

# Ildfisken

TIDSSKRIFT FOR NY LITTERATUR

NR. 13 • 1995



# Ildfisken

Tidsskrift for ny litteratur

Nr. 13 • 1995

*Redaktion:*

Rolf Højmark Jensen og Carsten René Nielsen

Ildfisken udkommer tre gange årligt

Abonnement: 80 kr. årligt, 30 kr. pr. nummer i løssalg

Dette temanummer dog: 45 kr.

(Priserne er inklusiv moms og forsendelse)

*Ekspedition og redaktion:*

Ildfisken, Vesterbrogade 24, 1.sal, 8000 Århus C

Tlf.: 86 12 79 67. Postgiro: 8 04 79 95

Udgivet med støtte af Kulturministeriets bevilling  
til almenkulturelle tidsskrifter

*Forsideillustration:*

Balder Olrik

© Bidragerne og Ildfisken

Århus 1995

ISSN 0906-5202

**I**ldfisken handler denne gang om poetisk selvreflektion og om sprogreflexion. Om poetik med andre ord. Hvad er et godt digt, og hvordan skriver man det? Simple spørgsmål, som de fleste lyrikere ikke kan eller ønsker at svare entydigt på. For det første fordi det fordrer, at digteren anlægger et perspektiv på sig selv, hvilket er et klassisk, næsten uløseligt problem i digtekunsten. For det andet fordi det er svært at formulere generelle udsagn om digtningen, som den ikke selv dybest set udtrykker bedre og mere præcist. Et digt er på én gang ultimativt og eksklusivt og samtidig helt åbent for enhver, der gider læse det. Et digt har ikke noget alternativ; det er et udsagn om verden, der ikke kan formuleres på nogen anden vis. T. S. Eliot skrev engang, at kunne man udtrykke det, der stod i digtet, med hverdagslig prosa, var det mislykket.

Skønt der i Danmark ikke findes en egentlig tradition for at skrive poetik, synes der at være en vis aktuel interesse for emnet, senest har *Dagbladet Information* haft en feature om poetikker og poetologiske overvejelser. Vi har for længst opgivet den klassiske epokale synsvinkel på litteraturen; digtningens udvikling opfattes ikke længere på deterministisk vis som et tidsbundet og generationsbetinget fænomen. Når interessen opstår nu, har det nok noget at gøre med, at der forlængst er dannet en forskningstradition for digtningen fra forrige årti. Den fremstår – selv med dette uhyre korte historiske perspektiv – som en kompleks, men dog nogenlunde overskuelig æstetisk og til dels også indholdsmæssig enhed. På nuværende tidspunkt opstår så spørgsmålet, »hvordan skiver den helt unge generation af lyrikere«?

Klichéen udtrykker måske tydeligere end noget andet, når et fænomen er dødt. I dag bruger vi i flæng begreber som »den sorte lyrik« og »krops- og nærværsdyrkelse«, når vi taler om firsernes lyrikere. Det samme er ikke muligt, når vi taler om den yngste generation af lyrikere. Skønt der findes eksempler på valgslægtskaber imellem enkelte af dem, er de både æstetisk og tematisk vidt forskellige. *Ildfisken* lader i dette nummer en række af 90'ernes lyrikere træde frem med poetikker og poetologiske essays, der illustrerer dette forhold bedre end nok så mange analytiske artikler og antologier. Bidragyderne tæller Niels Lyngsø, Katrine Marie Guldager, Lars Bukdahl, David Læby, Carsten René Nielsen, Jesper Mulbjerg og Martin Bigum. Vi genoptrykker også et interview med Lene Henningsen, vi bragte i nr. 4, 1992, og bringer desuden med venlig tilladelse uddrag fra hendes forrige (poetologiske) digtsamling, *En drøm mærket dag – Telegrammer om digt/liv* (Borgen, 1994).

God fornøjelse!  
Redaktionen

# For en verdensvendt poesi\*

## En poetikskitse fra sidelinjen

Når man fremsætter poetikovervejelser, sker det sædvanligvis på én af to måder. Enten er det fremadskuende, som en art program for digte, der skal komme; det er relativt sjældent nu om dage. Eller også er det en tilbageskuende refleksion over et arbejde, som nu er afsluttet, eller som i hvert fald har ændret sig så meget, at det ikke længere kan omfattes af den pågældende refleksion. Dette sidste – poetikken som eftertanke – er det mest almindelige nu.

De poetikovervejelser, jeg skal fremsætte i det følgende, er imidlertid hverken fremad- eller tilbageskuende. De finder så at sige sted på sidelinjen, klos op ad de linjer og digte, jeg netop nu sidder og arbejder med. De har altså hverken programmets målrettede klarhed eller eftertankens dyrekøbte indsigt.

Ord som skitse eller rids bruges ofte om poetikovervejelser, som egentlig er ret definitive; det er et udtryk for en klædelig beskedenhed over for en refleksion, som man principielt ikke kan blive færdig med. Når jeg her bruger ordet skitse, skal det imidlertid også tages helt bogstaveligt: de overvejelser, som præsenteres i det følgende, er foreløbige; de har blot til formål at optegne nogle få holdepunkter og hovedlinjer i et arbejde, som jeg agter at gå videre med. De er præget af, at dette arbejde for mig kun lige er begyndt. Før det kan gøres færdigt – så færdigt som det nu kan blive – er der mange ting, der skal undersøges og gennemtænkes. En af de eneste ting, jeg med sikkerhed ved allerede nu,

er, at mine poetikovervejelser ikke kan føres i det register, som har præget de sidste tredive års danske poetiktradition, hvor digtet meget kort fortalt er blevet tænkt i forhold til kategorierne fravær og nærvær. Jeg er derfor nødt til at finde andre registre. Først når dette er gjort, og når de nævnte undersøgelser er ført til ende, kan jeg rentegne og farvelægge den skitse, som fremlægges her.

Nogle ville måske mene, at det er farligt at tænke for meget over sine digte, især når man sidder midt i dem. Men det tror jeg ikke; jeg tror ikke, man kan blive for bevidst og for tænksom i forhold til sine digte, tværtimod. Jeg er enig med mange af mine digterkolleger, når de siger, at digtet altid skal være klogere end sin ophavsmand, det skal vide mere, rumme en hemmelighed, også for ham. Men til den sætning, at digtet skal være klogere end sin ophavsmand, vil jeg gerne føje en anden: at ophavsmanden så må forsøge at gøre sig så klog som mulig, for på den måde at skubbe digtet foran sig. Selvfølgelig kan man komme ud for, at ens refleksion pludselig udtømmer digtet, så man kommer på højde med det. I det tilfælde må digtet kasseres, men så var det heller ikke bedre værd, for man kan roligt regne med, at hvis man selv kan blive lige så klog som digtet, så kan andre også.

Der er et sidste forbehold: jeg skriver både prosa og poesi og forskellige mellemformer; derfor er jeg nødt til at præcisere, at en del af

det, jeg siger i det følgende, kun gælder en bestemt type digte. Disse bogstaveligt talt skitseagtige poetikovervejelser har altså ikke engang almen gyldighed inden for rammerne af mine egne skrivelser; så jeg behøver vel næppe at tilføje, at de heller ikke gør krav på nogen almen gyldighed i forhold til poesien eller kunsten som sådan. Overvejelserne knytter sig blot til arbejdet med visse af mine digte. De finder sted fra sidelinjen.

## I

Jeg tror, der findes et spektrum, en trinløs skala, mellem følelse og tanke, og jeg tror, at det spektrum er poesiens. Der er de vage fornemmelser og u håndgribelige rørelser på den ene side, og på den anden side de færdige, fuldtud formulerbare tanker. Der er altså det uformede og det formede, og derimellem en zone, hvor formdannelsen finder sted. Poesien befinder sig i denne zone og undersøger den. Noget af det, der er centralt for poesien, er derfor – med et matematisk udtryk – morfogenesen, eller – med et religiøst udtryk – Skabelsen, eller simpelthen – med et mere dagligdags udtryk – tilblivelsen.

I den ene ende af spektret, ved følelsen, er der muligvis sprog, men ingen kommunikation, ingen mulighed for forståelse; følelsen forbliver privat. I den anden ende, ved tanken, er der en klar og entydig kommunikation, som f.eks. i videnskaben. Men i midten findes poesien, og den søger en form for kommunikation, den søger en form og en kommunikation; den henvender sig altså, hvad følelsen ikke gør, men den ved ikke, hvad det er, den henvender sig med, sådan som videnskaben eksempelvis ved det. Mellem det ikke-kommunikerende og det entydigt kommunikerende findes poesien som

en form for kommunikation, der er flertydig, kompleks og uoversættelig. Det skal jeg vende tilbage til afslutningsvis.

Man kan sige, at dette forhold mellem følelse og tanke, mellem form og uform, minder om det, fysikken kalder et stofs tilstandsformer. Ethvert stof kan, afhængigt af tryk og temperatur, være luftformigt, flydende eller fast. For H<sub>2</sub>O's vedkommende f.eks. damp, vand eller is. Med dette billede kan man sige, at digtet skal strømme som vand mellem følelsens stumme damp og tankens entydige is; mellem sky og krystal findes den flydende poesi. Og det gælder om at holde den flydende. Luftige rørelser i sindet er for lidt til at være poesi, men krystalklare tanker er for meget.

For mit vedkommende starter den digteriske proces med en vag fornemmelse, en ubestemmelig rørelse i sindet. Jeg ved ikke, hvad det er; hvis jeg vidste det, var det ikke et digt, der var på vej. Denne u håndgribelige fornemmelse kan ikke engang tilskrives bestemte sansekvaliteter; det er ikke et billede og ikke en tone eller stemme. Det er noget, som både er lyd og syn, men som også kan have taktile kvaliteter, konsistens f.eks. Skulle man beskrive det med et enkelt ord, kunne man sige, at der var tale om en ganske bestemt, men samtidig mangefacetteret, flertydig stemning. Denne stemning forsøger jeg så at gribe og fastholde med ord.

Jeg tænker mig denne luftige stemning som en sky, og skriften som regn, dvs. som en fortætning af skyen, og samtidig som en udfoldelse i tid. Skyen, stemningen, hænger der bare, det kræver kun en brøkdel af et sekund at opfatte den; regnen og sproget kræver derimod tid, de forløber begge to.

I et andet billede på det samme svarer skyen til de totter af lange bløde uldhår, som beklæder

bomuldsplantens frø. Den digteriske proces består da i at indhøste, karte og spinde denne bomuld, for så til sidst at væve en tekst. Ordene tekst og tekstil er, som man kan høre, af samme familie, og jeg tror egentlig, at det er meget almindeligt at tænke sprog i analogi med stof eller tøj: pennen trækker skriften hen over papiret på samme måde som skytten trækker islætten på tværs, skiftevis over og under trenden.

