i et paranoidt spil af uforståelige religiøse ritualer. Et titelløst digt slutter:

Tolv specialister i intet
holder møde i en kælder

vigtigt, vigtigt

omkring det. Og tilbage står samlingen med sit komplekse, labyrintiske og polyfone tekstlandskab og byder sig til med en gestus, som den En drøm mærket dag formulerer: »Rum er udfoldet, siger til den som lytter: Vær gæst, kom med, følg dine veje« (11).

Den religiøse vision

I Henningsen næste samlinger Sabbat, Solsmykket og De blå vidner er der absolut tale om en »åbning af nye rum« og om en »ny stemme«. Af de senere samlinger er specielt Sabbat et modstykke til Jeg siger dig. Mens den første er præget af et eksplosionsagtigt sprogligt drive og fyldt med længsel og håb om forløsning, er den sidste tung og traumatisk og er fyldt med død, sorg og lidelse. Endvidere er det karakteristisk, at Jeg siger dig rummer en hel del metaforik med relation til kristendommen, såsom »ceremonier og messer« (46), »kirkegårde« (9), et »alter« (47) og »kors« (39), der aldrig har et truende, angstfyldt eller apokalyptisk præg, mens Sabbat's religiøst-mytologiske orienterede billedsprog indgår i en kontekst af perverterede, grusomme ritualer med »skyer drives frem som skrig« (57), »flokkene af indbudte skrig«, »grønne dødsspring« (19), »det omfavner dig i blod« (41) og »balsale af hagekors«. En af Sabbat's visioner, digtet »Velsignelse«, starter f.eks.:

tænker du, og sover ikke

med fingrene over krogene –

de skal slynges gennem
det tomme, byen hvor
alt løber sammen i rødt,

tabt sløjfe, hurtigste veje:

Over halsen
med rosen tegnet
af en hånd,

med rosen tegnet / af en hånd / løftes op til velsignelse«) er naturligvis på enhver måde utilgængelig for rationel forståelse. Men dette er naturligvis af mindre betydning, hvis man betragter Henningsens tekst som poesi, hvor hendes særkende er den uhyre energiske og insisterende stemme, der lyder gennem alle hendes samlinger med deres bizarre hermetiske tekster.

Om Henningsens tekster i fremtiden åbner sig mere afhænger af læsernes og litteraturfortolkernes evner. Men også i allerhøjeste grad af, om hun skriver nye poesi- og poetiktekster, der kan gøre det muligt i højere grad at finde veje igennem forfatterskabet.

løftes op til velsignelse.

I sandhed en bizar vision, der følger sig ind i rækken af danske digte, der tematiserer søvnløshedstilstanden: Den sære mellemtilstand mellem logisk styret dagsbevidsthed og fantasistyret drømmepåvirket underbevidsthed. Under denne synsvinkel beskriver en række af dansk litteraturs mest berømte digte, Drachmanns »Sakuntala« (1876), Johannes V. Jensens »Interferens« og »På Memphis Station« (1906) og Tom Kristensens »Nat i Berlin 1921« (1927), hvordan det underbevidste med pludselige og brutale stormløb bryder ind i den velordnede dagbevidsthed og forvrider virkelighedsoplevelsen. Tager man Kristensens digt som eksempel, forandrer lydindtrykkene af kvindernes stemmer ude på gaden sig til »kvindelige, rå Kentaurer / hærger hver en Nat Berlin«, og da visionen kulminerer, har den kvindeligt-kønslige angstfantasi bemægtiget sig hele rummet: »Løberen den røde / langs den mørke Korridor / suger under Hestetravet / som en fugtig Mosejord.« Man bemærker i strofen, at der i beskrivelsen af den ultimative angst-tiltrækningsfantasi ikke bare trækkes på freudianske associationer i retning af det vaginale, men nok så vigtigt også på forestillinger om den arkaiske råhed på hedenske offerpladser. Og når netop dette kultiske aspekt trækkes frem hos Tom Kristensen – ligesom det kunne være påvist i de nævnte Jensen-tekster – er det, med Tafdrups ord, for at anslå den tanke, at der næppe »gives en egentlig skaben uden en vis omgang med Gud, men vel og mærke en anden, end den kirken som religiøs institution praktiserer« (Tafdrup 1991, 131). Betragter man den lyriske modernisme som helhed, er det bemærkelsesværdigt, hvordan et utal af kultiske, religiøse og kryptoreligiøse forestillingsmønstre er til stede i forskellige variationer. Af nøglefigurer i den internationale poesitradition kan man blot betragte digtere som Stefan George, Södergran, Yeats, Rilke og Eliot.

I Lene Henningsens ovenstående digt er det religiøse ligesom hos ateisterne Jensen og Kristensen gengivet som visionær særverden, men med langt voldsommere kraft, da det religiøse ikke med baggrund i maskulin positivisme forsøges holdt hånligt ud i strakt arm, når det – f.eks. i forbindelse med labile søvnløse psykiske tilstande – sniger sig ind i den digteriske forestillingsverden. Henningsens religiøse vision med dens sekt (»tolv specialister i intet / holder møde i en kælder«) og ofringsritual (»over halsen /

Søren Ulrik Thomsen

Poetik

af: Mit lys brænder (1985):

Nærværet

Helt i tråd med Robert Morris er den kunst, jeg vil bort fra, den der anser subjekt/objekt-forholdene inden for sig selv for sit problem og sin løsning, mens den, jeg vil frem til, er den der sætter subjekt/objekt-forholdet mellem værket og publikum på programmet. (18)

Bortset fra de indlysende økonomiske og forfængelige grunde er jeg ligeglad med, om mine digte bliver udbredt, for de har intet at udbrede og intet at udbrede sig om. Derimod er jeg ikke ligeglad med dét forhold, der består mellem dem og hvem som helst, der måtte læse dem: Lykkes det dem overhovedet at gøre opmærksom på denne relation, er de kunstnerisk fuldbyrdede, det vil sige: Virkeliggjorte, ligesom den læser, for hvem det lykkes at blive opmærksom på sit eget øjeblikkelige nærvær, sin tilstedeværelse som en læsende i rummet, lykkeligt har virkeliggjort sig i forhold til dem. (19)

Mine digte handler ikke om andet, end at den, der sidder og læser dem lige nu, sidder og læser dem lige nu. Først når man er bevidst om sin egen væren, kan man se den verden, man befinder sig i. Subjektet kan kun erfare sig selv i forhold til objektiviteten, der på sin side først fremtræder for mennesket, når dette træder ud af fraværet. Og ud af fraværet træder man først, når man holder op med at deponere sit Væsen andetsteds. Kun når poesien holder op med at påstå, at den er fremtrædelsesform for et andet egentligt Væsen, dvs. kun når den insisterer på sin egen menings- og nyteløshed, giver den mening og kan nytte. Når digtene fungerer, gør de den, der læser eller hører dem, opmærksom på hans eget tilstedevær i verden. Han bliver nærværende, bevidst om sig selv som en realitet i verden, og

Tekster

Jeg kunne tænke mig at realisere dette projekt: På en enorm mur vendt ud mod en af indfaldsvejene til København, vil jeg med gigantiske røde bogstaver have malet:

RØD REGN

Typerne skal være helt enkle, farven stærkt rød. Teksten skal kunne ses virkelig langt fra, når man i sin bil nærmer sig den, således at perspektivet bliver en betydelig faktor. Jeg forestiller mig, hvor stemningsfuldt, flot og ejendommeligt det må opleves, når man gennem bilens regnsitrende ruder en hverdagsaften i november, langsomt glider mod dette digt, der i takt med bilens fart vokser og tårner sig kolossalt op for én, for i ét nu at være helt væk.

Tanken om en sådan Omgivelsespoesi, i forlængelse af Brian Enos Ambient music (Music for films, Music for airports) inspirerer mig: Poesi for indfaldsveje, tunneller, broer.

Jeg tror ikke på den spontanistiske grafitti-romantik; at ride i monolitten, at skrive på magtens mure er ikke Skriften På Væggen. Sproget lader sig ikke dualistisk udspalte i en ubesmittet partisanpoesi og en snavset magttale, begge taler i hinandens tunger. (35f)

Den umiddelbare forudsætning for disse projekter er et arbejde af Joseph Kosuth ved navn: »Neon Electrical Light English Glass Letters«. Arbejdet består af tre linier BØJET I NEON, den første grøn, den anden blå, den sidste rød:

Neon Electrical Light English Glass Letters Green Eight

Neon Electrical Light English Glass Letters Blue Eight

Neon Electrical Light English Glass Letters Red Eight.

Pointen er naturligvis at værket dokumenterer sig selv, det er selvrefererende, autistisk, hele vejen igennem bevises det at subjekt = objekt. (36f)

Døden

Kroppen er paradigmet på form, fordi det helt elementært er den kropslige selvoplevelse, der konstituerer den mest grundlæggende betydning overhovedet, nemlig forskellen mellem indre og ydre, mellem det der omfattes

dermed om det ansvar det er, således at sætte sig selv ind i historien. Jeg er derfor overbevist om, at det mest revolutionære jeg overhovedet kan foretage mig er at skrive digte, hvis højeste politiske funktion det er at være nytteløse og uden funktion. Det er med andre ord mit ansvar suverænt at realisere min poesi – hvis andre vil have noget med den at gøre, sker det på eget ansvar. (24f)

Et digt skal være skrevet i og som én bevægelse.

Det skal konciperes og opleves i ét slag.

Kan et digt holde op flere steder og/eller kan det fortsætte efter sidste linie, er det ikke et digt, men en anden form for tekst. Ikke nødvendigvis en ringere; men en anden.

Dette er ikke et dogme men en dyrt betalt erfaring. (27)

Jeg har fremstillet en stor hvid plakat, hvorpå dette digt er trykt:

»regn søvn blå kys
lys seng vand hånd
regn søvn blå kys
lys seng vand hånd

regnhånd, lyskys
vandlys, blåseng
søvnblå, kysregn
lyshånd, vandsøvn«

Ordet »blå« er hver gang trykt med blå, de øvrige ord med sort. Således hænger digtet på væggen og pulserer mellem betydning, rytme, klang, farve og form; rastløst og fordømt krydsende grænsen mellem uforenelige størrelser, forenende og sættende dem i sin egen suveræne Umulige sammenhæng; en centrumsløs hvirvel. (35)

Et afgørende kriterium på et digts kunstneriske kvalitet, dets gyldighed, er dets musikalitet, dvs. dets grad af klanglig, lydlig, harmonisk og rytmisk organisering. Poesien har her, netop som tidslig, formaliseret lyden, en eminent kvalitet og mulighed fremfor de øvrige kunstarter, nemlig at den i sin syngende tale kan overskride dualismen mellem at tænke og at sanse, der ellers kløver subjektiviteten i en sprogløs krop og en sprogliggjort a-kropslighed. Poesien er den suveræne mulighed for i sin musikalitet at etablere subjektiviteten som en form, og formen som subjektiv varighed. Også musikaliteten er underlagt dødens betingelse og strømmer først frit, for så vidt den hele tiden sætter af fra og forløber henimod sine breaks. Den konstant vellydende, udefra tonede, poesi, der især ses i digte skrevet med direkte henblik på oplæsning, opfattes tit som den mest musikalske (»jazzpoesi« o.lign.), men overskrider netop ikke modsætningerne mellem tænken og sansen, indhold og form, men tilslører dem blot, idet dens behagesyge enstonighed taler hen over ophøret, for at dække over de tematiske brud, hvor døden stikker frem og kræver at blive formuleret i et synkront musikalsk break. (61)

Utopia er ikke en tabt tilstand, ikke en kommende, men virkeliggøres (og ophæves dermed som abstraktum) i den absoluterede tros konkrete og konstant konkretiserende praksis, der udgøres af selve relationen mellem kroppen og dens ophør. Den er lyset, der brænder, eller som det siges i mystikken:

Det evige liv er nu. (125)

af: »Man må først og fremmest være fornem« (1988)

Hvad kunsten derimod kan gøre er at sætte sig selv ind som en forskel i verden, holde på at den er kunst, og at den ikke kan reduceres eller omsættes til noget som helst andet. Sætte sig selv ind som en ubrugelig definitivitet, en afgrund af tavshed, en ufattelig larm, en indsigt og en uvidenhed, der hverken kan cirkulere, fungere, kvantificeres eller for den sags skyld; frigøre. Kort sagt: Som kvalitet. Og præcis det samme må gælde for kritikken. Samtidig

af formen og det, der ikke gør, ligesom det kun kan være kropsoplevelsen, der oprindeligt har oprettet og til stadighed nyopretter forestillinger om vækst, volumen, substans, konsistens etc. (49)

Kroppens vilkår er, at den dør. En hvilken som helst undersøgelse af vilkårene for tilblivelse af form, må derfor tage sit udgangspunkt i dette faktum. Døden bliver dermed poetikens grundlæggende begreb og poesiens altafgørende betingelse. (50)

Som lyset, der kun brænder, for så vidt det brænder ned, skal et digt fra første linie pege på sit eget ophør og forløbe som en voksende præcisering af dette, fordi det hermed indskriver døden i sig. Ståen-på kan kun opleves i forhold til et ophør, og kun ved på alle niveauer i digtet at formulere dette som en døende væren, får det gyldighed. Som værende. I live. D.v.s.: i og som den varighed, der reflekteres af dets endeligt. (59)

med at den klassiske borgerlighed og den nu klassiske avantgarde er ophørt som modsætningspar er deres skæringspunkt også blevet synligt, nemlig den fælles optagethed af formen, som de så at sige har »set« og været besat af fra hvert sit sted; nemlig fra opbygningens henholdsvis nedbrydningens sted, begge hidtil uundværlige i processen. (68f)

At gå ind i historien og etablere former er ikke det samme som at reproducere historiske former. Man må starte med at indrømme, hvem man er, hvad det er for et arbejde man gerne vil udføre, hvori dette arbejde består, og hvilke krav det stiller. Man må mande sig op til at tænke sit liv som et projekt udfoldet i tid. Det er 11 år siden jeg debuterede i Hvedekorn; af og til har jeg fanget de ord, der lå på bordet, men bordet har sandelig også fanget mig. Pludselig indgår jeg i en dialektik, hvor jeg bliver besvaret, såvel fra skriften som fra læseren. Og jeg må svare igen – at smide håndklædet ind i ringen nu, vil for mig være at gøre både de seneste ti og de kommende år helt meningsløse. Jeg må med andre ord forfølge poesien som projekt,

og det indebærer nødvendigvis en tænkning over digterrollen – og også en tagen-den-på-sig, såvel på egne betingelser som på de betingelser som digtene stiller. Jeg trækker nogle grænser omkring min tilværelse, som indebærer nogle muligheder og nogle begrænsninger (der så samtidigt bliver synlige), nogle definitioner af mit sociale forhold til andre mennesker, og frem for alt en kolossal usikkerhed. For hvem ved om jeg overhovedet kan skrive et digt i morgen? Alligevel er jeg nødt til at definere mig selv som digter – for ellers bliver den tekst, jeg eventuelt skriver i morgen eller om fem år bare ikke god nok. (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. Vi har aldrig været så lidt Nogen, som vi er det i dag, og netop derfor bliver etikken, også arbejdetikken, uomgængelig. Vi er Ingen, og det må vi være med værdighed. Uanset hvor man er, og hvad man laver, må man først og fremmest være fornem.

Vi er kommet til et sted, hvor der indtræffer en oplevelse, som jeg føler, jeg har tilfælles med mange jævnaldrende kunstnerkolleger: Pludselig skrumper de sidste halvandet hundrede års kunsthistorie, avantgardens historie (der hidtil har fyldt ligeså meget i vores bevidsthed som hele den forudgående) ind. Bag den får vi øje på traditionen og hele den klassiske kunst, men vi ser den hverken med avantgardens ironiske-demonterende eller den regressive borgerligheds sentimentale blik. Pludselig er vi på højde med den, fordi vi ikke længere er hverken positivt eller negativt bundet af den, men fri i forhold til den. Og dermed ser vi også, hvor meget vi har tilfælles med den, på trods af alle de store historiske forskelle. På en måde er der indtruffet det paradoks, at i samme øjeblik historien er forbi, træder den netop frem som et kontinuum. Hvad vi har tilfælles med traditionen og klassikken er naturligvis noget ontologisk (døden og kærligheden, f.eks.),

Linier og perspektiver

Efter at have set nærmere på de syv forfatterskaber er der i hvert fald én ting, man kan slå fast: Der er tale om en særdeles stor variation og rigdom, hvad angår den æstetiske teori og praksis hos de seneste års danske lyrikere. Dette forhindrer imidlertid ikke, at tidens poesi og poetik også har et vist enhedspræg. Man kan med Wittgensteins begreb sige, at der er tale om en række familieligheder, hvorved der forstås, at man – som i en familie – finder ligheder på kryds og tværs imellem tidens digtere. Jeg vil afsluttende give et rids af nogle forskelle og ligheder inden for 1980'ernes og 1990'ernes danske poesi og poetik.

a) Variation

På mindst tre punkter finder man væsentlige divergenser inden for poesien og poetikken fra de seneste år.

Et første spændingsfelt vedrører modsætningen mellem det spontant legende og det intellektuelt reflekterende. Yderpositioner er her på den ene side den unge debutant Lars Bukdahls Readymade-poesi, hvor digteren selv giver den følgende førromtalte beskrivelse af det vellykkede digt: »Når et digt, der ligner en legoklods, kan åbne sig som en blomst, fungerer tingene, så går dansen« (1988). Et kvikt, humoristisk greb i sproget i hælene på dadaismens poetik. Et billede, der med sin enkle anskuelighed, legende lethed og humoristiske overraskelseseffekt, er den totale modsætning til en intellektualistisk og reflekteret poesi. En sådan findes mere end noget andet sted hos digtere fra 1980'erne og 1990'erne i den estimerede, midaldrende digter Søren Ulrik Thomsens samling *Det skabtes vaklen* fra 1996. Her lyder en billedlig beskrivelse af, hvad det digteriske er, f.eks.: »en sylespids pen, løbet over af ord / revet løs af længere rækker af ord / fejlcitater, oblater og sprit, / smitte og penge og fængslende omkvæd – der brister i nye og dog fryser fast / i arkets Asyl en konservativ nat, som henover jorden slæber sit sorte ornat, / hvorunder spædbarnets rygsøjle rejses.« I dette tilfælde er

der altså langtfra tale om spontan poesi med umiddelbar emotionel appel, men om en kompleks, arabeskagtig digtstruktur, hvor vidt forskellige lyriske billeder kædes sammen i en hypotaktisk sætningsstruktur. En poesi, der på alle måder åbner sig mod det tvetydige, og som leger kispus med sin læser i grænselandet til det udsigelige, hvor den netværksstrukturerede teksts betydningsmæssige forgreninger fortaber sig.

Modsætningen mellem den tidlige Bukdahls spontant, anarkistiske poesi og den sene Thomsens reflekterende og traditionsbevidste lyrik afspejler de vidt forskellige valgslægtskaber, der danner baggrund for deres værker, hvor tressernes danske show-æstetik og konkretisme står i kontrast til en klassisk orienteret lyrisk modernisme hos f.eks. J.P. Jacobsen, Fernando Pessoa og Henrik Nordbrandt. Forskellen refererer således til de to hovedlinier, som man finder inden for moderne poesi, nemlig den oprørske normsprængende avantgardebevægelseslyrik (futurisme, ekspressionisme, surrealisme etc.) over for en symbolistisk traditions- og formbevidst poesi (Baudelaire, Trakl, Benn, Eliot etc.).

I forhold til modsætningen spontant legende vs. intellektuelt reflekterende poesi kan man aflede endnu et markant modsætningspar i ny dansk lyrik, nemlig det konkrete og hverdagslige som modsætning til det abstrakte og højtidelige. Til den første poesiorientering har vi f.eks. de metaforiske beskrivelser af det poetiske hos Carsten René Nielsen og Lars Bukdahl. Hos Nielsen tales der om, at det »at kunne skrive et godt digt er som at være god til at spille flipperspil« (1995), og hos Bukdahl, at »digte er alligevel så små som firekantede bordtennisbolde« (1988). Og mere prosaiske analogier til poesien end flipperspil og bordtennisbolde skal man selvfølgelig lede længe efter. Modsat disse digtere er Bo Green Jensen og Lene Henningsen blandt de digtere, der i deres beskrivelser af det poetologiske ofte anvender de store eksistentialer. Hos Green Jensen baner poesien vejen mellem »afmagten og indsigt« (1985). Og for Henningsen er poesien et forsøg på »at leve drømmen« (1992). Igen har vi en modsætning mellem en poesi med tilknytning til en mere moderne nihilistisk og sækulariseret livsforståelse over for en digtning med relation til en metafysisk romantisk-symbolistisk livstolkning.

Den samme modsætning udmønter sig formodentlig i en tredje polarisering, hvad angår opfattelsen af det digteriske. Det drejer sig om forståel-

sen af poesien som noget, der primært er enten et auditivt eller et visuelt fænomen. Som eksempler på de to positioner inden for ny dansk poesi kan nævnes på den ene side Niels Frank, Pia Tafdrup og Bo Green Jensen, der som billeder på det digteriske har brugt fænomener som »tonerække« (Frank 1993) og »skrig« og »sang« (Tafdrup 1991), og at »finde egen lyd / i hjertet af den tavse tid« (Green Jensen 1981), og på den anden Thomsen, Bukdahl og Carsten René Nielsen med deres »labyrinter« (Thomsen 1996), »flipperspil« (Nielsen 1995), »legoklodser« og »firekantede bordtennisbolde« (Bukdahl 1988).

Grundlæggende kan man fra det 19. til det 20. århundredes poesi tale om en forskydning fra en ørets til en øjets poesi. I den franske symbolismes poetik er suggestionsbegrebet og sprogmusikken helt afgørende ingredienser. Hos Sophus Claussen tales der om verset som »organ« eller »instrument«. I det 20. århundrede er digtet derimod »en ting, der ikke findes i den menneskelige verden« (y Gassét 1945), eller »et mønster, der stråler i mange retninger« (Friedrich 1987). Metaforerne indikerer, som man ser, at det lyriske først og fremmest forbindes med synssansen. Man finder også en række helt konkrete udtalelser om det samme i det 20. århundredes poetik. Det gælder f.eks. Gottfried Benn, der fastslår, at »moderne lyrik ikke er egnet til oplæsning«, og at »et moderne digt kræver papiret og de sorte trykbogstaver og kræver at blive læst, det bliver mere plastisk, når man ser dets ydre struktur, og mere inderligt, når man tavst bøjer sig over det« (1951, 162). Det er tilfældet i Torben Brostrøms Versets løvemanke, hvor det slås fast, at »det moderne digt har tabt forbindelsen med musikken og sangen«, og »læsningen er trængt frem på fremsigel-sens bekostning« (1960, 45 og 46). Og hos metrikeren Jørgen Fafner hedder et centralt begreb, »optisk enjambement«, hvorved der forstås den effekt, der opnås ved at anvende hårde, abrupte liniebrud i forsøget på at fremhæve de enkelte ord i digtet. Fafner mener, at »optisk enjambement« i dansk digtning fra konfrontationsmodernismen og fremefter ofte er »en stærkere virkende faktor end det hørlige« (Fafner 1989, 218). Tilsvarende kan man notere sig, at der inden for litteraturvidenskaben efter den sproglige vending, der sætter ind fra og med den russiske formalisme i 1920'erne, har eksisteret en forventningshorisont, der betragter digte som et materiale eller en skrift, med hvilket der foretages bestemte greb. Man kunne tale om et

paradigmeskift, fra at melos er primær, til at opsis er det.⁴²

Det er dog vigtigt at slå fast, at det naturligtvis ikke drejer sig om et fuldstændigt skift til en øjets poesi, men blot en forrykkelse af fokus. Desuden udtrykker denne forrykkelse sig i visse forfatterskaber i langt højere grad end andre. Når metaforer for det poetiske hos f.eks. Tafdrup og Green Jensen peger på digtet som et lydligt fænomen, skyldes det således, at deres poesi og poetik i så høj grad er forbundet med digtning inden for henholdsvis engelsk romantik og fransk symbolisme. Og når Lars Bukdahl og Carsten René Nielsen bruger visuelle metaforer for det digteriske, har det sin forklaring i, at man hos de digtere, der er Bukdahls og Niensens vigtigste valgslægtskaber, såsom Ørnsbo, Rifbjerg, Laugesen og Højholt, træffer en udpræget moderne opsis-orienteret lyrik.

b) Enhed

Der er dog ikke bare en markant variation med hensyn til forskellige poetologiske positioner inden for dansk lyrik og poetik efter 1980. Man finder også et tydeligt fællespræg. Jeg vil fremhæve i hvert fald tre poetologiske grundopfattelser, som man træffer i alle de syv forfatterskaber, som har været diskuteret i denne bog.

Det gælder for det første opfattelsen af digtet som noget, der har en indiskutabel egenværdi, og som ikke skal ses i relation til hverken digterens personlige liv og skæbne, eller det omgivende samfund med dets etiske, religiøse eller politiske forståelsesrammer. For det andet drejer det sig om en forståelse af poesi som noget, der ikke lader sig oversætte til normalsproget. Og endelig gælder det, at de syv forfatterskaber hver især inkarnerer den opfattelse, at det digterisk unikke ved et forfatterskab ytrer sig i en række formelle kategorier. Det kan dreje sig om bestemte typer af metaforik (Thomsen, Tafdrup, Nielsen), gentagelsesfigurer og brug af bestemte ordklasser (Frank), mytologiske referencer (Green Jensen, Henningsen) eller blandinger af stilarter (Bukdahl, Green Jensen, Frank).

Skal vi yderligere pege på et fællespræg ved dansk lyrik og poetik efter 1980, lader denne sig indkredse, hvis man betragter brugen af en bestemt metafor for det digteriske, nemlig krystallen.

Når krystallen har haft en central betydning i adskillige epoker af poesi-historien, skyldes det, at den i særlig grad har givet anledning til afledning af

symbolske betydninger i forhold til det poetologiske. Parallellerne mellem de aspekter ved det poetiske, der dyrkes i krystalmetaforikkens vigtigste periode, nemlig den franske symbolisme, og dansk lyrik efter 1980, er tydelige. Hos Baudelaire er juveler og ædelstene et tegn på en »ånd, der udtrykker sin sejr over natur og menneske« (Friedrich 1987, 50). Det krystallinske identificeres med en bortvisning af det banale og naturlige fra digtningen, og den franske symbolisme bliver på denne vis en kulmination på de tendenser til dyrkelsen af det uorganiske og kunstigt skabte, som man finder tilbage i barokkens og manierismens kunst. Og i forlængelse af den franske symbolismes jævnføring mellem krystal og poesi ser man, hvordan der i en lang række poetologiske betragtninger fra det 20. århundredes modernisme er lagt vægt på forskellige medbetydninger, der knytter sig til forestillingen om digtet som krystal: Den perfekte form, anvendelsen som prydenstand frem for brugsgenstand, skønheden og den »magiske udstråling«, den indre struktur, ædelstenens hårdhed, det omstændelige slibe- og fremstillingarbejde (ved den kunstige krystal) etc.

Vigtigt er det imidlertid at slå fast, at den krystalmetaforik, som dansk lyrik efter 1980 i særlig grad har til fælles med fransk symbolisme, ikke findes i samme grad i andre litterære perioder inden for dansk litteratur.⁴³ Man kan groft sagt tale om, at der i dansk lyrik har været i hvert fald to andre dominerende synsvinkler på, og derfor metaforer for, det poetiske. Det drejer sig om henholdsvis den organiske og den instrumentelle.

