



## Modernistiske outsiders

*underbelyste hjørner af dansk lyriktradition fra 1800 til i dag*

Larsen, Peter Stein

*Publication date:*  
1998

*Document Version*  
Tidlig version også kaldet pre-print

[Link to publication from Aalborg University](#)

*Citation for published version (APA):*

Larsen, P. S. (1998). *Modernistiske outsiders: underbelyste hjørner af dansk lyriktradition fra 1800 til i dag*. Syddansk Universitetsforlag. Odense University Studies in Scandinavian Languages and Literatures Nr. Vol. 39

### 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](mailto:vbn@aub.aau.dk) providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

## Modernistiske outsiders

*Til Mikkel og Nikolaj*

# Modernistiske outsiders

Underbelyste hjørner af  
dansk lyriktradition fra 1800 til i dag

af Peter Stein Larsen

Odense Universitetsforlag 1998

Trykt med støtte fra Odense Universitet. Anbefalet til udgivelse af:  
Amanuensis, cand.phil. Knud Bjarne Gjesing, lektor, mag.art.  
Erik Nielsen og lektor, cand.mag. Bo Hakon Jørgensen.

Endvidere udgivet med støtte fra Møllerens Fond.

© forfatteren og Odense Universitetsforlag 1998  
Trykt af Narayana Press, Gylling  
Sat af DTP-Funktionen, Odense Universitet  
ISBN 87-7838-336-6

Omslagsillustrationen er Georges Rouault: *Liggende nøgen kvinde. Odalisk. Den lille Olympia* (1906). Gengivet med tilladelse af Statens Museum for Kunst.

Odense Universitetsforlag  
Campusvej 55  
DK-5230 Odense M

Tlf. + 45 66 15 79 99  
Fax + 45 66 15 81 26  
E-mail: [press@forlag.ou.dk](mailto:press@forlag.ou.dk)  
Internet location: <http://www.ou.dk/press>

# Indholdsfortegnelse

<b>1. Indledning: Modernistiske outsiders</b> .....	11
1.1. Enhedspræg og kontinuitet .....	11
1.2. Heterogenitet og faseopdeling .....	17
1.3. Underbelyste hjørner .....	21
<b>2. Modernistiske rødder</b> .....	23
2.1. Skønhed og forrådnelse. Stagnelius' digtning mellem nordisk romantik og europæisk modernisme .....	23
2.1.1. Stagnelius i den nordiske litteraturforskning .....	23
2.1.2. Opgør med romantikkens æstetik og livssyn .....	25
2.1.2.1. Utilpassetheden .....	25
2.1.2.2. Livsholdningsrelativismen .....	26
2.1.2.3. Mytologien som subjektivt forestillingsmønster .....	30
2.1.2.4. Den visionære særverden .....	31
2.1.3. Mod en symbolistisk-modernistisk poetik – "Till Förruittnelsen" .....	33
2.2. Idyl og dæmoni i <i>Digte 1803</i> . Traditionsbrud og ekspressiv poetik hos den tidlige Oehlenschläger .....	39
2.2.1. Oehlenschläger i dansk litteraturhistorie .....	39
2.2.2. <i>Digte 1803</i> som moderne digtning .....	42
<b>3. Dansk avantgardedigtning</b> .....	53
3.1. Den polyfone poet. Netværkspoetik og ekspansion i Bønnelyckes digtning .....	53
3.1.1. Bønnelycke i dansk litteraturhistorie .....	53
3.1.2. Den traditionelle lyrik .....	55
3.1.3. Den eksperimenterende lyrik .....	57
3.2. Den blodige scene. Avantgardisme og idiosynkrasi i Broby-Johansens lyrik .....	64
3.2.1. <i>BLOD</i> i den litterære kritik .....	64
3.2.2. <i>BLOD</i> – formsprog, livstolkning og intertekstualitet ..	69

<b>4. Dansk modernistisk lyrik efter 1980</b> .....	85
4.1. Enhver gør holdt i sit eget rum. Udviklingen inden for dansk poesi fra begyndelsen af 1980'erne og frem til 1990'erne .....	85
4.1.1. Modernistisk lyrik efter 1980 .....	85
4.1.2. Tre 80'er-digtere – Michael Strunge, Bo Green Jensen og Søren Ulrik Thomsen .....	87
4.1.3. Tre 90'er-digtere – Lars Bukdahl, Carsten René Nielsen og Annemette Kure Andersen .....	92
4.2. En anden form for uendelighed. Den romantisk-holistiske strømning inden for ny dansk lyrik .....	99
4.2.1. Minimalistisk eller holistisk orienteret modernisme .....	99
4.2.2. Otte digtere .....	101
4.2.2.1. Janus Kodal .....	101
4.2.2.2. Pia Tafdrup .....	104
4.2.2.3. Michael Strunge .....	105
4.2.2.4. F.P. Jac .....	107
4.2.2.5. Peter Huss .....	108
4.2.2.6. Jens Fink-Jensen .....	110
4.2.2.7. David Læby .....	111
4.2.2.8. Katrine Marie Guldager .....	112
4.2.3. Dansk modernistisk lyrik på grænsen til næste århundrede .....	113
<b>5. Den idiosynkratiske vision. Hæslighedens æstetik i den lyriske modernismetradition</b> .....	115
5.1. Hæsligheden i den litterære kritik .....	115
5.2. Hæslighedens poesi .....	121
5.2.1. Baudelaires hæslighedsbegreb – dødsrigets fascination ..	121
5.2.2. Rimbaud og Jacobsen – den eksotiske hæslighedsvision .....	123
5.2.3. Benn og Broby-Johansen – hæsligheden i civilisationens hjerte .....	126
5.2.4. Ørnsbo og Rifbjerg – ormen i velfærdssamfundet .....	129
5.2.5. 80'erne og 90'erne – hæsligheden som mediefænomen eller poetisk vækstpunkt .....	130
<b>6. Afslutning: Modernismens fire dimensioner. En æstetisk- eksistentiel forståelsesramme for nyere poesi</b> .....	133

6.1. Lyrisk modernisme mellem beslægtede begreber .....	133
6.2. Epokal modernismebestemmelse .....	140
6.3. Æstetisk-eksistentiel modernismebestemmelse .....	143
6.3.1. Den komplekse, disharmoniske og splittede bevidsthed .....	146
6.3.2. Oppositionen til det sociale .....	149
6.3.3. Skabelsen af et nyt, rensset, poetisk sprog .....	153
6.3.4. Den alternative tilstand som epifani eller visionær særverden .....	156
6.4. Anvendelsen af den æstetisk-eksistentielle modernismebestemmelse .....	160
6.4.1. Det normative system .....	161
6.4.2. Alternative litteraturhistoriske perspektiver .....	164
6.5. Slutord .....	165
<b>7. Noter .....</b>	<b>167</b>
<b>8. Udvalgte danske lyriske forfatterskaber fra     1980'erne og 1990'erne .....</b>	<b>181</b>
<b>9. Bibliografi .....</b>	<b>185</b>



# Forord

Denne bog er resultatet af et ret intenst samvær med modernistisk lyrik gennem en årrække. Et stort og komplekst stof har i denne periode struktureret sig i forhold til et projekt, som kan sammenfattes med titlen *Modernistiske outsiders*. Og det er mit håb, at det følgende kan skabe en diskussion af et emne, der på den ene side besidder enhed og på den anden et utal af facetter.

En række af bogens kapitler har tidligere været publiceret i forskellige danske og nordiske tidsskrifter og antologier. Det drejer sig om “Skønhed og forrådnelse – Stagnelius’ digtning mellem romantik og modernisme” i *KRITIK 119*, 1996; “Idyl og dæmoni i *Digte 1803*” i *Som Runer paa Blad. Arbejdsrapporter om dansk litterær romantik*, 1996; “Den polyfone poet – En revurdering af Bønnelyckes eksperimenterende digtning” i *KRITIK 124*, 1996; “Den blodige scene – Æstetisk strategi i Broby-Johansens lyrik” i *edda 4/96*; “Enhver gør holdt i sit eget rum – om ændringer inden for dansk lyrik fra begyndelsen af 1980’erne og frem til i dag” i *Spring nr. 7*, 1994; “En anden form for uendelighed. Janus Kodal og det holistiske verdenssyn i ny dansk lyrik” i *Spring nr. 10*, 1995; “Hæslighedens poesi – Civilisationskritik og utopi i en digterisk tradition” i *Dansk Noter 1/1996*; samt “Modernismens fire dimensioner. En æstetisk-eksistentiel forståelsesramme for nyere poesi” i *K & K 85*, 1998.

Nærværende bog er skrevet parallelt med *Digtets krystal* (1997), og visse forfattere og værker fra dansk lyrik efter 1980 er blevet behandlet i begge bøger. De vinkler, der er anlagt på stoffet i de to værker, er dog vidt forskellige, og de to bøger skulle således kunne supplere hinanden.

Jeg vil gerne takke en række tidsskrifts- og antologiredaktører for god behandling og rådgivning i forbindelse med de ovennævnte samt andre artikler. Det gælder Frederik Stjernfelt og Niels Gunder Hansen (*KRITIK*), Liv Blikrud og Preben Meulengracht Sørensen (*edda*), Solvej Balle og Christina Hesselholdt (*Den blå port*), Erik Skyum-Nielsen og Flemming Ettrup (*Bogens Verden*), Marianne Barlyng og Birgitte Rasmussen Hornbek (*Spring*), Henrik Blicher (*Som Runer paa Blad*), Per Thorsen (*Dansk Noter*), samt Jørgen Holmgaard, Lise Busk-Jensen og Jens F. Jensen (*K & K*). Blandt de mange andre, som jeg skylder tak for opbakning og inspiration, skal nævnes Jørn Vosmar, Niels Hannemose, Per Erik Ljung, Erik A. Nielsen, Thomas Bredsdorff, Mogens Brøndsted, Carsten Nicolaisen, Jo-

nathan Culler, Walter Benn Michaels, Anders Raahauge, Agnete Stjernfelt, Rolf Højmark Jensen, Jørgen Holmgaard, Finn Stein Larsen, Hanne Leth Andersen samt kolleger og studerende fra Aalborg Universitet. En særlig tak til Anker Gemzøe og Bo Hakon Jørgensen for gennemlæsning af manuskriptet og til Odense Universitet og Møllerens Fond for økonomisk bistand til udgivelsen.

Århus, maj 1998  
*Peter Stein Larsen*

# 1. Indledning: Modernistiske outsiders

Titlen *Modernistiske outsiders* kan i sig selv lyde som et paradoks, eftersom modernistisk kunst altid har opfattet sig selv i en outsiderposition i forhold til en etableret borgerlig kultur. Ikke desto mindre er det 20. århundredes kunst- og litteraturhistorie blevet historien om, hvordan en kunst, der engang var desintegreret og i opposition, nu er blevet til en etableret kunsttradition med kvalitetshierarki og kanon – og med in- og outsiders.

Det følgende er et forsøg på at fremdrage nogle ret glemte eller oversete kapitler i dansk modernistisk lyriks historie, som den er blevet skrevet i de sidste årtier. Det er her tilfældet, at en række litteraturhistoriske konstruktioner har gjort visse forfatterskaber, værker og poetiske tendenser mere eller mindre usynlige, eftersom de ikke har korresponderet med forskellige æstetiske normer, tekstanalytiske metoder og historiske konceptioner, som forskningen har opereret med. Mit projekt er altså i slægt med de seneste års afmytologiserende og dekonstruerende tendenser inden for litteraturvidenskaben. Denne fremstillings mål er dog ikke så meget gennem en teoretisk diskussion at anfægte forskellige positioner inden for modernismeforskningen, men derimod med udgangspunkt i nærlæsninger af lyriske tekster at argumentere for en mere nuanceret forståelse af den digteriske tradition.

## 1.1. Enhedspræg og kontinuitet

Hvis vi under ét betragter den forskning, der har relation til dansk modernistisk lyrik, er det bemærkelsesværdigt, at den har grupperet sig omkring to hovedsynspunkter. Det første synspunkt har som sit kardinalpunkt, at

den lyriske modernisme kan beskrives ud fra en række æstetisk-eksistentielle fællestræk, og at den kan anskues historisk som en kontinuert udvikling. Det andet lægger vægt på den poetiske modernismes stilistiske og holdningsmæssige heterogenitet og pointerer i beskrivelsen af det historiske forløb, at der er tale om markante brud.

Omkring det førstnævnte grundsynspunkt – den statiske betragtning af den modernistiske poesi – finder man inden for den internationalt orienterede forskning som nogle af de mest markante værker Hugo Friedrichs *Strukturen i moderne lyrik* (opr. 1956) og Kjell Espmarks *Att översätta själan* (1975) og inden for den danske Erik A. Nielsens *Modernismen i dansk lyrik 1870-1970* (1976) og Bo Hakon Jørgensens *Symbolismen – eller jegets orfiske forklaring* (1993).

Friedrichs klassiker har som sin grundtese, at moderne lyrik kan beskrives med udgangspunkt i en række overordnede æstetiske kategorier, dvs. en række stilistiske træk med relation til bestemte perceptionsformer og måder at fortolke omverdenen på. Disse træk – f.eks. “det hæslikes æstetik”, “depersonalisering”, “sanssemæssig irrealitet” og “tom transcendens” – udfolder sig første gang hos de franske symbolister Baudelaire, Rimbaud og Mallarmé og danner tilsammen en slags “modernismens retorik”. Friedrich taler om, at der eksisterer “en struktur, dvs. et mønster, som påfaldende stadigt vender tilbage i skiftende fænomener inden for moderne lyrik”.<sup>1</sup> Når Friedrichs værk har været overordentlig indflydelsesrigt, skyldes det nok, at det på fornem vis forener et væld af konkrete tekstiagttagelser fra de lyriske forfatterskaber med en række centrale æstetikhistoriske konceptioner. Dernæst er det bemærkelsesværdigt, at den fyrré år gamle bog faktisk udfolder et postmodernistisk, eklektisk kunstsyn i sin beskrivelse af, hvordan lyrisk modernisme kan opfattes som et stort lager af æstetiske strategier, som digteren i dag frit kan råde over.

Ser vi herefter på, hvordan anden forskning inden for lyrisk modernisme har adskilt sig fra Friedrich, kan man se en divergens med hensyn til det normative grundlag, som implicit er til stede i Friedrichs bog i forhold til modernisme generelt. Friedrichs syn på modernismen tilstræber kritisk distance i en stilistisk orienteret analyse, der har sine rødder tilbage i den russiske formalismes forståelse af poesens væsen som “underliggjort sprog”.<sup>2</sup> Friedrich anvender i sin modernismekarakteristik konsekvent negativt valoriserede begreber som “dissonantisk”, “deformeret”, “abnorm”, “okkult” og “fremmedgjort”. I anden litteraturkritik, som f.eks. Kjell Espmarks *Att översätta själan* (1975) forholder det sig anderledes, idet den modernistiske kunst med udgangspunkt i en mindre formalistisk og mere fænomenologisk betragtning opfattes som et meningsfuldt eksistentielt projekt. Mens Friedrich opfatter det modernistiske billedsprogs “sanssemæssig irrealitet”

som udtryk for oplevelsen af afmagt og fremmedgjorthed, taler Espmark om de digteriske billeder som et forsøg på “att översätta det osynliga, det ogripbara, drömmen, nervarna, själen”, og mens Friedrich i lighed med Ortega y Gasset<sup>3</sup> taler om en “afhumanisering” og “depersonalisering” af den nye kunst, ser Espmark i modernismen “en orientering mot den universella människan”.<sup>4</sup> I *Att översätta själen* – formuleringen stammer fra Baudelaire – gennemgår Espmark i en kronologisk fremstilling, hvordan det samme projekt – altså at udtrykke et sjæleligt stof ved hjælp af det poetiske billede – kan aflæses som en grundbestræbelse i hele den lyriske, modernistiske tradition fra Baudelaire, Rimbaud og Mallarmé og frem til Eliot, Trakl og Breton.

Sammenligner man Friedrichs vinkel på den modernistiske poesi med Espmarks, er det endvidere bemærkelsesværdigt, at Espmarks er et projekt, der findes i mange varianter. Vi kan gå til digtere som Eliot og Breton og møde forskellige forestillinger om korrespondancer mellem det lyriske billede og sjælelige tilstande i form af “objektive korrelater” eller surrealismens “symboler”, eller vi kan gå til den jungianske psykoanalyse og finde idéerne om “arketyper” og “det kollektive ubevidste”. Og vi træffer i nyere fransk filosofi en billedfænomenologisk tradition med navne som Sartre, Bachelard og Blanchot, hvor det lyriske billede i kraft af sin nyhedsværdi, uoversættelighed og kompleksitet på forskellig vis tilkendes en særlig erkendelsesfunktion og opfattes som det sande udtryk for en menneskelig længsel efter frihed fra materiel bundethed og rationalitet. Når kunstens billeder f.eks. med Bachelards udtryk skænker os et “lykkens rum”,<sup>5</sup> er det en fundamental, livsvigtig funktion, idet “imagination” udgør selve nerven i evnen til at kunne forudse hændelser i livet.

Efter betragtningen af den internationalt orienterede forskning i lyrisk modernisme, hvor der lægges vægt på et enhedspræg ved denne digtning, kan man, hvis man fokuserer på den dansk orienterede forskning, finde værker, der repræsenterer de samme tendenser. Alle andre forskelle lige er der i to af de mest fremtrædende værker om dansk modernisme – Erik A. Nielsens *Modernismen i dansk lyrik 1870-1970* (1976) og Bo Hakon Jørgensens *Symbolismen – eller jegets orfiske forklaring* (1993) – en klar tendens til at vurdere symbolisme-modernisme-traditionen som henholdsvis et absurd-destruktivt og meningsfuldt-konstruktivt projekt. Modsætningen svarer, som man ser, til den man så mellem Friedrich og Espmark.

Både Erik A. Nielsen og Bo Hakon Jørgensen præsenterer i deres værker en række nærlæsninger af den danske digttradition fra det 19. århundrede og frem til de sidste årtier. De beskriver begge den langsomme konsolidering af en autonom symbolistisk-modernistisk dansk lyrik, der har løsrevet sig fra enhver form for overordnede etiske og religiøse normsystemer.

I Erik A. Nielsens bog, der behandler en afrundet og tilendebragt nedbrydningsproces af hundrede års varighed, nemlig perioden 1870-1970, opfattes sækulariseringen på linie med de tyske kunst- og litteraturteoretiske klassikere Hans Sedlmayrs *Verlust der Mitte* (1948) og R.N. Maiers *Paradies der Weltlosigkeit* (1964). Sækulariseringen beskrives i Nielsens karakteristiske stil som en udvikling, hvor "den energi, som tidligere båndlagdes i opstigningen fra genstanden til dens betydning i højere tilværelsesordener, i isolationen stilles til rådighed for en fascineret oplevelse af tingens overflade". Denne proces ser Erik A. Nielsen afspejle sig i den danske lyrik fra J.P. Jacobsen til Højholt, hvor normløsheden og nihilismen tiltager for hvert årti, vi bevæger os frem. Mennesket og dermed digteren bliver, forklares det, i stadig stigende grad op igennem det 20. århundrede i "besiddelse af kræfter, der hidtil har været metafysisk bundne", og der "vokser af kaostroen en fordring om sanseintensitet".<sup>6</sup>

*Modernismen i dansk lyrik 1870-1970* stopper med den totale afmytologisering og aflivningen af metaforen hos Hans-Jørgen Nielsen og Højholt. Set tyve år efter, dvs. i 1996, er det klart, at den "orfiske retræte", som Erik A. Nielsen beskriver, langtfra er fortsat inden for dansk digtning efter 1970. Fra 1980'erne og 1990'erne finder man modernistiske digtere, der i allerhøjeste grad er metafysisk orienterede, såsom Strunge, Tafdrup og Green Jensen. Og disse digtere ligner mere digtere fra den klassiske symbolistisk-modernistiske tradition, end de ligner de værdinihilistiske konfrontations-modernister og konkretister fra den danske 1960'er-lyrik. Men det kunne Nielsen naturligvis ikke vide i 1976.

Mest centralt ved en karakteristik af *Modernismen i dansk lyrik 1870-1970* er det i denne sammenhæng at slå fast, at der er tale om en negativ valorisering og skeptisk vurdering af den modernistiske kunsts projekt. Erik A. Nielsen konkluderer i et højstemt og skæbneladet, kristent billedsprog: "Det symbolske sprog" bliver "med voksende radikalitet skilt ud fra sin kosmiske herlighed, har mistet sin stråleglans og sin indflydelse, og det har i sit exil, kaldet det autonome kunstværk, lukket sig omkring sig selv i takt med at verden blev kaotisk."<sup>7</sup>

Modsat Erik A. Nielsens afhandling er Bo Hakon Jørgensens *Symbolismen – eller jegets orfiske forklaring* et værk, der – som Kjell Espmarks – tilkender det symbolistisk-modernistiske digtersubjekt målrettethed, meningssøgen og autoritet. Bo Hakon Jørgensen tager udgangspunkt i en symbolismebestemmelse med afsæt i en række franske poetikker fra slutningen af 1800-tallet.<sup>8</sup> Fællestrækket i disse poetikers symbolismeforståelse er betoningen af, at der er tale om en enhedssøgen, og at denne enhedssøgen ses organiseret i forhold til fem forskellige temaer, nemlig korrespondancebegrebet, suggestionen, symbolanvendelsen, musikken og det frie vers.<sup>9</sup>

Hvor Bo Hakon Jørgensen betoner, at symbolismen er “epokalt forskellig” fra romantikken med hensyn til de fem karakteristika, så er den til gengæld langt fra en epoke, hvis betydning er udspillet omkring århundredeskiftet. Der går, sandsynliggøres det i bogen gennem en serie analyser af udvalgte digte, en linie i dansk poesi fra Sophus Claussens og Johannes Jørgensens symbolistiske æstetik og frem til Højholts og Søren Ulrik Thomsens sensymbolistiske.<sup>10</sup>

Generelt er Bo Hakon Jørgensens holdning altså i klar modsætning til Erik A. Niensens, hvad angår vurderingen af modernismen som et meningsfuldt og veldefineret projekt. Klart og fyndigt anfører Jørgensen f.eks.: “Symbolismen er en litterær/mytologisk perspektivering af privat jeg-liv” og “en subjektivitet, der vinder identitetsgivende styrke ved at komme til sprog”.<sup>11</sup> Og hvor Erik A. Nielsen griber til apokalyptisk religiøsitet med “kaos”, “lukket”, og tabt “stråleglans” / “kosmisk herlighed”, bruger Jørgensen ofte optimistisk naturvidenskab med “forske”, “grundformel” og “bevidsthedsapparat” i sin metaforik: “Symbolismen søger på baggrund af en fundamental intethedsoplevelse at forske sig frem til en bagvedliggende grundformel i det menneskelige bevidsthedsapparat.”<sup>12</sup>

Betragter vi under ét de fire beskrevne modernismeteoritiske værker, der lægger vægt på et enhedspræg inden for modernistisk lyrik, er der imidlertid en tese, der står helt fast: At moderne lyrik starter i sidste halvdel af det 19. århundrede. I Friedrichs og Espmarks værker er det ligesom hos Adorno og Benjamin og i Poul Borums *Poetisk modernisme* (1966) indskutabelt, at indgangsportal til modernistisk lyrik er Baudelairens *Fleurs du Mal* (1857). I enkelte tilfælde som i Torben Brostrøms *Labyrint og arabesk* (1967) og *Ti års kritik* (1975) argumenteres der for, at der også findes “en anden modernistisk tradition, som udgår fra Baudelairens samtidige Walt Whitman, hvem Friedrich kun har en sidebemærkning tilovers for. En poesi, hvis universalisme ikke er tragisk, men som har de nye muligheds universalisme.”<sup>13</sup> Men stadig opretholder denne kritik af den Friedrich’ske modernismebestemmelse, der i praksis blot sætter det modernistiske skelsår til to år tidligere, nemlig til udgivelsen af Whitmans *Leaves of Grass* (1855), et skarpt skel mellem det tidlige 1800-tals romantik og det sene 1800-tals symbolisme/modernisme. Også Jørgen Sonnes *De første moderne* (1983), der foruden Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé og Lautréamont også behandler den allerede i 1855 afdøde, desperadodigter Gérard de Nerval som en moderne poet, er et eksempel på et forsøg på at rokke lidt ved den grundmurede litteraturhistoriske konstruktion, der f.eks. med Poul Borums ord fastslår, at “Baudelaire er den første og den største moderne digter”.<sup>14</sup>

Inden for dansk litteraturhistorie har myten om en portalagtig indgang til den moderne poesi med en monumental Baudelaire-agtig skikkelse været

gældende siden 1960'erne. Navnet er her J.P. Jacobsen, hvis stilling som alt andet end positivist og darwinist har været antydet, siden Brandes selv beskrev ham som "vor sjælfuldste og mest digteriske Særling".<sup>15</sup> Og da Aage Henriksen-skolen og ideologikritikken tager fat på dekonstruktionen af Vilhelm Andersens litteraturhistorie, er tendensen til at placere Jacobsen som præmodernist en tilbagevendende begivenhed. Erik A. Nielsen skriver i sin suggestive, metaforiske stil om "sværdet igennem nattens hjerte" i "Arabesk til en Haandtegning af Michelangelo" (1874), at "med dette sværd skæres dansk modernistisk digtning fri fra det borgerlige liv".<sup>16</sup> Peer E. Sørensen siger i 1976 i ideologikritikkens mere abstrakt-kølige jargon det samme om det samme digt: "Jacobsens refleksioner er i deres specifikke form sammenfaldende med tendenserne inden for den europæiske symbolisme/modernisme".<sup>17</sup> Og Poul Borum proklamerer i anmelderens sensationsorienterede, lakoniske stil om Jacobsen i 1969: "Modernismen i Danmark er begyndt".<sup>18</sup>

Som man altså ser, har der i dansk litteraturforskning normalt været lagt vægt på, at der er et betydeligt skisma mellem en romantisk digtning fra det tidlige 1800-tal og en symbolistisk-modernistisk fra det sene 1800-tal og fremefter, og der har været en generel tendens til simpelthen at definere symbolismen/modernismen – som det også oftest sker inden for germansk modernismeforskning – som en modsætning til eller reaktion på romantikken.

Modsat dette synspunkt har der i dele af den angelsaksiske litteraturforskning siden 1950'erne været en tendens til at se på kontinuiteten i den kunstneriske udvikling fra romantikken over symbolismen og frem til nutidens modernisme. I argumentationen for, at man skal søge den moderne kunsts rødder i slutningen af det 18. århundrede, kan man hente støtte hos så forskellige litterater som hermeneutikerne Northrop Frye og M.H. Abrams, og dekonstruktionisten Paul de Man. Frye diagnosticerer bl.a. det moderne i den romantiske litteratur i dens brug af mytologi, der anvendes løsrevet fra enhver form for dogmatiske systemer og forvaltes som led i skabelsen af en helt personlig omverdenstolkning, mens Abrams specielt hæfter sig ved de klare paralleller mellem den ekspressive kunstnerrolle og "imagination"-begrebet i de to epoker. Endelig ser Paul de Man romantikernes modernitet i deres retoriske bevidsthed, hvorved han forstår den artistiske dimension, som deres tekster tilføres i kraft af, at kunstneren har gennemskuet sprogets manglende evne til at repræsentere såvel den indre/sjælelige som den ydre/materielle verden.<sup>19</sup>

Der findes dog enkelte eksempler inden for dansk litteraturforskning på, at man har påpeget forbindelsen mellem det 18. og 19. århundredes lyrik og nutidens. Det gælder f.eks. for Keld Zeruneiths åndshistorisk orienterede biografier *Den frigjorte. Emil Aarestrup i digtning og samtid* (1981) og

*Soldigteren. En biografi om Johannes Ewald* (1985). I førstnævnte bogs indledning fremføres det f.eks., at Aarestrup er intet mindre end “den første moderne dansker”.

Et andet eksempel er den angelsaksisk orienterede digter og kritiker Bo Green Jensen, der i essayet “Den stadige blomstring og den tabte epifani” (1985) hævder, at det kan være mere frugtbart at se på lighederne mellem romantik og modernisme end på forskellene. En central formulering lyder:

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.<sup>20</sup>

Green Jensens essay mangler imidlertid én ting, nemlig ikke-engelske litterære eksempler på tesens gyldighed i praksis. Og det er denne mangel, som den følgende fremstilling vil forsøge at afhjælpe. Det første underbelyste hjørne af den lyriske modernismes historie vedrører tekster, der helt uproblematisk er blevet kategoriseret som romantiske – og ofte derfor som mindre nutidsrelevante – i kraft af den i dansk litteraturforskning knæsatte myte om, at den symbolistisk-modernistiske poesi begynder med J.P. Jacobsen eller Sophus Claussen, og at tidligere dansk lyrik er epokalt forskellig fra denne. I afsnittene “2.1. Skønhed og forrådnelse” og “2.2. Idyl og dæmoni i *Digte 1803*” vil det blive forsøgt at læse to digtere fra den nordiske romantik, Oehlenschläger og Stagnelius, med fokus på deres teksters karakter af at være en gryende start på en symbolistisk-modernistisk æstetik og omverdensfortolkning. Også afsnittene “5. Den idiosynkratiske vision” og “6. Modernismens fire dimensioner” har til hensigt med afsæt i en læsning af danske og europæiske digteksempler at sandsynliggøre, at en række centrale poetologisk problemstillinger forbinder poesien fra det tidlige 1800-tals romantik med 1990’ernes modernisme.

## 1.2. Heterogenitet og faseopdeling

Efter at have omtalt den del af forskningen inden for modernistisk poesi, der har fokuseret på enhedspræget og kontinuiteten i den lyriske tradition, er det dog ligeså vigtigt at påpege, at en betydelig del af den symbolistisk-

modernistiske poetik har beskæftiget sig med at sætte skel mellem forskellige epoker inden for lyrisk modernisme. Hvad angår den internationale modernisme, er tendensen til at afgrænse litterære perioder og lancere nye ismer specielt dominerende i avantgardebevægelsernes manifeste, hvor det gang på gang slås fast, at en helt ny litteratur holder sit indtog. Eksempler er Marinettis futuristiske manifeste (1909-1925), Tzaras dadaistiske programskrift (1916), Pounds imagistiske og vorticismiske programskrifter (1912-14) og Bretons surrealistiske manifeste (1924-42). Inden for den danske, modernistiske lyrik udvikles bevidstheden om, at den danske poesi er i slægt med den eksperimenterende kunst fra de internationale avantgardebevægelser først efter Anden Verdenskrig. Berømt er Torben Brostrøms polemiske essay "Det umådelige mådehold" (1959), der for alvor gør opmærksom på dette forhold. I 1960'erne forekommer der herefter en række forsøg på at kategorisere og faseopdele den danske lyrik.

I *Modernismen i dansk litteratur* fra 1967 sætter Finn Stein Larsen et skel mellem, hvad han benævner, en "sensymbolistisk" digtning, omfattende et stort felt af digtere fra før 1950'ernes slutning såsom Tom Kristensen, Per Lange, Paul la Cour, Ole Sarvig og Heretica-kredsen, og en "modernistisk",<sup>21</sup> bestående af den på den tid unge digtergeneration med Riffbjerg, Erik Knudsen, Malinowski, Ørnsbo, Benny Andersen og Jørgen Sonne. Som kendetegn ved den "sensymbolistiske" digtning fremhæves den heroisk lidende digterattitude, det digteriske projekts karakter af helhedssøgen, forståelsen af digtet som en visionær særverden og det patetiske sprogleje. Dette står i kontrast til den "modernistiske" lyriks stykkevist erkendende digter, det digteriske projekts præg af at være en – ofte psykoanalytisk inspireret – identitetssøgen, opfattelsen af det digteriske motiv som et konkret, sanset udsnit af omverdenen og anvendelsen af et tabukrænkende sprog.

Allerede året efter, i 1968, kommer der endnu et bidrag til en faseopdelingsmodel af dansk modernistisk lyrik med Hans-Jørgen Nielsens generationsantologi *Eksempler* (1968). I denne overtager Hans-Jørgen Nielsen periodekategoriseringen fra *Modernismen i dansk litteratur* og omdøber de to epoker "sensymbolisme" og "modernisme" til henholdsvis modernismens "første og anden fase". Desuden tilføjer han et skel i forhold til en "tredje fase", nemlig den der også går under navnet "konkretismen". Nielsen gør i sin bog – helt på linie med hvad Göran Palm m.fl. gjorde fem år tidligere i Sverige – kort proces med den såkaldte "metafysiske aristokratmodernisme" eller "metaformodernisme". Nielsen lægger demonstrativt afstand til al tidligere dansk litteraturforskning, men henviser til gengæld til den tyske modernismeafhandling R.N. Maiers *Paradies der Weltlosigkeit* (1964), fra hvilken han henter betegnelserne "die Tragisch-Abstrak-

ten” og “die Rein-Abstrakten”. Begreberne, som Maier udleder af sin behandling af den tyske avantgardedigting fra begyndelsen af århundredet, dækker groft sagt henholdsvis en sensymbolistisk tragisk lidende digter, der begræder verdens tab af mening (“die Not der Weltlosigkeit”) over for en konkretistisk sproghåndværker, der opfatter det samme som en befrielse (“positiven Weltlosigkeit”). Nielsen formår, som den drevne polemiker han er, at betjene sig af Maiers begrebsapparat, samtidig med at han – helt uden at omtale det – vender Maiers valorisering af begreberne 180 grader. Hvor Maier taler om “lidelse” hos de “tragisk abstrakte”, taler Nielsen om en “flugtagtig sublimering af splittelsen”, og hvor Maier mener, at de “ren-abstraktes” livsholdning bunder i “forveksling” og “forblændelse”, drejer det sig efter Niensens opfattelse om “gennemskuelse”:

Modernismens tredje fase kan bl.a. opfattes som det yderste resultat af den kædereaktion, som blev sat i gang ved Guds død for mange år siden. Det heraf følgende svind i omverdens- og identitetsoplevelsen, som modernismen i sine første faser forsøgte at fastholde med tragisk bevidsthed, gennemskues nu som led i en afmytologiseringsproces. Den tragiske abstraktion var hverken virkelig accept eller virkelig afvisning. Den var, synes det, en flugtagtig sublimering af splittelsen, der blev opfattet som noget unormalt. Nu accepteres den som normal. Det splittede jeg og den splittede virkelighed er for den unge generation simpelthen jeget og virkeligheden – berøvet alle uholdbare myter.<sup>22</sup>

Den unge generation består – ifølge *Eksempler* – af bl.a. Hans-Jørgen Nielsen, Per Højholt, Palle Jessen, Vagn Steen og Henrik Nordbrandt, for hvem det er karakteristisk, at digterrollens aura er totalt væk, da digteren blot opfattes som en slags sprogarbejder, at digtet blot er et “eksempel på sprog”, og at livssynet er præget af, at enhver form for splittelse opfattes som en selvfølge. Med disse bemærkninger bliver det åbenlyst, at “generationsprægstanken” eller “fasemodelforståelsen af modernismen” har en alvorligt brist, nemlig at der ofte skal skæres så overordentlig mange tæer og fingre af, før man kan få en hel samling digtere til at passe i forhold til nogle overordnede etiketter, ligesom det at få den enkelte digters værk med dets amorfe form og “Einmaligkeit” af levet liv til at korrespondere med abstrakte begreber kan forekomme vanskeligt og uberettiget. Hans-Jørgen Nielsen garderer sig ganske vist mod anklager for at generalisere ved at fremhæve, at der i generationsforståelsen er tale om Wittgenstein’ske “familiariteter”,<sup>23</sup> men tilbageviser selvfølgelig ikke den påstand, at visse af de forfattere, der henregnes til “modernismens tredje fase”, gør det, uden at

der i særlig grad er hjemmel for det i forfatterens tekster. Det sker f.eks. – som Thomas Bredsdorff har påpeget det i *Med andre ord* (1996) – for Henrik Nordbrandts vedkommende, og det kan ligeledes med eftertidens øjne forekomme diskutabelt, om digtere som Knud Sørensen, Kirsten Thorup og Kristen Bjørnkjær har noget bemærkelsesværdigt mellemværende med Hans-Jørgen Nielsens idé om digtning som “eksempler på sprog”.

Vender vi blikket mod den et år tidligere udkomne *Modernismen i dansk litteratur*, er det evident, at også denne har en blind plet med hensyn til forfatterskaber, der er svære at kategorisere. Man kan i dansk litteraturhistorie iagttage, at valget ofte, når man har villet reflektere over litteratur, har stået mellem at acceptere og knæsatte en litteraturhistorisk konstruktion *eller* at beskæftige sig med de forfatterskaber, som ikke passer med begrebsdannelsen og den historiske model. Fasemodellen i dansk modernismehistorie er ét blandt mange eksempler på en konstruktion, som eftertiden har taget til sig. Med hensyn til *Modernismen i dansk litteratur*'s påpegning af modernistiske faser kan man notere sig, at der findes adskillige lyriske forfatterskaber fra før konfrontationsmodernismens lancering omkring 1960, som langtfra passer med termen “sensymbolisme”.<sup>24</sup> Disse forfatterskaber eller underbelyste hjørner af dansk modernisme vil denne fremstillings afsnit, “Dansk avantgardedigtning”, sætte fokus på. Det drejer sig i første række om nogle alt for oversete eller misfortolkede værker fra avantgardekunstheden af digterne Emil Bønnelycke og R. Broby-Johansen.

Endelig har man en dansk fjerde fase inden for modernistisk lyrik, hvis hovedvægt falder i 1980'erne og 1990'erne. Efter i begyndelsen af 80'erne at have forsøgt med en række etiketter til den nye lyrik, såsom “kropsmodernisme”, “betonsymbolisme” eller “sort nyromantik”, der alle hurtigt forsvandt igen, da man måtte konstatere, at de ikke var dækkende for den særdeles heterogene lyrik, har entydige kategoriseringer, som de der benyttedes i 1960'erne, kun i ringe grad været forsøgt.

Man har desuden betegnet den nye lyrik som postmodernistisk. Når begrebet postmodernisme med en vis ret kan anvendes om dansk lyrik efter 1980, er det hovedsagelig i den enkle deskriptive betydning, som det har i 1950'ernes og 1960'ernes amerikanske kritik (Levin, Meyer, Sontag, Barth etc.), og i mindre grad i den brede, filosofiske betydning af etiketten, som er blevet lanceret i Europa i løbet af 1980'erne (Lyotard, Baudrillard, Perniola, Habermas etc.). I den amerikanske postmodernismediskussion<sup>25</sup> hæfter man sig først og fremmest ved et bestemt træk i den nye kunst, nemlig det eklektiske, hvorved der forstås, at den centrale æstetiske erfaring går ud på, at kunstneren mere eller mindre uforpligtet råder over et stort lager af fortidige materialer, former etc.

Postmodernisme er på denne vis på én gang et brud med og en fortsættelse af den modernistiske tradition, dvs. den er en slags “dekonstrueret” modernisme. Relateret til dansk lyrik efter 1980, kan man sige, at hvor første, anden og tredje fase i dansk lyrisk modernisme er yderst forskellige fra hinanden m.h.t. sprogleje, digterrolle og livsholdning, så adskiller 80’er- og 90’er-modernismen sig ikke kraftigt fra nogen af de tre foregående faser. Den rummer stort set alt, hvad disse perioder indeholder og har som et af sine vigtigste træk det at genbruge gods fra den modernistiske tradition. At pejle sig frem i forhold til den særdeles heterogene nye danske lyrik, har ikke mindst af denne grund været en vanskelig opgave for litteraturkritikken.

Denne bogs afsnit 4 (“4.1. Enhver gør holdt i sit eget rum. Udviklingen inden for dansk poesi fra begyndelsen af 1980’erne og frem til 1990’erne” og “4.2. En anden form for uendelighed. Den romantisk-holistiske strømning inden for ny dansk lyrik”) er derfor forsøg på at tegne nogle konturer af den nyeste danske digtning med udgangspunkt i en modernismeteorisk diskurs.

Om afsnit 4 skal det desuden tilføjes, at etiketten “modernistiske outsiders” i særdeleshed passer på et stort antal forfatterskaber fra de sidste to årtier, som kun i ringe grad er blevet behandlet i den litterære kritik. Man har kunnet notere sig, at der inden for litteraturkritikken og -videnskaben er blevet fokuseret på nogle ganske få forfatterskaber, hvor f.eks. ét enkelt forfatterskab (Søren Ulrik Thomsen) indgår i omkring fyre tidsskriftsartikler, mens en række af de forfatterskaber, der i det følgende skal diskuteres (Janus Kodal, Katrine Guldager, Lars Bukdahl, Simon Grotrian, Annette Kure Andersen, Carsten René Nielsen, Peter Huss, David Læby, Jens Fink-Jensen, F.P. Jac) hver højst optræder i et par artikler.

### 1.3. Underbelyste hjørner

Samlet forsøger denne bog altså at fremdrage de efter min opfattelse tre vigtigste underbelyste hjørner af den danske lyriske modernismehistorie. Det første ligger før den officielle modernismekrønikes start, nemlig i 1800-tallets begyndelse. Jeg vil her med inspiration fra angelsaksisk litteraturforskning argumentere for det synspunkt, at man hos flere af de digtere, der normalt opfattes som kerneromantiske nordiske digtere, såsom Oehlenschläger og Stagnelius, finder spor af en æstetik og omverdenstolkning, der har meget til fælles med den, man træffer inden for en symbolistisk-modernistisk poesitradition. Det andet negligerede kapitel af dansk

modernismedigtnings historie vedrører den midterste fase af denne kunsts udvikling. Modsætningen består i international sammenhæng i denne periode mellem en anarkistisk, spontan, traditionsfjendtlig avantgardebevægelseskunst – med navnene dadaisme, futurisme, surrealisme etc. – og en traditionsbevidst, intellektuel digtning – med frontfigurer som Eliot, Pound, Joyce og Woolf. Resultatet af denne tvist er, at der i eftertidens litteraturhistoriske konception er sket en udgrænsning af den mindst institutionsrod fæstede af de to kunsttraditioner, nemlig den af avantgardebevægelserne inspirerede digtning. I Danmark viser den samme modsætning sig i, at de grænsesprængende og radikale digteriske eksperimenter af f.eks. Bønnelycke og Broby-Johansen, der såvel for samtiden som for tiden op til 1960'erne opleves som ganske uforståelige, forstødes fra den litterære offentlighed af den kanoniserede sensymbolistiske poesitradition. Endelig er det tredje underbelyste hjørne af dansk modernistisk poesis historie de sidste to årtiers voldsomme blomstring inden for lyrikken, som dels, hvad angår behandlingen af en lang række forfatterskaber, og dels, hvad angår en indsættelse i et mere generelt modernismeteorisk perspektiv, endnu i høj grad mangler.

En vis forskel kan spores mellem bogens første afsnit, der hovedsageligt beskæftiger sig med enkelte forfatterskaber og værker (af digterne Stagnelius, Oehlenschläger, Bønnelycke og Broby-Johansen), og de sidste, hvor et større antal forfatterskaber diskuteres. I de sidste afsnit har tanken ikke været at give grundige behandlinger af hele forfatterskaber eller værker, men derimod at drage paralleller mellem en række vigtige aspekter ved forskellige tekster fra den lyriske modernismetradition. Endelig er det en af bogens intentioner ved hjælp af fyldige tekstuddrag at lade poesioplevelsen stå i centrum, hvorved jeg håber at kunne genopvække interessen for nogle af de delvis glemte eller oversete forfatterskabers æstetiske kvaliteter. Kan denne fremstilling gøre nogle outsiders til insiders er målet nået.

## 2. Modernistiske rødder

### 2.1. Skønhed og forrådnelse. Stagnelius' digtning mellem nordisk romantik og europæisk modernisme

Af alle nordiske digtere fra begyndelsen af det 19. århundrede er Erik Johan Stagnelius uden tvivl den mest særprægede, visionære og moderne. Mens mange andre digtere fra den romantiske periode i Skandinavien i vid udstrækning bevæger sig inden for en erfaringsverden, der ikke adskiller sig væsentligt fra de æstetiske og filosofiske doktriner, som udstikkes af den tyske universalromantiske digtnings idémæssige bagland, forholder det sig anderledes for Stagnelius' vedkommende. Med hensyn til forståelsen af Stagnelius' tekster er der ikke megen støtte at hente i Herders historiesyn, Schellings naturfilosofi og Fr. Schlegels Gesamtkunstwerks-tanker. I dette ejendommelige, korte forfatterskab finder man tekster, der i deres kunstneriske radikalitet foregriber den symbolistisk-modernistiske æstetik, hvis gennembrud normalt tidsbestemmes til slutningen af det 19. århundrede. Det gælder f.eks. Stagnelius' berømte digt "Till Förruttnelsen".

#### 2.1.1. Stagnelius i den nordiske litteraturforskningstradition

At Stagnelius' digtning stort set aldrig er blevet set under synsvinklen "symbolistisk-modernistisk poetik", har en del at gøre med skandinavisk litteraturforskningstradition. Den angelsaksiske litteraturvidenskab adskiller sig på dette punkt fra den nordiske, idet man her finder en række originale nyvurderinger af de store, excentriske enere fra perioden omkring år

1800. Det gælder f.eks. Northrop Fryes læsninger af William Blake og Paul de Mans behandlinger af Wordsworth, Shelley, Hölderlin og Rousseau, for hvilke fællestrækket er, at der lægges vægt på teksternes karakter af at pege frem mod et moderne kunstsyn.<sup>26</sup>

Inden for skandinavisk litteraturforskning har specielt to konventioner stået i vejen for revurderinger af forfatterskaberne fra begyndelsen af det 19. århundrede. Det drejer sig dels om den idéhistorisk orienterede synsvinkel i de litteraturhistoriske fremstillinger og dels om brugen af det harmoniserende forfatterskabsportræt i forbindelse med behandlingen af de litterære værker.<sup>27</sup>

Først den idéhistoriske vinkel. I de nationalt orienterede litteraturhistoriske værker ser man omtrent samme billede i de svenske som i de danske fremstillinger af det tidlige 1800-tal. Klassikerne på området er værker af Albert Nilsson, Vilhelm Andersen og Billeskov Jansen. Man sammenfatter her indiskutabelt tidens forfatterskaber under etiketten "romantik", og metodisk er hovedvægten i forfatterskabsbehandlingerne lagt på påvisningen af tysk universalromantisk indflydelse på den skandinaviske digtning. I Albert Nilssons *Svensk romantik* (1924) helliges næsten halvdelen af afhandlingen det idéhistoriske kompleks "nyplatonisme", og i Billeskov Jansens *Danmarks digtekunst* (1958) er hovedvægten lagt på en beskrivelse af, hvordan Fichtes, Herders, Schleiermachers, Schellings og Fr. Schlegels aftryk kan aflæses i den danske poesi.

Dernæst den harmoniserende eller ligefrem heroiserende biografisme. Fra Danmark og Sverige hedder hovedforfatterne inden for denne genre henholdsvis Vilhelm Andersen (Oehlenschläger- og Poul Martin Møllerbiografierne)<sup>28</sup> og Fredrik Böök (Stagnelius- og Tegnér-biografierne).<sup>29</sup> Man søger her at levere et modsætningsfrit og logisk sammenhængende rids af digterens liv og værk. De enkelte tekster anvendes som kilder til forklaring af digterens livsløb og personlighed samt af de filosofiske og kunstneriske strømninger, han har været påvirket af. Og resultatet er ofte, at forfatterskabets skæve og derfor mest interessante tekster lades ude af betragtning. De morbide romancer fra Oehlenschlägers *Digte 1803* passer ikke med Vilhelm Andersens portræt af den kernesunde, harmoniske og helstøbte Oehlenschläger, de driftforherligende og undergangstematiserende ungdomstekster fra Ingemann ikke med den afklarede, blide salmedigter – og en tekst som "Till Förruttnelsen" lader sig ikke forklare i lyset af Bööks perspektiver på Stagnelius, hvad enten vi anskuer ham som "den følsomme, socialt utilpassede præstesøn", "den forfaldne kancellist", "den flittige poet med de antikke elegikere og tyske romantikere som forbilleder" eller "den intellektuelle mystiker med den gnostiske verdensanskuelse."<sup>30</sup>

## 2.1.2. Opgør med romantikkens æstetik og livssyn

Efter disse overvejelser over, hvordan skandinaviske digtere fra begyndelsen af 1800-tallet har været behandlet i forskningstraditionen, vil jeg kaste et blik på de særlige problemer, denne form for litteraturvidenskab får, i forbindelse med behandlingen af Stagnelius' forfatterskab. Det er nemlig åbenlyst, at Stagnelius' forfatterskab på mindst fire punkter adskiller sig fra de fleste andre danske og svenske forfatterskaber fra den romantiske epoke.

### 2.1.2.1. *Utilpassetheden*

De første punkt omhandler det faktum, at Stagnelius' forfatterskab er udtryk for en ekstrem utilpassethed i forhold til samfundet. Verlaines "poètes maudits"-begreb passer næppe bedre på nogen skandinavisk poet fra 1800-tallet end på Stagnelius. Modsat mange andre nordiske digtere fra den romantiske periode, der opnår høj digterisk anseelse i deres livstid, og som relativt hurtigt efter deres gennembrud får placeringer centralt i samfundet med embeder og gode gager, er Stagnelius' 29 år lange liv (1793-1823) en tragedie af social udstødelse, spiritus- og opiummisbrug, ensomhed og sygdom. Og som andre "poètes maudits"-skikkelser fra Rimbaud og Lautréamont til Trakl og Kafka kommer den digteriske anerkendelse først i forbindelse med en posthum udgivelse, som for Stagnelius' vedkommende forstås af Lorenzo Hammarskiöld i en trebindsudgivelse fra 1824-26.

I Stagnelius' værk udtrykker "poètes maudits"-problemstillingen sig på to måder. Dels er den konkrete sociale virkelighed næsten fraværende, dels er forfatterskabets grundtopos visionen om en flugt fra status quo. I Stagnelius' visionære poesi kan aftrykkene fra samtiden højst aflæses som lidt Ölandsnatur i "Flickan och Jägaren" eller en gadelygte fra Stockholm i "Alltsen människor". Overalt hos Stagnelius udtrykkes en gennemgribende lede ved civilisationen – en lede der langt fra står tilbage i intensitet fra den, man finder i den symbolistisk-modernistiske tradition fra Baudelaire og Rimbaud til Eliot og Benn. I "Grymt verklighetens hårda band"'s monotone femfodsjamber slås forfatterskabets dødsorienterede længsel bort fra den uudholdelige fakticitet fast:<sup>31</sup>

Grymt verklighetens hårda band mig trycka,  
av törnen blott en efterskörd jag samlar  
på glädjens fält, och lik ett korthus ramlar  
var väntad jordisk fröjd, var dröm av lycka.  
Allena stödd vid tålamodets krycka  
jag i en vild, en nattfull öken famlar,  
och i mitt spår den tunga kedjan skramlar  
vars länkar döden blott kan sönderrycka.

### 2.1.2.2. *Livsholdningsrelativismen*

Stagnelius' afvisning af den forhåndenværende virkelighed som grundlag for en digtning har relation til endnu et træk ved digterens forestillingsverden, nemlig hans livsholdningsrelativisme. Hermed menes, at Stagnelius' værk undviger enhver form for relatering til faste ideologiske, filosofiske eller religiøse systemer. Eller rettere: Det indeholder en hel vifte af livstolkninger, der samlet set giver et kaotisk billede. Stagnelius' værk adskiller sig på dette punkt fra flere samtidige digtere, hos hvilke man finder livslange bekendelser til grundmurede tidsbestemte idékonstruktioner, såsom nationalromantikken med dens guldaldertanke og kristne optimistiske dualisme. Betragter man f.eks. Stagnelius' opfattelse af det erotiske – det vel nok mest centrale motiv i hans digtning<sup>32</sup> – finder man mindst fire, i forhold til hinanden inkommensurable, holdninger.

I visse digte, som det lange aleksandrinerdigt "Kärleken och Landet", møder man en ukompliceret hedonistisk holdning. Digtet er en pastoral idyl, hvis arkadiske landskab danner ramme om den frie og lykkelige udfoldelse af kærligheden:

Från stadens buller skild, i bygdens stilla gömma,  
där hjärtat endast lär att älska och att drömma,  
där bäckens silvervåg framsorlar Amors namn  
och Fröja slumrar själv i dunkla grottors famn.

Appetitten på det erotiske er uslukkelig: "Så jagas timmar av kyssar, ras och joller, / och solen redan högt på firmamentet står / förrn jag ur flickans famn att slita mig förmår." Den forstyrres kun af andre sanselige glæder, som f.eks. bordets: "Hur oskattbar den fröjd, att med en älskad flicka / förnöta bordets tid, få äta, jollra, dricka!" Digtet sluttes af med en mere spekulativ betragtning i forhold til erotikken, idet det hedonistiske livssyn underfundigt ses bekræftet i kristendommen:

Den Gud som kärleksfullt till liv och sällhet väckte  
en tallös här av liv den Intets natt betäckte  
fördömer ej den eld han själv i stoftet tänt,  
och ingen avund än vid jordens nöjen känt.  
Nej, blott för stoltheten som trampar sina bröder,  
för hårdhet, våld och list hans vigg i molnet glöder!

I andre digte, som hexameterdigtet "Alltsen människor", møder man en helt anden holdning til det erotiske, nemlig et platonistisk inspireret, optimistisk dualistisk kærlighedssyn. Digtet indleder med at beskrive et jeg

med en intens erotisk længsel. Vi møder i digtet en udpræget kierkegaardsk æstetiker à la Johannes Forføreren, hvis lod det er at være udpræget promiskuøs i sit væsen:

Alltsen människor först bebyggde den blomstrande jorden  
ingen dödlig som jag brunnit av kärlekens eld.  
Dock för en enda, retande mö mitt hjärta ej klappar,  
vid sin triumfvagn en icke i kedjor mig läst.  
Hårdare, bröder, mitt öde är! Jag älskar dem alla,  
alla i feiska band snärja min fladdrande själ.

Gennem en lang og sindrig argumentation når digtet herefter frem til den konklusion, at jegets promiskuitet, der har forhindret jeget i at forbinde sig med en enkelt jordisk kvinde, er et adelsmærke. Den promiskuøse længsel er nemlig, i pagt med den platonistiske logik fra *Symposion*, i stand til at hæve jeget over det tilfældige og fragmenterede fænomen, altså den enkelte kvinde, og mod selve kvindelighedens idé, mod "formen", som er "gudomens spegel":

Ack, det sällhetsbegär som fräter mitt glödande hjärta,  
aldrig på jorden det skal fyllas och ända mitt kval!  
Dock ur himlarnas famn den belönande kransen mig vinkar,  
dit med en barnslig tro stiger min tårade blick.  
Venus Urania där mig öppnar ett moderligt sköte,  
fyller med tjusning mitt bröst, kransar med stjärnor mitt hår.  
Där skall jag fläta min glänsande hand i helgonens dansar,  
där skall harpan av fröjd klinga till pol ifrån pol.  
Formen jag älskade blott, och formen är gudomens spegel,  
skild från materiens slagg evigt han tjusar mig där.

I "Kärleken – metafysiske lärodikten", der består af hele 57 strofer à 7 verslinier, træffer man et syn på kærligheden, der er ganske anderledes end det optimistiske dualistiske fra "Alltsen människor". I digtet sker der en fuldstændig forsagelse af den sanselige, jordiske kærlighed, idet denne lokker sjælen bort fra idéernes guddommelige verden. Digtets filosofiske afsæt er Plotins pessimistiske dualistiske lære, som den videreføres i kristendommens opfattelse af det legemlige som roden til al ondskab og fortræd:

Jordisk kärlek alstrar brott och plågor.  
Stoltheten vid Hyles bleka lågor  
vildsint tände denna avgrundsbrand.  
Vänd, o vänd till himmelriget åter,

kärleken ej yves där, han gråter –  
ömhetens och salighetens tårar  
fukta rosorna i livets land.

Vill du åter dricka Edens floder,  
glöm den kärlek, som är hatets broder,  
tag ditt forna barndomsliv igen.  
Till den höjd, där silverstjärnan bävar,  
på den ban, där korsets fana svävar,  
smyckad av försoningens rubiner,  
hasta så förklarad mot din vän!

Når “korsets fana” og “försoningens rubiner” opstilles som modpol til “den kärlek som är hatets broder” ser man altså digtets kærlighedssyn indtænkt i en pessimistisk dualistisk tradition i form af en pietistisk orienteret kristendom med dens forsagelsesideologi. En fuldstændig tankemæssig kovending er der unægtelig tale om, når man sammenligner “Alltsen människor”’s erotikdyrkende filosofi med “Kärleken – metafysiske lärodikten”’s asketiske.

Endelig udtrykker et digt som “Endymion” et syn på kærligheden, som er moderne og vidt forskelligt fra de foregående holdninger til den. Det drejer sig om en anskuelse af den erotiske drøm som en provisorisk forløsning – en betragtning, der er helt i tråd med det, der udtrykkes i mangfoldige lyriske værker fra den symbolistisk-modernistiske tradition. At digtet betjener sig af sapphiske strofer og et klassisk mytologisk motiv – beretningen om hyrden Endymion, der elskes og besøges i drømme af månens gudinde Delia – skal ikke forlede én til at tro, at digtet har noget som helst til fælles med en klassicistisk æstetik og omverdensfortolkning. Lad os se nærmere på det.

#### ENDYMION

Skön, med lågande hy och slutna ögon,  
slumrar herden så ljuvt i månens strålar.  
Nattens ångande vindar  
fläkta hans lockiga hår.

Stum, med smäktande blick och våta kinder,  
honom Delia ser från eterns höjder;  
nu ur strålande charen  
svävar hon darrande ned.

Och av klarare ljus, vid hennes ankomst,  
stråla dalar och berg och myrtensskogar.  
Utan förrerska spannet  
travar i silvrade moln.

Herden sover i ro; elysiskt glimma  
i hans krusiga hår gudinnans tårar.  
På hans blomstrande läppar  
brinner dess himmelska kyss.

Tystna, suckande vind i trädens kronor!  
Rosenkransade brud på saffransbädden  
unna herden att ostörd  
drömma sin himmelska dröm.

När han vaknar en gång, vad ryslig tomhet  
skall hans lågande själ ej kring sig finna!  
Blott i drömmar Olympen  
stiger till dödliga ned.

I "Endymion" beskrives opvågningen fra en paradisisk, erotisk ladet drøm til en gold, ubehagelig vågentilstand. Drømmetilstanden fremstår på én gang som luftig og flygtig, samtidig med at den er sansemættet og intens. I de første verslinier, "Skön, med lågande hy och slutna ögon / slumrar herden så ljuvt i månens strålar", fremhæves digtets bevægelsesmønster: Al aktivitet foregår oppefra og ned mod Endymion. Endymion indesluttet i digtets drømmesekvens (strofe 1-4) i et intenst univers af luft ("ångande vindar", "eterns højder") og lys ("månans strålar", "klarare ljus"), hvor omverdenselementerne kun manifesterer sig i kraft af deres flygtigt vibrerende ("svävar hon darrande ned") og skinnende ("strålande charen", "stråla dalar och berg och myrtensskogar", "elysiskt glimma / i hans krusiga hår gudinnans tårar") præg. Intet har et fast, stofligt eller funktionelt præg i denne verden, hvor det rolige og stille rum sitrer af erotisk ekstase. Med Emil Staigers begreb<sup>33</sup> kunne man sige, at der forekommer et udpræget ikke-"zweckraum", dvs. et rum, som man ikke skal træde handlende og målforfølgende ind i. I den disede, luftige og konturløse omverden skiller ingen objekter i rummet sig ud i forhold til hinanden, hvorved verden får et ekstatisk præg af sammenhæng og helhed. Eksteriøret med Endymion udtrykker en drøm om en omverdensoplevelse, hvor omgivelserne ikke foreligger som et problem for jeget, idet jeget smelter sammen med disse til en harmonisk enhed.

“Endymion”-digtets afslutning bliver dog en smertefuld erkendelse, begyndende med, at drømmetilstandens harmoniske omverdensmønster slås brutalt i stykker af en aktivitet, der modsat drømmetilstandens hændelser har karakter af at være larmende, klart afgrænset og horisontal i sit bevægelsesmønster: “Tystna, suckande vind i trädens kronor!” Den virkelige verden med dens krav opleves som utryk, gold og fragmenteret. Og digtets sidste verslinier er da også den resignerende konstatering: “När han vaknar en gång, vad ryslig tomhet / skall hans lågande själ ej kring sig finna! / Blott i drömmar Olympen / stiger till dödliga ned”.