Med en sammenfletning af disse to billeder kan man sige, at digtet er et flydende væv, et fletværk af regn. Og det tilhører denne mellemzone, hvor formen bliver til.

## II

Hidtil har jeg talt om, hvordan digtet bliver til i en undersøgelse af tilblivelse, og om hvordan digtet placerer sig mellem tanke og følelse. Men jeg har endnu ikke sagt noget om, hvad digtet indeholder, eller hvordan det forholder sig til andre former for sprog.

Jeg tror, man kan lave en grov inddeling af sprogtyper, alt efter hvad det sprogbrugende menneske forholder sig til. I poesien forholder mennesket sig primært til sig selv, til sin egen psyke eller sit eget sind, om man vil. I epik og dramatik drejer det sig om forholdet mellem flere mennesker. Endelig er der den type sprog, som omhandler menneskets forhold til verden; det er videnskaben og filosofien, eller i det mindste dele af videnskaben – nemlig naturvidenskaberne – og dele af filosofien – nemlig metafysikken eller ontologien og erkendelsesteorien.

Jeg holder mig her til poesien; i den forholder mennesket sig til sig selv, altså til sin egen psyke. Menneskets psyke kan givetvis inddeles på mange forskellige måder, men en meget

grov inddeling giver to niveauer, som jeg foreløbig vil kalde det eksistentielle og det kognitive. Det eksistentielle har at gøre med følelser eller passioner, lidenskaber; det kan være had, kærlighed, angst, glæde osv., samt naturligvis talløse blandformer. Hvor det eksistentielle er »hot« – man taler jo om brændende lidenskaber – da er det kognitive »cool«: det kognitive har at gøre med vores umiddelbare opfattelse af verden, med organiseringen af vore sansninger. Det kognitive er den helt upersonlige, fænomenologiske forståelse, som ligger før enhver personlig passion eller stillingtagen. Man må ikke forveksle denne inddeling med inddelingen i følelse og tanke, som jeg talte om tidligere. Det, jeg dengang skelnede mellem, var, om visse rørelser i sindet var i besiddelse af form eller ej. Men disse rørelser kan altså, må det nu tilføjes, være af enten eksistentiel eller kognitiv art.

Hvor det eksistentielle niveau i psyken primært påvirkes af det, som epikken og dramatikken beskriver, nemlig forholdet til andre mennesker, da påvirkes det kognitive niveau af det, som dele af filosofi og videnskab beskriver, nemlig verden. Verden som sådan. Og det er dette kognitive niveau i psyken, som interesserer mig. Det er de rørelser, som finder sted på dette niveau, som jeg forsøger at gribe med mine digte.

Verden er naturligvis altid med i litteraturen; det er i al fald vanskeligt at komme uden om den. Men som jeg ser det, er verden i langt det meste af litteraturen én af to ting: enten er den kulisse, altså simpelthen omgivelser – det er naturligvis i det meste af epikken; eller også er den symbol for nogle eksistentielle tilstande i psyken. Det er yderst sjældent, at verden beskrives for verdens egen skyld. Men det er det, jeg gerne vil.

Der er ikke noget galt i at bruge verden som kulisse, man har næsten ingen anden mulighed; og der er heller ikke noget galt i at bruge verden – og navnlig vejret i verden – som billedleverandør til beskrivelser af sindet, også her er det vanskeligt at finde andre muligheder. Der er oplagte korrespondenser mellem klima og sind, mellem temperament og temperatur- og lufttryksforhold.

Når jeg skriver digte, er udgangspunktet ikke, at jeg har nogle eksistentielle rørelser i mit sind, som jeg så forsøger at beskrive ved hjælp af nogle billeder fra verden. Mit udgangspunkt er aldrig eksistentielt; faktisk skal jeg helst være så eksistentielt neutral som over hovedet mulig for at kunne skrive; det nytter ikke, at der ligger for mange sorger eller glæder, for meget angst eller eufori, så får jeg intet skrevet. Udgangspunktet er de kognitive rørelser, de vage fornemmelser af verden og dens skønhed. Det er den, jeg vil gribe. Hvis mine digte så – som en bieffekt – kommer til også at beskrive nogle eksistentielle sindstilstande, har jeg intet imod det. Men det er aldrig det, jeg går efter. Jeg går i det hele taget ikke efter noget bestemt, jeg udfører bare en form for eksperimentel metafysik, jeg eksperimenterer med mulige verdener eller mulige beskrivelser af nuancer, facetter og paralleller i verden.

### III

Det, jeg vil opnå, på egne og læserens vegne, er en midlertidig aflysning af det eksistentielle niveau. En art kølig ekstase, en selvforglemmelse som i rusen og i orgasmen. At være i ekstase betyder bogstavelig talt at være ude af sig selv. Det selv, man er ude af, er det, jeg kalder det eksistentielle niveau i psyken. Men hvad er det så,

man er ude i?

For at kunne besvare dette spørgsmål er det nødvendigt at gå en omvej over en traditionel æstetiks terminologi. Kant taler meget kort fortalt om to slags æstetisk oplevelse, hvad enten man står over for et kunstværk eller naturen: man kan have en oplevelse af det skønne eller en oplevelse af det sublime. I det skønne hænger tingene sammen, verden svarer nøjagtigt til vores forestilling om den. I det sublime peges der, inden for det sanseliges eller opfatteliges felt, på noget udenfor, noget oversanseligt eller ufatteligt; og dette absolutte opleves med en blanding af rædsel og fryd; det er så stort, at det ikke på nogen måde kan integreres i bevidstheden.

Måske kan man belyse disse to æstetiske oplevelser med en parallel: det sublime arbejder med et oversanseligt niveau, et eller andet Andet, som befinder sig uden for den skabte verden, for nu at tale teologisk, eller uden for rumtidskontinuet, for at sige det samme med fysikkens ord. Hvis man er teist, er dette noget Gud, som jo ifølge denne trosform befinder sig uden for sit skaberværk. Hvis man er ateist, så er dette noget intetheden, det tomme eller lignende. Det, den sublime oplevelse giver et glimt af, er altså enten Gud eller intetheden, alt efter ens tro. Den skønne oplevelse svarer i denne parallel til panteismen: her er Gud ikke uden for sit skaberværk, han er identisk med det og til stede i det over alt, selv i de mindste detaljer. I det skønne peges der derfor ikke ud over den sanselige, opfattede verden, som man kender den.

Nu ville det jo være det nemmeste, hvis jeg kunne tilslutte mig en af disse to positioner; det kan jeg imidlertid ikke. Den æstetiske oplevelse, jeg søger, kan måske beskrives som en

art fusion af det skønne og det sublime. For at vende tilbage til min formulering fra før, stræber jeg efter en kølig ekstase: det gælder om at komme ud af sig selv. Men det man skal ud i, er for mig at se ikke intetheden eller gud, sådan som det sublime foreskriver det, man skal ikke uden for det skabte rumtidskontinuum. For det ville jo netop i samme øjeblik kaste én tilbage på ens eksistentielle selv; oplevelser af gud eller intethed er dybt eksistentielle, og det er netop dette niveau, jeg arbejder på at få afløst, i det mindste midlertidigt. Så det man skal ud i, når man er ude af sit eksistentielle selv, det er verden. Verden som sådan. Og som man opfatter den med den kognitive side af psyken. Det, jeg forsøger, er, at udstrække det sublime glimt, give det en varighed, som svarer til digtets; og så samtidig give dette glimt et andet indhold end intetheden, nemlig verden. Set fra det skønnes side, kan man sige, at jeg ikke stiller mig tilfreds med at fremstille en verden, som fuldstændig svarer til mine og læserens forestillinger; jeg vil gøre verden større, men stadig sanselig, opfatteligt.

Jeg søger – med et grimt ord – en »velkendtgørelse«, i modsætning til en fremmedgørelse. Jeg vil gøre verden velkendt og ikke fremmed for mennesket. Jeg søger – som andre før og nu – en forsoning af menneske og verden, indre og ydre, subjekt og objekt.

#### IV

Måske kan jeg belyse disse overvejelser fra min digterverden med nogle eksempler fra to parallelverdener: technoverden og videnskabens verden.

Jeg lytter meget til technomusik, og laver også lidt selv. Og det forekommer mig, at der er

nogle æstetisk set interessante ting på færde i technoverden. Rockmusikeren er et eksistentielt subjekt, som forsøger at udtrykke »sig«, altså sit eksistentielle selv. Technomageren er derimod nærmest anonym, han er ikke optaget af at udtrykke sig, men derimod af simpelthen at eksperimentere med et udtryk. Til technoraves bringer musikken folk i ekstase, stroboskoplysets blinkende blitz minder om en stadig gentagelse af den sublime æstetiks glimt. Men når folk så kommer ud af sig selv, og forbliver ude af sig selv, fordi der ikke blot er tale om et enkelt glimt, men om en monoton serie af glimt, der giver en eller anden form for varighed, hvad er det da, de kommer ud i? Technoverdens billedsprog giver svaret: på videoskærme til technoraves og på plakater og pladecovers går en ganske bestemt æstetik igen: det, der fremstilles, er verden, den menneskeløse verden, og navnlig den verden, som ligger uden for den menneskelige skala, altså makrokosmos med planeter, stjerner og galakser eller mikrokosmos med celleplasma og molekylestrukturer. I mange tilfælde er billederne en plastisk animeret ornamentik, abstrakte strukturer eller muterende mønstre, sælsomme landskaber, som både kunne tilhøre makro- og mikrokosmos. Så når technofans kommer i ekstase, går de ud af sig selv og ud i verden, den meget store og den helt lille verden. De går udad mod universet eller indad mod biologiens og kemiens verden. Tilsvarende refererer technoverden både til en fjern fortid med rituel stammedans og en fjern fremtid, hvor mennesket er blevet til ét med maskinen.

Det ville være let at afvise technoen som ren eskapisme. Men man kunne også vælge at tage dens her skitserede æstetik alvorligt, og opfatte technoverden som et udtryk for en åbning eller



en højspænding af nærværets her og nu. Når man i samme åndedrag taler om stammedans og computerstyring, ophæves tiden; fortiden og fremtiden falder sammen i et udvidet, åbent »nu«. Tilsvarende med bevægelserne mod hhv. mikro- og makrokosmos: nærværets »her« åbnes; det er ikke kun det, der findes i menneskelig skala, der er »her«; også cellerne er »her«, stjernerne er »her«, blot et større »her«. I technoen udvides det lokale »her og nu« mod et globalt »allevegne og altid« eller måske snarere: »alle skalaer og alle tider«, men det er ikke hverken intetheden eller gud, der kommer på tale, man forbliver indenfor den fysiske verden. Og tilnærmer altså mennesket til denne fysiske verden.