Den organiske metaforik dominerer i dansk digtning før 1960 og har sit udspring i den romantiske poetik, hvor der knyttes stærke bånd mellem digterens ånd og digtet. Det poetiske ses som en forlængelse af digterens liv. Bemærkelsesværdigt er det imidlertid, at det organiske som metafor for det digteriske findes overalt i poetik og poesi frem i løbet af den modernistiske tradition i det 19. og 20. århundrede. Hos J.P. Jacobsen tales der om at »drage det dunkelt Levende frem i Ordenes Lys« (1880), hos Claussen høres om versets »Løve-manke« eller »Gangart«, og hos Paul la Cour jævnføres den poetiske skabelsesproces med svangerskabet: »Han, som fødte det levende Digt, havde et Moderdyb i sig« (1948). Desuden skal man erindre, at der inden for dette århundredes mest indflydelsesrige litteraturteoretiske retning i forhold til modernistisk poesi, den angelsaksiske nykritik, sideløbende med metaforer som »struktur« og »mekanisme« for

digtet, ofte anvendes metaforen »organisme« om det samme.⁴⁴

Den anden holdning til, og dermed metafor for, det poetiske, kan sammenfattes i udtryk som instrument, apparat eller ting. Eksempler på den instrumentelle metaforik er Ørnshos beskrivelse af digtet som »en kniv læseren træder på« (1960), og Ribbjergs beskrivelse af poesien eller digteren som et »turboapparat« eller et stykke sæbe, der ikke »er for fastholdere«, og hvor læseren »som en brølende bue / slynges bagover mod den tørre lyd / der fremkommer / når kraniet møder karrets kant« (1960). I konkretismen i slutningen af tresserne er »instrumenterne«, dvs. poesien, ikke længere så »farlige« og »aktive«, men snarere noget, man kan betjene sig af efter forgodtbefindende. Hejlskov Larsen taler om »ordenes mekanik« og om digtningen som et »et tivoli«: »Ligesom maskineriet i tivoliernes fornøjelsesapparater er enkelt, er også remedierne i digtenes fornøjelsesmekanismer få og ret enkle at beskrive« (1965, 28).⁴⁵ Og hos Højholt lyder meldingen helt illusionsløst og lakonisk: »Digtet er en ting« (1967, 13).⁴⁶

I dansk poesi og poetik efter 1980 er der sket en mærkbar ændring. Her er poesien hverken en fintfølelse mimose, der er et produkt af digterens sjæl, eller et instrument eller apparat, der kan bruges til at angribe samfundet med eller at fornøje sig med. Netop derfor står også Søren Ulrik Thomsens replik om, at »man må først og fremmest være fornem«, og at digtet må »sætte sig ind som en forskel i verden«, idet det »hverken kan cirkulere, fungere, kvantificeres eller, for den sags skyld; frigøre« (1988, 68), som et præcist motto for dansk poesi fra 1980'erne og 1990'erne. Skal vi finde en mere konkret poetisk manifestation af Thomsens udsagn i de lyriske forfatterskaber, udgør krystalmetaforen i denne sammenhæng en vigtig kilde til forståelse. Derfor en kort overflyvning af dens position i ny dansk digtning.

I en række af de nyere forfatterskaber, der i størst grad er forankret i klassisk symbolistisk-modernistisk tradition, har krystalmetaforen et visionært præg. Hos Bo Green Jensen tales der om digtet som »et krystaltårn, der rækker ud i tiden og op i evigheden« (1985), hos Strunge om »krystal-skibet«, der »træder ud af natten« (1982), og hos Lene Henningsen om »ædelstene slynges mod himmelvogterne« og »solens smykke til jorden« (1991). I alle disse tilfælde er poesien, som man ser, udtryk for en længsel, der sprænger alle normale forestillingsmønstre. Det krystallinske bliver – som hos forbillederne, Baudelaire og Rimbaud med deres »diamantaf-

grunde« og »hvælvinger af ædelstene« – udtryk for alt det, der distancerer sig afgørende fra enhver form for utilitaristisk social orden, almen smag og begrænsninger i livsudfoldelsen i det hele taget.

I den mere formorienterede, illusionsløse del af den nye dansk lyrik og poetik anvendes krystalmetaforikken i højere grad for at pege på det æstetisk reflekterede, l'art-pour-l'art-orienterede aspekt ved digtningen. Niels Frank anfører, at man kan beskrive formen som en »krystal og stilen som den flamme, der betegner kaos i et lukket system« (1993, 25), og hos Søren Ulrik Thomsen finder man også et væld af geometriske, krystal-lignende former, når der kredses om det poetologiske, såsom »glashus«, »fornem pyramide«, »regnkklar rumklang«, »sjælens telt« og »kronjuvel på erindringens spir« (1987, 1991). Der lægges altså i den anvendte metaforik vægt på, at digtning er inkommensurabelt med liv og natur, og at poesien udgør en »forskel« i verden, som ikke kan reduceres eller oversættes til noget andet. Digtet har udadtil en fast og perfektioneret form, og indadtil en strukturel opbygning, der lyder en række love, som er specifikke for det givne digt.

Imellem disse to yderpositioner i anvendelsen af krystalmetaforikken i forhold til det poetologiske forekommer der en række andre eksempler, hvor en Rimbaud'sk visionært-ekspansiv og en Mallarmé'sk formkoncentreret æstetik indgår i et blandingsforhold. Det gælder f.eks. Pia Tafdrups digtning, hvor samlingen *Krystalskoven* hovedsageligt peger på den visionære symbolistiske brug af metaforikken, mens en række formuleringer fra *Over vandet* går jeg er formorienterede, såsom »digtarbejdet er et ubevidst krav om, at der skabes en indre sammenhæng i værket, hvor hvert ord vil sin plads som atomet i krystallen« (1991, 98).

Man kan til sidst bemærke, at der hos digtere som Lars Bukdahl og Carsten René Nielsen, hos hvem der polemiseres kraftigt mod enhver form for klassisk modernistisk æstetik, dvs. heroisk lidende digterattituder, forfinet l'art pour l'art-dyrkelse og religiøst farvede poetiske visioner, ikke findes en krystalmetaforik. Det er imidlertid spørgsmålet om man ikke med underfundige metaforer for det digteriske som »firekantede bordtennisbolde« og »blank labyrinth« (Bukdahl 1988) har at gøre en metaforik, hvis associative betydninger ikke adskiller sig voldsomt fra krystallens.

Under alle omstændigheder inkarneres der i Bukdahls og Nielsens forfat-

terskaber den samme grundopfattelse af det poetiske som i andre lyriske forfatterskaber fra 1980'erne og 1990'erne, nemlig at digtet er en slags verbal ikon, hvor bestemte formelle stilistiske greb er anvendt i forsøget på at udtrykke en unik omverdensoplevelse og -fortolkning.

c) Slutord

Hvad enten jeg har fokuseret på ligheder eller forskelle inden for ny dansk digtning, er det sidste ord i denne retning naturligvis ikke sagt. Ethvert litteraturstudie er led i en søgende, uafsluttet og uafsluttelig proces. I denne bog har jeg vekslet mellem nærlæsningens fokus på det digterisk unikke og litteraturteoriens og -historiens brede begreber og perspektiver i forsøget på at kaste lys over dansk poetik og poesi fra 1980'erne og 1990'erne. Forhåbentlig er det lykkedes at skabe en relevant og nuanceret diskussion af en række centrale poetologiske problemkredse, at øge forståelsen og skærpe interessen for de syv behandlede forfatterskaber og ikke mindst at animere til videre beskæftigelse med emnet.

en vis hjemfaldenhed til eksistensen, der træder frem i al sin skærende irreduktible nøgenhed, når alle de sammenbindende overbegreber så som Friheden og Fremskridtet braser sammen. (69f)

En helt afgørende ting, når man skaber kunst, er at man tør lade sig forføre af sit materiale. Man bliver klogere af at huske, men nogle erfaringer får man kun ved at glemme. Mit lys brænder ligger jo på mange måder i forlængelse af avantgardens problemstillinger, forestillingen om en kunst der tematiserer sig selv snarere end at henvise til en mening uden for sin egen form. Idealet for mig var nærmest den minimalistiske skulptur, men rent bortset fra at de forestillinger, der udtrykkes i poetikken, slet ikke lader sig gennemføre i praksis, fordi sproget jo altid er henvisende, er en sådan principiel metakunst i dag unødvendig, fordi vi jo godt ved, at »skriften er skrift og den skriver ...« (70)

Mit lys brænder er en god gammel ven, som jeg altid vil elske og frygte for dens ubønhørlige insisteren. Men altså: Nye digte indledes med et citat fra Len Deighton: »Man skal gå før man kan løbe, ikke sandt? – Nej sagde jeg. Enhver mor vil fortælle dig, at de fleste børn kan løbe før de kan gå. Det er det med at gå, der er svært.« Avantgarden og traditionen har sammen gennemløbet en kunsthistorie, hvor de på en meget produktiv måde indbyrdes har ironiseret og forargedes over hinanden. Nu er de standset, og er for første gang i øjenhøjde. Så går de. (71)

af: En dans på gloser (1996)

Et værk vil jeg her definere som et arbejde, der formelt såvel som stofligt har flyttet sig kvantitativt i forhold til det foregående og er afsluttet, dvs. arbejdet igennem til dét yderste punkt, hvor formen ikke kan fange mere stof og stoffet ikke generere ny form. I det hele taget anlægger jeg på alle niveauer afsluttedhed som kriterium; et digt skal kunne stå i sig selv og må ikke være afhængigt af at blive holdt oppe af andre digte i samlingen (hvilket

vel at mærke ikke betyder, at disse såvel som alle mulige andre tænkelige kontekster ikke kan belyse nye aspekter af digtet), som på sin side ikke må låne sin kraft fra ophavsmandens tidligere bøger, og under ét må den samlede produktion kunne ansues som livsværk. Helt ned på sætningsplanet er det vigtigt at betragte de enkelte betydningenheder, det være sig udsagn, klangligheder, billeder eller kombinationer af disse, som små værker i sig selv, der ikke bør hæftes sammen af betydningssvage korridorer i sproget; er dét nødvendigt for processen, må det være den, der er noget galt med. 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.

At en sådan kunst slet ikke kan skabes, er ikke det samme som, at den ikke kan tænkes – og derfor må tænkes – skønt virkeligheden er anderledes relativ: På trods af at jeg opfatter den procesorienterede kunst som barn af en avantgardetænkning, der siger mig stadig mindre (– netop »as idea«, hvormed også er sagt, at meget af den kunst, der faktisk er skabt og stadig skabes inden for denne tradition, for tradition er det jo these days, siger mig noget), er jeg ikke ude i rent polemisk ærinde, men ude på at sætte begreberne på spil ved at sætte dem på spidsen, skønt der jo i praksis i hvert fald aldrig er tale om absolutte kategorier: En kunstners arbejde består under alle omstændigheder af en række værker, som tilsammen udgør en proces, og bryder man sig ikke om det store ord Værk, kan man jo sige; en proces, der afsætter en serie spor. Således må et forfatterskab betragtes både horisontalt og vertikalt:

Tværstregerne repræsenterer de enkelte værker, imellem hvilke de kvalitative spring ligger, mens den horisontale linie betegner, hvad der binder værkerne sammen. Mellem disse to niveauer må et optimalt stofskifte finde sted; i nogle forfatterskaber synes der imidlertid ikke fra bog til bog at ske væsentlige ændringer (med vilje bruger jeg ikke ordet »udvikling«, dels fordi jeg afskyr dets associationer til jubeloptimistisk psykoterapi og dels for at afgrænse mig over for individuastanken); man fornemmer

en sådan mangel på identitet og fokusering gør forfatterskabet uinteressant for læseren, fordi det selv er uden erkendelsesinteresse og enten udtrykker en journalisme, som er dømt til at falde tilbage på bestandigt nyt stof, eller en formalisme, som intet har at sige, og derfor må sige det på stadig nye måder. I begge tilfælde er der med andre ord tale om en manglende spænding og udveksling mellem form og stof. Som illustration af princippet i en sådan udveksling nedenstående graf, som tænkes at repræsentere en serie på ni digte – med digt I som det første, der skrives – der alle kredser om det samme:

Det første digt vil formelt slet ikke være på højde med stoffet og fremtræder gribende ynkeligt i sit forsøg på at udtrykke noget, der presser sig voldsomt på, men endnu ikke kan fanges, så meget desto mindre som forfatteren i vid udstrækning er henvist til at falde tilbage på formelle erfaringer, han indhøstede i sin bearbejdelse af et tidligere stof, og derfor er magtesløs over for det nye. På dette tidspunkt er stoffet altså større end formen, men efterhånden som de følgende tekster udarbejdes, vil nye formelle indvendinger gradvist definere det pågældende stof, som altså langsomt træder frem og på sin side udfordrer formen, hvorved det bliver muligt at løfte den følgende tekst op på et højere niveau osv., indtil spændingsforholdet mellem form og stof kulminerer i det femte digt, der betegner det kvalitetsmæssigt optimale. Herefter er det nu formen, der digt for digt vokser sig større end stoffet, som den i stadig højere grad behersker, og derfor ikke længere befinder sig i livtag med. Teksterne på den nedadgående del af kurven »ved« altså nu for meget om stoffet og vender derfor interessen mod sig selv som form, hvorved digtene trinvis perfektioneres henimod det barokt elablerede. Under den strengeste selvkritiks synsvinkel skulle man altså kun publicere digt nummer fem, men jeg ville nok medtage både det, der ligger lige før indløsningen af den maksimale spænding, og det, der falder lige efter. Digt nummer fire fordi det i sin lette stammen hele tiden opleves som værende lige ved at kamme over i præcise skanderinger og netop derved bliver særligt intenst, for som Baudelaire sagde, er det kun det let misdannede, som er virkeligt skønt; den forelskede drømmer jo heller ikke om sin udkårnes

oven i købet, at der er tale om samme værk, som skrives igennem i stadig svagere udgaver. Svækkelsen kan så enten diagnosticeres som et stof, der er ude af stand til vedblivende at lade sig udfordre, kvalificere og transformere af formen, eller som en form, der langsomt skvatter sammen af stofmangel. Modsat kan andre forfattere levere bøger, der er så indbyrdes perfekte skikkelse, men om hendes skæve tand. Det sjette digt ville jeg nok forskellige, at det kan være svært at tro, de er skrevet af samme person; være svag over for af ren og skær forfængelighed, fordi det jo triumferer over sin bemestren af det seje, netop tilbagelagte stof med en medrivende

veltalenhed. »I kunsten må man aldrig kunne se spor af arbejdet med at frembringe den«, siger Per Højholt, for »digterens sved vedkommer ikke læseren«, som han (citeret efter samtaler og derfor efter hukommelsen) fortsætter, og sandt er det, at når et digt skrives igennem til tider måske op til tredive-fyrre gange, er det blandt andet for at få det til at se ud, som om det er rystet lige ud af ærmet, hvilket ikke betyder, at det nogensinde i løbet af processen bør afgive så meget som en gnist af sin – ikke oprindelse, men netop fremskrevne – spænding for at nå dette mål. (I I ff)

Umiddelbart kunne man jo tro, at en digter, der havde arbejdet tilstrækkeligt længe med sit fag, havde perfektioneret sin håndværksmæssige beherskelse i en sådan grad, at han til enhver tid ville være i stand til at skrive et digt. For eksempel kunne han jo dykke ned i Ordbog over Det Danske Sprogs hav af fantastiske gloser, vælge en håndfuld, og fra formens point of view, bygge sin tekst op over dem, eller ved at imødekomme avisredaktørens bestilling af et digt om et bestemt emne omvendt tage sit udgangspunkt i stoffet. For en dygtig håndværker kan det også sagtens lade sig gøre på denne måde at skrive et digt, der ikke er dårligt, men at et digt ikke er dårligt, er ikke det samme som, at det er godt, for i kunsten er håndværket på én gang det vigtigste og det mindste af det hele.

Lad mig bruge et billede: Når jeg går i gang med arbejdet på en ny bog, pakker jeg de kirurgiske instrumenter, jeg hidtil har betjent mig af, ud og opdager, at de i mellemtiden er blevet rustne, for de blev til i udvekslingen med et specifikt stof og formår ikke at gribe andet, da form og stof kun bliver til og kvalificeres i æstetisk forstand ved at kvalificere hinanden. Evner man ikke formelt at bringe sig på højde med det nye stof, der nu trænger

bug for straks at kunne vurdere, hvad der skal gøres; men sit indre ansigt må han vende bort, hvis han ikke skal tabe båren af forfærdelse og dermed blive ude af stand til at hjælpe; for etisk fordres det til hver en tid at gøre sig til herre over de konkret foreliggende rædsler, men kun på det æstetiske niveau kan grusomheden ses direkte i øjnene, for kunsten er en skønhed, man slet ikke kan fjerne blikket fra: »Den er så skøn, at man får ondt i øjnene«, som en veninde sagde om Tarkovskijs film *Offeret*.

Det skønne og det smukke kan måske bedst udskilles via deres respektive bagsider: Umiddelbart er det smukke Bo Bedre-hjem en ren fryd at betragte såvel som at opholde sig i, men snart begynder det perfekte at gå os på nerverne, fordi det i sin konsekvente fortrængning af det imperfekte netop peger på dette; sofagruppens til mindste trævlet matchende møbler er en utopi om mennesker 'som skabt for hinanden', men fremkalder også sit eget ramponerede modbillede af plastic-mødre og fraværende fædre, pap-børn og ex-kærestes, der befolker de sociale netværk som sammenbragte møbler. Håret i maden, asken på gulvet og det slingrende strint på toiletsædet er rene katastrofer, fordi de relativiserer iscenesættelsen af et absolut liv, og er livet på denne scene ikke nogen lykke, er det heller ikke forfærdende, men unheimlich, fordi det udspilles som et forsvar mod en tilværelse, der i tusinder af henseender har netop sin relativitet at takke for overhovedet at være beboelig. Det smukkes ideal er det perfekte, hvis bagside ikke er døden, men det ikke-levedes status quo etableret som forskræmt kompromis mellem livet og døden, modsat skønheden, der som ideal ikke har det perfekte, men det fuldkomne, hvis utopi ikke er at fuldkommengøre det flossede, relative liv, men at absolutere sig selv som et lille stykke evighed i den timelighed, skabelsesprocessen med målrettet grusomhed bortøder i takt med, at værket opbygges. (99ff)

Mange, og ikke blot digterne selv, hader den litterære analyse, fordi de frygter, at poesien 'går i stykker', når den analyseres, men for mig at se er det kun det dårlige digt, der kan fratages sin power ved at blive gjort til genstand for analyse, fordi en sådan jo faktisk kan udtømme en tekst, der ikke har nået sin forms yderste grænse og dermed heller ikke lukket sig om den hemmelighed, enhver udfyldt genre vil have for en anden. Hvad

sig på, er man henvist til de foreliggende instrumenter, men dermed også til at skrive den samme bog som sidst og gå glip af den nye, hvis stof både fordrer og frembringer ny kunnen, nyt værktøj, nye greb. For min skyld kan man godt vende billedet om og sige, at ny kunstnerisk teknik gør det muligt at fange nyt stof; men at et kunstnerisk talent er givet betyder ikke, at kunstneren er givet en apriorisk kunnen, der efter behag kan rettes mod et arbitrært stof, thi denne hans beherskende kunnen beherskes omvendt af en stoffets nødvendighed, der på sin side udtømmes i samme nu, den har fundet, opfyldt og fortæret sin form – heraf den uhyrlige tomhedsfølelse man sammen med lystpræmien får udbetalt efter vel gennemført arbejde. Dermed ikke være sagt, at håndværksmæssig erfaring er omsonst; for at blive i billedet kunne vi jo sige, at de nye instrumenter kun kan blive til på baggrund af den viden, man indhentede ved at frembringe de tidligere – som de nye ydermere skylder deres eksistens, fordi de gamle instrumenter i takt med deres anløbenhed har produceret en ny ikke-viden, der både nødvendig- og muliggør et nyt værk. Her står vi så ved det paradoks, der markerer en skillevej imellem dét, vi normalt forstår ved håndværk, og så håndværket i kunsten, i hvilken den håndværksmæssige kunnen fortabes i takt med at den indvindes, og omvendt. (20f)

Hvad vi ser i disse år er langt fra en overskridelse af traditionen, men derimod en traderet avantgardes ukritiske spejlvending af konventionen: Det nettede Biedermeierinteriør transformeres til Michael Brammers møbelansamling med udstoppede hundehvalpe, Brendekildes uskyldigt forelskede par til Susan Hinnum's udstilling af sine 47 aflagte elskere og 28 kontaktannoncesvar, skilderiet af pigen, der tækkeligt vasker sig, genopstår i Erik A. Frandsens malerier med påklæbte pornofotos af skamløst fremvist kvinde-køn; 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. Når lægen bærer båren til lazarettet i Sarajevo, må han stirre direkte ned i den såredes åbne

fjernt fra.

Samme digt hver dag.

En kvinde sover med ansigtet ind mod væggen. Bilernes
lysmur.

Det slidte fortov.

Samme digt hver dag.

Ordene nægter at forlade billederne, byerne. City slang.
Blå rum

mellem murene. Nat.

Samme digt hver dag.

S-togets hule kile skydes ind under byen. Vi svæver på
trapperne.

Samme digt hver dag.

En mand forsvinder i sidegader. Min krop i glasset.
Containerne

gaber i baggården. Vi sidder i portene.

Samme digt hver dag.

De brugte støvler, den gamle jakke. Jeg kalder på ordene
og går

aldrig mere på arbejde. Jeg åbner vinduet.

Samme digt hver dag.

City slang.

Samme digt igen i dag.

AFSKED

Snart maser nattens gletcher

parkerne tomme –

kroppene drejer mod kulden

spredes i gadernes væv

forsvinder i lygternes faldende hvidt;

genkender ikke hinanden

i lukket november.

dette angår, er jeg 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 brådsø; 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. Men digtets hemmelighed er for det første ikke en bestemt, og for det andet hverken indeholdt i eller kendt af forfatteren. Jeg må spørge mig selv, hvorfor jeg mindst en gang om året kan genlæse f.eks. J.P. Jacobsens lille håndfuld digte, skønt jeg jo ikke har glemt dem i mellemtiden, hvis ikke det netop er fordi, der hver gang står noget nyt i dem; deres uforglemmelighed synes at hænge sammen med deres ubestemmelighed, som de igen kun kan rumme takket være deres formelle præcision. Det vellykkede digt huser en blind vinkel, hvorfra ny betydning til stadighed emanerer, og kan derfor ikke endegyldigt beskrives af analysen, eller sagt på en anden måde; nye analyser vil blot få denne vinkel til kontinuerligt at forskyde sig, idet enhver analyses mål er at udsige alt dét, den ved om digtet, hvorved den samtidig analyserer sig frem til det, netop denne analyse ikke ved. Man kunne også sammenligne digtanalysen med den arkitektoniske beskrivelse af et hus; det er ikke på trods af denne kortlægning, bygningen bevarer sin hemmelighed for analytikeren, men derimod takket være gennemgangen af rum efter rum, at han til sidst stilles over for en dør, der ikke kan åbnes, men bag hvilken »skrigene fra de tilmurede alkover« høres, og vælges næste år en ny analysestrategi, vil man dermed støde ind i en ny dør. (90f)

Poesi

af: City Slang (1981):

HVER DAG

Teenagere glimter langs motorgaderne. Huse tæt på og

hvor kommer lyset fra
holder døden i sin hede hånd
ørene hovedets lådne smykker
kærlighed et slag præcist og hårdt
åben og smattet hængende sort
tungen skinner mellem tænderne
tungen er kødfuld
tungen er fed
falder i dybeste søvn midt på gaden
uskadt over boulevarden
lysvågen i drømmenes nåleskov
buttede fødder
hvor kommer lyset fra
power
udefra indefra
power
indefra udefra
hvor kommer stormen fra

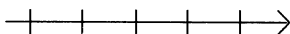
grå øjne
gult sengetøj
gennemsigtige tårer

grå tårer
gule øjne
gennemsigtigt sengetøj

*

ikke hælde virkeligheden på digte
ikke hælde digte på virkeligheden
bare skrive digte,
virkelige digte

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.

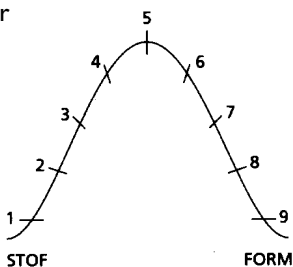
GLEMT KVARTER

I et glemt kvarters blå bombetomt
flakker jeg søndag eftermiddag, efterår
busserne ligger med bunden i vejret
rustne og fulde af rådden regn
fra porte og mørke køkkenruder
vender gamle kærestester
ansigtet mod mig, rækker hænderne ud
i det blå.

af: Ukendt under den samme måne (1982)

POWER

Maven en bro af muskler



Der findes ingen genvej til verden
i den tidlige morgen
mens regnen falder
findes en mand,
 som er mig,
i det iskolde køkken.
Men ikke en vej
 ud af verden.

*

Jeg er blevet for lille til mit liv,
og det for småt for mig.
Der er en infernalsk larm fra gaden
og fra de år der er væk.

Mit liv fylder for meget,
det kan ikke længere være på værelset.
Hver gang jeg ser ud af vinduet
synker City dybere i et grønt grønt hav.

Jeg er træt af min egen forsøvede tungen
uhyggeligt skønne sange,
jeg længes efter en større, en
 næsten uhørlig
musik.

Gennem sprækken mellem døgn og døgn
vil jeg råbe en hemmelighed til mig selv
men stilheden falder som en økse
og deler den
i nærmest intet og næsten alt
for meget.

af: *Hjemfalden* (1991)

Jeg er blevet så enkel og ensom 236

af: Nye digte (1987)

Jeg er så træt af rockmusikken;
den er en kniv der bliver ført hen over kraniekassen
parallelt med migrænen der løber lige under –
der er intet i den, som ikke også er i mig
og så ryger den i sengen.
Jeg undgår den, som jeg undgår min ældste ven,
Idioten,
der gentager alt hvad jeg siger
forstærket, forskudt og forvrænget
ham, der ikke kan sidde stille, hvis jeg bevæger mig en smule
og ikke kan røre sig ud af stedet, hvis jeg forholder mig rolig.

Der er så meget i mig, som ikke kan være i rockmusikken
og endnu mere i dig, som ikke kan være i mig
og langt, langt mere, som ikke kan være i nogen
knap nok i digtets musik:

Det ene øje græder af glæde
det andet er gennemsigtigt af rædsel
over det, der hverken er dig eller mig,
det, vi hverken er ene eller fælles om
skønt det holder os oppe og suger os ned som et hav:
Sukkets volumen, glemslen og blikket,
dyrenes stumhed
en øde, – vildt oplyst villa.
Jeg siger det som det er: Jeg ved ikke hvad det er.

*

Der findes et skib med slukkede lygter,
en bog slået op
på tavshed.

og skyller et blodigt spækbræt,
går du, med en begyndende skævhed
i ryggen, den ranke, min dør forbi
som en høj, svimmel krydsning
mellem et fuldstændig nedbrudt dyr
og et genfærd af Gud fortabt i ideen
om med et blik at flytte en natsværmers
støvede vinge til døvnældens stilk.
Så vender du om, men for mig er det slut
med at blive en anden
og sket med at frygte at skulle forlades,
fordi du vil møde en ny:
For jeg findes ikke i flere versioner,
end den, der kom ud, da jeg først blev skilt
fra min moders kød,
og sjælen indtog mit eget,
som theen det kogende vand.

*

Det er april
og de gamle mænd bryder sammen
de vil ha medaljer, de vil ha fisse,
og de vil ha ret,
men ikke dø før deres sønner,
der nu slås om en plads i præsidiet,
hvis gardiner vævet af sukker og blod
opbløder verdens vældige lys,
såvel som dens værste mørke.
Selv har jeg intet at skulle ha sagt,
for jeg taler om dét,
der aldrig vil stå til forhandling,
når det kompromisløse ophørsudsalg kulminerer,
og jeg er klar til at gå min egen vej,
som er ingens, og andre har gået før mig.
Kun i en tilstand

som Nordvestkvarteret i slut.
Selv efter alle de år blir jeg lykkelig
over den ukendte kvinde, der vinkede til mig,
da mit tilfældige tog rev sig løs.
Uophørligt syr hendes hvide hånd sekunderne sammen.
 Det er tid til personlig afvikling,
og jeg har ikke brug for at drømme.

*

Jeg var så forelsket i drømmenes sprog
– de apokryfe ordbøgers ophav –
at jeg tog ud til The banks of the 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.

af: Det skabtes vaklen (1996)

En tirsdag aften sidst på året,
hvor tankerne glider
som lygterne gennem parcelhuskvarteret
og dråberne ned over ruden,
og jeg, som alle i dette nu,
står i et vanvittigt lysende køkken

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.

af kølig velklædt venlighed
forlader jeg dette kontor for vinden,
hvorfra intet vil blive fordelt,
for her regnes på det, der er fælles,
men ikke kan deles,
og på det, der er delt,
og ikke kan heles:
Gennemsigtig som en tolvårs piges første digt
og søvnløs som en olding
venter jeg på, at tjørnen,
som heller hverken gør fra eller til,
springer ud.