Stagnelius’ holdning i “Endymion” er særdeles moderne. Digtets udsagn kan sammenlignes med en grundtese inden for vor tids psykoanalyse med hensyn til forholdet mellem erotisk fantasi og praksis, nemlig at fantasien altid bevæger sig ud over de rammer, som afstikkes for den enkeltes udfoldelse. Mens moderne psykologi søger at tilpasse fantasiernes verden til den reelle, er Stagnelius’ og modernismens digteres udgangspunkt imidlertid et andet: Drømmens realisation er opgivet, men fantasien plejes og dyrkes i de digteriske laboratorier, de visionære særverdener, idet disse giver den provisoriske forløsning i forhold til virkeligheden.

### *2.1.2.3. Mytologien som subjektivt forestillingsmønster*

Efter denne betragtning af Stagnelius’ livsholdningsrelativisme, hans fuldstændig egensindige håndtering af filosofiske og æstetiske skabeloner fra klassicistisk regelæstetik og rokokoes epikuræisme til en holdning, der foregriber den symbolistisk-modernistiske omverdenstolkning og oplevelsesæstetik, falder det naturligt at påpege et tredje træk ved Stagnelius’ digtning, der adskiller den fra størstedelen af samtidens, nemlig hans personlige brug af mytologisk gods. Stagnelius’ lyrik trækker på stof fra tre forskellige mytologiske forestillingskredse: Den gammeltestamentelige og kristne, den græske og romerske, og den nordiske. I digt efter digt ser man, hvordan Stagnelius giver skikkelser fra de tre mytologier liv, og ofte blander han på særpræget vis elementer fra de tre kulturkredse, Zion, Athen og Thule, i sit poetiske univers. I digtet “Icke av tid och rum de levande” opræder de antikke figurer, Amor, Psyke og Fantasos side om side med de bibelske Adam, Eva og Gud samt den nordiske Olger (=Holger Danske). Og i “Kärleken – metafysiska lärodikten” møder vi den norrøne Freja i selskab med den romerske Amor, den græske Venus Urania, den bibelske Noahs due, og kvinden par excellence i Stagnelius’ private mytologi, Amanda. Stagnelius’ digtning korresponderer med Northrop Fryes tese om, at den romantiske og efterromantiske digtning ikke længere betragter kulturens mytologi som et udtryk for verdens indretning og væsen, dvs. som en almen trosvirkelighed, men derimod som en forestillingverden skabt af

et jeg i et forsøg på at udtrykke sin personlige omverdensoplevelse og sine livsmål.<sup>34</sup>

I det hele taget er kompleksiteten i Stagnelius' lyrik særdeles stor. I et digt som "Alltsen människor" med dets 58 heksameters vers indgår der situationsbeskrivelser med skarpe sansninger, filosofiske refleksioner over kærlighedens væsen, en beretning om det litterære forbillede Propertius, voldsomme følelsesudbrud samt et utal af referencer til mytologiske og religiøse sammenhænge. I digtet sker der en sammensmeltning af alle disse elementer til en organisk enhed på en måde, der bringer T.S. Eliots formulering fra "The Metaphysical Poets" (1921) angående den store digters særlige evne i erindring:

When a poet's mind is perfectly equipped for its work, it is constantly amalgamating disparate experience; the ordinary man's experience is chaotic, irregular, fragmentary. The latter falls in love, or reads Spinoza, and these two experiences have nothing to do with each other, or with the noise of the typewriter or the smell of cooking; in the mind of the poet these experiences are always forming new wholes.<sup>35</sup>

#### 2.1.2.4. Den visionære særverden

Det sidste markante træk ved Stagnelius' poesi er dens visionære præg. Længslen mod grænseoverskridelsen og flugten bort fra den uudholdelige fakticitet gestalter i hans digtning en række visioner, der besidder stor suggestiv kraft.

Skal man bestemme særpræget ved Stagnelius' visioner, kan man pege på, at der næsten altid skildres en drømmeagtig tilstand, der pludselig og uden begrundelse forsvinder eller slår over i sin modsætning.<sup>36</sup> Fra at befinde sig i en paradisisk erotisk drøm kan jeget pludselig vågne op til en tilstand af "ryslig tomhet" ("Endymion"), og fra at befinde sig midt i en fantasi om et grotesk, erotisk ladet begravelsessceneri kan jeget ende med at "slumra" i "gyllene ro" ("Till Förruttnelsen"). Stagnelius' visioner dirrer og vibrerer i kraft af de mange billedsproglige størrelser bestående af kombinationer af konkret substantiv og deskriptivt adjektiv ("strålande charen", "silfrade moln", "svartklädda båren", "grönskande jorden", "blodade jorden") samt af de mange bevægelsesverber ("fläkta", "svävar", "travar", "brinner", "hasta", "smycka", "följa", "rasa"). Endvidere træffer man en overvældende brug af præsens participium-formen: "lågande", "ångande", "smäktande", "darrande", "blomstrande", "suckande", "brinnande", "grönskande", "förtrollande" – et stilistisk træk, der mere end noget udtrykker grundfølelsen i digterens livstolkning, nemlig forsøget på at fastholde visionens intensive nu i dets vibrerende ekstase, inden det forsvinder som en boble og bliver til "ryslig tomhet".

Når man skal finde digte, der er beslægtede med hensyn til de udmalinger af visionære særverdener, som man træffer i digte som “Endymion” og “Till Förruttnelsen”, hvor normale perceptionsmåder er sat ud af kraft, og hvor ikke-“zweck-raum”-oplevelsen er total, skal man tydeligvis fokusere på den symbolistisk-modernistiske lyriktradition. Man kan betragte Rimbauds hvirvlende, eksotiske tableauer eller Trakls rød-hvid-grøn-gyldne feberuniverser. Eller man kan gå til Sophus Claussen, der som en provisorisk forløsning fra den prosaiske virkelighed undfanger visionen om “Byen med tusind henslængte Terrasser, / Løngange, svimlende Mure – som passer / der bagest i Persien, hvor Rosen er fra, / begravet i Minder – Ekbátana!”.<sup>37</sup>

Også med hensyn til “Endymion”’s beskrivelse af en vertikal bevægelse, der oplader rummet med betydning og ekstase, er der tale om en digterisk grundtopos, der er kommet for at blive. På trods af enhver sækulariseret og “horisontal” forståelsesstruktur, der har været tiltagende i løbet af de sidste 200 år, fortsætter man i poesien med at anvende den romantiske traditions meningsstrukturer af religiøs, metafysisk og “vertikal” art. Man kan gå til de svenske 40-tals-poeter med Lindegrens “Ikaros” (1954) og “Hamlets himmelfærd” (1947) og til dansk sensymbolisme med Sarvigs “Fra nattens hus” (1943). Og man kan i dansk 80’er-modernisme finde tekster af Strunge, der ligger forbløffende tæt på “Endymion”. I “Krystalskibet” (1982) er gudinden Delias karet udskiftet med et rumskib, og hun selv med en Bowie-inspireret rum-kvinde, men ellers er enhedsoplevelsen i det gennemerotiserede natlige univers fuldstændig analog:

### KRYSTALSKIBET

Oppe i lapis lazuli-natten  
så vi det blinkende lys  
nærme sig svævende  
rødt blå og grønt,  
flimrende og flammende  
uden en lyd  
mellem suset fra byen og stjernerne.

/.../

Krystalskibet træder ud af natten  
så stor som en biograf.  
Bygget af krystaller og ædelstene  
fugtet og varmet af nattens køn.

/.../

Glødende hænger skibet  
 og lyset brydes i den fugtige luft  
 flerfarvede stråler  
 bølger som skygger under vand  
 gennem himmelhavet  
 fra planetens bund  
 til atmosfærens overflade.  
 /.../  
 Drømmefulde og spændte med drift  
 i trance med dråber af farvet lys  
 på kroppen  
 ser vi strålerne samles  
 til en flydende storform af lys omkring skibet  
 /.../  
 Ud stiger Englen Anima igen.<sup>38</sup>

### 2.1.3. Mod en symbolistisk-modernistisk poetik – “Till Förruttnelsen”

Efter at have set på, hvordan Stagnelius’ poesi afviger fra den traditionelle skandinaviske, romantiske æstetik og ideologi, vil vi se nærmere på, hvorledes man kan betragte hans “Till Förruttnelsen” under synsvinklen symbolistisk-modernistisk poetik. Digtet lyder:

#### TILL FÖRRUTTNESEN

Förruttelse, hasta, o älskade brud,  
 att bädda vårt ensliga läger!  
 Förskjuten av världen, förskjuten av Gud,  
 blott dig till förhoppning jag äger.  
 Fort, smycka vår kammar – på svartklädda båren  
 den suckande älskarn din boning skall nå.  
 Fort, tillred vår brudsäng – med nejlikor våren  
 skall henne beså.

Slut ömt i ditt sköte min smäktande kropp,  
 förkväv i ditt famntag min smärta!  
 I maskar lös tanken och känslorna opp,  
 i aska mitt brinnande hjärta.  
 Rik är du, o flicka! – i hemgift du giver

den stora, den grönskande jorden åt mig.  
Jag plågas häruppe, men lycklig jag bliver  
därnere hos dig.

Till vällustens ljuva, förtrollande kvalm  
oss svartklädda brudsvenner följa.  
Vår brölloppssång ringes av klockornas malm,  
och gröna gardiner oss dölja.  
När stormarna ute på världshavet råda,  
när fasor den blodade jorden bebo,  
när fejderna rasa, vi slumra dock båda  
i gyllene ro.

Bemærkelsesværdigt er det, at digtet foruden at være et af de mest fremragende i europæisk poesi også er et af de mest misforståede. At digtet er blevet opfattet skævt er ofte sket i den bedste mening, dvs. ud fra en forestilling om, at litteraturkritikkens opgave har været at levere et portræt af digteren som et harmonisk og moralsk ulasteligt individ. En kuriositet er Stagnelius' faders rettelse af tredje linie i Hammarskiölds udgivelse af digtet fra "förskjuten av Gud" til "men icke av Gud" – en korrektion, der frikender digtet for ateisme, men som til gengæld med et hug slår digtets samstemte helhed i stykker og gør det meningsløst. En lignende modvilje mod digtet spores i den senere litteraturforskning, hvor digtet kun behandles yderst sporadisk. I Bööks monumentale biografi siges det om "Till Förrettelsen", at det er fremkommet i et "ögonblick av desperation".<sup>39</sup> At Böök bruger udtrykket "ögonblick av desperation" om et digt, der i sin gennemkomponerede form i rytmer og billeder på enhver måde understøtter en stemning af kontemplativ ro, inderlig lidenskab og hengiven længsel er noget besynderligt. I den øvrige biografisk orienterede litteraturkritik finder man ingen alternativer til Bööks vurdering af digtet, og vi skal helt op til 1977, før man finder et anslag mod den biografiske litteraturvidenskabs Stagnelius-syn i form af en yderst utraditionel læsning af "Till Förrettelsen" foretaget af digteren Lars Gustafsson. Gustafsson anfører:

"Erik Johan Stagnelius" är inte bara en långsamt förfallande kanslist i ett av det tidiga adertonhundralets ämbetsverk. "Erik Johan Stagnelius" är också namnet för den mäktigaste, den sällsammaste, den mest vittförgrenade textkroppen i den svenska romantiken. Tusen fina, underjordiska rottrådar förbinder denna textkropp med vårt eget språk, med våra egna tankar. (...) Om magistern på katedern gör frågan om inslaget av gnostisk filosofi i Stagnelius' poesi til en huvudsak uppstår lätt intrycket att det problem dikten ställer inte rör oss.<sup>40</sup>

Gustafssons forsøg på at vriste Stagnelius' poesi ud af såvel biografismens snævre horisont som den akademiske, idéhistorisk orienterede forsknings abstraktioner med det formål at gøre teksten nutidsrelevant er prisværdigt. Det signaleres imidlertid i ovenstående citat med udtryk som "vittförgrenade textkroppen" og "fina, underjordiska rottrådar", at også Gustafssons tolkning har sit perspektiv at indsætte teksten i. Og dette perspektiv, der består i et slags holistisk orienteret økologisk livssyn, er næppe mere relevant for teksten, end de forståelsesrammer, som biografismen og idéhistorien udstikker. Gustafssons konklusion lyder:

Dikten handlar inte om döden som alternativ till något annat. Det handlar om döden själv, döden i absolut, biokemisk mening. Denna död är förruttnelse, liksåpor, jättemolekylers allt snabbare sammanbrott ner mot ammoniak och kväve. (...) Förruttnelsen, den successiva väg som från levande högkomplicerade molekyler av äggviteämnen, över liksåporernas utförssluttning av instabila bindingar ner till de oorganiska ämnenas åter solida värld är en del av vårt biokemiska väsende.<sup>41</sup>

At digtet, der jo åbenlyst er en drøm om forandring og en længsel efter grænseoverskridelse til en anden virkelighed, "inte handlar om döden som alternativ til något andet", lyder mærkværdigt. Ligeså er det svært at forstå, hvordan Gustafsson kan sidestille sin egen moderne viden om og forståelse af begrebet "förruttnelse" som en biokemisk proces med "ammoniak", "kväve" og "högkomplicerade molekyler av ägviteämnen" med den livstolkning, som digteren Stagnelius havde i 1820'erne. Oplagt er det, at Stagnelius med sin poetiske og religiøse tilværelsesforståelse ikke forbinde begrebet "förruttnelse" med naturvidenskabeligt funderede begreber som "cyklisk proces" og "økologisk ligevægt", men derimod med eksistentielle kategorier som "intethedsoplevelse" og "oplevelse af egen udslettelse". Lad os gå over til at se nærmere på digtet.

"Till Förruttnelsen" er i sin ydre form langt fra usædvanligt. De daktyliske 11-stavelser er udbredte blandt 1700-tallets tyske nyklassicister, ligesom digtets titel og apostrofiske anslag med tilegnelse og henvendelse til et abstrakt begreb også er fast inventar ved brugen af en højstemt lidenskabelig stil frem til romantikken. Motivet forrådnelse er ligeledes tidligere og i Stagnelius' samtid almindeligt anvendt, hvad enten vi går tilbage til barokkens vanitas-dyrkelse, til den engelske kirkegårdsromantik fra 1700-tallet<sup>42</sup> eller til det tidlige 1800-tals skandinaviske digtning med Oehlenschlägers romancer fra *Digte 1803* og Tegnér's "Mjeltsjukan" (1825). At der i digte er associative eller bastant allegoriske forbindelser mellem det erotiske, specielt orgasmen, og døden, er desuden almindelig udbredt i

tidens litteratur og endog meget synligt i dele af det 18. og 19. århundredes svenske digtning (f.eks. hos Bellmann).

Ret usædvanlig er imidlertid den voldsomme lidenskab og den suggestive formidling af sansninger fra et konkret rum, som man finder i “Till Förtruttnelsen”. Man oplever i digtet en gennemført brug af “det hæsleges æstetik”, hvis gennembrud normalt tidsbestemmes til Baudelaires *Fleurs du Mal* (1857). Forestillingen om “hæslighedens poesi” (jf. også afsnit 5) kan endvidere ses i relation til de æstetisk-filosofiske refleksioner fra Longinus over Kant og Burke til Lyotard omkring begrebet “det sublime”.<sup>43</sup> Det “sublime” repræsenterer her noget ganske andet end “det skønne”. Skønheden skal i den moderne poesi ombyttes med det hæslege, med den aggressive perring, med 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”, som Hugo Friedrich udtrykker det i sin behandling af Baudelaires digtning.<sup>44</sup>

Digtets start “Förtruttnelse, hasta, o älskade brud / att bädda vårt ensliga läger!” sætter imidlertid endnu en æstetisk nyskabelse i scene. I “Till Förtruttnelsen” har man ikke noget realplan og billedplan, som man har det i forbindelse med den klassiske retoriks forestilling om billedsproget som “epitheton ornans” eller som allegorisk i sin funktion, dvs. som et funktionelt middel til på så præcis som mulig vis at give en fremstilling af i forvejen givne forhold eller tankegange. Vi møder derimod det, som Ortega y Gassét har kaldt “metaforenes højere algebra”<sup>45</sup> og som 1900-tallets metaforforskning fra I.A. Richards til Max Black har bestemt som den moderne metaforiks funktion, nemlig at være betydningsskabende sproglige størrelser uden reference til en i forvejen fastlagt ydre eller indre virkelighed. I “Till Förtruttnelsen” finder man to billedplaner, som er knyttet uløseligt sammen, og digtets effekt beror på de eksplosioner, som denne sammensvejsning forårsager. De to billedplaner er selvsagt et forrådnelses-/døds-/begravelses-plan og et erotisk-/orgiastisk-/bryllups-plan, og det kan ikke understreges nok, at digtet ikke handler om erotik eller om død. Billedkomplekset udtrykker derimod med I.A. Richards formulering “et samkvem mellem tanker”, “en helhed mellem to idéer som ikke substituerer hinanden, men som agerer sammen”.<sup>46</sup>

Efter at “förruttnelsen” i digtets første verslinie er identificeret som den “älskade brud”, løber dobbeltbetydningen gennem resten af teksten. Den anden verslinie “att bädda vårt ensliga läger!” henviser dels til en traditionel brudeseng og dels til stedet, hvor liget ligger “lit de parade”, mens forrådnelsesprocessen starter. I de følgende to linier, “Förskjuten av världen, förskjuten av Gud, / blott dig till förhoppning jag äger” fortælles det, at jeget hverken forventer sig noget af det omgivende samfund (“världen”)

eller af den kristne “Gud”, og at jegets eneste “förhoppning” er “dig”, hvilket altså igen går på både begravelsen / forrådnelsen og brylluppet / den erotiske hengivelse. Første strofes sidste del starter herefter beskrivelsen af den tilstand, som jeget længes imod. Igen er de to billedplaner svejset sammen, så at ingen af dem lader sig udskille. “Svartklädda båren” og “nejlikor” konnoterer begravelse og død, mens “suckande (Stagnelius’ yndlingsudtryk i forbindelse med den erotiske længsel) älskarn” og “brudsäng” forbinder sig med forestillingerne om bryllup og seksualitet. De to billedplaner forbindes desuden raffineret af en række udtryk, der har betydning i begge sammenhænge, nemlig “smycka vort kammar” og “boning”, der jo kan stå for både den pyntede brudesuite og ligkisten.

I digtets anden strofe får man en nøjere karakteristik af det lyriske jeg. Det er et jeg, som er fuldt af længselsfuld smerte (“min smäktande kropp”, “min smärta”), og som søger en forløsning for et kaotisk tanke- og følelsesliv (“lös tanken og känslorna opp”, “mitt brinnande hjärta”) – en forløsning, der igen forbindes med digtets dobbelte eksistentielle projekt i form af erotisk hengivelse (“slut ömt i dit sköte”, “forkväv i ditt famntag”) og kropslig intethedsoplevelse (“maskar”, “aska”). Læseren oplever med Stagnelius, at dødens og den seksuelle hengivelses favntag har fælles kvaliteter: I begge tilfælde sker der en ophævelse af de kræfter, der strides i jeget, og af de modsætningsforhold, som jeget oplever i forhold til omverdenen. Jeget “plågas” ikke længere som i de levendes verden, men forestiller sig selv som “lycklig” i en sammensmeltning med omgivelserne: “Rik är du, o flicka! – i hemgift du giver / den stora, den grönskande jorden åt mig”.

I sidste strofe accentueres modsætningen mellem den negative, smertende realverden og den positive, “ljuva, förtrollande”, erotiserede dødsverden. Den realverden, som jeget længes bort fra, er fuld af kaos, strid og splittelse: “När stormarne ute på världshavet råda, / när fasor den blodade jorden bebo, / när fejderna rasa...” Dødsverdenen, som jeget længes imod, er derimod præget af stilhed (“gyllene ro”), mørke (“gröna gardiner oss dölja”) og forskelsløshed (“i maskar lös tanken och känslorna opp / i aska mitt brinnande hjärta”). Jeget drages mod, hvad man inden for mystikken kalder en intethedsoplevelse – en tilstand, hvor omverdenen glider ind over personlighedens grænser og efterlader det i en tilstand af total harmoni.

Når Stagnelius i sin metaforik skaber interaktionen mellem den erotiske drift og dødslængslen, kan det siges at pege frem mod videnskabelige erkendelser, som først for alvor lanceres i det 20. århundrede. Freud fastlagde som bekendt menneskets væsen som bestemt af to drifter, Eros og Thanatos, og opererede i sine sidste år med forestillinger om, at livsdriften,

hvor jeget søger ekspansion og erobring, og dødsdriften, hvor jeget stræber mod egen opløsning og undergang, i bund og grund er én og samme drift.

De eksistentielle og psykologiske aspekter, som man finder ved digtet "Till Förruttnelsen", lader sig naturligvis ikke skille fra tekstens æstetiske praksis. Stagnelius' brug af en moderne metafor-teori, en satsen på billedsproget som *betydningsproducerende*, dvs. som led i en magisk akt, der åbner for visionære særverdener, kan i samtiden kun relateres til de mest avancerede og fremsynede æstetiske teoridannelser, som f.eks. Coleridges refleksioner over i begrebet "imagination".<sup>47</sup> Metaforerne fungerer i Stagnelius' tekst ikke blot – med Ortega y Gassés udtryk – som et bekvemt "ornament, kniplingssløv eller regnslag",<sup>48</sup> der lægges over et kendt stof, men bliver i stedet "visionære metaforer".<sup>49</sup> De billedsproglige komplekser bliver udtryk for eksistentielle projekter, i hvilke længslernes mål er uopnåelige. Der er med Friedrichs udtryk tale om en "tom transcendens".<sup>50</sup> (jf. også p. 87, p. 102 og p. 157)

I det hele taget er der ingen tvivl om, hvor en tekst som "Till Förruttnelsen" finder sine nærmeste åndsbeslægtede med hensyn til formsprog og livstolkning, nemlig hos Baudelaire, hvis *Fleurs du Mal* (1857) normalt betragtes som portalen til den moderne poesi. I Baudelairens "Hymne à la Beauté" ("Hymne til Skønheden") lyder en passage: "L'amoureux pantelant incliné sur la belle / A l'air d'un moribond caressant son tombeau" (i Sigurd Swanes oversættelse: "elskeren, der stønnende over den elskede bæver, / ser ud som en døende, der kysser gravens rand")<sup>51</sup> – og er ét blandt mange Baudelaire-digte, der ligesom Stagnelius' tekst blander stemninger af erotisk fascination med fantasier om død og destruktion. At der hverken for Stagnelius eller Baudelaire er tale om letkøbt kalkulerende med skrækeffekter som i det 18. århundredes kirkegårdsromantik, er oplagt. Dels fordi der er tale om eksistentielle projekter i teksterne: Sjælens dybeste smerte er transformeret ind i deres billedsprog. Dels fordi den hæslihedsæstetik, som digtene præsenterer, er udtryk for intet mindre end et nyt kunstsyn, nemlig en holdning, der betragter originalitet som kunstens vigtigste kvalitetskriterium, og som ikke accepterer nogen form for etisk eller religiøs rettesnor i forhold til den kunstneriske skabelse. I Stagnelius' og Baudelairens tekster ligger det 20. århundredes modernistiske poetik i svøb med dets desillusionerede udstødte digter, hvis kald det er at fremskrive de erfaringer og indsigter, der er forviste fra den samfundsmæssige midte.

En helhedsvurdering af Erik Johan Stagnelius' placering i litteraturhistorien bør derfor bevæge sig fra opfattelsen af ham som den elegiske, gnostisk inspirerede kærlighedsdigter fra den svenske romantik og mod en forståelse af ham som en tidlig symbolistisk-modernistisk lyriker af europæisk format.

## 2.2. Idyl og dæmoni i *Digte 1803*. Traditionsbrud og ekspressiv poetik hos den tidlige Oehlenschläger

Siden 1960'erne har der inden for dansk litteraturforskning været en tendens til at fremhæve moderne træk ved en række ældre forfatterskaber. Sammenlignet med forfatterskaber som Ewalds, Aarestrups, J.P. Jacobsens, Sophus Claussens og Johannes V. Jensens forekommer noget sådant imidlertid i bemærkelsesværdig svag grad for Oehlenschlägers vedkommende.<sup>52</sup> I det følgende vil der blive fokuseret på Oehlenschlägers debut-samling *Digte 1803*, idet dette værk med god ret kan anskues som eksperimenterende og grænsesprængende med hensyn til såvel formsprog som livsholdning.

### 2.2.1. Oehlenschläger i dansk litteraturhistorie

Grunden til, at Oehlenschläger-forskningen har været mere stillestående end forskningen inden for mange andre forfatterskaber, skal søges i slutningen af 1800-tallet. På dette tidspunkt dannes den konception, som Johan Fjord Jensen har døbt "guldalderkonstruktionen"<sup>53</sup>, i hvilken Oehlenschläger er hovedhjørnesteinen. Med rygstød i Peter Hansens *Illustreret dansk Litteraturhistorie* fra 1886 og Valdemar Vedels disputats *Studier over Guldalderen i dansk Digting* fra 1890 træder Oehlenschläger-forskningens monumentale skikkelse frem på scenen. Navnet er Vilhelm Andersen. I 1896 disputerer han med sin afhandling om "Guldhornene", og i 1899-1900 udkommer trebindsmonografien om digteren. Vilhelm Andersens værker undfanges i 1890'ernes kulturelle klima af skepsis og nihilisme. Det litterære landkort har i en generation været fyldt af Brandes traditionsopgør, af Bangs og Pontoppidans moderne sammenbrud og af 90'er-digternes substansløse livsfordybelse. Troen på fremskridtet, kulturarven og de nationale værdier er helt i bund, og Vilhelm Andersens værker om Oehlenschläger og Poul Martin Møller er på denne vis led i en indædt kamp *imod* tidens værdivakuum og *for* vor nationale guldalders rekonstruktion i trange tider.

Vilhelm Andersens Oehlenschläger-syn har været altdominerende i vort århundrede. Det kan koges ned til to grundsynspunkter. Det første vedrører Oehlenschlägers gennembrud i 1802, hvor han møder "Lynildsmanden" Steffens, der initierer ham i den germanske universalpoesi og får ham til at springe ud som færdig digter med *Digte 1803*. Dansk litteraturs mest berømte gåtur, den 16 timer lange vandring fra Richters Café på Kongens Nytorv og ud til Søndermarken og tilbage igen, slåes med Vilhelm Ander-

sens værker fast med 7-tommersøm i stort set alle senere danske litteraturhistoriske fremstillinger fra Brix og Billeskov til Albeck og Aage Henriksen.<sup>54</sup> Om morgenen efter den lange vandring vågner Oehlenschläger i Steffens logi – og går hjem og skriver “Guldhornene”. Geniets stemme er forløst. Vilhelm Andersen siger videre om Oehlenschlägers poetiske gennembrud, at “Steffens Indgriben fremkaldte en Omstemning fra en Digtning på Følelsesgrundlag til en Poesi på Grundlag af Ideer.”<sup>55</sup> Essensen af Oehlenschlägers *Digte 1803* er, ifølge Vilhelm Andersen-traditionen, at der er tale om universalromantisk programpoesi.

Den anden grundidé i Vilhelm Andersens Oehlenschläger-konception vedrører helhedssynet på digteren og hans værk. Oehlenschläger er kerne-sund, naturlig, ukompliceret, sprudlende, mandig og helstøbt. En storladet eksponent for den danske nationalkarakter. Hos århundredeskiftets anden store danske litterat Valdemar Vedel er der ingen markant afvigelse fra denne position, omend der er en lille divergens i forhold til Andersens fuldstændig entydige positivitet over for digteren. Vedels Oehlenschläger-portræt fremstiller poeten som det heftige erotiske og musiske gemyt med den svage sans for den skarpe tanke og de dybe følelser:

Man se hans Ansigt mellem de Samtidiges! En Mynsters, en Steffens’, en Grundtvigs – det er alle Hjerneansigter, helt beherskede af Intelligens og Karakter. Oehlenschlägers derimod: rundt og rød-muset, med faa, store og bløde Træk, yppig sortkruset Haar, fyldig fremadbuget Næse; Læberne er store, bevægelige; Kind og Hage har Smilehul; Øjnene er store, rolige og klare. Det frodige, vegetative Naturel er det Fremherskende. Og legemet har afrundede, fyldige Former, Muskelkraften er lidet udviklet – der er en vis Ladhed over Legemet – , men de udsondrende Organer ere frodige, således (berettes der) Kjønslivet.<sup>56</sup>

Karakteristikken af Oehlenschlägers personlighed og værk – ialt omkring 60 udgivelser fra 1803-48 – går igen i det meste af 1900-tallets danske litteraturkonception. Han er mere end nogen anden digter – jeg citerer denne gang Hans Brix – “en lykkelig Natur, stærk i Væksten, blomstrende i sin Udfoldelse, organisk sund og naturlig”.<sup>57</sup> Splittelse, normsprængning og dæmoni anses ikke på nogen måde for fremherskende inden for Oehlenschlägers univers.

Man finder dog i det 20. århundredes danske litteraturhistorie i hvert tilfælde to markante afvigelser i forhold til Vilhelm Andersens Oehlenschläger-syn.

Det første og knap så interessante synspunkt knytter sig til en generel

kritik af den danske romantik, som har vundet indpas i litteraturforskningen siden 1960'erne. Titlen *Efter guldalderkonstruktionens sammenbrud* (1981) fra Johan Fjord Jensens retrospektive essaysamling peger naturligvis på den kritik, som Oehlenschläger og de øvrige danske forfattere fra det tidlige 1800-tal var udsat for i ungdomsoprørets og ideologikritikkens dage. Oehlenschläger-romantikken karakteriseres her ofte som "borgerlig ideologi" og som udtryk for "falsk bevidsthed", og man kan f.eks. i en analyse af "Guldhornene" af Peter Søby Kristensen læse, at "ungdomsoprøret fik kvalme ved dyrkelsen af guldhornene."<sup>58</sup>

Mere velargumenterede litterære vurderinger lanceres dog også i de senere 1960'ere. Særligt interessant i forhold til synet på dansk romantik er Erik Lundings afhandling "Biedermeier og romantismen" fra 1968. Lundings synspunkt er kort og godt, at vi i dansk litteratur ikke har noget af den slags, man i de store udlande kalder romantik. Der er ingen titanisk stræben, Prometheusoprør og vilde grænsesprængninger i den danske litteratur fra 1800-tallet, hævder Lunding. Man har derimod noget andet, nemlig biedermeier, hvorved der forstås balance- og harmonisøgende idyl på spidsborgerligt grundlag. I dansk litteratur drejer vandmøllen sindigt sit hjul, hønen klukker mindeligt og hyggelig rolig Gud er din bolig. Nøgleordet er stilisering: Afdæmonisering og afdæmpning af alle grelle og skærende farver samt absolut fortieelse af enhver hentydning til det seksuelt-erotiskes eksistens.

Lundings tese – at det åndelige landskab mellem Oehlenschläger og Brandes har milde vintre og venlige bjerge og hedder biedermeier – har stor overbevisningskraft. Hans eksempelmateriale er stort (Mynster, Ørsted-brødrene, Hertz, Heiberg, Winther, Chr. Richard, Hauch, Hostrup, Ploug, Kaalund samt værker fra Ingemanns og Oehlenschlägers modne alder), men man fornemmer efter denne opremsning, hvor svagheden i Lundings argumentation ligger, nemlig at de store værker og navne mangler. Hvordan Lunding ville have skåret Grundtvig eller Kierkegaard til for at se dem under sin specielle biedermeieroptik, kan man kun fantasere om. Det samme gælder Staffeldt, Andersen, Blicher og de tidligste værker af henholdsvis Ingemann og Oehlenschläger. Vender vi tilbage til Oehlenschläger, dækker biedermeierbegrebet en stor del af hans produktion. I *Digte 1803* finder man f.eks. en pæn håndfuld tekster, der er ren biedermeier. Det gælder digte som "Himmellysene", "Aarstiderne", "Wilhelm og Blomsterne", "Drømmene", "Cantate", "Den elskende Bondeknös" og "Födelsdagen". Alene titlerne på disse viser, at vi har at gøre med konventionelle skildringer af borgerlig idyl. I andre af *Digte 1803*'s tekster er der absolut ikke tale om biedermeieragtig harmonisøgen og stilisering.

Og hermed er vi fremme ved det andet og mest interessante navn i Oehlenschläger-forskningen, nemlig Ejnar Thomsen. Thomsens mærkeligt

oversete afhandlinger om Oehlenschlägers gennembrudstid fra værkerne *Omkring Oehlenschlägers tyske Quijotiade* fra 1950 og *Digteren og kaldet* fra 1957 tilbyder intet mindre end et helt nyt syn på Oehlenschläger. Jeg vil kort ridse hans synspunkter op – for derefter at videreføre hans spor i en analyse af *Digte 1803*.

Ejnar Thomsens synspunkter på Oehlenschläger er direkte i opposition til Vilhelm Andersens to formler: *Digte 1803* som “universalromantisk program-poesi” og Oehlenschläger som den sunde, naturlige og ukomplicerede digter.

Først spørgsmålet om den tyske indflydelse. Thomsen mener, at påvirkningen fra tysk romantisk filosofi i Oehlenschlägers gennembrudsværk er temmelig overfladisk. Han siger om *Digte 1803*, at man i “Guldhornene” og nogle få andre af samlingens tekster kan finde udsagn, der bærer præg af en universalromantisk tankeverden, men at dette aspekt langtfra er det vigtigste ved digtene. Det tørt knirkende, “For de sieldne Faae / som vor Gave forstaae, / som ei Jordlænker binde, / men hvis Siele sig hæve / til det Eviges Tinde ...”, er, siger Thomsen, “en slags poetisk eksamensopgave” lavet for at tilfredsstille mesteren, det “pseudovidenskabelige” oratoriske geni Steffens.<sup>59</sup> Ejnar Thomsens argumenter for den svage tyske indflydelse er biografisk funderede. Han anfører f.eks., at Oehlenschläger uden blusel indrømmer, at han ikke har noget førstehåndskendskab til filosofiske systemer som Kants, Schellings og Fichtes, samt at Steffens i flere udtalelser bagateliserer sin egen indflydelse i forhold til Oehlenschlägers tidlige digtning.

Dernæst det Vilhelm Andersen'ske billede af den unge Oehlenschläger som “Naturens muntre Søn”. Thomsen svarer her igen med et billede, der er stik modsat. Den 23-årige mislykkede skuespillerelev og jurastuderende, der udsender *Digte 1803*, er en ung mand i dyb eksistentiel krise, hævder Thomsen.

Thomsens forsøg på at frigøre Oehlenschlägers debutsamling fra Vilhelm Andersen-myterne om “den helstøbte og lykkelige digter med den universalpoetiske åbenbaring” er overbevisende gennemført. Man får dog ikke et konkret bud på, hvordan den påståede eksistentielle krise ytrer sig i *Digte 1803*.

### 2.2.2. *Digte 1803* som moderne digtning

I det følgende vil jeg med inspiration fra Ejnar Thomsen se nærmere på *Digte 1803*. Det er min opfattelse, at samlingen kan betragtes ud fra en bestemt eksistentiel forståelsesramme, nemlig en uforløst konflikt mellem på den ene side *norm og ydre beherskelse* og på den anden *en drift- og fantasi-styret livsfølelse*. Modsætningen kan ses på en lang række niveauer i værket.

Jeg vil begynde med kort at se på, hvordan konflikten afspejler sig i værkets forhold til genrer, metrik og motiver – for derefter at gå i detaljer med, hvordan denne udtrykker sig i samlingens livsholdning og sproglige særpræg.

Ejnar Thomsens tese om den overfladiske tyske indflydelse gælder i større udstrækning den tyske romantiks filosofiske udgangspunkter, Kant, Fichte, Herder og Schelling, end den gælder dens konkrete digteriske udtryk. Den tyske universalpoesi repræsenteret ved A.W. Schlegels *Gedichte* fra 1800 og Ludvig Tiecks *Romantisches Dichtungen* fra 1799-1800 er en vigtig inspirationskilde for Oehlenschläger, men fungerer i lige så høj grad som en ufrivillig norm, som han satser på at sprænge i *Digte 1803*. I sit *Gesamtkunstwerk* stiller Oehlenschläger sig ikke tilfreds med A.W. Schlegels opdeling af værket i tre hovedgenre-afdelinger, men indlægger langt dristigere genreblandinger i sine “Romancer” og i “Sanct Hansaften-Spil”.

Det samme gælder Oehlenschlägers håndtering af det metriske. Han anerkender de tyske romantikers anvendelse af en række sydlandske versmåle – ottaven, terzinen og de spanske romancevers, men denne normtvang modsvares af en trang til at sprænge de metriske konventioner og selv skabe digteriske former. Trangen til friere udtryksformer fører til Oehlenschlägers selvopfundne oldnordiske versmåle med korte verselinier og stavrim, som man ser det i “Bjergtrolden” og “Guldhornene”, samt til en række selvkonstruerede strofeformer, som i “Hakon Jarls Död” og “Natur-Temperamenter”. Ernst von der Recke har Oehlenschläger som en sikker nummer ét med hensyn at tilføre dansk litteratur nye “frugtbare Versformer”. Von der Recke sammenligner desuden dansk lyrik med tysk og konkluderer, at den danske takket være Oehlenschläger i kraft af sin “Lethed, Frihed og Dristighed” rager “højt over den tyske, der med en vis skolemæssig Ængstelig-hed holder sig til de allerstiveste Grundformer”.<sup>60</sup> Også på det motiviske område bryder Oehlenschläger med de tyske forbilleder. I stedet for A.W. Schlegels antikke emner finder Oehlenschläger f.eks. sine motiver hos Peder Syv og Snorre.

Jeg vil herefter se på, hvordan modsætningen norm vs. fantasi ytrer sig i *Digte 1803*'s formsprog og livsholdning. Jeg vil tage udgangspunkt i “Hakon Jarls Död”,<sup>61</sup> da digtet udtrykker noget væsentligt om samlingens livsfølelse som helhed.

“Hakon Jarls Död” består af 12 strofer, i hvilke man i et kontrapunktisk forløb følger den kristne Kong Olavs sejr over den hedenske Hakon Jarl. Vi kan forstå de to figurer som udtryk for to eksistentielle strategier. Vi følger Hakon, der “slagter sin Sön”, “synker i Lunden, og gjør en Bön”, “skiuler sig i en skummel Hule”, “slumrer ind ved Midnatstid”, glider ind i sin strålende asa-drøm – og direkte over i døden, da trællen Karker ”zitrer – og

udskierer Jarlens Strube!”. Og vi følger Olav, der “lander i Norge. / Brat synger han Messer på hviden Strand!”, og som “splitter de samlede Hæ-re!”, mens “Korsbannerne vildt i Æteren velte”, som “fører sin Hær” “med korsdannet Sværd”, for sluttelig “som Fossen med brusende, knusende Vælde” at bryde ind i hulen, hvor Hakon ligger myrdet. Modsætningen mellem de to personers oplevelsesformer er stor. Hos Hakon er bevægelsen i løbet af digtet en defensiv trækken sig tilbage fra verden mod en kontemplativ tilstand. Til sidst foreligger den ydre verden ikke som et problem. Den indre drømmeverden folder sig ud i sin skønhed og væld. For Olav går bevægelsen derimod mod ekspansion, magt og voldelig beherskelse af yderverdenen. “Brusende, knusende”, larmende og succesfyldt baner Olav sig vej igennem livet.

Sympatien i digtet er hos Hakon Jarl. Hakons sjæleliv – hans raseri, dødsforagt, fanatisme og lidenskab – er skildret komplekst og nuancerigt gennem hans bønner, drømme, kropssprog og mimik. For Olav er det anderledes. Hans eneste bevidshedsytring er en “smilende Læbe” – tilfreds som han er med at opfylde den ny verdens krav.

De to figurer i “Hakon Jarls Död” illustrerer Oehlenschlägers eksistentielle dilemma: Valget mellem at give los for en vild skabelsesrus eller at underordne sig tidens krav, den strenge regelæstetik, den gode smag og det harmoniserede livssyn. I “Hakon Jarls Död” er spændingen mellem de to kræfter uforløst. Olav sejrer, men digtets hjerte slår for Hakon. I den mærkeligt blege og tæmmede slutstrofe, der ikke som de øvrige strofer indeholder brud på det metriske mønster og voldsomme sanselige billeder, fornemmer man Oehlenschlägers lede ved pænhed, norm og moral: “Istedet for Lundens ærværdige Minder / man idel Kirker og Kloostere finder”. Der er langt fra tale om nogen definitiv tæmning af Oehlenschlägers vilde kreative potentialer, fordi digtet afsluttende taler om “Oldtidens slukte Luer”. Det sker først nogle år senere.

Men det er ikke bare tema og forløb i “Hakon Jarls Död”, der afspejler konflikten mellem ydre krav og indre drift. Digtets stil, sansning og stemning gør det samme. To modsatrettede kræfter ytrer sig i Oehlenschlägers omverdensgestaltning. Den ene er en længsel mod syntese, konkretion og sanselig fylde. Den anden en drift mod brud og opløsning. “Hakon Jarls Död”’s første strofe – en stemningsmættet vision om en tidsalders undergang – kan tjene som eksempel:

De Nætter ruge saa lange og sorte.  
Syvstiernen skimter saa mat.  
Ud stormer Vinden fra Himmelens Porte,  
fælt knager Granen i kolde Nat.

I Offerlundene Blæsten tuder,  
om mosgroede Stötter af Valhals Guder.  
“Vor Tid er forbi!  
Snart synke vi!”  
Den rasler og styrter den blodige Steen,  
og knaser omliggende Offerben!

Oehlenschlägers sans for syntetiserede billedsproglige udtryk springer straks i øjnene. En visionær særverden sammensmeltes af normalt uforenelige livssfærer, såsom biologi (“fælt knager Granen”), astronomi (“Syvstiernen skimter”), kulthandling (“den blodige Steen”), gudeverden (“Vor Tid er forbi!”) samt lys- og vejrforhold (“de Nætter ruge”, “stormer Vinden”, “Blæsten tuder”). Formsproget er typisk for Oehlenschläger. Vi kan tale om, at han anvender en schellingsk forestilling om paralleliteter skabt af den altgennemtrængende naturånd som en slags kunstnerisk arbejdshypotese. Eller vi kan – med fokus på det moderne ved Oehlenschläger – tale om en poetisk evne til at se “korrespondancer”, som Baudelaire ville benævne fænomenet.

Oehlenschlägers visioner er uhyre intense, idet de præges af konkretion, dynamik og sansemæssig tæthed. Hos Oehlenschläger anskueliggøres alt. Asatroens forfald og kristendommens fremvækst får materiel skikkelse: “Mosgroede stötter af Valhals Guder”, “den rasler og styrter den blodige Steen” eller “i mørkeblaa Luft sit Spir den reiser”. Ligeså udpræget er dynamikken i Oehlenschlägers univers. Det myldrer med handlings- og bevægelsesverber: “synke”, “styrter”, “rangler”, “flagrer”, “iler”, “flygter”, “slagter” – og der er en sand overflod af lydgivende verber: “knager”, “knaser”, “rasler”, “tuder”, “fnyser”, “galer”. Man kan nævne det store forbrug af farveadjektiver, der vist ikke overgås i dansk lyrik, før vi når frem til Tom Kristensen. I “Hakon Jarls Död”’s første strofer møder man “sorte”, “blodige”, “brunrøddig”, “hvide” og “mørkeblaa”. Og man kan tage indledningen til digtet “Löveridderen” som parallelt eksempel: “Rødt glöder gyldne Spir fra Borgens Tinde / i Flodens fulde, sortblaae Jaspisskaaler”. Endelig skaber Oehlenschläger intensitet med sine lydmalier. Bagtungevokalernes mørke gravagtige stemning – “De Nætter ruge saa lange og sorte. (...) Fælt knager Granen i kolde Nat – flænges pludselig af de høje i-lydes desperate skrig: “Vor Tid er forbi! / Snart synke vi!”

Romantisk digtning er af sine modstandere som f.eks. T.S. Eliot blevet kritiseret for en tendens til vaghed, luftighed eller abstraktion. Det gælder absolut ikke for Oehlenschläger, hvis billedsproglige udtryk er moderne i deres konkretion, kompleksitet og sansemæssige appel. De står fuldt mål med Baudelairens fordringer om, at digtningen skal “oversætte sjælen”,<sup>62</sup>

eller Eliots idé om, at den kvalificerede digtning består af “objektive korrelater”<sup>63</sup> for sjælelige tilstande.

Intensiteten og den sanselige kraft i de billedsproglige dannelser modsvares af tendensen til chokagtige afbrydelser. Der er sjældent formidlende overgange mellem stroferne i digtene fra Oehlenschlägers debutsamling. Den billedsproglige vækst afbrydes i et voldsomt ryk. Fra “Hakon Jarls Död”’s 4. strofes okkulte natlige undergangsvarsler – “Men Uglen flagrer på Rotas Bryst / og tuder med dæmpet, varslende Röst” – springer vi uden overgang til strofe 5’s ekstatiske korstogsstemning: “Korsbannerne vildt i Ætheren velte. / De lyne, de lyne afsted!”. Oehlenschlägers ordvalg afspejler det samme. Han er i *Digte 1803* storforbruger af verber, der betegner, at noget forsvinder i en pludselig bevægelse: “Styrte”, “synke”, “svinde”, “flygte”, “revne”, “ende”, “slukke” og “splitte”.

De to centrale stilistiske træk i *Digte 1803* er altså den billedsproglige vækst og den abrupte afbrydelse af de stemningsstyrede forløb. Modsætningen mellem dem afspejler normkræfternes trang til at beherske en voldsom fantasi-strøm. Denne konflikt ytrer sig generelt med hensyn til digtsamlingens holdning til henholdsvis det psykologiske, det religiøse og det historiske.

Først det psykologiske. En stor del af teksterne fra *Digte 1803* kan betegnes som “mørk romantik”. Der sker en afsøgning af sindets grænser og en koncentration omkring outsiderskeden. Og der foregår en dyrkelse af abnorme handlingsmønstre, og de sindstilstande, der afviger fra den klare dagsbevidsthed – drømmen, visionen, feberusen og galskaben. Vi møder “Skattegraveren”, der brænder op i sorgens vanvid, mens han kravler rundt på sin elskedes kiste, som han lige har gravet op. Imens står biedermeier-bondemændene, der lige er kommet ud fra deres “tætte Bolig” med det “lune Arnested”, og kigger på og udbryder:

“Se hvor fast han sig klynger  
til Kistens kolde Fiel;  
Hör Dödninguhret synger.  
O Naade med hans Siel!”

Og vi møder ægteskabssvindleren Sivald, der går under i et vanvid af angst og skyldsfølelse – måske knap så nuanceret skildret som i Poes “The Tell-Tale Heart” (1843) og J.P. Jacobsens “Et Skud i Taagen” (1875) – men ikke mindre effektivt:

Fra Sivalds Pande Dödens Perle sprang,  
bag Kirkemuren hörtes rædsom Latter!  
Hans Hoved tumlede mod Murens Steen  
og skyldigt Blod de blege Vægge malte.

Vi oplever Hakon Jarls visionære syner og mareridt, og vi møder Hakons åndsfrænde fra nutiden, Harald, der bevæger sig rundt ved nattetide i en offerlund i en rus af fantasier om blodige ofringer:

Uglen skreg og Hanen galte  
ildrød brændte Maanens Flade.  
Jorden bæved og der drypped  
Blod af Espens hvide Blade

Og så er der de erotiske besættelser fra digte som "Bjergtrolden" og "Fuglefængereren" samt dødsdriftstyrede kærlighedsoplevelser, som i "Spille-ren", "Violsamlere" og "Juraberget". I "Sanct Hansaften-Spil" idealiseres på samme måde alt det, der er fremmed for den dresserede nutidsverden. Det gælder gøglerne, tiggerne, de elskende, den ensomme jæger, den frie natur og de svundne tider. At opfatte den digteriske bevidsthed bag *Digte 1803* som helstøbt og harmonisk er en ligeså stor misforståelse som at opfatte nogle af samlingens mest overfladisk beskrevne personer, den uskyldige "Möe" og "Naturens Sön" fra "Guldhornene", som repræsentative for samlingens menneskesyn. De mange komplekse og abnorme skildringer af det psykologiske er udtryk for *Digte 1803*'s opgør med alt det, der vil begrænse fantasiens udfoldelse.

*Digte 1803*'s holdning til det religiøse er også antiautoritær. "Hvide Christ" har svært ved at konkurrere med "de gamle Guders brogede Vrimmel". Interessen er flyttet fra det nære samfunds- og hverdagsliv og rettet mod det fjerne. "Det *Svundne* og det *Kommende* hæver sig, / det *Nærværende* ubemærket döer, / i Ubetydelighedens Slör", hedder det i "Sanct Hansaften-Spil". Der er navnlig tre mål uden for den gølge, sjælløse civilisation, som tiltrækker den nødstedte digter, nemlig de fjerne tider, den uberørte natur og det uendelige univers. Under den åbne stjernehimmel omgivet af runestene og gamle ege vågner den store længsel. Hør f.eks. digtet "Harald i Offerlunden":

Poplen vifter! blide Kiöling  
giennem Skovens Mörke luner.  
Röd henstråler fulde Maane  
på de halvudslukte Runer.

Effektfuldt kontrasteres nutidens materialisme og utilitarisme med oldtidens storhed og idealisme:

Her hvor Odin de tilbade,  
Glemsel ruger, Qvæget græsser.

Hvor de hvæssed Offerkniven  
Meiersken nu Leen hvæsser.

“Harald i Offerlunden” er et rolledigt, hvor den ikke-kristne holdning er lagt i munden på personen Harald. Haralds klage kulminerer i en direkte anrøelse af oldtidens guder:

“Odin! Freya! kom tilbage,  
lad mig ikke her allene.  
See jeg synker ned med Andagt  
hen for Eders Alterstene!”

Den moderne hedning, Harald, længes brændende efter “Fantasiens Rige”, hvortil “Folkets varme Bønner / hvirvlede”. Også selvom et genfærd i digtets slutning tager Harald i skole og fortæller ham, at menneskeofring er noget grimt noget:

“Önsker du dig, unge Daare,  
i den grumme Tid tilbage,  
da man offred kold sin Broder,  
dövende hans bange Klage?”

I “Sanct Hansaften-Spil” bruges en beruset skare i et telt på Dyrehavsbakken til at besynges en fortidig gudeverden:

I denne brogetskiönne Vrimmel,  
blandt Spög og Tant,  
vi tænker os den gamle Himmel,  
ak! som forsvandt.

Ved hjælp af rolledigtets maske undgår Oehlenschläger den direkte blasfemi. Andre steder optræder der uortodokse religiøse forestillinger med tilknytning til tysk romantisk filosofis forestilling om, at asatro og kristendom kan opfattes som trin i verdensåndens udvikling. Det gælder f.eks. “Guldhornene”’s sammenstilling af moseofringer og Jesu korsfæstelse, hvor det foreslås nutidsverdenen at anvende de to guldhorn i forbindelse med nadverhandlingen:

Hædrer dem, thi Skiebnen skalter!  
snart maaskee de er forsvunden.  
Jesu Blod på Herrens Alter  
fylde dem, som Blod i Lunden.

I *Digte 1803* er ét aspekt af kristendommen totalt fraværende, nemlig den ortodokse, institutionaliserede tro. Der er ingen gudstjenester, vielser og bønner, og der er absolut ikke gjort brug af biedermeier-kunstens yndlingsinstitution, stedet hvor hjemmeliv og gudstro går op i en højere enhed: den gamle præstegård. Vi møder derimod den natlige kirkegård med dens raslende dødningsdans. I “Sivald og Thora”, “Skattegraveren” og “Violsamlere” optræder vanitasmotivet bastant og påtrængende i form af den elskedes lig eller opgravede knogler. En figur modelleret over *Hamlet*'s graver giver bedrageren Sivald en hentydning om, at han har været skyld i sin elskedes død:

Huult Thoras Hierneskal mod Muren klang  
og nu et Been, nu eet igien! nu atter!

*Digte 1803* låner atmosfære og symbolsk kraft fra kristendommen, men digtene står absolut ikke i den ortodokse tros eller den kirkelige institutions tjeneste. Digtsamlingen peger frem mod en moderne livs- og kunstforståelse, hvor kunsten indtager religionens plads i digterens verdensbillede, og hvor æstetikens eneste lov er kunstnerens sjæl.

Efter at have set på Oehlenschlägers opfattelse af henholdsvis det psykologiske og det religiøse, vil jeg afsluttende se på *Digte 1803*'s opfattelse af det historiske. Det berømte tekststed fra “Sanct Hansaften-Spil”, “den straalende Top, / hvorfra vi er siunken og atter skal op”, er, sammen med “Guldhornene”’s “I gamle, gamle / hensvundne Dage! / da det straalte i Norden, / da Himlen var på Jorden”, ofte blevet brugt som dokumentation for, at *Digte 1803*'s livsholdning er i overensstemmelse med f.eks. Herders historiesyn og Schellings naturfilosofi.

Det er dog tydeligt, at samtlige tekster i samlingen i deres praksis – deres opbygning i snapshot-agtige tableauer – modarbejder forestillinger om tiden som kontinuerlig udvikling. Livsholdningen i *Digte 1803* er tydeligvis forskellig fra den nationalromantiske historieforståelse, som man finder i Oehlenschlägers senere værker. Når den fjerne fortid optræder i Oehlenschlägers debutsamling, er den ikke udtryk for en konstruktiv forestilling om identitet og sammenhæng i kraft af individets tilhørsforhold i den større helhed: Folket, nationen, racen eller sprogfællesskabet. Fortiden optræder kun som korte visionære glimt, og disse udtrykker længslen efter at komme bort fra fakticiteten. *Digte 1803* interesserer sig ikke for kontinuitet, men koncentrerer sig om de løsrevne, intense øjeblikke.

Mit Liv er hurtigt,  
brændende, begejstret!  
Lutter Glöd  
levende, bevægelig Glöd!

– siger Sanct Hans-ormen fra “Sanct Hansaften-Spil”. Længslen går mod en tilstand af grænseløs livsfylde, af evighed i nuet, som man ville udtrykke det indenfor mystikken.

*Digte 1803*’s livsholdning kan karakteriseres som systemskeptisk, idet på forhånd givne sociale, kulturelle eller religiøse værdier ikke accepteres. Det samme gælder filosofiske, videnskabelige og æstetiske systemer, hvis man for det sidstes vedkommende undtager det minimum af genre-mæssige og metriske konventioner, som er strukturerende for samlingen. Alle rammer opleves som begrænsende, og målet er for enhver pris normbruddet. *Digte 1803* handler om længslen efter det, der ligger definitivt uden for rækkevidde: Den sublimе kærlighed i dødsøjeblikket, de svundne tider, den uberørte natur og det uendelige univers. Længslen gestalter de komplekse billedsproglige udtryk eller visionære særverdener, og springet er ikke langt til den symbolistiske og modernistiske lyriks utopiske længsel. Hugo Friedrichs og R.N. Maiers nøglebegreber<sup>64</sup> “tom transcendens” og “tragisk abstraktion” er absolut ikke malplacerede i forhold til *Digte 1803*.

*Digte 1803*’s konflikt mellem et eksplosivt fantasiliv og en norm om beherskelse genfindes i mange moderne forfatterskaber. Et eksempel er Tom Kristensen, der på den ene side taler om det indre pres, der kræver udløsning gennem en billedskabende fantasi: “men min Angst må forløses i Længsel / og i Syner af Rædsel og Nød.”<sup>65</sup> Og på den anden side om en internaliseret tvang. På spørgsmålet om, hvorfor han aldrig har valgt at skrive frie vers, svarer Tom Kristensen: “Jeg følte at jeg blev fuldkommen gal, at min lille trang til sindssyge ville fuldkommen blomstre ud, hvis jeg hengav mig til denne tøjlesløse udtryksform”.<sup>66</sup>

Graden og karakteren af den norm, der sætter rammer om den digteriske udfoldelse er imidlertid altafgørende. Tom Kristensens digtning og Oehlschlägers debutsamling har det til fælles, at de eneste normer, der slår igennem i det digteriske univers er de metriske skemaer. Det måske vigtigste æstetiske begreb inden for moderne lyrik stammer fra Gottfried Benn og hedder “intethedens formkrævende magt”.<sup>67</sup> Benn peger med sit begreb på, at digteren først bliver i stand til at skabe det originale kunstværk, når han har sluppet alle bindinger til etablerede normer af æstetisk, etisk, religiøs, social og politisk art. En digtning, der lader sig styre kraftigt af et bestemt regelsystem, bliver stækket. Man kan nævne Johannes V. Jensens udvikling fra rasende, rodløs oprører til tilpasset darwinist og fremskridtsforkynder – en udvikling Jørgen Elbek karakteriserede som en forandring fra “sublim nihilisme til positivitet af lavere orden.”<sup>68</sup> Og man kan i høj grad se det hos Oehlschläger, hvis digtning få år efter den sublimе debut står helt i kristendommens, den nationale histories og den gode smags tje-

nesten. Torben Brostrøms onde, men korrekte karakteristik af Johannes V. Jensens forfatterbane dækker således i samme grad Oehlenschlägers:

Han gjorde alt for at harmonisere interferensens nervepoesi, for at virilisere og dermed banalisere sit temperament. Man er ikke glad for at vove sig for langt ud, så hellere gøre poesien til et billigt spektakel, ikke for kvinder, men for det sunde danske publikum.<sup>69</sup>

Helt anderledes med *Digte 1803*. Her oplever man en moderne lyrik, der skabes i trods mod enhver begrænsende norm – en lyrik, som er eksperimenterende og visionær i sit eksplosive billedsprog og sin utopiske længsel. Et sådant billede af samlingen er alle inklusive Oehlenschläger bedre tjent med, end det Vilhelm Andersen'ske billede af værket som "skøn" og "forårsagtig" poesi skabt af den kernesunde nationalskjald med den universalromantiske åbenbaring.



## 3. Dansk avantgardedigting

### 3.1. Den polyfone poet. Netværkspoetik og ekspansion i Bønnelyckes digtning

#### 3.1.1. Bønnelycke i dansk litteraturhistorie

At den danske litteraturs kanon forandrer sig, har de fleste bemærket. Receptionsæstetikere som Hans Robert Jauss har henledt forskningens opmærksomhed på, at den litterære offentligheds forventningshorisont er i konstant bevægelse, og at forståelsen af litterære værker og vurderingen af forfattere er afhængig af den historisk og socialt bestemte kommunikationssituation.<sup>70</sup> Næppe nogen dansk digter har dog som Emil Bønnelycke oplevet at skifte status fra at være landets uomtvistelige førende poet til at blive opfattet som en lettere komisk tredjerangs skribent. I det følgende vil jeg anskue denne ændring i lyset af det litteratursyn, som har domineret den danske litterære offentlighed siden Første Verdenskrig. I rækken af betydelige kritikere fra Tom Kristensen og Kai Friis Møller over Sven Møller Kristensen og Bille-skov Jansen og frem til Brostrøm og Borum finder man holdninger til litteratur, der ud fra en overfladisk betragtning kan forekomme ret forskellige, f.eks. hvad angår vurderingen af digtningens relation til biografiske eller sociologiske forhold. I praksis er lighedstrækkene mellem de nævnte kritikere dog langt større end forskellene, idet der i alle tilfælde er tale om læsestrategier med hermeneutisk-fænomenologisk fortolkningsmetode og nykritisk tekstforståelse.<sup>71</sup> Grundlæggende i denne forskningspraksis er opfattelsen af teksten som en organisme, i hvilken form og indhold udgør en ubrydelig enhed, som en kulturel værdi, og som en verbal ikon, der korresponderer med sjælelige tilstande. Og i forhold til denne norm falder specielt én tekst-

type igennem, nemlig den polyfone og mangetydige tekst, hvilket netop er den genre som digteren Bønnelycke udmærker sig inden for. Omkring denne teksttype har moderne æstetisk teori med navne som Mikhail Bakhtin, Roland Barthes, Paul de Man og Jean-François Lyotard imidlertid koncentreret en betydelig del af deres interesse, hvorfor disse teoretikere vil blive inddraget i den følgende revurdering af Bønnelycke.

Emil Bønnelycke debuterer under Første Verdenskrig i 1917 med digtsamlingen *Ild og Ungdom* og udgiver i de følgende fire år ikke færre end 11 bøger. Disse modtages med en næsten entydig begejstret applaus fra såvel den almindelige befolkning som den etablerede litterære kritik. Om Bønnelyckes roman *Spartanerne* fra 1919 skriver Otto Gelsted i det eksperimentalkunstneriske tidsskrift *Klingen*:

Bønnelycke er det unge Danmarks førende Skikkelse. I sin Evne til Udfoldelse af en næsten bedøvende oratorisk Ordpragt, sin evne til den store Gestus er Bønnelycke Drachmanns Arvtager i dansk Digtning. Hans Evner er ualmindelige. (...) Han er virkelig, som han siger et Sted, en Mand, i hvis Sjæl, der er faldet en Gnist af Skaberens hellige Ild. Hvis han holder, hvad han lover, har vi med Bønnelycke fået en Digter mere af måske europæiske Dimensioner.