Jeg ser visse paralleller mellem denne technoestetik og mine egne bestræbelser som digter.

En anden parallel findes i videnskaberne verden. Som det gælder for technoen, er jeg også her først og fremmest en ivrig bruger: jeg sluger langt hellere teoretiske og videnskabelige bøger af vidt forskellig art end romaner. Jeg har også selv skrevet en smule på dette område. Det, der er det gennemgående træk for min interesse her, er det felt, der findes mellem naturvidenskaberne og humaniora; det er dér, min videnskabelige interesse ligger. Humaniora beskæftiger sig med mennesket, naturvidenskaberne beskæftiger sig med verden; jeg vil finde ud af, hvor og hvordan de to kan mødes.

Digtere arbejder fra tid til anden med besjælinger af naturen; visse naturfænomener tilskrives menneskelige træk og bliver dermed mere velkendte, mindre fremmede. Men det er også muligt at arbejde den anden vej med en art »af-sjæling« af mennesket, så mennesket bliver

mere velkendt og mindre fremmed i forhold til verden; det gør man, hvis man beskriver menneskelige fænomener som rent fysiske, objektive størrelser, sådan som f.eks. systemteorien gør det. Mennesket er også en ting, vi tilhører den fysiske verden, og opfører os i mange henseender som den. Det er vel klart, at det forholder sig sådan, ville mange nok sige. Men jeg tror, at dette forhold endnu ikke for alvor spiller ind i vores umiddelbare opfattelse af os selv. Og det er den, det handler om. For et par hundrede år siden opfattede mennesket sig selv som ren ånd, det var herre i sit eget hus. Freud og flere andre viste siden, at mennesket også er et dyr; det var ikke længere herre i sit eget hus, der var en ubevidst kælderetage. Netop det dyriske, altså begæret og behovet i alle dets afskygninger, hænger tæt sammen med det, jeg kalder det eksistentielle. Mennesket fik altså udvidet sin opfattelse af sig selv. Men jeg tror, at der er endnu en udvidelse på vej, fra menneske-dyr til menneske-dyr-ting. Vi er også en del af den inerte verden, det er ikke så underligt, at vi har hjemme i den. Med husmetaforen fra før kan man sige, at nok har mennesket en ubevidst kælderetage, men huset som helhed er lavet af nogle materialer, som også findes i omgivelserne. Det står i en have, som det ikke adskiller sig væsentligt fra. Som man kan se, er denne nye udvidelse af menneskets selvopfattelse ikke så skræmmende og ubehagelig som den første udvidelse, tværtimod. Det er bl.a. denne udvidelse, tror jeg, som jeg undersøger med mine digte.

## V

Som jeg tidligere har nævnt, er den eksistentielle poesi beslægtet med epik og dramatik på

samme måde som den kognitive poesi er beslægtet med naturvidenskaberne. Men det er klart, at man må skelne mellem videnskab og poesi. Videnskaben kan siges at arbejde med det bestemte, altså et relativt velafgrænset område eller objekt, som man ved hvad er; det, man ikke ved, er, hvordan dette område eller objekt er. I poesien forholder det sig lige omvendt: poesien arbejder med det ubestemte, altså med noget, som den ikke ved, hvad er; man kunne kalde det en art almen kompleksitet. Til gengæld ved poesien, hvordan dette ubestemte er, for det lader sig artikulere, det lader sig udfolde. Det ubestemte svarer til de skyer eller bomuldstopper, jeg talte om tidligere. De kan udfoldes og gøres lineære sådan som regnen, bomuldstråden og sproget er det. Og dét uden kompleksiteten forsvinder. For det digteriske sprog er uhyre komplekst: det arbejder med to sanser, lyd og syn, men på en meget indviklet måde. Lyden er både rytme og klang, og der ligger mindst to, måske tre rytmer oven i hinanden, nemlig en metrisk, en syntaktisk og muligvis en semantisk rytme; synet er både de umiddelbare billeder, men også den betydning som disse billeder trækker med sig, og det samme billede kan referere i mange forskellige retninger på samme tid. På samme måde kan billeder fra vidt forskellige dele af verden kobles sammen, fordi de på et strukturelt plan taler om det samme. Jeg er i mine digte meget interesseret i former, mønstre, processer, bevægelsesmåder, kort sagt strukturer, som går igen fra det ene vidt forskellige område af verden til det andet.

Kompleksiteten skal fastholdes i den enhed, som er digtet, og digtet skal være både uendeligt komplekst og lysende klart, kompakt og transparent på samme tid. Da bliver det den fu-

sion af de to æstetikker, jeg søger; man kunne med et lidt flot udtryk kalde det en sublim skønhed. Digtet skal have en uimodsigelighed over sig; det skal være sådan, at det ikke kan være anderledes. Derfor kan man heller ikke, i sit arbejde med digtet, koncentrere sig om en ting af gangen. Det nytter ikke noget at arrangere et vidunderligt vokalrim, hvis man mister en nuance af et billede, ligesom man heller ikke kan skærpe en metafor, hvis rytmen derved forstyrres. Man må arbejde simultant på begge niveauer, eller faktisk alle niveauer, for digtet er, som sagt, en enhed. At digte er på en vis måde som at lægge et uhyre vanskeligt puslespil: når man sidder med den sidste håndfuld brikker, kan man ikke lægge en eneste af dem på plads, før man også ved, hvor alle de andre skal være. Men pludselig er puslespillet færdigt, kompakt og komplekst, men samtidig lysende klart.

Det er kombinationen af disse egenskaber der gør digtet uoversætteligt. I en sublim æstetik er det naturligvis det sublime glimt, som ikke følger med, hvis man oversætter digtet til en anden slags sprog; her er det, der går tabt, ikke glimtet af gud eller intetheden, men simpelthen skønheden. Skønheden er denne kombination af kompleksitet og klarhed. Enhver oversættelse vil ødelægge mindst én af disse egenskaber.

Kunst og erkendelse er to uomgængelige begreber i en æstetisk diskussion, så lad mig bruge dem til at runde af med:

I videnskaberne er der erkendelse uden kunst; sådan skal det være. I det sublimes æstetik peges der blot stumt på noget uudsigeligt; der er altså kunst uden egentlig erkendelse. Det samme kan man hævde om den traditionelle skønhedsæstetik, hvor verden og vores forestilling om den går op i en højere enhed: det er

kunst uden ny erkendelse. Men i den æstetik, som jeg søger, og som jeg foreløbig ubeskedent kalder den sublime skønheds æstetik, bliver verden større og mere velkendt – erkendt på en

ny måde – uden at hverken sprog eller sanser må give op.

Skønhed er for mig netop denne dobbelthed af kunst og erkendelse.

\* Note: Denne tekst er i alt væsentligt identisk med et foredrag holdt 8. februar 1995 på Københavns Universitet i en forelæsnings-

række med titlen »Kunst og erkendelse«. Der er foretaget enkelte ændringer, men det mundtlige præg er ikke søgt fjernet.

## Samliv

Jeg ved ikke, hvordan man tænker med et digt, jeg har aldrig prøvet. Måske tænker digtet med sig selv, det håber jeg da, men jeg blander mig ikke. Jeg har spurgt mine digte, hvad de egentlig vil mig, de fylder forholdsvis meget i mit liv, og derfor ville det ikke være urimeligt om de afgav en vis forklaring. Det gør de ikke. I hvert fald ikke på et sprog jeg kan forstå, og det er jo muligt, at de simpelthen taler et, jeg ikke kender. Det er slet ikke utænkeligt. I hvert fald er der en kommunikation, der er bristet, så at sige, og hver for sig prøver vi at leve med det og hinanden. Vi lever i en form for fredelig sameksistens, en tolerance som forhåbentlig udvider sig dag for dag. Selvfølgelig oplever vi ustandselig tilbageskridt. Jeg har ganske mange meninger om både det ene og det andet, og det har digtet ikke. Det hænder, at det lykkes mig at få lusket et enkelt ord eller to ind, men i reglen går det ikke, digtet går i baglås. Digtet insisterer, og har sin egen gennemsigtige måde at forholde sig til verden på. Ja, mine digte ville overhovedet ikke sige »verden«, og så er vi tilbage igen: Vi er nødt til at være enige. For at vi kan være det, er vi tvunget til at befinde os i mere eller mindre konstant forhandling, eller dialog.

Forhandlingerne består ofte i at finde ud af, hvad der kan forhandles. Det er meget pragmatisk og ikke spor inspirerende, men vi kommer ikke uden om det. Digtet ville muligvis klare sig meget bedre uden mig, og jeg ville muligvis klare mig meget bedre uden det. Men jeg er egentlig ret glad for at mine digte kender mig. Og omvendt.

Digtet og jeg vil gerne sige noget, det lægger vi ikke skjul på. Alligevel er det her, at digtet som regel ikke vil sige noget bestemt, det vil bare bestemme *hvordan noget skal siges*. Og dermed bestemmer det faktisk en hel del. Digtet har det med at trække det lange strå, og jeg behøver ikke at gøre noget særligt for at fremelske, opildne det. Det skal nok melde melde sig. Nogen gange ved jeg bare ikke hvor, – om det er på gaden, under stolen eller i køkkenet. Mine digte har det med at melde sig et eller andet sted i nærheden af fast undergrund. Det er meget sjældent, de hænger og flagrer og skal plukkes fra en sky. Men de kan selvfølgelig skifte natur, og i det hele taget tror jeg, de er meget optagede af samme. Hvis ikke de var blevet til digte, var de muligvis blevet til en eller anden sjælden art kaktus. Tit siger vi til os selv, at vi rekonstruerer. Det kan være materialers struktur, bygningsfundamenter, drømme, det hele sikkert i en blanding. Digtet genkender en eller anden sammenhæng, en tabt mulighed, som findes et eller andet sted i ... verden. Det genopdager et eller andet. Både digtet og jeg er, i al beskedenhed, omvandrende containere af viden, som allerede findes, og som derfor kun kan genkendes. Vi har ikke nogen jordisk chance for at genkende bare halvdelen af det, vi allerede ved. Men vi nørkler afsted.

Mine digte er givetvis i familie med alle mulige andre digte. Jeg har dog aldrig været ude for at et digt begynder at underholde mig om dets relationer. Indtil videre passer det mig meget

godt, for jeg tror oprigtig talt ikke, at jeg er parat til at blive præsenteret for hele svigerfamilien, mødre og fædre, brødre og søstre. Det har selvfølgelig været meget ... rart, de gange det alligevel er sket. Og vi kommer jo heller ikke udenom dét i længden; hvis vi altså bliver ved med at hænge sammen, det er slet ikke sikkert. Ligesom med alle mulige andre levende væsener, er vi hele tiden nødt til at mødes igen, starte påny, overveje om vi vil fortsætte.