*

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 for at 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 lignede ud i en klinisk ekstase,
hvor begge helt gik til grunde,
jeg så år forsvinde som rastløse dage,
og en nat med ét blive større end livet,
da pausen mellem to pulsslæg 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

Mit lyriske projekt, som jeg selv kalder en digtkreds, består af syv bøger på i alt ca. et tusind sider. Det er i høj grad ét værk i syv bøger og de hedder under ét Rosens veje. Her kommer så den helt hårde konkretsnak altid ind. Hvorfor netop rosen og hvorfor netop tallet syv? Godt: Rosen fordi den er så ladet med meninger ned gennem tiden. Den er jeg og alt, alkymisternes al-rose. Den er religionens symbol for lidenskab (og er der én ting, som adskiller firsernes kunst fra halvfjerdsernes og tressernes, så er det, at den kræver såvel virkeligheden som lidenskaben tilbage, men jeg skal ikke tale kritisk her og teoretiseringen er i mine øjne lovlig flot). Den var victorianernes tegn for seksuel energi. Alle disse ting er i rosen. Endvidere optræder den hos mig også som et apokalyptisk fikserbillede. Et meget forkrampet udtryk, men altså: en tvedelt åbenbaring af de sidste dage i verden, som vi kender den. Noget folder sig ud på himlen og det er »ikke til at skelne / En sort sol fra en rose/ Mens lyset langsomt sætter ud/ I det golde og lovende land.«

Det kan være Bomben i Det Høje. Det kan være det stille punkt i dansen og den drejende verden, som folder sig ud på himlen eller i selvet eller begge dele. Det er et billede jeg så og skrev ned, men der var ingen brugsanvisning ved. Hvis hele rejsen kunne reduceres til et klokkeklart afsnit, var der ingen grund til at fylde syv bind. Og der er ikke et ord for meget. (12f)

Det begyndte med Requiem & Messe i 1981. Begyndelserne til denne bog fortæber sig i de mytiske halvfjerdserne, en sær og mørk mellemtid, hvor jeg tilfældigvis voksede op. Digtene i Requiem & Messe (der var et »Requiem for en sort sommer« og en »Messe for den tavse tid«) er skrevet ud fra en altfortærende følelse af overflødighed og ekstremt sortsyn. Den var jeg ikke alene om, men jeg havde det med at lukke mig inde i fjerne dage og tasmørkekamre og dyrke den. Det indrømmer jeg. Det er så mit held – og læserens – at jeg ventede med at skrive den ned, indtil dyrkelsen var trådt i baggrunden.

Desperationen giver sig to udslag med en hel del mellemtoner. Dels er der en dyb lede ved livet og dagenes gentagelser, som så naturligvis besynges, fordi man lever så meget i spejle og ingen ting er én ting på én gang. Dels er der en – det må man sige – meget viljestærk drift mod lyset.

Bo Green Jensen

Poetik

af: Så vi ikke visner ihjel (1985)

SÅ VI IKKE VISNER IHJEL er en skitse til en anti-poetik, skrevet på bestilling, men offentliggjort i selvforsvar. Den er også en annonce for projektet ROSENS VEJE, hvis billeder og bevægelser danner basis for disse mere eller mindre velovervejede betragtninger. I 1982 lod jeg – i en note sidst i samlingen Den blivende engel – i et svagt øjeblik kundgøre, at jeg skrev på en såkaldt digtkreds eller -cyklus. »En sekvens på i alt syv samlinger, som vil rejse sig med firserne.« Så selvhøjtideligt udtrykte jeg det, og det blev værre endnu: »Skønt hvert bind udgør en bog for sig, læses forløbets dele klarest i lyset af hinanden og nævnte større helhed. Den blivende engel hører hjemme overfor Det absolutte spil og nedenfor Requiem & Messe.« Så pompøst formulerede jeg min i virkeligheden meget vage plan om nogle tematisk sammenhængende digtbøger, hvis grundstof er selve livet. Jeg har hørt meget for den note og jeg fortjener hvert et ord. (3)

Poetik. Et både skræmmende og æggende begreb. Ordbogen udlægger det som »læren om digtekunsten, dens former og virkemidler«. En poetik er altså den enkelte digters forsvar for sin kunst. Man har ofte bedt mig om min poetik. Den kan jeg ikke skrive. Så sikker er jeg ikke på noget.

Som alle manifeste lugter poetikken af både facitliste og ønskedrøm: bogen og verden sat på formel, det hele skrevet ind i DEN STORE BOG OM ALLE TING. Alligevel må udsigten til en optimal formulering, et endegyldigt udtryk lokke. Det dufter lidt af fred omsider, fred fra det sindssygt irriterende ytringsbehov, den rastløshed som holder én vågen om natten og får én til at jage meningen med altet på det ene hvide ark efter det andet. (8)

Mine bøger gennemrejser mørket for at finde frem til lyset og lysten til lyset. De gør det i verden, de gør det i det JEG ER, som kun i en af sine potenser er et bestemt JEG ER. Jeg er mennesket. Jeg er nødt til at tro på mit jeg som alle, som en repræsentativ rejsende. Nu lyder det så som om vi taler handelsrejser. Det med stemmen er en svær ting. 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 uendeligt mange splinter, der må arrangeres, stykkes sammen, holdes op for hinanden, som må modsige hinanden, før der kan være en brugbar stemme.

Det tyvende århundredes myte er myten om et jeg, der giver mening, i en verden, der tilsyneladende ikke gør det. Det er på godt og ondt denne myte, som jeg søger at leve og skrive. Det kan man så grine ad og man kan kalde mig selvretfærdig, selvhøjtidelig, selvbesat. Det er utvivlsomt ufrivillig komisk og utilstedeligt højtravende, når jeg siger, at jeg skriver for at finde livets mening, men det gør jeg, hvis man skal skære én mening ud af dette morads. Det tror jeg at alle skrivende gør. Hvad skulle de ellers skrive for? Grådighed? Den hellige almindelige revolution, den kliniske medmenneskelighed, den objektive, absolutte sandhed? Der er ingen objektiv absolut sandhed. Det er ikke mindst pointen i det absolutte spil: vi er brikker og vi er insekter, men vi er også altings begyndelse og ende. Og vi har kun dette jeg, dette du, dette vi, at kende hinanden og livet med. Om problemet med at finde én stemme kredser den fjerde bog, Mondo Sinistro. Bag på bogen står der:

Mellem afmagten og indsigten
Hvor lyset bliver til dage
Begynder Rosens Veje

Det er dér dette jeg skriver. Mellem afmagten og indsigten hvor lyset bliver til dage. Det er ud af denne angst at vi skal skabe en legende. Ellers er vi uden mening i det absolutte spil. (17f)

Efter Cohen oversatte jeg Eliots digte, fordi Eliot var den der viste mig,

Der er digte om sommeren i den bog, der må skære i selv det mørkeste hjerte. I hvert fald i mit og jeg læser den meget som en fremmed nu. Jeg kaldte dengang bogen en tidebøn og det er den. Den rejser gennem mørket og det er det, som man ser mest til, men den reiser for lyset. Det er min svaghed, at jeg kun kan tale om disse ting ved igen og igen at remse lys og mørke og mørke og lys op, men det er nu engang disse som bygger dagene i livet. Hvis jeg kunne sige det med prosa, havde jeg sagt det med prosa. Nuancerne findes i digtene. Først og fremmest etablerede Requiem & Messe et JEG ER. Det var for så vidt det vigtigste for mig og der skulle godt to hundrede tryksider til.

Jeg havde det ikke godt dengang. De første digte er – kan man sige – skrevet i et værelse ved verdens ende. Jeg drømte om haven i hjertet, men den var absolut ikke til at få øje på. Det blev ikke bedre af, at Requiem & Messe affødte så megen virak, som den gjorde. Jeg havde levet sammen med min kone, mine to-tre venner, mine skygger, min gift og mine bøger i en tung, men relativt tryk isolation. Forstadsdisen var fuld af ens dage. Pludselig skulle jeg, der var krampagtigt og næsten patologisk genert, læse højt alle vegne, give interviews, være receptionsløve, kommentere dette og hint, samt levere cirka ti gange så meget tekst, som jeg normalt fik frempint. Det gjorde jeg så. Jeg ville leve af at skrive og jeg har levet for at skrive. Så hører det hele med. (14f)

Jeg får altid at høre for mørket i mine bøger. Det er lidt uretfærdigt, men det er en forståelig læserreaktion på Det absolutte spil. Nogle siger at bogen gør dem dårlig. Den gør mig dårlig, fordi den vitterlig er så forpint skruet ned i et mørke, som ikke overgiver sig uden videre. Det er sikkert lidt af »hemmeligheden« ved bogen, hvis man kan kalde en sådan annonce for selvhad en hemmelighed. Den finder en vis fred i sin dybe lede ved altet. Angsten bliver på sæt og vis livsbekræftende. I virkeligheden står hele bogen i den anden og den sidste tekst. Rester er variationer over dette udtømmelige tema, angsten og livet og angsten for livet i vor tid. (16f)

så altafgørende, aner vi kun alt for godt og vi kan gisne om en verden efter, livet på en dunkel, post-apokalyptisk Jord. Men når vi drømmer ondt om denne, drømmer vi dog. Ud fra vort nuværende erkendelsesgrundlag. Nostradamus studeres som ingensinde før, Ark 2 er på tegnebordet og eskatologien flourerer. Men begreber som mening og menneske tolker vi fortsat – på trods af alle givne og åbenbare absurditeter – i et lys som er romantisk-humanistisk. (26)

Fra starten eksisterer et split i romantikken. I og med at man giver afkald på ordo-tænkningens verdensbillede, løsner man også underbevidstheden. Romantikken brænder således mellem legendelys og mareridtsmørke, sublimation er der masser af og fortrængningerne får krop. (28)

Der gives dem, som alene forbinder romantikken med biedermeier og guldalderidyl. Den er meget mere, faktisk alt andet og altid total i sin stræben og sit udtryk. Der fokuseres på absolut lys og absolut mørke med en undertiden vild, flængende skønhed. Romantikken kroner epifanierne – de tidløse øjeblikke af indsigt og forklarelse, af oceanisk eksistens i den enkeltes liv – og søger i skrift at fiksere dem. Digteren er prismet, som kan samle, holde og dele lyset. Hans hus er et krystaltårn, som rækker ud i tiden og op i evigheden. Det står ikke ved verdens kant, men i dens hjerte. (28)

Holder argumentationen så? Kan modernismens arveløse bevidsthed være identisk med og erkende som romantikkens grænseløse, autonome jeg? Er dekadenternes tusmørketårn, modernisternes drømmefængsler og romantikkernes krystallinske spir manifestationer af den samme konstruktion, beliggende i den samme bevidsthedszone? Jeg vil mene ja. Det var James Joyce, der indlemmede begrebet »epifani« i den verdslige sprogbrug. Ordet stammer oprindeligt fra den typologiske bibeltolkning og betegner øjeblikke,

hvordan man kan hobe brokker op, så vraget finder en brugbar stemme. Hvordan man stiver ruinen af. Jeg køber ikke nødvendigvis hans forklarelse, men jeg køber hans fortvivlelse. Eliot i tyvernes London er meget vores Jeg i Danmark her og nu. (22)

Om det at skrive vil jeg sige generelt: det er afmagtens våben, det er erkendelsens redskab i søgen efter en ny orientering, efter at trænge igennem i en uigennemtrængelig virkelighed. Det er alt udtryk. Det hele hænger sammen. Jeg kan ikke se, at Cohens poetik udelukker Coleridges uendelige JEG ER. Jeg kan ikke se, at Poes sublime kortdigt udelukker Dantes store sang. Og jeg tror på traditionen som en mytebank, der er fællessummen af menneskelig erfaring, erindring og erkendelse. Mennesket lærer efter alt at dømmе ikke af sine fejltagelser, men det kan holde fast ved at huske. Derfor er det rigtigt, at hvert nyt kunstværk ændrer det bestående hierarki, som Eliot siger i »Tradition and the Individual Talent«. (28)

af: »Den stadige blomstren og den tabte epifani« (1985)

Jeg skal fremlægge nogle betragtninger over temaet »Romantikken, symbolismen og vor tid«. Min tese – og jeg bør sige: min hypotese – er slet og ret den, at romantikken ikke »ophører« på et eller andet givet tidspunkt i det nittende århundrede, men at dens transcendentale og/eller »sorte« strømninger op igennem århundredet og ind i vort eget metamorforiseres i stadigt mørkere, mere komplekse former, mønstre og motiver. At symbolismen og sidenhen modernismen snarere end at være reaktioner på eller imod romantikken, kan betragtes som henholdsvis anden og tredje fase af denne. (22)

Vi læser Spengler og Nietzsche og ser Hollywood-versioner af Aftenlandets Undergang. Vi lever så intenst som nogen sinde i bevidstheden om de sidste dage, og vi venter på barbarerne, men vi gør det efter romantiske normer. Det store skel, der skal ændre vore værdier og erkendelsesøjne

tabt eller genfunden – forbindelse mellem tingene. Det er denne tabte epifani, der søges af såvel romantikken som symbolismen og modernismen, og jo tættere tærsklen kommer, jo mindre er forskellene strømningerne imellem. Den tabte epifani er Prousts »genfundne tid«, i *A la recherche du temps perdu*. Der er »det stille punkt« ved verdens midte, som Eliot søger i *Four Quartets* og finder hvor »flammernes tunger sammenflettes/Til den kronede knude af ild/Og ilden og rosen er eet.« Den er erkendelse som atter kan samle den knuste midte i Yeats' »*The Second Coming*«, dæmme op for »*The Savage God*«, den vilde, modsatte gud. I den stadige blomstring og den tabte epifani ses kontinuiteten mellem romantik, symbolisme og modernisme, og det er denne sammenhængs væsen og mulige mening, som jeg håber at have – om ikke etableret – så i hvert fald antydet her. (32)

Poesi

af: Requiem & messe (1981)

Vi kom ud til slagtehalerne
Midt i en ulvetid . . .

Det var altid onsdag eftermiddag.
Telefonen ringede aldrig. Vi sad
I stuen. Sønner af den tavse tid,
Dreng Svømmer, Danser, Pennemand.
Der kom kun trykte breve med
Filtrede frister og udbrændte krav
Ind ad hullet ud til verden.
Canasta til en million og tusind
TV-serier: Sådan skabes orden
Ud af ingenting. Og selv da
Paradokset: Jo mere du spilder,
Jo bedre bliver du. Ingen havde
Brug for sønner af den tavse ti^d

hvor Gud manifesterer sig i den fysiske natur, f.eks. i form af en brændende busk. Joyce anvender ordet om øjeblikke af »ren lysende stasis«, som er blevet forløst fra tid og i et chok af indsigt åbenbarer en ny – eller måske

Det var jobalder nu. Vi havde kun
Røg og øl og ubeslutsomhed. Vi tog
Ind og fik vores krydser. Drak ellers
Og ventede, vidste ikke på hvad, var
Bange for hvad det kunne være.
Fremtiden sad i et plasticdiagram
På maskinens inderside. Transistorer
Var vi, sønner af den tavse tid,
Men selv de usigeligt sindrige
Komponentkonstellationer kunne
Ikke skjule, at det kun var
Et slag, et spark, et øksehug,
Så var der ingenting og ingenting
Var alting for sønner af den tavse tid

Øllerne slap op. Så var der kvalme
Og anger. Alle distraktionsmomenter
Tjener et formål for tomhedens
Bypartisaner. Vi var modne til
Sandhed og tro, men politik var
Pis og præster var gamle mænd uden
Mening. At vokse op i et museum.
At leve i en ventesal. Pigerne kom
Henunder aften. De kunne. Lignede
Kvinder mere og mere for hver
Bevidstløs dag der gik. I det
Forladte drengæværelse boblede
Giften forsorent og konstant:
Auerbachs Kælders treugersvin,
Gærtung, grumset, grålig og fin
Med sytten tik-procenter. Endlösung
For Alkoholias konger,
Sønner af den tavse tid

Der er så mange gamle kvinder her,
At du langsomt begynder at hade dem,
Selvom du hverken vil eller må.
Deres munde kender kun klagesang
Og bingo og banko og babytøj.
De lugter af hvidløg og gammelt tis
Og stirrer altid på dig som om
Du havde stjålet resten af deres evighed
Deres hår er blå og fedtet.
Deres gang er skæv og hæsliq.
De taler og taler og taler og
Der er hundrede af dem i denne karré
Og hvis én af dem rører mig én gang til,
Vil jeg købe en kølle af panser
Og smadre hendes grisehjæs.

*

I svingdøre standser vi og lytter
Efter livet i byen udenfor.
Fremmede for begge verdener
Står vi stille uden krav. Viser
Vore ar for engle der ber os gå
Ad Helved til. Hvem er vi og hvorfor
Blev vi sat på denne golde jord,
Parodi på en verden i overflod.
Vi lærer at indstille og få det
Hele med. Vi er børnene der bløder,
Så lad os dø i fred.

*

Han samler en op hver fredag
Og ønsker han kunne sige til sin kone
Hvad det er som han vil have,

Tog ind og trillede pool
I det store formiddagsrum.
Fik bank af samlebandets helte
Og svor at hade verden
Herfra til det store mørke
Og den store intethed, som
Vi lærte at kende og elske.
Vi blev voksne, nonstopnætter
På Skovly hvor de faldne engle
Ses og får en lille blæser på.
Vi skreg og slog, rotterne i hullet.
Vi blev gift, solbrusende augustmorgener
Med rene smil og kraterhjerner,
Dug som skærme af liv over jorden.
På billeder ligner det lykken
For sønner af den tavse tid

Og det holdt op. Hartman fik job
Og Svendsen sagde stop. Forår
For de tavse mænd. Ses på Center
Nu og da, denne sære blanding
Af mareridt og karneval. Kæmper
Ellers hver for sig i hermetisk
Forsglede panserrutiner. Spændt
Fast til Kafkamaskinen må vi være
Flinke ludere. Er det. Jeg
Elsker min kone. Jeg elsker min mand.
Sidder alene. Skuer gennem blege
Dage mod det himmelske lys.
Håber det engang bliver aften
For imperiets afkom, fædre nu,
Børn af Marx og Coca-Cola,
Sønner af den tavse tid.

Den omvendte nonne
Taler ud og viser frem.
Se og læs det hele i
Sexionen der forarger,
Få ideer til dit eget liv
Og føde til din hjernes
Store Evige Stådreng

*

Naboerne har husvennen på besøg.
De spiller kort og slår i bordet,
Vi kan høre skrig og flasker.
Bagefter offerboller de,
Hun skriger og de grynter –
Vi lytter i mørket med tørre svælg
Og øjne som blinde perler
Der funkler gennem hav & nat.

*

Så vi slikker mediefisse;
Soldaten og skøgen er helte igen.
Den stærke mand på orlov
Og den villige kvinde til salg,
Vi lænker vore liv
Til disse paragoner:
~~Støpebælske og guldenbald~~
Orgasmer med spasmer der bliver ved,
Lysten som evighedsmaskine.

Dette liv var nogens drøm,
Ved du det? Ingen kulde

Men drengene er bedre, de
Ved hvad det vil sige
At sutte pik af på en gammel mand,
Eller også er de professionelle
Og han er ligeglad. Det der
tæller er den glatte klistrende
sanhørighed og byens hellige
stjerner.

*

Hun er fuld af sæd og junk,
Kender ikke sin far og mor mere.
Hun er grim nu og må nærmest
Tigge alle disse tavse mænd.
Hun gør hvad de vil have,
Hun har ingenting tilbage.
Hun føler endda et vist varmt stik,
Når de bøvs sig vej ind i hendes
Sønderbollede kusse og
Stønner.

af: MODERNE KÆRLIGHED

»Hans knytnæve kom som en stjerne
Og jeg tog den som et kærtegn.
Han var stor og fuld af kraft,
Jeg var våd og åben

»as he rammed his hard throbbing cock
into my girlish tingling vagina«
Det er sådan det skal være,
Ikke disse ubrugelige mænd.
Soldat på orlov og skøge parat,
Jeg tager aldrig hjem igen.«

Skærer hvidguld i det grønne vand.
Han er født i havet. Han
Svømmer med delfinerne mod
Horisontens ring. Deres kroppe
Strejfer hans i et kærtegn
Glat som levende metal. De
Nipper blidt i hans brune arme
Og bærer ham frem under solen.
Han sover i vandet og lever kun
For lysets eksplosion i skum.
Hans fremdrift aflejrer ringe
Og striber, forplanter sig ud
I den finthamrede flade og
Bliver rynker i havets hud,
Signaler som kan ses fra oven,
Men han ved det ikke selv.
Han har skæl nu og svarer
Hverken på fugleskrig
Eller skibssirener. Indkapslet
Er han ene med lyden af
Sine arme i det glatte vand.
Han ænser ikke bølger men
Stryger evigt og uundgåeligt ud
Torpedo mod himmellinien
Hvor dag og nat forbrændes
I et ritual af lys og tid.

af: Det absolutte spil (1981)

DET ABSOLUTTE SPIL
Nætterne er fulde af sår,
Bevidstløse kvinder med
Blødende skræv, gale
Gamle mænd som vågner

Og ingen hunger. Ængstelse
Er luksus for den der dør af sult,
Men du kan lære her
At tryghed har sin pris
forstadsdis forstadsdis

Dit foder er syntetisk
Men du har det nu så rart
Når du knepper angsten bort i skrævet
På din cellekammerat

Og Mayflowerpilgrimme alle som een
Kom vi for at rejse
Jerusalem igen
Men vi byggede
Nekropolis istedetfor

SVØMMEREN

Sekunder frosset i skummende ild
Og råber med tandløse munde
Sommerlang svømmerens finner
Obskøne eder ud i mørket.

I søvnen lægger
Bløde uhyrer sig på min ryg.
De puster mig varmt i øret
Og presser
Mit ansigt ned i puden
Til jeg kvæles.

En flaske knuses.
Jeg vågner i
Det duftløse rum
Og min sved er
Sort som selve

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 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?

Disse oldinges snot.

Det er dagene der gælder.

Havet æder landet

Syren æder sjælen

Ilden æder stenen

Nada æder solen og

Slangen sluger alt

Men sorgen er hel

I det bristende center.

Det er ud af denne angst

At vi skal skabe en legende

Ellers er vi uden mening

I det absolutte spil.

Og der er ingen her

Som ikke længes

Efter mening eller Gud,

Ordstolt vil jeg

Rejse mig og

Synge angsten ud.

På stålets bløde inderside

har jeg sat min signatur

af: Mondo Sinistro (1983)

VENTER PÅ ENOLA GAY

Hvis denne sommer fortsætter

I mere end en uge

Bliver vi allesammen gale.

Jeg kan mærke det i hovedet

Og se det i jeres opblødte smil.

Om kroppe henslængt lag på lag,
Venter på Enola Gay.

Som alle kampplaner
Med chancen for en klar mission,
Vi venter på Enola Gay
Og eftertidens ære.
Vi vil være folk i varmen
Som flygter lidt fra larmen
Mens heden hader evigheden
Og venter på Enola Gay.

HONI SOIT QUI MAL Y PENSE

STUMPERNE

Denne gang ingen drøm om orden
Denne gang tager vi det hele med
Lort og lagkage, revl og krat
Denne gang skal du se selv stumperne

Vi har løsnet dem fra midten
Vi har bygget dem af blod
Denne gang er det asken
Denne gang er det hævn

Du vil elske denne mørke verden
Du som ærer alt hæsligt og ynkeligt
Denne gang tager vi ingen fanger
Denne gang kører vi den bare af

Et skud vil falde for hvert af dine grin
Til disse brokker har jeg støttet min ruin.

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.

Katinka Katanga
Luk Mad Mike ind –
Et år fra fredag vil vi fejre
Og feste for den glemte dag:
Hiroshima min elskede,
Vi ærer dine skygger –
Vi bygger lidt i haven
Og venter på Enola Gay.

Venter på den store stilk
Og stilkens store krone,
For torn og horn og stråler
Vi venter gennem dagene
Og rummene og gangene
Mens sangene fortæller

Og kroner vore dages tvivl
Med sneskygger og fugle.

Hvis blot vi kunne vende
Vor vinters mismod ud til gaden
Når savene passerer på gule trucks
Og de syge træer beskæres
Var vi nærmere kilden i lyset.

Nu fryser vi og længes
Nu er der en væg i lyset
Som skygger for kilden i lyset.
Nu er der et tag i dagen
Som aldrig helt giver slip.

Selv ikke i vor rejsnings blomst
Når vi glinser af base og syre,
Når vi strutter kækt af kunst og saft,
kalder hver rift i væggen for en bedrift
Og priser styrken i nyre og lever;

Selv ikke ved forårets store genkomst
Ejer vi en anelse af de syge træers kraft.

STORE FORVENTNINGER

Denne tekst illustrerer på glimrende vis, hvorfor han trods alle vore høje håb og store forventninger må skuffe vor tillid igen og igen. For en gangs skyld er hensigten og »meningen« klar nok. Selve ideen, billedet af de gule trucks og de cancerramte kulisse-træer, den tvedelte dimension af udsigt til verden og betingelsesløs isolation, det spejlvendte Shakespeare-citat, selve rammen af slutning og begyndelse på samme tid, er der for så vidt ikke noget i vejen med, og eftersom »digtet« ene og alene koncentrerer sig om at konstatere og dokumentere, ser vi her et ret så

af: Undergangstestamentet (1984)

EFTER FILMEN

En sidste rituel musik
Forlader de brændende palmer.
Bagefter blændes lyset op
Og Vogterne sluser os ud.

En stund er byen ét og vi et andet.
Så slutter mørket atter godt og tæt
Og med neonlysenes velsignelse
Bliver vi en stærk og sikker lille hær
Af mennesker i verden.

Trods trætheden i baghovedet
Har en opstemt mumlen bredt sig.
Vi går hver til sit med fred i hjertet
Når Dommedag Nu er forbi.

Til disse syn
Har jeg presset min pande
Og drømt om et liv
Efter filmen.

af: Porten til Jorden (1986)

DE SYGE TRÆER

De syge træer på Boulevarden
Har ingen problemer med døden.
Hver høst beskæres grenene,
Svulsterne files til og de sene
Dages forvoksninger sættes af.

Sårene lukker sig sømløst
Og trafikken kan passere.
Atter står kulissen tæt

og forlade, sove på vindens træk gennem verden eller opnå et overordnet perspektiv, der er så stort og åbent, at det retfærdiggør anvendelsen af flertalsbetegnelsen »vi«. Det er når han siger »vi«, synes jeg, at masken for alvor krakelerer og slår revner, så alt det grimme, det trivielle, væmmelige og totalt ligegyldige i hans liv vælter frem. Koden slår klik, og det bliver åbenbart for alle, at intet ved denne ravnemand er i fase.

af: Et sted i uvisheden (1987)

DEN DYBE ENDE

Tabletterne gør godt i maven. Så kan de sige hvad de vil. Hun sluger dem én efter én med en værdig grimasse til ære for spejlet, der ser eller ikke ser, afhængigt som det er af lys og vinkler, syn og klæde, det nådige ligslør et lagen kan være, når øjnene ikke vil se hvad der sker. Stadig smuk på afstand med en egen svullen glød man må elske har hun ikke dækket glasset helt. Hvem ville slukke for så lad en gåde? Løfterne er mange, skønt huden i ansigtet poser og sprækker. Hun er fyrré år nu, rig og færdig, ulykkelig lykkelig ligeglad, mens huns skænker sig endnu tre fingre whisky og klamrer sig til bassinets trappe, der er lavet af rustfri stålcylindre. Perfekte rør for en død som denne. Hun drikker ud med grådigt svælg og slipper, glider så tre baner gennem det grønne vand, som lyser og gør hende søvrig. Manden vil sørge i tre en halv time. Børnene vil læse om det i breve på breve og i mange aviser. Et helt sikkert selvmord for TVs dramadokumentariske vejrudsigt netop den dag, men hun efterlader sig ingen afsked, intet brev, ingen note, ingen beviser og vidnesbyrd. Hun drukner på den dybe ende med maven fuld af giftig trøst. Et ganske sporløst selvmord. Den fuldkomne fortrydelse. Det har aldrig gjort så godt som nu, hvor hun følger sin lyst til vejs ende.

sjældent eksempel på en tekst, der ikke stritter i alle mulige retninger, forvilder sig hovedløst i mangfoldigheden eller filtrer sig ind i kædereaktion af kortslutninger, fordi Drengen Der Vidste For Meget netop var så klog og så overklog, at han kunne undvære hovedet, og derfor døde på høje tid, som man sagde dengang jeg gik i skole. Denne tekst er på sæt og vis undtagelsen, der bekræfter reglen. Den giver sig ikke op til flere fikse ideer og/eller tvangstanker i vold uden skam, mens den overbyder og forløfter sig på de mest bizarre, smagløse eller slet og ret pjattede metaforer, der foregiver at være billeder på diverse mere eller mindre universelle sandheder. På sin egen paradoksale måde er »De Syge Træer« en forbløffende sårbar og nøgen tekst. Den røber uden omsvøb »hemmeligheden«, og den viser hvor fattigt »mysteriet« egentlig er. Her reducerer han uden tøven hele rejsen til et langt farvel, en kapitulation i slow-motion, som end ikke ejer mod og mandshjerte nok til at tage konsekvensen af sine opdagelser, indtryk og erkendelser: at sætte glasset, slukke for stemmen og slå sig ihjel. Og fremfor alt fastslår disse syvogtyve patetiske linier, hvis alternative titel efter arkivets parallelversioner at dømme var »Sneskygger«, at det skrivende og/eller talende »jeg« – som her konsekvent tager menneskene under ét til indtægt for sin besynderlige begrebsverden og aparte referenceramme – netop ikke er som alle andre, alle og enhver, du og jeg, dig og mig, kære læser, hvilket ellers foregøgles os at være den grundlæggende forudsætning. Derfor har han heller ikke nogen rimelig ret til at opkaste sit særlige »jeg« til et universelt, alment »jeg«, en repræsentativ »Hvermand«, hvis stemme og hvis stød i tiden, hvis vekslende indtryk af dagenes skiften fortæller os noget vigtigt, væsentligt eller blot tilnærmelsesvis relevant om bevægelserne i livet i slutningen af det tyvende århundrede. Vi kan ikke bruge disse vidnesbyrd om sansninger til noget som helst, medmindre vi tilfældigvis er havnet i det samme sorte hul som den talende. Denne øvelse i melankoli viser os i nærbillede et fremmed ansigt og en anderledes psyke, en blind og bleghvid modsat skabning, der kun kan flakse lidt omkring i buret, når den basker med sine rudimentære vinger. Den kan aldrig sætte af, flyve væk

Pia Tafdrup

Poetik

af: Over vandet går jeg (1991)

Kroppen artikuleres i digtningen. Jeg kan hverken skrive uden om mit køn eller min historie. Synsvinklen i mine digte vil afsløre, at et kvindeligt jeg sanser og kommer til orde, men at henregne kunst skabt af kvinder til en autonom modverden, er ensbetydende med at lade den dege-nerere til ghetto.