Gelsted har set Bønnelyckes særlige evne, den “næsten bedøvende oratoriske Ordpragt” – eller, sagt på Barthes’k og de Man’sk, hans evne til at skabe en tekst, der består af et enormt polyfont netværk eller kor af retoriske koder. Det er der derimod intet blik for, da 1920’ernes opgør med ukritisk begejstring og æsteticisme – eller “artistisk Livsanskuelse”, som Jacob Paludan kalder det – sætter ind. En kulmination på denne “Livsanskuelsesdebat” er Tom Kristensens kritik af Bønnelyckes og hans egen ungdomsdigtning i “Den unge Lyrik og dens Krise” fra 1925: “Og Whitmans Program: Alt var smukt! var også uholdbart. Det måtte konsekvent føre til, at Personligheden flød ud. (...) At indrømme at alt var skønt var det samme som at stå vaabenløs.” Og går vi til en af Kai Friis Møllers anmeldelser af Bønnelyckes digtning fra 1922, hvor også Whitman inddrages, finder man en ordlyd, der er overordentlig typisk for alle senere vurderinger af digteren: “Sanseindtrykkene blev i Whitmans Digtning kun det vidtspændende Fundament for en ren Skyskraber af en Idébygning. Hos hr. Bønnelycke er de sig selv nok.” Kai Friis Møllers kritik går, som man bemærker, ikke bare på, at Bønnelyckes tekster savner en “Idé” forstået som moralsk stillingtagen, men også på at teksterne i æstetisk forstand savner en “Idé”. Teksterne mangler, antydes det, en helhedsstruktur, hvor forfatterbevidstheden er et organiserende og intentionelt centrum. Går vi et halvt århundrede frem i tiden, hvor nykri-

tikkens forståelse af det litterære værk som en samstemt helhed er blevet en almen trosætning i kritikken, har dommen over Bønnelycke ikke ændret sig det mindste. Torben Brostrøms vurdering af *Asfaltens Sange* (1918) lyder:

Det revolutionære er blottet for anden idé end selvmodsigelsens skønhed, og dette prosalyriske værk, der betegnedes hans gennembrud, har i mangel på originalitet kun tidshistorisk interesse. (...) En grundlæggende naivitet hos Bønnelycke afskar ham fra at få noget ud af formeksperimenterne.<sup>72</sup>

En nyvurdering af Bønnelyckes værk kræver som det allerførste, at der sker en skelnen mellem de forskellige teksttyper, man finder i forfatterskabet. Grundlæggende kan man opdele det i en traditionel del, den metriske lyrik, og en mere eksperimenterende bestående af prosadigte og grafiske digte. Bønnelyckes grafiske digtning, som består af to figurdigte, "Berlin" og "New York Skyline", der begge blev trykt i *Klingen* i 1918, blev i 1966 "genopdaget" af Vagn Steen, der i en artikel "Enmandsløbet"<sup>73</sup> præsenterer Bønnelycke som den enlige forløber for dansk 60'er-konkretisme. I modsætning til andre tidlige danske modernister som Broby-Johansen, Momberg og Gustaf Munch-Petersen, der ikke igen blev negligerede i tiden fremover, efter at kritikere som Brostrøm og Borum gravede dem frem, blev Steens artikel om Bønnelyckes litterære værdi imidlertid et "enmandsløb".<sup>74</sup> En fornyet undersøgelse af den øvrige eksperimenterende Bønnelyckedigtning, hans prosadigte, kan imidlertid godtgøre, at disse i høj grad rummer oversete kvaliteter – et forhold, der især bliver tydeligt, når de eksperimenterende tekster ses i forhold til de traditionelle, der er markant svagere.

### 3.1.2. Den traditionelle lyrik

Antallet af metriske digte i Bønnelyckes ungdomsproduktion er særdeles stort. Forskellen på digtene i fem af Bønnelyckes tidlige samlinger – *Ild og Ungdom* (1917), *Festerne* (1918), *Taarer* (1918), *Buer og Staal* (1919) og *Gadens Legende* (1920) – er imidlertid ikke særlig stor. Et typisk eksempel er et digt som "Flydedokken" fra *Buer og Staal*:

#### FLYDEDOKKEN

Her staar den store Damper højt på Stabel,  
hvor Larmen bygger over Kaj og Kraner  
saa højt som intet lydhørt Øre aner –  
i Luften sit usynligt skønne Babel!

Sé, pragtfuldt tegner Skibet sin Parabel,  
og Rytmens ædle Linjer sine Baner  
foréner Jern og Lyd til en moderne Fabel – ,  
der dybt fortæller om de store Oceaner ...

Usynligt blomstrer Larmens stærke Liljer –.  
Usynligt Lydens Vildnis af de store Viljer ...  
der borer, nitter, fræser, hamrer, hejser

til Kæmpebaaden fuld af Kækhed knejser,  
og atter kysser Bølgerne – og rejser  
og træder Dansen over Havets Tiljer. –

Digtets tema er – som i mangfoldige af Bønnelyckes ungdomsdigte – digterens begejstring over at betragte et fænomen i den moderne industrialiserede verden. Til grund for digtet ligger en helt traditionel mimetisk poetik: “Flydedokken”’s rum- og tidsforestilling er fast i den enkle og udvendige beskrivelse af, hvordan vi sammen med digteren står på kajen (“Her”) og betragter reparationen og søsætningen af et skib.

Tekstens poetiske præg lader sig derfor udelukkende påpege med henvisning til dens retoriske sprog, hvor Bønnelycke er en storforbruger af billedsprog. Man kan her bemærke, at “Flydedokken”’s billedsprog peger på mindst syv forskellige livsområder nemlig: Religion (“Babel”), litteratur (“Fabel”), matematik (“Parabel”), hortonomi (“Liljer”), vild natur (“Vildnis”), erotik (“kysser”) og pæne manerer (“Dans”, “Kækhed”). At “Larmen”/“Lyden” i samme åndedræt sammenlignes med forfinet, kultiveret natur (“Liljer”) og et “Vildnis” er naturligvis ganske selvmodsigende og meningsløst, ligesom det forbliver en gåde, hvad bal og galanteri har med søsætningen af et skib at gøre. Tilsvarende er sammensætningen af “Babel”, “Fabel” og “Parabel” helt uden betydningsmæssig hjemmel og er udelukkende bragt i stand af rimmæssige årsager. Ialt må vi, hvad enten vi anlægger en formalistisk vurdering, der betragter digtets grad af sproglig originalitet, eller en fænomenologisk betragtning, der fokuserer på digtets oplevelseskvaliteter, konstatere, at digtet kommer til kort ved sammenligning med andre værker. Modsat f.eks. Tom Kristensens dybt originale billedsprog – “Skøn som en sønderskudt Banegaard” og “Asiatisk i Vælde er Angsten” – er Bønnelyckes svulmende og pompøse metaforik en tilfældig strandhugst i senromantikken og Drachmanns billedsprogsregistre. Og til forskel fra den betydningsmæssige kompleksitet og psykologiske og æstetiske slagkraft, som Kristensen formår at skabe, når han – som i “Det blomstrende Slagsmaal” – lader et billedplan og et realplan skurre mod hinan-

den (jf. også p. 36), opleves Bønnelyckes ikke-samstemte digte, hvor billedsproget peger i alle mulige vilkårlige retninger, som overfladiske og banale.

Hvis vi ser “Flydedokken” i relation til andre sonetter, falder den ligeledes igennem. Når Bønnelycke ikke har overholdt sonettens form (linie 7, 8 og 10 har seks versfødder!), har det intet at gøre med, at han bevidst sprænger sonetformen, som Erik Lindegren gør det i *manden utan väg* (1942) og Klaus Høeck i *Sorte sonetter* (1981), men må nok tilskrives almindeligt sjusk. Og sammenligner vi Bønnelyckes sonet med sonetter af genrens danske mestre – f.eks. Claussen, Bjørnvig og Inger Christensen – hvor et eksistentielt stof forløses i de 14 rimede blankvers’ højtidelige ro og fremlægges efter sonetformens klare plan med relationen præmis-konklusion imellem kvartetterne og terzetterne, forekommer Bønnelyckes skibs-hyldest-digt, der kunne have haft en hvilken som helst anden form og længde, nærmest at være en fjollet bagatel.

Digtere som Baudelaire, Mallarmé, Valéry, Tom Kristensen, Bjørnvig og Inger Christensen har i forskellige sammenhænge gjort rede for, hvordan en underordnelse i forhold til en bunden lyrisk form for dem har virket æggende og befordrende for den kreative fantasi. Mest berømt er Baudelaire’s formulering af problemstillingen:

Ganske aabentbart er metriske Love ingen vilkårligt opfundne Tyrannier. De er Regler, som bliver fordret af selve Aandens Organisme. Aldrig har de hindret Originaliteten i at realisere sig. Det modsatte er uendelig meget rigtigere: at de altid har hjulpet Originaliteten til Modenhed.<sup>75</sup>

For Bønnelyckes vedkommende er dette afgjort ikke tilfældet. I den bundne form bliver al impulsivitet og ekspressiv sproglig energi kvalt.<sup>76</sup> At Bønnelycke er i stand til at skrive tekster med en ganske anden farlighed, dynamik og originalitet, bliver nemlig synligt, hvis vi betragter hans prosadigte.

### 3.1.3. Den eksperimenterende lyrik

Bønnelyckes prosadigte er desværre langt færre end de traditionelle metriske. De består, foruden et par lejlighedsdigte, af de 23 tekster fra samlingen *Asfaltens sange*. *Asfaltens Sange* indeholder tekster af stærkt varierende længde, nemlig fra 1/2 side – teksterne “Sang til en falden Ven”, “Krigshymne” og “Asfalten” – til “Fattigdommens Rigdom”, der med sine 112 sider vist stadig i dag udgør rekorden med hensyn til det længste, dan-

ske digt. Samlingens kendteste tekst er “Aarhundredet”. Karakteristisk er det imidlertid, at “Aarhundredet” i dag ikke er indskrevet i litteraturhistorien i kraft af nogen form for seriøs analyse af prosadigtets fænomenologiske og æstetiske kvaliteter, men derimod ud fra en idéhistorisk synsvinkel, hvor teksten placeres som et lettere kuriøst nedslag af italiensk futurisme i dansk litteratur. For Ib Nørskov “svinger Bønnelycke sig i lånte fjer” i “Aarhundredet”, der desuden “er et trivielt pragtstykke”, som “er blevet Bønnelyckes ulykke som poet”,<sup>77</sup> mens digtet for Brostrøm “i mangel på originalitet kun har tidshistorisk interesse”.

Som grundlag for de ovenstående afvisninger af Bønnelyckes tekst, ligger der en opfattelse af den som en plat imitation. Den karakteriseres oftest som en naiv, begejstret forkyndelse af futurismens evangelium. At Bønnelycke har læst og er blevet inspireret af Marinettis *Manifeste du futurisme* fra 1909 er da også påpeget af bl.a. Tom Kristensen, der beretter om, hvordan han selv og Bønnelycke ved et tilfælde fandt manifestet i en antikvarboghandel. Man genfinder hos Bønnelycke Marinettis besyngelse af krigen som “Verdens eneste Hygiejne” i “Aarhundredet”’s beskrivelse af “en svulmende morderisk Ouverture, Krigen, hvis Basuner, Kanonerne, og Trommer, Mitrailløserne, forkynder Verdensrevolutionen”.<sup>78</sup> Man finder ekko af den italienske agitators storm på den klassiske kunst med “et brølende Automobil, der kører under Maskingeværets Kugleregn, er skønnere end Nike fra Samothrake” i lokomotivførersønnens naive forsikring om, at “Den elektriske Centralafklaasning er et mindst lige så betydeligt et Digt som “Romeo og Julie””. Og man møder *Manifeste du futurisme*’s hyldest af “Fartens Skønhed” i “Aarhundredet”’s beskrivelse af “Fortabelsen i det majestætiske Eksprestog, der plyndrer Afstandene for deres Kilometer”. Ud over den futuristiske inspiration – der dog udelukkende begrænser sig til et par idéer fra det første manifest, mens påvirkningen fra futuristernes litterære praksis, som den f.eks. beskrives i *Manifeste technique de la littérature futuriste*<sup>79</sup> fra 1912, overhovedet ikke er til stede – henvises der oftest til Whitman og Johannes V. Jensen, som argumenter for, at Bønnelycke som kunstner er uoriginal. Fra Whitmans *Leaves of Grass* (1855) har Bønnelycke lært brugen af den katalogiske stil, hvor hvert afsnit indledes med en anaforisk konstruktion (f.eks. “Jeg elsker.”), montageteknikken, hvor der i digtets forskellige afsnit springes mellem forskellige lokaliteter og situationer, samt stemningen af dynamik, ekstase og begejstring. Og fra Johannes V. Jensen er det specielt teknikbegejstringen fra *Den gotiske Renaissance* (1901) og *Amerika-romanerne*, *Madame D’Ora* (1904) og *Hjulet* (1905), som genfindes hos Bønnelycke. Man må imidlertid undre sig over, hvorledes påvisningen af de nævnte påvirkninger i forhold til Bønnelycke i den grad har formået at frakende hans tekst værdi, når det er oplagt, at de tre digteres

måde at have verden på – deres ekspansive trang og længsel efter forandring – i bund og grund har et vidt forskelligt præg. Whitmans vitalitet og dynamiske omverdensoplevelse er forankret i en broderskabsfølelse i forhold til befolkningen og naturen i den nye verdens republik, mens Jensens aggressive udadvendthed ofte forbinder sig med imperialistisk og racistisk prægede visioner om den gotiske races overlegenhed. Anderledes med Bønnelycke. Her er der hverken aggression, broderskabskærlighed eller imperialistisk ideologi, men absolut et eksistentielt udtryk, der i sin intensitet ikke er mindre end Whitmans og Jensens, nemlig rastløsheden og tomhedsfølelsen.

Når “Aarhundredet” ofte er blevet læst som en tekst, hvis udsagn er ukritisk begejstring, er der tale om en reduktiv, tematisk orienteret forståelse, der tager enkelte udsagn for pålydende – eller måske snarere en “intentionel fejlslutning”,<sup>80</sup> hvor der drages parallel mellem datidens medieblade af den muntre digtervagabond og entertainer Emil Bønnelycke og digtet. At vendingen, “Jeg elsker dig, du gaadefulde Tid”, peger på, at det lyriske jeg befinder sig i en stemning af tilfredshed og afklarethed, dementes fuldstændig af en række andre træk ved teksten såsom dens kaotiske komposition, dens rablende nervøse opremsningsstil og dens uafklarede, selvmodsigende afslutning. Der findes få digteriske tekster på dansk, i hvilke man træffer en så gennemført mangel på et handlingsmæssigt, eksistentielt eller etisk omdrejningspunkt, som i “Aarhundredet”. Igennem hele teksten kæmper et jeg med sin indre tomhedsfølelse, der søges afhjulpet gennem ophobningen af sansepartikler i den flimrende, pulserende omverden. Alt bliver genstand for en fascineret stykkevis perception – et bombardement af sanserne, der efterlader jeget – som Walter Benjamin udtrykker det i sine Baudelaire-studier – i “stivnet uro”<sup>81</sup>: Halsende efter de sanselige stimulansers chokoplevelser og helt uden sans for sammenhæng, dybde eller overordnede forståelsesrammer af etisk og religiøs art.

Den eksistentielle krise, som man finder i “Aarhundredet”, viser sig tydeligt i tekstens retorik. Svarende til at vi i “Aarhundredet” har at gøre med et subjekt, hvis projekt det er at fylde et gabende tomt nu med sensorisk stimuli, finder vi i digtets hæsblæsende katalogstil en praksis, hvor sproget er bragt i en alvorlig repræsentationskrise. Digtets åndeløse opremsninger – “Jeg elsker Aeroplanents Vinger, dets blinkende Oliebeholder, Hale, Højderor, Kabler, Barduner, Karborator, Gier og Tænderør ...” – afspejler jegets desperate forsøg på at skabe intensitet i sit omverdensforhold ved igen og igen at benævne tingene omkring sig. Men ligegyldig hvor tæt ophobningen af tingsord bliver i teksten, mister elementerne i omverdenen deres betydning for jeget i samme øjeblik, de bliver nævnt. Alt ved modernitetens store glitrende overflade, som Bønnelycke flanerer rundt og inspicerer, bliver flygtigt, betydningsløst og utilgængeligt for dybere forståelse. Og i takt med

denne forskelsløshed bryder sprogets referentielle funktion sammen, og det bliver til ren retorik – som Paul de Man og andre amerikanske dekonstruktivister ville udtrykke det. Hermed er vi inde på, at digtet “Aarhundredet” i højere grad bør læses som et “tekstlandskab”, dvs. som en tekst, hvis særpræg aftegner sig, når man betragter dens interaktion med andre tekster.

En forståelsesramme for, hvad der er på færde i Bønnelyckes “Aarhundredet”, kan fås ud fra begrebet “polyfon tekst”. I det 20. århundredes tekstteori optræder forestillingen om, at en tekst er mangetydig og flerstemmig og resistent over for et enhedssyn første gang hos Mikhail Bakhtin, 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”. Romanen har den kvalitet, skriver Bakhtin i essayet “Épos i roman” (1941), “at den ikke som andre litterære genrer udgør en “stivnet form til at afstøbe vor æstetiske erfaring i”, men derimod med sin “stilistiske heterogenitet” er i stand til at udtrykke “samtidens socialt heterogene og flersproglige virkelighed”. Romanen er kort og godt “den eneste genre som fremdeles er i sin tilblivelse” – den “karakteriseres ved evig omtolkning, ved evig omvurdering”.<sup>82</sup>

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 indenfor. Barthes’ centrale begreb er “intertekst”:

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.<sup>83</sup>

I den sene Barthes’ skrifter – *S/Z* (1970) og *Le plaisir du texte* (1973) – lægges der i forlængelse af intertekstualitetsproblematikken vægt på be-

skrivelsen af fortolkningsaspektet som en proces, hvor læseren kan gå ind og ud af teksten, som det passer ham, eller – som Barthes formulerer det – som man kan “hengive sig til i en erotisk sprogspraksis”. Og vi er selvsagt her milevidt fra nykritikkens forestilling om, at teksten rummer overordnet mening eller forfatterintention, som læseren skal orientere sig i forhold til.

Generelt bliver forestillingen om “den polyfone tekst” en helt central idé inden for såvel amerikansk dekonstruktion (de Man, Bloom, White, Hartman) som fransk poststrukturalisme (Derrida, Kristeva) og fransk postmodernisme (specielt Lyotard). Paul de Man søger f.eks. at dekonstruere nykritikkens helligste ko, “autonomi-begrebet”, og argumenterer i en række af sine læsninger for, 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 ontologiske erfaring af *Verlust der Mitte* og *Paradies der Weltlosigkeit*,<sup>84</sup> 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. Og han påpeger, at også inden for det modernistiske kan det postmodernistiske ytre sig, som det f.eks. er tilfældet med Joyces *Finnegans Wake* (1939), der markerer sig som en mangetydig avantgardistisk tekst, der står i kontrast til den angelsaksiske højmodernismes og nykritiks kunstbegreb.

Men tilbage til “Aarhundredet”, der netop er en netværksstruktureret og polyfon tekst – eller hvis vi anvender Lyotards begreb og kategorisering: det første eksempel på en postmodernistisk dansk tekst. I teksten indgår mindst otte forskellige stemmer, genrer eller stilarter. Man finder panegyrikkens pompøse deklamationer (“Jeg elsker dig, du gaadefulde Tid, du Seklernes Sekel”) side om side med den moderne reportages impressionistiske stil (“en Sporvognsskinnes blanke blaa Jern”) og banal, sværmende naturmetaforik (“Disse hvide og gyldne Sommerfugle, Myg og sejlene Guldsmede skal befolke den blaa Luft.”). Man træffer den essayistiske stils vurderende udsagn (“Han var jo i det hele taget en rædsom Digter”) i selskab med reklameagtige opremsninger (““Imperator”, “Britanic”, Cunard Linie. Ø.K. Det Forenede. Hamburg Amerika Linie. Ostindiske Lloyd.”) og profetiens patetiske sprog (“O, du unge Jord.”, “O, du nære Tid.”). Og man møder ræsonnementer fra populærfilosofiske artikler (“Menneskene er ligesom blevet bange for sig selv ved Følelsen af at tage Magten fra Elementerne”) sammen med avancerede tekniske vendinger fra jernbaneindustriens pjecer (“et klaprende præcist virkende engelsk Sporskifte”, “den elektriske Centralafslåsning”). Tilsvarende er der ingen grænser for

hvilke ordregistre, der trækkes på i "Aarhundredet". Det gælder teknik ("Gnommotor, Model 1918"), psykologi ("Angst og Fryd"), religion ("Opstandelsestid"), biologi ("Guldsmede"), astronomi ("Mars"), matematik ("Tal"), musik ("Ouverture"), litteratur ("Købmanden i Venedig") og skulpturkunst ("Michel Angelo"). Og vi kan som et sidste eksempel på, i hvor høj grad "Aarhundredet" er en tekst, hvis primære formål er at være et kaotisk net af energifyldte sproglige koder, se på det opbud af den klassiske retoriks troper og figurer, der sættes i spil. Næppe nogen dansk tekst fra det 20. århundrede indeholder en så voldsom brug af virkemidlerne anafor ("Jeg elsker dig..", "Derfor er du.."), epifor ("en Storhedstid, en Særtid, en Rædselstid, en Jubeltid"), apostrofe ("O, du unge Jord..", "O, du nære Tid.."), oxymoron ("lykkelige Ulykkestid", "fornuftige Systemtid", "kaotiske Systemtid"), zeugma ("Solen og Sundheden"), retorisk spørgsmål ("Er Asfalten ikke en morsommere Ting end Grønsværet?") og metafor ("Propellernes Sang, Hastighedens øredøvende Salme", "svulmende morderisk Ouverture").

I alt kan vi karakterisere "Aarhundredet" som en mægtig sproglig hvirvel, der har opsuget alle mulige typer af sprog i sig, og som på postmodernistisk vis sprænger alle konventioner for anvendelsen af genrer og stilarter i litteraturen. "Aarhundredet" og de andre hybridtekster fra *Asfaltens Sange* kan anskues som en forløber for det opgør mod æstetiske, etiske og politiske normer, som gestaltes i slutningen af 1960'erne i Danmark med den konkretistiske digtning. De såkaldte tredje-fase-modernister inddrager i deres kollageagtige digte en lang række genrer, former og stilarter, der i den såkaldt "aristokratiske modernisme" eller anden-fase-modernisme ikke blev fundet værdige til at være i berøring med lyrikken. Det gælder f.eks. porno- og kriminalnoveller, fotografier og rocktekster (Vagn Lundby: *Nico*, 1969), postkort og lovparagraffer (Kirsten Thorup: *Love from Trieste*, 1969), sportsreportager (Jørgen Leth: *Sportsdigte*, 1967), udskrifter fra datamaskiner (Hans-Jørgen Nielsen: *at det at / læsealbum*, 1965) og grafisk kunst (Vagn Steen og Højholt).

Skal vi vurdere, hvordan Bønnelycke har været i stand til at skabe tekster med en sådan kompleksitet og dynamik, hvor inspiration fra Whitman, Marinetti og Johannes V. Jensen blander sig med stilistiske elementer fra f.eks. hyldestdigtning, reklame, naturlyrik, profeti, essayistik og tekniske tidsskrifter, kan man nok slå fast, at indflydelsen er sket mere eller mindre ubevidst. Der er, som Barthes ville påpege det, tale om en ophobning af citater, referencer og ekkoer fra andre tekster. Bønnelycke er en udpræget ikke-akademisk digter og tilhører gruppen af højproduktive poetiske naturtalenter, som dansk lyriktradition rummer adskillige af – Turèll, Laugesen og Jac – og som ofte er blevet behandlet stedmoderligt af den litterære kritik. Forklaringen på det sidste forhold skal som tidligere nævnt nok sø-

ges i den usædvanlig stærke stilling, som angelsaksisk højmodernisme (Eliot, Pound, Joyce, Woolf) og dens adækvate litteraturkritiske retning, nykritikken, har haft i hele den vestlige litteraturkritik, hvorved normen har været opfattelsen af kunstværket som samstemt organisk enhed og af kunstneren som den heroisk lidende seer, hvis lod det er at værne poesien mod modernitetens barbari. I denne forbindelse er forståelsen af traditionsbegrebet, som Eliot knæsætter det i "Tradition and the Individual Talent" (1919), helt central. Eliots første krav til den kvalificerede digter er det bevidste forhold til traditionen: "Umodne digtere imiterer; færdige digtere stjæler (...) og forbedrer eller forvandler det til noget bedre". Hos Harold Bloom i *Anxiety of Influence* (1973) videreudvikles Eliots forestilling om traditionsbevidsthedens betydning for den skabende kunstner til en idé om, at et værk netop får det udseende, det gør, i kraft af digterens aggressive opgør med sine litterære forbilleder. At Bønnelycke ikke lever op til Eliots og Blooms krav om humanistisk dannelse og traditionsbevidsthed er oplagt. Talrige eksempler fra det 20. århundrede har dog vist, at der findes andre veje til poesens rige end den strenge intellektuelle skoling, som Eliot og beslægtede ånder foreskriver.

Grundlæggende kan det slås fast, at Bønnelyces *Asfaltens Sange* tilhører en tradition, som i høj grad er blevet udgrænset i forhold til det Peter Laugesen – med hentydning til f.eks. Nordbrandt og Søren Ulrik Thomsen – har kaldt "det store, rene, klassiske, dybe digt".<sup>85</sup> Torben Brostrøm lancerede i 1959 begrebet "det umådelige mådehold"<sup>86</sup> i forbindelse med sin stilling som bannerfører for den nye generation af danske modernistiske lyrikere, Rifbjerg, Ørnsbo, Sonne, Malinowski og Benny Andersen, hvormed han pegede på den udtalte norm inden for dansk lyrik, der havde fået eksplosive digteriske temperamenter som Johannes V. Jensen (pånær *Digte 1906*) og Tom Kristensen til at afholde sig fra digterisk udfoldelse på frie vers, og som samtidig havde fået lukket munden effektivt på radikale lyriske avantgardister som Broby-Johansen, Momberg og Munch-Petersen. I 1995 er Peter Laugesen inde på omtrent det samme:

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.<sup>87</sup>

Og Laugesen har utvivlsomt ret: Der ligger en mængde af netværksstrukturerede, polyfone tekster af forfattere som Bønnelycke, Laugesen, Turèll og Jac, der modarbejder forestillinger om det litterære værk som en organisk enhed, og som venter på en seriøs litteraturvidenskabelig behandling.<sup>88</sup> For Bønnelyckes vedkommende har det betydet, at man har overset de oplevelsesmæssige potentialer og æstetiske kvaliteter i hans eksperimenterende prosadigte. At Gelsted tager munden lovlig fuld, når han udråber Bønnelycke til “en Digter af måske europæisk Format”, er der ingen tvivl om. Det er imidlertid ligeså forkert som Brostrøm og mange andre at affeje forfatter-skabet med nogle af de med tiden alt for fastgroede fordomme om, at “det i mangel på originalitet kun har tidshistorisk interesse”.

### 3.2. Den blodige scene. Avantgardisme og idiosynkrasi i Broby-Johansens lyrik

Et andet forsømt kapitel af dansk modernismehistorie er Rudolf Broby-Johansens eneste digtsamling *BLOD* fra 1922. I dette lille værk finder dansk avantgardedigtning fra første halvdel af det 20. århundrede sit mest radikale udtryk. Desværre har en betragtning af værket som en malplaceret, ungdommelig og tilfældig lyrisk gestus stået i vejen for en mere grundig og nuanceret diskussion af det. Det følgende er derfor et forsøg på at undersøge *BLOD* som et værk, hvis udgangspunkt er en sofistikeret modernistisk eller ekspresionistisk-futuristisk poetik.

#### 3.2.1. *BLOD* i den litterære kritik

Når *BLOD* har udgjort en vanskelig opgave for litteraturforskningen, skyldes det først og fremmest, at samlingen mere end noget andet litterært værk indtager en isoleret plads i den danske litteraturhistorie. Ingen samtidig eller senere dansk digtsamling har blot overfladisk lighed med *BLOD*, og samlingens særstilling bekræftes da også, hvis man ser på receptionen af bogen. Den fordømmelse, retssag og censur, som ramte bogen, da den udkom, har således haft vidtrækkende konsekvenser. Først 46 år efter sin ud-

givelse i 1968 bliver den alment tilgængelig, da den udsendes i serien Gyldendals Spættebøger, mens en seriøs behandling fra den litterære kritiks side har ladet vente på sig til helt op i 1970'erne. Ialt tre bud er der kommet på, hvorledes *BLOD* kan forstås.

Erik A. Niensens analyse af *BLOD* fra 1976 i *Modernismen i dansk lyrik 1870-1970* har som sit primære formål at vriste værket fri af den skæve fokusering på det som moralsk anstødeligt og pornografisk. Denne opfattelse af bogen eksemplificeres ved Kai Friis Møllers udtalelse om, at “det er en forfærdelig bog, man har sgu ikke lyst til samleje fjorten dage efter man har læst den!” Erik A. Nielsen tilføjer imidlertid, at en “frisindet indforståethed med krænkelserne i bogen”<sup>89</sup> ikke er bedre end forargelsesreaktionen. I begge tilfælde er der nemlig, skriver Nielsen, tale om manglende forståelse for *BLOD*'s eksistentielle problematik. Niensens pointe er, at *BLOD* i virkeligheden afslører et yderst sårbart digtertemperament:

Det utrolig harske og ækle er kun den ene side af sagen. Med til billedet hører det, at det er et umådeligt sart sind, der har skrevet disse digte. For hvis det er mændene, der gennemfører alle de svin-ske mishandlinger og overgreb i samlingen, så er kvinderne til gengæld i en hel række af digtene helt jomfrueligt rene og flere steder madonnaagtige. (...) Denne krænkelser af det jomfruelige gentages så ofte i samlingen, at den bliver en art myte om uskyldens vilkår i en gennemforrået verden. (...) Den kosmiske renhedsforestilling danner forudsætningen for den utrolige sårbarhed, hvormed det eksisterende samfund er karikeret og næsten destrueret af kritik. Fra dette krænkende møde mellem stjernernes klarhed og storbyens svineri henter digtet sit skrig af smerte og sin lidenskabelige patos.<sup>90</sup>

Imod ovenstående synspunkt kan mindst tre ting dog indvendes. For det første kan det ud fra en psykologisk-eksistentiel synsvinkel diskuteres, i hvor høj grad et sind, der i en digterisk form gestalter scenerier med mord og voldtægt, kan være sart og præget af krænket renhedslængsel, og om ikke denne gestus – som det senere skal søges vist – røber en grad af artistisk distance og kynisme. For det andet er det spørgsmålet, om Erik A. Nielsen egentlig har ret i, at man i *BLOD* har at gøre med en moralsk funderet modsætning mellem “patos” og “svineri”. Man kunne hævde, at modsætningen snarere er æstetisk end etisk begrundet. Broby-Johansens længsel er ikke primært rettet mod “det jomfrueligt rene” og “den kosmiske renhedsforestilling”, men derimod mod det effektfulde kunstværk. Og for det tredje ser Nielsen, når han med udgangspunkt i en ekspressiv poetikforståelse beskriver *BLOD* som et personligt følelsesaftryk eller sjæleligt gylp, helt

bort fra den internationale kunstneriske sammenhæng, som samlingen har relation til. Når Nielsen f.eks. hævder, at digtenes “til det manierede drevne stil” er udtryk for, at “hverdagens sprog er besudlet”,<sup>91</sup> så kunne man godt ønske sig en lidt mere nuanceret, poesihistorisk forankret beskrivelse af, hvordan digtenes sprog er, og hvorfor det ser ud, som det gør.

Helt forskellig fra Erik A. Nielsens – trods ovennævnte indvendinger – indfølelse og perspektivrige nykritiske læsning af samlingen er en ideologisk kritisk funderet behandling af denne fra Lise Loesch's *Tamme fugle længes – vilde flyver. Avantgardelyrik i Danmark, Finland og Sverige i mellemkrigstiden* fra 1980. Loesch opponerer mod Erik A. Nielsens tolkning:

Jeg mener, at digtene henter deres patos fra en ganske klar analyse af samfundsstrukturen og ikke fra “dette krænkende møde mellem stjernernes klarhed og storbyens svineri”.<sup>92</sup>

Loesch tager i sin analyse udgangspunkt i det faktum, at Broby-Johansen var kommunist hele sit liv og bl.a. i *Forsvarstale for BLOD* (1923) med snørklede formuleringer som den følgende tilkendegiver sit politiske tilhørsforhold hos det “kommunistiske proletariat og den fra classesynspunkter frigjorte sammen med det kæmpende intelligens”.<sup>93</sup> Hvor Loesch får øje på “en ganske klar analyse af samfundsstrukturen” i *BLOD* – samt hvordan der kan hentes “patos” fra en “klar analyse”!? – er en gåde, ligesom det virker besynderligt, når Loesch påstår, at *BLOD* rummer et marxistisk, kvindepolitisk aspekt:

I sit syn på kvindens placering er Broby ægte socialist, fordi påpejningen af hendes stilling som dobbeltudbyttet er fundamental for løsningen af samfundsspørgsmålet.<sup>94</sup>

Diskutabel er ligeledes Loesch's påstand om, at *BLOD* kan forstås med udgangspunkt i en mimetisk poetik: “Digtene må først og fremmest betragtes som en beskrivelse af de eksisterende forhold”.<sup>95</sup> Det er i så fald hverken Auerbachs, Lukács', Bangs eller noget andet almindelig udbredt litteraturvidenskabeligt realismebegreb,<sup>96</sup> der danner forståelsesramme for påstanden om, at *BLOD* er “en beskrivelse af eksisterende forhold”. Bemærkelsesværdigt er det, at Broby-Johansen selv i sin *Forsvarstale for BLOD* udfolder en ekspressionistisk poetik, hvis essens er anderledes applicerbar i forhold til *BLOD* end Loesch's nymarxistisk orienterede refleksioner over kunst. Broby-Johansen skriver:

et ekspressionistisk kunstværk er ikke skildring eller afbillede af et eller andet / (...) kunstværket er en ny organisme som ikke ligner noget, men

er noget / en organisme er kun det hvis enkelte dele er bundet sammen af en lov, som i kunsten kaldes komposition / (...) / kunstværket opstår og får den skikkelse, det får, ud fra en absolut indre nødvendighed<sup>97</sup>

Broby-Johansen forklarer således selv dele af en poetik, der minder om en Nietzscheansk / Tom Kristensen'sk poesiforståelse, hvor digtersubjektet støber "sig Syner" og slynger "sin indre Verden med dens Flammehjul ud i Rummet":<sup>98</sup>

i kunstnerens bevidsthed fødes et syn, tåget og ubestemt, ganske uden genstandsmæssighed, måske man rettere betegnede det som en vis rytme, som stadig voxer og til sidst får en sådan styrke, at man må forme det ud i et stof, give skikkelse, materie, stille uden for sig selv.<sup>99</sup>

Lise Loesch er dog ikke ene om sin anskuelse af *BLOD* ud fra en mimetisk, politisk orienteret poetik. I en nærlæsning af "FORÅRET KOMMER TIL CAFEEN" fra 1993 hævder Finn Klysner omtrent det samme:

*BLOD* har karakter af en blanding af new journalism og digteri. (...) Digteren vandrer rundt i Berlins natteliv, indfanger typiske scenerier, kredser omkring stoffets indvirkning på ham selv. (...) Bag tekstens komplicerede sprog- og billedbrug ligger et ganske simpelt hverdagsligt sceneri.<sup>100</sup>

Det kan forekomme noget besynderligt, at *BLOD*'s indhold – mindst seks seksualmord, tre tilfælde af nekrofil, tre selvmord, en provokeret abort og parteringen af en kvindekrop – kan være "typiske" og "hverdagslige" "scenerier", som digteren har vandret "rundt i Berlins natteliv" og "indfanget". Det skal dog påpeges, at Klysner udelukkende hænger sin *BLOD*-analyse op på digtet "FORÅRET KOMMER TIL CAFEEN", fra hvilket i hvert tilfælde indledningen godt kan siges at afspejle et "hverdagsligt" optrin:

EN METER OVER GULVETS MØGGRØNNE KVADRAT  
TUNGT HOLDT I AVE AF ET SVÆRBENET KRAFTPARALLELOGRAM  
HÆNGER BILLARDETS SPINATFALMEDE AF  
PERSPEKTIVET BRAT TILSPIDSEDE FIRKANT  
HVIDE CIRKELFLADER BEVÆGER SIG I SPIRALER  
FRA QUEUERS TERRA-TREKANTER  
SPILLER BØJER SIG MED RØDT KUGLE-HOVED  
TUNGT KILET FAST I KEGLE-KROP  
GULT OVAL-ANSIGT GRINER  
DRUKKEN RÆBER (MUND: SORT HUL I GRØNLIGT FJÆS)

Klysners analyse har – til forskel fra Loeschs – nogle forbehold med hensyn til det reduktionistiske syn på *BLOD* som en realistisk tekst. Han hævder nemlig, at Broby-Johansen i *BLOD* bygger bro imellem en impressionistisk og en ekspressionistisk kunstnerholdning:

Kunstnerens holdning er dobbelttydig. Han er for det første iagttagere af sceneriet – den “impressionistiske” fotograf med bærbar kassettebåndoptager. Men han skaber også et ekspressionistisk oliemaleri: Lærred i form af “gulvets møggrønne kvadrat”, det tegnede sceneri i form af de kubistiske formers afgrænsning såsom kraftparallelogram, cirkelflader ... rummets terning ... de farvemæssige blandinger og udfyldninger.<sup>101</sup>

Et problem i forbindelse med Klysners bestemmelse af Broby-Johansen som ekspressionistisk og modernistisk lyriker, ligger dog i, at denne næsten udelukkende begrundes med henvisning til, at et par af *BLOD*'s digte forsøger at overføre elementer fra malerkunstens ekspressionistisk-kubistiske æstetik – “kubistiske former” og “farvemæssige blandinger” – i forbindelse med digtenes omverdensgestaltninger. Broby-Johansens status som ekspressionistisk-modernistisk digter udtrykker sig – som det vil fremgå af det følgende – som en langt mere integreret del af digtenes formsprog og livstolkning end i form af det udvendige og udsmykkende præg, som den ofte tematisk umotiverede brug de nævnte “malerkunsteffekter” har i nogle af *BLOD*'s tekster.

Mest diskutabel bliver Klysners tolkning af *BLOD* dog, når digtenes politiske slagside postuleres, idet Klysnere ud fra værtshusslagsmålet i “FOR-ÅRET KOMMER TIL CAFEEN” får øje på “den ekspressionistiske kunstners ønske om at bryde sin isolation og forene sig med folket”.<sup>102</sup> Og helt forvrænget bliver nok den politiske synsvinkel på *BLOD*, når Klysnere i det samme digt tolker “OMVENDT PYRAMIDE STYRTER OVER OS” – rent konkret: en kubistisk inspireret beskrivelse af værtshusets bliktraggammofon, der vælter under slagsmålet – som et billede på “revolutionen” med dens omvendelse af “samfundspyramiden”,<sup>103</sup> uden at teksten i øvrigt på nogen måde retfærdiggør en sådan symbolsk forståelse af “den omvendte pyramide” i form af andre tekstelementer, der giver associationer i retning af forestillingsområdet “marxistisk samfundsanalyse”.

Hvis de marxistisk orienterede læsninger af *BLOD* ikke har skabt større forståelse for samlingen gennem fokuseringen på dens påståede agitatoriske og samfundsanalyserende aspekt, så har de til gengæld bidraget til en vigtig forrykkelse af perspektivet på samlingen ved – i modsætning til f.eks. Erik A. Nielsens analyse – at påpege tekstens forbindelse til en samti-

dig avantgardekunstnerisk sammenhæng. I litteraturhistoriske præsentationer af *BLOD* fra de seneste år af bl.a. Morten Thing og Ib Bondebjerg påpeges det, at Broby-Johansens kunstsyn er blevet til under indflydelse af europæisk avantgardekunst og -litteratur omkring det tyske tidsskrift *Der Sturm* samt måske via læsning af de russiske futurister omkring Majakovskij.<sup>104</sup> I det følgende vil der derfor blive lagt vægt på at undersøge det intertekstuelle felt, som *BLOD* er en del af, idet det er denne fremstillings synspunkt, at den centrale tematik i samlingen vedrører kunstnerisk skabelse og har relation til en international kunstnerisk tradition frem for at være henholdsvis en eksistentiel krise i et sart sind (Nielsen) eller en registrering og kritik af social ulighed og undertrykkelse (Loesch, Klysner).

### 3.2.2. *BLOD* – formsprog, livstolkning og intertekstualitet

Digtsamlingen *BLOD*<sup>105</sup> består af 16 digte, der alle er yderst særprægede, hvis vi sammenligner disse med anden dansk lyrik. I næsten alle disse udspiller der sig chokagtige, blodige handlingsforløb: Seksualmord (“ODALISK-SKØNHED”, “NATLIG PLADS”, “LILI!”, “STRIDSMÆND FOR DET VI ELSKER”, “LYSTMORD”, “LIVSLØB”), seksuel omgang med lig (“LIGET”, “LIGSKÆNDER”), selvmord (“ODALISK-SKØNHED”, “LIVSLØB”, “SELVMORD”), en provokeret abort (“BORDELPIGE DRÆBER UFØDT”) og en fødsel (“FØDSEL”). I alle disse optræder der, hvad man med Jørn Vosmars udtryk kan kalde et bestemt “omverdensmønster”, dvs. en relation mellem eksistentialerne “jeg”, “tid” og “rum”, der udtrykker noget essentielt om tekstens livstolkning.<sup>106</sup> Generelt møder vi i *BLOD*-digtene en omverden, der på den ene side befinder sig på lang afstand af det sansende centrum, idet kun fjernsanser, dvs. syn og høreelse, benyttes, og på den anden indvirker yderst voldsomt på subjektet med sine chokagtige, uforudsigelige impulser.

Som i en horrorfilm glider syner og lyde forbi digtets sansefelt. Synsevnen er begrænset, og sigtbarheden lav. I *BLOD*'s natlige storbyunivers er det oftest tåge (“RÅ-TÅGENAT” i “SELVMORD”, “GRYTÅGE” i “LILI!”), tæt mørke (“BÆLGNAT” i “LYSTMORD”), eller det er af anden grund vanskeligt at orientere sig (“GASBLEG STØVLUF” i “FORÅRET KOMMER TIL CAFEEN”, “BLIKLAMPE OSER” i “STRIDSMÆND FOR DET VI ELSKER”). Dunkle eksteriører kan sagtens, som det f.eks. er tilfældet hos J.P. Jacobsen, gestalte et omverdensmønster, der afspejler håb og løfte om forandring i form af rytmisk skiftende illuminationer eller fjerne lokkende lys.<sup>107</sup> Hos Broby-Johansen kaster fortiden og fremtiden aldrig et forsonende lys ind i nuet som erindring eller forventning. Her er sansnin-

gen fastlåst til et absurd og klaustrofobisk nu med dets maximum-input af rædselseffekter. De auditive indtryk fra omverdenen understøtter denne fremmedgjorte perceptionsform. Lydene er aldrig meningsfulde, men spredte og uforudsigelige og udtryk for det dyriske og uarticulerede. Menneskelig tale forekommer ikke i *BLOD*'s univers. Det gør derimod i overvældende grad – som i anden ekspressionistisk kunst – skriget (p. 7: “SMUDSIGE SKRIG”, p. 8: “SKRIG BRISTER”, p. 9: “SKRIG”, p. 10: “KLIRR-SKRIG”, p. 11: “ILD-HVIN”, p. 23: “SKRIG”), gråden (p.11: “VIOLET GRÅD”, “BLODHULK”, p. 16: “GRÅD”, p. 20: “HULKER”) samt, “GURGLEN” (p. 17), “STØNNEN” (p. 23), “RÆB” (p. 8) og “RÅ LATTER” (p. 13). Alt har præg af angstprovokerende vildskab, primitivitet og degeneration i det omverdensmønster, som *BLOD*-digtene iscenesætter. Lad os med udgangspunkt i samlingens første digt herefter se på teksternes handlingsforløb:

### ODALISK-SKØNHED

TIL ASTA NIELSEN

STORBY I MÅNENAT

I HUSES SLUGTER SIDDER MÆND MED BLODIGE HJÆRNER

BØJET OVER BØRNS LIG

PAR SLYNGER SIG AFSINDIGT SAMMEN (BLOD RANKER

SVEDIGE LAGNER)

BLINDE KVINDER TASTER TØMTE BRYSTER / GOLDT SKØD

I DØDE GADER

SKRASLER BLINDE KARRER

SOM SMUDSIGE SKRIG

SKURK SKJULER HALVNØGENT KVINDELIG I KLOAK

SKØGE VANDRER HVILELØS

ØJNE TIGRER BAG LIGSORT SLØR

LØBER BLØDER (FLYDENDE UDOVER PEST-SVAMPEDE SKULDRE)

Vi kigger i digtet ned i en verden (“I HUSES SLUGTER”), hvor *Untergang des Abendlandes* har nået sit slutpunkt. Al normal menneskelig aktivitet er fraværende og erstattet af sindssyge (“BLODIGE HJÆRNER”, “SLYNGER SIG AFSINDIGT”), sygdom (“BLINDE”, “PESTSVAMPEDE”), ufrugtbarhed (“TØMTE BRYSTER / GOLDT SKØD”), død (“LIGSORT SLØR”) og seksualmord (“SKURK SKJULER HALVNØGENT KVINDELIG”) i en civilisation uden fremtid (“BØRNS LIG”). Den dødsmærkede by rummer tilsyneladende kun en type af optrin, nemlig destruktive seksuelle møder, hvor den kvindelige part skamferes.

Karakteristisk ved *BLOD*-digtenes univers er imidlertid det lyriske subjekts totale distance til handlingen. I “ODALISK-SKØNHED” bemærker

man, at aktørerne er anonyme og betegnes med massebetegnelser som “SKØGE”, “SKURK”, “MÆND”, “KVINDER” og “BØRN”. Stilistiske virkemidler, der bidrager til understregningen af den fremmedgjorte perception af de kulisseagtige omgivelser, er i det hele taget centrale i *BLOD*. I flere tekster reduceres de menneskelige aktører til rene partikulære sanseobjekter ved hjælp af pars-pro-toto-metonymier, såsom de kvindeparkerende soldater fra “STRIDSMÆND FOR DET VI ELSKER”, der benævnes “KOPARRET”, “SKALLESKLIPPET RØDT BLOK-HOVED”, “DOB-BELTNAKKE” og “FLEJN-SKALLE”, eller voldtægtsmændene fra “FORÅRET KOMMER TIL CAFEEN”, der kaldes “GULT OVAL-ANSIGT”, “SPANSKGRØN” og “ZINNOBER”. Et andet karakteristisk greb, der benyttes i teksternes beskrivelser, er reduktionen af handlingsforløb til en telegramstilagtig opremsning af detaljer, såsom den følgende fremstilling af de fire soldaters partering af en ung pige (p. 15): “SÅ SLÅS ALLE / KVINDE / KROP / LIG / KOLBE / HÆNDER / BAJONET / KVASER / KNÆKKER / FLÆNSER”. Eller en ligeså hårrejsende beskrivelse af en “LIGSKÆNDER” (p. 22): “DØD PIGE MED ILDHÅRET BUG / ASTERSDYNGE SVEDER / GRABBE / DYBERE – / DYBERE – / ENDNU / HULT / FJÆL / SPLINTRER / HVID HVILER / LINED FLÆNGES / ILDSKØD SLIMER RUST-BLOD / LIG KRYMPER LIV”. Endelig benytter Broby-Johansen i sine scenerier ofte synæstetiske virkninger, hvor syns- og lydindtryk blandes, såsom i “LILI! : “ILD-HVIN / VIOLET GRÅD / BLOD-HULK” (p. 11).

Tilsammen har pars-pro-toto- og massebetegnelserne ved persontegningen, de lapidariske, opremsende handlingsfremstillinger og de synæstetiske virkemidler altså en dobbelt virkning. På den ene side sigter den sproglige koncentration på at skabe en chokagtig sensorisk virkning. Og på den anden side forekommer der, hvad Ortega y Gassét har kaldt en “menneskets fordrivelse fra kunsten”,<sup>108</sup> idet der er tale om en voldsom distance og fremmedgørelse i forhold til de beskrevne hændelser, der bliver uforståelige og irrationelle i deres løsrevethed fra enhver form for årsag-virkningsforhold og emotionelt engagement fra den lyriske bevidsthed. *BLOD*'s beskrivelser kan siges at være ligeså kyniske i deres æsteticisme, som Gottfried Benns *Morgue und andere Gedichte* (1912), hvis emne også er iskolde registreringer af lig i forskellige iscenesættelser.

Hvis man påstår, at *BLOD*'s digte uforpligtet anvender blodige motiver i en søgen efter effekt og slagkraft i det digteriske udtryk, er man naturligvis i konflikt med den del af den litterære kritik, der føler sig foranlediget til at forsvare Broby-Johansens digte ud fra en marxistisk etik, således at digtene med Loesch's udtryk indeholder “klar analyse”, “beskrivelse af eksisterende forhold”, samt kan bruges som forsvar for den undertrykte klasse

og “som våben mod den massive borgerlighed”.<sup>109</sup> Det kan dog være vanskeligt at forklare sammenhængen mellem en marxistisk funderet analyse af samfundsstrukturen og solidaritet med proletariatet, og så det forhold, at størstedelen af de bestialske volds- og voldtægtsmænd i digtene – f.eks. de billardspillende værtshusgæster og soldaterne i Belgien – kommer fra underklassen. For ikke at tale om det faktum, at et af de mest modbydelige optrin i samlingen – en flok mænds seksuelle samkvem med en “PURUNG KVINDES / BLOMSTERSPINKLE / HUNGER-LIG” under “RÅ LAT-TER” (p. 12-13) – foregår i den unge revolutions eget land: “RUSLAND I MARTS 1922”.

Kun ét motiv er gennemgående i alle digte i *BLOD*, nemlig væmmelsen over det kønsligt-kvindelige. Der er ikke skyggen af solidaritet, forståelse eller følelsesmæssigt engagement i forhold til de mange skildringer af prostituerede i samlingen, men udelukkende pointeret afsky: “SKØGEN” har et “ÅDSELSBLIK” (p. 8), hendes “ØJNE TIGRER BAG LIGSORT SLØR” (p. 7), eller luderne er “BLEGFEBE” (p. 10) med “PESTSVAMPEDE SKULDRE” (p. 7) og “HUN TYSSEDE PÅ DET SKRIGENDE BARN I VUGGEN / MENS HUN IØVRIGT HENGAV SIG” (p. 19). Og går man til skildringerne af de mere normale forteelser, hvori den kvindelige krop er involveret, er hæsligheden ikke mindre. Under et samleje “SLYNGER” parret “SIG AFSINDIGT SAMMEN” (p. 7), og under en fødsel er der “SKÆG-LÆBER”, der “VIPPER GALDE”, “SÅR”, der “GABER GRÅT” og “FLODD-KATARAKTER” (p. 23). Man kan som helhed beskrive omverdensperceptionen i *BLOD* som præget af det, Thorkild Bjørnvig har kaldt “den æstetiske idiosynkrasi”:

Den æstetiske Idiosynkrasi er fascineret af Enkeltheder, den flammer op i hæmningsløs Forkærlighed for det, den finder smukt, og i hæmningsløs Afsky og Had til det, som den finder hæsligt. Den er det ekstreme Udslag af det lunefulde. (...) Den er en abnorm Følsomhed, kombineret med en ligeså abnorm Mangel på Følelse. Et Overmål af Fornemmelse, parret med en komplet Mangel på Sanselighed.<sup>110</sup>

Den æstetiske idiosynkrasi er altså en bestemt psykologisk tilstand, hvor man isolerer en bestemt detalje i omverdenen for derefter at udløse hele sit had og sine aggressioner over denne. Et klassisk eksempel er Edgar Allan Poes “The Tell-Tale Heart” (1843), hvor en flink gammel mand har et hæsligt dødt øje, der fylder fortælleren med en sådan grad af væmmelse og raseri, at han er nødt til at slå den gamle mand ihjel. Når man kan påpege den samme “Følsomhed og Fornemmelse, der er gået over Gevind og har udartet til det, jeg har kaldt den æstetiske Idiosynkrasi”, som Bjørnvig

påviser hos en lang række kunstnere fra Poe og Baudelaire til Per Lagerkvist og Graham Greene, hos Broby-Johansen, har det da også at gøre med det forhold, at *BLOD* bør ses som led i den modernistiske tradition. Med Baudelairens *Fleurs du Mal* (1857) lanceres for alvor “hæslighedens æstetik”, hvor skønheden “skal være bizar”, “en aggressiv parring”, “et overraskelsens krydderi” for at være beskyttet mod det banale og alment accepterede skønhedsbegreb.<sup>111</sup> Og ser vi på *BLOD*’s første linie, er det da også tydeligt, at det er en sådan æstetik, der står i centrum. “ODALISK-SKØNHED” er en titel med direkte reference til et af de mest markante eksempler på “det hæsliges æstetik”, som forefindes i den danske museumsverden, nemlig Georges Rouaults *Liggende nøgen kvinde. Odalisk. Den lille Olympia* (1906),<sup>112</sup> der forestiller en dæmonisk udseende prostitueret med øjne der “TIGRER” og med bordelomgivelser i dunkle og sygeligt glødende, blå-orange farvenuancer i baggrunden. Som Rouault og Baudelaire fandt “fornedrelsens skønhed” i Paris’ underverden, er Broby-Johansens “Fleurs du Mal” undfanget i årene efter Første Verdenskrig i Berlin. Men – er det min påstand – i langt højere grad i kraft af en dialog med samtidens kunstneriske strømninger end som en reaktion på faktiske samfundsforhold.

Vi støder her ind i Erik A. Niensens formodning om, at *BLOD* har udgangspunkt i et bestemt eksistentielt projekt: Et sart sinds renhedslængsel. Man kan hertil bemærke, at de rene, idylliske og klassisk skønne elementer i *BLOD* ikke har nogen etisk eller på nogen måde selvstændig betydning som potentiale for idé eller handling. Den positive pol i *BLOD*’s univers har som sin eneste funktion at blive destrueret. Temmelig banalt og uoriginalt er da også det billedsproglige register, som aktiveres, når det uskyldigt-kvindelige beskrives. Der trækkes på den romantiske naturlyriks vækstforestillinger: “TRETEN ÅRS BLOMSTERSÆLGERESKE KOMMER / ALLE HENDES LINIER ER ELLIPSER / RUMMETS TERNING BLIR ROSEN RØDME / STILHED EVIGGRØNNER / BLÅREGNER / BJERG / TRÆ / SØ” (p. 8) – eller der anvendes kristen-mytologisk symbolik: “MADONNA: UNG PIGE I FLUGT / ANGST-VILD / KJOLE: TVÆRSOVERREVET LAS / ENE BRYST: HELLIGT BJERG / BEDENDE” (p. 14). Det er oplagt, at Broby-Johansen med sådanne fremstillinger ikke knytter an til etiske og religiøse konstruktioner, men at pointen med disse beskrivelser er den æstetiske effekt, de får, når de indgår i den skrigende kontrast til den ultimative hæslighed. Når den ovenstående madonnabeskrivelse efterfølges af en horribel mord- og voldtægtscene, hvor den unge kvinde parteres og benyttes i et nekrofil orgie, har Broby-Johansen nået en grænse for udnyttelsen af “det hæsliges æstetik” (jf. også afsnit 5), som hverken 1960’ernes danske hæslighedsspecialist Jess Ørns-

bo eller andre senere eksperimentatorer inden for denne æstetik såsom Bo Green Jensen, Michael Strunge eller Carsten René Nielsen har tangeret:

I HALVDUNKEL I HVER KROG  
SYFILITIKER KRAVLER OVER LAARSTUMP / LEDKNOKKEL  
VÆSKER CHROM OVER BLÅBLODS FALLOS (PADDEHAT!)  
GYMNASIAST STOPPER GENITALIA IND I SKO / FEBRILSK  
DOBBELTNAKKE MASTURBERER MENSTRUATIONSBINDSTYGGENDE  
FLEJN-SKALLE HIVER SKAMLÆBER OVER FLODD-PENIS SOM KRAVE  
KLYNKHYLENDE KRAVLER DE SIDEN LØS PÅ HINANDEN (HUNDE)

At det ovenstående digt har den absurde og ironiske titel “STRIDSMÆND FOR DET VI ELSKER”, er centralt for *BLOD*'s kunstneriske strategi. *BLOD* kan læses som et værk, der på den ene side indeholder et voldsomt opgør med den ældre kunst og dens epigoneri, og på den anden et forsvar for en ny. De klassiske genrer og stilarter hånes og detroniseres. I “STRIDSMÆND FOR DET VI ELSKER” gælder det den patriotiske digtning, i “FORÅRET KOMMER TIL CAFEEN” den romantiske naturlyrik, og i “LIVSANSKUELSE” saboteres enhver forestilling om en opbyggelig, intellektuel diskurs i en beretning om en kats peristaltik og dens “EXCREMENTALE HEMMELIGHEDER”. I et andet digt, “LIVSLØB”, latterliggøres dannelsesromanen i en rablende fortælling, hvis konklusion lyder:

I ERKENDELSEN: MIN NAVLE ER IKKE VERDENS  
MIDTPUNKT – LÆNGERE  
DØDE JEG BOVNEREN BURIVASSU  
FOR MIN EGEN KØLLE  
IDAG DEN 19. JANUAR ER DET TRE DAGE SIDEN.

Bemærkelsesværdigt for “LIVSLØB” – og andre *BLOD*-digte som “ODALISK-SKØNHED” og “SELMORD” – er en udpræget “depersonalisering” i form af en paradoksal iscenesættelse af et jeg, der er afgang ved døden ved fortællertidspunktet. I “ODALISK-SKØNHED” møder vi tilsvarende et lyrisk jeg, der som en parodi på en romantisk skjald udfolder sit olympiske blik over verden fra toppen af et “STILLADS” for afsluttende at beskrive sit eget selvmord. Og for at understrege, at der er tale om et iscenesat lyrisk jeg – som det også kendes i dansk lyriks mest berømte eksempel på dette, Tom Kristensens “Henrettelsen” (1922) – er der en sansende digterisk bevidsthed tilbage efter dødsøjeblikket, der kan registrere, at “PÅ HIMLEN HARPER SYVSTJERNE”:

JEG / SELVMORDER KASTER MIG UD FRA STILLADS  
TÅRN STYRTER SIG OVER GADE  
HUSRÆKKE ILER JAGET AF RÆDSEL  
PLADS LIGGER STIVNET  
BY BLIR FATTIGT FURET ANSIGT  
GRØNLIGT BRÆNDER ØJENHULER  
BLIND  
PÅ HIMLEN HARPER SYVSTJERNE

Ved “depersonalisering” har man generelt blandt modernistiske poeter og kritikere forstået det forhold, at digteren pointerer den totale adskillelse mellem sin private skæbne og det digteriske værk. Formålet med dette har fra kunstnerens side dels været at beskytte sin personlige integritet og dels at hævde digtets karakter af at have et almenmenneskeligt eller overpersonligt indhold. At “depersonaliseringen” generelt er så påfaldende hos Broby-Johansen – i kun tre af de 16 digte optræder der eksplicit jeg og i alle tilfælde i forbindelse med lakoniske beskrivelser af selvmord! – har naturligvis sammenhæng med, hvad der allerede er nævnt om *BLOD*'s poetiske optik, nemlig den distancerede og kynisk æstetiserende synsvinkel på fænomener fra en degenereret civilisation.

Skal man herefter pege på en bestemt kunstnerisk strømning, der danner forbillede for *BLOD*'s æstetiske praksis, må futurismen fremhæves. Desværre er konceptionen af futurismen i eftertiden i alt for høj grad faldet sammen med en fordømmende fokusering på dens italienske udspring og dennes udvikling ind under fascismens faner. Man kunne med udbytte i større udstrækning se på den rige strøm af kunst, som udgår fra futurismen i henholdvis Berlin-miljøet omkring avantgardekunstdidsskriftet *Der Sturm*<sup>113</sup> med kritikeren Herwarth Walden og digtere som August Stramm, Lothar Schreyer, Richard Behrens og Rudolf Blümner og de russiske futurister med Majakovskij som hovedskikkelsen. Inden for begge disse miljøer er det ikke så meget Marinettis første manifests politisk og socialt orienterede paroler fra 1909 med deres militarisme og teknikbegejstring, som vinder indpas, men derimod de mere teknisk orienterede manifeste om kunst såsom *Manifeste technique de la littérature futuriste* fra 1912.