Selvfulgelig skriver man i en nutid, men den har vi, der skriver, næppe til fælles. Forhåbentlig ville et tværsnit af ny litteratur afsløre en mangfoldighed af traditioner, sprog. Jo mindre vi har til fælles, jo bedre. Derfor synes jeg hellere end altid at spørge efter fællesnævner, at man skulle glæde sig over den mangfoldighed, der forhåbentlig er. Digtningen er, efter min opfattelse, en form, som gør, at vi kan tale med hinanden igennem tid, sted og slige. Derfor sy-

nes jeg, det er mindst ligeså interessant at have et slægtskab med en afdød alkoholisk digterinde fra det forrige århundrede, som med en veninde. Men jeg har ikke nogle bevidste slægtskaber, og fortiden eller traditionen er vel også kun interessant i det omfang, den repræsenteres i nutiden. Og det tror jeg, at den gør helt af sig selv.

Mine inspirationskilder er uhyre konkrete. Jeg håber for mine digte, at de er i dialog med omverdenen og ikke med alle mulige andre digte, men det må de for øvrigt selv styre. Hvis de absolut vil skrives i forlængelse af noget andet, er det alligevel begrænset, hvad jeg kan gøre. Andet end at slette dem. Og det gør jeg ret ofte. Digtene har en tendens til at forvilde sig alle mulige mærkelige steder hen, hvis jeg slet ikke blander mig. Så det gør jeg, både før, under og efter, hele tiden. Jeg er trods alt ikke åben for hvad som helst.

# Dødens appelsin

## 1. Poetikken, tak!

Digte beskæftiger sig med vrøvl og med eksistentialer. Og meget gerne med begge dele på én gang. Vrøvl er visioner og nonsens, sublim, bizar eller legesyg meningsløshed. Eksistentialer er døden og kærligheden og ensomheden og skønheden og naturen og dagen og vejen og så videre, det elementære og uhyrligt labyrintiske, der bærer og søndersplitter vores liv hver evigt eneste dag.

Digtets fiktion er, at det er digteren, der synger, at det er denne gladeligt patetiske idiot, der ruller sig i regnvejret og råber op om alt, hvad han har på hjerte, et jeg, der bimler, absolut absolut og absolut relativt, stedt i en dødeligt realistisk hverdag med favnen fuld af urimelige og forbistrede syner, eller omvendt.

Digtets virkemidler er retorik, konkretisme og billedsprog. Retorik er veltalenhed eller bare stil, den bevidst formede talen, der vil trænge sig på med et nærvær. Og denne talen kan være bombastisk og råbende, rytmisk og strømmende, skævvreden og hakkende, rodet og rundtomvæltende, tilbageholden og stilfærdig, let og elegant, kort og klar, og meget gerne det hele på én gang. Den nærer sig af lige dele kunstfærdighed og mundtlighed, manierisme og daglig tale, omvendt rundt, lige på og hårdt.

Konkretisme er manipulation af digtet som materiale, som lyd, bogstaver, typografi, det vil sige enhver form for rim, opsætningsfiks-faksi, bogstav- og ordspil, på langs eller på tværs

af digtets betydninger. Konkretismen er miskendt (hvis vi lige ser bort fra rimet), for hvorfor egentlig holde sig tilbage, når poesien her har tiltusket sig en særlig licens til undergravende virksomhed, men det er nok for sjovt, sådan er det altid.

Digtet tænker og taler fremfor alt i billedsprog, primære billeder, aktører, handlinger, omgivelser, rekvisitter, virkelige og uvirkelige, og sekundære billeder, sammenligninger og metaforer, og sekundære sekundære billeder, sammenligningernes sammenligninger og metaforenes metaforer. Digtet vil det autonome og vilde billede, hvad enten det står alene, er afledt eller indgår som del af et forløb, og vil det præcist og glødende, tumultarisk og flyvende, insisterende åndssvagt, vil banaliteterne og de særeste sager, og kræver hver gang en tydelig originalitet.

For virkemidlerne gælder det, at digteren først må være professionel, belæst og ferm, og så skal han gå amok, med alt hvad han kan og ved og er beåndet med.

Og beåndingen kommer det jo an på, også kaldet talentet, og når det blæser, blæser det, men vandmærket eller vejrflaget er altid stemmen, også kaldet stilen, der er manden og kvinden, den unikke, autoritative klart blafrende forskel, der signerer teksten på ethvert niveau, i syntaks, rytme, metaforer, kæpheste, umærkeligt og mærkeligt.

For til syvende og først er det jo ligegyldigt med professionalismen, hvis man ikke er andet

og mere. Man kan pleje sit talent, man skal pleje det, hårdt og hensynsløst, og det kan sagtens visne bort, men man kan sgu ikke plante det. Og stilens stemme kan man lige så lidt konstruere, den arbejder sig frem, mens man selv arbejder sig frem, og en skønne dag står den og kan genkendes, sidst af en selv, og så gælder det om hurtigt at kigge væk og klø videre på, den må ikke fikseres, også den skal være i bevægelse.

Det var det værste vrøvl, for hvad fanden skal man sige.

Hvad angår struktur og sammenhæng, så for mig gerne, det er en udmærket effekt, men også lidt af et konventionelt hundehalsbånd; der er så meget mere lifligt ved kaos og uorden, og skal det endelig være, skal en struktur og en sammenhæng være et resultat af et overskud, en eksplosion af mulige og umulige forbindelser, en uimodståelighed fremfor en uundgåelighed.

En pinedød nødvendig holdning til det poetiske arbejde er den humoristiske og ironiske, herunder i særdeleshed den selvironiske. Jeg undtager gerne genierne, dem er der stadigvæk ikke så mange af, trods alt, trods alle fagterne, men selv genierne bliver bedre og større af lidt velanbragt letfærdighed. For humor og ironi er ikke bare slapstick og uendelig negation, gerne også, men pointen er, at intet skal tages for givet og alt skal snuble, jeget, tingene, ordene skal findes, men de skal tumere, som gale planeter i et hoved, rundt og rundt og rundt, som djævelske terninger på nysneen, intet er helligt og alt er muligt. Humoren er kaos taget på ordet, en konkret, overgiven accept, ironien er ordet taget på dets kaos, en svævende, rastløs distance. Alvor er stivnen, patos er idioti, og det fine er, at der i en humoristisk, ironisk praksis ikke behøver at være noget savn, tværtimod,

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

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 ind og ud af et oprømt latterligt jeg ompændt af hverdagens flammer, der er nyt, fordi det ikke ser sig tilbage, men panisk og selvsikkert skridter sit eget suverænt myldrende rum af.

## 2. Mig selv

Jeg har ikke skrevet det endnu, men for tiden forsøger jeg ihærdigt. Og det er noget nyt. Jeg har haft det digt i hovedet længe, men ikke kunnet eller turde give mig i kast med det for alvor. Det digt, jeg skrev i stedet, har jeg meget godt beskrevet i min første poetik, »Fix orkidé, brudstykker af elegancens poetik«, der blev trykt i *Den blå port* nr. 10, 1988, for syv forpulede år siden:

»Jeg vil gerne være en grænseløs dandy, fordi det i praksis ville være umuligt. Men jeg har mine digte, og når mine fingre har en god dag, lykkes det dem næsten, digtene, at blive disse lange tynde personer, der i hvide habitter og med svimlende behændighed danser gennem alle hænder.«

Det er ikke en poetik, jeg på nogen absolut måde er blevet uenig i, der kan laves glimrende digte på den, og jeg vil sikkert også vende tilbage til dens luftige principper, for de rimer godt på det, jeg kan, men rimer for godt og for tyndt. I det lange løb bliver de et snevejr, disse utallige hvide dandys, et sjasket og øjeblikke-

ligt nedfald, silende betydningsløsheder i nakken på mig selv.

Min første samling, *Readymade!*, er håbløst naiv ungdommelighed, skrattende begejstring. Anden samling allerede, *Mestertyvenes tid*, skrevet parallelt med poetikken, er behændig, lumsk melankolsk elegance om næsten ingenting, slået stort og indbildsk op. Tredie samling, *Kys mig*, er en hektisk række små hymner til en påtrængende forelskelse, en pludselig og problemfri forholden sig til vigtig virkelighed. Fjerde samling, *Skyer på græs*, er et forsøg på med lethed og elegancen i behold at sætte et helt elementært poetisk univers i spil, sne, skyer, stjerner, roser, hjerter, kirkegårde, renfærdigt, finurligt, lidt akavet. Femte samling, *Spiller boccia med kongen*, er en stor, broget demonstration af kunnen, på mange måder en mere moden reprise på *Mestertyvenes tid*, sikre numre, der kombinerer kvik absurditet og muntre meditationer over døden og tilfældet, og så enkelte utilpassede, langliniede sager, der blæser sig ørenlyd med et andet og hårdere, mere insisterende åndedrag, begyndelsen på begyndelsen.

Det, jeg har savnet hos mig selv, er modet til rodet, den overflødighed, der tæller, fordi det er den, der giver skred og bevægelse, den vildskab, der ikke er smil og venlighed op og ned ad tapetet, det kaos, der insisterer på sin svimmelhed, den galskab, der spiller sig til nye giraffer og næsehorn, den realisme, der er dagens gennemhullede og alvorligt sårede parade. Digtet behøver jo ikke med vold og magt at være et elegant flyvefiskspring og så et sving med halen og plask, det kan også være en hval i den sorte færges blinde skrue, for eksempel.

### 3. Og de andre idioter:

Jeg tænker her på et flertal af mine jævnaldrende digterkolleger, min såkaldte generation, og mest idiotiske og vellignende ser de ud i den fancy antologi af digtere debuteret efter 1990, redigeret af den intetsigende Neal Ashely Conrad, *I det åbne*, som Glyptoteket udgav sidste år. Seks digtere er med, ikke lutter idioter, men hvert af deres afsnit indledes med et heroisk portrætfotografi mod masser af hvidt (Nicolaj S. er stålsat følsom og iført rullekravesweater på vej til den spanske borgerkrig) og to siders s/h-billede af havlandskab eller tåget, rugende natur, og det ville i og for sig være alt nok, men der er også digte med, ikke for mange, en eksklusiv portion på otte til tolv, og så til sidst de vældige bibliografier, to sider til hver. Det ligner dem på en prik, små klynk og en vældigt buldrende positur, der skal tages for pålydende.