Problemet ligger givetvis et andet sted. I det seksuelle er porøsitet og evnen til at leve sig ind i den anden altafgørende. I tilblivelsen af et digt er det receptive tilsvarende en nødvendighed, men så sandelig også udladninger er beslægtet med den mandlige seksualitet. Begge dele er til stede i processen med hvilket som helst digt.

Én tilstand er fælles for både mænd og kvinder, når det gælder seksualitet og kunst: Dét øjeblik, hvor integritet og personlighed brydes ned. I seksualiteten, når man nærmer sig dyret, i kunsten det sted, hvor det skrivende jeg gennemtrænges og fyldes helt, der hvor jeg'et er uden ansigt. (95f)

Poesi er kropsliggjort sprog. Poesi rummer flere subjektivt formidlede sansninger end andre genrer, men er på den anden side ikke ren suggestion. Det gode digt skulle gerne være både musik og sansning – og på samme tid bærer af en tanke. Ordene skal gøre det, de omtaler, stemningen renydres, udtrykkene være så distinkte som muligt, og dog må skriften have indbygget en modstand i sig. Det er modstanden, der betinger springet, den der bevirker, at digtet opnår spændstighed, bevægelighed og ny indsigt.

Et digt, der udtrykker begær, skal demonstrere det: I valg af ord naturligvis og helt ud i sætningskonstruktionen. Kroppen må sætte sig igennem som form og digtet udfolde begærets syntaks, mens et digt, der skildrer sne, må have en anderledes dæmpet konstruktion. Digtet skal konkreti-

Hun dør lidt for ung og kun halvmæt af dage, mens livet drejer videre i solen i Los Angeles. Og jeg var en drøm i det kappede hoved. Vidne mod min vilje så jeg fryden brænde denne krop. Jeg er den som kommer for at hente lig som dette, men jeg er ikke selve døden. Jeg er ikke noget kamera. End ikke den lykke som ligger i hver af de hundrede kapsler i glasset. End ikke en splint af syn i det spejl, som måske/måske ikke ser til, da hun dør. Og jeg er ikke hende. Jeg er mig. Der er tusind år til forskel. Hun værdiger end ikke himlen et blik, og dog er jeg solen som brænder.

EXCUDIT

Jeg håber vi kommer tilbage hertil,
Sidder i solen ved åkandedammen
I bunden af haven levende sammen
Fra maj til september, om guderne vil.
Jeg ved ikke hvem der driver dette spil
Som styrer mærkernes mønster i stammen
Og samler stjerner og fugle i rammen,
Bestrider ikke at lyset er til
Og anfægter ej heller mørkets vilje.
Fornemmer en mild og tænkende kode
I ét og alle ting ved denne klode
Men kalder dog kun blomsterkraften lilje.
Den store mening med sommerens stemmer
Er livet som sker når vi lytter og glemmer.

ET IN ARCADIA EGO

liggør hidtil uberørte områder, eller hvide pletter på det sjælelige land indtegnes. Poesi røber, at sjælen er dybere og videre, end de fleste psykologiske forklaringer oftest vil vide.

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. Vi mærke en anden end den, kirken som religiøs institution praktiserer.

For mig er forholdet til Gud udsprunget af poesien, derfor er jeg hjerterod i forhold til den religiøse institution. Det vigtige er imidlertid ikke, hvornår eller hvilken samtale der føres med Gud, men at der tales til noget større.

der tænkes vertikalt. I mere end hundrede år har størstedelen af samfundet afskåret sig fra denne dimension. (131)

I et misforstået projekt forsøger nogle digtere at imitere den kaotiske tilstand, der hersker omkring dem, mens de burde finde deres egen orden – og for min skyld gerne deres egen uordnede orden, ligesom der i naturvidenskaben disse år øjnes en orden i kaos. Retningsløshed alene er nemlig ikke kunst, og ting sker ikke kun tilfældigt. Strømmen af billeder må belyse hinanden klart, for betydninger revideres let, ved at billederne indbyrdes træder i dialog. Stil kan ikke undværes, og stilløshed er ikke frihed; tværtimod er det evnen til i stadig nye aspekter at skabe sammenhæng, intensitet og kompleksitet, der er det egentlige kunstneriske princip. (101)

Min poetik kan siges at være en svævetts poetik, idet al betydning kommer indefra. Virkeligheden er bare virkeligheden. Det, der giver den dybde og dimension, er tilgangen til den. Den ydre virkelighed afhænger således af den indre emotionelle. Med svæv tænker jeg hverken på en serafisk position eller på eskapisme, men på det lykkelige løft billeders tyngde og vægt kan give, den momentane klarhed et digt kan opvise. Kunst må være mere end blot sympatisk, der skal være en lidenskab til stede. At skrive digte er for mig en proces, der løfter og åbner, giver mig en følelse af at gå over vandet. Og

sere og sanseliggøre, ikke postulere eller fremtræde abstrakt forklarende. Digtets væren må virkeliggøres i dets figur. Poesi er en enestående sproglig mulighed for at være det, der tales om. Jeg skriver ikke om noget, jeg skriver dét, det er.

Digtets intention er altså langt fra alene semantik og betydning, den er også en længsel efter at søge det prægnante udtryk. Emnet kan være eviggyldigt, men udformningen og struktureringsprincippet må være nutidig. Min samtid afsætter således større tumult end en hovedsætningernes æstetik. (99f)

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 betingelsen for at kunne holde fast i noget. Dvale og apati eller halvsøvnetilstande er uundværlige for den, der vil være i stand til at fikseres. 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 én gang i en totaloplevelse, hvor der næsten sker en kortslutning mellem sanserne. (79)

Poesi er ikke blot en særlig tilstand i sproget, men også billeder af noget. I litteraturen findes et væld af psykologiske aspekter, således også i poesien, der som subjektiv genre ikke alene udtrykker sjælelige tilstande, men i sin specifikke søgen efter sprog skriver sig ind i fremmede rum. Digte sprog-

skrev jeg i sin tid: »Der må altid være et stof, en substans i et digt – men dette går ikke forud for formen. Den æstetiske konstruktion, der udfolder stoffet, må være nøje forbundet med sit materiale. Det er sammenfaldet og absolutheden, der konstituerer det vellykkede digt«. Altså er digtets totalitetskarakter afgørende. (170)

Bogen (Territorialsang, min anm.) består af 5 afsnit. Digtene er grupperet efter en bevægelse, der går gennem bogen, fra det at nærme sig Jerusalem, komme ind i byen og forholde sig til dens modsætningsfyldte sider og forlade den igen. Opbygningen er anderledes end mine øvrige bøger. Jeg har aldrig før givet afsnit titler. For mig har det været vigtigt at arbejde i en storkomposition. Blandt andet udløst lidt af de mange bøger, jeg ser, fra især yngre forfattere, hvor jeg synes, at tingene har tendens til at blive meget fragmentariske. Som læser får man næsten for lidt, tingene slipper, førend de rigtigt starter. Ud fra de læsninger, hvor jeg har følt, at jeg har savnet noget, har jeg haft et behov for at sende på en anden bølgelængde. Det er klart, at de stort komponerede forløb altid har omkostninger, for der er måske enkelte felter, der skal fyldes ud, som man ikke vil opleve, hvis man arbejder strengt minimalistisk. Men man får også en ekstra dimension givet, når digtene indbyrdes taler sammen. Og ydermere når bøgerne går i dialog med hinanden, som jeg nu bagefter fornemmer, at Krystalskoven og Territorialsang gør det. (172)

Hvis du betragter Hvid feber, er det en bog, hvor jeg'et springer fra en isflage til en anden for overhovedet at eksistere. Hvid feber beskriver en høj grad af splittelse fordi den søger at formulere en kærlighedsdepression. Ordene for smerte haglede bare ned over mig. Udgangspunktet var personligt, men digtene ekspanderede og tegnede også et tidsbillede.

I Territorialsang er der omvendt ting, som samler sig, fordi jeg er klar over at der er sider, jeg ikke før har rørt ved, og som jeg gerne vil prøve at indtage. Identitet ligger ikke fast, den må man vedvarende skabe. Identitet skal ikke forbindes med fuldkommenhed, men altid med dynamik og mulighed.

Det er vel forskelligt, hvornår man har behov for at sammenholde de

digtet vil måske ved sine greb få den læsende til at svæve et øjeblik? (166)

af: »Digtet i dialog med verden.

En samtale med Pia Tafdrup«

Første gang jeg nævner den jødiske identitet er i poetikken Over vandet går jeg, hvor jeg siger: »Jeg er digter, kvinde, jøde, dansk. Rækkefølgen er vilkårlig, jeg er det hele på én gang, men sproget kan kun angive en rækkefølge, ikke simultanitet«.

Da jeg arbejdede med poetikken, gik jeg meget i skovene for at tænke, fordi den var så svær at skrive. Der skete så det, at det landskab, den skov, jeg vandrede i, voksede op i de næste digte, de der blev til Krystalskoven. Det er den første bog i mit forfatterskab, hvor der optræder digte, som tangerer det jødiske. (166)

Jeg skrevet mange kærlighedsdigte og mange digte om begær, hvor der oftest har været tale om et lukket, men heftigt rum. Det kan være smukt, det kan have sin styrke, men har undertiden også sin begrænsning. Og dog. Hvorfor ikke også tale om kærlighedsrummet som uendeligt.

Digtets rum er til en vis grad forbundet med digterens alder og horisont. Det mytiske stof er til dels aflejringer fra min barndom, hvor jeg blev podet med det. Men nedsivningen har været uendelig langsom. Som barn legede jeg mig gennem bibelske fortællinger f.eks., men det er først nu, at jeg på et andet niveau forbinder mig med det og lytter til sproget.

Mit ønske er, at jeg stadig må flytte mig bog for bog. Nogle gange vil det foregå i små bevægelser, andre gange i store ryk. Der er sket meget siden poetikken. Ved at skrive en poetik presser man sig selv til det yderste og får derved også ryddet bordet. En poetik skrives vel ikke blot for at overskue en poetisk praksis, men også en længsel efter at noget nyt skal indfinde sig. (168)

Der eksisterer en vekselvirkning mellem form og indhold. I poetikken

og overgiver sig
som vintergækker
der springer ud i sneen
med blade der sitrer
i det skarpe lys
skrider ud og åbner sig
mere end nogen sinde.

JEG GEMMER ANSIGTET BORT

Det er kalken på mine vægge
der kradses af med neglene

det er inventaret i mit hus
der smadres og lægger sig som støv

det er ordene du bedrager mig med
der rådner i din mund

det er dine kys
der ætser sig ind i mine betændte sår

det er det
der gør mig så sart
og får mig til at snuble
på de fugtiggrønne sten i strandkanten
og slå knæene til blods

det er netop
når du prøver
at rive vingerne af mig
at jeg spræller vildt
i dine svedige hænder

det er

forskellige sider, man består af, men jeg kan konstatere, at mange andre døtre og sønner, af forældre der oplevede Anden Verdenskrig, i disse år forsøger at give deres tolkning i værker inden for mange forskellige kunstarter. Både individuelt og kollektivt er der brug for nytolkninger. Det kræver en personlig stillingtagen at kunne gøre det, og her er det nødvendigt at samle sit væsen. Men der er ikke kun tale om en personlig baggrund for Territorialsang, bogen opstår af kunstneriske grunde, en længsel efter en anden optik, hvor det er muligt at overskue anderledes end før og herfra bygge et nyt univers op. (177)

Poesi

af: Når der går hul på en engel (1981)

VÆLTER

Vælder de døde fugle
ned fra køkkenhylden
og vasker hænderne

fri for fugtig bekymring
der sætter spor alle vegne
på døre og karme

falder
og slår knæ og hænder og næse
mod gulvet i det tomme hus

genkender lugten
når der går hul på en engel.

UNDERVEJS

Kroppen der giver sig
hengiver sig

af: Intetfang (1982)

Af: SUITE I-12

I. Tættere på
Løft ikke blikket

stands ikke fisken i strømmen
tættere på
taler din tunge
gennem håret
æggende.

2. Med åbne øjne i vandet
Dine ord slår smut
hen over mit hår
forsvinder ind i øret
og lægger sig
som små sten på bunden af min drøm
skinnende
i alle schatteringer
glitrende blanke som fiskerygge
urørlige som øjne
der stirrer op mod det lysende vandspejl.

6. Hvert sekund kan det ske
Bider blødt din nøgne ryg bag fisken
der forsvinder mellem hænderne
og bliver borte
som en flimrende skygge
i sit kolde land
finder dig
et sted i halvmørket
under huden over skulderbladene

når du sletter dig selv

eller skjult bag nakken
ser kroppen dreje
langs farven grøn
mærker dit køn
og lytter til mine æg
når vandet stiger i mig
hvert sekund kan det ske
at nye fiskestimer danser gennem skamhår.

8. Grøn sten

Jeg vil kæle for en grøn sten
bare den lyser
gnide ansigtet mod dens metalhud
kysse glasuren af den
slynge den op mellem stjernerne
se den splintre havspejlet
se den lægge sig funklende på sandbunden
levende som en perle der ånder.

9. Spændt ud glat

Min krop spændt ud glat
for dine drømme
strejfer tiden med sit hjerteslag
glemmer øjnene et øjeblik
lever blot som den sten
der fanger lyset
og bliver set blandt mange
når du og jeg svømmer ind
i digtet, digtet.

FOLLIKEL

Silende violet
i hulens indre
en follikels stoflighed
eller forestillingen om
olieret skovbund
folderig.

MELLEM ALTID OG ALDRIG

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.

af: Springflod (1985)

SOLEN

Drukket mange glas
spist og sagt
meget af lidt
og hvert og hvasket

dit blod
dine skyer
dine drømme i rødt

drukket og skælvende betroet

10. Når vi åbner hænderne
Når vi åbner hænderne
ser vi så meget
kroppe spændt ud
som svømmende sølvbånd
der snor sig gennem den våde nat
eneste liv
på en gold planet.

11. I min krop
Ind i din armhule
hvisker jeg:
der er en fisk i min krop
som giver ekko af fortid
når den svømmer i plasmagrønne farver
hemmeligt som en u-båd
en mørk skygge i øjet.

12. Bagefter
Bagefter er alting anderledes
dagene glider forbi uden ansigt
og jeg trækker en tynd stribe blod efter mig
det er en figur af angst du ser
i mine øjne
der flyder bag et slør af drømme
med rummets vidde i sig
ligner hvide sølvskæl
på en strandet fisk.

af: Den inderste zone (1983)

Drejer af
fra sprogets lige gader
flager af grå lyde

bevæger mig ind
i en afstand til husene
for selv at prøve ordene

cirkler mod
et forårs springknopper
på vores tur gennem byen..

indøver en ny gangart
med vinterfrakken lagt
løst om skuldrene

en kapsel i sort som åbner sig
for vores nat
syrligt duftende af ung vin

af: Hvid feber (1986)

TI ANRÅBELSER

Gud, min Gud
hvorfor taler du altid
med sand i munden

Gud, min Gud
hvem af de tre djævlé er min far
Faderen, Sønnen eller Helligånden

Gud, min Gud
hvorfor elsker jeg rusen af valmuers mælkesaft
sprøjt af sol langt ind i hjernens væv

ét og andet og vist nok alt for meget
især om røde drømme
blødt slikket dit øre vådt og hvisket
ingenting og alting
mærket en arm om mine skuldre
arme fange min krop
hænder og fingre gribe fat i mit hår
mærket øjne fange mine
set og spejlet – spejlet og set
kupler af lys
usynlige stråler lokkende
varmen i skødet
lysten til at holde fastere
lysten til svajende svimlende
at blive holdt fastere
lysten til at sejle
ind i himlens farver
drive lige ind i en himmel knitrende lysende

drukket og ventet

i timer

på disse minutter jeg

og du

fanger og fanger

og du har ventet

i timer

på disse minutter

og din mund

ser nu

solen

stå mellem mine ben

svævende sekunder i kroppen.

KAPSEL

når viber kort før midnat indskriver deres skrig med søvnløse flammer
der i spiral slår ind i aprilnatten og kun som violiners skingre isdannelser
frit blomstrer langs de nerver, der springer fra rygsøjle og hjernens dyb
og mirakuløst fører mig op fra det kaos, jeg hver dag lader mig sænke ned i
for blandt ansigter jeg kender, men aldrig forstår – at udforske sjæle i eksil.

Dine lyde velsigner dagen med smertegaver til overflod
JERUSALEM
cikaders tid hvor rummet vokser
mellem kaktuskrat og klippestykker
og det, jeg har glemt, får fasthed og form og vender tilbage
Et lysfelt mellem os, en blodsten
der som en aorta spytter gnister fra sit indre
når den slibes til et smykke, jeg skal svinge
i en tråd af sølv om halsen
blæst til live i solen af morgenvind

Varmen skyller gennem dine gader
ruller op mellem de hundredårige oliventræer
der utrætteligt sætter frugt og kaster skygge
Jeg skiller læberne, drikker af vandet
ser det stige i flasken for hver slurk
mens to kamæleoner spejler hinanden
i lodret og lydløs kampdans på et dige
langs vejen, hvor én bærer en flûte under armen
en anden et lige så langt våben

Dit liv er skiftevis hvile og turbulens
dine farver strøget med mange pensler
nogle dyppet i giftglød og lynende galde
andre i skønhed så alarmerende
at man overrumples af sin egen gråd
Dine fronter aflæses af indmurede flaskeskår
lange kæder der blinker i lyset, et spejlbelagt vanvid
og ikke nok så meget vand
kan slukke den hellige ild, der brænder her

Gud, min Gud
hvorfor når lyset aldrig de døde i jorden
når det kan lyne bag mine lukkede øjne

Gud, min Gud
hvorfor nærmer krigen sig altid indefra
som brand i blomster

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

af: Territorialsang (1994)

VIBER VED MIDNAT

Mørket åbner sig langsomt, trækker mig næsten magnetisk ind
hvor et skær af månelys falder askevidt over sumpede marker
der dufter råt i den kolde luft og kurver nyharvet rundt om vandet
som siden vinter tykt har dannet sø²⁷⁹ for svanepar og vilde ænder
I mørket jag af rosentorn, et ryk i hjerterødders tråde af krystal

Kalkstensmuren ligger i desperat sol
blikket fanger dens skygger
Kapersbuske vokser frodigt ud af stilheden mellem stenene
stumper af papir med bønner, breve og taksigelser
er stukket ind i hver tænkelige sprække
Murens varme sten mod panden
eller panden mod dens varme sten
svimmelheden over denne by, der ikke kun er et navn, lyden af et ord
»Jerusalem«
eller en forventningsfuld tilstand, men findes her som rester af Det Andet
Tempel
hvor jeg forsøger at samle mig selv til én hel person
mens en due fra sin himmel i en niche mellem stenene ryster vingerne
og med sit hoved på skrå betragter den Jord
hvor alle kæmper mod nogen
eller nogen mod alle

Velsignet være saltet i tårerne
der har flydt ved denne mur
alene af deres krystaller havde Det Tredje Tempel kunnet bygges.

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' salvessten
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

På dine eroderede bjerge
der engang var beklædt med skov
tænder solen nu de hvide kalksten
de gule, de rosa, de grå og brunlige
der sidst på dagen, når varmedråbers isglans
synger mod panden
heles i et sårgyldent skær
– en indgang af sten, en udgang
en erindring om blodet på Israels døre

Jerusalem,
dine stemmer forplanter sig ud over sletter og ørken
en polyfoni der lægger sig til hvile under himlen
slukket i sandet mellem udtørret krat og fugleskeletter
Lungerne fyldes af det uophørligt fjerne
jeg lytter med min yderste sans
mister ikke noget ved at tabe mig til dig
hvor jeg går ind
som jeg går hen til en ven.

MUREN

Under en himmel blå som septembers blomstrende tragtsnerle
kontrolleres muren af vagter og soldater bevæbnet med maskinpistol
Midt på pladsen ét med beretninger fortalt gennem tiden
med billeder, med fotografier, historien og det sted, hvor den fortaber sig igen
– og samtidig ved synet af den konkrete mur:
Smerten ved at miste sine egne forestillinger
komme uventet på afstand af sin lykke som ved synet at dén
man kun har kendt gennem breve, men blot efter et enkelt møde
en længe ventet dag, ikke siden skal huske som dette billede

Niels Frank

Poetik

af: Yucatán (1993)

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. (21)

Tempo

Der er flere store digtere som jeg må opgive at læse; deres billeder og deres musikalitet preller af på mig, selv om jeg véd at digtene er gode, at det er stor poesi. Jeg spørger mig selv hvorfor: Hvorfor kan jeg ikke dele oplevelse med dem, hvorfor ser jeg væk fra bogen som om siderne blænder mig, som om der bliver talt et sprog jeg ikke forstår?

»Enhver ved, at tiden går på forskellig vis alt efter menneskets egen sindsstemning og de begivenheder, der påvirker dets bevidsthed. Venten, kedsomhed, angst, velbehag, smerte og drømmeri synes således at være forskellige kategorier, vort liv løber igennem, og som hver især fordrer en særlig psykologisk fremskriden, et særligt tempo.«

Stravinsky giver mig således svaret på mit spørgsmål: Digtene preller af på mig, fordi jeg ikke deler tempo med dem. At dele tempo, det er sådan jeg forstår digterisk – og menneskelig – overensstemmelse. Og det er som

der sammen med andet røgelse 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.

Jeg siger til mig selv, at digtet i hvert fald har undgået adjektivets forbandelse, dén forbandelse at et svagt digt hænger sig op på sine adjektiver, som bliver desto mere fortvivlede i deres bestræbte farverigdom. Adjektivet afslører digtets karakter af noget nedskrevet, af noget-der-vil-være-et-digt. Det afslører med andre ord digterens personlige ambition om at ville skrive et godt digt: Jo flere adjektiver desto større ambitioner.

Er digteren af denne strofe da helt uden ambitioner? Nej, men jeg tror, at han vil lade strofen pege mod noget, som er langt større end det enkelte ord og det enkelte digt, nemlig bogen. Digtet peger altså mod sin sammenhæng, som er bogen, og bogen peger mod den ordskala, som den er bygget op af. Ordskalaen selv, derimod, peger mod gentagelsen af det enkelte ord.

Opbygningen af digtets tonerække bliver på den måde i sig selv introvert; den folder sig ind i sig selv som en indfoldet orden: Den eneste regel der bliver tilbage, er den at hvert enkelt digt, hver strofe, hvert vers, skal indeholde de øvrige vers (som et øre siges at indeholde formen af et foster, et agern indeholde kimen til et egetræ, en del af et holografi hele holografiet. Og som en enkelt parentes, mindre dramatisk, kan siges at indeholde betydningen af en lang sætning eller tilmed et helt afsnit). (35f)

Rupa og arupa

Det er i virkeligheden meget enkelt: Når jeg taler om musik og digtning, taler jeg først og fremmest om den form de folder sig ud igennem. Stilen taler for sig selv. Det bliver for begge kunstarter til to former (som hver især måske repræsenterer et tifold af former, men som jeg er nødt til at forenkle for at forblive på højde med min egen fatteevne), altså to former, rupa og arupa, to adjektiver der betyder »at have form« og »at være uden form«.

Arupa er ikke modsætningen til rupa, men snarere dets kontrast, en fase i et forløb som rupa selv er en del af. At sige om et musikalsk eller digterisk værk at det er arupa, betyder ikke at det er formløst, men at det befinder sig i en tilstand der ikke er form. Det kunstneriske værk har ingen længde, bredde eller dybde; det har ingen udstrækning, optager ingen plads, intet rum, men dets ingen-form er fuldt ud lige så virkelig og håndgribelig som den form, man finder i et værk der er rupa: Når en billedhugger laver en skulptur ved at hugge de uønskede dele af en sten, laver han ikke nogen

om hver sindsstemning i denne overensstemmelse har et helt fast tempo: Min sorg er meget langsom, som en inert, og forsvinder igen med samme drevne fart; min glæde er hurtig, springende: Jeg kan ikke følge med mig selv.

Der er dage, hvor jeg kun læser Celan, Rilke eller Björling. Det går langsomt; jeg læser digtene højt for mig selv, forstår ingenting, læser videre, i samme træge tempo, forstår stadig intet. Pludselig slår det mig: En stor sorg har ramt dig. Hver gang det sker (og det sker tit, som om regnen bærer mit humør), ja, hver gang det sker, søger jeg tilbage til de samme bøger, blodet står stille i mig, digtene er ubevægelige: Vi fryser sammen.

Andre dage er det Stein eller Ashbery eller Stevens: Jeg er glad, ordene snubler over hinanden, alle tingene i rummet synger med: Vi er glade, vi er een. Og vores tempo skyller os bort »som en kæmpebølge der løfter sig selv op af et roligt hav og forsvinder igen i ingenting når skaden ér sket.« (41f)

Tonerækken

Jeg prøver at bygge et digt op ved hjælp af en række grundlæggende ord, som jeg gentager indtil gentagelsen får det enkelte ord til at miste sin oprindelige betydning og blive symbolsk, dvs. henvise til en betydning det end ikke selv kender til. De grundlæggende ord, som jeg har valgt ud – indædt og umådelig kritisk for at undgå, at nogle af dem skal vise sig at være for svage eller for snævre i deres betydning til, at de kan blive symbolske – og som jeg således har dannet et register af, udgør en hel lille tonerække som digtet gennemspiller igen og igen. Et sted står der for eksempel:

Et stykke musik med tusinde slutninger

 hvoraf du vælger den første

 og lover at elske den for altid

Jeg læser strofen, læser den igen, så tæller jeg ordklasserne op for at undersøge, hvilken slags digt det er. Reglen er denne: Alle adjektiver og substantiver gør digtet udadvendt, ekstrovert; alle verber og personlige pronominer gør det indadvendt, introvert. Men det nytter tilsyneladende ikke: Strofen deler sig mellem det introverte og det ekstroverte; noget andet er altså på spil, eller strofen er mislykket.

Jeg har forestillet mig, at stilhed er et fænomen der indeholder to lyde: En meget høj og en meget dyb lyd. Dernæst har jeg forestillet mig, at tavshed er det mellemrum mellem to ord der opstår, når vi slår os selv for munden om natten og siger: Min mund er lukket med syv segl. Til sidst har jeg forestillet mig, at noget tredie – navnløst og umærkeligt, som vand (Satie: »Havet er fuldt af vand, og vi får aldrig at vide hvorfor«) – at dette uudsigelige tredie skyller ind over vores musik og vores digtning, når først vi har skabt den, ind over vores byer og vores bevidsthed, og får os til at forstå hvad det er, der støber vores kunst:

Det er to former for ingen-lyd, der vokser sig store i os. Den ene modtager vi passivt, den anden skaber vi selv. Den ingen-lyd vi modtager, kalder vi stilhed; den vi selv skaber, kalder vi tavshed.

Af disse to ingen-lyde er kun tavsheden interessant, tror jeg. Den anden, den vi kalder stilhed, er som skyer: Vi kan ikke røre ved dem, og fordi vi ikke kan røre ved dem, digter vi om dem. Stilheden er mellemrummene mellem linierne i disse digte om skyerne. Og sådan bliver jeg på dette punkt, der i sidste ende kun angår stilhed, fordi vi selv ejer tavsheden, uenig med John Cage: Varighed og gentagelse er kun det samme som stilhed, hvis de optræder uden erindring, uden at beskæftige sig med deres oprindelse inden for selve værket og inden for musikhistorien. Ellers er de udelukkende tavshed. Jeg viser det gennem John Cage selv:

»Jeg opdelte tonerækken i fragmenter eller motiver, men i stedet for at variere dem som de fleste komponister ville gøre, gjorde jeg dem statiske, men kunne samtidig lave mosaikker ud af dem, som brugte alle overgange og skift og gentagelser osv., men næsten aldrig udtrykte tonerækken selv. I den situation ligestillede jeg fraværet af ethvert af disse motiver med deres nærvær. Sådan kunne jeg udtrykke et fragment af et forløb ved hjælp af dets varighed, det vil sige ved hjælp af stilhed.«

Det er dette, der gør minimalmusikken usymbolsk: Den kan kun henvise til sig selv, fordi den lader hvert element udtrykke sig igennem sin modsætning. Dvs. hver tone udtrykker sig igennem den stilhed som følger efter, ligesom stilheden selv udtrykker sig igennem den næste tone, den der kommer efter stilheden. Vi kan således kun lytte til et stykke minimalmusik, fordi vi ved at det på et tidspunkt hører op.