I det sidstnævnte manifest, der bliver grundlag for *Der Sturm*-digtningens “absolute Wortkunst”, anbefales en række midler til at sikre størst mulig koncentration, dynamik og chokeffekt i det digteriske udtryk. Det drejer sig om fjernelsen af alle mindre betydende ordklasser, dvs. artikler, pronominer, adverbier og konjunktioner, anvendelsen af nydannede ord og komplekse udtryk, samt bruddet med enhver form for grammatiske regler,

syntaktisk orden og vanlig interpunktion. Vi ser tydeligt, hvor præcist disse forskrifter passer på *BLOD*. Man finder her en konsekvent brug af versaler, og der forekommer ikke et eneste komma eller punktum i samlingen. Dernæst er alle konjunktioner og artikler fjernet fra sproget, der næsten udelukkende består af konkrete substantiver, adjektiver med stærk billeddannende virkning og bevægelsesverber i nutid. Og endelig er mængden af nydannede ord overvældende. Et udvalg af sådanne lyder f.eks.: “FLUNSER”, “SKRASLER”, “TIGRER”, “RANKER”, “HARPER”, “KULMØRKNER”, “DYB-RØDMER”, “KØNS-KRYBER”, “LIG-ÅNDER”, “FAVNDRUKNER”, “PESTSVAMPEDE”, “KLYNKHYLENDE”, “VALMUBLØDENDE”, “FLADHAT-ALFONSER”, “ORM-ÅRER”, “ILD-HVIN”, “FLODD-PENIS”, “BLODBLOMSTER”, “BLOD-FONTÆNE”, “BLOD-HULK”, “BLODNAT”, “BLOD-SØ”, “HUS-STOR”, “BÆLG-NAT”, “RUST-BLOD” og “FLODD-KATARAKTER”.

Broby-Johansens slægtskab med dele af den futuristiske forestillingsverden går dog videre end til via *Der Sturm*-digterne at annektere dens principper for litterært formsprog. Også deres kunstsyn som helhed er *BLOD* influeret af, hvilket bliver tydeligt, hvis vi ser på et Broby-Johansen-citat, der beskriver de forhold ved futurismen, som forfatteren især har hæftet sig ved. I *Historien om maleriet i Europa* (1960) har Broby-Johansen valgt det følgende udpluk af et af de utallige futuristiske manifeste til at repræsentere retningen:

At male efter en poserende model er vanvittigt og røber en lav tænke-måde, også når denne model omsættes til lineære, sfæriske og kubi-stiske former. At give en allegorisk betydning til et nøgent kvinde-menneske ved at lade hende stå med et eller andet i hånden er for os karakteristisk for tradition og akademi. Mange malere synes besat af et ubetvingeligt behov for at udstille deres nøgne elskerinder, så ud-stillingerne er blevet flæsketorve med rådne skinker.<sup>114</sup>

Som man ser, passer citatet særdeles godt på den livsfølelse og kunstholdning, der kommer til udtryk i *BLOD*. Også her finder vi væmmelsen ved det kropsligt-kvindelige, hvilket man ud fra en psykoanalytisk synsvinkel sædvanligvis ville knytte sammen med en fortrængt homoseksualitet. Svarende til futuristernes idiosynkratiske beskrivelse af kvindeskikkelser som “flæsketorve med rådne skinker” har vi alle *BLOD*'s afskyelige skøger. Lidt vanskeligere er det med de kvinder, der ikke kan affærdiges som moralsk anstødelige. Ubehaget ved kvindekroppen kobles i disse tilfælde sammen med et generelt politisk orienteret traditionsopgør, som såvel hos en række futuristiske kunstnere som i *BLOD* er rettet mod en klassisk-

romantisk maleritraditions fremstilling af det nøgne kvindelegeme. I *BLOD* møder vi som nævnt kvindeskildringer, der både rummer romantisk metaforik og en omsætning af modellen til “lineære, sfæriske og kubistiske former” – “ALLE HENDES LINIER ER ELIPSER / RUMMETS TERNING BLIVER ROSENRODME” – men denne “lave tænke måde” destrueres effektivt, da pigen herefter voldtages og maltrakteres. Når kærlighedsæstetikken i *BLOD* som hos en række futuristiske kunstnere er et så centralt poetisk princip, er det langt fra tilfældigt: Den er et adækvat svar på et kaotisk, modsætningsfyldt og idiosynkratisk køns- og følelsesliv.

Broby-Johansens digte lægger sig altså på flere punkter i kølvandet på futurismen. Specielt gælder det bevægelsens brohovede i Berlin med *Der Sturm*-kredsens forsøg udi “absolute Wortkunst”, fra hvem en mængde programmatisk formuleringer om en “ny lyrik” stammer. Det gælder Lothar Schreyers krav om, at “digtningen i bund og grund ikke kan tage hensyn til grammatikken”, Kandinskys om at “digtningens eneste materiale er ordet”, og Herwarth Waldens om at “kunstnerens materiale ikke er sproget, men ordet”.<sup>115</sup> Generelt er Broby-Johansen dog mere influeret af enkeltdigteres formsprog, tone og omverdensgestaltning end af tidens programmatisk æstetiske skrifter og manifeste fra de futuristiske og ekspressionistiske miljøer. Det gælder specielt de tre tysksprogede poeter August Stramm, Gottfried Benn og Georg Trakl.

Blandt digterne omkring *Der Sturm* var datidens absolut førende navn August Stramm. Stramms eneste digtsamling *Du* (1915) er en helt uomgængelig forudsætning for *BLOD*. Både med hensyn til formsproget: den stejle vertikale digtform med enkeltord i hver verslinie og de konkrete, sanseligt hårdtslående sproglige udtryk, og med hensyn til motiverne: de kønsligt-dekadente optrin med prostituerede og bordelmiljøer, er der klar overensstemmelse mellem Stramm og Broby-Johansen. Et digt som “BORDELPIGE DRÆBER UFØDT” har f.eks. som forlæg Stramms “Freudenhaus”, fra hvilket en passage lyder:

Ungeborenes  
Geistet  
Dünstelnd  
Durch die Räume!  
Scheu  
Im winkel  
Verkriecht sich  
Schamzerpört  
Das Geschlecht!

Ufødt  
Spøger  
Dunstende  
Gennem rummene!  
Sky  
I krogen  
Sammenkrøbet  
Skamopløst  
Kønnet!  
(overs.: Poul Borum: "Glædeshus")<sup>116</sup>

Også Gottfried Benns morbide digtsamlinger *Morgue und andere Gedichte* (1912), *Söhne* (1913) og *Fleisch* (1917) har haft indflydelse på udseendet af *BLOD*. Fra Benns digte har Broby-Johansen tydeligvis lært anvendelsen af idylliserende titler, der står i skærende, ironisk kontrast til et rædselsvækkende indhold. Hos Broby-Johansen hedder hårrejsende mord- og voldtægtsdigte "STRIDSMÆND FOR DET VI ELSKER", "FORÅRET KOMMER TIL CAFEEN" og "ODALISK-SKØNHED", mens Benn kalder et digt fra *Morgue und andere Gedichte* om dissektionen af en forsumpet ølkusks lig, "Kleine Aster" ("Lille Asters"), og et om en ung piges rottefyldte lig, "Schöne Jugend". Motivisk er der ligeledes en arv fra Benn i en række digte fra *BLOD*. Det gælder i Broby-Johansens sygdomsbeskrivelser med "LÆBER BLØDER (FLYDENDE UDOVER PEST-SVAMPEDE SKULDRE)" (p. 7), "EDRENDE SÅR" (p. 13) og "MENNESKEÅDSLERS KLYNGE" (p. 12), hvis forlæg øjensynligt er Benns "Mann und Frau gehn durch die Krebsbaracke" ("Mand og kvinde går gennem kræftbarakken") med dens "zerfallene Schösse" ("rådne skød"), "zerfallene Brust" ("rådne bryster"), "Klumpen Fett und faule Säfte" ("klumper af fedt og dovne safter") og "verkrebssten Schloss" ("kræftbefængte skød"). Et andet eksempel er indledningsdigtet fra *Morgue und andere Gedichte*, "Kleine Aster", fra hvilket der høres et ekko i "LIGSKÆNDER" med hensyn til anvendelsen af Benns yndlingsblomst, astersen, idet den første linie i Broby-Johansens digt lyder: "ASTERSDYNGE SVEDER". Endelig er der en tydelig overensstemmelse mellem Broby-Johansens "LIGET" med "PURUNG KVINDES / BLOMSTERSPINKLE LIG", der kommer drivende ned ad en flod, og Benns "Schöne Jugend":

Der Mund eines Mädchens, das lange im Schilf  
gelegen hatte,  
sah so angeknabbert aus.  
Als man die Brust aufbrach, war die Speiserröhre  
so löcherig.

Schliesslich in einer Laube unter dem Zwerchfell  
fand man ein Nest von jungen Ratten.

Munden på en pige, som længe havde ligget i sivene,  
så så tilknappet ud.

Da man brød brystet op, var spiserøret så hullet.

Sluttelig, i en løvkule under mellemgulvet,

fandt man en redefuld unge rotter

(overs.: Peter Poulsen: "Skøn ungdom").<sup>117</sup>

Den tredje tysksprogede digter, hvis aftryk mærkes i *BLOD*, er østrigeren Georg Trakl. Selvom der er oplagte forskelle mellem Trakls *Gedichte* (1913) og Broby-Johansens *BLOD* med hensyn til førstnævntes komplekse billedsprog og profetisk-følelsesfulde tone, så er der dog også et kraftigt fællespræg. Begge steder finder man det kulturpessimistiske, spenglerske syn på den moderne civilisation som en degenereret tilstand samt udmalingen af metropolens forfald og dekadence. Også hvad angår den kønslige morbidity kombineret med beskrivelsen af en tabt uskyldstilstand og i gestaltningen af de feberagtige rød-sort-gyldne farvetableauer, er Trakl en tydelig resonansbund for *BLOD*. Et digt som "An die Verstummen" ("Til de forstummede") indeholder f.eks. hele "ODALISK-SKØNHED"'s forestillingsverden med sygdom, sindssyge, skøger, sult, storbyørken, døde børn, blod, nat og undergang:

O, der Wahnsinn der Grossen Stadt, da am Abend  
An schwarzer Mauer verkrüppelte Bäume starren,  
Aus silberner Maske der Geist der Bösen schaut;  
Licht mit magnetischer Geissel die steinerne Nacht  
verdrängt.

O, das versunkene Läuten der Abendglocken.

Hure. die in eisigen Schauern ein totes Kindlein  
gebärt.

Rasend peitscht Gottes Zorn die Stirn des Besessenen,  
Purpurne Seuche, Hunger, der grüne Augen zerbricht.

O, das grässliche Lachen des Golds.

Aber stille blutet in dunkler Höhle stummere Menschheit,  
Fügt aus harten Metallen das erlösende Haupt.

O den store bys afsind,

de forkrøblede træer besætter den sorte mur om aftenen,

det ondes ånd skuer ud af en maske af sølv!  
 med magnetisk svøbe fortrænges lyset af den stenede nat.  
 O den bundfældte ringen af aftenklokkerne.  
 Skøgen, der fødte et dødt, lille barn i iskolde byer.  
 Rasende pisker Guds vrede det besattes pande,  
 purpursot, sult, der sønderriver de spirende øjne.  
 O guldets gysende latter.  
 Stille forbløder den tavse menneskehed i mørke huler,  
 skaber af hårde metaller det frelsende hoved.  
 (overs.: Niels Brunse: "Til de forstummede")<sup>118</sup>

Som helhed er det de store, skævtvredne enere inden for digtningen, frem for flygtige opportunistiske kunstneriske avantgardebevægelser, der for alvor har sat sig spor i Broby-Johansens digtning. Af mere flygtige impulser i forhold til *BLOD*-æstetikken kan nævnes mange, såsom indslaget af dadaisme i "FORÅRET KOMMER TIL CAFEEN", hvor den væltede gramfon afslutter digtet med følgende svada: "TI / TI / TIER DI / DA / VALMO / VALMI / VALKAJMAKA", det samme digts motiviske – men absolut ikke tematiske og formsprogsmæssige – lighed med Tom Kristensens "Det blomstrende Slagsmaal" (1920), og de lidt perspektivløse stiløvelser udi "kubistisk digtning": "EN METER OVER GULVETS MØGGRØNNE KVADRAT / TUNGT HOLDT I AVE AF ET SVÆRBENET KRAFT-PARALLELOGRAM / HÆNGER BILLARDETS SPINATFALMEDE AF PERSPEKTIVET BRAT TILSPIDSEDE FORKANT" (p. 8).

Derudover indeholder *BLOD* henvisninger til forskellige fænomener inden for samtidens kunst og medier. Det gælder f.eks. filmdivaen "ASTA NIELSEN"<sup>119</sup> i "ODALISK-SKØNHED", hvis femme-fatale-skikkelser fra århundredets første to årtiers eksperimenterende film såsom den berømte *Afgrunden* (1910) korresponderer med det samme digts "SKØGE", hvis "ØJNE TIGRER BAG LIGSORT SLØR". Man kan afgjort også pege på en generel påvirkning i *BLOD* fra filmmediet. Broby-Johansen stiftede bekendtskab med de tyske ekspressionistiske film i Berlin efter Første Verdenskrig, og man genfinder disse films typiske panoreringer i fugleperspektiv over byens afgrund i digte som "NATLIG PLADS", "LILI!", "LYSTMORD", "LIGSKÆNDER" og "ODALISK-SKØNHED". Man spørger endvidere sig selv, om ikke det "STILLADS", som selvmorderen i "ODALISK-SKØNHED" kaster sig ud fra, stammer fra et filmstudie. En anden mediemæssig påvirkning i *BLOD* er den nye salgsoverrettede omnibuspresses overskriftsstil i f.eks. "BORDELPIGE DRÆBER UFØDT". Endelig er det naturligvis uomgængeligt at nævne indflydelsen fra billedkunsten i forhold til *BLOD*, hvis forfatter som bekendt helligede sig kunstpædago-

gikken de resterende 66 år af sit liv. Ud over den unge Georges Rouault drejer det sig om den voldsomme fremvækst af tysk hæslihedsæstetiserende ekspressionistisk malerkunst med storbyen som motiv i årene omkring Første Verdenskrig. Navne er her George Grosz, Otto Dix, Max Beckmann, Conrad Felixmüller, Ludwig Meidler og Ludwig Kirchner, hvis billeder Broby-Johansen utvivlsomt har været bekendt med under sine ophold i Berlin som helt ung.<sup>120</sup>

Finder man i *BLOD* mangfoldige påvirkninger fra forskellige moderne kunstarter og medier, kunstneriske avantgardebevægelser, samt samtidige digtere som Stramm, Benn og Trakl, skal man imidlertid ikke tro, at samlingen på futuristisk vis forkaster al fortidig æstetik. Meget tyder på, at en vigtig inspirationskilde for samlingen er en digter, der normalt ikke sættes i forbindelse med en hårdtslående, illusionsløs, hæslihedsæstetiserende, moderne kunst, nemlig Oehenschläger.

Forlæggene for *BLOD*'s første og sidste digt, "ODALISK-SKØNHED" og "ENESTE", er tydeligvis henholdsvis "Hakon Jarls Död" og "Sanct Hansaften-Spil" fra *Digte 1803*. Sammenligner vi Oehenschlägers digtning med Broby-Johansens, kan den sidstnævntes formsprog og motivverden med tabukrænkende gloser og storbyscenerier virke som en markant forskel i forhold til Oehenschlägers digtning, men vi har i kapitel 2 set, i hvor høj grad *Digte 1803*'s "Romancer" domineres af dæmoni, kirkegårdsrædsel, splittelse og mørke, hvorfor lighederne mellem *BLOD*'s indledningsdigt og begyndelsen af *Digte 1803*'s andet digt, "Hakon Jarls Död" er påfaldende. De første 4 verselinier fra strofe 2 lyder (Der henvises til strofe 1, som er trykt på side 44-45):

Den gothiske Steenmasse kneiser,  
brunrøddlig skummel i Maaneglands.  
I mörkeblaae Luft sit Spir den reiser,  
om Muren Dödninge rangler i Dands.

Man finder i begge digte et morbidity natligt eksteriør med "Maaneglands" ("MÅNENAT"), "Syvstiernen" ("SYVSTJERNE") og blodige hændelser ("blodige Steen" vs. "BLODIGE HJÆRNER", "BLOD RANKER SVE-DIGE LAGENER", "LÆBER BLØDER"). Tematisk er der i begge digte en fuldstændig syntese mellem fysisk og moralsk-åndeligt forfald med "Offerlundene" og "om Muren Dödninge rangler i Dands" eller "SKURK", "SKØGE", "HALVNØGENT KVINDELIG", "PESTSVAMPEDE SKULDERE" og "SELMORDER". Også sprogligt er sammenfaldene mellem digtene påfaldende. Man bemærker de mange dynamiske, ofte nydannede verber ("rangler", "knaser" vs. "SKRASLER", "RANKER", "TIGRER"), de eks-

pressive farveadjektiver (“sort”, “brunrødlig”, “mørkeblå”, “blodig” vs. “BLODIGE”, “LIGSORT”, “GRØNLIGT”), de konkrete, sanseæggende substantiver, og endelig digtenes lydmalerier. Med hensyn til det sidste er der i begge tekster lagt et dystert mumlende, gennemgående spor af s- og k-stavrim (“saa lange og sorte / Syvstiernen skimter så mat” vs. “SOM SMUDSIGE SKRIG / SKURK SKJULER” og “knager Granen i kolde Nat” vs. “KVINDELIG I KLOAK”), og på vokalsiden flænges det mørke tableau af skumle bagtungevokaler (“De Nætter ruge saa lange og sorte / (...) / fælt knager Granen i kolde Nat” vs. “STORBY I MÅNENAT / I HUSES SLUGTER SIDDER MÆND MED BLODIGE HJÆRNER”) af gyserfilmsagtige skrig af i-lyde (“Vor Tid er forbi! / Snart synke vi!” vs. “SKRIG ... KVINDELIG ... HVILELØS ... TIGRER ... LIGSORT ... STILLADS ... ILER ... STIVNET”).

Endelig har vi i *BLOD*'s afslutningsdigt “ENESTE” samlingens eneste ikke ironiske fremstilling af en positiv utopi. Dette digt danner med sine “ROSER”, “SAMMENSLYNGEDE SJÆLE STIGE / I BLEGBLANK MÅNES LYSE BÅD” og “STJERNER” koncentrat af udtryk og topoi fra “Sanct Hansaften-Spil”'s afsluttende scene, hvor det unge par “Favn mod Favn / tolker hele Naturens Kierligheds Navn”<sup>121</sup> og i midnatstimen forener sig i selvmordet, da den snævre borgerlige verden ikke kan rumme deres kærlighed. “ENESTE” er måske samlingens modigste digt. Dette kan lyde paradoksalt i betragtning af, at det var et af de få digte fra *BLOD*, der ikke blev censureret ved udgivelsen. Når man kan tale om mod, skyldes det, at Broby-Johansen i dette digt – som i nogle andre Oehlschläger-prægede som “TRIBADER”, “SELVMORD” og altså “ODALISK-SKØNHED” – overskrider den spændetrøje, som *Der Sturm*-futurismen og den avantgardistiske hæslighedsæstetiserende modernisme til dels har afstukket for *BLOD*'s poetik og livstolkning.

Tilstedeværelsen af de Oehlschläger'ske toner midt i det ultraeksperimenterende partitur viser den unge Broby-Johansen som alt andet end en bevidstløs efterplapper i forhold til samtidens æstetiske trends og den tysksprogede ekspressionismes digteriske koryfæer, Stramm, Benn og Trakl. På mindst tre punkter synes der i *BLOD* at ligge en bevidsthed om begrænsningen i avantgardebevægelsernes kunstneriske strategier. For det første har en række *BLOD*-digte fornemmelse for, at tilværelsen rummer eksistentielle aspekter, såsom ekstasen og den betingelsesløse kærlighed, der ikke kan indfanges kunstnerisk med hæslighedsæstetiserende beskrivelser. For det andet er der i sansemættede digte som “ODALISK-SKØNHED” en bevidsthed om, at lyrisk intensitet ikke nødvendigvis opstår ved at lægge sproget i et futuristisk syrebad, hvor alt tilsyneladende overflødigt sprog fjernes. Emotionel nuance og sproglig musikalitet kan ikke frem-

trylles med brutalitet. Og for det tredje hænger *BLOD*'s fascinationskraft – som alt andet kunsts – sammen med, at værket udspringer af en indre nødvendighed. Samlingens kvalitet beror på, at den på én gang rummer en kølig, velkvalificeret og kompetent dialog med en række avantgardistiske kunstneriske positioner, samtidig med at den får skabt en personlig tone gennem den rastløse søgen efter et adækvat udtryk for et eksistentielt stof.

Lad os et øjeblik vende tilbage til de forskellige bud på en tolkning af *BLOD*, som denne fremstilling indledte med. Hvis vi skal give Lise Loesch ret i, at *BLOD* gennemstrømmes af marxistisk bevidsthed, må vi påpege, at der er tale om en ligeså kaotisk, virkelighedsfjern og idiosynkratisk type af politisk tænkning som hos andre samtidige modernister som Södergran og Pound.<sup>122</sup> Tilsvarende kan man være enig med Erik A. Nielsen i, at der i Broby-Johansens lyrik er tale om en “kosmisk renhedslængsel”, men et sådant begreb bør da suppleres med en mere præcis og nuanceret psykologisk eller eksistentielt orienteret forklaringsramme. Det kunne f.eks. være Bjørnvigs forestilling om “æstetisk idiosynkrasi”. Og med en sådan psykoanalytisk funderet forklaring på den voldsomme aversion over for det kvindeligt-kropslige ligger det naturligvis også lige for at tale om en fortrængt homoseksualitet som baggrund for *BLOD*, sådan som det også har været gjort i forbindelse med forfatterskaber, hvor lignende perceptions- og refleksionsformer forekommer, såsom Vilhelm Ekelunds og Johannes V. Jensens.

Pointen i denne fremstilling har i første række været at fremhæve *BLOD* som et betydningsfuldt og særegent værk i dansk modernistisk digtning, idet det mere end noget andet dansk litterært værk rummer en række poetologiske problemkredse, der knytter an til den tidlige europæiske, avantgardistiske, modernistiske lyrik. Det drejer sig som nævnt om bl.a. æstetisering af det hæslige, depersonaliseringen af digtningen, skabelsen af “absolute Wortkunst” og den futuristiske bevægelses totale traditionsopgør. Da det yderligere er tydeligt, at der allerede hos den 22-årige Broby-Johansen ligger en betydelig evne til at omsætte avantgardekunstdidéerne til en dansk digtning, samt til at lade teksterne klinge med resonans i en personlig livsfølelse, må det slås fast, at receptionen af *BLOD* er intet mindre end en tragedie. For ingen ved, om dansk litteratur i dag ikke ville have set anderledes ud, hvis ikke det “umådelige mådehold”<sup>123</sup> brutalt havde lukket munden på Broby-Johansens bizarre og banebrydende forfatterskab, inden det fik foldet sig ud.



## 4. Dansk modernistisk lyrik efter 1980

### 4.1. Enhver gør holdt i sit eget rum.

Udviklingen inden for dansk poesi fra begyndelsen af 1980'erne og frem til 1990'erne

Siden Det moderne Gennembrud har det været kutyme inden for dansk litteraturforskning at betragte den litterære udvikling ud fra den hegelianske tese-antitese-model. Modsætningen står her mellem strømninger rod-fæstet i et rationelt livssyn – naturalisme, socialrealisme, bekendelseslitteratur etc. – og strømninger med udgangspunkt i lovprisninger af fantasi, følelse og tilværelsens irrationelle aspekter – romantik, symbolisme, modernisme etc. Efterhånden er der i den ovennævnte konstruktion også blevet indbygget en forestilling om tiårige skift, således at de lige årtier med strømningerne ekspressionisme, sensymbolisme, konfrontationsdigtning og 80'er-lyrik er kommet til at stå som den danske modernistiske poesis vigtigste perioder. Passer denne litteraturhistoriske konception – dvs. er 1990'ernes digtning ikke-modernistisk? Eller er der i de mindste tale om en helt anden form for modernistisk poesi end i begyndelsen af 1980'erne? Det følgende er et forsøg på at gøre status med hensyn til de ændringer, der forekommer inden for dansk lyrik fra 80'ernes begyndelse til midten af 90'erne.

#### 4.1.1. Modernistisk lyrik efter 1980

Grundlæggende kan man sige, at den tidlige 80'er-lyrik har to centrale træk, nemlig den gennemgribende civilisationskritik og det visionære, der slet ikke eller kun i svag grad genfindes i 90'ernes lyrik. I den tidlige 80'er-

lyrik males der med brede pensler, idet man inddrager enorme mængder af forskellig virkelighed i et forsøg på at skabe et totalbillede af tidens forfald og utopier. Ti år senere ser man derimod en lyrik, der oftest arbejder med langt mere afgrænsede projekter. Man gør ikke krav på at udtrykke noget repræsentativt for tiden, men gestalter i digtet et æstetisk felt, hvor en personlig stil, en livsholdning og et sansesapparat arbejder sammen. 1990'ernes danske lyrik stræber med Søren Ulrik Thomsens ord efter at "sætte sig 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."<sup>124</sup> Men lad os, inden vi ser nærmere på den nyeste lyrik, kaste et blik på, hvad der skete i de tidlige 80'ere.

Fra 80'ernes start var man vidne til en enorm interesse for og dyrkelse af kunst og kunstnere. De unge digtere blev omtalt som den mest "medieforkælede generation",<sup>125</sup> Danmark har set, og for dette synspunkt taler da også det faktum, at der gik kort tid fra de nye poeter manifesterede sig med tidsskrifter som *Sidegaden*, *Platform* og *Nå!80*, til de fleste af disse subkulturelle manifestationer var fuldstændigt opslugte af den etablerede mediekultur. Det blev hverdagskost at læse i *Politiken* om F.P. Jac, der ville drikke sig ihjel, inden han blev 30, og man kunne i Jens Winthers *Bazar* høre Michael Strunge fortælle Lola Baidel, at hun lavede "fiduspoesi."<sup>126</sup>

I profileringen af 80'er-digtningen lå i første række opgøret med 70'ernes brugslyrik ("dette snottede begreb" – som Strunge skriver i *Sidegaden*).<sup>127</sup> Hvor en mainstream i 70'er-lyrikken består af erfaringsfremlæggelser fra privat- og arbejdslivet, og af politisk orienterede handlingsstrategier, og er formuleret med dagligsproglig forståelighed, opfatter 80'erpoesien sig som den tidligere lyriks absolutte modsætning, idet det her er visionen og det sproglige eksperiment, der lægges vægt på. Vigtigt er det imidlertid at bemærke, at den modsætning mellem de to årtiers digtning – som f.eks. lanceres i Erik Skyum-Nielsens manifestagtige artikler fra begyndelsen af 80'erne, "80'er-gespenstet" og "Digtets fald og genrejsning"<sup>128</sup> – på flere punkter er en diskutabel litteraturhistorisk konstruktion. Dels er der tale om en polemisk, ikke-værdi-neutral kontrast, hvis klare sigte er at fremhæve den sidste periodes positive kvaliteter. Og dels er der en lang række forfatterskaber (Henrik Nordbrandt, Peter Laugesen, Rolf Gjedsted, Klaus Høeck etc.), der absolut ikke passer med karakteristikkene af ti-årene.

Skal man fremhæve et generelt træk ved den modernisme, der ser dagens lys i begyndelsen af 80'erne med Michael Strunges, Bo Green Jensens og Søren Ulrik Thomsens forfatterskaber, bliver det, at den i højere grad er beslægtet med den klassiske modernisme – perioden fra den fran-

ske symbolisme til imagismen og den tyske ekspressionisme – end den danske 60’er-modernisme er det. Konfrontationsdigterne bevæger sig i deres valgslægtskaber ikke meget længere tilbage end til svensk 40-tals-digtning. 80’er-digtningen er derimod en modernisme, der har villet placere sig i den størst mulige opposition til 70’ernes realistisk orienterede brugslyrik, og som derfor har opsøgt det hjørne af modernismen, der har mindst til fælles med en sådan digtning.

R.N. Maiers udtryk “tragisk abstraktion”<sup>129</sup> dækker en hovedstrømning (især Strunges og Green Jensens forfatterskaber) inden for de tidlige 80’eres lyrik. Det drejer sig om en kunst, som skabes på grundlag af en gennemgribende kulturpessimisme. I digtet destrueres den eksisterende virkelighed, den frakendes enhver værdi, og den heroisk lidende digter lever kun i kraft af en vision om noget andet. Håbet artikuleres i form af det Hugo Friedrich kalder “den tomme transcendens”, hvorved der forstås, at længslen bort fra den uudholdelige fakticitet formuleres i de samme termer som den romantisk-religiøse længsel. Blot er der ingen idé eller etik bag digtets uopnåelige paradision – den er “en ren og skær spændingspol, hyperbolisk tilstræbt, men ikke til at betræde”.<sup>130</sup> (jf. også p. 38, p. 102 og p. 157).

Når man fokuserer på civilisationskritikken i 80’er-lyrikken, har man at gøre med noget fundamentalt andet end den kritik, man finder i 60’ernes konfrontationsmodernisme. I Rifbjergs, Ørnsbos og Malinowskis digtning er der konkrete og målrettede angreb på forhold og institutioner i det omgivende samfund. Man kritiserer anonymiseringen i massesamfundet, forbrugerismen, medierne og reklamens stigende magt eller menneskets fremmedgørelse i forhold til den fremmarcherende teknologi på arbejdspladsen. I 80’erne er synsvinklen ikke Bomholts, Knud Jespersens eller Ebbe Reichs, men Spenglers og Nietzsches – eller nærmere Trakls, Benns og Eliots. Det er den klassiske modernismes totale afskrivning af den eksisterende samfundsmæssige virkelighed, set fra elfenbenstårnets top oppe i stratosfæren.

#### 4.1.2. Tre 80’er-digtere – Michael Strunge, Bo Green Jensen og Søren Ulrik Thomsen

Blandt de mange digtsamlinger fra begyndelsen af 80’erne står som tre af de mest markante Michael Strunges *Vi folder drømmens faner ud* (1981), Bo Green Jensens *Requiem & messe* (1981) og Søren Ulrik Thomsens *City Slang* (1981). Strunges *Vi folder drømmens faner ud* består af en række sindbilleder af en dødsmerket civilisation:

Skrig er udspændt mellem husene  
i den hæslige by  
Menneskene er skygger  
af fabrikkerne og kontorerne  
En pige løfter sin kjole  
og hendes køn er et ur  
("Den hæslige by")

Med de klassiske modernistiske virkemidler, depersonalisering (fravær af eksplicit lyrisk subjekt) og sansemæssig irrealitet ("skrig udspændt mellem husene"), skabes den angstmættede og dæmoniske atmosfære i digtets storbyunivers, hvor enhver form for artikulation af følelse og samhørighed er udslettet.

Ligeså voldsom negativiteten er i beskrivelsen af moderniteten, ligeså kraftfuld er imidlertid den positive utopi, som fremtræder i samlingen. Lys er som bekendt kraftigst i tæt mørke – og man søger da også forgæves efter grå toner i Strunges univers. Digtene i samlingen er struktureret i forhold til et polariseret værdiunivers, hvor den ene pol repræsenterer modernitetens destruktivitet og er symboliseret ved ord som "fabrik", "kontor" og "maske", mens den anden står for det utopiske og udtrykkes ved ordene "barndom", "drift", "stjerne" og "oprør":

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  
("Den hæslige by")

Strunges enorme receptivitet som digter fornægter sig ikke: Der udtrykkes i digtet en positiv vision, der trækker energi ud af en mængde æstetiske, filosofiske, psykologiske og politiske konstruktioner. Det gælder f.eks. romantikkens tro på barnets særlige indsigt, surrealismens opfattelse af underbevidstheden som revolutionært potentiale, antipsykiatrien, tressernes ungdomsoprør og marxismen/anarkismen. Mere spændende end "Den hæslige by"'s noget programmatisk og bombastisk formulerede utopi, der går igen i digtsamlingens surrealistisk inspirerede titel, er dog eksempler i Strunges digtning på særprægede visioner, der unddrager sig almindeligt udbredte utopier. Det gælder f.eks. digtet "Natmaskinen":

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

Digtets afslutning antyder en sammenhæng mellem det mindste (kroppen, det individuelle) og det største (arten, universet), en lighedannedhed mellem det nære og de store bevægelser i verden. Er der via blodet, nerverne og de kropslige signaler en forbindelse til større sammenhænge, en forbindelse, der går mere direkte end den, der går via det samfundsmæssige? Forudanes der i et visionært digt som "Natmaskinen" – ligesom tidligere tiders lyrik har fungeret som menneskehedens profetiske drømme – et nyt holistisk verdensbillede?

Bo Green Jensens *Requiem & messe* (1981) var 80'ernes lærdeste digtsamling, og kritikerne kappedes om at hitte rede i de mange litterære, religiøse, historiske og mytologiske allusioner. Den var et værk i Eliots ånd og gjorde brug af simultanteknikken fra *The Waste Land* (1922), hvor vidt forskelligt stof fra dagligdagen og den vestlige kulturkreds som helhed bringes sammen i digtet. Og som i Eliots værk med dets enorme noteapparat er man ikke så meget klogere på værket, når man har fundet Spenglers "Aftenland", Eliots "Tiresias", Bowies "Sønner af den tavse tid" samt referencerne til bibelen, nordisk mytologi, Baudelaire, Sarvig, Sylvia Plath, Leonard Cohen og Bob Dylan.

Civilisationskritikken i *Requiem & messe* er ikke mindre gennemgribende end i *Vi folder drømmens faner ud*, omend Bo Green Jensens poetiske mytedigtning har et ganske andet præg end Strunges vildtvoksende billedsprogslyrik. Hvor stemningen i Strunges samling er præget af utilsløret raseri og oprørstrang, er den i Green Jensens domineret af desillusion og magtesløshed:

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  
(“Forskydning”)

Tiden i digtene er altid den arbejdsledige formiddag, stedet ofte et sjælløst, sterilt cafeteria i forstaden, og sindstilstanden 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. Mens Strunges digte benytter et polariseret symbolunivers, hvor den livsfjendske civilisation fremtræder som en klart defineret negativ kraft, er Green Jensens poetiske univers mere subtilt, idet hans digte fremviser en verden med en tilsyneladende pæn “civiliseret” skal, bag hvilken der så ligger følelsesmæssig afstumpethed, åndløshed og perverteret drift. Dette forhold er også en forklaringsnøgle til den karakteristiske stil fra *Requiem & messe*, hvor en høj, patetisk stil med abstrakt genitiv, komplicerede synæstetiske virkninger, knudrede passivkonstruktioner og lærde allusioner pludselig slår over i det prosaisk-vulgære. At civilisationen er af lave, kan anskueliggøres med det tunge mytologiske skyts:

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

Men også med et (fra det samme digt) 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  
 (“Moderne kærlighed”)

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 modernistisk utopi i Green Jensens digte:

Aftenbyen brænder  
Alle engle lever  
For at finde egen lyd  
I øjet af den tavse tid  
 (“Dunkelt i et gådeglass”).

“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 digteren.

Også Søren Ulrik Thomsens *City Slang* er en samling, i hvilken civilisationskritikken og visionen er de meningsstrukturerende størrelser. Stilen i denne samling adskiller sig markant fra både Strunges og Green Jensens, idet afsmitningen fra den klassiske modernisme er mindre tydelig hos Thomsen. *City Slang* har derimod i sin stil meget til fælles med 60'ernes konfrontationsmodernisme:

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 glasgaden lys  
("By")

Som i Rifbjergs rekognosceringer i de københavnske havnearealer i *Konfrontation* (1960) eller Ørnsbos sansninger af massernes trængsel i en tingsoverlæst storby i *Digte* (1960) bombarderes den digteriske bevidsthed med konkret sansede udsnit af byens liv. I digtet "By"s 16 sætningsenheder beskrives en række indbyrdes usammenhængende og derfor for jeget meningsløse hændelser. Indtrykkene perciperes helt passivt og forudsætningsløst, og man bemærker endvidere, hvordan alle de registrerede scenarier konnoterer forfald, ensomhed og angst. "By" er et digt om den totale fremmedgørelse og afmagt; det er en indædt kritik af moderniteten. I andre af *City Slang*'s digte skinner der en positiv vision igennem:

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.  
("Hver dag")

Den digteriske bevidsthed mættes som i "By" med sansninger fra den moderne tingsverden. Svarende til Rifbjergs "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, 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 er der ikke tale om en vision i den klassisk modernistiske forstand, hvor denne har karakter af en transcendens, en overskridelse af en grænse til et rum af en anden verden (Baudelaires "azur", Rimbauds "ukendte" og Claussens "Ekbátana"). Digtene rummer derimod en længsel mod en immanens, en fysisk/psykisk tilstand hos subjektet. Ligesom Riffbjergs lykkeforestilling i *Konfrontation* består af bevidsthedsudvidende og emanciperende rutscheture ned gennem underbevidstheden, finder man hos Thomsen ekstatiske øjeblikke, små satori-agtige oplevelser, hvor jeget oplever en intens kontakt med virkeligheden. Thomsens betegnelse for disse oplevelser er "nærvær" – et nøglebegreb i Thomsens poetik, *Mit lys brænder*, fra 1985. Nærværsoplevelsen kommer i Thomsens univers i stand på to måder: gennem det erotiske og gennem den kreative proces – og ofte smelter de to typer af intensitetsskabende aktiviteter sammen, skriften bliver en kropslig og erotisk aktivitet:

Kunne min krop drive ud i min skrift  
kunne ordene sejle fra hændernes hud  
fylde mit rum og pumpe i luften  
som blodet der svimler i kroppens lykke  
og styrter i årernes skakter  
("Kunne min skrift")

#### 4.1.3. Tre 90'er-digtere – Lars Bukdahl, Carsten René Nielsen og Annemette Kure Andersen

Efter disse punktnedslag i de tre centrale samlinger fra firserlyrikkens gennembrudsår, 1981, i hvilke de to karakteristika, civilisationskritikken og visionen, synes at konstituere samlingernes tilværelsestolkning, vil jeg forsøge at tage temperaturen på lyrikken omkring 1990 ved nedslag i tre debutsamlinger. Det drejer sig om Lars Bukdahls *Readymade!* fra 1987, Carsten René Nielsens *Mekaniker elsker maskinsyerske* fra 1989 og Annemette Kure Andersens *Dicentra Spectabilis* fra 1991.

Bukdahls digte fra *Readymade!* er metakunst. I en række raffinerede og humoristiske kortdigte fremlægges oplevelser af og refleksioner i forhold til kunst fra guldaldermaleriet til den skrifttematiske digtning:

ser  
en brølende 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  
("Brølende hjort ved skovsø")

Det tilsyneladende uskyldige digt aktualiserer et af det moderne menneskes mest fatale dilemmaer, nemlig splittelsen mellem frodig følelse og gold fornuft, eller sagt i kierkegaardske termer, mellem umiddelbarhed og refleksion. Hvem kan opleve billedet af en "brølende hjort ved skovsø", uden at ens intellekt mobiliserer analytisk distance og ironisk skepsis ("spækket med citationstegn")? – Og alligevel kan man ikke undsige sig det behag, som guldaldermaleriets harmoni udløser ("så terroristisk tæt på") (som man drages af den barndom, den naivitet og den uspolerede natur, der for altid er forsvundet).

Bukdahl er naturligvis ikke den første digter, der tematiserer konflikten mellem umiddelbarhed og refleksion. Men i adskillige kunstneriske strømninger ignoreres konflikten. Der foregår således ofte en ensidig fokuseren på enten det spontane, irrationelle og primitive som i futurisme og dadaisme, eller en overdimensioneret vægtning af rationelle aspekter ved liv og kunst, som i forskellige realistiske litteraturretninger. Af det tidlige 1900-tals avantgardebevægelser har kun to vist sig levedygtige i nutidens kunst og poesi, nemlig henholdsvis surrealismen og Marcel Duchamps readymade-art. Den første har haft et kraftigt efterliv i 60'ernes psykedeliske maleri og rockpoesi, mens den anden har haft det i amerikansk minimalisme og concept-art. Forklaringen på, at disse to retninger har været svære at blive

færdige med, synes at stamme fra den fascinationskraft, der ligger i, at de rummer yderst raffinerede indbyggede modsætninger mellem fornuft og følelse: Surrealismen vil bruge de frigjorte, underbevidste potentialer i et opgør med samfundets undertrykkende kræfter. Og readymade-kunsten vil med fornuftens brug konstruere et kunstværk, der repræsenterer den højst mulige grad af tilfældighed, spontanitet og intensitet. I readymade-kunsten smadres alle vante rammer for, hvad der er kunst. Hermed hen-sættes betragteren i en tilstand af chok, af fascineret oplevelse. Bukdahl udtrykker slagkraftigt readymade-idéen i samlingens titeldigt:

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  
("Min readymade")

Readymade-kunsten er kalkuleret umiddelbarhed og virker af denne grund med hele selvmodsigelsens fascinationskraft: "stævnemødt tilfældigt", "verdenssensation / i total almindelighed", og "suveræn kunst / uendeligt hovsa". Netop paradokset og stilbruddet er Bukdahls foretrukne kunstneriske greb. I Bukdahls minipoetik "Fix orkidé – brudstykker af elegancens poetik"<sup>131</sup> finder man formuleringer, der afstikker linier for den nævnte poetiske praksis: "Den absolutte forvirring er et meget centralt poetisk mål", og "den elegante meningsløshed er den mest effektive". I digtene fra *Readymade!* sker der en konstant afsporing af læserens forventninger. Realisme bliver 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  
("Tjek")

– enhver moralsk norm nedbrydes ved hjælp af absurde drejninger af digtens forløb:

et juletræ  
i hovedet på det fattige barn  
med de lysende tårer ha ha  
("Ha ha ha ha")

– og det er i det hele taget umuligt at afgrænse en personlig eller eksistentiel problematik i Bukdahls digtning, idet størrelsen "lyrisk jeg" præsenteres i et parodisk lys:

mit jeg nyder fforskelsløsheden  
og enkelte benzinstationer  
i fulde drag  
("Amerika")

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 et helt andet end den tidlige 80'er-digters. I *Readymade!* nedbrydes alle vante forestillinger, og intet tages for givet: Læseren tvinges til at forholde sig til spørgsmålet om, hvad kunst er, og hvad der sker med os, når vi møder et kunstværk. Bukdahls underfundige digte afsøger grænsefladen mellem kunst og virkelighed, og ud af dette opstår der tekster, der er fulde af intensitet og livsnerve.

Carsten René Nielsens digteriske fysiognomi er helt anderledes end Bukdahls. I hans debutsamling, *Mekaniker elsker maskinsyerske*, finder man en række digte, hvis stil mere end nogen anden dansk digters siden 1920'erne kan karakteriseres som ekspressionistisk:

Han var Nordsøens boreplatforme  
svedig af havet og tågen  
og et glemt efterårs ventesale  
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  
("Svangerskab af tavshed")

I størstedelen af Carsten René Nielsens digte er emnet kærlighed. Digtenes ekspressionistiske stil ses af det faktum, at ingen følelser benævnes direkte, men at en lang række effekter fra den ydre verden med voldsomme sanse-kvaliteter bruges til at afspejle sjælelige tilstande. Der fortælles ikke noget om kærligheden, men læseren får selv lejlighed til at opleve dens virkninger gennem Nielsens suggestive billeder: Afsavnet og ensomheden (“Nord-søens boreplatforme...”), forelskelsens chokeffekt (“satte stikkontakten i solen”), uvirkelighedsfølelsen, mysteriet, angsten og følelsen af skæbne (“gik forbi på en sky før en storm ...”). Nielsen må i sine bedste digte siges at realisere Eliots forestilling om det “objektive korrelat”:

The only way of expressing emotion in the form of art is by finding an “objective correlative”; in other words, a set of objects, a situation, a chain of events which shall be the formula of that particular emotion; such that when the external facts, which must terminate in sensory experience, are given, the emotion is immediately evoked. (...) The artistic “inevitability” lies in this complete adequacy of the external to the emotion.<sup>132</sup>

Når Nielsen er blevet anklaget for “enerverende udvendigheder”,<sup>133</sup> synes dette mere at være en afskrivning af det ekspressionistiske formsprog som helhed, idet det er en kritik, som også f.eks. Tom Kristensen fik hæftet på sin ungdomsdigtning. Ikke desto mindre er der ingen tvivl om, at det voldsomme opbud af billedsprog til dels fungerer som en slags værn mod blottelser af sjælelivets mere sarte vækster. Således har Nielsens “billedpistol” fyret på fuld tryk fra det første digt, “Skamløse engle”, i *Mekaniker elsker maskinsyerske*. Og Nielsen er sig tilsyneladende – som Tom Kristensen var det i sin ekspressionistiske periode – bevidst, at den vilde jagt på effektfulde syner, fra skibskatastrofer til lig, som inspirationskilde for poesien kan give moralske tømmermænd:

På kirkens hospitalsgange med deres  
rådne katadraller af døende kroppe  
Overalt sniger de skamløse engle sig rundt  
langs murenes blodtryk på voldtægters 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  
 (“Skamløse engle”)

Hvis da ikke ligefrem Nielsen mener, at hans digte kan få de “skamløse engle” til at falde ned, dvs. destruere kapitalismen, så er der ingen tvivl om digtets udsagn: Det er den dårlige samvittighed fra “Det blomstrende Slagsmaal”(1920) og “Ulykken” (1924), anfægtelsen ved at drive æstetik på elendigheden, der annonceres. Der er tilsyneladende, når man undtager Broby-Johansens *BLOD* og Jess Ørnsbos lyrik, en grundregel i dansk lyrik, at man, når man bruger forfald og fornedrelse som motiver i digtningen, skal sikre sig, at sådanne udskjelser er fortyndede op med en portion dårlig samvittighed. Hos Carsten René Nielsen og Tom Kristensen er det ikke for alvor nogen vild, bizar, oprørske og visionære udfoldelse af hæslighedens æstetik, der er på færde.

Tematikken i Carsten René Niensens digtning er særdeles dagligdags, til trods for at billedsproget vrimler med vilde surreale vækster. Hans besidder evnen til at sætte billeder på de mest almindelige og derfor måske aller vigtigste følelser. Hør blot, hvordan en tilstand af indelukthed og traumatisk fastlåsthed kan illustreres:

Hun var lukket som blod  
og maskinfabrik  
uforsømlig som betændelse  
i regnbuehinden  
 (“Skyggernes infektioner”)

Annemette Kure Andersens *Dicentra Spectabilis* (1991) er en digtsamling, der kredser om stemninger af meningstab og magtesløshed. Helt konkret synes den at handle om tabet af en elsket person og det ulægelige savn, dette afstedkommer. I digtene er der ingen neonlys og radiatorer, ingen sol og måne, og ingen visionære drømme og dødsmærket civilisation. Teksterne er kortdigte med brug af et yderst lille ordmateriale. Det er digte, der er i samklang med Ezra Pounds fordring om, at “stor litteratur er simpelthen sprog ladet med betydning til den yderst mulige grad”.<sup>134</sup>

Hun kan aldrig vende tilbage  
Hun kan aldrig vende tilbage  
til det sted  
Hun kan aldrig vende tilbage  
til det sted og høre de stemmer  
 (“Stemmerne fra de tabte enge”)

Kure Andersens foretrukne stilistiske virkemiddel er gentagelsen. Som Niels Frank beretter i essayet “Tavshedens syv segl”, kan man “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”.<sup>135</sup> Som mantraet skaber en total koncentration om nuet, løsriver gentagelsesordene sig fra deres normale reference til en kendt virkelighed og danner et helt personligt forestillingsmønster. Gentagelsen af vendingen “aldrig vende tilbage” mimer den nådesløse kredsen om et fortidigt tab, der har resulteret i, at subjektet er efterladt i et tomt og meningsløst nu.

Digtets “hun” henviser til en mere skjult side af subjektet. En sådan brug af pronominer kendes også fra f.eks. Pia Juuls og Lene Henningsens poesi. Og digtet er som helhed et manende forsøg på konfrontation med og erkendelse af et psykisk traume. Når der bruges så generelle vendinger som “det sted” og “de stemmer”, er det et tegn på den enorme betydning, tabet har for subjektet. Således kan end ikke sprogets bredeste begreber udtrykke tabet. Kun den famlende gentagelse kan forsøge at indkredse en smerte, der er for stor til at kunne beskrives i et normalsprog.

Kerneordene i Kure Andersens *Dicentra Spectabilis* er “sted”, “stilhed”, “mørke”, “hvidhed”, “stemmer” og “spejl.” Der er her tale om ord, der absolut ikke er ukendte i den lyriske, modernistiske tradition. Men i *Dicentra Spectabilis*’ digte besættes ordene med personlig betydning og energi. Annemette Kure Andersen har et helt autarkt symbolunivers, hvilket gør, at man med god ret kan placere hende som repræsentant for den symbolistiske digtning. Ligesom Baudelaire har sin “azur” og “afgrund”, Trakl sit “guld” og “barn”, Lindegren sin “hind” og “labyrinth”, og Sarvig sit “hus”, bruger også Kure Andersen symboler, der er fulde af kompleksitet og ambivalente følelser. “Stilheden” er nærværestilstanden, det indre rolige punkt, men også afsondretheden fra verden. “Stemmerne” står for det tabte, man længes imod, men som gør ondt, fordi man ikke kan nå det. “Hvidheden” er kunstens refugium eller transformationen af smerten over i en anden verden, men samtidig en tilstand, der indeholder resignation og ikke-liv. “Stederne” er den uafvendelige fortid som vækstpotentiale eller reservoir af minder, men samtidig er den fuld af traumatisk erindring, som hindrer en udfoldelse i nutiden. “Spejlet” kan tolkes som et symbol på en udadvendthed, der bunder i mangel på identitet og indre ro. Og endelig er “mørket” – som i de følgende digte – en tilstand fuld af smerte, men måske også af vilje til at turde erkende sin egen situation og se den forandre sig. Jeg vil lade Annemette Kure Andersens to små selvportrætter afslutte. I sådanne minimalistiske snapshots siges der absolut ikke mindre end i mange omstændelige persontegninger og hæsblæsende handlingsforløb fra anden litteratur:

## SELVPORTRÆT I

Hun har  
knuste spejle  
i sine øjne

Hun står  
i mørket

## SELVPORTRÆT II

Du står  
i mørket

Du knuger  
hvidtjørnen  
i din hånd

Som det skulle være fremgået, er der ikke meget af visionernes og verdensoverblikkets vingesus i de tre digtsamlinger, som jeg har tilladt mig at fremhæve som repræsentative for den nyeste lyrik. Michael Strunges, Bo Green Jensens og Søren Ulrik Thomsens modernistiske æstetik med dens gennemgribende civilisationskritik og vision om noget andet, er afløst af Lars Bukdahls, Carsten René Nielsens og Annemette Kure Andersens lyrik, hvis særkende er, at den arbejder med snævert afgrænsede projekter, hvor temperament og stil går op i en højere enhed. Det er digte, der har givet afkald på enhver didaktisk funktion og repræsentativ status i forhold til det omgivende samfund; digte, hvis eneste egenskab er at være det, som kunsten til enhver tid ideelt set burde være: et koncentreret og unikt personligt udtryk – eller sagt med Søren Ulrik Thomsens ord: at “enhver gør holdt i sit eget rum.”<sup>136</sup>

### 4.2. En anden form for uendelighed.

Den romantisk-holistiske strømning inden for ny dansk lyrik

#### 4.2.1. Minimalistisk eller holistisk orienteret modernisme

Man kan groft sagt tale om to hovedstrømninger inden for dansk lyrik i 1980'erne og 1990'erne: en minimalistisk og en holistisk orienteret. Den

minimalistiske har i vid udstrækning været diskuteret i den litterære kritik. Man har sågar talt om, at de sene firsere var en minimalistisk-konkretistisk periode inden for dansk modernisme, hvor tendenser fra de sene tresseres konkrete digtning (Højholt, Hans-Jørgen Nielsen, Vagn Steen m.fl.) blev taget op og ført videre. Bemærkelsesværdigt er det imidlertid, at den minimalistiske tendens faktisk kvantitativt set udgør et relativt lille intermezzo i dansk lyrik i slutningen af 1980'erne.

Af den minimalistiske digtning kan nævnes værker af Søren Ulrik Thomsen, Lars Bukdahl og Niels Frank, der dels har markeret sig i denne retning i deres poesi (for Thomsens vedkommende specielt digtsamlingen *Ukendt under den samme måne* (1982), for Franks samlingerne *Øjeblikket* (1985) og *Digte i kim* (1986), og for Bukdahls hele det poetiske forfatter-skab), og dels i deres poetikker<sup>137</sup> (for Thomsens vedkommende *Mit lys brænder* (1985), for Franks *Yucatán* (1993) og for Bukdahl "Fix orkidé – brudstykker af elegancens poetik" (1988)). Der drejer sig i disse tilfælde om ret forskellige varianter af et minimalistisk kunstsyn. Fælles for dem alle er dog, at digteren har fralagt sig alle illusioner om sammenhæng og mening i tilværelsen og afskrevet alle etiske, religiøse, politiske og sociale værdier. I stedet er hele hans koncentration rettet mod kunstværket/diget som sprogligt materiale, konkret fysisk nærvær eller meditationsobjekt. Inden for den minimalistiske modernisme stræbes der mod intensitet i værket ved at tømme det for relationer til enhver kendt fysisk eller psykisk virkelighed.

Den minimalistiske position er dog kun den ene af de to markante strømninger inden for dansk lyrik efter 1980. Den anden, som vil blive behandlet i det følgende, er dens absolutte modpol. Det drejer sig om en visionær, romantisk-holistisk orienteret poesiretning. I det, man kunne kalde den holistiske modernisme, beskrives jegets samklang med kosmos i en proces, hvor logisk adskilte sfærer opleves sammensmeltede, og hvor lighedner mellem individuelt og universelt sanses. Modsat den minimalistiske digtning kan vi for den holistiske tale om, at den har et optimistisk verdenssyn. Det skal ikke forstås sådan, at denne poesi har præg af naiv besyngelse eller skråsikker tro på verdens fortræffelighed. Tværtimod finder man ofte det tonefald, som bl.a. Edgar Allan Poe har påpeget som det mest udbredte i forbindelse med lyrisk skabelse, nemlig det melankolske.<sup>138</sup> Optimismen består ganske enkelt i, at sansen for og troen på helhed og sammenhæng i tilværelsen overskygger fascinationen af dens forfald.

Den holistisk orienterede digtning adskiller sig fra store dele af den klassisk modernistiske poesitradition. I sidstnævnte finder man det lidenskabelige had til civilisationen, den heroisk lidende digterattitude, den vejløse længsel og den eksklusive l'art-pour-l'art-holdning. Malinowskis credo "leve

som var der en fremtid og et håb”<sup>139</sup> ville i den holistisk orienterede poesi-retning fra 1980’erne og 1990’erne i stedet hedde “*leve fordi* der er en fremtid og et håb”.

Når der er blevet talt om romantik i forbindelse med 1980’er- og 1990’er-digtningen, skyldes det, at dele af den nyeste danske digtning udviser kraftige lighedstræk i forhold til poesien fra omkring år 1800 på et bestemt punkt, nemlig med hensyn til en kosmostænkning. Hermed menes, at man forsøger at erkende alting ud fra en helhed, som det f.eks. sker i Schellings forestilling om paralleliteter. Når man påpeger, at romantisk naturfilosofi på forskellig måde indgår i helt nye digtes tankeverden, skyldes det naturligvis kun delvis en direkte påvirkning. Nok så væsentligt er det at bemærke, at den romantiske organismetænkning i høj grad har haft et efterliv i 1800-tallets og 1900-tallets videnskabelige tænkning. Det gælder f.eks. i udviklingslæren, dybdepsykologien (især den jungianske) og på forskellig vis den moderne holistiske fysik. Når en syntesetænkning, hvor individet er tænkt ind i universelle sammenhænge, forekommer i den nye danske lyrik, skyldes det i vid udstrækning tankemønstre fra videnskabelige teorier som de tre ovenstående, der af digterne anvendes i poetiske visioner.

Det er derudover værd at notere sig, at der i dele af den nyeste danske lyrik er tale om en digterrolle, der minder om den universalromantiske. Vi møder hverken den luftige verdensfjerne æstet fra den symbolistiske skole, den vrede tabukrænkende samfundsrevser fra 1960’ernes konfrontationsmodernisme eller den almindelige borger fra 1970’ernes brugslyrik. Man træffer derimod en digter, der er en randeksistens i forhold til samfundet, en digter, der søger at forstå sig selv ud fra andre forudsætninger end de sociale. Menneskesynet er i den nye lyrik bredere end nogensinde i dansk lyrik. Det er på en gang religiøst, eksistentielt, politisk, dybdepsykologisk og biologisk-kropsligt.

Men lad os gå over til at se på nogle konkrete eksempler fra den nyeste lyrik. Man kan fremhæve i hvert tilfælde otte forskellige digtere fra 1980’erne og 1990’erne, nemlig Janus Kodal, Pia Tafdrup, Michael Strunge, F.P. Jac, Peter Huss, Jens Fink-Jensen, David Læby og Katrine Marie Guldager.

## 4.2.2. Otte digtere

### 4.2.2.1. Janus Kodal

Janus Kodals forfatterskab består af digtsamlingerne *Antologi* (1991) og *Ingentings mestre* (1994). Debutsamlingens sidste digt, “Til min sjæl (en anden form for uendelighed)”, kan opfattes som et programdigt, i hvilket man får et billede af Kodals omverdenstolkning og forhold til den digteriske tradition:

## TIL MIN SJÆL

(en anden form for uendelighed)

I skovens brune glimt af fortsættelse,  
af en uendelig kæde af fødsler og jord  
er der noget der sætter sig udenfor:  
denne ulykkelige ens evighed.

Jeg vil være i livet som en oase af endelighed,  
forsvind, usle sjæl, jeg vil ikke finde mig i din flyden,  
jeg vil væltes om og indgå i nye forbindelser,  
i skælv af både rysten og forsvinden,  
i bølger af skabelse og nye mønstre!

(Jeg vil opgive en identitet  
fordi jeg ikke kan nå at fatte den).

Jeg vil læne mig op ad træets ru bark  
og sige: træ, min slægtning, jord,  
vi skal aldrig skilles, men forandres.

I digtets første fire linier kontrasteres to omverdensfortolkninger. På den ene side en umiddelbar følelse af enhed med naturen forstået som materiel biologisk virkelighed (“en uendelig kæde af fødsler og jord”). På den anden en umættelig længsel efter en hinsides virkelighed (“noget der sætter sig udenfor: / denne ulykkelige ens evighed”). I digtet er kritikken rettet mod den sidste livfølelse: Den er “ulykkelig”, peger ind i en åndelig blindgyde (“ens evighed”) og blokerer for en anden form for sjælelig aktivitet (“forsvind, usle sjæl, jeg vil ikke mere finde mig i din flyden”). Kritikken er tydeligvis rettet mod den strømning inden for den symbolistisk-modernistiske tradition, som lader sig indfange med Hugo Friedrichs allerede omtalte term, “den tomme transcendens” (jf. også p. 38, p. 87 og p. 157). I dansk lyrisk tradition frem til 1960’ernes værdinihilisme og nulpunktsoplevelse i konfrontationsmodernisme og konkretisme møder vi eksempler på en sådan tom transcendens mangfoldige gange fra Sophus Claussens symbolisme (“Jeg har levet en Dag i Ekbátana”) over Tom Kristensens ekspressionisme (“længslernes Land Atlantis”) og Gustaf Munch-Petersens surrealisme (“det underste land”) og frem til Thorkild Bjørnvigs sensymbolisme (“Soria Moria; / Landet som aldrig var til”). I alle tilfælde drejer det sig om visioner om det sublime, hvad enten dette er fortolket i mytiske, psykologiske, eksistentielle eller æstetiske kategorier. Og i alle tilfælde har digteren gennemskuet sin utopis uopnåelighed. Ja, digtets brændstof er netop, at paradiset er tabt, og at der er afgrundsdyb kløft mellem den umættelige længsel og den illusionsløse realitetssans.