Problemet er alvoren, eller rettere det grasserende storhedsvanvid. De tror sgu, de er genier, uden tøven kaster de sig ud i de mest grinagtige profetismer, mystifismer og patosismer, alle disse retoriske spørgsmål. O, hvor jeg taler. Og jeg tror, at årsagen til denne uheldige månesyge er en generel lyrisk spejleffekt: papirets allerstørste mand, der taler gigantisk til sin læser. Men lige så meget har det nok at gøre med de stjernetunge valgslægtskaber, de unge digtere holder sig, de tror de skal være Hölderlin og Rilke og Celan, og de nægter at forholde sig til ret meget andet og mindre. Det er jo en talentkløft, der virkelig vil noget, man larmer lige ned, gør man, og brækker nakken. Og det er underligt, at de ikke kan se det selv, at de ikke kan se, at det er svagelige, hovedløse monstre, der ser tilbage på dem fra papiret. I flere forfatter-skaber er det en brat udvikling til det værre, der



finder sted, en ivrig, talentfuld uskyld besmittes med alvor og dratter uden videre sammen, ret uhyggeligt egentligt at være vidne til. Det bliver så autentisk og ekstastisk, at det svært kan blive mere kunstigt og udvendigt, enhver sproglig fremdrift forsvinder, mumlen og skrigeri, og så er der selvfølgelig også kedsommeligheden, massiv og gråmeleret, det har altid været den stærkest blomstrende unode.

De står dér i deres små bøger og slår sig for munden med store, malmfulde slag, bum, bum, piv, piv, og det er da godt nok trist.

»Endnu er jeg lænket til min rod, Å sol og vand! / Ti! I tavse for I mærker ikke kniven, / og brænd mig i det mørke uden ophør / kron mig i en ørken med rasende hvepse.«

»Adskil jer ikke på jordens flade / Under krystaliseringens isninger. / Intet som engang mødtes / Kan skelnes igen. // Snart behøver ingen / Huske tabet af igår / Eller ængstes for i morgen. // Mange fødtes og døde de / I mørket // Vid I er velsignede / At I ser disse dage.«

»Menneske med det kantede blik / krummede syn: // Hvorfor frygten for det livet kaster imod dig? // I spørgsmålene ligger / en overlevelse og sover. // Hvorfor frygten for det livet vil sige dig?«

»sand hvor sætter det sig fast / hvad kan det sidde fast i sand«.

#### 4. Dobbeltonkel

Per Højholt og Peter Laugesen, dette er heltene og læremestrene, de for alvor bestjålne. Højholt er begyndelsen, og Laugesen forsøger jeg ihærdigt at blive færdig med, men meget mod min vilje bliver han stadig mere vigtig.

Højholt står for perfektionen og energien, denne klare og bandsat velklingende dynamik,

en heftig elegance, skriftens præcise nærvær, for humoren, som en direkte og selvfølgelig egenskab, der giver både absurditet og patos liv på det allermost påtrængende, og for ironien, den kritiske og kåde omfortumling af enhver konvention og stabil betydning, og til stadighed dette digt, »Makker«, som jeg også citerede i »En fix orkidé«, det forfølger mig fortsat, for sådan kan det ikke gøres bedre:

»her sad han på den sten lige før og græd ned i sin øl / over et forspildt liv, sgu ikke nemt at forudse / at netop han i pyjamas og ragsøkker ville gå ind / i en lancier derhenne på marken budt op af et lige / akkurat tilstrækkeligt antal viber / men sådan er klassesamfundet«

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

»Så står jeg dér og glor / på et lille æbletræ / imens en solsort synger / højt på husets gavl / fordi den nu har fri / og alt det grønne lyser / Jeg summer endnu svagt / af meningsløse minder / men de er glemt i morgen / og den jeg aldrig var / har brændt sit hul i jorden / der dundrer af musik / som tyve tusinde år har hulet ud i træ / åh gren af tid / hvis labiale grynt / slå ud som kul i

sindet / hvem mon jeg er i morgen / og hvilken anden lyd / skal børste mine drømme / når natten åbner sig / som tunge sorte rande / under en morgens øjne.«

Og et til:

»Tidens tunge fødder / træder dybe rynker / i jordens frosne ansigt / mens vinden ridser drømme / i natten blinde skærm / med dødens diamant.«

En tredje onkel er onkel Danny, det skal vi lige huske på, stemmen, tumulten, i undergrundsmulderet, i de mægtige og sikkert kaotiske *Manjana* og *Karma Cowboy* og i de stikkende, tikkende, vise og legesyge sidste samlinger:

» – Om der er fart på? / Total torpedo, mand! / Oceangående! – «

For i denne forbindelse lige et ord om poesi og underholdning: Jep!

## 5. Fætre og kusiner, vanart!

Opremsing og citatvrimmel af lyse og skæve hoveder fra min og forrige generation, som jeg med eller mod deres vilje beundrer, ingen samlet trop, men de få og urolige undtagelser i den unge poesis trøstesløse fjællebod:

Der er først og fremmest Simon Grotrian, han er helt uhyggelig god, djævlespændt original og trefjerdedel uforståelig, ridende og vridende konsekvent skævt, billeder smælder sammen og yngler paradoksalt. En kosmisk Ørnsbo kunne han ligne. Og det mirakuløse er, at hans temperament er lige så humoristisk, som det er patetisk og visionært, han laver endda bogstavelige konkretidigte (er i det hele taget uhjælpeligt besat af alfabetet). Ikke engang hvis man havde geni, kunne man håbe på at slå Grotrian, hans mærkværdighed er suve-

ræn og selvfølgelig:

»Stjerneskygger hvirvler over arkene / hvor ørkner vokser / større end min mund / beduiner i en perlekæde danser på mit skrivebord / hurtigt, med pupiller af onyx / der intet ser. / Det er nat, og blækket flyder / gennem sandet, jeg vil redde mig / men rammer dromedarerne / skvulpende med sorte fodspor under mine øjne. / Og min egen skygge knækker som en kaktus mellem teltene«

I samme barokke liga som Grotrian befinder den lidt mindre uskyldige Morti Vizki sig, og når han glemmer at være kær, koket og jaciterende, kan han sagtens skrive høj meningsløshed og smukt excentriske kærlighedsdigte (jeg beklager det reklamerende anmeldersprog, men vi har jo travlt, og fordybelserne må altid vente til i morgen, idag suser afsted). Han insisterer sig frem, stiller sig an og spiller op, men det virker:

»Fedm! pæle / andre pæle og master tværs gennem rygtets hypofili / En vugge med snakkesalige ting / Ikke gennem sig under hæfter og ameller / Fremdeles ikke under den vindueskarm / Hvoropover, udenfor, frugten søger at modnes / Selv om den kom ti år og et hanefjed for sent / Til at være så stille«

Katrine Marie Guldagers anden digtsamling *Styrt* rummer perfekt tumultariske prosadigte, der med kantet humor tær sig i konkrete og kæntrende hverdagsrum, de er irriterende tæt på mine egne poetiske planer og forbandet velskrevne; Hammanns lommespejl overhalet med distræt bravour:

»Man er nødt til at svare igen, hurtigt og med blankt jern, man skal ikke finde sig i noget, hverken fra Gud eller hvermand: Man er nødt til at svare igen, om det så er midt i trafikken, midt i et sammenstød af detaljer, et sammen-

stød af hensyn, overflader og jeg vil hjem, helt hjem, som man siger, selvom det er udelukket: Man er bare nødt til at svare igen, og det er jo derfor man står der, midt i trafikken, låst fast i et rødt lys, som bare bliver rødere og rødere, til det begynder at flyde over, over og ned på asfalten, asfalten, der ligner sig selv.«

Der er Pia Juuls direkte og underlige egen-sindighed:

»Rettere sagt: Det er et bordel / og jeg åbner døren dér / hver aften / ud til gravene / De skutter sig / når de kommer op / og sveder straks de kommer ind / Kan du forestille dig / en død mands nys / – nej vel / Du skal heller ikke prøve.«

Der er Thomas Bruuns snurrigt gotiske persongalleri i *Sekunder*:

»Cildor så på ham / med velhængte øjne / (bløde var de) / som kniv gennem smør / og munden et tvært / snit af denne kniv / et hvislende damp / mættet blodbad på / det nærmeste«

Der er bon mot'erne og de eddersmart ord-

spilfægtende hyperdigte i Niels Thomsens *Lodret latin*:

»Solsorten / den sylte / er / forstadens / rose / den / folder / sig / ud / i / mit / hjerte / når / jeg / vågner / og / solens / teenage-appelsin / bløder i / Rødovres / have.«

Der er andre uvorne drenge og piger, men efter denne gårdvagts menings er disse de værste.

## 6. Slutslutslut

Jeg gider ikke begynde at argumentere kultur-redaktørhostende og forlagsdirektørflæbende for poesiens berettigelse, for den og det er absolut ingen nytte til. Jeg har fortalt hvilken slags poesi, jeg godt kan lide, og hvilken slags poesi, jeg absolut ikke kan lide, hvilken slags poesi, jeg har skrevet og hvilken slags poesi, jeg håber at komme til at skrive, og selvfølgelig har jeg ret, og så er den poetik ikke længere. Som min søn, der er lille som et digt, plejer at sige, når vi i rullende klapvogn passerer et P-skilt: Heeeeeeeeeeeeeey!

# Et blabrende udbrud på linjen mellem »hjerter« og »verden«

Empirisk forårsaget syn på digt og intellektualisme ...

»Noget i mig falder på plads« – Sådan tænker den fortællende et sted i Maria Damsholts digtsamling *Dør* ... Han tænker det i et kærlighedsdigt til sin kvinde – og videre ud i verden.

Jeg tænker det som regel om de bedste digte, jeg læser, og at alting tager så lang tid; det til lærte, og her taler jeg ikke om kulturelle og sociale mønstre, men om det intellektuelt skolede, er længe noget disintegreret i os: Vi kan ligeså godt indrømme, at det kun er muligt at være subjektiv!? Indrømme at det vi har lært »råt« – i betydningen af: Det empiriske, er den størrelse, vi livet igennem måler alting ud fra. Bestandigt bliver man en anden, men med det man var som processens mulighed. Og retning.

Noget i mig – eller i verden – falder på plads, er parolen for størstedelen af mit krav om, hvad god poesi (og kunst helt alment) er. *Jo*: Jeg kan godt blive betaget af opvisningen, og min egen og andres evne til at fortolke. At følelsen af følelsen optager os så meget!!