Vi lytter altså ved hjælp af vores tålmodighed: Saties Vexations gentages

form, han skaber ikke form, men frigør den form der har været i stenen hele tiden. Ja, i virkeligheden binder han formen eller spærre den ude, fordi han adskiller den fra alle de andre former, der også var i stenen.

Jeg forenkler det yderligere. Kontrasten mellem rupa og arupa er denne: Den kunstner der ønsker at hans værk skal være rupa, skal have form, hugger en sten ud til en figur og udstiller figuren som et kunstværk. Den kunstner, derimod, der ønsker at hans værk skal være arupa, have ingenform, udstiller selve stenen, ubearbejdet, rå (som stenene i de overordentlig velholdte japanske haver, hvor alt andet end netop stenene er arrangeret, bearbejdet). Kontrasten er altså denne: Et kunstværk der er rupa, repræsenterer tænkning; værket der er arupa, repræsenterer viden. Viden, igen, kommer af åndelig og fysisk afslapning, der i sig selv er et resultat af satori, et ureflektet nu af tidløs art, et øjeblikks oplysning, en indsigt der har et lyns varighed.

Det vigtigste er, at kunstneren hvis værk er arupa, ikke selv véd at det er det. Det er kun modtageren der ved det. Modtageren kan mærke, at kunstneren har set tingene i sit værk som tingene ser sig selv; han kan mærke at værket er forbundet med rum, ikke blot udad – som en lineær opbygning – men også indad – i sin indre form. Dette er haiku-digtets form, en utrolig ødsel form, fordi den skærer alt overflødig bort, lader det overflødig gå til spilde i sproget, og således udgør en tilstand af ingen-form en såkaldt »ingen-metode metode« – der er opstået på en utrolig stærk forestilling om, hvad »form« overhovedet vil sige.

Et værk der er rupa kan man kun beundre; det er et lukket værk, dets form er lukket i fuldendelse. Et arupa værk er åbent, men kun hvad angår dets form, ikke hvad angår betydning eller krav til modtageren. Når jeg taler om åben og lukket form (og jeg gør det kun, fordi rupa og arupa er begreber som jeg i sidste ende ikke kan stille mig i forhold til: De er for fremmede, for eksotiske), mener jeg dermed ikke en form, der enten er pædagogisk-letforståelig eller hermetisk-eksklusiv. Jeg mener blot en form, der i sin åbne udgave – og det er den eneste der interesserer mig – giver modtageren mulighed for at reagere: At le, at overveje, at blive oplyst. Den lukkede form, den sten, som billedhuggeren tror han har åbnet, lader modtageren urørt: Han betragter værket, men han er allerede midt i en glemsel, der også omfatter værket selv. (42f)

Ingen-lyd

Stilhed og tavshed og stilhed: Jeg tror, at jeg har taget fejl af dem alle tre.

forholdet mellem lyd og stilhed ikke var noget tidsligt fænomen, men snarere et spørgsmål om tilfældighed: Når musikken slutter, hører vi måske en kop blive sat på et bord, en dør smække, en stol blive skubbet hen over et gulv. Eller vi hører stilhed. Men det er altså afhængigt af, hvad der tilfældigvis sker i rummet efter at musikken er hørt op. Musikken har ingen indflydelse på det der vil ske, og det skete har ingen indflydelse på musikken: Musik og handling er adskilte i tid.

Senere ændrer Cage denne opfattelse. Han skriver i midten af 60'erne et værk for klokkespil, der opføres på en pigeskole i det sydvestlige Virginia. Før stykkets opførelse beder han klokkespilleren spille stykket – der består af ti dele spillet på begge sider af fem stykker krydsfinér – så længe som han selv ønsker det. Den eneste betingelse Cage stiller, er at klokkespilleren forholder sig stille i lige så lang tid, som det tog ham at spille stykket, og derefter begynder forfra og holder pause igen og begynder forfra osv. med samme intervaller.

Ved opførelsen står publikum udenfor og lytter til musikken. Det er vidunderligt; de kan mærke hvordan stilheden spiller med: Pludselig er der ingen forskel mellem musik og ingen-musik. (Jeg siger til mig selv, som om jeg også stod der, at det ikke kan passe: Den ingen-lyd de lytter til mellem de spillede dele, er sandt nok en del af musikken, men i virkeligheden lytter de ikke til stilhed; de lytter til en pause i musikken, hvor de selv er tavse: De lytter til deres egen tavshed. Og tavsheden bærer deres handling, overlagt; de tvinger sig selv til at være tavse, når musikken holder pause. Til sidst er der slet ingen forskel mellem stilhed og tavshed, eller mellem stilhed og musik, eller mellem tavshed og musik: Der er ingen forskel mellem stilhed og tavshed og musik. Tingene udtrykker sig ikke længere igennem deres modsætning, men igennem deres symbolske sammenfald, deres gengivelse, gentagelse, af hinanden. Jeg har altså atter taget fejl: Det lyder altså ens). (51 ff)

Poesi

af: Øjeblikket (1985)

LÆNGERE OG LÆNGERE
OG LÆNGERE

ser ned og ser ned og ser ned

840 gange. Opførelsen varer 18 timer og 40 minutter. Vi kan gå ind og ud af koncertsalen eller stuen, hvori musikken spilles, og hver gang vi kommer tilbage hører vi de samme toner, der gentages igen og igen. På et tidspunkt stiller vi os selv det uvilkårlige spørgsmål: Hvornår hører det op? Vi bliver altså opmærksomme på vor egen lyttesituation, på os selv, men vi glemmer samtidig hvad der sker, når musikken hører op: Der sker ingenting.

Nej, der sker ingenting, for så vidt som stilhed er ingenting; vi kan igen gøre hvad vi plejer at gøre, alt er glemt fordi der ingen forskel er. I løbet af et helt liv lytter vi til lige så megen stilhed som vi lytter til støj, men inden vi ved af det har vi glemt, hvad forskellen er. Vi kan bo tæt op ad en stærkt trafikeret vej uden at høre andet end stilhed: Vi er ikke længere opmærksomme på os selv; vi har glemt os selv.

Tavsheden, derimod, kræver at jeg forholder mig aktivt til lyden. På den måde bliver lyden til mine overvejelser når jeg har hørt et stykke musik, tavsheden til min oplevelse af den – dén oplevelse jeg ikke kan give videre. Det er heri jeg forstår forskellen mellem stilhed og tavshed: Stilheden er hele tiden til stede – igennem sin modsætning og i sig selv – mens tavsheden kun opstår som følge af en bestemt overlagt handling, der udtrykker et ønske om ro, en bevarelse af en hemmelighed eller en bevidsthed om umuligheden af at udtrykke bestemte følelser og oplevelser. Forskellen mellem stilhed og tavshed afhænger således af, hvilken lyd vi har med at gøre, men også af hvordan vi overhovedet opfatter lyd.

Ifølge Cage indeholder enhver lyd fire elementer: Tone, varighed, overtone, fylde. Stilheden, på den anden side, indeholder kun eet af disse elementer, nemlig varighed. For Cage er det derfor vigtigt, at han i sine rent rytmiske strukturer opgiver tonalitet: Han må give plads til varighed, til stilheden. Og det er en stilhed der altid kommer udefra; trafik fra gaden, en støj i rummet, nogen der synger i badeværelset. Alt dette fylder en pause ud i selve værket. Cage komponerer således sin musik for at vi skal få øje på den lyd, der ikke er i værket: Lyden af os selv, når vi lever. For ham er al lyd følgelig musik.

Stilheden binder på denne måde den rytmiske struktur sammen. Spørgsmålet er da – og jeg stiller det til mig selv gang på gang, indtil nogen åbner en dør, en bog, og jeg kan se lige ind – spørgsmålet er, hvor megen plads stilheden bør indtage i forhold til lyden?

Cage betragtede oprindeligt musikken som værende uafhængig af tid, dvs. at

du skal længere længere ind i din
forstads og dine gaders fortløb og fortløb
ned i byen ind i byen
du skal længere ind længere ind
i din bygnings skjulte stuer
hvad er det hvad er det

du gemmer så godt derinde
du skal tage mig med tag mig
længere inde under din let henslængte arm
hvorfor flytter du den ikke lidt bare lidt
du skal følge mig bare følg mig
ud ad de øde veje her omkring
på træk fra din stol og igennem
længere igennem dette glødende mørke
du skal du skal igennem dette
hvordan tror du du alene vil finde det sted
hvor nogen har skrevet noget ned
skrevet noget ganske let ned helt ned
med sort farve din sorte farve
du skal længere
du skal meget længere ind
du skal helt herind

STEMMER

hør når han ganske sagte lader stemmen gå
og fortæller om det ansigt der langsomt
ubeskriverligt langsomt drejer sig
og ser sig selv i rudens spejl
ser spejlet i sig selv og går
mens rødgyldne 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

på dine øjne i dine øjne
men du skal se længere endnu
atter og atter og påny portræt uden træk
hvor er det hvor er det du skal hen
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

af: Digte i kim (1986)

Dagene drømte i dig
i morgenens hus
aftenen i aftenens hus
bag væggene der rejste sig
omkring dig og faldt sammen igen
omkring dig og du huskede ingenting
fordi det allerede fandtes
som dage der løb igennem dit hus
drømte dig bort til en drøm
som du ville slå fra dig
i søvne i små forsinkede glimt
i dit blik når du så
dagene i morgenens hus bag dig
og ville tilbage
og var tilbage
bag aftenen i aftenens hus foran dig
og ville frem
og var fremme

John Cage

Som et vidnesbyrd, et minde om en
drøm, hvor nogen hviskede til dig: Den
næste dør du åbner fører ind til stil-
heden. Og derfra vågner du aldrig igen.

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.

Paul Celan

Tænk på digtet, formørket af sig selv
og af fem hundrede, glinsende orkideer der vokser ned over din arm. Jor-
den er mørk af regn. En dråbe berører dig. Og sådan tilintetgøres du ved
at blive eet med dit digt.

af: SKITSE TIL ET KÆRLIGHEDSBREV

– Men du, du kan aldrig
mere være alene –

– forelskelsen, nær og fjern
som den er, møder du først
når du er fuldstændig rensat
for ord, kærligheden
møder du når du begynder
at navngive ordene, ansigterne –

– du ved det, du
ved at det rejser sig og er
et øjeblik så stort som et bjerg –

af: Genfortryllelsen (1988)

af: TILEGNELSE

Roland Barthes

Engang vil du blive indviet i din egen hemmelighed: Der skal to til et menneske, og den ene er dig. Kun denne indvielse kan tegne billedet af dig selv. Alt andet tegner billedet af den du elsker.

Edmond Jabès

Du kan hvile i dine store, trøstende hænder. Og hvis der er vand dernede, er vandet helligt. Og hvis du dykker dig deri, er du selv hellig.

Rainer Maria Rilke

En støvsøjle og en drømmestige, der fører dig op til jorden. Til jorden og vandet og jorden. En blomst der forstenes og bliver en tråd, som hele tiden knækker. Jo, du er bange for at komme op og se, at det er en grænse du har passeret uden endnu at have nået den. Jo, du har nået den.

Wallace Stevens

Tag denne ring og lad den vandre. Den er kold som et rør eller et gulv kan være koldt. Og bogstavelig som et ord er bogstaveligt. Og som regnen er bogstavelig og kold. Et sted inde i regnen bliver det pludselig alvor: Men da er det allerede for sent: Du er våd.

John Ashbery

Først kommer den du elsker, så kommer kærligheden som en hofte du løfter ind til dig, som en hånd du løfter ind. Til sidst kommer billedet af dig selv midt i denne vandhimmel: Stjernerne ved hvem du er, en krop der synger nede i vandet.

– du husker bjerget, dét
husker du fordi det ligner
en forelskelse, een eneste, et møde ~
uden at røre: stik hånden
ned i vand og mærk
hvordan det er
ikke at røre –

– at komme tilbage ~ ~
og åbne en sten for at se ~
enheden i den, vide
hvad det er du vil ~
og så gøre det –

– senere mærker du ~ ~
en pludselig stilhed ~
som om nogen lige er gået,
senere mærker du
hvordan en forelskelse
er dybt forankret i dig, ~
senere mærker du
hvordan en lidenskab
oplyser dig indefra,
hvordan en trappe fører ned
inden i dig, hvordan du
går ned og ned –

– set fra disse uendelige dybder ~
betyder kærligheden ingenting –

– men hvem er denne anden ~ ~
der river i dit bryst,
lægger hånden på din mave,
fuld af din forventning?
Du kan kun vente.

– selv om det er uden historie,
selv om stilheden synes at bo i regnen,
selv om det er langt større
end et tilfældigt møde,
langt større end lyset
i køkkenet om natten,
langt større –

– og fordi hvert ord føles
som om det er første gang
det bliver skrevet ned,
fordi et blad falder
ned på din hånd: skriv
et digt til den du elsker
på dette blad -

– som en begyndelse og først
langt senere som en slut-
ning der for hver gang
en tavshed dør i dig
gør farverne mørkere,
vender grønt til blå
og får dig til at tro
at ordet er evigt,
at det er det samme I vil –

(– det er ikke det samme:
ordet er endeligt –)

– så betro dig til en anden
som et øjeblik kan betro sig til dig
begribeligt og nært,
nu og hvis du
ikke glemmer –

der tegner profilen
af det du vil, et ansigt
du kun har set
een gang
og nu bedømmer
alle andre ansigter ud fra –

– forelskelsens små, generte smil
i en samtale hvor du
lader ordene huske for dig
indtil det åbner sig og føder
et billede der ligner dit
og er dit. Over for dette billede
kan du kun være dig selv. Og det
kan få alting til at forlade dig
i et stort, sugende ryk
som en kolossal glemse, et bjerg
der eksploderer ud gennem din krop –

– først da, ja, først da
begynder det for dig –

af: Tabernakel (1996)

SAMMENSVÆRGELSER

Papegøjen sparker. Det kan man
sige. Papegøjen svarer sig selv
med en dybsindig røst. Det
kan man sige. På sin egen måde
er papegøjen et geni. Men ingen er
på sin egen måde og mindst af alle
den. Men hvordan fortælle den det.

Indtil da er det
ord, men intet sprog –

– medvidende, men bange
som en jalousi er bange
for at miste, og som du selv er bange
for at glemme hvad kærligheden
betød for dig og dine digte –

– senere, langt senere
kan du mærke hvordan nogen
kommer til dig indefra,
tre tusind fingre
presset mod din hud indefra –

– og du går derfra som en skulptur –

– natblomstrende på under-
siden af dagen brister
himlen i regn
og stilheden synger
højt over dig –

– som et vendepunkt kan spørge dig
om du er bange for disse kærtegn, bange
for de store krybende hænder og de store ord
og for ensomheden der følger efter
selv om den aldrig, aldrig
er sand: en grænse
der kun kan passeres
een gang. Er du bange
for kun at passere
een gang –

– en streg

Een gang gik tyren ned til floden.
Og een gang til for at gense sit billede.
Aldrig havde den set så blå en tyr

*

(Bekendelseshaiiku)
En blå tyr. Men en gang imellem,
Han sagde: Jeg er en tyr.
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

FRA MØRKEKAMMERET

Unge mænd står i kø for at se mine begrænsninger,
og så vokser de for øjnene af dem og vokser og vokser
og bliver så lange som et ondt år: Her er en hånd
at holde i, når en dans pludselig flytter sit balancepunkt,
men den er min mindste begrænsning. Og her en skulder
at rase ud ved, når en tiltrækning åbner for sin gabende tomhed,

Min kaffe gemmer sig
i koppen. Det kan man sige.
Men for hvem? En damp roterer vagt
når jeg ser ned i dybet, en slags rædsel
der gør sig selv usynlig for øjnene
af mig, det pureste intet
der i virkeligheden er vand. Men
hvordan fortælle det det.

Og at mange middelmådige drømme
blot gungrer blindt gennem et mørke.
Og at stjernerne blomstrer højt
i det. Og at alle konsekvenser heraf
begynder at citere sig selv glansfuldt,
så snart man vender ryggen til dem.

I det mest stiltiende sprog som fx
dette, finder den slags uhyrligheder
hele tiden sted. Papegøjerne himler op.
Kaffen tier. Til min forladelse gentager jeg
dens tavshed, en livsførelse jeg går
og råber op om. Sådan vil besværgelserne
ikke kendes ved hinanden, men føres
ustandselig sammen. Ja. Det kan man sige.
De føres sammen i en stærk teori.
Tilgiv mig at jeg hele tiden beviser den.

af: TRETTE HAIKU MED BLÅ TYRE

(Haiku med kaos)

Jeg skriver mit digt
og den blå tyr løfter
sit øre

*

(Haiku som på mytologiernes tid)

Lars Bukdahl

Poetik

af: »Fix orkidé – brudstykker af elegancens poetik« (1988)

Jeg vil gerne være en grænseløs dandy, fordi det i praksis vil være umuligt. Men jeg har mine digte og når mine fingre har en god dag lykkes det dem næsten, digtene, at blive disse lange tynde personer, der i hvide habitter og med svimlende behændighed danser gennem alle hænder. På disse dage kan jeg gribe mig i at stoppe papirerne i munden, når jeg rejser mig for at gå, for de kan, digtene. (77)

Den absolutte forvirring er et meget centralt poetisk mål – forvirringen er et stort lattervækkende hul eller en masse nye øjne i pludseligt flor – og derfor også et muligt resultat af disse betragtninger. (77)

Meningsløsheden giver hovedet rutche-ture, hvis den smager godt, den forvirrer. Den elegante meningsløshed er den mest effektive. (77)

Det er så svært at slippe ud af opbygge-ligheden, den antager alkens forklæd-

men den er min mindste begrænsning.
Og her, her er lidt hård
at gemme sig i, men håret er virkelig
min mindste begrænsning.
Det er første fase. I mellemtiden støver
jeg drømmene af
og håber de af velvære vil røbe, hvad
jeg kan forvente mig af dem:
Eksotiske rejser uden hjemkomst, een
lang forfjamsket bevægelse
væk fra alle de sort-hvide forestillinger
om body and soul,
som jeg stabler ind under mit liv for at
holde det hævet
over syndfloderne. At jeg ikke kan flyde
med dem
er min største begrænsning, som ingen
får at se
og som jeg heller ikke selv, tror jeg,
nogen sinde har set.
Men den bliver ved med at hæmme mig
midt i en grov musik
af ja, ja, ja. Og så kaster jeg mig længere
og længere ud i den
og leder bevægelsen videre mod dens
højdepunkt Åh, tal ikke om det.

ensomheden og skønheden og naturen og dagen og vejen og så videre, det elementære og uhyrligt labyrinthiske, 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.

Digtets virkemidler er retorik, konkretisme og billedsprog. Retorik er veltalenhed eller bare stil, den bevidst formede talen, der vil trænge sig på med et nærvær. Og denne talen kan være bombastisk og råbende, rytmisk og strømmende, skævvreden og hakkende, rodet og rundtomvæltende, tilbageholden og stilfærdig, let og elegant, kort og klar, og meget gerne det hele på én gang. Den nærer sig af lige dele kunstfærdighed og mundtlighed, manierisme og daglig tale, omvendt rundt, lige på og hårdt.

Konkretisme er manipulation af digtet som materiale, som lyd, bogstaver, typografi, det vil sige enhver form for rim, opsætningsfiksfakseri, bogstav- og ordspil, på langs eller på tværs af digtets betydninger. Konkretismen er miskendt (hvis vi lige ser bort fra rimet), for hvorfor egentlig holde sig tilbage, når poesien her har tiltusket sig en særlig licens til undergravende virksomhed, men det er nok for sjovt, sådan er det altid.

Digtet tænker og taler fremfor alt i billedsprog, primære billeder, aktører, handlinger, omgivelser, rekvisitter, virkelige og uvirkelige, og sekundære billeder, sammenligninger og metaforer, og sekundære sekundære billeder, sammenligningernes sammenligninger og metaforeernes metaforer. Digtet vil det autonome og vilde billede, hvad enten det står alene, er afledt eller indgår som del af et forløb, og vil det præcist og glødende, tumultarisk og flyvende, insisterende åndssvagt, vil banaliteterne og de særeste sager, og kræver hver gang en tydelig originalitet.

ninger og holder for tiden meget af ordet Krop, for så har den noget at holde sig til, mens tingene bliver mindre og mindre. (77f)

Overskridelsen er selvfølgelig målet, ingen tvivl om det, men også muren kan bruges til noget, dribble, dribble. Digte er alligevel så små...som firkantede bordtennisbolde. (78)

Hvis digtet synes ironisk er det fordi det allerede er flygtet og sidder på læserens ryg, og vender han sig for at fange det er dansen allerede igang, det er da tydeligt at se. (78)

Der er alt for mange labyrinter i denne tid, og de fleste af dem vokser sig så store, at de bliver metaforer på samfundet. Det er der jo ingen grund til. En ordentlig labyrint skal være diskret, næsten tilfældig, men blank og konsekvent. Et digt må gerne være en labyrint. (78f)

Siden den dag jeg opfandt metaforen, har jeg undflyet den. Og denne flugt afsætter naturligvis spor der kan forekomme helt overlagte i deres henkastethed. Og sådan skal det også være. (79)

Alt det her og mere til sagde Per Højholt for en tyve år siden og på en helt anden måde. Intethedens grimasser, sagde han og fnisede hårdnakket. Højholt er en mestertyv og en hovedbanegård. (80)

Når et digt, der ligner en legoklods, kan åbne sig som en blomst, fungerer tingene, så går dansen. En stadig mere kompliceret nellike, siger Højholt. En fix orkidé, siger Marcel Duchamp uforvarende et sted. (80)

af: »Dødens appelsin« (1995)

Poetikken, tak!

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

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 valglægtskaber, 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 ekstatiske, at det svært kan blive mere kunstigt og udvendigt, enhver sproglig fremdrift forsvinder, mumlen og skrigeri, 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.«

»Adskil jer ikke på jordens flade / Under krystaliseringens isninger. / Intet som engang mødtes / Kan skelnes igen. // Snart behøver ingen / Huske tabet af igår / Eller ængstes for i morgen. // Mange fødtes og døde de / I mørket // Vid I er velsignede / At I ser disse dage.«

»Menneske med det kantede blik / krummede syn: // Hvorfor frygten for det livet kaster imod dig? // I spørgsmålene ligger / en overlevelse og sover // Hvorfor frygten for det livet vil sige dig?« (16f)

Slutslutslut

Jeg gider ikke begynde at argumentere kulturredaktørhostende og forlagsdirektørflæbende for poesiers berettigelse, for den og det er absolut ingen

For virkemidlerne gælder det, at digteren først må være professionel, belæst og ferm, og så skal han gå amok, med alt hvad han kan og ved og er beåndet med.

Og beåndingen kommer det jo an på, også kaldet talentet, og når det blæser, blæser det, men vandmærket eller vejrflaget er altid stemmen, også kaldet stilen, der er manden og kvinden, den unikke, autoritative klart blafrende forskel, der signerer teksten på ethvert niveau, i syntaks, rytme, metaforer, kæpheste, umærkeligt og mærkeligt.

For til syvende og først er det jo ligegyldigt med professionalismen, hvis man ikke er andet og mere. Man kan pleje sit talent, man skal pleje det, hårdt og hensynsløst, og det kan sagtens visne bort, men man kan sgu ikke plante det. Og stilens stemme kan man lige så lidt konstruere, den arbejder sig frem, mens man selv arbejder sig frem, og en skønne dag står den og kan genkendes, sidst af en selv, og så gælder det om hurtigt at kigge væk og klø videre på, den må ikke fikseres, også den skal være i bevægelse.

Det var det værste vrøvl, for hvad fanden skal man sige.

Hvad angår struktur og sammenhæng, så for mig gerne, det er en udmærket effekt, men også lidt af et konventionelt hundehalsbånd; der er så meget mere lifligt ved kaos og uorden, og skal det endelig være, skal en struktur og en sammenhæng være et resultat af et overskud, en eksplosion af mulige og umulige forbindelser, en uimodståelighed fremfor en uundgåelighed. (14f)

Og de andre idioter:

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 Ashely (sic!) 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

gamle venner
der gemmer sig bag snabelens horn
5 metafysiske kaffekander
mens hun lokker lokker vildt meget
handsken er meget rød
stregen er tegnet
og grænserne er forlængst overskredet
huden er igen og igen hvid
solen er en baseball
og hvorfor mon flaget er strøget
og stødtænderne helt gemt af vejen

MAN RAY 1921

her
kan jeg se
dette strygejern
med 14 tegnestifter
sejle over himlen
selvom det
i virkeligheden
forgæves stikker
mod mit hoved igen
og igen og igen indeni
her lige bag næseryggen
altid

GULDHORNENE

guldhornene
samtaler med
en krop en gud og en mark
vittighederne
er mange og vilde
solen over dem er en metafor

nytte til. Jeg har fortalt hvilken slags poesi, jeg godt kan lide, og hvilken slags poesi, jeg absolut ikke kan lide, hvilken slags poesi, jeg har skrevet og hvilken slags poesi jeg håber at komme til at skrive, og selvfølgelig har jeg ret, og så er den poetik ikke længere. Som min søn, der er lille som et digt, plejer at sige, når vi rullende klapvogn passerer et P-skilt: Heeeeeeeeeeeeeey! (19)

Poesi

af: Readymade! (1987)

DUCHAMP 1913

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 af sted endnu

ERNST 1921

elefant som første verdenskrig
støvsuger sigmund støvsuger
en bakke fyldt til randen
med de fineste abstraktioner
lige til at spise
landskabet er grumset
og spækket med fisk
for det er da ikke
minotaurus og ødipus

DU ER I DISNEYLAND

jeg vil sammenligne
dig
med Disneyland
som jeg også
savner sprog for

HA HA HA HA

jeg ler kroppen gennem
den tågede himmel
ned på røven
og myrer i tandpasta
da
min rejse til Faderpyramiden
pludselig ses
gennem dit vilde troldspejl
som jeg smadrer mine øjne
ind og ud ad

et juletræ
i hovedet på det fattige barn
med de lysende tårer ha ha

af: Skyer på græs (1990)

SKYER PÅ GRÆS

Skyer på græs,
det er ikke en fiktion
og det er ikke en vision,
det er et krav.
Jeg vil se
denne tidlige eftermiddags

inde i bogen
taler de
i munden
på hinanden

TJEK

landskabet ligner
jeg ved ikke hvad
men det dér er et træ
og derovre er en busk
det her er et digt
lidt tjek er der
da på det hele

men jeg leder
efter en paraply,
jeg leder

efter en paraply
og klokken fem
finder jeg den
bag styrmand på
skoleskibet Danmark
Johs. Niensens
skæve gravsten.
I 1968 døde han
og i 1862 fødtes han.
Sort er paraplyen
og glat som
min elskedes hud.
Jeg slår den op,
sætter mig
på gravstenen
og venter, venter
tålmodigt på
at skyernes
melankolske banken
forstummer
og afløses af
regnets melankolske
trommespil
op og ned
ad bowlernes flod.

af: Spiller boccia med kongen (1994)

GENNEM GADERNE

Gennem gaderne flyger stoffet,
drømme er gjort af.

syv-otte tætte og røg-
farvede og ligeglade skyer
på græsplænen
foran det sort/hvide
rækkehus, der rummer
de første tyve år
af dette mit liv,
og jeg vil se dem
bide i græsset,
igen og igen og igen,
men kun spise nok
til at de ved midnat
under den langsomme flugt
op gennem det frostsprængte
mørke lyser ned til mig
med den skrøbeligste
grønhed.
Skyer på græs
er et krav.

PÅ KIRKEGÅRDEN

Skyerne er røde
som hjerter
over kirkegården
i den tidlige
eftermiddags mørke.
Jeg går mellem gravene
og fryser og leder
efter en paraply.
Tusinder af bowler-
hatte ruller gennem
stjerne og mit lyse
hår kastes tilbage
af den rådne vind,

og helst den, der
var nærmest. I de
evigt halsende,
hastende, hostende
gader. Se mig for-
vandles fra en sky
til en brandmand
og tilbage igen.
Alskens ensomme
blinker forbi.
Bag et stormagasins
store blanke ruder
står en telefon,
jeg forestiller mig,
at den er rød,
og at den ringer.
Højt som et barn.