Anderledes hos Kodal. Den symbolistiske traditions splittede digtersubjekt, der ofte driver æstetik på sin egen vejløse længsel, sættes brutalt til vægs: "Forsvind, usle sjæl, jeg vil ikke finde mig i din flyden". I stedet fremlægges en livsfølelse, hvor et konkret, kropsligt subjekt ("en oase af endelighed") anskuer sit eget livsprojekt som en del af den biologiske natur med dens evolution og cykliske processer: "Jeg vil væltes om og indgå i nye forbindelser ..". Lovmæssighederne på tilværelsens biologiske niveau ("træ") gælder også på det psykologiske og det eksistentielle niveau ("Jeg vil væltes om"). Den fysiske verdens ytringer – "skælv", "bølger" "rysten og forsvinden" – korresponderer med sjælelige forhold, som man finder det i en schellingsk forestilling om paralleliteter skabt af en altgennemtrængende naturånd. Grundforestillingen i digtet svarer til den holisme, som får så mange udtryk i romantisk digtning. Den romantiske digters sansning af specifikke omverdenselementer vækker anelsen om verdensordenens skjulte hemmeligheder: Stagnelius filosoferer over "Suckarnas mystär" (1821-22) og Grundtvig gør det samme ved "Duggen" (1808). Staffeldt erfarer "Indvielsen" (1804) i et øjeblik, hvor "Vindene talte" ved solnedgangen over sundet, og Oehlenschläger mærker de svundne tider, mens han færdes blandt runestenene i den forladte offerlund (jf. også p. 47f). Og nyromantikeren Kodal får anelsen om "en anden form for uendelighed" i "skovens brune glimt af fortsættelse".

Skal man sammenligne Kodals verdenssyn med en anden lyrisk tradition, bliver det den vitalistiske, stofligt orienterede linie inden for den tidlige danske modernisme med navne som Thøger Larsen, Johannes V. Jensen og Otto Gelsted. Også her finder man den umiddelbare sansning af naturen og oplevelsen af at være del af en cyklisk, biologisk proces.

Når "En anden form for uendelighed" herefter fortsætter, "Jeg vil opgive en identitet / fordi jeg ikke kan nå at fatte den", har man at gøre med to referencer til dansk litteratur. Der henvises til Hans-Jørgen Nielsens "attituderelativisme", hvor begrebet "identitet" forklares som en vifte af "attituder", som jeget frit kan skifte imellem livet igennem. Hans-Jørgen Nielsens lidt snusfornuftige, myteafslørende provokationer fra 1968 har dog næppe haft så stor indflydelse på passagen i Kodals digt, som den digter fra de seneste år, der mere end nogen har gjort identitetsforandringen til den poetiske motor, nemlig Michael Strunge. Strunges identitetssøgende poesi startende med *Livets hastighed* (1978), hvor den "anarkistiske kamæleon" "behøver forandringer / med livets hastighed", afspejler digterens alt-i-verden-skal-med-strategi, hvor et enormt repertoire af attituder og digteriske former afprøves. Digterkollegaen Søren Ulrik Thomsen peger i denne sammenhæng på, at den grænseløse åbning imod omverdenen kan medføre en opløsning på det indre plan med deraf følgende fatale menneskelige og

digteriske omkostninger. Thomsen fortæller i et interview fra 1988 med den sigende titel “Man må først og fremmest være fornem”: “Vi har aldrig været så lidt Nogen, som vi er idag (...) Vi er Ingen, og det må vi være med værdighed.”<sup>140</sup> Vigtigt er det dog at slå fast, at Strunge befinder sig et ganske andet sted på det litterære landkort end Thomsen. Thomsens livssyn og æstetiske strategi, hvor jeget slår ring omkring sin egen tilværelse og værner om den personlige integritet i den omsiggribende forskelsløshed, passer naturligvis med det “nihilistiske kystklima”<sup>141</sup> i hans poesi. Tilsvarende hænger “kamæleon”-personligheden hos Strunge og hans vigtigste efterfølger, Kodal, naturligvis sammen med den “hede utopisme”<sup>142</sup> og længslen efter “en anden form for uendelighed”.

I digtets sidste linier læner jeget sig “op ad træets ru bark” og siger: “træ, min slægtning, jord”. I denne passage udtrykkes digtets grundforestilling: At der går forbindelser fra den enkeltes liv til slægten, at der er en lighednethed mellem på den ene side det lokale og individuelle, og på den anden det globale og universelle. Og disse bånd er vigtigere, end de kæder, der lænker jeget til den sociale virkelighed, idet denne er totalt fraværende i digtet. Kodals digtning er en afvisning af det splittede, overciviliserede storbyindivid, som har stået i centrum i det meste af den symbolistisk-modernistiske lyrik siden Baudelaires *Fleurs du Mal* (1857). “Vi skal aldrig skilles”, siger Kodal og peger hermed på, at mennesket er et stykke natur, og at det enkelte menneskes liv først og fremmest får mening, hvis det indtænkes i den svimlende helhed, som “skovens brune glimt af fortsættelse” udgør.

#### 4.2.2.2. Pia Tafdrup

Næppe nogen anden dansk digter har som Pia Tafdrup i sin poesi udforsket kroppens universer. I sine første digtsamlinger er hun den af 80’er-digterne, der mest fuldgyldigt lader sig karakterisere med Erik Skyum-Nielsens begreb “kropsmodernisme”. Et credo for Tafdrups poesi fra samlingen *Hvid feber* (1986) er den følgende insisteren på kroppen som tilværelsens centrum:

ikke leve  
over naturen

ikke leve  
uden

men selv være natur.

Fremskrivningen af kroppens sansninger, blodet og nerverne, seksualiteten og fødselsoplevelsen, åbner ofte for universelle sammenhænge. Det gælder

f.eks. digtet "Blændet" fra *Sekundernes bro* (1988), hvor en drøm udvider sig i en såvel ontogenetisk som fylogenetisk regression:

Jeg lukker mig forgæves om søvnen  
løftes og flyder tungt.  
Erindringen 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.

Visionen om prænatal bevidsthed svarer bl.a. til de cases, som Stanislav Grof fremlægger i forbindelse med sit terapeutiske arbejde med LSD-katalyserede bevidsthedsrejser tilbage til oplevelser før fødslen og endog før undfangelsen.<sup>143</sup> Tafdrups digt står ligesom Grofs forskningsresultater i forbindelse med indsigter fra henholdsvis evolutionslære ("fosterets finneslag"), jungiansk arketypteori ("foden af bjerget") og mystik ("mørket der lyser"). Ialt en vision om en oplevelse hinsides enhver positivistisk verdensforståelse – et vindue til ukendte, universelle sammenhænge.

Noget tilsvarende forekommer i digtet "Altid nu", også fra *Sekundernes bro*, hvor genetikken ("slægtens krop") og Jungs teori om det kollektive ubevidste ("universel hukommelse") forbindes med et panteistisk perspektiv ("himmeldybet"):

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.

#### 4.2.2.3. Michael Strunge

Også i Michael Strunges digtsamlinger finder vi en særdeles frodig holistisk idéverden. Betragter vi fænomenerne krystal, himmellegemer og drøm, har vi tre kardinalpunkter i Strunges poetiske forstillingsverden – tre fænomener, som i den vestlige kultur har været genstand for talrige be-

handlinger fra såvel videnskabelig og filosofisk som fra kunstnerisk side. Strunges krystal kan som i digtet "Agat" fra samlingen *Ud af natten* (1982) være en katalysator til en svimlende rejse i den fylogenetiske fortid:

Jeg tænker på rudernes isblomster om vinteren,  
der afspejler milliardår gamle mønstre  
fra floraen –  
på grund af vandets cyklus gennem træer og planter!

Jeg forestiller mig vandopløste krystalmolekyler  
på rejse i træer og planter.  
Jeg ser agatstens herbarier  
som disse krystallers rejseberetninger,  
deres egen historie  
besat af planternes grønne arketyper,  
fastholdt nu som fotos i sten.

I Strunges digt sammensmelttes schellingsk organismetænkning med darwinistisk udviklingslære og molekylærbiologi i en urtidsvision. Enkel og barnligt tilforladelig i sin rejsemetaforik ("rejseberetninger", "historie" og "fotos") – og fascinerende som nogen *Jurassic Park* i sin effektfulde klarhed! En anden vej til indsigter i sammenhænge mellem individet og slægten/arten går via drømmen. Digtet "Drømmenes bagland", også fra *Ud af natten*, starter:

I det bløde, våde bagland lever drømmene  
bagest i mørket, kun oplyst af øjne  
fra menneskestammens krop,  
sange som fosfor i luften,  
lugten af vækst og ritual.

Ligesom hos Tafdrup fremlægges der en holistisk utopi med udgangspunkt i jungiansk drømmetydning, hvor det kollektive ubevidste ("øje fra menneskestammens krop") manifesterer sig i den enkeltes drøm. Visionen om regression til menneskeartens urtid indeholder, som en mængde ideologiske og religiøse forestillinger fra marxismen til kristendommen, en forestilling om en harmonisk samklang mellem kultur ("ritual") og natur ("vækst"). Og samtidig støder vi på de stilistiske virkemidler, som Strunge og en del andre digtere fra den symbolistiske tradition foretrækker, når de skal skildre den ekstatiske sammensmeltning med omverdenen, nemlig synæstesen og be-sjælingen: Der er "sange som fosfor", "lugten af vækst" og levende drømme i Strunges paradisiske univers.

Også himmellegemerne har en central plads i Strunges forestillingsmønster. Meget udbredt hos Strunge er en panteistisk kosmosforestilling, hvor det lyriske jeg betragter aftenhimmelen. Det 19. århundredes "naturånd" er udskiftet med det fra den moderne fysik inspirerede begreb "energi", men ellers er man helt i universalromantikens tankeverden. "I Alt mig vinked min egen Gestalt", siger Staffeldt i "Indvielsen". I digtet "Bevidstheder" fra *Vi folder drømmens faner ud* (1981) siger Strunge:

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

#### 4.2.2.4. F.P. Jac

Hos F.P. Jac finder man også en metafysisk orientering imod totalitet i det digteriske projekt, men i modsætning til Kodal, Strunge og Tafdrup er Jac ikke naturvidenskabeligt interesseret, men derimod inspireret af de forestillinger om sproget som potentiale for mægtige oprørske kræfter, som man finder i poesien fra romantikken over symbolismen og frem til bl.a. surrealismen.

Over 20 digtsamlinger er det blevet til for F.P. Jac siden debuten i 1976 med *Spontane kalenderblade*. Samlingen fra 1996 hedder *Hvert åndedræt sit sprog*, hvorved der siges noget centralt om Jacobs digtning som helhed, nemlig at det hos ham er åndedrættet, kroppen, de erotiske længsler og drømmen om en anden verden, der styrer sproget. Jac er helt ligeglad med alle syntaktiske regler og udtryksmæssige normer, af den simple grund at normalsproget ikke er dækkende for de psykiske tilstande, han ønsker at beskrive. At videregive en oplevelse af lykke med et stereotypt hverdagsprog er et håbløst projekt, men i Jacobs besynderlige sprog lykkes det næsten, som man f.eks. kan se det i en typisk formulering fra *Hvert åndedræt sit sprog*, hvor tre af de komponenter, der i hans digtning næsten altid indgår i en slags meningsfuld syntese, nemlig beruselsen, drømmen og poesien, optræder:

Aftenen emmer af drøm  
glidebaner af digt lyser sommerbordet op,  
solen kanter græsplænen og er helt tidsløs  
jeg forsvinder sidelæns ad en dåseøl.

Jac er i det hele taget en af dansk litteraturs mest særprægede sprogbrugere. En opfordring lyder: "gå svimmel til verden og tæt deres glas i opsving /

eller hold glasset til biddet så tungen svinger, / hvad med lidt torden og samlejetusseri / det er ikke groft det er bare forårsforsætter”. Den bizarre anvendelse af verber og præpositioner er et særkende for den måde, hvorpå Jac udtrykker sin underfundige humor og sensualistiske omverdenssansning.

For F.P. Jac hænger sprog og liv – eller måske mere præcist digtning og seksualitet – uløseligt sammen. Det er de samme destruktive kræfter, der undertrykker og censurerer vore erotiske længsler, som dem der disciplinerer vort sprog og gør det sterilt og konformt. Jac skriver: “lad bare onanisten strække sin hånd, og morlil kimse af farmands alderdom, / for ingen undertrykkelse er større end sproget, og det skal op og stå”. Og et andet sted i en poesiprogrammatisk formulering: “hvis digterne virkelig skal gøre digtningen tavs og uvedkommende / så skal ordene bare styres oppefra / så vi bliver formidlende passage-arkitekter / i stedet for grene af poetiske stammer”. Det at digte er for naturtalentet Jac en livsnødvendig, organisk proces, hvor “bogstaverne onanerer og samler sig i rytmiske rækker af ord”.

Ligesom hos Strunge finder man, især i Jacobs tidlige lyrik, en total afskrivning af det moderne samfund som helhed. Jac taler om “konsekvenskulturen”, hvor man “camouflerer sig frem til en hygge”. Billederne af det konforme, ufrie liv i civilisationen er grusomme:

          som skiddent vand  
          i jordskorpens sterile øje  
          bevæger  
          de smukke udsalgs-fisk sig rundt  
          i det stærkt afgrænsede / rum.

Jacs poesi stræber for enhver pris mod en sprængning af rationalistiske og materialistiske forståelsesrammer for tilværelsen og solidariserer sig kun med de kræfter, der kompromisløst stræber mod totalitet, nærvær og mening, nemlig drømmen, beruselsen, erotikken og poesien.

#### 4.2.2.5. Peter Huss

Peter Huss er nok den mest rendyrkede af de metafysiske orienterede, kompromisløst krævende og sjæleligt sårbare digtere, som man så et gennembrud for omkring 1980 med navne som Michael Strunge, F.P. Jac og Henrik S. Holck, og digtsamlinger med karakteristiske titler som *Vi må være som alt* (Holck, 1978), *Vi vil overdøve skammen* (Jac, 1981) og *Vi folder drømmens faner ud* (Strunge, 1981). Hos sådanne digtere bortkastes den almindelige verden med dens leverpostej og telefonregninger fuldstændig, og al lidenskab helliges en social, politisk, erotisk eller religiøs utopi. Blandt

disse himmelstormere er Huss den digter, der tydeligst og mest utvetydigt har vedkendt sig sin metafysiske orientering, idet han er overbevist kristen.

Allerede i debutsamlingen *Min vandkugle i venstre hånd* fra 1984 er Huss' religiøse helhedssyn udpræget. Der fremlægges en række poetiske visioner, hvor verden tilskrives meningsfuldhed og sammenhæng, i kraft af at den er Guds skaberværk:

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

Tretten digtsamlinger senere i 1996 med samlingen *Skoven flyver* er denne poetiske optik uforandret. *Skoven flyver* handler i første række om en meget stor kærlighed til en kvinde:

Velsignet være hendes følelser,  
smukke roser og havets brusen,  
som jeg elsker  
og finder overalt,  
og fornemmer romantikken  
og bygblood  
i frelse.

Karakteristisk er, som man ser, at der sker en sammentænkning af en konkret kærlighedsoplevelse og kristent-mytologiske forestillinger. Man kan let ironisere over Huss' formuleringer, der med deres ejendommelige gammel-dags retorik har en tendens til mytologisk tingeltangel, svulstig patos og sødladen tomgang. Til gengæld kan man ikke andet end beundre hans hudløse ærlighed – dvs. hans fuldstændig uforbeholdne evne og vilje til at lægge sin omverdensoplevelse frem for læseren. Få andre moderne danske digtere har skrevet om kærligheden med en sådan lidenskab, hengivenhed, ridderlighed og patos. I det hele taget er Huss en poet, der på ingen måde lægger skjul på, at hans liv, der nu (dvs. i 1996) er fyldt med jublende kærlighedslykke, tidligere har set sort ud: "Husker forsorghjem / og potente dage, / jeg levede hårdt, / efteråret bar mig på lukkede."

Når Huss i sin lyrik fortolker sine religiøse oplevelser poetisk sker det ofte i klare, effektfulde billeder: "Natten er en kiste, / Jeg sprænger den med tro, / der fylder mennesket med Evighed". I andre tilfælde blander digterens religiøse idéer sig med tanker om kærligheden til den elskede på en måde, der gør Huss til noget af det mest flyvske og uforståelige, vi har i ny dansk poesi:

Venindebrev  
i pigens salmer,  
jeg mærker paradiset,  
mange mangler alt.

#### 4.2.2.6. Jens Fink-Jensen

Anderledes flegmatisk og afdæmpet af temperament end himmelstormerne Jac, Strunge og Huss er Jens Fink-Jensen, der siden debuten i 1981 med *Verden i et øje* har udsendt fire digtsamlinger. *Forvandlingshavet* fra 1995 falder helt i tråd med samlingerne fra 1980'erne, af hvilke den forrige *Nær afstanden* udkom i 1988, med hensyn til såvel stil som omverdenstolkning.

*Forvandlingshavet* er ligesom de tidligere samlinger en klassisk orienteret digtsamling. Også på dette punkt adskiller Fink-Jensen sig fra digtere som Jac, Strunge og Huss. Det gælder i samlingens mange allusioner til andre skribenter fra Paulus over Kafka og Camus til Rushdie og Inger Christensen, i dens traditionelle billedsprog med brugen af "bjerg", "sol" og "hav" som faste symboler på eksistentielle oplevelseskategorier samt i den næsten konsekvente brug af lige lange strofer i digtene.

*Forvandlingshavet* er endvidere en samling, der vidner om en mands rapport fra midten af sin bane gennem livet. Her er ingen desperat erotisk lidenskab eller afgrundsbevidsthed, men derimod kontemplativ ro og melankolsk harmonilængsel. Også digtenes konkrete rum afspejler denne tilgang til tilværelsen: Man er fjernt fra storbyens stress og enhver form for socialt liv og befinder sig i den rene natur ved en ikke-navngivet sydlig strandlokalitet.

I *Forvandlingshavet* anskues hverdagslige hændelser i overraskende perspektiver. Såvel fysiske som sjælelige fænomener tænkes ind i kosmiske eller holistiske sammenhænge på en måde, der overskrider vante måder at betragte omverdenen på, og som nærmest er beslægtede med den moderne fysiks fraktale virkelighedsmodel, hvor man ser på lighedannede mellem det mindste og det største:

Hvert skridt  
Rummer hele rejsen  
Hvert atom af klippen  
Rummer hele bjerget  
Hvert kys  
Rummer os.

Mens det ovenstående digt måske har et lidt abstrakt, konstrueret præg, finder man hos Fink-Jensen dog også andre, hvor en indre nødvendighed i

det kunstneriske udtryk er mere tydelig. Det gælder f.eks. i nogle digte, hvor udgangspunktet er en konkret oplevelse af kærlighedstab:

Den hud du kærtegnede  
Er skallet af  
De døde celler  
Er skyllet bort  
I et hav af billeder  
På vores kærlighed.

#### 4.2.2.7. David Læby

Et andet væsentligt navn med hensyn til syntesetænkning inden for den nyeste danske digtning er David Læby. Læbys poesi ligner, hvad angår den lidt kølige abstrakte stil, i højere grad Jens Fink-Jensens lyrik, end den er beslægtet med den voldsomme og lidenskabelige lyriske stil, som man finder hos Huss, Strunge og Jac. Mere end nogen anden yngre, dansk lyriker kan David Læby kaldes kærlighedsdigter, men det drejer sig ikke som hos Jac om kærligheden som en kropslig-erotisk og sanselig oplevelse, men derimod som grænsesprængende og mystisk erfaring.

David Læbys femte digtsamling, *Nattens blæk* fra 1996 består af 29 koncentrede, lyriske tekster. I alle disse kontrasteres kærligheden som ordnende og meningsfuld kraft med oplevelsen af omverdenen som fragmenteret og kaotisk:

At verden blev skabt  
som en allergisk reaktion  
i universet, hvor alting  
brænder ud  
at alt er en sindssyg mutation...  
Pludselig en dag  
findes en mening  
blandet i den elskedes motiv.

Læbys digte spænder på denne måde fra at handle om global krise til at beskrive et personligt kærlighedstab og søger gennem denne type af samspil mellem det mindste og det største at skabe en række holistisk orienterede visioner. Man møder i *Nattens blæk* også en række surrealistiske visioner af en moderne virkelighed i opløsning, hvor f.eks. en legetøjs-genstand anskues som et billede på verden som helhed:

Det var som et landskab  
hvor det sneer gennem olie og vand  
i en lille kuppel, vi vender  
og vender for at rive os løs  
fra det landskabs motiv  
som om alt det vi ved  
ikke allerede er adskilt  
fra sin årsag og sin genstand.

#### 4.2.2.8. *Katrine Marie Guldager*

I afsnit 4.1. blev det beskrevet, hvordan udviklingen fra den tidlige 1980'er-lyrik til 1990'er-lyrikken på mange måder kunne paralleliseres med andre perioder, hvor der er sket et skift fra en epoke, hvor det visionære og metafysiske har stået i centrum i digtningen til en epoke med en stofligt og hverdagsorienteret digtning. Det gælder Johannes V. Jensens og bondeforfatternes opgør med symbolisternes substansløse livsdyb, og det er tilfældet med Rifbjergs og konfrontationsmodernisternes angreb på Heretica-lyrikens adventsstemning. Hvis 90'er-digtningen står i den samme kontrast til 80'ernes lyrik, er Katrine Marie Guldagers første digtsamlings titel *Dagene skifter hænder* fra 1994 fristende at bruge som indikator på, at en sådan ændring har fundet sted. Her har "dage" og "hænder" afløst "drømme", "faner", "requiem" og "messe", for nu at henvise til Michael Strunges og Bo Green Jensens samlinger fra 1981.

Til trods for en sådan orientering imod konkrete, fysiske aspekter ved tilværelsen er det imidlertid tydeligt, at Guldager i *Dagene skifter hænder* langt fra i sine poetiske visioner holder sig til det lokale og afgrænsede, som vi normalt opfatter som virkeligheden. Digtene i samlingen fortæller, som titlen antyder, om voldsomme bevidsthedsskred og fysiske hændelser, der fuldstændig sprænger dagligdagens trummerum. Samlingens første digt hedder "Brødmaskine" og kan opfattes som et programdigt for Guldagers poesi:

Det starter med en brødmaskine  
rugbrød og kerner,  
og skåret fra hinanden (...)  
Hele tiden suges jeg væk  
til noget går i stykker  
skyerne, nogle knogler, dit navn der vokser  
som tænder der vil spyttes ud.

I digtene går oplevelsesformen fra den hverdagslige sansning til de store svimlende følelser af lykke, længsel og forgængelighed. Ekstatiske øje-

blikke opstår, hvor verden kommer til jeget i hele sin fylde som et sus af erindringsglimt og associationer:

Jeg standser foran et sekund  
og elastisk trækker det i alle ender  
og kanter ud til siderne.

Selv om Katrine Marie Guldagers digte på ingen måde placerer sig i forhold til etablerede religiøse, filosofiske eller videnskabelige tankegange, er det oplagt, at hendes hverdagsorienterede digtning også indeholder en slags kosmisk perspektiv, hvor dagligdags sansninger sættes i forbindelse med oplevelsen af store sammenhænge, der opstår og nedbrydes.

#### 4.2.3. Dansk modernistisk lyrik på grænsen til næste århundrede

Grundlæggende har vi altså set, at man i de seneste års danske digtning finder en særdeles bred vifte af digtere, som kan karakteriseres som holistisk-romantisk orienterede. Hermed mente vi, at deres poesi artikulerede et forsøg på at tænke det lokale, kropslige og hverdagslige ind i større globale, kosmiske og religiøst-universelle sammenhænge.

Den syntesesøgende bestræbelse er dog som før nævnt ikke den eneste tendens, som udtrykker sig i de seneste års danske lyrik. Vi lever i en post-moderne tidsalder, i hvilken digtningens vilkår er at genbruge fortidige digteriske former, livstolkninger og attituder. Litteraturhistorien "er et eneste stort supermarked, hvor vi henter det, vi behøver",<sup>144</sup> sagde Strunge allerede i 1981. Af de forskellige tendenser inden for den nyeste danske poesi er der imidlertid næppe tvivl om, at den romantisk-holistiske kunstretning, som ytrer sig hos Kodal, Strunge, Tafdrup, Jac, Fink-Jensen, Huss, Læby og Guldager, har noget af en særstilling. Sammenligner vi denne med den anden markante skole inden for dansk lyrik siden begyndelsen af 1980'erne, den minimalistiske digtning, som den fremtræder hos Thomsen, Frank og Bukdahl, er det karakteristisk, at alle disse tre forfattere har flyttet sig i forhold til det puristiske syn, de havde på digtningen i starten af deres forfatterskab.

Anderledes med det vi har betegnet som den romantisk-holistisk orienterede modernisme. Denne synes at have været i stadig udvikling inden for en lang række forfatterskaber siden 1980'ernes begyndelse. På kanten af det 21. århundrede er det afgjort en retning inden for moderne lyrik med fremtiden for sig.



## 5. Den idiosynkratiske vision. Det hæsliges æstetik i den lyriske modernismetradition

Det hæsliges æstetik er en helt central kategori i forhold til moderne lyrik. Hos de digtere, der er blevet behandlet i de foregående kapitler, har man set en lang række eksempler på, hvordan en dyrkelse af hæsligheden har indgået som et essentielt aspekt i den poetiske praksis. Det gjaldt for Stagnelius' "Till Förruttnelsen", Oehlenschlägers "Romancer" fra *Digte 1803*, Broby-Johansens *BLOD*, samt en række digte fra 1980'ernes og 1990'ernes danske lyrik, såsom Michael Strunges "Den hæslige by" og Carsten René Nielsens "Skamløse engle". Disse eksempler er imidlertid kun en dråbe i havet i forhold til den mængde af tekster, der tager udgangspunkt i hæslighedens æstetik. Det er derfor påkrævet at give en nøjere beskrivelse af, hvad der egentlig kendetegner fænomenet, samt hvordan man kan anskue det i et poesihistorisk perspektiv.

### 5.1. Hæsligheden i den litterære kritik

Når man i de seneste år har diskuteret det hæslige som begreb, har man ofte henvist til Karl Rosenkranz' afhandling *Ästhetik der Hässlichen* fra 1853, der er blevet genudgivet i 1990. Rosenkranz' bog er et katalog over det ikke-skønnes område, inden for hvilket der opregnes et utal af underordnede kategorier, såsom det ækle, det afskyelige, det gemene, det rå, det brutale, det onde, det amorfe, det ukorrekte og det defigurerede. *Ästhetik der Hässlichen* behandler i sig selv et fænomen, der absolut ikke er nyt. Det hæslige har indgået som en del af en lang række andre begreber i forbindelse med kunsten, såsom "det tragiske", "det komiske", "det syndige", "det sublime" eller "det interessante". Hvad der er banebrydende i Rosen-

kranz' afhandling, er imidlertid, at "det hæslige" som område behandles særskilt og tilkendes en selvstændig rolle inden for æstetikken. Hermed bryder man på afgørende vis med den moderne æstetiks grundlægger Baumgartens forestilling om, at æstetikkenes eneste genstand er det harmoniske, skønne og fuldkomne.

I "Det grimmes æstetik" (1992) diskuterer Per Stounbjerg Rosenkranz' afhandling. Han anfører, at Rosenkranz' evne til at kortlægge det hæslige som kategori "er imponerende", og at forfatteren fremstår som "en det uskønnes Linné."<sup>145</sup> Rosenkranz' rent registrerende intention lader sig dog først og fremmest gennemføre, fordi han arbejder ud fra en fast, moralsk funderet, dikotomi mellem skønt og uskønt. Det grimme fastholdes næsten konsekvent som en negativt valoriseret kategori, hvor det med Rosenkranz' udtryk udgør "skyggesiden af det skønnes lysende skikkelse."<sup>146</sup> Stounbjerg påpeger imidlertid, at der optræder kategorier i Rosenkranz' værk, som "ikke lader sig ind- og underordne i en nydelig opposition til det skønne". Og disse kategorier inden for området det hæslige, denne "urene hæslighed", er de mest interessante, idet der her er tale om en "meningstabets zone", hvor der artikuleres forestillinger om erkendelse, overskridelse og rystelse. Stounbjerg benævner denne særligt kvalificerede del af det hæslige, der "undslipper den falske forsoning" mellem skønt og grimt: "det ækle".<sup>147</sup>

Hvad Stounbjerg imidlertid mangler i sine refleksioner over og i forlængelse af Rosenkranz' monografi, er dels en mere præcis relatering af hæslighedsæstetikken til det historiske og dels til de kunstneriske genrer. Et citat af Stounbjerg lyder:

*Ästhetik der Hässlichen* kan trods sine 140 år sige noget om en tid, der oplever en fornyet interesse for det grimme, grumme og ækle. De kan læses som et katalog over temaer i ny film, billedkunst, litteratur og massekultur. Den leverer kategorier til en beskrivelse af såvel brutale masse mordere såvel som deformiteter og ulækkerheder, vi møder i Cindy Shermans eller Joel-Peter Witkins fotos. Det grimme er igen blevet omdrejningspunkt for den æstetiske eftertanke.<sup>148</sup>

Man kan undre sig over, at Stounbjerg i så høj grad ("fornyet interesse", "er igen blevet") knytter dyrkelsen af det hæslige til et postmoderne samfund med en postmodernistisk kunst med genresprængninger og opblødning af modsætningen mellem fin- og massekultur, når det – som det i det følgende skal søges sandsynliggjort – er oplagt, at det hæslige har været en livskraftig æstetisk kategori gennem hele den lyriske modernismetradition. Desuden bemærker man i citatet – og i Stounbjergs afhandling som helhed – at forestillingen om hæslighedens æstetik ikke ses i sammenhæng med ud-

viklingen inden for forskellige kunstneriske genrer, og at Stounbjerg – ligesom Rosenkranz – ikke altid skelner mellem liv (“massemordere”) og kunst (“ny film, billedkunst, litteratur”), når han taler om “det ækle”. Endelig omtaler Stounbjerg på mærkelig vis ikke med et eneste ord to af de allervigtigste kilder, som vi har i forhold til forståelsen af det hæslige som æstetisk kategori, nemlig dels lyrikken og dels digternes egne poetologiske overvejelser i form af poetikskrifter.

Springer man fra Stounbjergs “Det grimmes æstetik” til Søren Ulrik Thomsens poetik fra 1996, *En dans på gloser*, finder man også her en diskussion af “det hæslige”. Thomsen fremlægger følgende påstand om opfattelsen af skønheden i kunst:

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*.<sup>149</sup>

Som argument og eksempelmateriale i forhold til påstanden gribes der fat i “avantgardens ukritiske spejlvending af *konventionen*”<sup>150</sup> med konceptkunstværker fra de nyeste danske udstillinger, såsom Michael Brammers udstoppede hundehvalpe og Erik A. Frandsens malerier med påklistede pornofotos. Thomsen kritiserer altså helt på linie med Stounbjerg den banale skøn/grim-dikotomi, som han ser en række nye danske konceptkunstværker som udtryk for. Løsningen bliver derudover at definere et nyt skønhedsbegreb, der unddrager sig denne modsætning. Hvad dette æstetiske begreb, som Thomsen benævner “det grusomme”, egentlig indeholder, står imidlertid i Thomsens poetik ret uklart, udover at det ligesom Stounbjergs kategori “det ækle” betegner noget, der ikke er en ren symmetrisk opposition til det traditionelle skønhedsbegreb.

Til forskel fra Stounbjerg og Thomsen giver Hugo Friedrich i *Strukturen i moderne lyrik* (1956) en beskrivelse af, hvordan “det hæsleges æstetik” har været en essentiel og æstetisk avanceret kategori inden for lyrikken i de sidste 200 år. En formulering lyder:

For at ombytte skønheden med en aggressiv parring “med overraskelsens krydderi” 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 hæslege rykker tæt sammen, medfører en kontrastdynamik, hvorpå alt kommer an.<sup>151</sup>

Med påpegningen af kontrastæstetikken er Hugo Friedrich helt i pagt med en lang række nykritisk og fænomenologisk orienterede teorier om, hvordan det digteriske billedsprog fungerer. Friedrich taler selv om, hvordan man i den moderne lyrik finder, at “poesiens ældste midler, sammenligning og metafor, håndhæves på en ny måde, der omgør det naturlige sammenligningsled og tvinger en irreal forening frem af det tingsligt og logisk uforenelige.”<sup>152</sup> Og hos en af nykritikkens foregangsmænd, I. A. Richards, der i 1936 grundlægger den såkaldte interaktionsteori til forklaring af metaforer, fremføres det, at der i det moderne lyriske billedsprog foregår “en sammenstilling af elementer fra erfaringsområder, som ligger så langt fra hinanden som muligt.”<sup>153</sup> Det kontrastfyldte billedsprog udtrykker en ambivalens, en både-og tænkning, som sprogets binære logik ikke kan udtrykke. Det lyriske billedsprog bliver, i kraft af den “kontrastdynamik”, der i Friedrichs Baudelaire-fortolkning er selve nerven i det hæsleges æstetik, en måde at artikulere en blandet oplevelse af angst og fryd, lyst og væmmelse, tryghed og kedsomhed, sadisme og masochisme, livsdrift og dødsdrift etc. Hos billedfænomenologen Gaston Bachelard finder man tilsvarende en fremhævelse af, at tænkning i billeder netop gør os i stand til at se ud over en snæver og simpel dialektisk tænkning: ja-nej, væren-intet etc.<sup>154</sup> Endelig kan der i forestillingen om “det dobbelttungede” billedsprog ses spor af Kants begreb om det sublime, *das Erhabene*, i hvilket der også ligger ideen om den blanding af tiltrækning og frastødning, som jeget oplever, når det står over for det, der ligger hinsides alle vante forestillingsmønstre.

Man må imidlertid spørge, hvorfor der i så få tilfælde er blevet fremhævet positive kvaliteter ved brugen af et hæslihedsæstetiserende, dissonantisk billedsprog inden for lyrikken. Forklaringen ligger uden tvivl i den udbredte mangel på skelnen mellem en hæslighed i kunsten og i virkelighedens verden, dvs. mellem hæsligheden som etisk og som æstetisk kategori. I både Stounbjergs og Søren Ulrik Thomsens diskussioner af det hæslege er der, som vi har set, tale om en sådan sammenblanding. Det samme gælder i det mest toneangivende danske bidrag til refleksionerne over hæsligheden, nemlig Thorkild Bjørnvigs “Den æstetiske idiosynkrasi” (1959). I Bjørnvigs essay (jf. også p. 72f) beskrives fænomenet “den æstetiske idiosynkrasi” som en tilstand, hvor fascination af detaljen dominerer over sansen for helhed, og hvor følsomhed og fornemmelse i form af hæmningsløs afsky eller blind begejstring for æstetiske objekter har afløst følelser for andre mennesker. At Bjørnvigs essay har haft en enorm fascinationskraft, undrer ikke, hvis man ser på, hvor godt hans begreb belyser perceptionsformen inden for en lang række danske lyriske forfatterskaber fra Johannes V. Jensen til tressermodernisterne Rifbjerg, Sonne, Ørnsbo og Malinowski. Alligevel er det påfaldende, at argumentationen i Bjørnvigs

tekst i hvert fald har to store svagheder. For det første savner begrebet “æstetisk idiosynkrasi” en forankring i æstetik- eller socialhistoriske forhold. Hvad der retfærdiggør sammenligningen mellem lystmorderen, Koslow, fra virkelighedens Brooklyn, hovedpersonen fra H.C. Branners roman *Ingen kender natten* (1955) og maleren Franz Marc, står hen i det uvisse. Alt blandes – fiktion og virkelighed, her og der, nu og dengang – Poes noveller fra 1840’ernes USA og Grønbecks digte fra mellemkrigstidens Danmark – Hitler, Baudelaire, Napoleon, Rilke, Spinoza, Jacob Knudsen, Shakespeare, Per Lagerkvist og Hermann Broch. Og som en følge af dette fritsvævende, ahistoriske perspektiv mangler der også enhver form for psykologisk årsagsforklaring i forhold til “den æstetiske idiosynkrasi.” “Kan Sygdommen være medfødt?”,<sup>155</sup> spørger Bjørnvig et sted – og undlader derefter at besvare spørgsmålet. Essayet klinger derfor – efter at “den æstetiske idiosynkrasi” er blevet fordømt gentagne gange – ud i en lidt pointeløs, højstemt romantisk hymne:

Eros og Caritas, den kødelige Kærlighed og den kristne Barmhjertighed  
henvejrer den æstetiske Idiosynkrasi, som Dagslyset forjager Nattens  
Mareridt, og alle Dagdrømme falmer og bliver til intet i deres Glans.<sup>156</sup>

Inden for dansk litteraturkritik har der i flere tilfælde været opponeret mod Bjørnvigs ensidigt negative begreb, “den æstetiske idiosynkrasi”. Et eksempel er Finn Stein Larsens artikel “Talent og moral” (1969), i hvilken det hævdes, at det symptom, som Bjørnvig aflæser, også kan fortolkes positivt, nemlig som det han kalder en “konstruktiv fragmentarisme.”<sup>157</sup> I “Talent og moral” analyseres en række digte fra den modernistiske tradition af Tom Kristensen, Malinowski og Sonne, ud fra hvilke det sandsynliggøres, at den fascinerede punkttagtagelse og den æklede fascination ikke blot fungerer som patologiske symptomer, men også kan opfattes som led i overvindelsen af en krise, dvs. som et middel til reetablering af personligheden. I tilfældet med Tom Kristensen tages der udgangspunkt i digtet “Henrettelsen” (1922), hvor slutningen af digtet markerer en tilstand af æstetisk idiosynkrasi hos det lyriske jeg, idet der optræder en overfølsom punktfixering (“Bødlens Næsebor”, “Sværdets Dragesving”, “Billen” etc.). Men denne punktfixering er ikke et stadie på vejen mod udslettelse, men derimod et udtryk for, at jeget i digtet, der jo netop har haft en vision om sin egen død, psykologisk set bevæger sig bort fra en intethedsoplevelse mod en bedring. Der er derfor, anfører Finn Stein Larsen, tale om en “post-katastrofal idiosynkrasi.”

I “Talent og moral” konkluderes det, at den idiosynkrasi, som optræder udtalt i modernistisk lyrik, er udtryk for et helt andet udfoldelsesmønster,

end det Bjørnvig skildrer. De “strukturbrudte idiosynkratiske ytringer” kan fungere som “formler i hvilke de kriseudmattede bevidsthedsevner overvintrede i en venteperiode, åndelige simplifikationsmanøvrer for at undgå åndelige sammenbrud.” Og de kan være “oppositionsudtryk imod alskens fladtrådt begrebs- og klichédannelse.”<sup>158</sup> Man ser altså, at Finn Stein Larsen ligger helt på linie med de allerede omtalte synspunkter af I.A. Richards, Hugo Friedrich og Bachelard, hvad angår fremhævnningen af det lyriske formsprogs/billedsprogs overlegenhed i forhold til det vanestyrede, begrebsstrukturerede sprog (“fladtrådt begrebs- og klichédannelse”), når det gælder evnen til at udtrykke komplekse, ambivalente sjælelige tilstande.

Divergensen mellem Bjørnvig og Stein Larsen er typisk for vurderingen af modernistisk digtning. Vi har allerede nævnt en række eksempler på modsætningen mellem kritikere, der primært ser modernistisk lyrik som udtryk for henholdsvis en konstruktiv eksistentiel søgen eller en proces, der afspejler tragisk tab af mening og sammenhæng. Modsætninger var her f.eks. Kjell Espmark vs. Hugo Friedrich, Bo Hakon Jørgensen vs. Erik A. Nielsen, og Hans-Jørgen Nielsen vs. R.N. Maier (jf. p. 12ff). Og betragter man den marxistiske litteraturkritik, er polariseringen i forhold til de to synspunkter særdeles voldsom. På den ene side har man en marxistisk kritik – hvis grundlag bl.a. er Marx’ vareanalyse og Lukács’ realismeteorier – hvor der sker en total afvisning af modernismen som “udtryk for falsk bevidsthed”, “aristokratisk”, “metafysisk”, “ahistorisk”, “abstraktion” etc.<sup>159</sup> På den anden side har man en ikke-afvisende holdning over for modernistisk digtning hos en række litterater og filosoffer med tilknytning til Frankfurterskolen, såsom Walter Benjamin, Ernst Bloch og Th. W. Adorno. Adornos synspunkt i “Tale om lyrik og samfund” er – når man ser bort fra den marxistiske terminologi (“tingsliggørelse”, “varernes herredømme” etc.) – helt i overensstemmelse med Finn Stein Larsens vurdering af den idiosynkratiske detaljefokusering i poesien:

I protest imod undertrykkelsen artikulerer digtet drømmen om en verden som er anderledes. Den lyriske bevidsthedsforms idiosynkراسi over for tingenes overmagt er en slags reaktion på den tingsliggørelse af verden, det varernes herredømme over menneskene, der har bredt sig siden den nyere tids begyndelse og udviklet sig til den herskende livsmagt siden den industrielle revolution.<sup>160</sup>

Samlet har vi altså set, at en lang række litterater på forskellig vis har bidraget til en forståelsesramme for den hæsliheds æstetik, som man finder inden for moderne lyrik. To træk er centrale ved denne hæslihedsæstetik.

For det første er der tale om en dissonantisk spænding i det lyriske billedsprog, hvor det, der normalt opfattes som henholdvis skønt og hæsligt, bringes sammen. Hermed artikuleres en ambivalens af tiltrækning og frastødning som et eksistentielt grundvilkår, der ikke lader sig udtrykke i det logiske, diskursive sprog.

For det andet finder man en idiosynkratisk detaljefokusering, hvor genstande sanses og beskrives løsrevet fra deres vante sammenhænge. Herved opstår der nye perspektiver, perceptionsmåder og holdninger i forhold til den forhåndenværende virkelighed.

Dette fører endelig over i et tredje og sidste træk, nemlig at hæslighedens æstetik oftest forbinder sig med en utopisk forestilling. Det hæslices æstetik inden for lyrikken har siden begyndelsen af 1800-tallet udtrykt det, der har været fortrængt af den samfundsmæssige norm, hvad enten normen har været romantikkens religiøst farvede helhedssyn, det sene 1800-tals dyrkelse af darwinisme og socialt engagement eller det 20. århundredes tro på velfærdsstat og udvikling. Hæslighedens poesi handler med andre ord om de drømme, erfaringer og indsigter, der nægtes plads i den sociale virkelighed, som til enhver tid omgiver os.

I det følgende vil det – med udgangspunkt i centrale eksempler fra dansk og europæisk lyrik – blive forsøgt at påvise, hvordan det hæsliche med sin fragment- og kontrastæstetik dels udgør en konstant faktor i hele den lyriske modernistiske tradition, og dels forandrer sig i pagt med de utopiske længsler, den er udtryk for.

## 5.2. Hæslighedens poesi

### 5.2.1. Baudelaires hæslighedsbegreb – dødsrigets fascination

I Baudelaires sonet “Le Coucher du Soleil Romantique” illustreres i en nøddeskal *Fleurs du Mal*'s (1857/61/66) opgør med det klassiske og romantisk-idylliske skønhedsbegreb – og introduktionen af et nyt:

Mais je poursuis en vain le Dieu qui se retire;  
L'irrésistible Nuit établit son empire,  
Noire, humide, funeste et pleine de frissons;  
Une odeur de tombeau dans les ténèbres nage,  
Et mon pied peureux froisse, au bord du marécage,  
Des crapauds imprévus et de froids limaçons.  
 (“Le Coucher de Soleil Romantique”)

Forgæves forfølger jeg Gudens Bane  
 sejrrig planter Natten sin Fane,  
 gravsort og klam over sygnende Kim.  
 Ombølget af stank fra Gravenes Edder  
 Foden glider ved Sumpenes Bredder  
 i skjulte Tudser og Snegles Slim.  
 (overs.: Sigurd Swane: "Den romantiske sols nedgang")<sup>161</sup>

Baudelaires forfatterskab handler frem for alt om, hvordan det traditionelle skønhedskoncept er nedslidt. Det er udtryk for det banale og overfladiske. Skønheden skal være "bizar", "en aggressiv pirring", "et overraskelsens krydderi",<sup>162</sup> intonerer Baudelaire og lancerer hermed grundlaget for en ny kunst, hvis vigtigste kvalitetskriterium er originalitet, og for hvilken ingen etisk eller religiøs rettesnor er gyldig. Baudelaires ry som kritiker er som bekendt ikke mindre end hans ry som lyriker, og digterens talrige udsagn om "det hæsleges æstetik" er da også milepæle i forhold til poetik- og kritikhistorien. Det nye, efter-baudelaireske skønhedsbegreb kommer til at indeholde og danne koncentrat af alt det, der er forvist fra den samfundsmæssige midte. Skønheden er ikke længere harmonisk, men "hæslig", "abnorm", "okkult" og "dissonantisk".

I "Le Coucher du Soleil Romantique" er enhver tro på et kristent paradys opgivet. Som erstatning får jeget indblik i en natlig, morbid og sanselig virkelighed. Overblikkets og fjernsansernes dagoplevelse udskiftes med nærsansernes intensitet i en mørk dødsverden: Sumpenes sugen, det kolde dyriske slim og gravenes stank. Utopien er mætningen af alle sanser, idet jeget udsættes for en storm af bizarre pirringer. Jeget er opfyldt af en enorm ambivalens, hvor angst og fascination blandes, og digtets slutoplevelse er en tilstand af selvforglemmelse og masochistisk resignation, hvor jeget lader omverdenen skylle ind over personlighedens grænser.

Baudelaire lægger sig på flere punkter i klar forlængelse af en række af de mere esoteriske tendenser inden for romantisk digtning. Dels kan Baudelaires idé om et nyt "hæsligt" skønhedsbegreb betragtes som en videreudvikling af f.eks. Poes og Victor Hugos forestillinger om "det groteske", og dels er Baudelaires "Le Coucher du Soleil Romantique" motivisk en radikaliserings af tendenser inden for specielt den engelske kirkegårds- og rædselsromantik fra 1700-tallet. I skandinavisk sammenhæng har vi allerede set, hvordan beslægtede fænomener findes hos bl.a. Stagnelius og den unge Oehlenschläger (jf. afsnit 2).

Når Baudelaires hæslighedsæstetik forbinder sig med romantikken, skyldes det desuden, at der i ekstrem grad er tale om et dualistisk verdensbillede. Som i megen digtning fra det 18. og 19. århundrede – fra Schillers

“Die Götter Griechenlands” (1788) og Goethes “Die Braut von Korinth” (1798) til Staffeldts “Nyplatonisme” (1804) og Oehlenschlägers “Sanct Hansaften-spil” – udtrykkes der en kritik af kristendommen. Der er for Baudelaires vedkommende med Friedrichs udtryk i udpræget grad tale om “ruinøs kristendom”. Men til trods for dette tænkes verden i Baudelaires digtning stadig med udgangspunkt i en forestilling om en hinsidig verden. Derfor er det tydeligt, at når hæsligheden i Baudelaires digtning (ligesom det er tilfældet i det tidligere diskuterede, radikale præsymbolistiske digt “Till Förruttnelsen” af Stagnelius – jf. p. 33ff) får status som utopisk kategori, får de morbide og intensivt sanselige rum karakter af at være alternative gudsriger.

### 5.2.2. Rimbaud og Jacobsen – den eksotiske hæslighedsvision

Rimbaud skriver “Merde à Dieu” på kirkemuren som 15-årig,<sup>163</sup> og J.P. Jacobsens *Niels Lyhne* (1880) opsummerer den feuerbachske indsigt i den berømte formulering: “Der er ingen Gud, og Mennesket er hans Profet!”<sup>164</sup> Det 19. århundredes tre sidste årtier er ateismens storhedstid, og opgøret med kristendommens metafysik er ikke længere et smertefuldt, personligt dilemma i digtningen som hos de romantiske digtere og Baudelaire. Hos det sene 1800-tals radikale digtere består den vigtigste modsætning mellem det kunstneriske individ og hoben. Rimbauds poesi er fantasiens diktatur, eksplosioner af drømme, der lader hånt om enhver form for eksisterende social virkelighed:

Comme je descendais des Fleuves impassibles,  
Je ne me sentis plus guidé par les haleurs:  
Des Peaux-Rouges criards les avaient pris pour cibles,  
Les ayant cloués nus aux poteaux de couleurs.

J'étais insoucieux de tous les équipages,  
Porteur de blés flamands ou de cotons anglais.  
Quand avec mes haleurs ont fini ces tapages,  
Les Fleuves m'ont laissé descendre où je voulais.  
 (“Le Bateau Ivre”)

Da jeg flød ned af de stille floder,  
føjte jeg mig ikke længere under bådstagernes førerskab:  
skrigende rødhuder havde sikret sig dem til skydeskiver,  
naglet dem nøgne til malede stager.

Jeg var ligeglad 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.  
(overs.: Rolf Gjedsted: "Den berusede båd")<sup>165</sup>

Rimbaud udsagn om, at "min overlegenhed består i, at jeg ikke har noget hjerte",<sup>166</sup> sigter til symbolisternes afstandtagen fra en konfessionslyrik, der placerer et privat jeks skæbne og borgerlige liv i digtningen. Proklamationen kan dog også i den 17-åriges berømte digt, "Le Bateau Ivre" (1871), læses helt konkret som en tilkendegivelse af, at opgøret med den eksisterende civilisation er totalt ("insoucieux de tous les équipages" / "ligeglad med enhver besætning"). Der er intet i den utilitaristiske og småtskårne sociale orden ("de blés flamands ou de cotons anglais." / "flamsk hvede eller engelsk bomuld"), der kan tilfredsstillende længslen efter fantasiens illuminerede landskaber. I digtets 23 efterfølgende strofer udmales visionære særverdener. Og det er her bemærkelsesværdigt, at hæsighedens æstetik udgør et væsentligt element:

Glaciers, soleils d'argent, flot nacreux, cieux de braises!  
Échouages hideux au fond des golfes bruns  
Où les serpents géants dévorés des punaises  
Choient, des arbres tordus, avec de noirs parfums!  
("Le Bateau Ivre")

Gletchere, sole af sølv, bølger af perlemor, glødende himle!  
afskyelige strandinger på bunden af den brune golf,  
hvor kæmpeslanger, opslugte af lus,  
falder fra forvredne træer med sorte dufte!  
(overs.: Rolf Gjedsted: "Den berusede båd").<sup>167</sup>

I Rimbauds poesi udkrystalliseres en lang række af de æstetiske kategorier, som Hugo Friedrich bruger i sin karakteristik af den modernistiske lyrik. Friedrichs nøglebegreb "dissonantisk spænding,"<sup>168</sup> udtrykker sig bl.a. i digtenes forestilling om en tom idealitet, i deres spænding mellem uforløst, eksplosivt digterisk stof og stram komposition (f.eks. formfuldendte aleksandrinere), i visionernes sansemæssige irrealitet ("soleils d'argent" / "sole af sølv"), i dyrkelsen af det ikke-naturlige og uorganiske ("flot nacreux, cieux de braises" / "bølger af perlemor, glødende himle") – og ikke mindst i Rimbauds intensivering af den baudelaireske hæsighedsæstetik.

Rimbauds hæslighed er karakteristisk ved tre ting. Dels er Rimbaud specialist i at anvende den føromtalte kontrastæstetik, hvor det traditionelt skønne (“flot nacreux” / “bølger af perlemor”) er anbragt i direkte kontakt med det ultimativt ækle (“les serpents géants dévorés des punaises” / “kæmpeslanger opslugte af lus”). Dels forøges beskrivelsernes eksplosivitet og dæmoniske præg ved den stærke spænding mellem det plastiske og det dynamiske, deres præg af at være snapshots i voldsom bevægelse (“échouages ... dévorés ... tordus” / “strandinger .. opslugte .. forvredne”). Og endelig er Rimbauds hæslighedsvisioner bemærkelsesværdige ved at være eksotiske. I modsætning til romantikernes og Baudelaires tilbøjelighed til at placere utopiske rum i en ikke-jordisk sfære,<sup>169</sup> finder Rimbaud, som så mange andre senere kunstnere, sit alternativ til civilisationens kedsomhed i landskaber placeret i klodens fjerne egne – ikke som de ser ud på billeder, men som de gør i digterens feberhede drømme.

På skandinavisk område har J.P. Jacobsens stilling som alt andet end naturalist, positivist og darwinist været klar siden Brandes, og i de sidste årtiers danske litteraturforskning er det adskillige gange blevet fremført, at med J.P. Jacobsen er “modernismen i Danmark begyndt” (jf. også p. 16).

Karakteristisk for Jacobsens lille lyriske forfatterskab, der – modsat de næsten samtidige Baudelaire, Verlaine og Mallarmé – næsten udelukkende består af frie vers, er dets dyrkelse af det disharmoniske, dæmoniske og morbide, dets stemning af melankoli og uforløsthed, og dets længsel bort fra en uudholdelig fakticitet. “En Arabesk” (1868) handler om kærlighed – ikke den traditionelle, men bjergtagelsens rædsel. Digtet beskriver fascinationen i hengivelsen til den altfortærende og destruktive drift:

I Solvarme Egne  
 Vokser en sælsom Urt,  
 Kun i dybeste Tavshed,  
 Under tusinde Solstraalers Brand,  
 Aabner den sin Blomst  
 I et flygtigt Secund.  
 Den ser ud som en gal Mands Øje,  
 Som et Ligs røde Kinder.  
 Den har jeg set  
 I min Kjærlighed.

Igen er kontrastæstetikken central. Som hos Rimbaud forhøjes det hæslices effekt ved, at det er placeret i en harmonisk kontekst (“Kjærlighed” og “Blomst” vs. “en gal Mands Øje” og ”et Ligs røde Kinder”). Desuden ser man det andet essentielle træk ved hæslighedsæstetikken: Den idiosynkra-

tisk sansede detalje. Hvor Baudelaire og Rimbaud i de foregående eksempler har brugt krybenes verden som stof (Baudelaire: “des crapauds imprévus et de froids limaçons”, Rimbaud: “les serpents géants dévorés des punaises”) bruger Jacobsen – måske fordi han som biolog har et mere nøgternt forhold til kryb – to menneskelige detaljer, hvis associationskraft i forhold til det perverterede, syge og morbide absolut ikke er mindre: “En gal Mands Øje” og “et Ligs røde Kinder.” Det er desuden sandsynligt, at Poes “The Tell-Tale Heart” (1843) med det berømte eksempel på æstetisk idiosynkrasi (jf. Bjørnvigs essay), hvor hele hovedpersonens energi og raseri er rettet mod en gammel mands hæslige døde øje, har været inspirationskilde for digtet. Et argument for Poe-påvirkningen er, at lignende paralleller kan findes mellem andre værker, såsom Poes “Masque of the Red Death” (1841) og Jacobsens “Pesten i Bergamo” (1981), samt at Poe med sin titel *Tales of the Grotesque and Arabesque* (1840) kan være ophav til Jacobsens brug af genrebetegnelsen “arabesk”. Vender vi tilbage til diskussionen af Rimbauts og Jacobsens digte er der også, hvad angår den utopi, som udtrykkes via hæslighedsæstetikken, en klar overensstemmelse. Både i “Arabesk” og “Le Bateau Ivre” forekommer der et gennemgribende ubehag ved det sociale, der bevirker en brændende længsel mod farverige eksotiske egne. Men for de eksotiske eksteriørers vedkommende er der med Gilles Deleuzes elegante formulering tale om komplekst sammensatte “blokke af perceptor og affekter”,<sup>170</sup> hvor ambivalensen mellem lyst og angst er altafgørende.

### 5.2.3. Benn og Broby-Johansen – hæsligheden i civilisationens hjerte

I det nye århundrede er eksotismen inden for lyrikken på retur. Allerede fra omkring Første Verdenskrig gennemtrænges kunsten af en desillusion, der ikke bare er en schopenhauersk driftsangst, som man finder det hos Jacobsen, men derimod en voldsom lede ved “das Abendland” som helhed. Det nye århundredes kunst er fyldt med afmagtsfølelse og med bevidstheden om, at den moderne civilisation er et vilkår, som det er umuligt at flygte fra. Civilisationen er et lukket rum, og avantgardefølelsen er – efter den stormombruste, men hurtigt udfadende opgørstid med futurisme, dadaisme, kubisme, imagisme og vorticisme – forsvundet. Den mest udbredte kunstneriske strategi hos modernistiske digtere omkring Første Verdenskrig (Benn, Trakl, Eliot, Pound etc.) er den nådesløse konfrontation med modernitetens vilkår, hvor tidens forfald og gru ses direkte i øjnene.

I den tyske ekspressionisme er hæslihedsæstetikken et uhyre udbredt fænomen. Man kan af centrale digtere nævne Georg Trakl, Georg Heym, August Stramm og Gottfried Benn (jf. også p. 77ff). Voldsomst er den unge digter og læge Gottfried Benns debutsamling *Morgue und andere Gedichte* fra 1912. Indledningsdigtet “Kleine Aster” lyder:

Ein ersoffener Bierfahrer wurde auf den Tisch  
gestemmt.  
Irgendeiner hatte eine dunkelhellila Aster  
zwischen die Zähne geklemmt.  
Als ich von der Brust auf  
unter der Haut  
mit einem langen Messer  
Zunge und Gaumen herausschnitt,  
muss ich sie angestossen haben, denn sie glitt  
in das nebenliegende Gehirn.  
Ich packte sie ihm in die Brusthöhle  
zwischen die Holzwolle,  
als man zunähte.  
Trinke dich satt in deiner Vase!  
Ruhe sanft,  
kleine Aster!  
 (“Kleine Aster”)

En fordrunken ølkusk var smidt op på bordet.  
Nogen havde mast en mørklilla asters  
ind mellem hans tænder.  
Da jeg fra brystet  
op under huden  
med en lang kniv  
skar tunge og gane ud  
må jeg have skubbet til den, for den gled  
ind i hjernen ved siden af.  
Jeg stoppede den ned i brysthulen  
mellem bomuldet  
da man syede ham til.  
Drik dig mæt i din vase!  
Sov sødt,  
lille asters!  
(overs.: Peter Poulsen: “Lille asters”)<sup>171</sup>

Vi har forladt såvel Baudelaires morbide-fascinerende dødsriger som Rimbauds og Jacobsens lyst- og rædselsmættede eksotiske lokaliteter. I stedet er vi midt i civilisationen. Paradoksalt kan det derfor forekomme, at stemningen af noget bizart og grotesk ikke er mindre hos Benn end hos Baudelaire, Rimbaud og Jacobsen. Årsagen til dette er ikke bare, at sceneriet og handlingsforløbet i lighuset virker fremmed og modbydeligt på læseren, men først og fremmest digtets totalt følelseskolde udsigelsesposition. Kynismen og sarkasmen i "Kleine Aster" har to adresser. Dels rammes den naive kunstlær, der tror, at poesiers blå blomst ("Aster") gror i den sorgløse natur og ikke i et fordrukkent ølkuskeligs indvolde, at kunstens ærinde er at besynges og forskønne frem for at være "Fleurs du Mal". Og dels er den grusomme sødme i digtets sidste linier ("Trinke dich satt in deiner Vase! / Ruhe sanft, / kleine Aster!") møntet på den overfølsomes ufølsomhed, dvs. ham, der er god mod dyr og små pæne blomster og glemmer den sociale nød, krigens og revolutionernes rædsler og civilisationens krise som helhed.

Bevæger vi et øjeblik blikket mod de samtidige danske forhold, manifesterer det af Brostrøm døbte "umådelige mådehold"<sup>172</sup> sig i udpræget grad i den næsten puritanske "Livsanskuelsesdebat", der fordømmer det "artistiske livssyn" og kræver politisk engagement. Tom Kristensens "Det blomstrende Slagsmaal" (1920), novellen "Ulykken" (1924) og essayet "Den unge Lyrik og dens Krise" (1925) fortæller deres egen historie om en rigid kulturs mangel på tolerance og forståelse over for digtning, der ikke anbringer et socialt bevidst og moralsk ulasteligt jeg i hver eneste tekst. Især Jacob Paludan bliver fortæller for, at der ikke bør "drives æstetik på elendigheden". En speciel status i den danske hæslighedsæstetiks historie har Broby-Johansens allerede behandlede digtsamling *BLOD* (1922). Det kan naturligtvis (jf. også afsnit 3.2.) diskuteres, i hvor høj grad der er tale om kynisme og driven "æstetik på elendigheden" i *BLOD*. Man kunne hævde, at Broby-Johansens samtidige, de feterede kunstnere fra Valby-panasset, når det kom til stykket var mere kyniske i deres totalt overfladiske og uengagerede forhold til krigens virkelighed (jf. også f.eks. note 78, p. 172).

Særegent for *BLOD* i forhold til anden samtidig dansk lyrik, er det, at der sker en total destruktion af alle menneskelige værdier. Samtidig med at digtenes livssyn er nihilistisk, kan de dog også anskues som utopiske tekster, idet deres sigte også er at formulere en mørk og fortrængt side af den moderne virkelighed. Først med ekspressionismens værker synes problemet med integrationen af det onde og perverterede i kulturen så påtrængende, at det begynder at danne grundlag for hele litterære værker. Det hæsliges æstetik bliver fra starten af dette århundrede utopien om at turde se sig selv i øjnene.