Også jeg vil da gerne skilles ad af oplevelser, der umiddelbart synes perspektiverende. Men ikke for længe ad gangen. Det har jeg nok af i mig selv – og for øvrigt kommer man ikke længere ad gangen, end at det for det meste er idiotisk at tale om »éns verden i skred« og »grænseoverskridende«! Jeg tror, de fleste mennesker i virkeligheden ustandselig er i »syv sind«; der

foregår et evigt blabrende i os, altid! Sjælen (!) savler og tumler omkring! Og jeg mener det alvorligt; hvorfor ellers denne trang til at ordne og kategorisere, som ingen vel kan sige sig fri fra at besidde, og som selvfølgelig er den eneste mulighed for at få større enheder til at fungere. Et samfund, for eksempel!

Bortset fra at være en del af en kultur med facistoid æstetik og idealer (hvorfor ellers de reklamer, vi ser) – så anser jeg mig selv for at være meget lidt, altså, slet ikke, facistoid. Så jeg tør godt nævne *orden* og *enkelhed*, som det jeg altid søger – som skrivende og gennem alt.

Men det ulykkelige er, at følelsen af orden – af en overskueet verden, overskuelig verden – hører sammen med erkendelse, og erkendelse sker løst og forsinket fra sin årsag. Intellektualismen har i meget høj grad altid gået ud på at kategorisere, navngive og tage patent på erkendelse – længe før den har fået sin nødvendige levetid. Og har bestået empiriens prøvelser. Det var nok med en anden mening, at Suzanne Brøgger engang sagde, at videnskaben er dum. Nu siger jeg det igen. For det er jo den *ulykkelige* ordensstræben, der fører så meget dårligt med sig (her taler jeg om den positivistiske tankegang, som *er* erklæret/erkendt *død*, men som stadig er det eneste, der *er*!). *Gud/gud* være lo-

vet for videnskaben – dén der ikke vil være gud!

Og her bliver videnskaben ligeså »føjelig«, og underlagt noget ud over sig selv, som den gode kunst. Ja, det gode digt: I selve sit udtryk; den dynamiske (og derfor dialektiske) orden.

Min digtning er ofte (altid!) blevet kaldt lydhør, og ind imellem er udtryk som »overlegen sangbarhed« blevet anvendt i beskrivelsen af den. Og et par anmeldere, der er helt enige om at firserlyrikken er *kroppen*, og at halvfemserlyrikken er kroppen, dissekeret, synes at jeg er den der »tager mig af« *ørerne* (lyden). Ja, vi længes allesammen efter at gøre verden overskuelig!! – Men det er sandt: For mig er kunst/digtning i høj grad et spørgsmål om musik. Om musikken i et givet værk. Musik er jo netop underlagt og fortabt uden orden. Samtidig med at den repræsenterer det udtryk, de fleste mennesker finder allermest befriende. Musik går, så at sige: *Rent ind!!*

Og oftest føles livet som en række af ujævnførlige sekvenser – så er det, kunsten kan falde ind og skabe orden igen. På en altid uforklarlig måde. Pludselig har man levet sig frem til at kunne forstå et givet kunstværk (sit liv) – og det lyder jo til at lægge sig op ad det, der med et fuldstændigt åndsvagt ord siges at være *Hipt* (!) lige nu: Hermeneutikken.

Der er kun (med et udtryk af Tua Forsström) hjernesexualiteten til forskel. Og »hjernesexualitets« yndlings-»term«: Kontekst. Intellektualismens *laissez-faire*-ord. I ordet *kontekst* er der plads til så meget fortolket, at man tror sig have de *virkelige* aspekter med. Men jeg ser en fare for, at det ender med *hvad som helst*. Indenfor humanistiske videnskaber er det *kontekstuelle* pludselig blevet meget rummeligt – ef-

ter de sociologiske videnskaber er blevet populære i stor skala; man har pludselig fundet ud af at ethvert menneske har sine historiske og kulturelle betingelser.

*Bravo!*

Man kan næsten høre dem hviske at også intellektet er en levende organisme! Næsten ...

At det forholder sig sådan med intellektet – er egentlig ikke andet end forudsætningen for ethvert kunstværk. Men selvfølgelig vil jeg ikke tage arbejdet fra nogen, og derved komme til at virke arrogant. Bedrevidende. For det er jeg ikke – jeg taler kun om, at *hvad ville der ske* hvis visse personer tog sig mod til at se på deres eget motiv. Forsøge at ordne deres evige blabrende. Og indrømme at »linjen« mellem »hjerne« og »verden« er en indbildning, som ganske vist er nødvendig, men det handler kun om *følelse* – et ord, som vi efter halvfjerdserne er blevet meget bange for, ikke?

Er der ellers nogen forklaring på, hvad det er, der rører os, når vi for eksempel læser et digt?

Selv det, der udelukkende er ... interessant, er noget *følelsemæssigt*. Og hertil må man brække sig så meget, man vil. Hjernen – den »funktionelle« linje til verden – er altid i underskud.

Med intellektet kan man – via et digt – skabe billeder af sekvenser i et led (en sammenhæng) – med følelsen løfter man billederne til liv. Og så virker det!

Men hvad *kvalitet* er, er en endeløs (umulig) diskussion: De to vigtigste ting i den sammenhæng er at påpege:

1) Kvalitet er ikke klicheer (klicheer giver følelsen af, at livet er en allergisk reaktion) og 2) at der må være noget henvendt i digtets/værkets væsen (for det meste er sproget jo kun en måde at vende sig fra verden på). Ellers kan jeg

ikke svare: Hvorfor er Lola Baidel pludselig »lort« i firserne, når nu Kirsten Hammann, hvis ord har langt mindre efterslæb end Baidels, er blå-stemplet hér i halvfemserne? Hvorfor vil jeg hellere tale med Teledanmarks fejlmelding, end læse Tafdrup, som jeg ellers har en fornemmelse af er ret stor herhjemme, mens jeg samtidig ikke hver dag har mod til at åbne en bog af Björling eller Forsström, fordi jeg »dør« af det? – Det er et spørgsmål om, hvad jeg i virkeligheden forstår, og hvad jeg har lyst til ikke at forstå, men derimod »kun« fascineres af.

Ofte bemærker jeg, at anmeldere søger efter noget, der kan rokke ved/ryste deres verden. Søger efter »det vilde« – det livsnære (i den vestlige kultur, gud hvor barnligt, opfattes det vilde som lig det ægte, dét der er tæt på livet). Jeg tror ikke på, at nogen ting kan ryste nogens verden uden videre; man må vel være parat til de oplevelser, man får – og så kan deres udløser, i og for sig, godt være forskelligartet. Og noget andet end bare *kunst*. Derfor er det svært at stille krav til digte. Et digt er ingenting og har ingen mission, førend det udløser noget hos no-

gen. Krav til digte tilhører læseren og ikke digtet. Selv om det jo alligevel skaber det krav til digtet: At det skal kunne indgive følelsen af at have fundet et adekvat udtryk for noget! Men det er så tilfældigt og individuelt, at den eneste fællesnævner, man kan tale om hedder: Orden. At digtet må have den form for orden, der kan sammenføre og synkronisere livets løse og erindringsmæssigt tilslørede sekvenser.

Derfor falder det mig meget svært at tale om fin- og lav-kulturel digtning; man er en tid i noget/nogens hænder. Siden er man det aldrig mere, og et andet sted. Hvor andre digte hører til. Men i sig har man det meste med – hele tiden. Og jeg tror, at der et eller andet sted i et godt digts væsen bliver nødt til at ligge muligheden for at kunne fungere som et brev mellem læserens og forfatterens forskellige tider. Så der pludselig opstår et punkt af overskuelighed og orden. Af retning. Mellem »hjerte« og »verden«.

Ikke at jeg tillægger digtet noget religiøst. Men en positiv mulighed for at det måske er dét sted, man blandt andet kan finde sit eget motiv.

## At leve drømmen\*

Interview med Lene Henningsen (1992)

Lene Henningsen er en af de sidste par års mest roste, unge lyrikere. Hun debuterede i marts 1991 under stor mediebevågenhed, fordi Borgens Forlag havde fået den idé at udgive fire debutdigtsamlinger – og deriblandt Lene Henningsens *Jeg siger dig* – på samme dag. Sammen med Annemette Kure Andersen, Jesper Berg og Espen Andersen blev Lene Henningsen lanceret som et bud på en ny 90'er-generation. Ligesom der ti år før var trådt en 80'er-generation frem med navne som Søren Ulrik Thomsen, Pia Tafdrup og Bo Green Jensen.

Dagen før udgivelsen blev de fire debutanter – sammen med Vindroses forårsdebutant: Niels Thomsen – præsenteret ved en oplæsning på Café Rosa i København, hvor der blev talt meget *imod* 80'er-generationen og *for* den nye lyrik, der skulle komme i 90'erne. I høj grad også fra Lene Henningsens side:

– Der var ikke noget, jeg ønskede mere, da jeg debuterede, end at der kom en ny generation. Så jeg engagerede mig jo fuldstændigt i det, og jeg talte meget for den generation. Jeg prøvede at finde fællestræk for os og at definere, hvad det nye kunne være. Derfor kom jeg også til at lange ud efter de sidste års poesi. Nu er det over et år siden: Nu kan jeg more mig, når jeg tænker tilbage på det, men i dag føler jeg mig meget alene. Jeg tror stadigvæk, der er noget nyt, men at det præcis skulle være sidste år det skete, tror jeg ikke.

– *Det var vel særligt den sidste halvdel af 80'ernes lyrik, som I gjorde op med. Hvad er det i sen-80'erne, som du tager afstand fra?*

– Nu bliver det en generalisering, fordi jeg ved, at der er digtere, der har skrevet sidst i 80'erne, som ser helt anderledes på det. Men det er tendensen til meta-poesi, til en ligegyldighed overfor omverdenen. At man har opgivet. At man har opgivet at få indflydelse. Nu tænker man kun på, hvad der kan ske indenfor éns eget digt, indenfor éns eget værk. Det andet er sådan set ligemeget.

Jeg har en opfattelse – sådan en helhedsopfattelse – af, at livet og digtet hænger sammen, og at man derfor aldrig kan være ligeglad med livet og med andres liv. Det kan ikke være et spørgsmål om, at man skriver sine digte, og så er man urørlig; at man sidder i en zone af ord og begreber og skrift. For mig må der ikke være de dér barrikader, som man bygger op mellem digtet og verden. Digtet skal være meget modtageligt for verden, og det er også den eneste måde, som jeg kan se, at digtene og digtningen kan komme videre på. Verden skal på en eller anden måde igen blive modtagelig for digtene. Men verden kan kun blive modtagelig, hvis digtene er modtagelige for verden. Det må være os, der starter samtalen.