SPILLER BOCCIA MED KONGEN

Spiller boccia med kongen
hele dagen lang.
Taler henkastet med ham
om rigets affærer.
Det er rent ad helvede til:
Pengekassen tom,
ministrene korrupte til hobe,
prinsesserne ude hele natten.
Men hvad skal han gøre?
Tiderne er ikke de samme.
Nej, det er ikke nemt.
Fortæller ham om digte og
romaner jeg ikke får skrevet.
Han sukker og kaster sin
guldkugle. Jeg sukker tilbage,

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 overføre vindenes terror.

Jeg vil ikke finde ud, ikke
se ind i orkanens blindede øje.

Med denne dans på stedet
former jeg en cottoncoats alfabet.

VORES NYE SKYGGER

Om morgenen
vores nye skygger
i græsset, sorte
og skarpe som
maskingeværer,
og skøre som glas.

FILM

På disse kornede
sort-hvide billeder,
der bevæger sig
lydløst som en tyv
over loftet i aften,
ser jeg mig selv,
som jeg var, da jeg
altid var en anden

før kaffen.

*

Den altoverskyggende fims,
dybder falder vådt som regn,
lange film og alvorlige
bøger, blødende billeder,
etikkens forunderlige
boldparker slår sig løs,
og åh, åh, åh, denne smerte
overalt, ind til benet
og ud til slipset, eksistens,
det er prima grum, grimasser,
der virkelig strenger sig an,
langsomt, stille, stille nu,
refleksionens strandvaskere,
følelsers fjordrejer,
og en vissen vind, der
godt kunne hedde Jensen,
kækt åndeløst at citere
århundredets sidste suk
i en snydedum uendelighed.

*

Shit, shit, for pis,
idioternes parade,
idioternes parade

kaster min af træ
og rammer plet med et smæld
som fra den mindste revolver.
Jeg har vundet, siger jeg.
Nej, for jeg er kongen, siger han.
Okay, siger jeg, vi ses i morgen.
I morgen er atter en dag, siger kongen.

af: Næseblod i Sophus City (1996)

Se til, du ikke får en højskole
i hovedet, min ven, det er sent,
og de suser ned i dunkelhed,
og med et host sætter de sig fast,
som et bur af silende vrøvl
om dit hvidt måbende ansigt,
disse gennemsjaskede blikke,
denne mudderets metafysik,
ikke til at være for muntre
og moderne tekurs, enhver
sweater er en foredragsholder,
alle deres skelende ord,
de står dér i udørkener
med hovedet i højskolen,
giver fortabt, men giver
ikke op, for munden går,
kurser om ethvert intet,
utur, uldtur, kultur,
Grundtvig er en julemand,
livet er en blikspand,
fyldt op til randen
med dumheds grå og smuldrende
grannåle, døden er en
højskolesang, efter showet,

en tryllen, en trolde og vi
står dér, ansigt til ansigt
med den i særklasse mest kukkede,
men vi kan ikke se en ånd
for os, eller bare en skygge,
er det selve træets hjerte,
der giver lyd, omsider,
i søde amokløb? og med ét
er tudser på banen
med bævrende melankolsk kvækken
som den nye poesi,
og videre, videre i sygt trav,
og så stille nu,
onkel pisser på mørket.

står for døren,
banker ikke på,
narrer taktfast indenfor
for at spille idioter
og fandango og falde
på røven og få en
medalje for det,
de marcherer på stedet,
blæser mel og rådne tænder
i hovederne på os,
pruster sejrssikkert tungt,
og i spidsen,
selvfølgelig tronende,
varmemesteren,
evighedsblåskjortesvedende,
rødtblinkende fedefjæs,
smattende paranoid
og dum som en død,
kære venner,
han snurrer rundt,
han ær et had,
han spiser puder,
han drikker øl,
hvor er han varmemester,
there's no stopping
idioternes parade.

*

I skoven med den vrede onkel,
for vi søger nattergalene
i guds sorte natur, og
tre eller fire hører vi,
galende op på denne maniske
og absolut mærkværdige
og så overflødigt, opfindsomme
manér, en trillen, en trallen,

står dér med disse linier, man ikke ved, hvor kommer fra. Men de kommer naturligvis fra én selv, den skrivende.

Digtet er imidlertid et meget »fintfølelse« væsen, det er klogere, mere opmærksomt, og kan registrere, hvad der nu end måtte foregå af følelsesmæssige og kognitive processer synapserne imellem, før man selv ved af det. Digtet – det gode digt – befinder sig »foran« den skrivende.

Uanset hvilke retninger (tematisk, æstetisk osv.) jeg har bevæget mig i, siden jeg begyndte at skrive for ti år siden, har jeg således altid haft en oplevelse af, at dér, hvor digtet er lykkedes, har været, når jeg ikke har villet det: Når jeg har givet slip på alle (gode) intentioner og ideer, og istedet har ladet sproget, processen »styre« mig. Jeg prøver derfor altid at holde fast i et element af leg i mit arbejde: »Hvad sker der, hvis jeg sætter disse to ord sammen?«.

Det er en fejltagelse at tro, at digteren kommer til digtet for at fylde det med sine (livs)erfaringer. Det æstetiske er og bliver et selvgyldigt erkendelsesrum: Erfaringen opstår i mødet mellem digteren og digtet, når det bliver til, finder sin form. Hvilket ikke er det samme som, at digterens livserfaringer, tanker og følelser ikke kommer til udtryk (og form) i digtet.

Man kunne også sige det på den måde, at dét at kunne skrive et godt digt er som at være god til at spille flipperspil: Man skal kunne teknikken, éns virkemidler, på rygmarven, men i øvrigt ikke tænker over, hvad det er, man gør. Når kuglen kommer susende ned, skal man ikke følge dens bane mod flipperarmen, ej heller sigte efter hullet eller rampen. Kun sådan kan man trykke på knappen i det helt rigtige øjeblik og sende kuglen i hul: Ved at være i en let adspredt trance, hvor man står på sidelinien og ser en anden kontrollere flipperarmene. Og dermed stålkuglen, som i de bedste øjeblikke ikke synes at adlyde tyngdeloven og tilfældighederne, men istedet suser omkring på banen i på forhånd fastlagte spor.

At skrive digte – eller spille flipperspil – er som i zen-buddhismen eller kærligheden: Man når først målet, når man ikke længere ønsker at komme dertil.

Mine digte er ikke specielt dunkle eller mystiske – de beskriver ofte helt hverdagslige oplevelser, ligesom jeg altid har haft en ambition om at forholde mig politisk og samfundskritisk – men hvis jeg, når jeg har skrevet et digt,

Carsten René Nielsen

Poetik

af: »Ubestandige papirsbåde« (1995)

Når jeg ser tilbage på, hvordan min første digtsamling blev til, kan jeg godt have en fornemmelse af, at den blev skrevet helt uden eftertanke og refleksion – hvilket naturligvis ikke er sandt, fordi det ikke er muligt, men alligevel: Mekaniker elsker maskinsyverske blev skrevet med en fandenivoldsk naivitet og en lidenskabelig begejstring for dette helt nyopdagede element i mit liv: Evnen til at sætte ord sammen til disse størrelser, som andre kaldte digte.

Senere kommer så evnen til at »se sig selv over skulderen« – altså ikke blot skrive på den rene inspiration, men påvirke og tænke over éns egen praksis – en evne der nødvendigvis må komme, hvis man skal komme videre som digter eller rettere: At lade digtet bringe én videre. Efter nu fem digtsamlinger har jeg derfor naturligvis gjort mig nogle erfaringer med digtningen – skabelsesprocessen, dens æstetik og virkemidler – ligesom jeg har en idé om, hvilken poesi, jeg gerne vil skrive fremover.

Hvad enten det skyldes, at jeg ikke er blevet klog nok, eller at det simpelthen ikke er mit temperament, så er jeg imidlertid ikke i stand til at skrive en egentlig poetik kun seks år efter min debut. At kunne det ville – i mit tilfælde – kræve, at jeg led af en ekstrem selvoverturering, som nemt kunne resultere i noget, der lignede Pia Tafdrups ophobning af symbolistiske banaliteter i poetikken *Over vandet* går jeg. Eller også ville det kræve, at jeg havde et hoved som Søren Ulrik Thomsens og dertil var et stort sludrechatol (som Søren Ulrik Thomsen), der uden tvivl og tøven kunne formulere en absolutistisk poetik. (30)

Digtet kommer aldrig »ingen-steder-fra«. Én ting er, at det kan opleves sådan: At inspirationen fuldstændigt uventet indfinder sig, og at man pludselig

lig med den. Thomsen gav sig i hvertfald i sine følgende digtsamlinger til for alvor at »tage livtag med eksistentialerne«, som han formulerede det i det fremragende essay »Farvel til det blå rum« – oven i købet med en til tider befriende humor; som her i et digt fra Hjemfalden: »En gang om dagen er ensomheden så stor, / at man ikke kan stille noget op med den. / Og én gang er lykken. / Indimellem må man så se at få ordnet sine ting.«

Værre ser det ud hos Tafdrup i *Over vandet går jeg*: »Digtet repræsenterer aldrig andet end sig selv. Det har sin egen logik, farve, lys og gestus. Det er ikke dets opgave at parafrasere en kendt indsigt. At ville beskrive det allerede oplevede bliver uvilkårligt et spørgsmål om digtet er sandt eller falsk i forhold til begivenheden. Digtet skal i stedet skabe en betydning, der ikke har eksisteret på forhånd. Det lever af at fremstille sit eget univers, men vel og mærke ved at betjene sig af allerede givne størrelser: Ord der henviser til anden fiktion og til verden uden for sproget, skønt digtet ikke ønsker at være mimetisk.«

Siden romantikken har diskussionen stået mellem en mimetisk-naturalistisk og en æstetisk-symbolistisk kunstopfattelse, og jeg forstår da også så udmærket Tafdrups afstandtagen til at ville begrænse kunstens ytringsområde til den empiriske virkelighed, men dette med at digtet »lever af at fremstille sit eget univers« er simpelthen døden for en poesi skrevet i 1990'erne. Måske er det derfor, at en del af Tafdrups digte lyder så hult patetiske: Det er sensymbolistiske klicheer, parafraaser over Södergran og Celan, hvor digteren er gået i selv-sving, og digtet jager sin egen hale.

Nej, digteren må ikke lade digtet vende sig bort fra verden; hvad enten han eller hun så gør det ved desperat at ville udslette subjektet og enhver personlig erfaring (som f.eks. Niels Frank) eller ved at sylte det ind i metafysisk sovs (som så mange af de andre 80'er-digtere – eller deres »visionært« orienterede efterfølgere).

At jeg ikke er den eneste, der tænker sådan, kan man overbevise sig om ved at læse nogle af 90'ernes unge lyrikere – som Kirsten Hammann, Naja Marie Aidt og Katrine Marie Guldager – hvor tingene og den konkrete sansede omverden, de store eksistentialer og den lille hverdag manifesterer sig yderst markant.

Eller sagt på en anden måde: Digtet skal ikke være minimalistisk og selvreferentielt, fordi det så istedet for en fylde repræsenterer eller mimer det stik modsatte: Nemlig tomheden, eller tavsheden. Digtet skal heller ikke give eller udpege nogen forløsning, hvad enten denne så måtte være at finde i en ideologi eller en idealitet, utopia eller evigheden; det må ikke

helt præcist kan sige, hvad det handler om (hvis jeg »forstår« det), så er det ikke et godt digt: Der må være en rest – en »hemmelighed«, som Thomsen siger. Hvis jeg undervejs i skriveprocessen styrer digtet derhen, hvor jeg vil have det, bliver der intet tilovers. Til mig. Eller læseren for den sags skyld.

Jeg oplever således meget stærkt, at det gælder om at finde en balance: I selve skriveprocessen må jeg ikke styre digtet, men heller ikke give slip på det. Det gælder om at finde en balance mellem det henkastede og det præcise: mellem en snakkende slaphed og en fuldstændig styring eller koncentration omkring digtets virkemidler: Kun sådan kan det blive naturligt, ægte. (30f)

Jeg har altid haft – og har det stadig – en forkærlighed for surrealismen og »det tilfældige møde på et dissektionsbord mellem en symaskine og en paraply«, men har også altid brugt symaskinerne og paraplyerne til at vise noget om liv og verden. Der er mange billeder i mine digte, ind imellem nogle meget underlige størrelser, men de er altid rationelt iscenesat. Metoden kan virke »surrealistisk«, men æstetikken og ideologien er det ikke.

Den stilistiske brug af ekspressionistiske og surrealistiske virkemidler i særligt mine første bøger har fået enkelte kritikere til at tale om traditionsbevidsthed; et ord, der ofte dukker op, når talen falder på den nyeste poesi: 90'ernes digtere skulle være mere traditionsbevidste end tidligere (nogle direkte »postmodernistiske« i en historiserende, »citerende« forstand). For mig at se er det imidlertid det pure nonsens: Til alle tider vil man kunne finde både direkte og indirekte, stilistisk forholden sig til eller brug af traditionen. (33)

Siden 80'er-generationens opgør med 70'ernes »åbne« og politiserede poesi, har digtets autonomi været et næsten ufravigeligt mantra: Thomsen krævede i Mit lys brænder, at digtet skulle være »ikke-henvisende, ikke-kommunikerende, ikke-henvendende«, men måtte snart sande, at sproget for det første altid er henvisende, og for det andet, at tesen om, at kroppen er paradigmet på form, måske ikke helt holdt: Selv om subjektet naturligvis ikke kan eksistere uden kroppen, så er det jo ikke nødvendigvis

fra det nye telegrafkabel der styrter
hen over gaden som en slange på glas
I en tilmuret herskabslejlighed i Prag
med kakerlakkernes slagsange og ydmygelser
Og på bilkirkegårde med deres firkantede
tarne fyldt af overflod og en stor
snurrende grammofon med lakplade

Skamløse engle med kasseapparater under huden
der mellemlander mellem krigene
som svulster i luften.

Men jeg er mekaniker
og disse digte en møtrik
fra deres haleror

DEN REJSENDE

Han svedte som en sammensmeltet
motor i Brasiliens sumpe
han ville springe i havnen i Breslau
men sprang i stedet i en kloak hvor
mislykkede blodtransfusioner forener sig
med glemte masturbationer og halve proteser

Hans rygsøjle gennemboret og knust
skindød som fugl Fønix i en ildslukker
men skulle aldrig komme til at opleve
gratis granatchok og drifternes ubåd der
lystigt svømmer i forplantningens hav

Han var en af disse søgende flagermus
der spiser akrobater og spytter i kattens
madskaal men vendte aldrig tilbage fra
det store maskinrums køkkenafdeling

være visionært. Heller ikke »visionært« eller »metafysisk« i dén forstand, at digtet postulerer et nærvær og en væren udenfor vilkår som tid og rum ved at henvise til et selvskabt »poetisk« kosmos i en art sprogets mystik. Digtet skal med andre ord hverken dementere eller overskride sig selv.

Vi ved efterhånden godt, at sproget og verden er forskellige størrelser – at ordet for det benævnte ikke er dette – så lad os da komme videre: Og tale om tingene, ordne ordene i rytmiske svingninger og tage livtag med eksistentialierne. (34f)

Poesi

af: Mekaniker elsker maskinsyerske (1989)

SKAMLØSE ENGLE

Under luftsejlad

atomers galdesten og atonal ventilation

I skyggen fra et solurs viser

og entreprenørmaskiners jernkugler

På kirkens hospitalsgange med deres

rådne katedraler af døende kroppe

Overalt sniger de skamløse engle sig rundt

langs murenes blodtryk på voldtægters marker

Vi finder dem med læderhætter under Broadways neon

hvor formørkede navigatører og hvide præster

lytter til bilernes hemmelige horn

Og på en regnvåd markvej uden for Moskva

hvor en skoletaske flyder i en vandpyt

under efteråret og morgenrødens koldbrand

I Istanbuls slagtehuse og ikke langt

og trængte ned
mellem marker og rørledninger

Tilfældigt trak en sovevogn sine
rejsende gennem Berlins forstæder
og alle disse marionetdukker
der rastløse hænger i legetøjsgalger
fra træer og signaler

Berlin ligger øde og forladt
gynghehestene rider gennem gaderne

I BYENS VENE

Indblæst i skrig og kærlighed
verdens vejspærringer åbnet af
fortolkningens retsmedicinere

og jeg

Indsprøjtet i byens vene
vejkryds mellem stjernerne
i pyjamas på din store
blå seng

MEKANIKER ELSKER MASKINSYERSKE

Højere end luftværnsgranater og månens
cyklus
kraftigt som bizarre krebs i garn og
flydende varm vin
lidenskabeligt som satellitters brændende
kys mod stratosfæren
stærkere end støbeformenes kongedømme og
urtidens stendannelse

med fordøjelsen i behold

GRØNT GROR KULDEN

Mørket har sænket sig
som indianerkvindens sorte skørt
over kavaleriets ligbål

I byens gader driver kulden
rundt og slår revner
i de store glødelamper

Opfindsomme brobyggere
findes stivnede i hvide kløfter
som sovende flagermus

Grønt gror kulden
grufuld efter en grundig
barbering

BERLIN

Dagen fødtes over alle
mit Tysklands katedraler
deres skorstene og stormende svovl
hviskede mod trommeslagere

da hun rejste sig og stod blændet
under en himmel befriet for skyer

EN SORT ROSE

Det russiske dampskib sidder fast
i isen ude på sundet og ånder tungt
og klart som en hest i frostvej

En hund gør fra bunden af en
arkæologisk udgravning midt i
byen mellem to huse der længe
har ventet på nedrivning

Ude i forstæderne hænger landets
statsminister på lasede valgplakater
og kigger indtrængende på enlige mødre
der forgæves forsøger at flygte fra
lejligheder hvor tre uger gamle fostre
svømmer rundt i de blodige toiletter

Hun synger på et næsten glemt sprog
med en stemme der kan huske
uskylden og ydmygelserne

Han slipper det hvide papir
der langsomt falder og
splintres mod gadens brosten

En krage sidder på min skulder
en sort rose der vokser ud
af svimmelheden

heftigt som springvands søgen mod himlens
grænser og krumning
elsker jeg
sprogets mekaniker
dig
fantasiens maskinsyerske

af: Postkort fra månens bagside (1990)

SMUK SOM EN PANSERKRYDSER

En regndråbe på bristepunktet
hvilede tungt på ryggen af en
nøgen og snorkende kvinde der
sov rusen ud i det høje græs

Et kloakdæksel strakte sig i solen
sent på eftermiddagen i byen
hvor skyggerne er lange og tynde
og gaderne varme og uvirkelige
som hvide drømme og engelske
kostskoler i sommerferien

En doven spyflue lagde sig til at dø
i et spisekammer der længe havde
stået stille i tiden under forårets
evigt utætte tagrender

Stilheden havde først lagt sig
som et tyndt lag af sol og støv
over forstædernes tilgroede haver
og havde så umærkeligt sneget sig
ind i byens baggårde og sidegader

Og hun var smuk som en panserkrydser

hvor den evige kriger skyder i panik efter
galskaben og skyggerne bag de hvide slør

Jeg smed de sidste forbindinger og vendte
skriften på en varm stegepande

Det er sveden der drypper på gulvet
hvor cigaretskoddene gløder mellem
beskidte sko og knitrende silkestrømper
Det er vores tavse eftermiddage
et rødt æble på bunden af natten
og skårene fra de monotone børneremser
der skratter i højtalerne

Jeg vil kappe fortøjningerne til månen
og drive med solens vind i ryggen

Det er meteorer og ludere der er gået
i kredsløb om mine lårs latinerkvarter som
du kan mærke skrabe mod dine trommehinder
Det er sveden der drypper på gulvet og
fester der aldrig rigtigt slutter
i kakofoniske kælderlejligheder

Jeg vil drukne mig i stjernernes søvn
hviskede hun fra bagsiden

Jeg tror at støvede lastbiler kørte
forbi med halvt nedrullede ruder
en tændt radio og dagen i bakspejlet
Vagabonderne satte sig på bænken over for
købmanden og åbnede en flaske portvin
En hestepære lå midt på gaden og duftede
af sommer og øde landeveje

DEN KOLDE OVERFLADE

Han ligger i det rustne kølvand
hvor mågerne trækker deres hætter
over hovedet og udplyndrer havets
banker med gale øjne og pistoler
der spytter bly

Den kolde overflade
lukker sig over ham
som en kvinde

POSTKORT FRA MÅNENS BAGSIDE

I den måned hvor saxofoner og trompeter
viste sig på væggen som pludselige syner
af Kristus i tyskundervisningen fandt jeg
rygende cigarstumper overalt i askebægrene
og på kanten af min pladespiller

Min postkasse åbnede sig netop
idet kloden under mine fødder rullede
længere frem på universets sorte tæppe
for at skjule den sidste rest af
solens store urskive

Min postkasse hvor postkortet
lå og lyste som mit første skolebal
Jeg kunne betragte de retfærdige pyromaner
der svømmede rundt i den tørslagte by
forladt af fejltagelsernes uforståelige feber
Den hellige fabriksejer og redaktøren
med virkeligheden og en natpote på hovedet
Demokratiets nekrolog i industriens ghettoer

I MØRKET I MIDDAGSSOLEN

Se nu lyset for eksempel
der strømmer gennem granerne i striber
de brune nåle og de tørre krogede grene
knaser og knitrer under dine sko
og du blændes et kort øjeblik af strålerne
inden du igen glider ind i mørket
som svømmede du under en flåde
af hvide fiskerbåde i middagssolen

SÅDAN OPFANDT JEG EFTERÅRET

Jeg forbandt klokkernes ringen med lugten
på smalle trapper i skumringen

De gamle herskabslejligheder og et fjernt
filiemedlem fra udlandet der ankommer
i brunt læder på sin motorcykel

Sådan opfandt jeg efteråret
morgentågen der vikler sig rundt om cykelstyr
som dråber af is

Løvfaldet og kastanjerne og en pose
med knuste vindruer

af: Kærlighedsdigte (1993)

DET VAR ENDELIG SOMMER

Den sidste bus
og en søvngænger i sribet pyjamas
over tagene
der var et stjernes kud i hans
øjes lukkede rum

Jeg var sikker på at skumringen snart
ville briste og alle de unge piger
fra de slaviske folkeeventyr komme
dansende ud fra skovene
Jeg kunne huske en lirekassemand i baggården
bilens lugt af læder og vinden i håret
Jeg ville bestige bjerge med benzedrin i blodet
og vende tilbage som farvens fyrste

I den måned vor jeg opdagede jazzen
kastede hun sand i mine øjne lukkede
min mund med smagen af læbestift
Og der stod jeg så med et postkort
fra månens bagside og drømte om
hendes våde badedragt

AFSKED MED EVIGHEDEN

Med æbletræets grene
ridsede vinden de døde hvisken
ind i min hukommelse

Jeg fjernede indianere fra næb
himmel og ørnekløer og åbnede gravene
på vinterens koldeste kirkegårde

Jeg tog afsked med evigheden
sprang ud over rælingen
og havnede i blodårer

hvor tiden drukner i pulsen

af: Fordi fugleskræmsler ikke drømmer (1991)

Lene Henningsen

Poetik

af: »At leve drømmen. Interview med Lene Henningsen« (1992)

Jeg har en opfattelse – sådan en helhedsopfattelse – af, at livet og digtet hænger sammen, og at man derfor aldrig kan være ligeglad med livet og med andres liv. Det kan ikke være et spørgsmål om, at man skriver sine digte, og så er man urørlig; at man sidder i en zone af ord og begreber og skrift. For mig må der ikke være de der barrikader, som man bygger op mellem digtet og verden. Digtet skal være meget modtageligt for verden, og det er også den eneste måde, som jeg kan se, at digtene og digtningen kan komme videre på. Verden skal på en eller anden måde igen blive modtagelig for digtene. Men verden kan kun blive modtagelig, hvis digtene er modtagelige for verden. Det må være os, der starter samtalen. (10)

Jeg kan aldrig fortælle et menneske, hvad der er vigtigt for præcist det menneske. Vi kan aldrig gå ind og diktere andres liv. Men jeg kan tale, og dem der vil lytte, kan lytte. Jeg tror ikke på kunst som religion på nogen måde. 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 præsteskeber; som var mere hedenske end senere kristne. (11)

Det dér med det meget markerede Jeg; det startede jeg med, men da jeg for alvor begyndte at skrive, blev det meget hurtigt en tale til et Du. Eller en tale til mig selv, hvor jeg skrev Du. Og det blev jo så netop en dialog i mig selv. Der var én, der talte til noget andet i mig, og så kom digtene. Hvad det stammer fra, det går jeg stadigvæk og tænker over: Hvorfor skal

Jeg sad næsten nøgen i værelset
og jeg tænkte
blev Gud blind da han skabte solene
lyset i et mørke uden afbrydelser
en eksplosion af skønhed og hvornår
sender han den kølige regn
og jeg tænkte
hvornår vil du hviske mit navn

Nogen spillede dansemusik det måtte
være dansemusik og det var endelig sommer
og lastbilerne på Randersvej
rullede ned i byens skarpe lys

Det var den sommer hvor jeg sov
hvor jeg drømte om dig
mens regnen vaskede min søvn
ren og hvid

Der er så meget at sige om det. Men – meget groft – så er det en søgen efter helhed. Og det er en søgen, der rettes mod verden. Fordi for mig hænger drøm og virkelighed sammen, og mine drømme er ikke udenfor 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 mig er alle drømme til stede og mulige i livet. Og i alle mennesker. Jeg bliver aldrig træt af verden og af mennesker, fordi jeg ved, at alle muligheder rummes, det er bare at finde dem. Og det er at fremelske og udvikle dem. Den dag jeg opgiver, og ikke længere tror på, at man kan fremelske noget i mennesker, at man kan vække drømmene, der har jeg egentlig ikke mere at gøre. Der kan bare jeg fægte i den tomme luft og forsøge at holde hovedet over vandet, men dér er min opgave så egentlig mislykket. For det er for mig at se dét, jeg er her for: At holde liv i drømmene. I virkeligheden. (12)

Jeg siger dig er bygget op på nogle meget stærke drømme, og derfor er den lys på sin vis, fordi den tror virkelig, den tror på, at man kan finde sin drøm i virkeligheden. Det, der sker imellem Jeg siger dig og Sabbat, det er, at jeg i livet møder noget, som jeg tror, er den drøm, og det mister jeg. Og så skal jeg pludselig til at genopbygge alting igen. Det starter med en overvældende sorg. Det er som et meget voldsomt næsten fysisk tab. Det kan sammenlignes med en abort, et eller andet man taber, man taber noget, og alting er bare sorg, og man forstår ikke hvorfor. Der starter Sabbat: Jeg forstår ikke hvorfor, jeg har tabt det. Jeg har tabt drømmen, jeg har tabt troen på drømmen, jeg har tabt guden, jeg har tabt alting.

Så starter jeg dér, og gennemskriver det, og får så historien på slæb på en eller anden måde. Jeg får en hel masse på slæb, som jeg ikke anede var med i min sorg, men de billeder kommer bare som et nødvendigt sprog for at udtrykke den sorg, som egentlig startede som noget helt personligt. Til sidst er jeg faldet ned, og jeg har accepteret, at jeg er faldet ned, og jeg kan begynde at bygge noget op igen. Og der starter jeg virkelig i mennesket, jeg starter i den drøm, som ligger indeni ethvert menneske. Som der står i et sommerdigt, der står til sidst: »Falder med et tungt modstandens skrig til et menneske.« Og det er dét, der sker. Igennem hele Sabbat nægter jeg faktisk at tage det dér fald på mig, men så gør jeg det, og så finder jeg starten på en drøm indeni mennesket. Så er jeg virkelig kommet ned på jorden. For så at lette igen... Jeg siger dig er en stor flyvetur, eller: Toogfyre flyveture. (12f)

det være Du hele tiden? Hvorfor vil jeg meget nødtigt skriv »jeg gjorde det og det« og have den dér traditionelle Jeg-bevidsthed? Men jeg tror, det er en måde at tvinge mig selv ud over mine egne grænser, min egen situation. Hvis jeg skulle sidde og skrive Jeg-digte, så ville de blive tilstandsbeskrivelser, tror jeg. Så snart jeg siger Du til mig selv, så er det som om, jeg tager mig selv op ved hårene, og siger: Kom videre. Du må se noget andet. Og så er det, at jeg ser noget andet, og så kommer digtene, så kommer billederne og visionerne. (12)

Jeg siger dig blev faktisk skrevet som prosadigte, fordi den bog, jeg holdt mest af, var Fremtidsminder, og derfor skulle det være den form. Som en helt personlig gestus – at den skulle lægge sig i den tradition, der for mig hed Fremtidsminder og visionær poesi. Drømmen. At man skriver op imod nogle drømmebilleder. (11)

På én måde kan man sige, at jeg ikke har lært nok af 80'ergenerationen. Jeg er ikke blevet skræmt af dem, jeg er ikke blevet skræmt væk fra dét, der hedder en stærk utopi og stærke visioner, selvom jeg ved, at de folk, der praktiserede det, blev syge. Hvis jeg var klog og nøgtern, holdt jeg mig langt væk fra det. Så levede og tænkte jeg på en anden måde, fordi det dér har vi prøvet, og det gik ikke. Jo, der kom store digte og kult, men livet lykkedes jo ikke på den måde. Det blev jo ikke liv, det blev jo ikke lykkeligt. Men det sidder så stærkt i mig, at jeg vil give mig selv lov til at føle så stærkt, at brænde så stærkt for noget og for nogle billeder. Jeg tror på, at de kan blive liv.