#### 5.2.4. Ørnsbo og Rifbjerg – ormen i velfærdssamfundet

I slutningen af 1950'erne og begyndelsen af 1960'erne vokser omsider en tidssvarende lyrik frem i Danmark. Titlen på Jørgen Sonnes anden digtsamling, *Delfiner i Skoven* (1951), er en replik til Horats' harmoniserende poetik, *Ars Poetica*, med hensyn til brugen af lyrisk billedsprog.<sup>173</sup> Og med Rifbjergs, Ørnsbos og Malinowskis samlinger bliver hæslihedsæstetikken endelig et udbredt fænomen i dansk lyrik. Dels ser man, at den fascinerede, æklede punktoplevelse, som Bjørnvg døber "den æstetiske idiosynkrasi", bliver nerven i den digteriske omverdensperception. Og dels ser man, hvordan gestaltningen af et kontrastfyldt billedsprog med to eller flere "billedplaner"<sup>174</sup>, der skurrer mod hinanden, som i dansk lyrik før 1950'erne kun findes i enkelte tilfælde såsom Tom Kristensens "Det blomstrende Slagsmaal" (1920), bliver almindeligt forekommende.

I Rifbjergs "Livet i badeværelset" fra *Konfrontation* (1960) introduceres en poetik, hvor digtet er et brutalt angreb på læserens sanser:

Mærk mig det sidste sekund,  
før du som en brølende bue  
slynges bagover mod den tørre lyd  
der fremkommer  
når kraniet møder karrets kant.

På samme voldsomme måde indleder Ørnsbo sine *Digte* (1960) med mottoet, "Digtet er en kniv læseren træder på". I Ørnsbos lyrik beskrives civilisationen med hæslihedsintensitet som drivkraft. Digtenes udgangspunkter er den danske kulturs mørkeste reservater i såvel fysisk som psykisk forstand. "De understes land" vrænger af Munch-Petersens og surrealisternes naive utopia og giver stemme til baggårdsmiljøets elendighed med dets rådne affaldsspande og forkrøblede medmenneskelige relationer:

baggårdes civile civilisation og kannibalistiske mørke  
asfaldtysser med lempelige døde  
køkkenmøddinger med udrugede æg og lig  
af pocherede okser  
levn fra en tidligere periodes  
aldrig overståede kriser

Typisk for Ørnsbos digte er det, at den sociale ramme er trængt i baggrunden i forhold til et inferno af billedsprog, her i form af de to billedplaners sammenstød. Stenalder-planet ("kannibalistiske mørke", "køkkenmøddin-

ger”, “tidligere perioders”) konnoterer det fortrængte, vilde og dyriske, mens konsumsamfunds-planet (“civile civilisation”, “æg”, “pocherede okser”, “aldrig overståede kriser”) hentyder til overflods- og overfladekulturens materialisme, anonymisering og mangel på meningsfulde udfoldelsesmuligheder. Ørnsbos digte er bizzarre billeder af en moderne krisepræget virkelighed. I hans teksters dissonantiske billedsprog og idiosynkratiske associationskæder indgår der imidlertid også en utopisk forestilling. Der dukker gang på gang formuleringer op, der er udtryk for en kompromisløs længsel efter kvalitetene, der gik tabt i en udvikling uden menneskelige fremskridt. I “Balladen om dem der blev i byen” lyder den utopiske drøm f.eks.: “Hvorfor er der ikke / lidt mere af alt / og alt lidt mere / samstemt og fuldbyrdet.”

### 5.2.5. 1980’erne og 1990’erne – hæsliheden som mediefænomen eller poetisk vækstpunkt

I 80’erne og 90’erne er det hæsleges æstetik langt fra som tidligere et fænomen, der hovedsagelig har været begrænset til lyrikken (og malerkunsten), men derimod noget, der har vundet stor udbredelse i samfundet. Det vil føre for vidt at opremse de utallige udslag af hæslihedsæstetikens popularisering og kommercialisering fra filmmediets horror- og splatter-genrer til reklamens og modens trends med afsæt i bad-taste-dyrkelse, døds-kult og sadomasochisme. Med lanceringen af film som *Silence of the Lambs*, *Wild at Heart*, *Henry – Portrait of a Serial Killer*, *Natural Born Killers* og *Pulp Fiction* er de sidste 10 år blevet udråbt til hæslihedsens, ondskabens og det ekstremes tidsalder. Fra den danske kunstscene har man set, hvordan værker med voldsom dyrkelse af grimheden, såsom Christian Lemmerz’ *Scene* fra *Esbjerg Kunstmuseum* og udstillingen *Inferno* fra *Statens Museum for Kunst*, har haft mediernes store bevågenhed. Og i dansk litteratur i 1990’erne har der været en tendens til, at en række prosaforfattere har lagt sig i kølvandet på Bret Easton Ellis, hvad angår forsøget på at skabe en kunst med udgangspunkt i visioner om vold og grusomhed. Det gælder f.eks. Mads Brenøes *Så megen vrede* (1993), Hans Flemming Hilts *Andy Maximus* (1994) og Kirsten Hammanns *Bannister* (1997).

At det hæslege er en udbredt faktor i kulturlivet som helhed, er uden tvivl årsagen til, at man f.eks. fra Per Stounbjergs og Søren Ulrik Thomsens side har rettet en kritik mod en hæslighed, der er “en rent symmetrisk opposition” til den traditionelle, banaliserede skønhed. Vender vi tilbage til lyrikken, er det da også evident, at der i de enorme mængder af digte, der udgives i disse år (ca. 150 digtsamlinger om året i Danmark), er en del værker,

hvis æstetiske udtryk har relation til den banale hæslighed, som Thomsen og Stounbjerg kritiserer. I denne del af lyrikken træffer man et klichéagtigt, unuanceret billedsprog, der ofte bærer præg af ikke at være udtryk for en personlig stemthed eller autentisk oplevelse, men derimod synes at være tappet og håndplukket fra den mere effektsøgende del af medieverdenen. Et eksempel på noget sådant kunne være Camilla Deleurans digtsamling *Vintersøvnens rige* (1996), i hvilken en række centrale udtryk lyder: “Optog af spedalske”, “vivisektion”, “halve arme”, “barberblad båret i munden”, “blomster af gift”, “stumper af hvidt knoglevæv”, “mordbrand”, “revner i nethinden”, “fluer om rådrende kød”, “køddædende blomster”, “blod”, “død”, “indavlede hunde”, “sygdom”, “onanerende blottere”, “krøblinge”, “flaggermus”, “orgie af blødende ophør” og “skærer små stykker kød ud af hinandens kroppe”.

Modsat et sådant eksempel findes der imidlertid også i 1980’ernes og 1990’ernes lyrik talrige eksempler på, at det hæsleges æstetik er anvendt digterisk på en måde, der er eksistentielt motiveret og stilistisk unik. Man kunne af mange tilfælde nævne Bo Green Jensens *Requiem & messe* (1981), Michael Strunges *Vi folder drømmens faner ud* (1981) og *Nigger* (1982-83), Thomas Bruuns *Mørket* (1984), Jess Ørnsbos *Hjertets søle* (1984) og *Tidebogen* (1997), Carsten René Nielsens *Mekaniker elsker maskinsyerske* (1989) og *Postkort fra månens bagside* (1990), Jørgen Nielsens *Ser solen ånde* (1992), Henrik Nordbrandts *Støvets tyngde* (1992) og *Ormene ved himlens port* (1995) samt Pia Juuls *En død mands nysen* (1993). Og man kunne som en af 1980’ernes og 1990’ernes mest avancerede og fascinerende danske digtere nævne Simon Grotrian.

Simon Grotrians lyriske forfatterskab er et af de mest hermetiske, vi har i dansk lyrik. Typisk for hans forfatterskab er den titel, hans digtsamling fra 1996 bærer: *Magneter og ambrosia*. Når der i titlen indgår udtryk fra henholdsvis antik mytologi og moderne naturvidenskab, skyldes det, at vidt forskellige ting og livsholdninger sammenholdes i hans poetiske univers. Digtene er en række sindbilleder med en fremmedartet, forunderlig skønhed og en enestående udnyttelse af hæslighedens æstetik, hvor forestillingsområderne teknologi, kristendom og natur er viklet ind i hinanden. Digtet “Telefonernes afblomstring” udmaler på denne vis en atmosfære af forfald, meningsløshed og desperat længsel:

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

Man bemærker, at alle de idiosynkratisk sansede detaljer i Grotrians poesi har et helt originalt præg (“nedrevne øjne”, “fluen på tasterne”, “taler ned i en blomst” etc.), samt at der optræder raffinerede kontrastfyldte billedsproglige udtryk (f.eks. “numret til himmelen er langt og tilfældigt”). I Grotrians poesi er spændvidden mellem konkret og abstrakt, det traditionelt skønne og grimme, samt det højstemte og prosaiske altid særdeles stor. Hver gang der optræder “engle”, “basuner”, “himmelfart” og “Gud” i et digt, efterfølges det straks af “kabeldiademer”, “olietunge vogne” og “måger i en tørretumbler”, og hver gang, der forekommer ord med svundne tiders sakrale aura, såsom “glorie”, “tiara” og “tonsur”, står disse side om side med moderne gloser af teknisk-videnskabelig oprindelse, som “protese”, “hemisfære” og “skizofren”. På denne måde er Grotrians lyrik et adækvat udtryk for en psykologisk ambivalens, som det er det kvalificerede lyriske billedsprogs særlige privilegium at kunne udtrykke: Det disharmoniske og smertefyldte stof, digtene rummer, går hånd i hånd med en befriende stemning af, at noget adskilt og partikulært samler sig til en helhed. Endelig finder man også i Grotrians digte det tredje træk ved den poetiske hæslihedsæstetik, nemlig den utopiske længsel. Et eksempel er digtet “Parentes”, hvor frihedslængslens eksplosive kraft og ekstase udtrykkes.:

I havet er vi fri igen; sluppet fra molernes kvælende favntag  
vi springer mod solen som regnbuehvaler

Man bemærker Grotrians henvisning til et af sine forbilleder, Johannes Ewald med den springende hval fra “Til Sielen. En Ode” (1780). Og hermed er vi inde på noget fundamentalt ved den hæslihedsæstetik, som Grotrian i 1996 er et af de nyeste eksempler på, nemlig at der er tale om et forsøg på med baggrund i en lang lyrisk modernistisk tradition at udtrykke en utopisk længsel i et unikt digterisk formsprog.

Det skulle derfor stå klart, at det kun ud fra en overfladisk betragtning er relevant at se den kvalificerede del af disse års lyrik i lyset af et postmoderne mediasamfunds dyrkelse af effektfuld grimhed og grusomhed. Det hæslikes æstetik er en af de kategorier, der er mest central i forhold til en forståelse af formsprog og livstolkning inden for den lyriske modernismetradition, idet der er tale om et forsøg på at tolke og oversætte den ambivalente sjælelige tilstand, det udsigelige, den visionære drøm og den idiosynkratiske sansning. Kort sagt: Det, der er fortrængt fra den almene psykologiske og sociale midte. Enhver fortolkning af modernistisk lyrik bør derfor anskue det hæslikes æstetik som et vigtigt vækstpunkt for poetisk skabelse.

## 6. Afslutning: Modernismens fire dimensioner. En æstetisk-eksistentiel forståelsesramme for nyere poesi

Efter de foregående kapitlers diskussion af en række underbelyste hjørner af dansk og udenlandsk modernismetradition står der et par vigtige opgaver tilbage, som vedrører en bestemmelse af begrebet lyrisk modernisme. For det første vil jeg foretage en sondering blandt og diskussion af de mange forskellige definitioner, forståelsesrammer og associationer i forhold til begrebet, som man finder inden for litteraturvidenskaben. For det andet vil jeg forsøge med udgangspunkt i en beskrivelse af fire æstetisk-eksistentielle kategorier eller dimensioner at fremlægge en analytisk og fortolkningsmæssig frugtbar bestemmelse af termen.

### 6.1. Lyrisk modernisme mellem beslægtede begreber

Begrebet modernisme er blandt de mest komplekse og omdiskuterede inden for litteraturvidenskaben. Der hersker et vildnis af forskellige opfattelser af begrebet med udgangspunkt i en række forskellige litterære, filosofiske og sociologiske teoridannelser, og forvirringen er ikke blevet mindre af, at udtrykket har meget forskellig betydning og udbredelse, hvis man går til henholdsvis nordisk, angelsaksisk, germansk og romansk tradition.<sup>175</sup> Man kan generelt iagttage, hvordan termen modernisme er gledet sammen med eller har udspaltet sig i en lang række underbegreber. I mangfoldige værker er det vilkårligt eller uigennemskueligt, hvornår der tales om modernisme, moderne og modernitet, hvor grænserne går mellem modernisme, postmodernisme, præmodernisme, neomodernisme og højmodernisme, og endelig hvad der adskiller lyrisk modernisme fra modernisme inden for andre kunstarter og litterære genrer. Jeg vil derfor indle-

dende prøve at afgrænse begrebet lyrisk modernisme i forhold til andre beslægtede termer.

At komme med en entydig og uimodsigelig definition på begrebet modernisme er næppe muligt. I afhandlingen *Modernism och individualitet* (1986) anfører Peter Luthersson rammende, at ansvaret for, hvordan man definerer termen modernisme, altid må ligge hos den enkelte forsker, der dog er underlagt to fundamentale krav. Disse er, at hans modernismebegreb for det første skal tage udgangspunkt i, at forskeren “antar existensen av och studerar en entitet som kan kallas “modernism””, og for det andet, at han “relaterar sina betoningar till dem som tidigare forskare och kritiker har gjort”.<sup>176</sup> Det er naturligvis dog langt fra ligegyldigt, hvilke referencer inden for den begrebshistoriske tradition, der anvendes i forhold til et tekstobjekt, som man ønsker at anskue ud fra synsvinklen “modernisme”. I det følgende vil det fremgå, at der eksisterer en mængde bestemmelser af begrebet modernisme, der ud fra denne bogs synsvinkel må anses for at være meget lidt produktive.

Begrebshistorisk kan udtrykket moderne spores tilbage til det latinske “modernus” fra senantikken i det 5. århundrede hos Gelasius, og det har fra det 18. århundredes klassicisme og fremefter været et vigtigt slagord i den litterære debat i Europa.<sup>177</sup> Hos Montesquieu og Diderot hentyder termen moderne til fremskridtstro og kulturoptimisme, mens den hos den romantiske bevægelses forløbere Herder og Rousseau får en helt anden negativ værdi, idet den forbindes med en åndelig degeneration inden for samtidens kunstpoesi, hvis modsætning er de fjerne tiders herlige naturpoesi. Man træffer den samme modsætning mellem forskellige valueringer af begrebet hos på den ene side Heines “Det unge Tyskland” i 1830’erne og Brandes’ *Det moderne Gennembruds Mænd* fra 1883, og på den anden side Baudelaire og de franske symbolister. Hos de første er det moderne forbundet med en antiidealistisk emancipatorisk bevægelse og at “sætte Problemer under Debat”, mens det hos Baudelaire og de franske symbolister hænger sammen med en nihilistisk holdning, og et helt igennem fremmedgjort og fjendtligt forhold til civilisationen.

Hermed er vi fremme ved Baudelaires centrale begreb modernitet, hvorved han forstår den storbyvirkelighed, som outcast-digteren konfronteres med, og som vækker digterens særlige evne til at se en hemmelig skønhed i det forfaldne, dekadente og hæslige. Betegnelsen modernitet anvendes imidlertid også i en langt bredere betydning end Baudelaires æstetisk orienterede, som det f.eks. sker blandt Frankfurterskolens filosoffer, sociologer og litterater, hvor der med udtrykket som regel menes de konkrete historiske ombydninger som helhed, der har fundet sted siden midten af 1700-tallet.

På samme måde hersker der forvirring omkring begrebet modernisme,

hvis indhold ofte afhænger af, hvilken opfattelse man har af begrebet moderne. Første gang ordet modernisme optræder i et dansk litteraturhistorisk værk, er i Vilhelm Andersens J.P. Jacobsen-afhandling fra 1905, hvor det nærmest sættes lig med hele den dengang moderne litteratur, dvs. digtningen efter romantikken.<sup>178</sup> Og ved det 20. århundredes udgang i antologien *Spurvesol* fra 1989 kan man læse, at “alle de kunstretninger, der bygger på en nedrivning af gamle forestillinger og skabelsen af helt moderne, kaldes under ét modernisme.”<sup>179</sup> De to eksempler illustrerer en af de mest almindelige måder, hvorpå begreberne moderne og modernisme har mistet relevans, nemlig ved bevidstløst at blive identificeret med det til enhver tid “nye”.<sup>180</sup>

En anden årsag til divergensen i opfattelsen af modernismetermen er, at man i mange tilfælde har taget patent på og annekteret betegnelsen til brug for en bestemt tilstand i et bestemt land, såsom angelsaksisk litteratur fra det 20. århundredes første trediedel (“Modernism”), spansk litteratur fra 1880’erne (“modernismo”) eller dansk litteratur fra begyndelsen af 1960’erne (“modernisme”). I Danmark bliver det først kutyme med en bred, international modernismeterm efter Poul Borums *Poetisk modernisme* fra 1966. I denne bog bekæmpes, hvad der kaldes “litteraturpolitisk provinsialisme”,<sup>181</sup> på et tidspunkt, hvor fokus i dansk litteraturkritik i høj grad er rettet mod lanceringen af nye modernistiske faser og generationer i den nationale litteratur.<sup>182</sup> Man kommer dog ikke i Borums bog nærmere en generel bestemmelse af, hvad modernistisk lyrik er, når man undtager en kort omtale af Baudelaires modernitetsbegreb.<sup>183</sup>

Andre har med udgangspunkt i en mere teoretisk diskurs forsøgt at definere begreberne moderne, modernitet og modernisme. Den nykritisk funderede angelsaksiske litteraturvidenskabs klareste formulerede bud på forskellen mellem moderne og modernisme, finder man nok i Stephen Spenders *The Struggle of the Modern* (1963) og Graham Houghs artikel “The Modernist Lyric” (1976). Houghs formulering lyder lakonisk: “The modern, a matter of period and historical phase; the Modernist, a matter of art and technique, a peculiar twist of vision”.<sup>184</sup> Som eksempel på denne distinktion mellem moderne og modernisme, der altså hviler på en rent poesi- og åndshistorisk betragtningsmåde, anfører Hough, at Baudelaire er den første moderne digter, da han, som den “poète maudit” han er, inkarnerer en række sociale og ideologiske træk ved den moderne digtereksistens. Men Baudelaire er samtidig ikke modernist, da hans formsprog er for traditionelt og – finder Hough – “ofte remind us of Racine”. Den første modernist er derimod Rimbaud, idet vi her finder “a new language and a new verse movement to match the changed status of the poet”.<sup>185</sup>

Går vi til Frankfurterskolens æstetisk-sociologisk orienterede betragtning af modernismen (Benjamin, Adorno), som bl.a. er inspirationskilde for

Per Stounbjergs artikel “Det ustadiges æstetik”, er der ikke nogen afgørende divergens i forhold til Houghs opfattelse af begreberne moderne og modernisme, når man ser bort fra, at termen moderne efter marxismens dialektisk-materialistiske betragtningsmåde er opdelt i henholdsvis en materiel og en åndelig del benævnt moderniteten og det moderne. Mens moderniteten er den historiske virkelighed forstået som konkrete økonomiske, sociale og politiske forhold, tilhører det moderne samfundets overbygning, dvs. det er en historisk specifik måde at tænke på.<sup>186</sup> Modernismen er da *en* af de litterære retninger, der forholder sig til moderniteten, og er styret af de principper, som det moderne er bærer af. Stounbjerg peger imidlertid ikke som Hough på enkeltdigtere fra den moderne epoke såsom Baudelaire, som ikke er modernistiske, men derimod på hele retninger. Det siges:

De litterære strømninger, der forholder sig til moderniteten – romantikken, naturalismen, realismen f.eks. – kan betegnes som moderne. Modernismen er en del af den moderne litteratur, men al moderne litteratur er ikke modernistisk. Modernismen er således ikke kun defineret ved sin ballast af moderne erfaringer, men også ved dens formsprog. I denne forstand er modernismen også norm.<sup>187</sup>

I Stounbjergs ræsonnement er der tydeligvis to svagheder. For det første er det diskutabelt, om modernismebetegnelsen uden videre kan sidestilles med andre litterære periodebetegnelser. For det andet er det spørgsmålet, om modernismebegrebet ikke mister en hel del af sin relevans, når det ansues helt uden relation til genrer og kunstarter.

Med hensyn til det første argumenterer Bradbury & McFarlane i *Modernism* (1976) for det synspunkt, at “Modernism” indtager en særstilling i forhold til andre litterære ismer, idet den er en mere overordnet og kompleks kategori. Modsat modernisme er begreber som romantik<sup>188</sup> og naturalisme ofte blevet defineret som modsætninger i den hegelianske tese-antitese-model, som f.eks. kendes fra Brandes *Hovedstrømninger* (1871) og Stephen Spenders *The Struggle of the Modern* (1963), hvor litteraturen udvikler sig som en kamp mellem rationelt, objektivistisk orienterede litterære strømninger og irrationelt, subjektivistisk dominerede. Bradbury & McFarlane siger rammende:

Suppose, then, that the period we are calling the Modern shows us not the rehabilitation of the irrational after a period of ordered Realism, or for the matter the revers, a period of Classicism after a phase of Romanticism, but rather a compounding of all these potentials: the interpenetration, the reconciliation, the coalescens, the fusion – per-

haps an appallingly explosive fusion – of reason and unreason, intellect and emotion, subjective and objective.<sup>189</sup>

Når disse betragtninger er anført, er det for at understrege det synspunkt, at modernismebegrebet under ingen omstændigheder, som f.eks. etiketten naturalisme stadig ofte bliver det, kan bestemmes ud fra idéhistoriske kategorier eller fixeres tidsmæssigt til en kort afgrænset epoke.

Det andet problematiske punkt i Stounbjergs modernismebegreb angår dets manglende relation til bestemte kunstarter og genrer.<sup>190</sup> Det er værd at notere sig, at kun to kunstarter, nemlig maleriet og lyrikken, synes at operere med begrebet modernisme som en helt central og uomgængelig term.<sup>191</sup> Inden for henholdsvis prosa, drama, musik, skulpturkunst og arkitektur anvendes modernismebegrebet også, men det har langt fra den samme altafgørende betydning, som det har inden for malerkunst og lyrik, hvor modernisme i adskillige årtier har været opfattet som det essentielle begreb i forhold til kunstarten. Alene ud fra denne betragtning synes det diskutabelt, om der kan drages paralleller mellem det, man kalder modernisme inden for forskellige kunstarter og genrer. (Hvad er f.eks. lighedspunkterne mellem et abstrakt maleri af Kandinsky, en funktionalistisk amerikansk skyskraber fra 20'ernes New York, en komposition af Stravinsky, et digt af Gustaf Munch-Petersen og et skuespil af Beckett?)

Betragter vi de litterære genrer, er det karakteristisk, at modernismebegrebet har haft vanskeligt ved at slå an som analytisk kategori inden for epikken. En årsag til dette er formodentlig, at genrens norm – beretningen af et handlingsforløb i tid og rum – i sig selv er sammenfaldende med visse træk i de fleste definitioner af begrebet realisme, der ofte opfattes som en polær modsætning til modernisme. Modernistisk prosa bliver på denne vis en negativt defineret term, dvs. den forstås som en afvigelse fra en realismenorm. Og på grund af de store overlapninger i definitionerne af de litterære begreber epik og realisme, bliver modernistisk prosa identificeret som tekster, hvori tidsfølge, struktureret rum og fortællerposition fremtræder som komplekse og svært gennemskuelige kategorier. Hermed får man imidlertid en ret intetsigende bestemmelse af, hvad modernistisk prosa er, idet noget sådant bliver et spørgsmål om, hvorvidt der i teksterne indgår træk, der normalt tilskrives de to andre litterære hovedgenrer, nemlig den lyriske eller den dramatiske. Et typisk eksempel på en sådan bestemmelse af prosamodernisme er Søren Baggesens afsnit fra *Modernismen i dansk litteratur* (1967), hvor det anføres, at “den modernistiske roman betvivler holdbarheden af den traditionelle realismes grænser mellem person og omverden, mellem bevidst og ubevidst, og mellem før, nu og efter.”<sup>192</sup>

I de seneste årtier har man inden for litteraturvidenskaben set et mere kritisk syn på dikotomien realisme-modernisme. Med realismeteoriernes opblomstring i 1970'ernes danske litteraturkritik blev det tydeligt, at det ofte ikke var muligt at finde en fællesnævner mellem forskellige realismebegreber (Lukács, Auerbach, Møller Kristensen, Bang etc.). Og i kølvandet på 1980'ernes danske dekonstruktion forekommer der adskillige eksempler på en total afvisning af realismebegrebets relevans, såsom lederartiklen i *KRITIK 121*, hvor redaktørerne Frederik Stjernfelt og Nils Gunder Hansen skriver: "Realismen er således ikke nogen norm. Den er en fænomenologisk forudsætning i enhver fortolkning af hvadsomhelst, herunder kunst og litteratur. Skal der udkæmpes stridigheder, bliver det mellem realismer."

I det mest overbevisende forsøg i dansk litteraturkritik på at definere, hvad modernisme inden for prosa er, nemlig Per Stounbjergs "Det ustadiges æstetik", er der da også tale om et gennemført forsøg på at dekonstruere dikotomien realisme-modernisme:

Det er altså en konventionelt indsnævret opfattelse af enten kunstens form for virkelighedsgengivelse eller af livet, der fraskriver modernismen mimetiske kvaliteter. Lad os omdefinere problematikken. Der er måske snarere tale om, at modernismen dæmper referencen til en ydre, objektiv virkelighed med faste konturer. At den giver afkald på traditionelle realitetseffekter og referentielle illusioner til fordel for en ekspressiv æstetik. Lige så lidt som modernismen er antimimetisk er den rent ikke-referentiel. Snarere er der tale om, at referencerne, forholdet mellem værk og verden, bliver urolige og problematiske. Modernismen er en instabilitetens æstetik.<sup>193</sup>

Når Stounbjergs bestemmelse er ligeså fortræffelig i forhold til prosa, som den er utilstrækkelig i forhold til lyrik, skyldes det imidlertid, at problemer omkring "det referentielle", "mimesis" og "realisme", som udgør kernen i Stounbjergs diskussion og i en mængde litteraturteorier med afsæt i prosa, jo netop er ulige mere relevante for en diskussion af prosamodernisme end for lyrisk modernisme. Hvad der er specifikke træk for en del af prosaen fra de sidste 100 år ("dæmper referencen til en ydre, objektiv virkelighed med faste konturer", "giver afkald på traditionelle realitetseffekter og referentielle illusioner" etc.) er nemlig en selvfølge for stort set al kvalitetslyrik siden barokken.

En anden forklaring på, at begrebet modernisme kun i svag grad har vundet indpas i forhold til prosa, ligger nok i, at man i stedet inden for de sidste 30 år – især i den angelsaksiske litteraturkritik – har reserveret beteg-

nelsen postmodernisme til den eksperimenterende prosa efter 1945, mens modernisme er blevet brugt som betegnelse for en lille gruppe litterære koryfæer fra mellemkrigstiden (Proust, Joyce, Faulkner, Woolf, Kafka etc.). Blandt de mange litteraturteoretiske værker, der anvender betegnelsen postmodernisme i forhold til prosa fra de sidste ca. 20 år, kan nævnes Linda Hutcheons *A Poetics of Postmodernism* (1988), Brian McHales *Postmodernist Fiction* (1987) og Patricia Wauchs *Practising Postmodernism / Reading Modernism* (1992).

Modsat anvendelsen af udtrykket postmodernisme inden for prosa, er der til gengæld kun ganske få litteraturvidenskabelige afhandlinger, der behandler fænomenet postmodernistisk poesi (hvis vi ser bort fra de mere generelle postmodernistiske træk, der fremhæves i 1960'ernes amerikanske litteraturkritik (Sontag, Levin, Meyer, Barth m.fl.), nemlig det eklektiske forhold til den litterære tradition og sprængningen af det traditionelle værkbegreb). Et enkelt eksempel på en konsekvent anvendelse af postmodernismebegrebet i forhold til lyrik er Joseph M. Contes *Unending Design. The Forms of Postmodern Poetry* (1991). Det er dog tvivlsomt om denne afhandling fanger noget centralt i retning af en nyorientring inden for poesien fra de seneste 20 år. Efter Contes opfattelse ser man i ny poesi – og Contes eksempelmateriale er her begrænset til en håndfuld amerikanske lyrikere, såsom John Ashbery, Robert Creeley og John Cage – en sammenhæng mellem på den ene side moderne naturvidenskabs kaosteori og på den anden side en række lyriske værker, hvis komposition hviler på uafsluttedheds-, gentagelses- og tilfældighedsprincipper. At Contes forståelsesramme for postmodernistisk lyrik har visse svagheder, er oplagt, hvis man bemærker, at lyriske tekster med de ovenstående karakteristika har eksisteret i rig målestok i henvend et århundrede hos eksempelvis Rimbaud og Lautréamont i 1870'erne, Marinettis futuristiske proselytter i 1910'erne og Bretons surrealistkreds i 1930'erne.

Snarere end som Conte at forsøge at bestemme en postmodernistisk poesi, der adskiller sig markant fra en modernistisk, er der nok mere fornuft i at hælde til Frank Kermodes tese fra "Modernisms" (1968), hvor det anføres, at det, som andre har benævnt "Postmodernism" i forfatterskaber som Cages, Ginsbergs og Burroughs, er en videreførelse af tendenser fra mellemkrigstidens avantgardepoesi inden for bl.a. dadaisme og surrealisme. Polemisk taler Kermoder i denne sammenhæng om "Neomodernism"<sup>194</sup> i stedet for som andre om "Postmodernism".<sup>195</sup>

Efter denne sondering i, hvorledes begrebet modernisme kan afgrænses i forhold til en række beslægtede begreber, vil jeg gå over til at se nærmere på, hvad termen lyrisk modernisme egentlig dækker. Groft sagt har der hersket to forskellige retninger med hensyn til at definere modernismen

inden for poesi, nemlig en der anskuer termen i relation til tidsligt og nationalt afgrænsede litterære strømninger, og en der anlægger et transhistorisk perspektiv, hvor man forsøger at bestemme et æstetisk og eksistentielt fællespræg.

## 6.2. Epokal modernismebestemmelse

Mens den kontinentale modernismeforskning (Adorno, Benjamin, Friedrich, Espmark, Printz-Påhlson, Erik A. Nielsen, Bo Hakon Jørgensen, Borum, Brostrøm etc.), som blev nævnt i indledningen, er temmelig konsekvent i sin opfattelse af, at den lyriske modernisme starter med Baudelaires *Fleurs du mal* fra 1857, så er der langt større divergenser inden for den angelsaksiske. I løbet af denne bogs kapitler er en række af de angelsaksiske forskere (Frye, Abrams, de Man, Bloom etc.), der har opfattet den modernistiske poesi som værende i familie med den romantiske, blevet nævnt. Imidlertid er det karakteristisk, at den absolutte mainstream inden for angelsaksisk modernismeforskning opfatter "Modernism" som en afgrænset litteraturhistorisk epoke af langt nyere dato, hvorfor vi vil se nærmere på dette synspunkt.

I megen angelsaksisk litteratur- og kunstkritik ses kunsten fra det 20. århundrede som epokalt forskellig fra al tidligere kunst, idet man lokaliserer et voldsomt og dramatisk brud til tiden omkring århundredeskiftet. Man kan f.eks. gå til kunsthistorikeren Herbert Reads *Art Now* (1933), i hvilken det siges:

We are now concerned, not with a logical development of the art of painting in Europe, not even with a development for which there is any historical parallel, but with an abrupt break of all tradition. The aim of five centuries of European effort is openly abandoned.<sup>196</sup>

Den engelske litterat C.S. Lewis har lignende deklamatoriske vendinger: "I do not see how anyone can doubt that modern poetry is not only a greater novelty than any other "new poetry" but new in a new way, almost in a new dimension".<sup>197</sup> Andre skribenter har været mere optaget af at bestemme et præcist årstal for modernismens gennembrud. I en sådan mytekonstruerende bestræbelse har man bl.a. henholdt sig til en række skønlitterære forfattere, der har haft nogle alt andet end objektivt funderede eller gennemreflekterede bud på, hvornår modernismen starter. Det gælder f.eks. Virginia Woolfs udsagn:

On or about December 1910 human nature changed. (...) All human relations shifted – those between master and servants, husbands and wives, parents and children. And when human relations change there is at the same time a change in religion, conduct, politics, and literature.<sup>198</sup>

Hos D.H. Lawrence træffer man en lignende statement: “It was in 1915 the old world ended”. Og der optræder i det hele taget i den angelsaksiske forskningstradition en mængde bud på, hvornår den litteraturhistoriske epoke “Modernism” bryder igennem. Hos A. Alvarez er perioden snævert centreret omkring forfatterskaberne Pound, Eliot, Joyce og Kafka, mens de altafgørende forfattere hos Stephen Spender – foruden Pound, Eliot og Joyce – er Yeats, Gide, Valéry og Mann.<sup>199</sup> Mere årstalsfixeret er Frank Kermode, der anfører at “anyone who now thinks of what modernism means will rightly look more closely at the period between 1907 and, say, 1925.”<sup>200</sup> Det samme gælder Richard Ellmann, der føler trang til at korrigere den førnævnte udtalelse af Virginia Woolf: “I should suggest that 1900 is both more convenient and more accurate than Virginia Woolf’s 1910.”<sup>201</sup> Hos Harry Levin har det specielt interesse “to identify *the* modernist year.”<sup>202</sup> Dette fastsættes til 1922 på grund af årets koncentration af vigtige litterære udgivelser af Eliot (*The Waste Land*), Joyce (*Ulysses*), Rilke (*Duino Elegier*) og Woolf (*Jacob’s Room*).

Essensen af alle disse modernismebestemmelser er naturligvis, at der er tale om en for nærsynet fokusering på det angelsaksiske områdes litteratur. Selv i den bredeste og mest alsidige af alle angelsaksiske modernismefremstillinger, Bradbury & McFarlanes *Modernism. A guide to European Literature 1890-1930*, har man en gennemført anglofil synsvinkel, hvor man omtaler tre forskellige og ligeværdige litterære traditioner, nemlig “European, English, American.”<sup>203</sup> *Modernism* henholder sig i sin modernismebestemmelse desuden næsten udelukkende til angelsaksisk orienteret litteraturkritik og -teori, omend der er enkelte henvisninger til fransk og tysk digtning og litteraturvidenskab, hvilket formodentlig er årsagen til, at modernismens gennembrud er sat så tidligt som til 1890.

Argumentationen for, at dette eller hint årstal er et skelsår for den modernistiske litteratur, står oftest slet ikke i forhold til det emotionelle engagement, der investeres i synspunktet. For Virginia Woolf og de litterater, der annekterer hendes opfattelse af 1910 som et banebrydende årstal, ligger der naturligvis ikke skyggen af rationel årsagsforklaring i, at gennembruddet for det moderne falder sammen med Edward VII’s død. Dødsfaldet fungerer blot som symbolsk indikator på, at “det nye” er overordentlig betydningsfuldt.

I Bradbury & McFarlanes *Modernism* argumenteres der mere grundigt for det synspunkt, at litteraturen skifter afgørende karakter fra 1890. Dette begrundes med udgangspunkt i nogle idéhistoriske betragtninger omkring fin-de-siècle-fænomenet. Den vestlige kulturkreds' historiesyn ændres afgørende, hævdes det, i retning af en apokalyptisk livsforståelse, hvor fornemmelsen af fremadrettet kvalitativ udvikling afløses af en gennemgribende krisestemning med revolution og undergang som essentielle kategorier. Fin-de-siècle-atmosfæren er kort og godt, påstår *Modernism*, den logiske og afgørende forklaring på modernismens vægtning af epifanien:

The consequences of this apocalyptic ferment of order help explain much of Modernism. It illuminates the symbolist effort to transcend historical sequence by intersecting with it the timelessness of artistic revelation: the artist, like Scott Fitzgerald's Gatsby, tips back the clock on the mantelpiece and sees beauty, form, dream.<sup>204</sup>

Bradbury & McFarlanes iagttagelse med hensyn til epifanitrækket ved modernismen er naturligvis korrekt. At det specielt har at gøre med en fin-de-siècle-stemning er det derimod nok ikke, for vi finder jo fænomenet talrige steder tidligere i litteraturen. Det gælder ikke bare hos de franske symbolister, men også hos en lang række romantiske digtere.

Ligeså diskutabel er Bradbury & McFarlanes og en række andre angelsaksiske litteraters fastsættelse af et afsluttende årstal for den modernistiske litteratur. Når 1930 fremhæves som årstallet, hvor modernismen ophører, forklares det ved, at de intellektuelle på dette tidspunkt igen begynder at betragte historien ud fra en økonomisk og politisk synsvinkel:

The crucial compound persists until after the war, and certainly up to 1930. After that it seems that certain elements of Modernism seem to be reallocated, as history increasingly came back in for intellectuals, as, with the loss of purpose and social cohesion, and the accelerating pace of technological change, modernity was a visible scene open to simple report, and as the world depression tends increasingly to bring back political and economic determinism into the intellectual ideologies.<sup>205</sup>

Igen står det klart, at vi ikke bare har at gøre med en række alt for løse åndshistoriske generaliseringer, men først og fremmest med et alt for snævert angelsaksisk orienteret perspektiv. Vurderer man f.eks. Bradbury & McFarlanes påstand i forhold til den nordiske modernistiske lyrik er det oplagt, at den er fejlagtig. Den periode i det 20. århundredes nordiske mo-

dernisme, hvor epifanierne flourer, den apokalyptiske stemning er på sit højeste og det realhistoriske engagement er meget lille, ligger klart senere end Bradbury & McFarlanes modernistiske epoke, nemlig i henholdsvis svensk 40-talslyrik og dansk Heretica-digtning.

Det kan samlet slås fast, at de mange litteraturforskere, der har forsøgt at definere den modernistiske lyrik som en tidsmæssigt afgrænset epoke, i de fleste tilfælde fokuserer snævert på bestemte digtere, stilarter eller nationaliteter inden for litteraturen. Mest rimelig er derfor uden tvivl den åbne holdning til spørgsmålet om en modernistisk epoke, som man finder hos eksempelvis Frye, Abrams, de Man og Bloom, hvor man fastholder, at fænomenet findes fra omkring 1800 og frem til i dag. Med denne sprængning af gængse opfattelser af den modernistiske lyrik som noget, der kan afgrænses epokalt, siges der så til gengæld intet præcist om den. Vi vil derfor gå over til at prøve at anskue lyrisk modernisme som en æstetisk-eksistentiel kategori.

### 6.3. Æstetisk-eksistentiel modernismebestemmelse

I forsøget på i det følgende at opstille en række æstetisk-eksistentielle kategorier, som kan indfange centrale træk ved lyrisk modernisme, vil jeg tage udgangspunkt i værker af tre af de teoretikere, som har haft størst betydning for modernismeforståelsen i Danmark og det øvrige Europa. Det drejer sig om den spanske kulturkritiker og filosof Ortega y Gasséts *Menneskets fordrivelse fra kunsten* (1925), den formalistisk orienterede tyske litterat Hugo Friedrichs *Strukturen i moderne lyrik* (1956) og den danske konfrontationsmodernistiske bannerfører Torben Brostrøms *Modernisme før og nu* (1983). At disse tre værker er udvalgt, har tre årsager. For det første har vi ved at vælge disse tre teoretikere, hvis baggrund med hensyn til såvel nationalitet, tidsepoke og teoretisk udgangspunkt er forskellig, en vis sikkerhed for, at de træk ved lyrisk modernisme, som vil blive fremanalyseret, har generel udbredelse. For det andet giver divergenserne mellem teoretikerne en mulighed for at betragte og diskutere nuancer ved de kategorier, der vil blive fremdraget. Og for det tredje er det interessant at notere sig, hvordan de tre værker kan læses som milepæle i en æstetikhistorisk udvikling, hvor man i tiden fra 1925 over 1956 til 1983 kan iagttage en stadig voksende konsolidering af og optimistisk selvforståelse inden for den modernistiske kunsttradition.

I *Menneskets fordrivelse fra kunsten* er Ortega y Gasséts ærinde ud fra en kritisk kulturhistorisk synsvinkel at diagnosticere en krise ved den

avantgardistiske kunst. Ortega y Gassét springer i sine analyser ubesværet mellem forskellige kunstarter, mellem fortid og nutid, og mellem forskellige nationaliteters æstetiske værker, og resultatet er en række suggestive karakteristika samt skarpsindige og dristige synteser. Interessant er y Gasséts ambivalens. I *Menneskets fordrivelse fra kunsten* indtages der på den ene side en skeptisk og distanceret holdning over for den moderne kunst, der ikke tilkendes konstruktive erkendelsesmæssige potentialer, og som bl.a. konsekvent kaldes “en ting”. På den anden side er der i teksten en dyb fascination af det moderne kunstværk. Dette viser sig bl.a. i Gasséts energiske diktion og suggestive opdagelsesrejsemetaforik i udtryk som “dunkle verdener”, “besynderlige fremmede”, “brændte de skibe” og “menneskelige flora og fauna”. Det følgende citat af y Gassét kan danne udgangspunkt for en generel bestemmelse af hans holdning:

At glæde sig over og have medlidenhed med de skæbner, som kunstværket beretter om eller fremstiller, ligger milevidt fra den sande æstetiske nydelse. Ja, at beskæftige sig med værkets menneskelige indhold er principielt uforeneligt med den æstetiske nydelse i egentlig forstand. (...) Med det nye billedes genstande er ethvert samliv udelukket. Da maleren tog udseendet af oplevet virkelighed fra dem, kastede han broen af og brændte de skibe, som kunne have ført os tilbage til vores vante omgivelser. Han spærrer os inde i dunkle verdener, han tvinger os til at omgås ting, som man ikke kan omgås på menneskelig måde. Altså må vi finde en ny omgangsform, som afviger fuldstændigt fra vor daglige oplevelse af tingene. Vi må skabe eller finde en ny livsholdning, som er tilpasset de besynderlige fremmede. (...) Mallarmé var det første menneske i det forgangne århundrede, som ville være digter. Han sagde, at han “afslog at gøre brug af det naturlige materiale”. Han skabte små lyriske ting, som ikke forekom i den menneskelige flora og fauna.<sup>206</sup>

Også i den 30 år senere udkomne *Strukturen i moderne lyrik* er der en udpræget tendens til at markere en analytisk distance i forhold til den moderne lyrik. Som en slags forsikring om, at værket er en sagligt-videnskabelig afhandling og ikke en panegyriske lovsang af den moderne digtning, nævner Friedrich f.eks. i indledningen, at han befinder sig “bedre hos Goethe end hos Gottfried Benn”.<sup>207</sup> Karakteristisk er det, at selvom Friedrich ofte benytter sig af en køligt-distanceret terminologi, der minder om Ortega y Gasséts omtale af digtet som “en ting”, og hvor der f.eks. tales om digtet som “et mønster”, “et fletværk” og “et springbræt”, så afløses denne maskinelt-tingslige metaforik gang på gang af udtryk med korrelation til en

okkult-magisk sfære, såsom “stråler”, “svingning” og “hemmelighedsfuld zone”. Hvor digtet for y Gassét er en død, formålsløs ting, er det for Friedrich en slags ekstatiske kraftcentrum. I det følgende citat, der vil blive diskuteret, kommer dette klart til udtryk:

Digtet vil være et mønster, der er nok i sig selv, strålende ud i mange retninger hvad betydning angår, bestående af et fletværk af spændinger af absolutte kræfter, der på suggestiv måde virker ind på førrationelle bevidsthedslag, men også sætter den zone af hemmelighedsfuldhed, der omgiver begreberne, i svingning. Den dissonantiske spænding i det moderne digt viser sig også i en anden henseende. Træk af arkaisk, mytisk, okkult herkomst kontrasteres med skarp intellektualitet, enkel udtryksform med det komplicerede i udtrykket, sproglig færdigstøbthed med indholdsmæssig uafklarethed, nøjagtighed med absurditet, motivisk ubetydelighed med det hektiske udtryk. (...) Når det moderne digt berører virkelige forhold – tingenes såvel som menneskets verden – så behandler det dem ikke beskrievende eller omfatter dem med den fortrolige erkendelses og følelses varme, men fører dem over i det ufortrolige, fremmedgør dem, deformerer dem. Digtet vil ikke holde sig til det afmålte, man almindeligvis kalder virkeligheden, men det kan i sig selv have optaget rester af den i sig som et springbræt for sin egen frihed. Virkeligheden er frigjort fra den rumlige, tidslige, saglige og sjælelige orden og unddraget den skelnen, som er nødvendig for en normal orientering i verden (men som af digteren må forkastes som skadelig): mellem skønt og hæsligt, nært og fjernt, lys og skygge, mellem smerte og glæde, mellem jord og himmel.<sup>208</sup>

Går vi endnu et par årtier frem i tiden til 1983 og konsulterer den danske modernistiske bannerfører par excellence Torben Brostrøm, er valoriseringen af modernismen anderledes positiv. I Brostrøms talrige værker, af hvilke *Modernisme før og nu* er et af de seneste, er den modernistiske lyrik hverken nogen y-Gassét'sk død og formålsløs ting eller noget Friedrich'sk magisk energicenter, men derimod noget, der tilkendes aktiv, målrettet tankevirksomhed og handling. Brostrøm bruger, som det fremgår, begreber som “omstøbningsprocesser”, “kosmos”, “orden” og “forslag til virkelighed”:

I mere end hundrede år har digtningen arbejdet fra steder i bevidstheden, hvor værdier nedbrydes og skabes. Det har konsekvenser for det kunstneriske udtryk, der både bærer og udfører omstøbningspro-

cesser. Det har sin pris. Sproget har da ikke de etablerede sammenhænge at henholde sig til eller gengive, det må hver gang gøre sig forståeligt forfra. (...) Det kan det naturligvis ikke i absolut forstand. Derfor finder digterens sprog sine tilknytningspunkter på de mindst populære og overrendte veje og bliver måske selv svært tilgængeligt. Modernismens digtning befinder sig i kaos med en bevidsthed om kosmos. Derfor ser man tit, hvordan den undersøger og understreger det splittede liv eller er optaget af en anderledes orden end den herskende uden derfor at kende dette anderledes. Man kan let finde eksempler på, at digtere gennem sproget søger tilknytning til andre eksisterende traditioner, religiøse, filosofiske, biologiske, politiske, artistiske – eller de laver nogle selv. Det særlige ved modernismen er, at digterværket vil bevise sin virkelighed gennem skriften/kunsten selv. Brugsdigtning, realistisk litteratur refererer til virkeligheden. Anderledes er det, når værket er sit eget forslag til virkelighed.<sup>209</sup>

Ud fra de tre ovenstående æstetisk-eksistentielle bestemmelser af begrebet lyrisk modernisme, er det muligt at udestillere fire karakteristika.<sup>210</sup> Det drejer sig for det første om den komplekse, disharmoniske og splittede bevidsthed. For det andet om oppositionen til det sociale. For det tredje om skabelsen af et nyt, ubesmittet poetisk sprog. Og endelig for det fjerde om et alternativ til den eksisterende tilstand i form af en epifani eller en visionær særverden.

### 6.3.1. Den komplekse, disharmoniske og splittede bevidsthed

Overalt i poetik og poesi i de sidste 200 år tematiseres forestillingen om en strid eller diskontinuitet mellem krop og bevidsthed. Denne dissonantiske spænding mellem drøm og realitetssans, følelse og fornuft, længsler og internaliseret samfundsmæssig tvang eller biologi og etik er selve motoren i den modernistiske skabelsesproces. Den klare, rene, enkle, rolige, stabile, tilfredse bevidsthed eksisterer stort set ikke i den modernistiske digtning, idet den har fået stemplet banalitetens mærke på sig. Hos y Gassét tales der om det moderne digts “dunkle verdener”, mens vi hos Friedrich får et helt katalog af eksempler på det, han med et nøglebegreb har kaldt “dissonantisk spænding”, nemlig at “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.” Endelig taler Brostrøm om, at “digtningen arbejder fra steder i bevidsthe-

den, hvor værdier nedbrydes og skabes”, om at “modernismens digtning befinder sig i kaos”, og at “den undersøger og understreger det splittede liv”.

Går vi til digterne selv, er det ikke blot i den modernistiske poesis grundstemning og strukturelle udformning, at vi kan se tendensen mod iscenesættelsen af en kompleks, dissonantisk og splittet bevidsthed, men også i en mængde eksplicite poesiprogrammatiske udsagn.

Blandt de berømte eksempler er Rimbauds “Lettres du voyant” (1871), hvor det siges, at måden hvorpå digteren “kan nå frem til det ukendte”, dvs. få sine poetiske visioner, er ved at “skabe grænseløse, fornuftstyrede forvirringer af alle sanser”. Eller mere radikalt udtrykt: “Det gælder om at skaffe sig en misdannet sjæl, ligesom manden der indpoder vorter i sit ansigt”.<sup>211</sup> En senere myteomspunden formulering, der har haft effekt på et utal af poeter, er Nietzsches: “Man må have kaos i sig for at kunne føde en dansende stjerne” (1891).

I dansk lyrik er eksemplerne tilsvarende talrige. Man kan nævne Johannes V. Jensens “Interferens”-poetik fra *Digte 1906*, hvor “mit Hjertes hede Spænding holder mig vaagen, / men jeg overvejer med kølig Hu”, “længe tænker jeg med iskold Ro / på den flammende Utaalmodighed, der er min Skæbne”, og “naar Forestillingen om Verdens topmaalte Under mødes med Forestillingen om alle Tings Endelighed / da lever jeg”. Eller man kan betragte 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. / Den er modnet med umodne Aar. / Og jeg føler den dagligt i Hjertet / som om Fastlande dagligt forgaar. // Men min Angst maa forløses i Længsel / og i Syner af Rædsel og Nød. / Jeg har længtes mod Skibskatastrofer / og mod Hærværk og pludselig Død.”<sup>212</sup>

I tressernes konfrontationsmodernistiske poetik optræder der hos Riffbjerg en mængde formuleringer, der handler om den disharmoniske, modsætningsfyldte psykiske tilstand som ophav til poesien, såsom “fantasiens hungerrum”, “sprængte bevidsthedshinder”, “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 uafkrysteligt konsistensfedt.”<sup>213</sup> Og vi kan gå til dansk 80’erdigtning hos Søren Ulrik Thomsen og finde analoge beskrivelser: “Jeg kan ikke sove for mit sprog blir ved og ved / som et endeløst godstog lastet med svaler og rust”, og “jeg er træt af min egen forsølvde tunges / uhyggeligt skønne sange, / jeg længes efter en større, / næsten uhørlig musik”, og “en enorm og sælsom bevidstløshed / famler efter det sted, / hvor sjælen er loddet fast til kødet.”<sup>214</sup>

Et andet udslag af splittelse/disharmoni-fænomenet er den såkaldte “depersonalisering” inden for digtningen. Med dette fænomen sker der en underminering af hele idéen om en stabil, centralperspektivisk og moralsk forankret digtning. Et lyrisk jeg er en position i et tekstlandskab. Talrige digtere fra amerikanske Poe over de franske symbolister til engelske Eliot og danske la Cour har bekendtgjort, at et af poesiens vigtigste mål er at “udslette jeget i digtet”, hvilket vil sige, at der i digtet sker en total distancering fra den skrivende privatperson. Baudelaire taler om, at “hjertets anlæg for følelse ikke er gunstig for det digteriske arbejde”,<sup>215</sup> og Rimbaud fremfører i sine “Lettres du voyant”, at “min overlegenhed består i, at jeg ikke har noget hjerte”.<sup>216</sup> 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. Mest radikalt udformes depersonaliseringssiden hos Eliot, for hvem der nærmest hersker en omvendt proportionalitet mellem et kunstværks referencer til en privat skæbne og dets kunstneriske kvalitet:

the more perfect the artist, the more completely separate in him will be the man who suffers and the mind which creates; the more perfectly will the mind digest and transmute the passions which are its material.<sup>217</sup>

Et blandt mange eksempler på en annekstion af Eliots idé om inkommensurabilitet mellem privat udsagn og kunst er Pia Tafdrups poetik *Over vandet går jeg* fra 1991. 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. Tafdrup skriver:

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 egenverdi, førend jeg forlader det, hvilket betyder, at jeg ikke må være til stede som privatperson. Det partielle må ikke kvæle det universelle.<sup>218</sup>

Depersonaliseringstanken har også andre mål end at adskille kunst fra ikke-kunst. Når Pia Tafdrup i 1991 siger, at “der gives et kollektivt stof, hvoraf jeg som skabende individ henter min personlige tematik, eller min tematik kan blot ses som en del af en fælles stoflig ejendom,”<sup>219</sup> forbinder hendes formulering sig med en fortolkning af “depersonaliseringen”, der for alvor

er slået an siden mellemkrigstiden. Man finder fra denne periode Eliots forestilling om det “objektive korrelat”<sup>220</sup> og Bretons surrealistiske manifest. Og man har 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.

Samlende kan vi altså se, at den modernistiske lyriks poetik som en grundantagelse har, at der i digtningen langt fra foregår nogen let og ukompliceret overførsel af et personligt stof eller nogle idéer i en række kunstneriske former, som man forestiller sig i klassisk poetik. Digtet er derimod – for nu at tale billedligt – en organisme, der fødes i dybeste smerte, hvad enten digtet er et produkt af en misdannet, splittet kaotisk sjæl eller en mere kalkuleret depersonalisering, hvor bestemte, såkaldte private sider af personligheden bortskæres for at få adgang til dybe, psykiske potentialer.

Resultatet er i alle tilfælde, at grundidéen om modernistisk digtning tenderer mod en opskrivning af det komplicerede og en nedvurdering af det enkle. Eliots formulering om dette fra “The Metaphysical Poets” (1923) lyder:

Our civilization comprehends great variety and complexity, and this variety and complexity, playing upon a refined sensibility, must produce various and complex results.<sup>221</sup>

Når kritikere har skullet forsvare den modernistiske poesi mod anklagerne om at være “uforståelig” og “underliggjort”, har man fremført, at det i stedet drejer sig om “mulighedsrigdom” eller “frihed for entydig betydning”. Poul Borum er blandt dem, der i sin forfatterskole har forsvaret et oppositionelt credo med ordlyden: “Digte skal være dybe og klare og enkle.”<sup>222</sup> At en sådan idé langt fra er slået igennem i Danmark eller nogen andre steder, er dog oplagt, hvis man betragter den modernistiske lyrik fra de seneste år. Vi er stadig som på Ortega y Gasséts tid i vid udstrækning “spærret inde i dunkle verdener”, når vi omgås modernistisk poesi.

### 6.3.2. Oppositionen til det sociale

Et kernepunkt i modernistisk poesi er opgøret med enhver forestilling om en almen social virkelighed. De tre citater af y Gassét, Friedrich og Bro-

strøm, som indledte afsnittet “Æstetisk-eksistentiel modernismebestemmelse”, lægger alle vægt på dette. Ortega y Gassét taler om en fuldstændig bortvendthed fra sociale sammenhænge, hvor kunstneren i sine værker har taget “udseendet af oplevet virkelighed fra dem”, hvorved han har brændt “de skibe, som kunne have ført os tilbage til vores vante omgivelser”. Endvidere anføres det, at Mallarmé “afslog at gøre brug af det naturlige materiale”, og at “han skabte små lyriske ting, som ikke forekom i den menneskelige flora og fauna”. Når man diskuterer y Gasséts holdning, er det imidlertid vigtigt at være opmærksom på, at han med “menneskelig” og “naturlig” mener “alment vedtaget”, og at han faktisk i sit essay har stor veneration til overs for den moderne kunst, som med hans udtryk dyrkes af “instinktaristokratiet” eller “nerveadelen”.<sup>223</sup> Ortega y Gassét betoner, at den nye kunst ikke blot er i opposition til en mimetisk kunstopfattelse, hvor intentionen er at “spejle” en eller anden virkelighed, men også til en pragmatisk kunstforståelse, hvor relationen værk-læser/beskuer står i centrum.

Hos Hugo Friedrich er påpegningen af den modernistiske kunsts antimimetiske holdning<sup>224</sup> ikke helt så kategorisk som hos Ortega y Gassét. Friedrich siger, at “når det moderne digt berører virkelige forhold – tingenes såvel som menneskets verden – så behandler det dem ikke beskrivende eller omfatter dem med den fortrolige erkendelses og følelses varme, men fører dem over i det ufortrolige, fremmedgør dem, deformerer dem”. Og han anfører videre, at “digtet ikke vil holde sig til det afmålte, man almindeligvis kalder virkeligheden, men det kan i sig selv have optaget rester af den i sig som et springbræt for sin egen frihed”. I Friedrichs terminologi med “fremmedgøre”, “deformere”, “optage rester af” og “springbræt for sin egen frihed” er der i højere grad tale om en forvrængning af eller en anvendelse af virkelighedseffekter som udtryk for psykiske forhold. Et nøglebegreb for Friedrich hedder “sansemæssig irrealitet”, hvorved han forstår, at “det deformede virkelighedsstof kommer til udtryk i ordgrupper, hvor de enkelte elementer har sansemæssig kvalitet”, men at disse grupper forener “det, der sagligt set er uforeneligt på en så abnorm måde, at der af sansekvaliteterne opstår en dannelse af irreal karakter.”<sup>225</sup>

Endelig finder vi hos Brostrøm i 1983 den samme afvisning af enhver form for didaktiske manerer i den modernistiske poesi: “Det særlige ved modernismen er, at digterværket vil bevise sin virkelighed gennem skriften/kunsten selv. Brugsdigtning, realistisk litteratur refererer til virkeligheden. Anderledes er det, når værket er sit eget forslag til virkelighed.” Man kan, som jeg tidligere har været inde på, med rimelighed kritisere den alt for forsimplede dikotomi realisme-modernisme, som falder Brostrøm i pennen. En årsag til det er sandsynligvis, at Brostrøms værk undfanges i kølvandet på gennembruddet for den såkaldte danske 80’er-generation af

lyrikere (Strunge, Jac, Tafdrup, Thomsen etc.), hos hvem det hurtigt bliver kutyme at håndhæve et knivskarpt skel mellem en erfaringsrelateret brugslyrik skrevet med dagligsproglig forståelighed fra 1970'erne og en visionær, formbevidst, modernistisk digtning fra 1980'erne. Hos de tidlige 80'er-digtere er det et fast programpunkt at undsige sig enhver form for solidaritet eller forbindelse med samfundsmæssige institutioner, samt at tage afstand fra idéen om, at det personlige kan oversættes til det samfundsmæssige via det politiske, som man finder det i en del af 70'ernes brugslitteratur.

Man bemærker hos både y Gassét, Friedrich og Brostrøm et særligt træk ved diskursen omkring lyrisk modernisme, nemlig den polemiske måde, hvorpå man omgås problemet omkring "virkeligheden." Ingen ved, hvad "virkeligheden" er. Og man er ikke det mindste interesseret i at vide det. Når der tales om "den menneskelige flora og fauna" (y Gassét), "det afmålte, man sædvanligvis kalder virkeligheden" (Friedrich), og at "værket er sit eget forslag til virkelighed" (Brostrøm) drejer det sig om ren spot over for dem, der ønsker at definere en fast almen virkelighed, hvad enten de kalder sig realister, positivister eller noget andet.

Den lyriske modernismes "virkeligheds"-ironisering peger i en ganske anden retning, hvad angår billedet af det moderne subjekt, end man finder det hos Frankfurterskolen (Adorno, Benjamin, Bloch) og dens efterfølgere (f.eks. Stounbjerg), hvor den moderne digter anskues som et passivt objekt, der magtesløst lader sig influere af en destruktiv omverden. Frem for at forstå digteren ud fra en sociologisk orienteret æstetik med kategorier som "fremmedgørelse" (Marx), "chokoplevelse" (Benjamin), "subversiv længsel" (Bloch) og "instabilitetens æstetik" (Stounbjerg), kan man opfatte ham som et subjekt, der ytrer sig med autoritet fra sit frivillige eksil.

I hvert fald rummer den modernistiske tradition mangfoldige udsagn om, hvordan digteren med myndighed vælger at tage afstand fra, forvrænge og omskabe en alment accepteret virkelighed i digtningen. Eksempler er Nietzsches udsagn om, at "kunstneren ikke tåler virkelighed", eller Wallace Stevens om at "kunstneren må tage afstand fra virkeligheden, hvilket han gør ved at placere den i sin fantasi". Og man har Rimbaud som prototypen på en poet, hvis opgør med den eksisterende civilisation er totalt (jf. også læsningen af "Le Bateau Ivre", p. 123ff).