– *Kan digteren så ikke nemt gå hen og blive sådan en slags profet? Hvis verden skal være modtagelig for digtet, så implicerer det jo, at*

*digtet kan fortælle noget vigtigt til andre mennesker?*

– Det mener jeg også, at det kan. Jeg mener, at digtere i flere år har undervurderet sig selv. Eller har underspillet deres rolle. Simpelthen. Man må stå ved, at man har et sprog, og at man faktisk kan tænke i former, som meget få mennesker giver sig tid til at tænke i. Og at man derfor har noget at sige. Noget som folk kan bruge.

– *Du stiller nærmest selv det samme spørgsmål i et digt i Jeg siger dig: »Kan jeg fortælle dig hvad der er vigtigt«.*

– Jeg kan aldrig fortælle et menneske, hvad der er vigtigt for præcist det menneske. Vi kan aldrig gå ind og diktere andres liv. Men jeg kan tale, og dem der vil lytte, kan lytte. Jeg tror ikke på kunst som religion på nogen måde. Jeg tror egentlig, at kunsten er stærkere end religionen. Jeg tror, den kan forvandle meget mere end nogen religion kan. Jeg tror faktisk stadigvæk på noget magisk, på noget profetisk. De visioner, som digterne får, har en meget større betydning, end man tør tillægge dem nu. Jeg tror egentlig på en meget traditionel digteropfattelse, der går helt tilbage til de store visionære – og til præsteskaber; som var mere hedenske end senere kristne.

– *Vi talte om 80'ernes lyrik. Michael Strunge var jo netop visionær digter, en seer – eller ville ihvertfald gerne være det. Hvad har hans forfatterskab betydet for dig?*

– Jeg synes, det er meget svært at tale om ham. På én måde har han jo betydet noget for næsten alle under tredive i dag. Han står som sådan et billede, og det gør han så også for mig på en måde. Samtidig så er han en meget personlig inspirationskilde. Det var han især i starten, da jeg begyndte at skrive. Det, jeg startede med at skrive, lå meget tæt op ad ham. Han er

ligesom en poetisk bror, som følger mig. Det vil han blive ved med at være, for det var dér, det startede. Det er i den livsfølelse, det starter.

*Jeg siger dig* blev faktisk skrevet som prosadigte, fordi den bog, jeg holdt mest af, var *Fremtidsminder*, og derfor skulle det være den form. Som en helt personlig gestus – at den skulle lægge sig i den tradition, der for mig hed *Fremtidsminder* og visionær poesi. Drømmen. At man skriver op imod nogle drømmebilleder.

– *Det er der jo ikke så mange, der gør i dag. Selvfølgelig har Strunge betydet meget for mange, men man kan ikke rigtigt se det på den måde, digterne skriver på. Du står vel egentlig ret alene med din tilgang til poesien?*

– Jeg tror, det hænger sammen med den livsfølelse, jeg talte om. På én måde kan man sige, at jeg ikke har lært nok af 80'ergenerationen. Jeg er ikke blevet skræmt af dem, jeg er ikke blevet skræmt væk fra dét, der hedder en stærk utopi og stærke visioner, selvom jeg ved, at de folk, der praktiserede det, blev syge. Hvis jeg var klog og nøgtern, holdt jeg mig langt væk fra det. Så levede og tænkte jeg på en anden måde, fordi det dér har vi prøvet, og det gik *ikke*. Jo, der kom store digte og kult, men livet lykkedes jo ikke på den måde. Det blev jo ikke liv, det blev jo ikke lykkeligt. Men det sidder så stærkt i mig, at jeg vil give mig selv lov til at føle så stærkt, at brænde så stærkt for noget og for nogle billeder. Jeg *tror* på, at de kan blive liv.

Jeg har ikke i sinde at gentage en historie. Det håber jeg også, at man kan se i bøgerne, at de prøver at bevæge sig et andet sted hen. Så meget minder de jo heller ikke om noget. Men jeg vil ikke give slip på det, som for mig er så værdifuldt især hos Strunge og dem, der ligner ham lidt, og hos Peter Huus, og i Henrik S. Holcks første bog. Den dér hudløse drøm.



## Mod en mening

I februar 1992 udkom Lene Henningsens anden digtsamling: *Sabbat*, hvor følelsen af hjemløshed og længsel – ligesom i *Jeg siger dig* – er fremherskende. Men hvor de toogfyrre prosadigte i *Jeg siger dig* i konstante, eksplosionsagtige ryk hele tiden bevæger sig fremad mod en forløsning, en ro eller en sandhed (der så forlades igen), er *Sabbat* en meget mere mørk bog – fuld af sorg og død. Der er tilsyneladende intet håb som i *Jeg siger dig*.

Længslen i begge bøger er dog ikke rettet bort fra og ud af verden, men *mod* verden, mod et engagement i livet, historien og virkeligheden – »der er ikke andet end verden«, som der står et sted i *Jeg siger dig* – en søgen efter helhed og mening, måske en mening, der kan findes i forholdet til andre mennesker, til den anden, til du'et – med et citat fra *Sabbat*: »Du kendte de billeder:/ Lemlæstede lig hevet med af dagen,/ for der må være et sted,/ mere luft, en fortælling, en mening«. Lene Henningsens digte er ofte henvendelser til et Du, eller har måske ligefrem karakter af dialog. Der er flere stemmer, som taler i digtene, forskellige kræfter eller figurer der sættes fri og i form. Der er ikke noget traditionelt og éntydigt Jeg i digtene.

– Det dér med det meget markerede Jeg; det startede jeg med, men da jeg for alvor begyndte at skrive, blev det meget hurtigt en tale til et Du. Eller en tale til mig selv, hvor jeg skrev Du. Og det blev jo så netop en dialog i mig selv. Der var én, der talte til noget andet i mig, og så kom digtene. Hvad det stammer fra, det går jeg stadigvæk og tænker over: Hvorfor skal det være Du hele tiden? Hvorfor vil jeg meget nødtigt skrive »jeg gjorde dét og dét« og have den dér traditionelle Jeg-bevidsthed? Men jeg tror, det

er en måde at tvinge mig selv ud over mine egne grænser, min egen situation. Hvis jeg skulle sidde og skrive Jeg-digte, så ville de blive tilstandsbeskrivelser, tror jeg. Så snart jeg siger Du til mig selv, så er det som om, jeg tager mig selv op ved hårene, og siger: Kom videre. Du må se noget andet. Og så er det, at jeg ser noget andet, og så kommer digtene, så kommer billederne og visionerne.

– *Hvordan ville du – sådan helt overordnet – beskrive din poesi, dit poetiske projekt? ... Jeg ved, det er et spørgsmål, som er ret så håbløst at besvare ...*

– Jeg har opgivet, tror jeg, at ramme mit projekt ind i fem eller ti sætninger. Der er så meget at sige om det. Men – meget groft – så er det en søgen efter helhed. Og det er en søgen, der rettes mod verden. Fordi for mig hænger drøm og virkelighed sammen, og mine drømme er ikke udenfor verden. De skal realiseres. Hvis de bare bliver ved med at være drømme, så kan man ligeså godt dø med det samme, og så kan man drømme i fred. Man skal leve drømmen. For mig er alle drømme til stede og mulige i livet. Og i alle mennesker. Jeg bliver aldrig træt af verden og af mennesker, fordi jeg ved, at alle muligheder rummes, det er bare at finde dem. Og det er at fremelske og udvikle dem. Den dag jeg opgiver, og ikke længere tror på, at man kan fremelske noget i mennesker, at man kan vække drømmene, der har jeg egentlig ikke mere at gøre. Dér kan bare jeg fægte i den tomme luft og forsøge at holde hovedet over vandet, men dér er min opgave så egentlig mislykket. For det er for mig at se dét, jeg er her for: At holde liv i drømmene. I virkeligheden.

– *Hvad er det for en udvikling, der sker fra Jeg siger dig til Sabbat?*

– *Jeg siger dig* er bygget op på nogle meget

stærke drømme, og derfor er den lys på sin vis, fordi den tror virkelig, den tror på, at man kan finde sin drøm i virkeligheden. Det, der sker imellem *Jeg siger dig* og *Sabbat*, det er, at jeg i livet møder noget, som jeg tror, er dén drøm, og det mister jeg. Og så skal jeg pludselig til at genopbygge alting igen. Det starter med en overvældende sorg. Det er som et meget voldsomt næsten fysisk tab. Det kan sammenlignes med en abort, et eller andet man taber, man taber noget, og alting er bare sorg, og man forstår ikke hvorfor. Der starter *Sabbat*: Jeg forstår ikke hvorfor, jeg har tabt det. Jeg har tabt drømmen, jeg har tabt troen på drømmen, jeg har tabt guden, jeg har tabt alting.

Så starter jeg der, og gennemskriver det, og får så historien på slæb på en eller anden måde. Jeg får en hel masse på slæb, som jeg ikke anede var med i min sorg, men de billeder kommer bare som et nødvendigt sprog for at udtrykke den sorg, som egentlig startede som noget helt personligt. Til sidst er jeg faldet ned, og jeg har accepteret, at jeg er faldet ned, og jeg kan begynde at bygge noget op igen. Og der starter jeg virkelig i mennesket, jeg starter i den drøm, som ligger indeni ethvert menneske. Som der står i det sommerdigt, der står til sidst: »Falder med et tungt modstandens skrig til et menneske.« Og det er dét, der sker. Igennem hele *Sabbat* nægter jeg faktisk at tage det dér fald på mig, men så gør jeg det, og så finder jeg starten på en drøm indeni mennesket. Så er jeg virkelig kommet ned på jorden. For så at lette igen... – *Jeg siger dig* er én stor flyvetur, eller: Toogfyre flyveture.

## Ordnes musik

Lene Henningsens digte kræver meget af læse-

ren. De er dunkle og måske ofte ligefrem uforståelige – forstået på den måde, at man som læser kan lægge mange forskellige betydninger i digtene; der er meget plads til læseren, selvom stemmen, der taler i digtene, er meget intens, henvendende. Man kunne måske sige, at digtene minder om den måde, drømme udvikler sig på: Springende, abrupt, umiddelbart ulogisk. At digteren står i en drøm og taler, eller rettere: Synger. For digtenes styrke er i høj grad deres musikalitet. Betydningerne ligger – helt ned til det enkelte ord – i klangen og i rytmen.

Fra Lene Henningsen var elleve år til hun blev nitten – hvor digtningen tog over – spillede hun klaver; de sidste par år på Musikkonservatoriet i København:

– Musikalsk form er for mig simpelthen det altafgørende. Musikken ligger mig jo så nært, og jeg har haft nogle utrolige oplevelser med musik. Større end med digtning faktisk. Hvor alting pludselig har stået lysende klart for mig. Jeg er meget, meget letpåvirkelig for musik, og jeg opfatter musikalske former meget intuitivt. Jeg kan høre, når en form ikke er opfyldt. Jeg kan høre, når en form er sprængt musikalsk, og det er især i klassisk musik, for det er den, der har de avancerede former. Jazzmusik er også temmelig avanceret, men har dog nogle bestemte grundelementer. Rockmusikken er endnu mere enkel. Men klassisk musik har sådan nogle former, der er meget metafysiske på én eller anden måde, og meget strenge og samtidig uhåndgribelige.