Jeg har ikke i sinde at gentage en historie. Det håber jeg også, at man kan se i bøgerne, at de prøver at bevæge sig et andet sted hen. Så meget minder de jo heller ikke om noget. Men jeg vil ikke give slip på det, som for mig er så værdifuldt især hos Strunge og dem, der ligner ham lidt, og hos Peter Huus, og i Henrik S. Holcks første bog. Den dér hudløse drøm. (11)

Jeg har opgivet, tror jeg, at ramme mit projekt ind i fem eller ti sætninger.

Først spørgsmålene.
Hvis tiden lader sig gribe. Med ord.
Hvis ethvert sted har sin forvandling,
fremtiden giver varsler, åbner
forvandlingen. Med ord.
Hvis det nye kræver dette: Nu/
overskridelse/spring.
Lad mig så være det ekstreme
eksempel. Digt.
Hvordan bære verden/viden der vokser
uregerligt/vild tale i nervernes
elektriske vegetation.
Evide spørgsmål, evigt ansvar,
behov for mening. Dybere, dybere. (7)

Hvordan være ét med verden/paradokser/
modsigelser/umuligheder/afgrunde/
flere stemmer og altid flere stemmer.
Springer på togene i farten:
Med skønheden ud i tab og smerte.
Med usynlig eller synlig vold
til lyst og mundvand sejler, over
skærme, usynlige lænker.
Hvordan indse/opleve/forklare
hvad der ses. (9)

Ingen kapitulation. Ingen kompromiser.
I digtet: Ingen guide. Ingen diktator.
I verden samles fremmede billeder som
vil kontrastere/belyse/blive glimt
af helhed.
I jord og luft hentes toner og rytme
til en himmel-jordisk dialog.

Poesi skal ikke noget bestemt. Hvis de to bøger jeg har skrevet, var mere enkle, så ville de være noget andet. Og så ville jeg være en anden. Jeg kan kun sige, at alt hvad jeg gør, gør jeg af nødvendighed. Jeg véd, at de er ret uforståelige, jeg véd, at de er dunkle, og 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. Man kan ikke få det hele på en gang. Når Poul Borum siger, at digte skal være dybe og klare og enkle, så er det rigtigt nok, sådan set – og så alligevel, så tror jeg, at det er for enkelt at sige det sådan, for det ville jo kræve, at vi havde en virkelig enkel verden at fortolke.

Hvis jeg en dag kan se ud, og verden står enkel for mig, så kan jeg skrive meget enkle digte om den verden. Men så længe at jeg ser ud og ser et splintret billede, som næsten ikke vil hænge sammen, men som jeg vil have til at hænge sammen, så må jeg igennem alle de dér lag, jeg må have det hele med, og så må jeg i en kraftanstrengelse tvinge det ind i en form, som er næsten ingen form, men som alligevel er en form. Som er en musik. Og så bliver digtene altså næsten ligeså u håndgribelige som musik. Man kan ikke forstå musik, men man kan opleve den.

Mine digte siger også noget, og der er også noget at forstå, men det man kan forstå, det er ligeså meget dét, som man kan se i et utroligt spejl, tror jeg. Man kan lære meget om sig selv ved at se ind i så åbent et spejl, som de bøger er. Der er et enormt billedmateriale, som man kan reflektere i forhold til. Og så er der også en historie, og dér skal man være meget åben, hvis man vil høre den historie, for det er en historie, som jeg ikke kan fortælle til andre end til læseren. Og det er en stor historie. En voldsom historie. Hvis læseren kan klare det, så begynder jeg jo at tro på, at kunsten i virkeligheden kan lade sig gøre. Men hvis læseren foretrækker at tage det i små bidder, og holde sig lidt på afstand, så er det også godt nok. (14)

af: En drøm mærket dag (1994)

*

Ja, fortidens dødninge, fremtidens
dødninge, alle på besøg.
Tidsaldre, andre erfaringer, kender
en ekspert i glemsel, var på besøg. (15)

Og det kendte/synlige aldrig nok.
Lydene sprænges, rent eller flosset.
Intet kan gemmes/beskyttes.
Måske én siger: Beskyt mig, dæk mig,
forsvar mit land! Men sløret frygt/
stagnation findes ikke længere, landet
brænder i tusinde gennemsigtige masker/
myter, tusinde navne befries/formes
i gennemsigtigt stof.
Tonerne løber i skygger ned over
ansigtet, afmaskeret/skjult som alt. (29)

Drømmer, går med sproget, forsvinder.
Det helvedes vigtige jeg-land
forsvinder. Kun en spinkel tråd til
det der var.
Søger frihed og kommer den ikke
nærmere end hvor du er, I/ukendte er.
Finder verdens tyngde i et gammelt
smykke, et hurtigt blik.
Går igennem en modstand, gøres
vægtløs. Uforbeholden.
Sendes ud mellem velkendt og fremmed,
bærende og ikke-bærende, sandhed
og løgn i sproget/livet.
Ud på linen, fremmed. Kan ikke
vente det, men møder: Hvad der kan
gives, et ritual. Renselse. (19)

Rum er udfoldet. Siger til den som
lytter: Vær gæst, kom med, følg
dine veje.

Klode tegner kort. Læg mærke til
danseren, sangeren, eventyreren.
De fortæller historien om et ansigt.
Tilblivelse.

Det ligner magi. Det finder sted.
Deler rummet igen. (13)

Ja, rædsel og ren ligegyldighed,
mere historie, våben, den dygtige
strateg, den vigtige søvn.

At overstå, mange mumlede om at
overstå.

Mere og mere: Så romantisk ud, så
klassisk ud, ældre, yngre.

Hænderne bliver ved med at lede/
samle op/erindre. Kun angst
sætter nu grænser/hvad der vil ses. (17)

(Du behøver ikke forsvare dig. Skriv
for poesien. Uberørt)

Tavs måned. Alt for hed sommer eller
vinter uden navn.

Mennesker affinder sig, ler mere
simpelt eller hårdhudet mod solen.

Nogen spørger hvad digtene skal.

Drømmer. Begynder hurtigt at drømme.

Fortæller om grænseløshed.

Hvor digtet må være suverænt,
selvfølgelig grænseløshed.

Åbenhed og lukkethed, form og nu med
et usynligt smil, halvt forladthed,
halvt triumf: Muligheder!
Mere præcist, med håndfulde af jord og
ædelstene slynget mod himmelvogterne:
Skønne umuligheder!

Hver gang det rum skabt i sammenstødet
mellem verden og sprog. Hvor er vi
i den bevægelse?
Verden/sprog/menneske i drøm:
I drømmens umulige virkeliggørelse.
Opløser handling i ren vision:
Bliver handling og ren vision. (23)

Poesi

af: Jeg siger dig (1991)

Du ville sige. Der findes kun én nat, ét hus, ét
øjeblik hvor din bevidsthed kan stige op og piske
sig ren, hvor du kan samle dig og strømme ud over
kanterne, gennem sprækkerne i levende og dødt væv,
muligt og umuligt, steder afsagt og genfundet.
De røres med drømmenes tusindarmede flygtighed,
til det du kun kender som tavshed og som i morgen
er al den kraft du har, tabt under et mørkt blik,
et flimrende sjæl, den bortvendte nakke dagklart
brændende.
Fra land til land lyttede bølgerne med dine celler,
tiden spredt til ukendelighed, imens du blev dit

Genkalder rummet: Farver/lys/horisont.

eget spørgsmål, dit eget lyttende savn. Hvor længe,
hvornår, hvis ikke på denne dag?

Udenfor vil en himmel om lidt eksplodere i rødt.

*

Som de to fremmede begynder deres møde på en
blød blød baggrund, glemt af mørke og lukketid
og klokkerne ude fra en tom plads, går han
forbi, den anden, turist i deres by, ansigtet
imod og ansigtet svævende over en krop der
går, imellem kroppe og ansigter der går, og
først langt bagefter den flygtige krop af rødt,
som den han skulle spørge efter senere.

Måske hørte han ikke til, måske havde han ikke
landet som sad hæftet på jakken, sproget der
fyldte hans ører og mund. Men ansigtet kalder
brede cirkler af verden ind, udfolder dem usyn-
ligt, parat til at vende rundt og falde mod
gadens, lysets inderste fliser, de ligger næsten
i hans blik allerede.

Hvis han ikke hørte til, hvordan så deres fælles
tid hvor de kunne mødes, af og til går forbi,
mere fremmede, flygtige røde skikkelser i deres
egen by, hvordan undgik de så at se ham, mærke
den bløde tavshed, deres begyndelse i mørket?

*

En afstand er parat til at spalte hendes verden i
to. Hun fortæller om kvinderne: De dyrker roserne,

spredt ud over mørket som splinter af en fordrevet person.

*

Som en sætning der langsomt rejser sig mod skuldrene først, en åbning efter alt hvor mærkerne af hud skulle sidde, intet parat til varmen, udslået enkel.

Drømmens sætning, hjælp mig med at finde mit land, kom igen som en puls, rækker af væltede ord. Ventende at du i morgen er med, fanget ind vidende hvor, af stedets modige farver, de lyse mønstre i gaderne. Brændende roligt ind i tiden hvor virkelige breve sendes. Der kan ligge mere i landets høje øjne end du nogensinde vil vente, du forsøger, du forsøger mere, og når det eneste du ikke har prøvet er freden, er det måske nye møder du taler om. Hvor kan du vide det.

Vi er et ord imellem, en samling i ryggen, et sted at tage sig af. Kun stenene brænder en grænse og et spor.

*

Jeg kan ikke rammes før du ser mig. Den blege sol under flager af røg. Jeg svæver mellem alt, gennem-sigtig, hvileløs. Hvis du ser mig. Det regner ned gennem et requiem, et sted i din verden. En lampe brænder gennem en morgen. Et sted dine øjne. Jeg er her ikke, næsten ikke, kommer ikke ned, venter med den tøvende dag foran alt, uvirkelig, levende af intet. Kun nogle blussende erindringer som regnen lydløst kvæler. 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

jasminerne, lykken og tragedien. De taler gennem grene, blade for at nogen skal høre noget andet, komme og beundre roserne, jasminerne, med en særlig klang, et særligt glimt af interesse.

Vi er anderledes. Vi plukker. Siger han.

Der er meget mere at sige, det gør ingen forskel.

De kan gå ud i rosenhaven og plukke hinanden som de har lært det. Roserne eksisterer, og afstanden.

Kirkegårde i sol. Blomster lagt på gravene, fjernet igen. Bag stilheden en gades puls, solsorten tager mål af de vandrendes tanker, skyggerne, træer, bænke, sten, hænderne, blomsterne. Flyver op og er væk. De døde er optaget et andet sted. De levende venter på nyt.

*

En nat. Et univers af betydningsløshed. Inderlig kredsen om et selv i opløsning, idiotens små historier, idiotens små bedrag, der er intet at frygte, der er historier nok, idioten taler og taler.

Som barn havde jeg en fantastisk drøm. Den følger mig. Den vil tage mit liv. Jeg gynger højere og højere, længere bort. For at springe og brække en fod, for at springe og knuse nogle ledbånd, for at springe ud af en kvalmende erindring og føde fremtidens blege barn. Havde jeg en syg sorg, så ler jeg ad den. Frygtede jeg de magtfulde dyr, de stikkende pailletter og silkeben, så ler jeg ad dem, og idioten ler, og idioten falder i søvn med min hånd i munden, beskyttet.

Det var nat, grimt og hånende, skærer drømmene sig ind. Det var nat, jeg begynder at lede i ordene efter rum, den modsatte dag, den modsatte skønhed,

KOM NÆRMERE

Kom nærmere. Forstår ikke andet end
spørgsmål. Bygger dine hjem i skakterne,
elsker lyset og åbner det.

Kom nærmere. Mine tanker om din verden
venter et stød. Venter din blindhed,
din følelse for grænser i en svedende
hjerne, din gode blødende sang.
Kom og byg en verden til din blødende sang.

I søvne høres det mumlende ja,
som skiller et koldt ansigt fra
ilden i rummet.

af: De blå vidner (1995)

Et hus bløder gennemsigtigt
i en forladt gade.

Et dybt lod vandrer med
den evige mumlen,

det besatte, det besatte –
omringer stimerne

dit hjerte i nat?
Tolv specialister i intet
holder møde i en kælder,

vigtigt, vigtigt
tænker du og sover ikke

med fingrene over krogene –

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.

af: Sabbat (1992)

MODTAGELSEN

Modtagelsen. De udrakte sværd.

Solen ind under skjoldene, brødrenes mildhed,
sønnernes latter. Velkomst.

Sansen for døde landskaber spændt til det yderste.

Svækkede af sår, rammer den anden side, i telte
for at hvile. Beretter. Synes fjernere og fjernere,
grotternes sten, ukendte, krateret med blomster.
Følget langs randen. Tilbagetog.

I omegnens sjældne lys. Pigen i aftenen.

Hun var deres blødeste fange. Sørgede her længst.

For længe siden. Rydningen. Den lille by huskes
nu som øde.

SABBAT

Vagtsomme for håbet vender de tilbage.

Det ligner pludselig alt.

Hvem skal gribe, hvem kan vente
længere, hvornår er den sidste gade
solgt til læbernes mosaik, hvornår er
der plads til vandring?

I gaden, i svaret, et eneste blik
ind i omfavnelsen.

en fremrakt sjæl, syv skåle i solen
Et flænget slør.

de skal slynges gennem
det tomme, byen hvor
alt løber sammen i rødt,

tabt sløjfe, hurtigste veje:

Over halsen
med rosen tegnet
af en hånd.

løftes op til indvielse.

*

Urørligt.
Sjælene der kanter sig
i gaderne,

takker for mad, tøj, tomheds
mindste mirakel.
Under dem skyggen der intet forklarer.
Tager dine tanker

og indretter sig for natten.
Morer det dig –
måske en mester i tomhed, fingrene
af guld? Som hvert døgn

har sit skær, en film, fortryllelse?

Som hvert døgn drikker dit vand.

Du forærer dem en brønd
med ansigtet dækket, gæsten i
fremmed ørken, linsen tegner skarpt:

Et møde for længe siden,

A. LYRIK OG POETIK

Søren Ulrik Thomsen:

Lyrisk:

City Slang, Kbh. 1981

Ukendt under den samme måne, Kbh. 1982

Nye digte, Kbh. 1987

Hjemfalden, Kbh. 1991

Det skabtes vaklen, Kbh. 1996

Poetik:

Mit lys brænder. Omrids af en ny poetik, Kbh. 1985

Carsten Jensen & Erik Svendsen: »Man må først og fremmest være fornem.
Interview med Søren Ulrik Thomsen«, Fredag nr. 17, Kbh. 1988

En dans på gloser – eftertanker om den kunstneriske skabelsesproces, Kbh. 1996

Bibliografi

Pia Tafdrup:

Lyrisk:

Når der går hul på en engel, Kbh. 1981

Intetfang, Kbh. 1982

Den inderste zone, Kbh. 1983

Springflod, Kbh. 1985

Hvid feber, Kbh. 1986

Sekundernes bro, Kbh. 1988

Krystalskoven, Kbh. 1992

Territorialsang, Kbh. 1994

Poetik:

Over vandet går jeg. Skitse til en poetik, Kbh. 1991

Mai Misfeldt: »Digtet i dialog med verden. En samtale med Pia Tafdrup«, Spring nr. 8, Hellerup 1995

Niels Frank:

Lyrisk:

Øjeblikket, Kbh. 1985

Digte i kim, Kbh. 1986

Genfortryllelsen, Kbh. 1988

Tabernakel, Kbh. 1996

Poetik:

Bo Green Jensen:

Lyrisk:

Requiem & messe, Kbh. 1981

Det absolutte spil, Kbh. 1981

Den blivende engel, Kbh. 1982

Mondo Sinistro, Kbh. 1983

Undergangstestamentet, Kbh. 1984

Stedernes mening, Kbh. 1985

Porten til Jorden, Kbh. 1986

Øglernes frise, Kbh. 1986

Et sted i uvisheden, Kbh. 1987

Filtret ind i blåt, Kbh. 1988

Noget i mit liv, Kbh. 1989

Den samme flod to gange, Kbh. 1990

En krans til de faldne, Kbh. 1992

Vægtløs, Kbh. 1997

Poetik:

Så vi ikke visner ihjel, Ringkøbing 1985

»Den stadige blomstring og den tabte epifani«, Afstandens indsigt. Essays om litteratur 1980-84, Kbh. 1985

»Ubestandige papirsbåde«, Ildfisken nr.13, Århus 1995

Lene Henningsen:

Lyrisk:

Jeg siger dig, Kbh. 1991

Sabbat, Kbh. 1992

Solsmykket, Kbh. 1993

De blå vidner, Kbh. 1995

Poetik:

En drøm mærket dag, Kbh. 1994

Carsten René Nielsen: »At leve drømmen. Interview med Lene Henningsen«, Ildfisken nr.4, Århus 1992

Yucatán, Kbh. 1993

Lars Bukdahl:

Readymade!, Kbh. 1987

Mestertyvenes tid, Kbh. 1989

Kys mig, Kbh. 1990

Skyer på græs, Kbh. 1991

Spiller boccia med kongen, Kbh. 1994

Næseblod i Sophus City, Kbh. 1996

Poetik:

»Fix orkidé – brudstykker af elegancens poetik«, Den blå port nr. 10, Kbh. 1988

»Dødens appelsin«, Ildfisken nr. 13, Århus 1995

Carsten René Nielsen:

Lyrik:

Mekaniker elsker maskinsyerske, Kbh. 1989

Postkort fra månens bagside, Kbh. 1990

Fordi fugleskræmsler ikke drømmer, Kbh. 1991

Kærlighedsdigte, Kbh. 1993

Nyborg færgehavn, lørdag, Kbh. 1995

Poetik:

- Højmark Jensen, Rolf: »En rem af Guds hud«, Synsvinkler nr. 14, Odense 1996.
- Knudsen, Peter Øvig: Børn skal ikke lege under fuldmånen. Forfatterportrætter, Kbh. 1996, p.97-134
- Kristensen, Laust: »Tilpasningens strategi – en vurdering af Søren Ulrik Thomsens digteri«, Nordica bd. 8, Odense 1991
- Larsen, Svend Erik: »Med sans og samling«, Dansk Noter nr. 3, Kbh. 1986
- Larsen, Svend Erik: »Akvarium for tårnspringere«, Karneval 83, Herning 1983
- Lindhardtzen, Helle: »Lyset brænder fortsat«, Spring nr. 7, Hellerup 1994
- Mortensen, Klaus P: Himmelstormerne, Kbh. 1993, p. 292-294
- Møller, Lis: »Anmeldelse af »En dans på gloser««, Den blå port nr. 17, Kbh. 1996
- Nyord, Peter: Litteraturhistorisk læsebog, Kbh. 1995
- Pedersen, Vidar: »Jeg skriver kun i forhold til noe som er ukjent«, Café Existens nr.36, Hamburgsund 1987
- Skyum-Nielsen, Erik: »Kunstens modstand«, Kredsen nr. 1, Kbh. 1993
- Spang Thomsen, Erik: »At tænke himmelrummet med sin krop«, Spring nr. 8, Hellerup 1995
- Spang Thomsen, Erik: »Fortab dig i skyggen mellem denne bogs blade«, Dansk Noter nr. 2, Kbh. 1996
- Stjernfelt, Frederik: »Lys, vand og rum«, KRITIK 82, Kbh. 1987
- Tøjner, Poul Erik: »Sprogets død«, KRITIK 74, Kbh. 1985
- Tøjner, Poul Erik: Poetik – at tænke med kunst, Kbh. 1989

B. KRITIK

Om Søren Ulrik Thomsen:

Bork, Connie: »Glorien og laserstrålen«, Almanak for teologi og litteratur 86, Kbh. 1986

Conrad, Neal Ashley: »Rosen, dansen og klokken. Om døden og vanitasmotiver i Søren Ulrik Thomsens Hjemfalden«, Spring nr. 10, Hellerup 1996

Dragseth, Terje: »Synge, skrike, tale, le ...«, Vinduet nr. 2, Oslo 1985

Egebak, Niels: »Poesi og kropslighed«, KRITIK 110, Kbh. 1994

Fosse, Jon: »Folk er faldet i søvn på tagene. Busserne kører med åbne døre«, Norsk litterær årbok, Oslo 1986, p. 127-135

Goldbæk, Georg: »Orfeus med og uden lyre«, Dansk Noter nr. 1, Kbh. 1992

Vollertsen, Arne: »Søren Ulrik Thomsen: »Ukendt under den samme måne««, SILAU nr. 13, Århus 1983

Westh, Claus (red.): Det blå rum, Søren Ulrik Thomsens digtning, Kbh. 1994

Om Bo Green Jensen:

Bach Christensen, Adda: »Vejen mod nærvær«, Nordica bd. 9, Odense 1992

Conrad, Neal Ashley: »Kulturen er en levende sten. Interview med Bo Green Jensen, Spring nr. 3, Hellerup 1992.

Ellekjær, Bente: »Korset kan blomstre/ og dragen kan dø«, Nordica bd. 5, Odense 1988

Engdahl, Horace: »Stemmerne i rosenpagoden«, Den blå port nr. 6, Kbh. 1987

Kaaber, Christian: »Omnipotens og afmagt i Bo Green Jensens Requiem & messe«, SILAU nr. 18, Århus 1984

Larsen, Finn Stein: »Delfin og kimærer«, Karneval 81, Herning 1981

Møller, Hans Henrik: »Afstandens indsigte«, Plys nr. 5, Kbh. 1991

Rem, Håvard: »Om Bo Green Jensens »Rosens veje««, Vinduet nr. 2, Oslo 1987

Skyum-Nielsen, Erik: »Kunsten er ingen drøm«, Bogens verden nr. 1, Kbh. 1987

Stjernfelt, Frederik: »Lidandets mening«, Café Existens nr. 27/28, Hamburgsund 1985

Vistar, Agnete: »På stålets bløde inderside«, Press nr. 1, Kbh. 1986

Om Pia Tafdrup:

Borum, Poul: »PO-e-(RO)-tik«, KRITIK 66, Kbh. 1984

Dilling, Carsten (red.): Mindst et sår har kroppen altid. Pia Tafdrups forfatter-
skab, Kbh. 1995.

Elf, Mads Julius: »Med kroppen som utopi«, KRITIK 116, Kbh. 1995

Højholt, Signe: »Spring mod nye zoner«, Den blå port nr. 2, Kbh. 1985

Larsen, Peter Stein: »En anden form for uendelighed«, Spring nr. 10, Kbh. 1995

Larsen, Steffen Hejlskov: »Kroppens metafysik«, Café Existens nr. 25, Hamburg-
sund 1985

Lundbo Levy, Jette & Erik A. Nielsen: »Anmeldelse af Over vandet går jeg«,
Spring nr. 1, Hellerup 1991

Misfeldt, Mai: »Harehop – fra Beuys til Tafdrup«, KRITIK 98, Kbh. 1992

Onslev, Lars J.: »Drømmen om digtet«, Den blå port nr. 23, Kbh. 1992

Spliid, Lone: »Møde med Jerusalem«, Udsyn nr. 34, Kbh. 1994

Svejgaard, Erik: »Mellem sans og samling«, Nordica bd. 5, Odense 1988

Om Niels Frank:

Andersen, Jørn Erslev: »Ansigt og bogryg«, Passage nr. 3/4, Århus 1987

Hansen, Frank Sebastian: »Kortlægning som en mental konstruktion af fysisk
materiale«, Spring nr. 9, Hellerup 1995

Jørgensen, Bo Hakon: »Øjeblikkets ringe«, Den blå port nr. 1, Kbh. 1985

Larsen, Steffen Hejlskov: »Hvor mange rygge kan de vende mod dig?«, Den blå
port nr. 6, Kbh. 1987

Nielsen, Arno Victor: »Kunstreligionens genopstandelse«, KRITIK 104, Kbh. 1993

Skyum-Nielsen, Erik: »Forbindelsens poesi – introduktion til Niels Frank«, Café Existens nr. 29, Hamburgsund 1986

Stidsen, Marianne: »Konstig geografi«, Ord & bild nr. 4, Uddevalla 1994

Om Lene Henningsen, Lars Bukdahl og Carsten René Nielsen:

Larsen, Peter Stein: »Poetikernes tiår«, Den blå port nr. 32, Kbh. 1995

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«, Spring nr. 7, Hellerup 1994.

Nielsen, Carsten René: »Interview med Lars Bukdahl«, Ildfisken nr. 8, Århus 1993

Generelt:

Abrams, M. H.: *The Mirror and the Lamp*, Oxford 1953

Adorno, Th. W.: »Tale om lyrik og samfund«, KRITIK 13, Kbh. 1970

Andersen, Jørn Erslev: *Dryssende roser*, Århus 1988

Bachelard, Gaston: *La poétique de l'espace* (1957), Paris 1964

Bakhtin, Mikhail M.: »Epos og roman« (1941), Atle Kittang m.fl. (red.): *Moderne litteraturteori*, Oslo 1991

Bakhtin, Mikhail M.: »Teksten som problem i lingvistik, filosofi og andre humanistiske videnskaber«, K&K 79, Holte 1995

Barthes, Roland: »Tekstteori« (1973), Atle Kittang m.fl.: *Moderne litteraturteori*,

Oslo 1991

Barthes, Roland: Le plaisir du texte, Paris 1973

Behrendt, Poul: »Den fængslede tiger«, KRITIK 13, Kbh. 1970

Behrendt, Poul: »Den medieskabte generation«, KRITIK 63, Kbh. 1983

Benjamin, Walter: »Om nogle motiver hos Baudelaire« og »Centralpark«, Kulturindustri. Udvalgte skrifter, Kbh. 1973

Benn, Gottfried: Glasblæseren og andre essays, Kbh. 1951

Bjørnvg, Thorkild: Begyndelsen. Essays, Kbh. 1960

Bjørnvg, Thorkild: Virkeligheden er til. Litterære essays, Kbh. 1973

Blaksteen, Vibeke: Væbnet med ordenes vinger, Kbh. 1991

Bohn, Oluf (red.): Fra modernisme til nymarxistisk kritik, Kbh. 1970

Borum, Poul: Poetisk modernisme, Kbh. 1966

Borum, Poul: »Po/etik i halvfemserne«, KRITIK 107, Kbh. 1994

Bradbury, Malcolm & MacFarlane, James (red.):
Modernism, London 1981

Brandt, Jørgen Gustava: Hvad angår poesi, Kbh. 1982

Brandt-Pedersen, Finn: Modernisme og kvalitet, Kbh. 1965

Brooks, Cleanth: Poetisk struktur (1947), Kbh. 1968

Bredsdorff, Thomas: Med andre ord, Kbh. 1996

Brostrøm, Torben: »Det umådelige mådehold« (1959), Holdningen / miljøer /

- temaer i 25 års litterær debat, Kbh. 1975
- Brostrøm, Torben: Versets løvemanke, Kbh. 1960
- Brostrøm, Torben: Poetisk kermesse, Kbh. 1962
- Brostrøm, Torben: Labyrinth og arabesk, Kbh. 1967
- Brostrøm, Torben (red.): Opgøret med modernismen, Kbh. 1974
- Brostrøm, Torben: Modernisme før og nu, Kbh. 1981
- Brostrøm, Torben: Fantasi og dokument. Litteraturen og firserne, Kbh. 1984
- Chadwick, Charles: Symbolism. The Critical Idiom, London 1971
- Christensen, Inger: Del af labyrinten, Kbh. 1982
- Conrad, Neal Ashley: »Men digterne har vendt ryggen til«, KRITIK 87, Kbh. 1989
- Conrad, Neal Ashley (red.): I det åbne. Seks digtere 1990-95, Kbh. 1995
- Conrad, Neal Ashley: »Poetikens udtynding«, Øjeblikket 26. 6. årgang, Kbh. 1995/96
- Conte, Joseph M.: Unending Design. The Forms of Postmodern Poetry, London 1991
- Cour, Paul Ia: Fragmenter af en Dagbog, Kbh. 1948
- Deleuze, Gilles: »Percept, affekt og begreb«, Carsten Madsen & Frederik Tygstrup (red.): Hvad er filosofi?, Kbh 1996
- Dilling, Carsten & Mai, Anne-Marie: Antologi 1943-1993, Kbh. 1995
- Eliot, T.S.: The Sacred Wood (1920), London 1960

Eliot, T.S.: Selected Essays, London 1969

Emborg, Gert, Rasmussen, Alma & Aabenhus, Jørgen (red.): Lyrik til debat, Kbh. 1986

Emig, Rainer: Modernism in Poetry: Motivations: Structures and Limits, New York 1995

Engdahl, Horace: Stilen och lyckan, Uddevalla 1992

Espmark, Kjell: Att översätta själen, Stockholm 1975

Fafner, Jørgen: Retorik, Kbh. 1982

Finnemann, Niels Ole: Modernismens erkendelsesteoretiske problematik, Grenå 1972

Friedrich, Hugo: Strukturen i moderne lyrik (1956), Kbh. 1987

Frye, Northrop: Anatomy of Criticism, Princeton 1957

Frye, Northrop: A Study of English Romanticism, New York 1968

Hirsch, E.D.: »Objective Interpretation« (1960), Validity of Interpretation, Yale 1967

Højholt, Per: Cézannes metode, Kbh. 1967

Højholt, Per: Intethedens grimasser, Kbh. 1972

Iser, Wolfgang: »Tekstens appelstruktur« (1975), Michel Olsen og Gunver Kelstrup (red.): Værk og læser, Kbh. 1983

Jakobson, Roman: »To aspekter af sproget og to typer afatisk forstyrrelse« (1956), K & K 78, Holte 1995

Jensen, Jens F.: »Om postmodernismen er alt allerede sagt lige fra begyndel-

sen«», K&K 53, Holte 1986

Jensen, Jens F.: »De første postmoderne«, K & K 59-60, Holte 1988

Johnson, Mark: »Filosofiske implikationer af kognitiv semantik«, KRITIK 102, Kbh. 1993

Jung, C.G.: »Psychology and literature« (1930), David Lodge (red.): 20th Century Literary Criticism, London 1972

Jørgensen, Bo Hakon: Symbolismen – eller jegets orfske forklaring, Odense 1993

Jørgensen, Steffen: »Metaforen som interaktion«, K&K 78, Holte 1995

Kofoed, Niels: Grundtræk af europæisk poetik, Kbh. 1994

Korg, Jacob: Ritual and Experiment in Modern Poetry, London 1995

Krarup, Helge: »Træk af 1980'er-lyrikkens poetik«, Kursiv 3/1983, Kbh. 1983

Kittang, A.& Aarseth, A.: Lyriske strukturer, Oslo 1968

Lakoff, George & Turner, Mark: More than Cool Reason, Chicago 1989

Larsen, Steffen Hejlskov: Om at læse moderne poesi, Århus 1965

Larsen, Steffen Hejlskov: »Om billedstrukturer i dansk lyrik«, Danske Studier 1966, Kbh. 1966

Larsen, Steffen Hejlskov: »Del og helhed«, KRITIK 5, Kbh. 1968

Larsen, Steffen Hejlskov: Systemdigtningen, Kbh. 1971

Larsen, Steffen Hejlskov m.fl.: »Enquete om den ny lyrik«, Karneval 83, Herning 1983.