Afskrivningen af en alment accepteret virkelighed omfatter dog ikke kun samfundet i materiel og institutionsmæssig forstand. Helt centralt er også den modernistiske lyriks antiideologiske karakter. Når Friedrich siger, at det modernistiske digt er "frigjort fra den rumlige, tidslige, saglige og sjælelige orden", understreges det, at ingen vante forestillinger af æstetisk, etisk, religiøs eller politisk art gives adgang til digtningen. I moderni-

stisk poetik er der teoretiseret meget over denne intethedstilstand, dette magiske psykiske tomrum frigjort fra alle tankesystemers forstyrrende indgriben, hvori poesien efter poeternes skøn fødes. Eksempler er Gottfried Benns begreb "intethedens formkrævende magt" fra "Lyrikkens problemer" (1951) og Thorkild Bjørnvigs refleksioner fra "Intethed og form" (1960). I Bjørnvigs essay er udgangspunktet et citat af Yeats, som Bjørnvig oversætter på følgende måde: "Hvad Part i Verden kan Kunstneren, som / er vågnet fra den fælles Drøm, have andet / end Udsvævelse og Fortvivlelse?"<sup>226</sup> Svaret på det stillede spørgsmål er: den kunstneriske skabelsesproces. Først efter at have afskrevet ethvert 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.<sup>227</sup> Også i ny dansk poesi og poetik genfinder man "intetheds"-temaet, som f.eks. i Pia Tafdrups *Over vandet går jeg* (1991), hvor begrebet "intetfang", som digteren har hentet fra filosofen Ludvig Feilberg, lanceres: "Der er 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*, sættes alle sanser ind på en gang i en totaloplevelse, hvor der næsten sker en kortslutning mellem sanserne."<sup>228</sup>

Når den modernistiske poesis afvisning af den samfundsmæssige virkelighed er blevet diskuteret, er der endnu en side ved problemstillingen, der bør berøres, nemlig konflikten mellem den udvalgte kunstner og den uforstående eller direkte fjendtligt indstillede hob. Det er denne spaltning mellem poet og publikum, som Ortega y Gassét aktualiserer, når han taler om, at det "at beskæftige sig med kunstværkets menneskelige indhold er uforeneligt med den æstetiske nydelse." Den modernistiske kunst støder de mange fra sig og tages kun til hjertet af de få særligt kvalificerede, siger y Gassét. Hos Baudelaire er poesien forbundet med "den aristokratiske fornøjelse at mishage", og i *Fleurs du Mal*'s indledende tiltale af hans "Hypocrite lecteur" bliver der i den digteriske udsigelsessituation kun hån og ironi til overs for en klassisk pragmatisk æstetiks idé om, at kunsten bør "gavne og fornøje" ("utile dulce").

Går vi til dansk digtning, er der talrige eksempler på den modernistiske poesis 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 Ørnsbos "Digtet er en kniv læseren træder på" (1960) og Rifbjergs "Jeg er ikke for fast-

holdere // mærk mig det sidste sekund / før du som en brølende bue / slyn-  
ges bagover mod den tørre lyd / der fremkommer / når kraniet møder kar-  
rets kant” (1960). Endelig kan man betragte den danske 80’er-digtning med  
Søren Ulrik Thomsens *Nye digte* (1987) og finde følgende klassisk moder-  
nistiske melding: “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”.

Konkluderende ser man altså, at afvisningen af den forhåndenværende  
sociale virkelighed er et kernepunkt i modernistisk poesi, hvad enten den  
ytrer sig som antiideologisk eller antipragmatisk poetik.

### 6.3.3. Skabelsen af et nyt, rensat, poetisk sprog

“Små lyriske ting, der ikke findes i den menneskelige verden”, og “et møn-  
ster, der er sig selv nok”, lyder nogle af Ortega y Gasséts og Hugo Fried-  
richs karakteristika af den moderne lyrik. Tilsvarende taler Brostrøm om,  
at “det særlige ved modernismen er, at digterværket vil bevise sin virkelig-  
hed igennem kunsten/skriften.” Hermed er vi inde på endnu et essentielt  
træk ved modernismens poetik, nemlig at den ved sin hævde af digtets  
autonomi og af sprogets materialitet lægger afstand til grundforestillingen  
inden for romantisk og realistisk/naturalistisk poetik, hvor sproget på for-  
skellig vis opfattes som et transparent medium, gennem hvilket en subjek-  
tiv eller objektiv virkelighed kan overføres fra forfatter til læser. Berømt er  
i denne sammenhæng y Gasséts “vindue-have”-analogi fra *Menneskets  
fordrivelse fra kunsten*. Idéen er, at vi, dvs. kunstpublikummet eller poesi-  
læseren, i den klassiske og romantiske kunst, når man kigger gennem en  
rude og ud på en have, kun ser haven bagved, dvs. kunstværkets motiv eller  
indhold. I den moderne, “upopulære” kunst eller poesi forholder det sig  
anderledes. Her ser vi kun ruden, dvs. formen, hvad enten det er maleriets  
linier og farver eller litteraturens sprog. Og selvom nykritikken generelt  
har satset på at nedbryde forestillingen om, at modernistisk kunst er ren  
form ved at hævde, at digtet udgør en ubrydelig enhed af form og indhold,  
er det alligevel et gennemgående træk i næsten al modernisme, at det digte-  
riske sprog anskues som et materiale eller en værdi i sig selv.

En række citater af den modernistiske lyriks kirkefædre har været brugt  
utallige gange i diskussionen af moderne digtnings koncentration om spro-  
get som medium. Fælles for hele den franske eksperimenterende digtning  
fra 1800-tallet med dens meget forskellige repræsentanter Baudelaire,  
Rimbaud, Verlaine og Mallarmé, som senere er blevet benævnt symbolis-  
terne, er opfattelsen af digtet, som noget der i højere grad skal gribes klang-

ligt-suggestivt end egentlig begribes. Digtet har fralagt sig enhver form for meddelende funktion og er i stedet en uafhængig organisme opbygget af musikalske kraftfelter.

Rimbauds ekspansive og kompromisløst krævende forestillingsverden omfatter bl.a. idéen om en "Ordets alkymi": "Jeg beregnede form og bevægelse for enhver konsonant og bildte mig ind ved hjælp af sprogets medfødte rytme at finde et poetisk ur-ord, som før eller senere kunne blive tilgængeligt for alle sind." Og i en anden sentens: "Jeg opfandt vokalernes farver! A sort, E hvid, I rød, O blå, U grøn."<sup>229</sup> Der er ingen grænser for den grad af magi, som det kunstneriske sprog tillægges hos Rimbaud. Målet er kort og godt at omstyrte verden med udgangspunkt i et helt "nyt universelt sprog".

Ikke så forskellig fra, men med udgangspunkt i et anderledes køligt, kalkulerende syn på den digteriske akt, er Mallarmés syn på det poetiske sprog. To forhold er her vigtige. For det første tillægger Mallarmé sproget voldsomme mystisk prægede kræfter og digtet en placering over alt andet i universet. Han lægger vægt på, at poesiens sprog skal være "dunkelt" for at adskille sig fra dagliglivets entydige sprog, og opererer med et suggestionsbegreb. Hermed menes, at digtet virker med en magisk kraft på læseren, der hænger sammen med det digteriske sprogs evne til altid kun at antyde frem for at benævne noget direkte. På denne måde gives læseren adgang til en slags "intethedens mystik". For det andet betoner Mallarmé illusionsløst, at "digtningen arbejder med ord og ikke idéer", som en legendarisk formulering lyder. Mallarmés yndlingsmetafor for det digteriske arbejde er hentet fra den positivistiske videnskab: Han arbejder i sit "laboratorium" med "sætningens geometri".<sup>230</sup>

Både Rimbauds og Mallarmés version af en kraftig opvurdering af poesiens særlige sproglige karakter har haft stor tilslutning i det 20. århundrede. Rimbauds holdning videreudvikles i surrealisternes opfattelse af et frit, utæmmet underbevidst styret sprog som et revolutionært potentiale. Mallarmés genfindes derimod 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. Parallelt med udviklingen af Mallarmé-linien inden for modernistisk lyrik 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.<sup>231</sup>

Adskillige steder i det 20. århundredes modernistiske poesi ser man desuden, at Mallarmé- og Rimbaud-retningerne mødes i forfatterskaber, hvor poesi på én gang opfattes som en suggestiv, okkult kraft og som en perfek-

tionistisk, kontrolleret form. Det gælder f.eks. den sene Eliots *Four Quartets* (1943): "Words move, music moves / Only in time; but that which is only living / Can only die. Words, after speech, reach / Into the silence. Only by the form, the pattern, / Can words or music reach / The stillness, as a Chinese jar still / Moves perpetually in its stillness".<sup>232</sup>

I dansk lyriktradition finder vi beslægtede symbolistiske, Mallarmé'ske suggestions-idéer i Sophus Claussens forståelse af "verset som organ".<sup>233</sup> Er den symbolistiske digtnings vægtning af poesens magiske, musiske kræfter et vigende fænomen i det 20. århundrede, som Bo Hakon Jørgensen påpeger det i *Symbolismen – eller jegets orfiske forklaring* (1993), så sker der til gengæld en voldsom "sproglig vending" inden for lyrikken i retning af, at det enkelte ord som sprogligt materiale på den hvide side bliver sat i fokus. Man kunne tale om et paradigmeskift fra en ørets poesi, hvor verset som hos Claussen er "et organ", til en øjets poesi, hvor digtet som hos Friedrich og andre beskrives som "et mønster". Vi kan notere dette paradigmeskift, hvis vi ser på den nyorientering, som avantgardebevægelsernes poesi igangsætter i opfattelsen af digtet som en sproglig konstruktion. I Danmark er dette dog kun synligt hos de oversete avantgardedigtere fra 1920'erne såsom Bønnelycke, Momberg og Broby-Johansen (jf. afsnit 3).

Først med 1960'ernes danske konkretistiske digtning eller 3.-fase-modernisme er den sproglige vending inden for dansk modernistisk digtning for alvor slået igennem. Der findes adskillige programskrifter fra denne periode, i hvilke det fastslås, at kunstværket skal *være* frem for at *henvise*, og at digte består af sprog og intet andet. Hans-Jørgen Nielsen proklamerer i sin generationsantologi *Eksempler* (1968), 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".<sup>234</sup> Vagn Steen skriver i *Læsninger* (1969), at "det drejer sig ikke om, hvad digteren oplevede, men om at læseren oplever".<sup>235</sup> Og Højholt bekendtgør i *Cézannes metode* (1967), at "digtet ikke er nogen udlægning eller fremstilling. Det er en ting. Der er ikke noget foran eller bagved", 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."<sup>236</sup>

I de tidlige halvfjerdseres danske digtning får den sproglige orientering ofte en politisk dimension. Den gennemgribende protest imod det almene sprog, der giver sig udslag i skabelsen af det nye poetiske sprog, legitimeres med, at det at acceptere det herskende sprog er at acceptere den herskende samfundsorden. Det er simpelthen påkrævet for den modernistiske digter, anføres det, at tage springet over i et ny sprog.<sup>237</sup>

I dansk 1980'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. Specielt markerer digterne Søren Ulrik Thomsen, Niels Frank og Lars Bukdahl sig med minimalistiske, konkretistiske poetikker. Søren Ulrik Thomsens poetik *Mit lys brænder* beskæftiger sig med det referencefri kunstværk, hvor man sætter “subjekt-objekt forholdet mellem værket og publikum på programmet”.<sup>238</sup> Digtene “har intet at udbrede og intet at udbrede sig om”<sup>239</sup> og “handler ikke om andet, end at den, der sidder og læser dem lige nu, sidder og læser dem lige nu”.<sup>240</sup>

Thomsens syn på kunsten som noget autonomt og det digteriske sprog som noget, der markerer sin fundamentale forskellighed i forhold til andet sprog, er, som vi har set, et helt gennemgående træk i den modernistiske lyrik. At det ikke kan lade sig gøre at skabe den “absolute Wortkunst”, der undgår enhver form for befængthed fra dagligliv og almindeligt sprog, er selvfølgelig indiskutabelt. Men at den fortsatte jagt på den i-sig-selv-hvilende kunst og det helt originale sproglige udtryk er en hoveddrivkraft i den modernistiske poesis udvikling, er lige så sikkert.

#### 6.3.4. Den alternative tilstand som epifani eller visionær særverden

Ser vi endelig på det fjerde modernistiske grundtræk, har vi at gøre med et træk, der kan være svært at sætte på en fællesnævner. Når vi taler om en frigørelse fra og et alternativ til den eksisterende tilstand, kan dette antage i hvert fald fire forskellige former, nemlig en religiøs eller politisk præget utopi, en visionær sanselig drømmeverden, et epifanisk oplyst nu eller en konkret fysisk-psykisk lykketilstand.

Ortega y Gassét tilkender kun i ringe grad den moderne poesi nogen form for konstruktiv forandrende kraft, ud over at den kan give “instinkt-aristokratiet”, dvs. de kunstneriske feinsmeckere, der forstår den moderne kunst, en pirrende oplevelse af “indespærring i dunkle verdener”.

Anderledes for Friedrich, hvor det moderne digt ikke bare kan formidle nydelse og nervechok, men også udtrykke emancipatoriske potentialer. Når digtet kan være et “springbræt for sin egen frihed” og er “frigjort fra den rumlige, tidslige, saglige og sjælelige orden og unddraget den skelnen, som er nødvendig for en normal orientering i verden: mellem skønt og hæsligt, nært og fjernt, lys og skygge, mellem smerte og glæde, mellem jord og himmel”, er det for at pege på, at det modernistiske digt artikulerer drømme og indsigter, der er forvist fra den samfundsmæssige midte. Det modernistiske digt sprænger de normer, der sætter grænser for vor tilværelse, hvad enten disse grænser er af geografisk (“nært og fjernt”), religiøs

(“jord og himmel”), æstetisk (“skønt og hæsligt”) eller etisk-eksistentiel (“smerte og glæde”) art.

I Friedrichs modernismetænkning er begrebet “tom transcendens” af største betydning. Med dette menes, at “opstigningens punkt” i digtet “ikke blot er fjernt, men tomt, en indholdsløs idealitet. Den er en ren og skær spændingspol, hyperbolisk tilstræbt, men ikke til at betræde”<sup>241</sup> (jf. også p. 38, p. 50 og p. 87). Når Friedrich, specielt med udgangspunkt i Baudelaires stræben mod “azuren” og Rimbauds søgen efter “det ukendte”, generaliserer termen “tom transcendens” til at gælde for al modernistisk poesi, skal det dog tages med visse forbehold. Til eksempel er begrebet kun i ringe grad dækkende for den del af modernismen som R. N. Maier i *Paradies der Weltlosigkeit* (1964) har betegnet som “reine Abstraktion”, hvormed han hentyder til den konkretistisk-minimalistisk orienterede del af digtningen (jf. også p. 19 og p. 100).

I Brostrøms vurdering af modernismens visionære karakter er optimismen langt større. Modernistisk lyrik er for Brostrøm ikke bare i stand til gennemskue det falske og forlorte ved den moderne verden, men artikulerer også troen på en alternativ virkelighed. Med brug af slagkraftig vandrings- og skabermetaforik berettes der om modernismens selvbevidsthed og suverænitæt, idet digtningen færdes “på de mindst populære og overrendte veje”, når den “udfører omstøbningsprocesser”, og at den er “optaget af en anderledes orden end den herskende uden derfor at kende dette anderledes”. Eller der bruges bombastiske statements: “Modernismens digtning befinder sig i kaos med en bevidsthed om kosmos”.

At opremse de mange eksempler fra de sidste 100 års lyrik på, at kunstneren med Nietzsches udtryk undfanger en “dansende stjerne” (1891), dvs. giver en forestilling af epifanisk eller utopisk art kunstnerisk form, er ganske uoverskueligt. Blandt de mest prægnante formuleringer af denne dimension inden for modernistisk lyrik kan nævnes Thorkild Bjørnvigs fra “Moderniteten som holdning”: “Moderne kunst er i sine stærkeste og reneste manifestationer et sakralt provisorium, udtryk for indsigter og erfaringer, som ellers er blevet hjemløse og nægtet realitet i verden, som den er i dag.”<sup>242</sup>

Bo Hakon Jørgensen har karakteriseret den symbolistiske digtning som en “litterær/mytologisk perspektivering af et privat jeg.”<sup>243</sup> I dansk sammenhæng passer dette godt på Sophus Claussens digtning, hvor modsætningen mellem på den ene side en rationalistisk, materialistisk, borgerlig nyttemoral, og på den anden frihedslængslen, fantasien, erotikken og kunsten, transformeres til og bearbejdes i en mytologisk sammenhæng eller et eventyrunivers, som man f.eks. ser det i digte som “Mennesket” (1903), “Livets Kermesse” (1904) og “Imperia” (1909). Hos Tom Kristensen skabes

der alternativer til den rigide borgerlige kultur gennem gestaltningen 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 Bjørnvig i *Heretica*-tidens advenststemning f.eks. i visionen om “Soria Moria; / Landet, som aldrig var til” (1947).

I fortolkningen af tressernes konfrontationsdigtning er der, som følge af Brostrøms tese om denne digtnings “forudsætningsløse omverdenserkendelse”,<sup>244</sup> ofte blevet lagt lovlig stor vægt på digtenes orientering mod det stoflige og de konkrete udsnit af omverdenen, når man tager i betragtning, at de mest banebrydende tekster fra perioden, såsom Rifbjergs digte fra *Konfrontation* (1960), “Jern”, “Frihavnen”, “Refshaleøen” og “Middelaldermorgen”, og *Camouflage* (1961) samt Ørnsbos *Digte* (1960) og *Myter* (1964), rent faktisk handler om fantasiens, drifternes og kunstens primat over enhver form for fornuft, norm eller objektiv virkelighedstilægnelse.

Endelig er der næppe tvivl om, at den mest visionært orienterede periode i det 20. århundredes danske lyriske modernisme ligger i 1980’erne. Det vrimler i denne periode med poetikskrifter, hvor alternative tilstande i forhold til det bestående er et hovedpunkt. Det kan dreje sig om klassisk symbolistisk-modernistisk orienterede oplevelsesstrategier, som i Tafdrups *Over vandet går jeg*, hvor nedsynkningen i “intetfang” synes at have åbnet for en vifte af poetiske visioner. En Baudelaire’sk korrespondanceoplevelse med “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”.<sup>245</sup> Der er Rimbaud-inspirerede eksempler på den kreative proces som en synsk eller profetisk akt: “Digte er at gribe fremtiden, før den passerer.”<sup>246</sup> Og der omtales, i relation til poetikkens titel, en ekstasetilstand, der “løfter og åbner, giver mig en følelse af at gå over vandet.”<sup>247</sup>

I Søren Ulrik Thomsens *Mit lys brænder* finder man en fokusering 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. Eksempler på poetikkens antimetafysiske og nihilistiske credoer lyder: “det evige liv er nu” og “jeg er her fordi jeg er her.”<sup>248</sup> Afstanden markeres på denne måde demonstrativt til den klassiske modernisme med dens utopier om en tabt eller en kommende tilstand.

Andre digtere som Bo Green Jensen har ikke Thomsens modvilje mod at vedkende sig et slægtskab med tidligere tiders modernistiske digtning, hvad angår længslen efter alternative tilstande. I sin poetiklignende tekst "Den stadige blomstring og den tabte epifani" (1985) argumenterer Green Jensen 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":

Der fokuseres på absolut lys og absolut mørke med en undertiden vild, flængende skønhed. Romantikken kronet af 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 holde, samle 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.<sup>249</sup>

Endelig har man i den nyeste danske digtning en tredje type af utopier, end på den ene side Pia Tafdrups og Bo Green Jensens traditionsforankrede romantisk-symbolistisk orienterede poetiske utopier med deres mystisk prægede aura, og på den anden side Søren Ulrik Thomsens traditionsforægtende minimalistisk orienterede drøm om konkret, fysisk nu-intensitet. Det drejer sig om ekspansivt og socialt orienterede utopier med tilknytning til ekspresionistisk og surrealistisk æstetik. Michael Strunges Rimbaud-inspirerede poesi er et markant eksempel på dette inden for ny lyrik, men man finder også i den yngste danske digtergeneration en forfægtelse af denne position hos bl.a. Lene Henningsen. Henningsens lyrik ligger midlevdt fra f.eks. den minimalistiske poesi og metapoiesen, som beskrives i Thomsens *Mit lys brænder*, da hun i sin digtning ikke anerkender kunstens isolation i forhold til livet. Hendes *En drøm mærket dag* (1994) har undertitlen "telegrammer om liv/digt" – en formulering, der udtrykker trangen til at forene vision og praksis. I et interview i tidsskriftet *Ildfisken* siger Lene Henningsen:

For mig hænger drøm og virkelighed sammen, og mine drømme er ikke uden for verden. De skal realiseres. (...) 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.<sup>250</sup>

## 6.4. Anvendelsen af den æstetisk-eksistentielle modernismebestemmelse

Efter at have forsøgt at specificere fire centrale træk ved lyrisk modernisme melder spørgsmålet sig naturligvis: Er disse fire træk blot et tilfældigt eksempel på én karakteristik af modernismen? Det naturlige svar vil i første omgang være ja, men det er dog påfaldende, at de fire fremhævede træk hænger sammen med en mere overordnet opfattelse af begrebet lyrisk modernisme. Det drejer sig om forståelsen af modernismen som betegnelsen for en særdeles heterogen moderne kunst, der ikke er en modsætning til hverken romantik, naturalisme eller andre tidligere kunstretninger, men som derimod er en omfattende syntese, fusion og bearbejdning af æstetiske idéer fra den samlede poesihistorie.

I M.H. Abrams *The Mirror and the Lamp* (1953) foreslås den samlede vestlige æstetiske tradition opdelt i forhold til fire forskellige grundlæggende litteraturkritiske teorier, nemlig “de mimetiske”, “de pragmatisk”, “de ekspressive” og “de objektive”. Med denne opdeling omplanter Abrams Roman Jakobsons teori om de fire sprogfunktioner til kritikhistorien. Den mimetiske litteraturforståelse – fra Platons *Staten* til Auerbach og Lukács realismeteorier – vægter relationen værk-omverden. Den pragmatisk – fra Horats *Ars Poetica* til renæssancens normative poetikker – forbindelsen værk-læser. Den ekspressive – fra Coleridges “imagination”-teori til i dag – relationen digter-værk. Mens den objektive litteraturteori – fra Eliots “impersonalism”-teori og nykritikken til i dag – fokuserer på kunstværket i sig selv. Frem for at betragte disse litteraturteorier som historiske epoker, som Abrams gør, er det dog oplagt, at de fire syn faktisk den dag i dag danner grundlag for vort litteratursyn. Lige gyldigt hvor mange gange i de sidste 200 års litteraturteoretiske diskurs det pragmatisk, det mimetisk eller det ekspressive litteratursyn er blevet erklæret dødt og passé, så lever det i bedste velgående. For hvordan skal vi ellers forklare, at hver eneste ny modernistisk digtergeneration siden sidste århundrede er startet forfra med hensyn til at diskutere deres digtnings forhold til hver af de fire typer af litteraturteorier?

I denne fremstillings første modernismekarakteristikon – den komplekse, disharmoniske og splittede lyriske bevidsthed – ligger den uafsluttede diskussion og kritik af en “ekspressivt” orienteret litteraturkonception. Det andet træk – bortvendtheden fra den sociale virkelighed – udtrykker opgøret med en “mimetisk” orienteret poetik. Ved det tredje karakteristikon – afvisningen af normalsproget og skabelsen af et nyt poetisk sprog – placerer vi os derimod midt i det Abrams kalder “objektive” litteraturteorier. Og endelig er der ved det fjerde træk – den alternative tilstand som utopi, epifani eller visionær særverden – tale om et angreb på en “pragmatisk” litteraturteori, idet det

modernistiske digts måde at gribe ind i sin læsers (f.eks. Baudelaires “Hypocrite lecteur – mon semblable, – mon frère!”) tankeverden er af en ganske anden art end den klassisk-horatianske retoriks og pragmatisk orienterede poetiks idéer om “at gavne og fornøje” (“utile dulce”).

Vigtigt er det yderligere at overveje, hvad vi kan bruge det fremanalyserede modernismebegreb til. Den lyriske modernisme bør anskues som en stor, fleksibel, transhistorisk æstetisk-eksistentiel forståelsesramme for poesi frem for som en tidsmæssigt, nationalt eller idémæssigt afgrænset kunstnerisk epoke. Det fleksible ligger i, at der i forhold til de fire ovennævnte modernistiske poetiske dimensioner er megen lyrik, hvor kun én enkelt eller et par af dem er udprægede. Mens f.eks. Stagnelius’ og Tom Kristensens digtning i højeste grad indeholder det første, det andet og det fjerde træk, dvs. det splittede og disharmoniske digtersubjekt, modsætningsforholdet til det sociale samt de visionære særverdener, møder man kun i begrænset udstrækning eksperimentalpoetiske brud med normalsproget og de vante digteriske former. Og mens der i Apollinaires og Vagn Steens digtning kun sporadisk er tale om splittelse, radikal omverdenskritik og visionære særverdener, så er den med hensyn til brud på genrekonventioner og sprængning af sproglige normer banebrydende. Ialt kan modernistisk lyrik opfattes som en slags æstetisk-eksistentielt univers, inden for hvilket visse værker er placeret centralt på grund af, at de på markant vis relaterer sig til alle de fire modernistiske dimensioner, mens andre har en mere perifer position, ud fra at de f.eks. kun i svag grad forholder sig til en enkelt af disse.

Konsekvensen af denne betragtning er, at man med udgangspunkt i de fire lyrisk-modernistiske træk kan nå frem til frugtbar indsigt på to områder. For det første får man en nuanceret referenceramme til diskussion af, hvad kunstnerisk kvalitet inden for lyrik er. For det andet får man et redskab til at undersøge alternative sammenhænge mellem modernistiske digtværker fra forskellige tidsperioder og nationallitteraturer.

#### 6.4.1. Det normative system

Der kan være god grund til at opfatte de fire nævnte lyrisk-modernistiske træk som et fundamentalt normativt system i forhold til lyrik. Modernistisk lyrik er ikke – som vi har slået fast et par gange – en strømning blandt andre, men simpelthen *lyrikken* i vor tid, dvs. hele den moderne vestlige kulturs barometer for god og dårlig lyrik. En digtning, der i rigt mål forholder sig til alle de fire dimensioner – den mimetiske, den pragmatiske, den ekspressive og den objektive – er i mange tilfælde en *rig* tekst eller sagt

med Pounds statement: “Stor litteratur er simpelthen sprog ladet med betydning til den yderst mulige grad”.<sup>251</sup> Og en tekst, der ikke gør det, er ofte det modsatte, dvs. en *fattig*, overfladisk og kunstnerisk mindre interessant tekst.

En læsning af to korte, danske lyriske tekster fra de seneste år kan tjene som eksempel på, hvordan forestillingen kan anvendes i praksis. Det første er et digt af Lars Bukdahl fra *Skyer på græs* fra 1991.

Døden er  
Døden er den blå giraf  
der vandrer rundt  
på kirkegårdens små,  
grusfyldte stier  
og skændes med  
den grønne giraf,  
som er livet  
En gang imellem  
sker det  
at den gule giraf,  
som er den gule giraf  
kommer forbi  
og forsøger  
at stifte fred.

Måske skal digtet forstås som en humoristisk pastiche over eller parodi på et handlingsforløb i tegneseriens, fablens, eventyrets eller mytens univers. Eller måske er det meningen, at et alvorligt stof – døden! – på elegant vis skal detroniseres i dadaismens ånd. Givet er det i hvert tilfælde, at Bukdahl ønsker at demonstrere sin “stilistiske brillans”<sup>252</sup> og ekvilibrisme udi paradoksets, stilbruddets og tautologiens forførende forgreninger. Og at digtets idé er at lave nogle sprogpil, hvor der leges med symbolværdier (“den grønne giraf som er livet”) og døde metaforer og mangelen på samme (“den gule giraf som er den gule giraf”). Man kan konstatere, at digtet hviler på en rent “objektiv litteraturforståelse”, dvs. alene eksisterer i kraft af sin formsproglige dimension. Med hensyn til de tre andre lyrisk-modernistiske parametre – den ekspressivt-eksistentielle, den pragmatisk-visionære og den mime-tisk-socialt orienterede – må man derimod sige, at digtet ikke har meget at byde på. Det er en tekst, der befinder sig i den absolutte periferi i forhold til vor kulturs modernismebegreb. En “én-dimensionel” tekst, der ikke synes at kaste nye betydninger af sig ved gentagne gennemlæsninger, og som næsten uomgængeligt må karakteriseres som en *fattig* og kunstnerisk svag tekst.

Anderledes hvis vi ser på en anden tekst af samme længde, som også i sin titel påstår at handle om døden, nemlig Søren Ulrik Thomsens “Ikke døden” fra *City Slang* (1981):

Ikke døden

Døden er ikke veninden kommer aldrig tilbage  
fra sin rejse væk fra Metro Nord, væk væk,  
døden er ikke sølv og turkis  
sejlende bort fra fascinationens opløste krop  
døden er ikke at styrte på gaden  
blandt dem der bukker sig og dem der haster  
døden er  
ikke at elske og alt er som det plejer

Man kan glæde sig over Thomsens raffinerede brug af ordet “ikke”, over opladningen af betydning ved hjælp af gentagelsesstrukturen, over den opsætningsmæssige effektfuldhed i liniebruddene eller over det fantasiægende billedsprog med dets kombination af konkretion og sansemæssig irrealitet (“sejlende bort fra fascinationens opløste krop”). Men man er dog ikke i tvivl om, at digtet adskiller sig fra Bukdahls, ved at det ikke blot har en retorisk dimension, men også de tre øvrige, vi har nævnt. Den eksistentielt-ekspressive dimension i digtet markerer sig som en atmosfære af voldsom indre nødvendighed. I “Ikke døden” videregives et jeks yderst komplekse omverdensoplevelse: Ensomhedsfølelsen er viklet ind i forelskelsen, angsten i fascinationen af hæsligheden, tomhedsfølelsen i ekstasen etc. Også den mimetiske-socialt orienterede dimension står centralt i digtet i tematiseringen af den uvirkelighedsfølelse og fremmedgørelse, som det lyriske subjekt oplever i relationen til den moderne storby. Og endelig er den pragmatisk-visionære modernismedimension naturligvis tydelig i digtets utopi om “at elske”, og om at alt ikke må være “som det plejer”. På denne vis bliver “Ikke døden” et slidstærkt digt, dvs. et digt, man ikke uden videre bliver færdig med, og som tåler mange gennemlæsninger, hvor man f.eks. ved hver gennemlæsning vægter forskellige af de fire modernistiske dimensioner.

Formålet med den gennemførte læsning har på ingen måde været at komme med en nedrakning af Bukdahl og en besyngelse af Thomsen, men derimod at påpege nogle konturer i en litteraturkritisk valorisering, der allerede er knæsat. De fire dimensioner er dybt forankret i den litterære vurdering, som har hersket i Danmark og i resten af den vestlige kultur i generationer. Når Thomsen har indskrevet sig i den danske litteraturhistorie, skyldes det i høj grad, at han – som en række andre modernistiske

danske poeter fra Claussen og Jensen over Sarvig og Bjørnvig til Rifbjerg og Malinowski – har formået at skabe et lyrisk værk, der med stor originalitet og intensitet udtrykker sig i forhold til de fire modernistiske dimensioner.

#### 6.4.2. Alternative litteraturhistoriske perspektiver

I starten af afsnittet “Modernismens fire dimensioner” blev det beskrevet, hvordan modernismebegrebet, specielt inden for den angelsaksiske litteraturforskning, har været snævert knyttet til en litteraturhistorisk periodiseringsbestræbelse. Dette har i stor udstrækning virket hæmmende i forhold til alternative perspektiver på sammenhænge og slægtskaber mellem forfatterskaber.

En anskuelse af lyrisk modernisme ud fra en æstetisk-eksistentiel synsvinkel, som har været forsøgt i det foregående, giver derimod muligheder for at fokusere på helt essentielle poetiske træk, der ofte er blevet overset i litteraturkritiske værker, som har koncentreret sig om tidsligt, regionalt eller idémæssigt afgrænsede grupperinger. Man kan med stort udbytte undersøge en række forskellige “linier” inden for nyere poesi. Som et eksempel på noget sådant kan man med udgangspunkt i de fire lyrisk-modernistiske dimensioner opdele store dele af den lyrik, der har været omtalt i denne bog, i tre hovedtraditioner.

Den første er en ekspansivt orienteret digtning eller ekspressionistisk skole, hvor digteren eksponerer sig selv og intonerer oprør og forandring. Repræsentanter er f.eks. Whitman, Rimbaud, Lautréamont, Johannes V. Jensen, futuristerne, dadaisterne, Tom Kristensen, Rifbjerg, Ørnsbo, F.P. Jac, Carsten René Nielsen og Katrine Marie Guldager, og i centrum står konfrontationen mellem jeg og omverden (2. modernismedimension). Den anden er en syntesesøgende, kontemplativt orienteret digtning eller symbolistisk skole, hvor digteren skaber visionære særverdener, og hvor længslen går mod en opløsning af subjektet. Navne inden for denne retning er f.eks. Stagnelius, Baudelaire, Trakl, Yeats, Södergran, Lindegren, Sarvig, Nordbrandt, Tafdrup, Peter Huss, David Læby og Annemette Kure Andersen. Essensen i denne type af digtning er det disharmoniske subjekt og længslen efter en alternativ tilstand (1. og 4. modernismedimension). Og den tredje en formorienteret digtning eller minimalistisk skole, hvor refleksioner i forhold til kunstbegrebet og sproget som materiale står i centrum. Digtere fra denne retning er Mallarmé, Apollinaire, Valéry, imagisterne, Christian Morgenstern, Björling, Göran Palm, Højholt, Vagn Steen, Palle Jessen, Johannes L. Madsen, Hans-Jørgen Nielsen, den tidlige Søren

Ulrik Thomsen, Niels Frank og Lars Bukdahl. Grundintentionen er i dette tilfælde distraktionen i forhold til normalsproget samt skabelsen af et nyt, rensset poetisk sprog (3. modernismedimension).

Den ovennævnte model skal naturligvis opfattes som en heuristisk konstruktion. Den er én ud af mange måder at anskue og strukturere intertekstuelle sammenhænge i det tekstlandskab, som modernistisk lyrik udgør. Andre kan med lige så stor ret opstilles, og er da også blevet det i de mange "litteraturhistorier", "linier" eller "traditioner", som det i disse år er blevet *comme il faut* at opstille inden for dansk litteratur.<sup>253</sup>

Afgørende for om man kan skabe meningsfulde litteraturhistoriske perspektiver inden for den lyriske modernismetradition er imidlertid først og fremmest én ting, nemlig at man orienterer sig i forhold til tekstens intentionalitet og tager udgangspunkt i digterens kunstneriske projekt. Og dette projekt rammer man i hvert fald ikke helt ved siden af, hvis man taler om modernismens fire dimensioner.

## 6.5. Slutord

*Modernistiske outsiders* har generelt ikke haft til formål at opstille nye kanoner, konstruktioner, kategorier, ismer, periodiseringer eller begreber. Den slags kommer af sig selv, dvs. det etableres, hver gang en litteraturteoretisk skole vinder udbredelse (strukturalisme, ideologikritik, feministisk psykoanalyse, dekonstruktion, New Historicism etc.), eller en ny digtergeneration går i gang med at konsolidere sig med bannerførere, programmer, tidsskrifter og opgør med de forrige litterære generationer.

Hvad der i høj grad er behov for i disse års danske litteraturforskning, er en række revurderinger af den litterære kanon og tradition, hvor værker, forfattere og litterære tendenser, der er blevet marginaliserede af de herskende strømninger, hentes frem og diskuteres. Det gælder de sider ved det tidlige 1800-tals digtning, som ikke korresponderer med forestillingerne om den harmoniske digterskjald, der skriver universalromantisk programpoesi. Man kunne i stedet for dette bogs eksemplariske læsninger af Stagnelius og Oehlenschläger have valgt adskillige andre digtere (den unge Ingemann, Staffeldt, Atterbom, Almquist, Wergeland etc.). Det er tilfældet for de digtere, der ikke passer med konceptionen af den danske ekspressionisme med myten om Valby-parnasset, Tom Kristensen som indiskutabel kvalitativ målestok og den faste metriske form som uomgængelig norm. Man kunne her også have betragtet Harald Landt Momberg og Jo-

hannes Weltzer, samt fra 1930'erne de af samtiden helt forsømte modernistiske outsiders Gustaf Munch-Petersen, Tove Meyer, Hulda Lütken og Bodil Bech. Det gælder de mange digtere fra 1980'erne og 1990'erne, der i disse år hurtigere end nogensinde marginaliseres, fordi de ikke passer i en bestemt herskende konception (f.eks. de tidlige 80'eres "kropsmodernisme"-begreb eller dyrkelsen af en minimalistisk orienteret poesi i slutningen af 80'erne) af, hvordan tidens lyrik bør være. Man kan f.eks. bemærke, at langt over halvdelen af alt, hvad der er skrevet om dansk lyrik efter 1980, handler om to digtere (Søren Ulrik Thomsen og Pia Tafdrup), mens en lang række interessante forfatterskaber i katastrofal grad mangler litteraturkritisk belysning (F.P. Jac, Bo Green Jensen, Pia Juul, Morti Vizki, Simon Grotrian, Janus Kodal, Lars Bukdahl, Annemette Kure Andersen, Carsten René Nielsen, David Læby, Jens Fink-Jensen, Peter Huss, Katrine Marie Guldager etc.).

Udover enkeltforfatterskaber dækker modernistisk-outsider-problematikken også hele poetiske traditioner. Det drejer sig om tendensen til at skrive polyfone, netværksstrukturerede tekster, der med inspiration fra den europæiske avantgardelyrik fra mellemkrigstiden og den amerikanske beatlyrik fra 1960'erne sprænger det traditionelle værkbegreb, som er altdominerende i den modernistisk-nykritiske kunstkonception. I stedet for den eksemplariske analyse af Bønnelyckes lyrik kunne man på dette felt have valgt tekster af Jørgen Nash, Peter Laugesen, Klaus Høeck, Dan Turèll, Asger Schnack, F.P. Jac, Bo Green Jensen og Lars Bukdahl. Og det gælder traditionen for at dyrke hæslihedsens æstetik inden for modernismen, hvor de præsenterede analyser af Stagnelius', Broby-Johansens, Ørnshos og Grotrians tekster, kunne suppleres med et stort antal andre digteres værker, der er faldet uden for den herskende litteraturvidenskabs fokus.

Opgaverne ligger derfor og venter i massevis for enden af denne bog, hvis mål blot har været at skitsere nogle veje, ad hvilke modernismens outsiders i højere grad kan gøres til insidere. Det er min overbevisning, at noget sådant vil kunne styrke og udvikle samspillet mellem lyrik og litteraturvidenskab.

## 7. Noter

1. Hugo Friedrich: *Strukturen i moderne lyrik* (1956), Kbh. 1968, p. 7. En kritik af Friedrichs bog finder man bl.a. i Peter Bürger: *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt 1974, Paul de Man: "Lyric and Modernity", *Blindness and Insight*, New York 1971 og Niels Frank: "Efterskrift" i *Strukturen i moderne lyrik*, Kbh. 1987. En hovedanklage er rettet mod Friedrichs strukturbegreb, hvor Bürger f.eks. anfører, at man kun kan tale om en struktur, når kategorier af samme orden er sammenstillede. Friedrich behandler efter Bürgers opfattelse en række fænomener, der er inkommensurable (poetiske teknikker, temaer, poetologiske teoremer etc.). Bürger har ret i, at Friedrichs brug af begrebet struktur (der heller intet har at gøre med den franske strukturalismes anvendelse af ordet) er uortodoks. Man kunne mere korrekt betegne Friedrichs projekt som en katalogisk fremstilling af en række æstetiske begreber med relation til moderne lyrik. At Friedrich ikke har gjort sig den ulejlighed at definere begrebet struktur (der kun nævnes i titlen samt i en vending i indledningen) har dog ingen konsekvenser for bogens argumentation i øvrigt. Hverken Bürger, de Man eller Frank har således kunnet så tvivl om, at Friedrichs kategorier er særdeles frugtbare i en tekstanalytisk sammenhæng.
2. Jf. f.eks. Viktor Sjklovskij: "Kunsten som grep" (1916), Atle Kittang m.fl.: *Moderne litteraturteori. En antologi*, Oslo 1991.
3. Jf. José Ortega y Gassét: *Menneskets fordrivelse fra kunsten* (1925), Kbh. 1945.
4. Kjell Espmark: *Att översätta själen*, Stockholm 1975, p. 7 og 219.
5. Gaston Bachelard: *La poetique de l'espace* (1957), Paris 1964.
6. Erik A. Nielsen: *Modernismen i dansk lyrik 1870-1970*, Kbh. 1976, p. 14f.
7. Ibid. p. 198. Erik A. Nielsen forlader efter sine fremragende nærlæsninger i *Modernismen i dansk lyrik 1870-1970* i de følgende år området modernisme for i stedet at beskæftige sig med en ældre tids digtning, såsom de danske salmedigtere Kingo, Brorson og Grundtvig. Der synes næsten at være en profeti om dette i bogen fra 1976, hvis man bemærker dens fremhævelse af den klassiske kunsts "stråleglans" og "kosmiske herlighed" som modsætning til det moderne "lukkede" kunstværk i en "kaotisk" verden.
8. En lang række digtere citeres fra Guy Michaud (red.): *La Doctrine Symboliste*, Paris 1947.
9. Bo Hakon Jørgensen: *Symbolismen – eller jegets orfiske forklaring*, Odense 1993, p. 49.
10. En grundforestilling i Bo Hakon Jørgensens beskrivelse af den symbolistiske og sensymbolistiske æstetik i *Symbolismen – eller jegets orfiske forklaring* er en bestemmelse af det symbolistiske digt som en enhed af på den ene side en umiddelbar, ubearbejdet oplevelse (1. værdi), på den anden side en reflekteret, kunstnerisk formende proces (2. værdi) og endelig et bagvedliggende åndeligt princip, en skjult mening. Som en kritik af den senere danske lyriske symbolismetradition, hævder Jørgensen, at "symbolismens oprindelige kimsituation, forholdet mellem 1. og 2. værdi, er suspenderet og gjort til ren 2. værdi ved at digtets private oplevelsesudgangspunkt er skåret væk." (p. 110)

Jørgensens tese giver anledning til to indvendinger. For det første kan man være lidt i tvivl om, hvad der egentlig menes med 1. værdien. For hvis der menes en digterisk forankring i en konkret virkelighed, er det ikke nødvendigvis det samme som et "privat oplevelsesudgangspunkt". "Det private" er således først og fremmest referencer til specifikke tidspunkter, steder og personer, og med hensyn til noget sådant foregår der den samme demonstrative slettelse af alle spor i den tidlige modernisme hos Baudelaire som i den senere hos Bjørnvig.

Den anden og vigtigere indsigelse, man kunne rette mod Jørgensens ræsonnement, er spørgsmålet om, hvorvidt det egentlig er korrekt, når det hævdes, at "1. værdien skubbes ud" i det 20. århundredes sensymbolisme. For der er ikke mindre umiddelbar sansning i Bjørnvigs og Sarvigs digte end i Johannes Jørgensens og Sophus Clausens. Bo Hakon Jørgensen har ret i, at den meget demonstrative dualisme, som ligger i den oprindelige symbolisme med korrespondance- og suggestionsbegreberne, er forsvundet fra den nyere digtning. Men om dette er ensbetydende med, at præget af konkret oplevelse forsvinder, eller som det hedder, at "1. værdien skubbes ud", og at "billedet selvstændiggør sig", er tvivlsomt. I den sensymbolistiske danske digtning kunne man ligeså vel påvise et stofligt orienteret billedsprog og en sanseforankret tilværelsestolkning med inspiration fra imagisme og surrealisme hos digtere som Sarvig, Bjørnvig og Gustava Brandt.

11. Jørgensen 1993, p. 240.
12. Ibid. p. 238.
13. Torben Brostrøm: "Anmeldelse af *Strukturen i moderne lyrik*", *Information* 19. juli 1968, *Ti års kritik*, p. 74, Kbh. 1975.
14. Poul Borum: *Poetisk modernisme*, Kbh. 1966, p. 20.
15. Georg Brandes: *Danske digterportrætter* (1883), Kbh. 1981, p. 276.
16. Erik A. Nielsen 1976, p. 28 (se note 6).
17. Peer E. Sørensen: "Den æstetiske abstraktion", Per Olsen (red.): *Analyser af moderne dansk lyrik I*, Kbh. 1976, p. 49.
18. Poul Borum: "Jacobsen mellem Mallarmé og Rimbaud", Thomas Bredsdorff (red.): *Danske digtanalyser*, Kbh. 1969.
19. Jf. f.eks. Northrop Frye: *Fearful Symmetry: A Study of William Blake*, Princeton 1947 og *A Study of English Romanticism*, New York 1968; H.M. Abrams: *The Mirror and the Lamp*, Oxford 1953 og Paul de Man: *The Rhetoric of Romanticism*, New York 1984.
20. Bo Green Jensen: "Den stadige blomstring og den tabte epifani", *Afstandens indsiget. Essays om litteratur 1980-84*, Kbh. 1985, p. 22.
21. I Jørn Vosmar (red.): *Modernismen i dansk litteratur*, Kbh. 1967, benyttes begrebet "modernisme" i afsnittet om lyrik specifikt om den nye digtning fra omkring 1960, dvs. det der ofte benævnes "konfrontationsmodernismen", modsat den mere almindelige og bredere brug af begrebet.
22. Hans-Jørgen Nielsen: *Eksempler*, Kbh. 1968, p. 161.
23. Ibid. p. 155.
24. Retfærdigvis skal det indskydes, at forfattere som Momberg og Broby-Johansen er helt glemte i den litterære offentlighed i 1967, da de på dette tidspunkt aldrig er blevet behandlet i litteraturhistoriske fremstillinger og først "genopdages"/genoptrykkes i henholdsvis 1969 og 1968, mens ikke-sensymbolistiske digtere som Bønnelycke, Fredrik Nygaard, Johannes Weltzer og Jørgen Nash på dette tidspunkt blot er placeret i bunden af kvalitetshierarkiet, hvor de højst tilkendes et overbærende smil.

25. En samlet diskussion af den amerikanske postmodernisme findes bl.a. i Jens F. Jensen: "Om post-modernismen er næsten alt allerede sagt fra begyndelsen...", *K & K* 53, Holte 1986.
26. Se note 19.
27. Det skal dog fremhæves, at der er afvigelser fra denne nordiske romantikforsknings-tradition i form af en række nykritisk og poststrukturalistisk orienterede tekstanalyser. F.eks. Poul Borum: *Digteren Grundtvig*, Kbh. 1986; Laust Kristensen: *Fantasiens ridder. En studie i Schack Staffeldts liv og digtning*, Odense 1993; Erik A. Nielsen: "Fantasibegrebet hos Schack Staffeldt", *KRITIK* 5, Kbh. 1968; Mogens Davidsen: "Væbnet med romantik", *Spring nr. 3*, Hellerup 1992; Asbjørn Aarseth: *Romantikken som konstruktion*, Bergen 1985; og frem for alt Horace Engdahl: *Den romantiska texten*, Stockholm 1986. I sit poststrukturalistisk inspirerede værk om den svenske romantik indleder Engdahl med flg. opgør med den biografisk og idéhistorisk orienterede romantikforskning: "Romantiken finns inte, men den kan uppfinnas och det kan vara givande att göra det. Ävan sedan vi befriat oss från tron på en gåtfull essens, "det romantiska", som skulle dölja sig i inre av vissa dunkelsköna diktverk, fortsätter termen romantik att locka vår reflexion och att suga åt sig innebörd under umgänget med litteraturen. I denna essä vill jag skärskåda den svenska romantiken, men inte som en eller flera skolor eller ens som "epok", utan som en familj av texter. Siktet ligger på ett skrivsätt, "den romantiska texten", väl snarast en hel klunga av beslägtade formspråk. Det visar sig dominera vissa författarskap, men återfinns förstås också i andra, liksom alla svenska "romantiker" även skrivit ickeromantiska texter" (p. 7 f). Engdahls ræsonnementer er naturligvis i ligeså høj grad relevante for svensk som for dansk og andre nationers romantiske litteratur. At Stagnelius' forfatterskab som det eneste ikke-danske behandles i denne bog kan også (ud over selvfølgelig at være begrundet ud fra dette forfatterskabs uomtvistelige kvalitet) ses som en cadeau til det værk inden for skandinavisk romantikforskning, som jeg anser som det mest banebrydende, nemlig Engdahls. Generelt signalerer *Modernistiske outsiders*'s indgang til en række analyser af danske forfatterskaber via et svensk (samt dens behandling af en række internationale strømninger og forfatterskaber i de sidste kapitler) desuden den grundopfattelse, at det er særdeles frugtbart at anskue den enkelte nations litteratur i en international kontekst.
28. Vilhelm Andersen: *Poul Møller*, Kbh. 1894 og *Adam Oehlenschläger* bd. 1-3, Kbh. 1899-1900.
29. Fredrik Böök: *Esaias Tegnér* bd. 1-3, Stockholm 1946-47, *Stagnelius – liv och dikt*, Stockholm 1954 og *Kreaturens suckan*, Malmö 1958.
30. Stagnelius havde et indgående kendskab til gnosticisme gennem sine studier af swedenborgianisme, kabbalisme og astrologi. Dette er afgjort en af forklaringerne på den afvigelse som Stagnelius' poesi udviser fra anden samtidig romantisk digtning fra Skandinavien. At gnostisk filosofi kan være et vigtigt felt at udforske i forhold til udviklingen af moderne æstetik og omverdenserkendelse, fremgår af to tekster fra *KRITIK* 119, Kbh. 1996, Umberto Eco: "Den hermetiske semiotiks oprindelse" og Manfred Sommer: "Den omvendte gnosis". Både Sommer og Eco lægger op til, at der kan ses en kontinuitet mellem dele af gnosticismen og dele af symbolismen/modernismen. En grundig påvisning af og vurdering af gnostisk tænkningens betydning for Stagnelius' forfatterskab er en stor og relevant forskningsopgave, der ikke vil blive forsøgt løst i denne bog, og som venter på at blive taget op i fremtiden.
31. Digtet er som adskillige af Stagnelius' tekster – bl.a. "Till Förрутtnelsen" – blevet set

i lyset af digterens optagethed af gnosticisimen, hvor netop den totale afskrivning af den materielle verden står i centrum, og hvor døden opleves som befrielsens vej. Når så mange digte er koncentreret om dødslængslen, kan det således anskues i det perspektiv, som Manfred Sommer skitserer i "Den omvendte gnosis" (se note 30), hvor gnosticisimen opfatter den mystiske oplevelse som en foregribelse af og en tilnærmelse til døden.

32. En grundig behandling af motivet findes i Staffan Bergsten: *Erotikern Stagnelius*, Stockholm 1966.
33. Emil Staiger: *Grundbegriffe der Poetik*, Zürich 1946.
34. Jf. Northrop Frye: *A Study of English Romanticism*, New York 1968.
35. T.S. Eliot: "The Metaphysical Poets" (1921), *Selected Essays*, London 1969, p. 117.
36. Jf. f.eks. Horace Engdahl: "Intighetens skalpell", *Den romantiska texten*, Stockholm 1986.
37. Sophus Claussen: "Ekbátana" (1895), *Udvalgte digte*, Kbh. 1952.
38. Michael Strunge: *Ud af natten*, Kbh. 1982.
39. Fredrik Böök: *Stagnelius – liv och dikt*, Stockholm 1954, p. 166.
40. Lars Gustafsson: "Till Förruttnelsen", *Strandhugg i svensk poesi*, Stockholm 1977, p. 83 og 85.
41. Ibid. p. 88 og 86.
42. Jf. f.eks. Carl Fehrman: *Kyrkogårdsromantik. Studier i engelsk och svensk 1700-talsdiktning*, Lund 1954.
43. Jf. f.eks. Jean-François Lyotard: "Det sublime og avantgarden", *Om det sublime*, Viborg 1993.
44. Friedrich 1968, p. 37 (se note 1).
45. y Gassét 1945, p. 41 (se note 3).
46. I.A. Richards: *The Philosophy of Rhetoric*, Oxford 1936, p. 94, samt Steffen Jørgensen: "Metaforen som interaktion" *K&K* 78, Holte 1995.
47. Jf. f.eks. William K. Wimsatt Jr. & Cleanth Brooks: "Imagination: Wordsworth and Coleridge", *Romantic Criticism*, London 1957 og Abrams 1953 (se note 19).
48. y Gassét 1945, p. 47.
49. Jf. f.eks. Hans Lauge Hansen: *Tegn, tekst og tolkning*, Kbh. 1994, p. 141, hvor der i afsnittet "visionære metaforer" tages udgangspunkt i Carlos Bousoño: *Teoría de la expresión poética*, Madrid 1985.
50. Friedrich 1968, p. 43.
51. Charles Baudelaire: *Syndens Blomster* (oversat af Sigurd Swane) (1921), Kbh. 1994.
52. Af værker, hvis intention bl.a. har været at se ældre digtere som eksponenter for et moderne kunstsyn, kan nævnes følgende: For Ewalds vedkommende bl.a. Keld Zeruneith: *Soldigteren. En biografi om Johannes Ewald*, Kbh. 1985 og Peer E. Sørensen: *Håb og erindring. Johannes Ewald i oplysningen*, Kbh. 1989; for Aarestrups drejer det sig specielt om Keld Zeruneith: *Den frigjorte. Emil Aarestrup i digtning og samtid*, Kbh. 1981; i J.P. Jacobsens tilfælde finder man blandt mange eksempler Poul Borum: "Jacobsen mellem Mallarmé og Rimbaud", Kbh. 1969 (se note 18); Peer E. Sørensen: "Den æstetiske abstraktion", Kbh. 1976 (se note 17); Erik A. Nielsen 1976 (se note 6); Erik Østerud: "Naturens store bok hos J.P. Jacobsen", *edda nr. 2/95*, Oslo 1995; Jørn Erslev Andersen: *Dryssende roser*, Århus 1988 samt Jørn Vosmar: *J.P. Jacobsens digtning*, Kbh. 1984; for Sophus Claussens vedkommende bl.a. Erik A. Nielsen 1976; Bo Hakon Jørgensen 1993 (se note 9) og Dan Ringgaard: *Striden og skønheden*, Århus 1994; og endelig i Johannes V. Jensens tilfælde bl.a. Jørgen Elbek:

- Johannes V. Jensen*, Kbh. 1966 og Erik A. Nielsen 1976. Af de relativt få eksempler på, at man har betragtet tekster af Oehlenschläger ud fra en mere moderne kunst- og livsforståelse, kan nævnes Finn Stein Larsen: "Adam i troldskoven", Thomas Bredsdorff (red.): *Danske digtanalyser*, Kbh. 1969 og Anker Gemzøe: "'Hakon Jarls Död". Poetisk teknik og historiesyn hos den unge Oehlenschläger", *edda nr. 2/89*, Oslo 1989.
53. Johan Fjord Jensen: *Efter guldalderkonstruktionens sammenbrud*, bd. 3, Kbh. 1981.
  54. Jf. Hans Brix: *Danmarks digtere* (1925), Kbh. 1962; F.J. Billeskov Jansen: *Danmarks digtekunst*, bd. 3, Kbh. 1958; Gustav Albeck: "Romantik", *Dansk litteraturhistorie*, Kbh. 1965; Aage Henriksen, Erik A. Nielsen & Knud Wentzel: *Organismetæknin-gen i dansk litteratur 1770-1870*, Kbh. 1975.
  55. Vilhelm Andersen: *Adam Oehlenschläger*, Kbh. 1964, p. 44.
  56. Valdemar Vedel: *Studier over Guldalderen i dansk Digtning* (1890), Kbh. 1948, p. 97f.
  57. Brix 1962, p. 159 (se note 54).
  58. Peter Søby Kristensen: *Exempel – text, myte, perspektiv, genre*, Kbh. 1978, p. 13f.
  59. Ejnar Thomsen: "Omkring Oehlenschlägers gennembrud 1802", *Digteren og kaldet*, Kbh. 1957, p. 86ff.
  60. Ernst von der Recke: *Principerne for den danske Verskunst*, Kbh. 1885. Her citeret efter Ida Falbe-Hansen: *Øhlenschlägers nordiske Digtning og andre Afhandlinger*, Kbh. 1924, p. 82.
  61. Digtet "Hakon Jarls Död" har inden for de seneste år været genstand for flere litteraturkritiske behandlinger. Mest grundig og perspektivrig med hensyn til en samlet tolkning af teksten er Gemzøe 1989 (se note 52), men også Erik Hansens filologisk orienterede analyse fra *Litterære læseøvelser*, Kbh. 1964 og Finn Brandt-Petersens diskussion af tekstens metrik i *Almen metrik*, Kbh. 1970 skal nævnes. Min behandling af "Hakon Jarls Död" skylder alle disse analyser tak, og min betragtning af teksten ud fra en ekspressiv poetik har bl.a. afsæt i en række tekstiagttagelser, som indgår i disse analyser.
  62. Jf. f.eks. Espmark 1975 (se note 4).
  63. T.S. Eliot: "Hamlet and his Problems", *The sacred Wood* (1920), London 1960, p. 100.
  64. Jf. Friedrich 1968 og R.N. Maier: *Paradies der Weltlosigkeit*, Stuttgart 1964.
  65. Tom Kristensen: *Hærværk* (1930), Kbh. 1976, p. 62.
  66. Niels Birger Wamberg: "Samtale med Tom Kristensen", Aage Jørgensen (red.): *Lyr-rikeren Tom Kristensen*, Kbh. 1971, p. 19.
  67. Gottfried Benn: "Lyrikkens problemer", *Glasblæseren og andre essays*, Kbh. 1951.
  68. Jørgen Elbek: *Johannes V. Jensen*, Kbh. 1966, p. 35.
  69. Torben Brostrøm: "Det umådelige mådehold" (1959), Erling Nielsen (red.): *Holdnin-ger / miljøer / temaer i 25 års litterær debat*, Kbh. 1975, p. 128.
  70. Jf. f.eks. Hans Robert Jauss: "Litteraturhistorie som udfordring til litteraturvidenska-ben", Michel Olsen og Gunver Kelstrup (red.): *Værk og læser. En antologi om recep-tionsforskning*, Valby 1981.
  71. Til trods for at nykritikken officielt først introduceres i Danmark med Johan Fjord Jensen: *Den ny kritik*, Kbh. 1962, er det tydeligt, at en række kritikere tidligere i praksis betjener sig af en nærlæsningsstrategi, der uden at være udledt af den ame-rikanske New Criticism's teoretiske værker (I.A. Richards, Eliot, Brooks etc.) er helt i overensstemmelse med denne. Eksempler er de angelsaksisk orienterede anmeldere

- Tom Kristensen og Kai Friis Møller, samt Sven Møller Kristensens forfatterskab fra *Impressionismen i dansk prosa 1870-1900*, Kbh. 1938, til *Digtning og livssyn*, Kbh. 1959. Endelig kan man så langt tilbage som i Valdemar Vedel: *Studier over Guldalderen i dansk Digtning* fra 1890 (se note 56) finde et af de fineste danske eksempler på litterære nærlæsninger.
72. Torben Brostrøm: "Bønnelycke hylder hastigheden", *Dansk litteraturhistorie*, bd. 4, p. 33f., Kbh. 1966.
  73. Vagn Steen: "Enmandsløbet – nogle af Emil Bønnelyckes demonstrative tekster", *Vindrosen 1*, Kbh. 1966. Titlen spiller – delvis ironisk, idet Kristensens solidaritet med Bønnelycke jo kan diskuteres – på Tom Kristensen: "Tomandsløbet. Emil Bønnelyckes død", *Oplevelser med lyrik*, Kbh. 1957.
  74. For Munch-Petersens vedkommende af Torben Brostrøm: "Introduktion", Gustaf Munch-Petersen: *Samlede skrifter*, Kbh. 1959, for Mombergs vedkommende af Poul Borum i Harald Landt Momberg: *Rose, Tid og Evighed. Poesi og prosa 1919-1969*, Kbh. 1969, og for Broby-Johansens bl.a. i Erik A. Nielsen 1976.
  75. Charles Baudelaire: *Œuvres complètes (Bibliothèque de la Pléiade)*, p. 779, Paris 1954. Problemstillingen diskuteres med udgangspunkt i Baudelaires formulering i bl.a. Friedrich 1968 og Thorkild Bjørnvig: "Intethed og form", *Begyndelsen. Essays*, Kbh. 1960. Baudelaire-citatet bringes her i Bjørnvigs oversættelse.
  76. I sit senere forfatterskab – fra *Ny Ungdom*, Kbh. 1925, til *Angreb*, Kbh. 1946 – producerer Bønnelycke ikke med ungdommens maniske tempo. Det tidlige forfatterskabs dynamiske og sanseberusede storbypoesi afløses af en digtning med kærlighed og kristendom som emner, hvor tonen tenderer mod det sentimentale og moraliserende. Kvalitetsmæssigt er der ikke meget at hente i Bønnelyckes sene metriske lyrik. Ofte er det svært – som i det flg. eksempel fra digtet "Sommernat" – at ane nogen form for autentisk liv mellem klichéerne: "Jeg elsker dig, elsker dig, elsker dit lysende Navn. / Du gik i den sorgløse Dag med saa barnlige Tanker. / Nu lyser dit Kys af en Ild fra din flammende Favn".
  77. Ib Ørskovs forord til Emil Bønnelycke: *Gaden og andre digte*, Kbh. 1968. En diskussion af dele af litteraturkritikkens behandling af Bønnelyckes forfatterskab findes desuden i Hans Jørn Christensens ideologikritisk orienterede analyse af "Aarhundredet" i "Fascination som provisorium?", Per Olsen (red.): *Analysen af moderne dansk lyrik 1*, Kbh. 1976.
  78. Mest overgearret og enfoldig er Bønnelyckes krigsbejstring i prosadigtet "Krigshymne" (1918): "Hengiv Jer, Kammerater, i lytten til Sangen i Luften / Den lystige Lyd af den, der lovsynger Døden. / Fløjt med den melodiske Fløjten af Fuglene, Projektilerne. / Fryd Jer over denne dødelige Form for Underholdning."
  79. 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". Man bemærker let, at de nævnte normer absolut ikke gælder for Bønnelyckes prosadigte.
  80. Jf. William K. Wimsatt & Monroe C. Beardsley: "The Intentional Fallacy" (1946), *The Verbal Icon: Studies in Meaning of Poetry*, London 1954.
  81. Walter Benjamin: "Om nogle motiver hos Baudelaire", *Kulturindustri. Udvalgte skrifter*, Kbh. 1973.

82. Mikhail Bakhtin: "Èpos i roman", *Voprosy literatury i èstetiki*, Moskva 1975. Teksten findes i norsk oversættelse i Atle Kittang m.fl. (red.): *Moderne litteraturteori*. Oslo 1991.
83. Roland Barthes: "Théorie du texte", *Encyclopedia universalis*, Vol. 15, p. 1013-1017, Paris 1973. Teksten findes i norsk oversættelse i Kittang 1991 (se note 82).
84. Der henvises til to af den germanske forsknings hovedværker m.h.t. behandlingen af virkningerne af sækularisering og nihilisme i henholdvis kunsten generelt og litteraturen fra det 20. århundrede, nemlig Hans Sedlmayr: *Verlust der Mitte*, Salzburg 1948 og Maier 1964 (se note 64).
85. Peter Øvig Knudsen: *Børn skal ikke lege under fuldmånen. Forfatterportrætter*, Kbh. 1995.
86. Brostrøm 1975 (se note 69).
87. Øvig Knudsen 1995, p. 155.
88. At den polyfone teksttype absolut ikke er nogen perifer foreteelse i dansk litteratur, kan ses ud fra, at også en række danske forfattere, der befinder sig i toppen af det nuværende statushierarki – mellem deres samlinger af "store, rene, klassiske, dybe" digte – har begået sådanne tekster. Eksempler er Ribbjergs *Camouflage*, Kbh. 1961, Højholts *Turbo*, Kbh. 1968 og Strunges *Fremtidsminder*, Kbh. 1980 – tekster, der alle er indskrevet i litteraturhistorien som "vanskelige", fordi det analytiske mål har været at opfylde nykritikkens krav om alle modsætningers forsoning og forklaring i forhold til en helhedsstruktur og et intentionelt centrum. Et opbrud fra "organisme"-tekstbegrebet kan spores i den nyeste litteratur, hvor forfattere som Lars Bukdahl og Lene Henningsen, der – foruden at have forfattet en række poesibøger – har skrevet poetikskrifter, såsom Lars Bukdahl: "Fix orkidé – brudstykker af elegancens poetik", *Den blå port*, nr. 10, Kbh. 1988 og Lene Henningsen: *En drøm mærket dag*, Kbh. 1993. En formulering af Bukdahl lyder: "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 omspændt af hverdagens flammer, der er nyt, fordi det ikke ser sig tilbage, men panisk og selvsikkert skridter sit eget suverænt myldrende rum af" (*Ildfisken*, nr. 13, Århus 1995). Citatet passer på Bukdahls poesi – men ikke mindre på "Aarhundredet"'s polyfone digter. Med hensyn til en diskussion af netværksstrukturerede digte i 1980'ernes og 1990'ernes danske litteratur henvises der til Peter Stein Larsen: *Digtets krystal*, Kbh. 1997.
89. Erik A. Nielsen 1976, p. 102.
90. Ibid., p. 102, p. 103 og p. 105.
91. Ibid., p. 105.
92. Lise Loesch: *Tamme fugle længes – vilde flyver. Avantgardelyrik i Danmark, Finland og Sverige i mellemkrigstiden*, Kbh. 1980, p. 69.
93. R. Broby-Johansen: *Forsvarstale for BLOD*, Kbh. 1923, p. 7.
94. Loesch 1980, p. 68.
95. Ibid. p. 75.
96. Man kan selvfølgelig også afvise realismebegrebets relevans i det hele taget, som det f.eks. gøres i lederartiklen i *KRITIK 121*, Kbh. 1996, hvor Frederik Stjernfelt og Nils Gunder Hansen skriver: "Realismen er således ikke nogen norm. Den er en fænomenologisk forudsætning i enhver fortolkning af hvadsomhelst, herunder kunst og litteratur. Skal der udkæmpes stridigheder, bliver det mellem realismer."

97. R. Broby Johansen: *Forsvarstale for BLOD*, Kbh. 1923, p. 3 og p. 4.
98. Tom Kristensen: "Fribytter", *Fribytterdrømme*, Kbh. 1920. Når der tales om Nietzscheansk / Tom Kristensen'sk poesiforståelse henvises der til Niels Egebaks diskussion i *Tom Kristensen*, Kbh. 1971 af Nietzsche-indflydelsen i Tom Kristensens lyrik. Udgangspunktet er her det berømte citat fra *Also sprach Zarathustra* (1891): "Man må have kaos i sig for at kunne føde en dansende stjerne".
99. *Ibid.*, p. 4.
100. Finn Klysnér: "Mellem fascination og afsky. Byen i ekspressionistisk belysning", *Spring nr. 2*, Hellerup 1992, p. 37.
101. *Ibid.*, p. 38.
102. *Ibid.*, p. 38.
103. *Ibid.*, p. 38.
104. Jf. Morten Thing: "Den blodige civilisation. Et efterskrift om *BLOD*" i R. Broby-Johansen: *BLOD* (1922), Kbh. 1988 og Ib Bondebjerg i *Dansk litteraturhistorie*, bd. 7, Kbh. 1984, p. 260-64.
105. *BLOD* findes i 3 forskellige udgaver: Originaludgaven fra 1922, en udgave fra 1968 i Gyldendals Spættebøger og en udgave fra 1988 fra Politisk Revy. 1988-udgaven er et fotografisk optryk af originaludgaverne af *BLOD* og *Forsvarstale for BLOD* fra 1922 og 1923. Alle sidetalsangivelser henviser til udgaven fra 1988.
106. Jf. Jørn Vosmar: "Værkets verden, værkets holdning", *KRITIK 12*, Kbh. 1969.
107. Jf. Jørn Vosmar: *J.P. Jacobsens digtning*, Kbh. 1984.
108. y Gassét 1945.
109. Loesch 1980, p. 65.
110. Thorkild Bjørnvig: "Den æstetiske idiosynkrasi" (1959), *Begyndelsen. Essays*, Kbh. 1960, p. 219, 225 og 191.
111. Jf. Friedrich 1968, p. 45.
112. *Statens Museum for Kunst*.
113. Digterne omkring *Der Sturm* – benævnt "die Rein-Abstrakten" – diskuteres indsigtsfuldt i Maier 1964.
114. R. Broby-Johansen: *Historien om maleriet i Europa*, Kbh. 1960, p. 142.
115. Maier 1964, p. 109.
116. Digtet er oversat af Poul Borum i *Poetisk modernisme*, Kbh. 1966.
117. Digtet er oversat af Peter Poulsen i *Destillationer. Digte i udvalg*, Kbh. 1963.
118. Digtet er oversat af Niels Brunse i *Mod midnat. Udvalgte digte*, Kbh. 1969.
119. I sin erindringsbog *Imprimatur*, Kbh. 1980, beretter Broby-Johansen om sin ungdoms begejstring for og om sit første personlige møde med Asta Nielsen i Berlins teater- og filmverden efter Første Verdenskrig.
120. En anden inspirationskilde for Broby-Johansens digtning er Edvard Munch. I *Imprimatur* fortælles det, hvordan mødet med Munchs billeder er baggrund for *BLOD*-digtet "DÆMRING". Af mere kuriøse eksempler på den nære relation, der er mellem Broby-Johansens digte og billedkunsten, kan nævnes de grafiske indslag i digtene "NATLIG PLADS" og "ENESTE".
121. Adam Oehlenschläger: "Sanct Hansaften-Spil", *Digte 1803*, Kbh. 1966, p. 248.
122. Jf. f.eks. Thomas Bredsdorffs diskussion i "Præmodernismens problem", *KRITIK 87*, Kbh. 1989.
123. Brostrøm 1975.
124. Carsten Jensen og Erik Svendsen: "Man må først og fremmest være fornem. Interview med digteren Søren Ulrik Thomsen", *Fredag nr. 17*, Kbh. 1988, p. 68.

125. Poul Behrendt: "Den medieskabte generation", *KRITIK* 63, Kbh. 1983.
126. TV-udsendelsen *Bazar*, 3. april 1984.
127. *Sidegaden* nr. 1, Kbh. 1980, p. 27.
128. Erik Skyum-Nielsen: "80'er-gespenstet. Om en tendens i ny dansk lyrik", *Bogens Verden* nr. 1, Kbh. 1983; og "Digtets fald og genrejsning – tendenser i dansk lyrik efter 1965", *Café Existens* nr. 22/23, Hamburgsund 1984
129. Maier 1964.
130. Friedrich 1968, p. 51.
131. Lars Bukdahl: "Fix orkidé – brudstykker af elegancens poetik", *Den blå port* nr. 10, Kbh. 1988.
132. T.S. Eliot: "Hamlet and his Problems", *The Sacred Wood* (1920), London 1960, p. 100.
133. Jan Thielke: "Stressede kærlighedsdigte", *Helsingør Dagblad*, 12. marts 1993.
134. Ezra Pound: *ABC for læsere* (1934), Fredensborg 1960, p. 35.
135. Niels Frank: *Yucatán*, Kbh. 1993, p. 35.
136. Søren Ulrik Thomsen: *Nye digte*, Kbh. 1987.
137. Der henvises til Peter Stein Larsen: *Digtets krystal*, Kbh. 1997, hvor man finder en diskussion af forholdet mellem poetik og poesi i syv danske lyriske forfatterskaber efter 1980 (Søren Ulrik Thomsen, Bo Green Jensen, Pia Tafdrup, Niels Frank, Lars Bukdahl, Carsten René Nielsen og Lene Henningsen) (se note 88).
138. Edgar Allan Poe: "A Philosophy of Composition" (1846) / "Digtningens metodik", Erik A. Nielsen (red.): *Ned i malstrømmen. Fortællinger og essays*, Kbh. 1981.
139. Ivan Malinowski: *Leve som var der et håb og en fremtid*, Kbh. 1968.
140. Carsten Jensen og Erik Svendsen 1988, p. 70 (se note 124).
141. Claus Westh: *Det blå rum. Søren Ulrik Thomsens digtning*, Kbh. 1994, p. 145.
142. Ibid.
143. Stanislav Grof: *Den indre rejse 1*, Kbh. 1987.
144. Anne-Marie Mai og Michael Strunge: *Mai Strunge*, Kbh. 1985, p. 110.
145. Per Stounbjerg: "Det grimmes æstetik. Karl Rosenkranz og teorien om det hæslelige", *KRITIK* 105, Kbh. 1993, p. 24.
146. Karl Rosenkranz: *Ästhetik des Hässlichen* (1853), Leipzig 1990, p. 12.
147. Stounbjerg 1993, p. 30.
148. Ibid. p. 27.
149. Søren Ulrik Thomsen: *En dans på gloser*, Kbh. 1996, p. 99f.
150. Ibid. p. 99.
151. Friedrich 1968, p. 45 og 82.
152. Ibid. p. 10.
153. Richards 1936, p. 123 (se note 46).
154. Jf. f.eks. Gaston Bachelard: *Lysets flamme* (1961), Kbh. 1996
155. Bjørnvig 1960, p. 234 (se note 110).
156. Ibid. p. 221.
157. Finn Stein Larsen: "Talent og moral", *KRITIK* 10, Kbh. 1969, p. 13.
158. Ibid. p. 20.
159. Citaterne stammer fra Niels Ole Finnemann: *Modernismens erkendelsesteoretiske problematik*, Grenå 1972. Finnemanns bog, der behandler Friedrichs *Strukturen i moderne lyrik* og Ribbjergs *Camouflage*, Kbh. 1961, er et blandt mange eksempler på en marxistisk litteraturkritik, der i voldsom grad mangler sans og interesse for det litterære værks æstetik, men udelukkende ser på den "ideologi", som værkerne repræsenterer. Af andre eksempler på en lignende behandling af den lyriske modernis-

- me i dansk litteraturkritik kan nævnes en række af bidragene fra Torben Brostrøm (red.): *Opgøret med modernismen*, Kbh. 1974 (f.eks. af Ib Bondebjerg og Ebbe Sønderriis) og Per Olsen (red.): *Analyser af moderne dansk lyrik 1-2*, Kbh. 1976 (f.eks. af Per Aage Brandt og Hans Jørn Christensen).
160. Th.W. Adorno: "Tale om lyrik og samfund", *KRITIK 13*, Kbh. 1970, p. 103.
  161. Charles Baudelaire: "Le Coucher du Soleil Romantique" (1862), *Fleurs du Mal* (1857/61/66). Oversat af Sigurd Swane i Charles Baudelaire: *Syndens blomster* (1921), Kbh. 1994.
  162. Her citeret efter Friedrich 1968, p. 45.
  163. Artur Lundkvist: *Ikarus flykt*, Stockholm 1939, p. 11.
  164. J.P. Jacobsen: *Niels Lyhne* (1881), Kbh. 1973, p. 129.
  165. Arthur Rimbaud: "Le Bateau Ivre", *Poésies* (1876). Oversat af Rolf Gjedsted i Arthur Rimbaud: *En engel i hænderne på en barber*, Århus 1991.
  166. Friedrich 1968, p. 74.
  167. Rimbaud/Gjedsted 1991.
  168. Friedrich 1968, p. 15f.
  169. Det skal naturligvis bemærkes, at det eksotiske også findes i rigt omfang i romantisk digtning. Blandt mange eksempler på dette kunne man fra dansk litteratur nævne Oehlenschlägers "Aladdin" (1805) og H.C. Andersens eventyr.
  170. Gilles Deleuze: "Percept, affekt og begreb", Carsten Madsen og Frederik Tygstrup (red.): *Hvad er filosofi?* Kbh. 1996, p. 207f.
  171. Gottfried Benn: *Morgue und andere Gedichte* (1912). Oversat af Peter Poulsen i Gottfried Benn: *Destillationer*, Kbh. 1963.
  172. Brostrøm 1975, p. 128 (se note 69).
  173. T.A. Moxon (red.): "Horace's Art of Poetry", *Essays in Classical Criticism*, London 1953, p. 62.
  174. Steffen Hejlskov Larsen: "Om billedstrukturer i danske lyrik", *Danske Studier 1966*, Kbh. 1966.
  175. Specielt kan man bemærke, at termen modernisme hovedsageligt har sin udbredelse i den nordiske og den angelsaksiske litteraturvidenskab. I den germanske litteraturkritik har begrebet haft en perifer status indtil 1980'erne, hvor det har fået omtrent samme betydning som i nordisk og angelsaksisk sammenhæng (modernismebegrebet findes dog også i tysksproget litteraturkritik tilbage til 1930'ernes Lukács, hos hvem det nærmest er et skældsord). Endelig har ordet modernisme i de romanske sprog oftest en helt anden betydning end på de øvrige sprog, idet det hentyder til en katolsk liberal, kritisk bevægelse, hvorfor modernismeforskningen i romansk sammenhæng i stedet ofte benytter betegnelsen "avantgardisme". Som et resultat af de seneste års hektiske oversættelsesaktivitet inden for litteraturvidenskaben, tyder alt imidlertid på, at der sker en terminologisk tilnærmelse sprogene imellem.
  176. Peter Luthersson: *Modernism och individualitet*, Stockholm 1986, p. 11. Overvejelserne over Luthersson stammer desuden fra Anne Borup: "Opbrud fra modernismen. En litteraturhistorisk undersøgelse af opbrudstendenser i eksperimenterende dansk poesi fra 1965-74" (upubliceret arbejdspapir).
  177. Af begrebshistoriske fremstillinger, der diskuterer betydningen af termen moderne i forskellige kontekster, kan nævnes Thorkild Borup Jensen: "Klassisk og moderne", *Tolkninger. Tekst og teori*, Kbh. 1967; Paul de Man: "Literary History and Literary Modernity", *Blindness and Insight*, Minneapolis 1971; Per Stounbjerg: "Det ustadi-ges æstetik", *LÆS nr. 14*, Århus 1991 og Luthersson 1986 (se note 176).

178. Oplysningen stammer fra Borum 1966 (se note 14).
179. Peter Kaspersen m.fl.: *Spurvesol bd.2*, Kbh. 1989, p. 212. Antologien er et blandt mange eksempler på en ganske ureflekteret brug af termen modernisme, hvor f.eks. tekster af Herman Bang og Gustav Wied placeres under modernisme, mens tekster af J.P. Jacobsen og Holger Drachmann af uransagelige årsager ikke tilkendes denne etikette, men derimod betegnelsen naturalisme.
180. Et opgør med opfattelsen af modernisme, som noget, der blot lader sig identificere som det til enhver tid "nye" – en bestemmelse, der bl.a. lanceres i Paul de Man: "Literary History and Literary Modernity", og som forsvares i Pil Dahlerup: "Hvad er modernisme?", *KRITIK 94*, Kbh. 1991 – finder man i Luthersson 1986. Luthersson anfører desuden, at dyrkelsen af nyheden og originaliteten som kvalitetskriterium ganske vist er tendenser inden for dele af modernismen, men at det ikke nødvendigvis er konstituerende træk ved modernismen som helhed.
181. Borum 1966, p. 12.
182. Markante værker, der sætter skel mellem, hvad der kaldes modernismens 1., 2. og 3. fase, er Vosmar 1967 og Hans-Jørgen Nielsen 1968 (se note 21 og 22).
183. *Poetisk modernisme* er skarpsindig i sine nærlæsninger af enkelttekster fra de henvendte 100 forfatterskaber fra hele den moderne vestlige kulturkreds, men svag med hensyn til at trække linier og udfolde større perspektiver inden for den poetiske modernismetraditionen. Når f.eks. Borum i et afsnit med titlen "Arabesker og dityramber" sætter J.P. Jacobsen og Lautréamont sammen, savner det i højeste grad saglig begrundelse, for mellem Jacobsens afdæmpede, komtemplative, naturmetaforisk strukturerede arabesker og Lautréamonts rablende, tabukrænkende associationskæder er det næppe muligt at se andre lighedstræk, end at der i begge tilfælde er tale om frie vers.
184. Graham Hough: "The Modernist Lyric", Malcolm Bradbury & James McFarlane (red.): *Modernism. A guide to European Literature 1890-1930* (1976), London 1981, p. 314
185. Ibid.
186. Stounbjerg 1991, p. 8 (se note 177).
187. Ibid.
188. Det skal dog bemærkes, at begrebet romantik i stigende grad – fra 1950'ernes forskning i engelsk romantik (Abrams, Frye) og frem til 1980'ernes amerikanske dekonstruktion (de Man, Hartman, Bloom, White etc.) – har fået en bred og differentieret betydning, svarende til de mange forståelser af modernismebegrebet. Inden for nordisk litteraturforskning har man ligeledes siden 1960'erne kunnet iagttage et opbrud fra en opfattelse af romantikken som en idéhistorisk defineret, litterær periode (se også note 27).
189. Bradbury & McFarlane 1981, p. 48.
190. I det hele taget er det et generelt problem, at mange litteraturvidenskabelige afhandlinger diskuterer de litterære termer modernisme og postmodernisme uden at overveje, hvorvidt disse begreber kan anskues løsrevet fra bestemte litterære genrer. Det gælder Dahlerup 1991 (se note 180), der udelukkende betjener sig af eksempler fra lyrikken, uden at der reflekteres over dette forhold. Det gælder Annemette Hejlsted: "Hinsides den glade nihilisme – eller om postmodernismen som æstetisk perspektiv" *edda 4/95*, Oslo 1995, der taler generelt om postmodernistisk litteratur, skønt emnet er en række amerikanske postmodernismeteorier, der specifikt vedrører prosa (Hutcheon, McHale, Wauch). Og det gælder Per Stounbjerg, der i "Det ustadiges æstetik"

redegør for Strindbergs modernisme, uden at det diskuteres, hvorvidt de overordnede kategorier, der hævdes at være centrale for modernisme, har samme betydning inden for lyrik som inden for prosa.

191. Man kan her blot bemærke, at langt den overvejende del af de værker, i hvis titel "modernisme" indgår, handler om henholdsvis lyrik og malerkunst.
192. Søren Baggesen: "Prosa", Jørn Vosmar (red.): *Modernismen i dansk litteratur*, Kbh. 1967, p. 121.
193. Stounbjerg 1991, p. 28.
194. Frank Kermode: "Modernisms", Bernard Bergonzi (red.): *Innovations. Essays on Art and Ideas*, London 1968.
195. En årsag til denne distinktion er desuden, at man i visse litteraturkritiske værker, blandt hvilke et af de mest toneangivende er Peter Bürger: *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt 1974, opererer med en modsætning mellem avantgardisme (surrealisme, dadaisme, futurisme og andre oprørske bevægelser, der bl.a. satser på en sprængning af det traditionelle værkbegreb og en afvisning af det etablerede samfund og kunstinstitutionen) og modernisme (den traditionsbevidste højmodernisme med skikkelser som Eliot, Pound, Joyce etc.). Centralt i forhold til denne konception står også en række skarpt polemiserende bidrag fra den amerikanske "minimalismedebat", der er fremkommet fra slutningen af 1960'erne og fremefter. Markante eksempler er her Michael Fried: "Art and Objecthood" (1967), *Minimal Art: A Critical Anthology*, New York 1968; samt Craig Owen: "The Allegorical Impuls: Towards a Theory of Postmodernism" (1980) og Hal Foster: "Re: Post" (1982), begge i Brian Wallis (red.): *Art After Modernism*, New York 1988.
196. Herbert Read: *Art Now* (1933), London 1960.
197. C.S. Lewis: *They ask for a paper* (1955), London 1962.
198. Virginia Woolf: "Mr. Bennett and Mrs. Brown" (1924), *Collected Essays*, Vol. 1, London 1966, p. 321.
199. A. Alvarez: *Beyond All This Fiddle: Essays, 1955-1967*, London 1968 og Stephen Spender: *The Struggle of the Modern*, London 1963.
200. Kermode 1968 (se note 194).
201. Richard Ellmann: "The two Faces of Edward", *Edwardians and late Victorians*, New York 1960.
202. Harry Levin: "What Was Modernism?", *Refractions: Essays in Comparative Literature*, London 1966.
203. Bradbury & McFarlane 1981, p. 52.
204. Ibid. p. 51.
205. Ibid. p. 52.
206. y Gassét 1945, p. 21, 28 og 40.
207. Friedrich 1968, p. 9.
208. Ibid. p. 16f.
209. Torben Brostrøm: *Modernisme før og nu*, Kbh. 1983, p. 7.
210. Det skal nævnes, at der i dansk litteraturkritik findes forsøg på at opstille lignende kategorier i en generel bestemmelse af, hvad modernisme er. Eksempler er Erik Skyum-Nielsen 1983 (se note 128); Finnemann 1972 (se note 159); og Jørgen Lorenzen: *Litteratur*, Kbh. 1976.
211. Arthur Rimbaud: "Lettres du voyant" (1871), citeret efter Friedrich 1968, p. 58.
212. Tom Kristensen: "Fribytter" og "Landet Atlantis", *Fribytterdrømme*, Kbh. 1920 og "Angst", *Hærværk*, Kbh. 1930.

213. Klaus Ribbjerg: "Refshaleøen", Frihavnen" og "Jern", *Konfrontation, Kbh.* 1960.
214. Søren Ulrik Thomsen: *Nye digte*, Kbh. 1987 og *Hjemfalden*, Kbh. 1991.
215. Friedrich 1968, p. 30.
216. Ibid. p. 68.
217. T.S. Eliot: "Tradition and the Individual Talent" (1919), *The Sacred Wood* (1920), London 1960, p. 54.
218. Pia Tafdrup: *Over vandet går jeg*, Kbh. 1991, p. 10.
219. Ibid. p. 38.
220. Eliot 1960, p. 100 (se note 132).
221. T.S. Eliot: "The Metaphysical Poets" (1921), *Selected Essays*, London 1969, p. 289.
222. Carsten René Nielsen: "At leve drømmen. Interview med lyrikeren Lene Henningsen", *Ildfisken* nr. 2, Århus 1992, p. 13.
223. y Gasset 1945, p. 17.
224. En årsag til, at y Gasset i så høj grad betoner det antimimetiske, ligger i det faktum, at hans værk stammer fra en tid (1925), hvor forestillingen om en abstrakt billedkunst ikke har mere end 15 år på bagen, hvorfor dette spørgsmål er oppe i tiden (jf. f.eks. også den danske "dysmorfisme"-debat fra 1920'erne). Man skal desuden bemærke, at y Gasset's essay i første række beskæftiger sig med billedkunst, hvor spørgsmålet om virkelighedsefterligning og realisme (ligesom inden for prosaen) har en anderledes central plads i den æstetiske teoridannelse end for lyrikkens vedkommende.
225. Friedrich 1968, p. 85.
226. Bjørnvig 1960, p. 80 (se note 75).
227. Ibid. p. 85.
228. Tafdrup 1991, p. 79.
229. Arthur Rimbaud: "Ordets alkymi", *Une Saison en Enfer* (1873), oversat til dansk af Jørgen Sonne i *De første moderne*, Kbh. 1983 og af Poul Borum i Friedrich 1968.
230. Friedrich 1968, p. 124.
231. Den "sproglige vending" inden for litteraturvidenskaben indledes med den russiske formalisme omkring Første Verdenskrig, hvor specielt Viktor Sjklovskij: "Kunsten som greb" (1916) er banebrydende, og videreudvikles fra slutningen af 1960'erne inden for den franske poststrukturalisme (Derrida, Kristeva, Barthes) og den amerikanske dekonstruktion (de Man, Hartman, Bloom, White).
232. T.S. Eliot: "Burnt Norton V", *Four Quartets*, London 1943.
233. Jf. f.eks. Bo Hakon Jørgensen og Jens Sand Sørensen: "Verset som organ", *Sophus Claussen. En studiebog*, Kbh. 1977, p. 173f.
234. Hans-Jørgen Nielsen 1968, p. 162 (se note 22).
235. Vagn Steen: *Læsninger*, Kbh. 1969, p. 19.
236. Per Højholt: *Cézannes metode*, Kbh. 1967, p. 13 og 68.
237. En grundig redegørelse for denne problematik findes i Erik Skyum-Nielsen: *Mod-sprogets proces*, Kbh. 1981.
238. Søren Ulrik Thomsen: *Mit lys brænder. Omrids af en ny poetik*, Kbh. 1985, p. 18.
239. Ibid. p. 19.
240. Ibid. p. 24.
241. Friedrich 1968, p. 51.
242. Thorkild Bjørnvig: "Moderniteten som holdning", *Virkeligheden er til. Litterære essays*, Kbh. 1973, p. 246.
243. Bo Hakon Jørgensen 1993, p. 240.

244. Et nøglebegreb i Torben Brostrøms værker om lyrikken omkring 1960. Det benyttes specielt i Torben Brostøm: *Klaus Rifbjerg*, Kbh. 1970.
245. Tafdrup 1991, p. 79.
246. Ibid. p. 43.
247. Ibid. p. 166.
248. Søren Ulrik Thomsen 1985, p. 45 og p. 145.
249. Bo Green Jensen p. 28 (se note 20).
250. Carsten René Nielsen 1992, p. 12.
251. Pound 1960, p. 36 (se note 134).
252. Udtrykket stammer fra Steffen Hejlskov Larsen: *Systemdigtningen*, Kbh. 1971, i hvilken der forfægtes et rendyrket formalistisk-stilistisk (i Abrams terminologi et rent "objektivt") litteratursyn.
253. At man i løbet af 1970'erne og 1980'erne i filosofi og litteraturvidenskab med Foucault, Lyotards aflivning af "store fortællinger", amerikansk dekonstruktion og New Historicism har antastet brugen af faste periodeetiketter og historiske konstruktioner, har direkte eller indirekte haft stor indflydelse på dansk litteraturforskning, hvor det i stigende grad er blevet legalt for den enkelte litterat at lave sin "litteraturhistorie" eller, som det ofte hedder, "linie" i dansk digtning. Inden for dansk lyrik finder man af eksempler på dette Erik A. Nielsen 1976; Knud Wentzel: *Utopia. Et motiv i dansk lyrik*, Kbh. 1990; Bo Hakon Jørgensen 1993; Klaus P. Mortensen: *Himmelstormerne. En linie i dansk naturdigtning*, Kbh. 1993; og Søren Baggesen: *Seks sonderinger i den panerotiske linie i dansk lyrik*, Odense 1997.

## 8. Udvalgte danske lyriske forfatterskaber fra 1980'erne og 1990'erne

### **Michael Strunge (1958-86):**

*Livets hastighed*, Kbh. 1978  
*Fremtidsminder*, Kbh. 1980  
*Skrigerne!*, Kbh. 1980  
*Vi folder drømmens faner ud*, Kbh. 1981  
*Ud af natten*, Kbh. 1982  
*Nigger 1*, Kbh. 1982  
*Nigger 2*, Kbh. 1983  
*Popsange*, Kbh. 1983  
*Væbnet med vinger*, Kbh. 1984  
*Verdenssøn*, Kbh. 1985  
*Billedpistolen*, Kbh. 1985

### **Søren Ulrik Thomsen (f. 1956):**

*City Slang*, Kbh. 1981  
*Ukendt under den samme måne*, Kbh. 1982  
*Nye digte*, Kbh. 1987  
*Hjemfalden*, Kbh. 1991  
*Det skabtes vaklen*, Kbh. 1996

### **Bo Green Jensen (f. 1955):**

*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

**Pia Tafdrup (f. 1952):**

*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  
*Dronningeporten*, Kbh. 1998

**Lars Bukdahl (f. 1968):**

*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  
*Rimses den Ene og Remses den Anden*, Kbh. 1997

**Carsten René Nielsen (f. 1966):**

*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

**Annemette Kure Andersen (f. 1962):**

*Dicentra Spectabilis*, Kbh. 1991  
*Espalier*, Kbh. 1993  
*Tidehverv*, Kbh. 1996  
*Epifanier*, Kbh. 1997

**Janus Kodal (f. 1968):**

*Antologi*, Kbh. 1991  
*Ingentings mestre*, Kbh. 1994

**Jens Fink-Jensen (f. 1956):**

*Verden i et øje*, Kbh. 1981  
*Sorgrejser*, Kbh. 1982  
*Dans under galgen*, Kbh. 1983  
*Nær afstanden*, Århus 1988  
*Forvandlingshavet*, Viborg 1995

**F.P. Jac (f.1955) (udvalgte værker):**

*Spontane kalenderblade*, Kbh. 1976  
*Munden brænder på huden*, Kbh. 1978  
*Digtet seende med verden*, Kbh. 1978  
*Jeg er fandme til*, Kbh. 1980  
*Misfat*, Kbh. 1980  
*Jeg elsker min kone*, Kbh. 1982  
*Under viadukten til Allerøds himmel*, Kbh. 1986  
*Susen fra et mandshjerte*, Kbh. 1988  
*Imellem mine linier, tidevandet*, Kbh. 1992  
*Årsvækster*, Kbh. 1995  
*Hvert åndedræt sit sprog*, Kbh. 1996

**Peter Huss (f. 1959) (udvalgte værker):**

*Min vandkugle i venstre hånd*, Kbh. 1984  
*Stor, hellig pande*, Kbh. 1984  
*Når et menneske får sprog*, Kbh. 1985  
*Tæt som septemberregnen*, Kbh. 1985  
*Lysvågen dag*, Kbh. 1987  
*Harpiks*, Kbh. 1990  
*Rosens velsignelse*, Kbh. 1993  
*Romantisk religion*, Kbh. 1994  
*Skoven flyver*, Kbh. 1996  
*Juleblomst om sommeren*, Kbh. 1996

**Simon Grotrian (f. 1961):**

*Gennem min hånd*, Kbh. 1987  
*Kollage*, Kbh. 1988  
*Næste himmel*, Kbh. 1989  
*Fire*, Kbh. 1990  
*Livsfælder*, Kbh. 1993  
*Slangehøst*, Kbh. 1994  
*En æske til Lot*, Kbh. 1995  
*Magneter og ambrosia*, Kbh. 1996

*Ossians puls*, Kbh. 1997

*Ti*, Kbh. 1998

**David Læby (f. 1970):**

*Himmeltegneren*, Kbh. 1989

*Flyvende sommer*, Kbh. 1990

*Lyden af levende*, Kbh. 1992

*I møde*, Kbh. 1994

*Nattens blæk*, Kbh. 1996

**Katrine Marie Guldager (f. 1966):**

*Dagene skifter hænder*, Kbh. 1994

*Styrt*, Kbh. 1995

# 9. Bibliografi

## 9.1. Lyrik

- Andersen, Annemette Kure: *Dicentra Spectabilis*, Kbh. 1991.
- Baudelaire, Charles: *Les Fleurs du Mal* (1857/61/66), Paris 1993.
- Baudelaire, Charles: *Syndens Blomster* (oversat af Sigurd Swane) (1921), Kbh. 1994.
- Bjørnvig, Thorkild: *Stjernen bag Gavlen*, Kbh. 1947.
- Broby-Johansen, Rudolf: *BLOD* (1922), Kbh. 1988.
- Bukdahl, Lars: *Readymade!*, Kbh. 1987.
- Bukdahl, Lars: *Skyer på græs*, Kbh. 1991.
- Bønnelycke, Emil: *Asfaltens Sange*, Kbh. 1918.
- Bønnelycke, Emil: *Buer og Staal*, Kbh. 1919.
- Benn, Gottfried: *Morgue und andre Gedichte*, Berlin 1912.
- Benn, Gottfried: *Söhne*, Berlin 1916.
- Benn, Gottfried: *Fleisch*, Berlin 1917.
- Benn, Gottfried: *Gedichte*, Berlin 1960.
- Benn, Gottfried: *Destillationer* (oversat af Peter Poulsen), Kbh. 1963.
- Bruun, Thomas: *Mørket*, Kbh. 1984.
- Claussen, Sophus: *Pilefløjter*, Kbh. 1899.
- Claussen, Sophus: *Djævlerier*, Kbh. 1904.
- Deleuran, Camilla: *Vintersøvnens rige*, Kbh. 1996.
- Eliot, T.S.: *The Waste Land*, London 1922.
- Eliot, T.S.: *Four Quartets*, London 1943.
- Fink-Jensen, Jens: *Forvandlingshavet*, Viborg 1995.
- Grottrian, Simon: *Magneter og ambrosia*, Kbh. 1997.
- Guldager, Katrine Marie: *Dagene skifter hænder*, Kbh. 1994.
- Holck, Henrik S.: *Vi må være som alt*, Kbh. 1978.
- Huss, Peter: *Min vandkugle i venstre hånd*, Kbh. 1984.
- Huss, Peter: *Skoven flyver*, Kbh. 1996.
- Højholt, Per: *Turbo*, Kbh. 1968.
- Jac, F.P.: *Årsvækster*, Kbh. 1995.
- Jac, F.P.: *Hvert åndedræt sit sprog*, Kbh. 1996.
- Jacobsen, J.P.: "Digte", *Samlede værker 1-6* (udgivet af Frederik Nielsen), Skjern 1973.
- Jensen, Johannes V: *Digte 1906*, Kbh. 1906.
- Juul, Pia: *En død mands nysen*, Kbh. 1993.
- Kristensen, Tom: *Fribytterdrømme*, Kbh. 1920.
- Kodal, Janus: *Antologi*, Kbh. 1991.
- Kodal, Janus: *Ingentings mestre*, Kbh. 1994.
- Læby, David: *Nattens blæk*, Kbh. 1996.
- Malinowski, Ivan: *Romerske bassiner*, Kbh. 1963.
- Malinowski, Ivan: *Leve som var der et håb og en fremtid*, Kbh. 1968.
- Momberg, Harald Landt: *Rose, Tid og Evighed* (udgivet af Poul Borum) (1922), Kbh. 1969.

- Munch-Petersen, Gustaf: *det underste land*, Kbh. 1933.
- Munch-Petersen, Gustaf: *Samlede skrifter* (udgivet af Torben Brostrøm), Kbh. 1959.
- Nielsen, Carsten René: *Mekaniker elsker maskinsyerske*, Kbh. 1989.
- Nielsen, Carsten René: *Postkort fra månens bagside*, Kbh. 1990.
- Nielsen, Jørgen: *Ser solen ånde*, Kbh. 1992.
- Nordbrandt, Henrik: *Støvets tyngde*, Kbh. 1992.
- Nordbrandt, Henrik: *Ormene ved himlens port*, Kbh. 1995.
- Oehlenschläger, Adam: *Digte 1803*, Kbh. 1966.
- Oehlenschläger, Adam: *Poetiske Skrifter bd. 1-32* (udgivet af F.L. Liebenberg), Kbh. 1857-62.
- Rifbjerg, Klaus: *Konfrontation*, Kbh. 1960.
- Rifbjerg, Klaus: *Camouflage*, Kbh. 1961.
- Rimbaud, Arthur: *Poésies* (1871), Paris 1993.
- Rimbaud, Arthur: *En engel i hænderne på en barber* (oversat af Rolf Gjedsted), Århus 1991.
- Sarvig, Ole: *Grønne digte*, Kbh. 1943.
- Sarvig, Ole: *Jeghuset*, Kbh. 1944.
- Sonne, Jørgen: *Delfiner i Skoven*, Kbh. 1951.
- Stagnelius, Erik Johan: *Samlade Skrifter* (av Lorenzo Hammarskiöld), Stockholm 1826.
- Stagnelius, Erik Johan: *Hur jag plågas, hur jag brinner!* (urval av Folke Isaksson), Stockholm 1976.
- Stagnelius, Erik Johan: *Stagnelius* (urval av Björn Julén), Stockholm 1966.
- Strunge, Michael: *Livets hastighed*, Kbh. 1978.
- Strunge, Michael: *Vi folder drømmens faner ud*, Kbh. 1981.
- Strunge, Michael: *Ud af natten*, Kbh. 1982.
- Strunge, Michael: *Nigger 1-2*, Kbh. 1982-83.
- Tafdrup, Pia: *Hvid feber*, Kbh. 1986.
- Tafdrup, Pia: *Sekundernes bro*, Kbh. 1988.
- Thomsen, Søren Ulrik: *City Slang*, Kbh. 1981.
- Thomsen, Søren Ulrik: *Ukendt under den samme måne*, Kbh. 1982.
- Thomsen, Søren Ulrik: *Nye digte*, Kbh. 1987.
- Thomsen, Søren Ulrik: *Hjemfalden*, Kbh. 1991.
- Trakl, Georg: *Dichtungen*, Zürich 1946.
- Trakl, Georg: *Mod midnat. Udvalgte digte* (oversat af Niels Brunse), Kbh. 1969.
- Whitman, Walt: *Leaves of Grass* (1855), New York 1965.
- Ørnsbo, Jess: *Digte*, Kbh. 1960.
- Ørnsbo, Jess: *Myter*, Kbh. 1964.
- Ørnsbo, Jess: *Kongen er mulat men hans søn er neger*, Kbh. 1971.
- Ørnsbo, Jess: *Hjertets søle*, Kbh. 1984.
- Ørnsbo, Jess: *Tidebogen*, Kbh. 1997.

## 9.2. Litteraturteori- og kritik

- Aarseth, Asbjørn: *Romantikken som konstruksjon*, Bergen 1985.
- 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.
- Andersen, Vilhelm: *Adam Oehlenschläger 1-3*, Kbh. 1899-1900.
- Andersen, Vilhelm: *Adam Oehlenschläger*, Kbh. 1964.
- Andreæ, Daniel: *Erik Johan Stagnelius*, Stockholm 1955.
- Anz, Th. Stark M.: *Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910-20*, Berlin 1982.
- Bachelard, Gaston: *La poétique de l'espace* (1957), Paris 1964.
- Bachelard, Gaston: *Lysets flamme* (1961), Kbh. 1996.
- Baggesen, Søren: *Seks sonderinger i den panerotiske linie i dansk lyrik*, Odense 1997.
- 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. (red.): *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.
- Bergsten, Staffan: *Erotikern Stagnelius*, Stockholm 1966.
- Björck, Staffan: "Vän! i förödelsens stund...", *Lyriska läsövningar*, Lund 1961.
- Bjørnvig, Thorkild: *Begyndelsen*. Essays, Kbh. 1960.
- Bjørnvig, Thorkild: *Virkeligheden er til. Litterære essays*, Kbh. 1973.
- Blicher, Henrik (red.): *Som Runer paa Blad. Arbejdspapirer om dansk litterær romantik 1800-1820*, Kbh. 1996.
- Bloom, Harold: *The Anxiety of Influence*, Oxford 1973.
- 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.
- Borum, Poul: "Jacobsen mellem Mallarmé og Rimbaud", Thomas Bredsdorff (red.): *Danske digtanalyser*, Kbh. 1969.
- Borum, Poul: *Digteren Grundtvig*, Kbh. 1986.
- Bradbury, Malcolm & MacFarlane, James (red.): *Modernism. A Guide to European Literature 1890-1930* (1976), London 1981.
- Brandes, Georg: *Danske digterportrætter* (1883), Kbh. 1981.
- Brandt, Jørgen Gustava: *Hvad angår poesi*, Kbh. 1982.
- Brandt-Pedersen, Finn: *Modernisme og kvalitet*, Kbh. 1965.
- Brandt-Petersen, Finn: *Almen metrik*, Kbh. 1970.
- Bredsdorff, Thomas: "Præmodernismens problem", *KRITIK* 87, Kbh. 1989.
- Bredsdorff, Thomas: *Med andre ord*, Kbh. 1996.
- Broby-Johansen, R.: *Historien om maleriet i Europa*, Kbh. 1960.
- Brooks, Cleanth: *Poetisk struktur* (1947), Kbh. 1968.
- Brostrøm, Torben: "Det umådelige mådehold" (1959), Erling Nielsen (red.): *Holdninger / miljøer / temaer i 25 års litterær debat*, Kbh. 1975.
- Brostrøm, Torben: *Versets løvemanke*, Kbh. 1960.
- Brostrøm, Torben: *Poetisk kermesse*, Kbh. 1962.
- Brostrøm, Torben: *Labyrint og arabesk*, Kbh. 1967.

- Brostrøm, Torben: *Klaus Rifbjerg*, Kbh. 1970.
- Brostrøm, Torben (red.): *Opgøret med modernismen*, Kbh. 1974.
- Brostrøm, Torben: *Modernisme før og nu*, Kbh. 1983.
- Brostrøm, Torben: *Fantasi og dokument. Litteraturen og firserne*, Kbh. 1984.
- Bukdahl, Lars: "Fix orkidé – brudstykker af elegancens poetik", *Den blå port nr. 10*, Kbh. 1988.
- Bürger, Peter: *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt 1974.
- Böök, Fredrik: *Stagnelius – liv och dikt*, Stockholm 1954.
- Böök, Fredrik: *Kreaturens suckan*, Malmö 1958.
- Chadwick, Charles: *Symbolism. The Critical Idiom*, London 1971.
- Christensen, Hans Jørn: "Fascination som provisorium?", *Analyser af moderne dansk lyrik 1*, Kbh. 1976.
- 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.
- Conte, Joseph M.: *Unending Design. The Forms of Postmodern Poetry*, London 1991.
- Cour, Paul la: *Fragmenter af en Dagbog*, Kbh. 1948.
- Dahlerup, Pil: "Hvad er modernisme?", *KRITIK 94*, Kbh. 1991.
- Davidson, Mogens: "Væbnet med romantik", *Spring nr. 3*, Hellerup 1992.
- Deleuze, Gilles: "Percept, affekt og begreb", Carsten Madsen & Frederik Tygstrup (red.): *Hvad er filosofi?*, Kbh. 1996.
- Eco, Umberto: "Den hermetiske semiotiks oprindelse", *KRITIK 119*, Kbh. 1996.
- Egebak, Niels: *Tom Kristensen*, Kbh. 1971.
- Elbek, Jørgen: *Johannes V. Jensen*, Kbh. 1966.
- Eliot, T.S.: *The Sacred Wood* (1920), London 1960.
- Eliot, T.S.: *Selected Essays*, London 1969.
- Ellekjær, Bente: "Korset kan blomstre / og dragen kan dø", *Nordica bd. 5*, Odense 1988.
- Emig, Rainer: *Modernism in Poetry: Motivations: Structures and Limits*, New York 1995.
- Engdahl, Horace: *Den romantiska texten*, Stockholm 1986.
- Engdahl, Horace: *Stilen och lyckan*, Uddevalla 1992.
- Engdahl, Horace: "Stemmerne i rosenpagoden", *Den blå port nr. 6*, Kbh. 1987.
- Espmark, Kjell: *Att översätta själen*, Stockholm 1975.
- Fafner, Jørgen: *Retorik*, Kbh. 1982.
- Falbe-Hansen, Ida: *Øhlenschlägers nordiske Digtning og andre Afhandlinger*, Kbh. 1924.
- Fehrman, Carl: *Kyrkogårdsromantik. Studier i engelsk och svensk 1700-tals diktning*, Lund 1954.
- Finnemann, Niels Ole: *Modernismens erkendelsesteoretiske problematik*, Grenå 1972.
- Foster, Hal: "Re: Post", Brian Wallis (red.): *Art After Modernism*, New York 1988.
- Frank, Niels: *Yucatán. Essays og andre forsøg*, Kbh. 1993.
- Fried, Michael: "Art and Objecthood" (1967), *Minimal Art: A Critical Antology*, New York 1968.
- Friedrich, Hugo: *Strukturen i moderne lyrik* (1956), Kbh. 1968.
- Frye, Northrop: *Fearful Symmetry: A Study of William Blake*, Princeton 1947.
- Frye, Northrop: *Anatomy of Criticism*, Princeton 1957.
- Frye, Northrop: *A Study of English Romanticism*, New York 1968.
- Gemzøe, Anker: "'Hakon Jarls Död.' Poetisk teknik og historiesyn hos den unge Adam Oehlenschläger", *edda nr. 2/89*, Oslo 1989.
- Gemzøe, Anker: "Intertekstualitet", *Metamorfoser i Mellemtiden*, Viborg 1997.

- Gustafsson, Lars: "Till Förruttelsen", *Strandhugg i svensk poesi*, Stockholm 1977.
- Hansen, Erik: *Litterære læseøvelser*, Kbh. 1964.
- Hansen, Per Krogh & Holmgaard, Jørgen (red.): *Billedsprog*, Viborg 1997.
- Hejlsted, Annemette: "Hinsides den glade nihilisme – eller om postmodernismen som æstetisk perspektiv", *edda 4/95*, Oslo 1995.
- Henriksen, Aage; Nielsen, Erik A.; og Wentzel, Knud: *Organismetænkningen i dansk litteratur 1770-1870*, Kbh. 1975.
- Hough, Graham: "The modernist Lyric", Malcolm Bradbury & James MacFarlane (red.): *Modernism. A Guide to European Literature 1890-1930* (1976), London 1981.
- Hutcheon, Linda: *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, London 1988.
- 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.
- Jauss, Hans Robert: "Litteraturhistorie som udfordring til litteraturvidenskaben" (1970), Michel Olsen & Gunver Kelstrup (red.): *Værk og læser*, Valby 1981.
- Jensen, Bo Green: "Den stadige blomstring og den tabte epifani", *Afstandens indsig. Essays om litteratur 1980-84*, Kbh. 1985.
- Jensen, Carsten & Svendsen, Erik: "Man må først og fremmest være fornem. Interview med Søren Ulrik Thomsen", *Fredag nr. 17*, Kbh. 1988.
- Jensen, Jens F.: "Om postmodernismen er alt allerede sagt lige fra begyndelsen", *K&K 53*, Holte 1986.
- Jensen, Jens F.: "De første postmoderne", *K & K 59-60*, Holte 1988.
- Jensen, Johan Fjord: *Efter guldalderkonstruktionens sammenbrud 1-3*, Kbh. 1981.
- Jensen, Thorkild Borup: *Tolkninger. Tekst og teori*, Kbh. 1967.
- 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 & Sørensen, Jens Sand: *Sophus Claussen. En studiebog*, Kbh. 1977
- Jørgensen, Bo Hakon: *Symbolismen – eller jegets orfiske forklaring*, Odense 1993.
- Jørgensen, Steffen: "Metaforen som interaktion", *K&K nr. 78*, Holte 1995.
- Jørgensen, Aage (red.): *Lyrikerne Tom Kristensen*, Kbh. 1971.
- Kermode, Frank: "Modernisms", Bernard Bergonzi (red.): *Innovations. Essays on Art and Ideas*, London 1968.
- Kittang, A. & Aarseth, A.: *Lyriske strukturer*, Oslo 1968.
- Klysner, Finn: "Mellem fascination og afsky. Byen i ekspressionistisk belysning", *Spring nr. 2*, Hellerup 1992.
- Knudsen, Peter Øvig: *Børn skal ikke lege under fuldmånen. Forfattersamtaler*, Kbh. 1995
- Kofoed, Niels: *Grundtræk af europæisk poetik*, Kbh. 1994.
- Korg, Jacob: *Ritual and Experiment in Modern Poetry*, London 1995.
- Krørup, Helge: "Træk af 1980'er-lyrikkens poetik", *Kursiv 3/1983*, Kbh. 1983.
- Kristensen, Tom: "Tomandsløbet. Emil Bønnelyckes død", *Oplevelser med lyrik*, Kbh. 1957.
- Kristensen, Laust: *Fantasiens ridder. En studie i Schack Staffeldts liv og digtning*, Odense 1993.
- Kristensen, Laust: "Tilpasningens strategi – en vurdering af Søren Ulrik Thomsens digteri", *Nordica bd. 8*, Odense 1991.

- Kaaber, Christian: "Omnipotens og afmagt i Bo Green Jensens *Requiem & messe*", *SILAU nr. 18*, Århus 1984.
- Lakoff, George & Turner, Mark: *More than Cool Reason*, Chicago 1989.
- Larsen, Finn Stein: "Talent og moral", *KRITIK 10*, Kbh. 1969.
- Larsen, Finn Stein: "Adam i troldskoven", Thomas, Bredsdorff (red.): *Danske digtanalyser*, Kbh. 1969.
- Larsen, Finn Stein: "Delfin og kimærer", *Karneval 81*, Herning 1981.
- Larsen, Peter Stein: *Digkets krystal*, Kbh. 1997.
- Larsen, Peter Stein: "Poetikernes tiår", *Den blå port nr. 32*, Kbh. 1995.
- 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: *Systemdigtingen*, Kbh. 1971.
- Larsen, Steffen Hejlskov m.fl.: "Enquete om den ny lyrik", *Karneval 83*, Herning 1983.
- Larsen, Steffen Hejlskov: "Kroppens metafysik", *Café Existens nr. 25*, Hamburgsund 1985.
- Larsen, Svend Erik: "Med sans og samling", *Dansk Noter nr. 3*, Kbh. 1986.
- Larsen, Svend Erik: "Akvarium for tårnspringere", *Karneval 83*, Herning 1983.
- Laugesen, Peter: *Kunsthistorier*, Kbh. 1991.
- Levin, Harry: "What was Modernism?", *Refractions: Essays in Comparative Literature*, London 1966.
- Lindhardtzen, Helle: "Lyset brænder fortsat", *Spring nr. 7*, Hellerup 1994.
- Loesch, Lise: *Tamme fugle længes – vilde flyver. Avantgardelyrik i Danmark, Finland og Sverige i mellemkrigstiden*, Kbh. 1980.
- Lunding, Erik: "Biedermeier og romantismen", *KRITIK 7*, Kbh. 1968.
- Lundkvist, Artur: *Ikarus' flykt*, Stockholm 1939.
- Luthersson, Peter: *Modernism och individualitet. En studie i den litterära modernismens kvalitativa egenart*, Stockholm 1986.
- Lyotard, Jean-François: "Det sublime og avantgarden", *Om det sublime*, Viborg 1993.
- Mai, Anne-Marie & Strunge, Michael: *MaiStrunge*, Kbh. 1985.
- Mai, Anne-Marie (red.): *Digting 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.
- Malmström, Sten: *Studier över stilen i Stagnelius' lyrik*, Stockholm 1961.
- Man, Paul de: *Blindness and Insight*, New York 1971.
- Man, Paul de: "The Epistemology of Metaphor", Sheldon Sacks (red.): *On Metaphor*, Chicago 1979.
- Man, Paul de: *The Rhetoric of Romanticism*, New York 1984.
- McHale, Brian: *Postmodernist Fiction*, London 1987.
- Michaud, Guy (red.): *La Doctrine Symboliste*, Paris 1947.
- Misfeldt, Mai: "Digtet i dialog med verden og historien", *Spring nr. 8*, Hellerup 1995.
- Mortensen, Klaus P.: *Himmelstormerne*, Kbh. 1993.
- Moxon, T.A. (red.): *Essays in Classical Criticism*, London 1953.
- Mølbjerg, Hans: *Åbningens poesi. Læsninger af den nyeste digtning*, Kbh. 1981.
- Møller, Lis: "Om figurativt sprog", Lis Møller (red.): *Litteraturanalyse*, Odense 1995.
- Nielsen, Carsten René: "At leve drømmen. Interview med lyrikeren Lene Henningsen", *Ildfisken nr. 2*, Århus 1992.

- Nielsen, Erik A.: "Fantasibegrebet hos Schack Staffeldt", *KRITIK* 5, Kbh. 1968.
- 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.
- Nilsson, Albert: *Kronologien i Stagnelius' diktning*, Uppsala 1926.
- Nilsson, Albert: *Svensk romantik*, Lund 1924.
- Olson, H.: *Stagnelius*, Stockholm 1933.
- Onslev, Lars J.: "Drømmen om digtet", *Den blå port nr. 23*, Kbh. 1992.
- Ortega y Gassét, José: *Menneskets fordrivelse fra kunsten* (1925), Kbh 1945.
- Ortony, Andrew (red.): *Metaphor and Thought*, Cambridge 1995.
- Owens, Craig: "The Allegorical Impuls: Towards a Theory of Postmodernism" (1980), Brian Wallis (red.): *Art After Modernism*, New York 1988.
- Platen, Magnus von: *Tvistefrågor i svensk litteraturforskning*, Stockholm 1966.
- Poe, Edgar Allan: "A Philosophy of Composition" (1846) / "Digtningens metodik", Erik A. Nielsen (red.): *Ned i malstrømmen. Fortællinger og essays*, Kbh. 1981.
- Pound, Ezra: *ABC for læsere* (1934), Fredensborg 1960.
- Printz-Påhlson, Göran: *Solen i spegeln. Essäer om lyrisk modernism*, Lund 1958.
- Read, Herbert: *Art Now* (1933), London 1960.
- Recke, Ernst von der: *Principerne for dansk Verskunst*, Kbh. 1885.
- Rem, Håvard: "Om Bo Green Jensens *Rosens veje*", *Vinduet nr. 2*, Oslo 1987.
- Richards, I.A.: *The Philosophy of Rhetoric*, Oxford 1936.
- Ringgaard, Dan: *Striden og skønheden*, Århus 1994.
- Rosenkranz, Karl: *Ästhetik des Hässlichen* (1853), Leipzig 1990.
- Rosiek, Jan: "Romantisk moderne", Kirsten Søholm & Hans Carl Finsen (red.): *Romantik i europæisk litteratur*, Århus 1989.
- Sacks, Shelton (red.): *On Metaphor*, Chicago 1979.
- Sedlmayr, Hans: *Verlust der Mitte*, Salzburg 1948.
- Sjklovskij, Viktor: "Kunsten som grep" (1916), Atle Kittang m.fl. (red.), *Moderne litteraturteori*, Oslo 1991.
- Skyum-Nielsen, Erik: *Modsprogets proces*, Kbh. 1982.
- Skyum-Nielsen, Erik: "80'er-gespenstet. Om en tendens i ny dansk lyrik", *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.
- Skyum-Nielsen, Erik: "Kunsten er ingen drøm", *Bogens Verden nr. 1*, Kbh. 1987.
- Sommer, Manfred: "Den omvendte gnosis", *KRITIK* 119, Kbh. 1996.
- Spender, Stephen: *The Struggle of the Modern*, London 1963.
- Staiger, Emil: *Grundbegriffe der Poetik*, Zürich 1946.
- Steen Vagn: "Enmandsløbet – nogle af Emil Bønnelyckes demonstrative tekster", *Vindrosen nr. 1/66*, Kbh. 1966.
- Stjernfelt, Frederik: "Korrespondenser. Metaforens semiotik mellem kognition og poesi", *Litteratur og samfund* 47-48, Kbh. 1992.
- Stjernfelt, Frederik: "Lys, vand og rum", *KRITIK* 82, Kbh. 1987.
- Stjernfelt, Frederik: "Lidandets mening", *Café Existens nr. 27/28*, Hamburgsund 1985.
- Stounbjerg, Per: "Det ustadiges æstetik", *LÆS nr. 14*, Århus 1991.
- Stounbjerg, Per: "Det grimmes æstetik. Karl Rosenkranz og teorien om det hæslelige", *KRITIK* 105, Kbh. 1993.
- Stounbjerg, Per: "Storbyen, Bergensbanen og rutschebanen", *Spring nr. 2*, Hellerup 1922.

- Sørensen, Peer E.: "Den æstetiske abstraktion", Per Olsen (red.): *Analyser af moderne dansk lyrik 1*, Kbh. 1976.
- Sørensen, Peer E.: *Håb og erindring. Johannes Ewald i oplysningen*, Kbh. 1989.
- Tafdrup, Pia: *Over vandet går jeg*, Kbh. 1991.
- Thomsen, Ejnar: *Digteren og kaldet*, Kbh. 1957.
- Thomsen, Ejnar: *Omkring Oehlenschlägers tyske Quijotiade*, Kbh. 1950.
- Thomsen, Søren Ulrik: *Mit lys brænder*, Kbh. 1985.
- Thomsen, Søren Ulrik: *En dans på gloser*, Kbh. 1996.
- Tøjner, Poul Erik: *Poetik – at tænke med kunst*, Kbh. 1989.
- Vedel, Valdemar: *Studier over Guldalderen i dansk Digting* (1890), Kbh. 1948.
- Vollertsen, Arne: "Søren Ulrik Thomsen: Ukendt under den samme måne", *SILAU nr. 13*, Århus 1983.
- Vosmar, Jørn: "Værkets verden, værkets holdning", *KRITIK 12*, Kbh. 1969.
- Vosmar, Jørn: *J.P. Jacobsens digtning*, Kbh. 1984.
- Vosmar, Jørn (red.): *Modernismen i dansk litteratur*, Kbh. 1967.
- Wauch, Patricia: *Practising Postmodernism/Reading Modernism*, London 1992.
- Wellek, R. & Warren, A.: *Litteraturteori* (1949), Kbh. 1964.
- Wellek, René: "The Concept of Romanticism in Literary History", *Concepts of Criticism*, London 1963.
- Wentzel, Knud: *Utopia. Et motiv i dansk lyrik*, Kbh. 1990.
- Wimsatt, William K. & Brooks, Cleanth: "Imagination: Wordsworth and Coleridge", *Romantic Criticism*, London 1957.
- Wimsatt, William K. & Beardsley, Monroe C.: "The Intentional Fallacy" (1946), *The Verbal Icon: Studies in Meaning of Poetry*, London 1954.
- Zeruneith, Keld: *Den frigjorte. Emil Aarestrup i digtning og samtid*, Kbh. 1981.
- Zeruneith, Keld: *Soldigteren. En biografi om Johannes Ewald*, Kbh. 1985.
- Ørum, Tania (red.): *Til værks. Dekonstruktion som læsemåde*, Kbh. 1994.
- Østerud, Erik: "Naturens store bok hos J.P. Jacobsen", *edda nr. 2/95*, Oslo 1995.