Larsen, Finn Stein: Indføring i digtlæsning, Kbh. 1981

- Larsen, Finn Stein: »Lyrik«, Jørn Vosmar (red.): Modernismen i dansk litteratur, Kbh. 1967
- Larsen, Peter Stein: Modernistiske outsiders, Odense 1997
- Laugesen, Peter: Kunsthistorier, Kbh. 1991
- Lindgren, Marianne (red.): For længe siden lige før. 1980-1990, Kbh. 1990
- Lundkvist, Artur: Ikarus' flykt, Stockholm 1939
- Lytard, Jean-François: »Det sublime og avantgarden«, Om det sublime, Viborg 1993
- Mai, Anne-Marie & Strunge, Michael: MaiStrunge, Kbh. 1985
- Mai, Anne-Marie: At læse digte, Kbh. 1991
- 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
- Maier, R.N.: Paradies der Weltlosigkeit, Stuttgart 1964
- Man, Paul de: »The Epistemology of Metaphor«, Sheldon Sacks (red.): On Metaphore, Chicago 1979
- Man, Poul de: Blindness and Insight, New York 1971
- Man, Paul de: The Rhetoric of Romanticism, New York 1984
- Mølbjerg, Hans: Åbningens poesi. Læsninger af den nyeste digtning, Kbh. 1981
- Møller, Lis (red.): »Om figurativt sprog«: Litteraturanalyse, Odense 1995
- Nielsen, Erik A.: Modernismen i dansk lyrik 1870-1970, Kbh. 1976

- Nielsen, Erik A.: *Søvnløshed. Modernisme i digtning, maleri og musik*, Kbh. 1982
- Nielsen, Hans-Jørgen (red.): *Eksempler*, Kbh. 1968
- Ortony, Andrew (red.): *Metaphor and Thought*, Cambridge 1995
- Ortega y Gassét, José: *Menneskets fordrivelse fra kunsten*, (1925), Kbh 1945
- Printz-Påhlson, Göran: *Solen i spegeln. Essäer om lyrisk modernism*, Lund 1958
- Richards, I.A.: *The Philosophy of Rhetoric*, Oxford 1936
- Ringgaard, Dan: »Melos, opros, logos«, *Passage* nr. 23, Århus 1996
- Sacks, Shelton (red.): *On Metaphor*, Chicago 1979
- Sedlmayr, Hans: *Verlust der Mitte*, Salzburg 1948
- Sjklovskij, Viktor B.: »Kunsten som grep« (1916), Atle Kittang m.fl. (red.): *Moderne litteraturteori*, Oslo 1991
- Skyum-Nielsen, Erik: *Modsprogets proces*, Kbh. 1982
- Skyum-Nielsen, Erik: *Med luft imellem*, Kbh. 1986
- Skyum-Nielsen, Erik: »80'er-gespenstet. Om en tendens i ny dansk lyrik«, *Bogens verden* nr. 1, Kbh. 1983
- Skyum-Nielsen, Erik: »Digtets fald og genrejsning – tendenser i dansk lyrik efter 1965«, *Café Existens* nr. 22/23, Hamburgsund 1984
- Spender, Stephen: *The Struggle of the Modern*, London 1963
- Staiger, Emil: *Grundbegriffe der Poetik*, Zürich 1946
- Stidsen, Marianne (red.): *Ankomster – til 90'erne*, Kbh. 1995
- Stjernfelt, Frederik: »Korrespondenser. Metaforens metaforik mellem kognition og poesi«, *Litteratur og samfund* 47-48, Kbh. 1992

Stounbjerg, Per: »Det ustadiges æstetik«, LÆS nr. 14, Århus 1991

Tøjner, Poul Erik: Poetik – at tænke med kunst, Kbh. 1989

Vosmar, Jørn: »Værkets verden, værkets holdning«, KRITIK 12, Kbh. 1969

Wellek, R. & Warren, A.: Litteraturteori (1949), Kbh. 1964

Ørum, Tania (red.): Til værks. Dekonstruktion som læsemåde, Kbh. 1994

Noter

1. Eksempler på denne æstetisk-filosofiske synsvinkel er Poul Erik Tøjner: At tænke med kunst (Tøjner 1989); »Poesi og kropslighed. Nogle refleksioner over Søren Ulrik Thomsens Mit lys brænder« (Egebak 1994); samt Frans Gregersen og Simo Køppe: Idehistorie. Ideer og strømninger i det 20. århundrede, Kbh. 1994. En interessant kritik af denne vinkel på de danske poetikker lanceres i Mads Julius Elf: »Med kroppen som utopi. En retorisk revaluering af Pia Tafdrups Over vandet går jeg« (Elf 1995). Tøjner, Egebak m.fl. kritiseres – helt relevant – for, at de »overvejende har hæftet sig ved poetikkernes indhold, deres kunstfilosofi og tematik, og i samme bestræbelse har overset deres kunstfærdige udformning, og glemt hvilken praksis teksterne selv realiserer« (22). Elf påviser i sin grundige retoriske analyse, der altså vælger at betragte poetikken som »form/sprog« frem for »indhold/ideer«, at Tafdrups anvender og blander begreber fra la Cours og Højholts poetikker, hvorefter det konkluderes, at poetikken er »postmodernistisk«. At Elf ikke når til en mere nuanceret bestemmelse af Tafdrups æstetik skyldes, at han grundlæggende har det samme problem i sin poetikanalyse som sine modstandere (Tøjner, Egebak etc.), nemlig at han overhovedet ikke reflekterer over det forhold, at Tafdrups poetik er del af et forfatterskab. For selv om Elf kan have ret i, at der i Tafdrups poetik er en kraftig sproglig og emnemæssig afsmitning fra Højholts og la Cours poetikker, så er Over vandet går jeg langt mere end en blanding af noget i forvejen eksisterende. Den er en

unik tekst i et bestemt forfatterskab. Og ud fra denne synsvinkel er poetikken ulige mere interessant, end Elf får den til at tage sig ud.

2. Det drejer sig om Jørgen Gustava Brandts Venter på et pindsvin, Kbh. 1981 og Hvad angår poesi (Brandt 1982), Inger Christensens Del af labyrinten (Christensen 1982), Peter Laugesens Kunsthistorier (Laugesen 1991) og Per Højholts Praksis-serie.
3. Jf. Vilhelm Andersen og Carl S. Petersen: Illustreret Dansk Litteraturhistorie, Kbh. 1924-34.
4. Michael Strunge: »Moral er svækkelse af hjernen«, Sidegaden nr. 1, Kbh. 1981, p. 27.
5. Tv-udsendelsen Bazar, 3. april 1984.
6. Michael Strunge: »Sandhedsværdien af en drøm«, Karneval 83, Herning 1983, p. 74.
7. Hovedværker i denne danske litteraturforskningstradition er f.eks. Analyser af moderne dansk lyrik 1-2, Kbh. 1976; Analyser af moderne danske romaner 1-2, Kbh. 1977 og Dansk litteraturhistorie 1-8, Kbh. 1984.
8. Spørgsmålet om hvordan noget sætter sit aftryk i digtningen åbner selvfølgelig for en vidtgående litteraturteoretisk diskussion – som denne bog ikke er stedet for – med begrebet »realisme« i centrum (Auerbach, Lukács etc.). Man kan også afvise realismebegrebets relevans i det hele taget, som det f.eks. gøres i lederartiklen i KRITIK 121, hvor Frederik Stjernfelt og Nils Gunder Hansen skriver: »Realismen er således ikke nogen norm. Den er en fænomenologisk forudsætning for enhver fortolkning af hvad som helst. Skal der udkæmpes stridigheder, bliver det mellem realismer.«
9. En mere udfoldet diskussion af det lyriske modernismebegreb gives desuden i Peter Stein Larsen: Modernistiske outsiders, Odense 1997 og »Modernismens fire dimensioner«, K&K 85, Holte 1997.
10. Hovedskikkelser inden for den angelsaksiske imagisme er T.E. Hulme, Ezra Pound og T.S. Eliot; inden for den tyske »absolute Wortkunst« omkring tidskriftet Der Sturm er centrale personer Herwarth Walden, August Stramm og Rudolph Blümner, og inden for svensk konkretisme er hovedfiguren Göran Palm.
11. Den »sproglige vending« inden for litteraturvidenskaben indledes med den russiske formalisme i 1920'erne, hvor specielt Viktor Sjhlovskijs: »Kunsten som greb« (1916) er banebrydende, og videreudvikles fra slutningen af 1960'erne inden for den franske poststrukturalisme (Derrida, Barthes) og den amerikanske dekonstruktion (de Man, Hartman, Bloom, White).
12. Når begrebet postmodernisme anvendes i den enkle deskriptive betydning, som det har i 1950'ernes og 1960'ernes amerikanske kritik, sker det ud fra

- Jensen og Svendsen 1988 (af Søren Ulrik Thomsen), Misfeldt 1995 (af Pia Tafdrup) og Carsten René Nielsen 1994 (af Lene Henningsen) – skyldes ikke nødvendigvis, at disse interviews er bedre end andre, men først og fremmest at der i de tre interviews i særlig grad lanceres vinkler på forfatterskaberne, som ikke findes andetsteds.
17. Betegnelserne »regelæstetik« og »oplevelsesæstetik« stammer fra Jørn Erslev Andersen: *Dryssende roser*, Århus 1989, i hvilken man finder en diskussion af poetikgenrens teoretiske udvikling.
 18. Thorkild Bjørnvig har bl.a. påvist i *Virkeligheden er til*, Kbh. 1973, at Hans-Jørgen Niensens *Eksempler. En generationsantologi*, Kbh. 1968 i høj grad »låner« begreber fra Højholts Cézannes metode, Kbh. 1967.
 19. Et nøglebegreb i Torben Brostrøms karakteristik af konfrontationsmodernismen. Anvendt bl.a. i Torben Brostrøm: *Klaus Rifbjerg. En digter i tiden*, Kbh. 1970.
 20. Lars Bukdahl: »Hvordan man pudser en forsvulvet tunge« (anmeldelse af Det skabtes vaklen), *Kristeligt Dagblad*, 2. marts 1996.
 21. Erik Skyum-Nielsen: »Landskaber hinsides alle grænser«, *Information*, 4. november 1986.
 22. Den eneste danske lyriker, der fra samme periode har en produktion af et lignende gigantisk omfang, er Klaus Høeck med de monumentale samlinger *Canzone* (1982), *Hjem* (1985) og *Heptameron* (1989).
 23. Pia Tafdrup: »Når bare kroppen findes«, *KRITIK* 66, Kbh. 1984. Citatet af Sven Holm stammer fra radioudsendelsen »Englespor og spejlyd«, 2. december 1982.
 24. Pia Tafdrup: »Rembrandt eller tidsånden?«, *KRITIK* 91-92, Kbh. 1990.
 25. Depersonaliseringstanken inden for modernistisk digtning kan og bør naturligvis ses i et større perspektiv. Litteraturteoretisk er der i hele det 20. århundrede tale om et stort opgør med biografismens forestilling om et 1:1-forhold mellem forfatter og værk. Den nykritiske, den marxistiske og den psykoanalytiske litteraturteori hælder – ligesom det er tilfældet med den symbolistiske og surrealistiske poetik – hovedsageligt til en metafysisk orienteret idé om, at der hinsides det private eksisterer en overpersonlig subjektivitet i digtningen. Inden for russisk formalistisk, fransk strukturalistisk, poststrukturalistisk og postmodernistisk litteraturkritik finder man derimod – i overensstemmelse med f.eks. futuristernes, dadaisternes og konkretisternes poetik – en tendens i retning af en nihilistisk orienteret forestilling om, at digtningen bør stræbe mod at blive en upersonlig »ting«. I begge disse yderpositioner mangler der afgjort nuance, og den bombastiske lancering af forestillinger om såvel en »upersonlig« som en »overpersonlig« digtning hænger naturligvis sammen med, at der i mange tilfælde

den overbevisning, at den bestemmelse af »lyrisk postmodernisme«, som følger heraf, er mere præcis, operationel og relevant end en relatering af lyrikken til den brede, filosofiske betydning af etiketten postmodernisme, som er blevet lanceret i Europa i løbet af 1980'erne (Lyotard, Baudrillard, Perniola, Habermas etc.). En diskussion af den amerikanske postmodernisme findes i Jens F. Jensen: »Om postmodernismen er næsten alt allerede sagt fra begyndelsen ...«», K&K 53, Holte 1986.

13. Gentagelsespoetikken findes i udpræget grad i Annemette Kure Andersens *Dicentra Spectabilis* (1991) og Janus Kodals *Ingentings mestre* (1994). Gentagelsen er et langt mere udbredt lyrisk virkemiddel i dansk modernistisk lyrik efter 1980 end f.eks. i konfrontationsmodernismen omkring 1960. Af eksempler fra 1980'ernes og 1990'ernes lyrik, som indgår i denne bogs »Tekster«, kan nævnes Bo Green Jensens »Sønner af den tavse tid« og »Venter på Enola Gay«, Pia Tafdrups »Springflod« og »Ti anråbelser« samt Søren Ulrik Thomsens »Døden« og »Hver dag«.
14. I Marianne Stidsen: *Ankomster – til 90'erne* påpeges det, at der i 90'er-litteraturen foregår en »nedbrydning af skellet mellem poesi og prosa« (33). Det er lidt kuriøst, at antologien ikke ser dette træk som et udtryk for, at en række af 70'ernes nyenkle lyrikere (Tove Ditlevsen, Vita Andersen, Dan Turèll etc.) i flere tilfælde er væsentlige forudsætninger for lyrikerne fra 80'erne og 90'erne (Klaus Lynggaard, Kenneth Krabat, Morti Vizki, Naja Marie Aidt, Helle Nyberg, Kirsten Hammann etc.), men i stedet om 1970'ernes lyrik blot anvender forsimplede, vurderende udsagn à la »smalltalk hakket op så det ligner lyrik« (32).
15. Centrale tekster fra denne del af æstetikhistorien er f.eks. Kants *Kritik der Urteilkraft* (1790); Schillers *Über naive und sentimentalische Dichtung* (1795) og Friedrich Schlegels *Über das Studium der griechischen Poesie* (1797).
16. Når en række interviews i denne bog behandles som poetikker, sker det ud fra det grundsynspunkt, at poetikgenren ikke lader sig afgrænse formmæssigt fra andre typer af tekster, dvs. at der i høj grad er tale om en subjektiv vurdering, når man anvender etiketten »poetik« om en tekst. Det eneste basale kriterium er, at det drejer sig om en tekst, hvor en forfatter udtrykker noget fundamentalt om sin egen æstetiske praksis. At denne bogs »Bibliografi« karakteriserer en række tekster fra hvert af de syv behandlede forfatterskaber som poetiktekster, betyder således ikke, at betegnelsen ikke kunne være anvendt om andre tekster. F.eks. eksisterer der andre forfatterinterviews såsom Conrad 1992 (af Bo Green Jensen), Erslev Andersen 1987 (af Niels Frank), Øvig Knudsen 1996 (af Søren Ulrik Thomsen) og Carsten René Nielsen 1993 (af Lars Bukdahl). At denne bog hovedsageligt koncentrerer sig om de tre forfatterskabsinterviews

26. Poul Borum: »Kunstens hemmelighed«, Ekstra Bladet, 20. september 1993.
27. I interviewet »Ansigt og bogryg« fra Passage 3/4, Århus 1987, er det interessant at bemærke, at Niels Frank allerede på dette tidspunkt har formuleret tankerne om »de små ordklassers poetik«, som senere indgår i essayet »Tavshedens syv segl«.
28. Emnet er berørt i Poul Borum: »Po/etik i halvfemserne«, KRITIK 107, Kbh. 1994.
29. I Marinettis Manifeste technique de la littérature futuriste fra 1912, hvis indflydelse f.eks. i høj grad kan spores hos de tyske avantgardelyrikere (August Stramm, Lothar Schreyer, Rudolph Blümner m.fl.) omkring Berliner-tidsskriftet Der Sturm, anføres som de centrale krav til en ny futuristisk litteratur, at der skal ske en sprængning af den traditionelle syntaks, en bandlysning af brug af normal tegnsætning og adjektiver og en ændring af digtningens fokus fra »jeget« til »ting«.
30. Niels Frank: »Det drømte digt. Anmeldelse af Jørgen Bonde Jensens Klaus Ribbjergs poesi«, Den blå port 7, Kbh. 1987.
31. Paul de Man har sammenfattet sit syn på metaforen, hvis pointe er i overensstemmelse med tanken i Nietzsche-citatet fra »Über Wahrheit und Lüge im ausser moralischen Sinn« om sandheden som »en bevægelig hær af metaforer« i essayet »The Epistemology of Metaphor« fra Sheldon Sacks (red.): Om Metaphor, Chicago 1979.
32. Hovedværker inden for den kognitive lingvistik er George Lakoff & Mark Johnson: Metaphores we live by, Chicago 1980; George Lakoff: Women, Fire and Dangerous Things, Chicago 1987 og George Lakoff & Mark Johnson: More than Cool Reason, Chicago 1989. Den sidste beskæftiger sig i modsætning til de øvrige udelukkende med litterær analyse.
33. Max Black har senest opsummeret grundtankerne i interaktionsteorien i sit essay »More about metaphor« i Andrew Ortony (red.): Metaphor and Thought, Cambridge 1993.
34. Niels Frank: »En hær af metaforer. Anmeldelse af Thomas Bredsdorff: Med andre ord. Om Henrik Nordbrandts poetiske sprog«, KRITIK 120, Kbh. 1996.
35. Bukdahl redegør i øvrigt med udgangspunkt i en analyse af Peter Laugesens poesi for, hvad han forstår ved humor i artiklen »Laugesen Laughs«, KRITIK 124, Kbh. 1996. Bukdahl fastslår her, at »min korte formel for humor er kaos som gevinst«, og kommer desuden med vanlig slagfærdighed med følgende opfordring: »Lad os smide hele litteraturen om humor, Høffding, Bergson and the rest of them, i brændeovnen.«
36. Lars Bukdahl: »Kanon!«, Weekendavisen 22.-28. november 1996.
37. Problemet er diskuteret med udgangspunkt i Emil Bønnelyckes eksperimenterende digtning hos Peter Stein Larsen: »Den polyfone poet«, KRITIK 124, Kbh. 1996.

er tale om aggressive, polemiske angreb på en biografisme, der i hele det 20. århundrede har levet uantastet og i bedste velgående i den litterære offentlighed. De mest kvalificerede og nuancerede bud på, hvad kunsten rummer, hvis det ikke drejer sig om en forfatterintention eller -psykologi i biografistisk forstand, stammer uden tvivl fra den fransk-tyske fænomenologisk-hermeneutiske tradition (Husserl, Heidegger, Gadamer, Sartre, Bachelard, Merleau-Ponty etc.). I en forgrening til denne tradition finder man en af de mest inspirerende og digterisk inspirerede diskussioner af problemstillingen fra dette århundrede, nemlig Gilles Deleuzes »Percept, affekt, begreb«. En kerneformulering fra dette essay lyder: »Kunstens mål er, med materialets midler, at fravryste perceptet fra perceptionerne af objekter og tilstandene hos et perciperende subjekt, fravryste affekten fra affektionerne som overgang fra én tilstand til en anden. At uddrage en blok af sansninger, en ren væren bestående af sansning. (...) Kunst opløser den trefoldige organisation af perceptioner, affektioner og holdninger for at erstatte den med et monument sammensat af percepter, affekter og sansninger, der finder sted i sproget. Skribenten anvender ord, men skaber samtidig en syntaks der får dem til at gå over i sansninger, og som får dagligsproget til at stamme, eller ryste, eller skribe, eller sågar synges: det er stilen, »tonen«, sansningernes sprog, eller den fremmede sprogbrug i sproget der tilskynder et folk til at komme frem, o folk fra gamle Catawba, o folk fra Yoknapatawpha. Skribenten vrider sproget, får det til at vibrere, favner det, splitter det ad, for at vryste perceptet fri af perceptionerne, affektet fra affektionerne, sansningen fra holdningen.« (Deleuze 1996, 211 og 222). Vender vi blikket mod mere nøgternt og analytisk orienterede litteraturer, er der næppe tvivl om, at spørgsmålet om, hvorvidt man kan tale om intentionalitet i forhold til det litterære værk, er besvaret mest perspektivrigt af tekstlæsere med et fænomenologisk udgangspunkt. Eksempler på sådanne positioner er Paul de Mans tidlige essay »Form and Intent in American New Criticism« (de Man 1971), hvor der gøres op med Wimsatt & Beardleys doktrin om »The Intentional Fallacy« (1946). Der argumenteres her med udgangspunkt i Heideggers »Kunstværkets oprindelse« for, at et digt (ligesom Heideggers stol) altid besidder »structural intentionality«. En anden central tekst i amerikansk litteraturkritisk tradition er E.D. Hirschs »Objektive Interpretation« (1960) (Hirsch 1967), hvor Husserls fænomenologi anvendes som forståelsesramme for perceptionen og forståelsen af den litterære tekst. Og endelig er Jørn Vosmars »Værkets verden, værkets holdning« (Vosmar 1969), hvis teoretiske udgangspunkt også bl.a. er Heidegger, et yderst klarsynet eksempel på, hvordan dilemmaet mellem opfattelsen af teksten som enten privat bekendelsesdokument eller upersonlig ting kan løses.

»Pan og Diamanten« (1917), Per Langes »Nattergal« (1926) og Thorkild Bjørnvigs »Sten« (1955). Ligeledes kan man i verdenslitteraturen finde mangfoldige eksempler på krystalmetaforikken i såvel den romantiske (Coleridge, Shelley, Tieck m.fl.) som det 20. århundredes digtning (Benn, Ernst Jünger m.fl.). I forlængelse af disse bemærkninger skal det også understreges, at krystalmetaforikken ikke er enerådende, men blot ret dominerende i dansk lyrik efter 1980. Eksempelvis er den »organiske« metaforik udpræget i Pia Tafdrups *Over vandet går jeg*, hvor ord som »vækst«, »krop« og »figur« har en fremtrædende plads. Og i Carsten René Nielsens og Lars Bukdahls »flipperspil« og »legoklods« kan man naturligvis tale om en »instrumentel« metaforik.

44. Eksempler på hovedværker med relation til angelsaksisk nykritik, hvor den organiske metaforik i forbindelse med beskrivelse af det poetiske er særdeles markant, er Welles & Warren: *Litteraturteori* (1964) og Abrams: *The Mirror and the Lamp* (1953).
45. Tak til Peter Lützen for et oplæg på Institut for Nordisk Filologi, Københavns Universitet, om metaforikken i bl.a. Hejlskov Larsens tekst.
46. Den »instrumentelle« metaforik for det digteriske kan ligeledes findes mangfoldige steder i de seneste års internationalt udbredte litteraturkritik. Blandt hovedskikkelser i fransk og amerikansk postmodernisme og poststrukturalisme som de Man, Derrida og Sontag træffer man bl.a. en udbredt tendens til at bruge metaforen »maskine« om tekster.

38. Tre analyser foretaget af henholdsvis Niels Lyngsø, Marrian Bødker og Mads Rosendahl Thomsen af henholdsvis Sophus Clausens, Inger Christensens og Janus Kodals lyrik (i KRITIK 102, 110 og 121) anvender alle den kognitive lingvistik som referenceramme. Hver af de tre artikler præsenterer og diskuterer med klarhed og overblik denne og andre metafor teorier, men med hensyn til analytiske pointer er det nok tvivlsomt, om der i nogen af de tre analyser siges noget om Clausen, Christensen og Kodal, som ikke kunne være sagt uden hjælp af den kognitive lingvistik.
39. Jan Thielke: »Stressede kærlighedsdigte«, Helsingør Dagblad, 12. marts 1993.
40. Hos Henningsen giver Celan-indflydelsen sig helt specifikt udtryk i det KZ-mareridsagtige jødisk rituelle univers i Sabbath (1992), mens den hos Frank ytrer sig i rækken af daterede digte i »Dagbog« i Genfortryllelsen (1988). Også Pia Tafdrup nævner i sin poetik Celan som et vigtigt valgslægtskab. De nævnte digteres orientering imod Celan kan her næppe ses uafhængigt af den generelle opblussen i interessen for Celan i den danske litterære offentlighed. Inspirationskilder er her Derridas analyser af digteren, der bl.a. inddrages i Celan-analyser af Jan Rosiek i Tanja Ørum (red.): Til værks, Kbh. 1991 og Jørn Erslev Andersen: Dryssende roser, Århus 1989.
41. Analysen af Jeg siger dig står i gæld til et upubliceret foredragsmanuskript om Lene Henningsen af Birgitte Schönheinz.
42. En inspirerende diskussion af henholdsvis den visuelle og den auditive side af det lyriske findes i Dan Ringgaards artikel »Melos, opsis, logos« (Ringgaard 1996). Artiklens udgangspunkt er bl.a. Northrop Fryes anvendelse af begreberne »melos« og »opsis« (samt »babble« og »doodle«) i Anatomy of Criticism (Frye 1957). Problematisk ved såvel Fryes som Ringgaards diskussion af »melos« og »opsis« er imidlertid, så vidt jeg kan se, at den historiske udvikling aldrig reflekteres ind i forhold til lyrikken. Poesi er ikke til alle tider det samme, og det omtalte paradigmeskift fra en mere mundtligt orienteret lyrik til en mere skriftligt orienteret fra det 19. århundrede til det 20. er, efter min opfattelse, fundamentalt for forståelsen af nyere digtning. Min fremstilling står her i gæld til bl.a. Frank Kjørups »Det synske vers. Træk af en moderne udviklingshistorie« (upubliceret arbejdspapir, Kbh. 1994).
43. Hermed menes ikke, at krystalmetaforikken er fraværende i andre perioder inden for dansk og udenlandsk lyrik, men blot at man i fransk symbolisme og dansk lyrik efter 1980 kan tale om en højkonjunktur med hensyn til fænomenet. Dansk symbolisme og sensymbolisme rummer f.eks. flere berømte eksempler på anvendelse af krystalmetaforikken for det poetiske, såsom Sophus Clausens