– *For at forstå, for at få noget ud af dine digte, skal man være meget åben, intuitivt og associativt erkendende. Er det ikke både en styrke og en svaghed ved den måde, du skriver på? Kunne det ikke være anderledes, mere enkelt og tilgængeligt? Eller skal god poesi pr. definition*

være dunkel – eller hemmelighedsfuld, som Søren Ulrik Thomsen ville sige?

– Poesi skal ikke noget bestemt. Hvis de to bøger jeg har skrevet, var mere enkle, så ville de være noget andet. Og så ville jeg være en anden. Jeg kan kun sige, at alt hvad jeg gør, gør jeg af nødvendighed. Jeg *ved*, at de er ret uforståelige, jeg *ved*, at de er dunkle, og jeg ved også, at det er en styrke og en svaghed. Jeg tror, at alt, hvad der er stærkt, også har en svaghed i sig. Man kan ikke få det hele på én gang. Når Poul Borum siger, at digte skal være dybe og klare og enkle, så er det rigtigt nok, sådan set – og så alligevel, så tror jeg, at det er for enkelt at sige det sådan, for det ville jo kræve, at vi havde en virkelig enkel verden at fortolke.

Hvis jeg en dag kan se ud, og verden står enkel for mig, så kan jeg skrive meget enkle digte om den verden. Men så længe at jeg ser ud og ser et splintret billede, som næsten ikke vil hænge sammen, men som jeg *vil* have til at hænge sammen, så må jeg igennem alle de dér lag, jeg må have det hele med, og så må jeg i en kraftanstrengelse tvinge det ind i en form, som

er næsten ingen form, men som alligevel er en form. Som er en musik. Og så bliver digtene altså næsten ligeså uhåndgribelige som musik. Man kan ikke forstå musik, men man kan opleve den.

Mine digte *siger* også noget, og der *er* også noget at forstå, men det man kan forstå, det er ligeså meget dét, som man kan se i et utroligt spejl, tror jeg. Man kan lære meget om sig selv ved at se ind i så åbent et spejl, som de bøger er. Der er et enormt billedmateriale, som man kan reflektere i forhold til. Og så er der også en historie, og dér skal man være meget åben, hvis man vil høre den historie, for det er en historie, som jeg ikke kan fortælle til andre end til læseren. Og det er en stor historie. En voldsom historie. Hvis læseren kan klare det, så begynder jeg jo at tro på, at kunsten i virkeligheden kan lade sig gøre. Men hvis læseren foretrækker at tage det i små bidder, og holde sig lidt på afstand, så er det også godt nok.

\* Note: Interviewet er første gang trykt i *Ildfisken* nr. 4, 1992.

## Lene Henningsen

(Du behøver ikke forsvare dig. Skriv  
for poesien. Uberørt)

Tavs måned. Alt for hed sommer eller  
vinter uden navn.

Mennesker affinder sig, ler mere  
simpelt eller hårdhudet mod solen.

Nogen spørger hvad digtene skal.

Drømmer. Begynder hurtigt at drømme.

Fortæller om grænseløshed.

Hvor digtet må være suverænt,  
selvfølgelig grænseløshed.

Ja, fortidens dødnings, fremtidens  
dødnings, alle på besøg.

Tidsaldre, andre erfaringer, kender  
en ekspert i glemsel, var på besøg.

Drømmer, går med sproget, forsvinder.  
Det helvedes vigtige jeg-land  
forsvinder. Kun en spinkel tråd til  
det der var.

Søger frihed og kommer den ikke  
nærmere end hvor du er, I/ukendte er.

Finder verdens tyngde i et gammelt  
smykke, et hurtigt blik.

Går igennem en modstand, gøres  
vægtløs. Uforbeholden.

Sendes ud mellem velkendt og fremmed,  
bærende og ikke-bærende, sandhed  
og løgn i sproget/livet.

Ud på linen, fremmed. Kan ikke  
vente det, men møder: Hvad der kan  
gives, et ritual. Renselse.

Genkaller rummet: Farver/lys/horisont.

Åbenhed og lukkethed, form og nu med  
et usynligt smil, halvt forladthed,  
halvt triumf: Muligheder!

Mere præcist, med håndfulde af jord og  
ædelstene slynget mod himmelvogterne:  
Skønne umuligheder!

Hver gang det rum skabt i sammenstødet  
mellem verden og sprog. Hvor er vi  
i den bevægelse?

Verden/sprog/menneske i drøm:

I drømmens umulige virkeliggørelse.

Opløser handling i ren vision:

Bliver handling og ren vision.

## Digte fra En drøm mærket dag (1994)

Imens kæder af glinsende løgn snor sig om farvelagt jord udtaler visionen i et stjerneinterview at dens andet navn er uforståeligt håb. Ingen indbyggede fælder? Nej, her går den lige linje til VIRKELIGHEDEN. Mikrofonen drejes en grad: Send os til VIRKELIGHEDEN! Uden træthed vil visionens stjerne nå ud til alle og spørge: Hvilken?

Riten kan se ud som en kreds af kors forenet med sol. Livskors. Solens smykke til jorden. Prøv igen, rejs igennem, skærende/subtelt nat-morgen, nat-morgen. Et ritual gennemleves, kender ikke til hensyn, tager det måske. Kræver styrke/vilje/blod. Giver liv tilbage. Riten er et program for en digtning der ikke kan programmeres. Undersøger hvad virkeligheden kan bære. Hvor stærk en sol verdensrummet kan bære. Forsøget er symbol og realitet. Jeg siger. Jeg lever. Og det er ét åndedræt.

(Stilhed. Skal vi lade den være?)

Fra stilheden i et landskab aldrig set men beboet. Fra vejene i et landskab aldrig gennemkørt men kendt. Nogen venter på ord og hører dem. Giver stilheden igen. Sidste stop før grænsen. Vagterne venter intet. Deler papirer ud, ryger og taler selvom tiden er gået i stå. Et øjeblik. Og første station i usynligheden. Bevægelsen overtager:

Hvad jeg kender? Jeg tænker drøm, senere død. Lægger om stilheden en cirkel af flammer. Former ilden/ samler verden i blikket. Når alt er varme. Giver jeg mig selv til mørket.

# Ubestandige papirsbåde

## Om ord ordnet i rytmiske svingninger

Når jeg ser tilbage på, hvordan min første digtsamling blev til, kan jeg godt have en fornemmelse af, at den blev skrevet helt uden eftertanke og refleksion – hvilket naturligvis ikke er sandt, fordi det ikke er muligt, men alligevel: *Mekaniker elsker maskinsyerske* blev skrevet med en fandenivoldsk naivitet og en lidenskabelig begejstring for dette helt nyopdagede element i mit liv: Evnen til at sætte ord sammen til disse størrelser, som andre kaldte digte.

Senere kommer så evnen til at »se sig selv over skulderen« – altså ikke blot skrive på den rene inspiration, men påvirke og tænke over éns egen praksis – en evne der nødvendigvis må komme, hvis man skal komme videre som digter eller rettere: At lade digtet bringe én videre. Efter nu fem digtsamlinger har jeg derfor naturligvis gjort mig nogle erfaringer med digtningen – skabelsesprocessen, dens æstetik og virkemidler – ligesom jeg har en idé om, hvilken poesi, jeg gerne vil skrive fremover.

Hvad enten det skyldes, at jeg ikke er blevet klog nok, eller at det simpelthen ikke er mit temperament, så er jeg imidlertid ikke i stand til at skrive en egentlig poetik kun seks år efter min debut. At kunne det ville – i mit tilfælde – kræve, at jeg led af en ekstrem selvovervurdering, som nemt kunne resultere i noget, der lignede Pia Tafdrups ophobning af symbolistiske banaliteter i poetikken *Over vandet går jeg*. Eller også ville det kræve, at jeg havde et hoved som Søren Ulrik Thomsens og dertil var et stort

sludrechatol (som Søren Ulrik Thomsen), der uden tvivl og tøven kunne formulere en absolutt poetik.

Dette lille essay handler derfor ikke om skabelsen og skønheden, det er intet program for en ny poesi – for slet ikke at tale om et »omrids« eller en »skitse« til en poetik: Jeg har (endnu) ikke det store overblik, og vil derfor istedet føre luppen hen over to ting, jeg i hvert fald kan sige noget fornuftigt om:

Indledningsvis vil beskæftige mig med min arbejdsproces – hvornår jeg oplever, at digtet bliver godt; eller rettere: Hvordan jeg når dertil – og derefter forsøge at indkredse mit poetiske projekt. For der bliver vitterligt tale om en »indkredsning«: Jeg kan ikke (med et citat af Hugh MacDiarmid) tale om »Den slags poesi jeg vil have«, men ved (hovedsageligt) at beskrive, hvilken poesi jeg i hvert fald *ikke* skriver eller vil skrive, kan jeg i det mindste *nærme mig* en karakteristik.

### Spillet med sproget

Digtet kommer aldrig »ingen-steder-fra«. Én ting er, at det kan opleves sådan: At inspirationen fuldstændigt uventet indfinder sig, og at man pludselig står dér med disse linier, man ikke ved, hvor kommer fra. Men de kommer naturligvis fra én selv, den skrivende.

Digtet er imidlertid et meget »fintfølelse« væsen, det er klogere, mere opmærksomt, og

kan registrere, hvad der nu end måtte foregå af følelsesmæssige og kognitive processer synapseserne imellem, før man selv ved af det. Digtet – det gode digt – befinder sig »foran« den skrivende.

Uanset hvilke retninger (tematisk, æstetisk osv.) jeg har bevæget mig i, siden jeg begyndte at skrive for ti år siden, har jeg således altid haft en oplevelse af, at dér, hvor digtet er lykkedes, har været, når jeg ikke har villet det: Når jeg har givet slip på alle (gode) intentioner og ideer, og istedet har ladet sproget, *processen* »styre« mig. Jeg prøver derfor altid at holde fast i et element af leg i mit arbejde: »Hvad sker der, hvis jeg sætter disse to ord sammen?«.

Det er en fejltagelse at tro, at digteren kommer til digtet for at fylde det med sine (livs)erfaringer. Det æstetiske er og bliver et selvglydigt erkendelsesrum: Erfaringen opstår i mødet mellem digteren og digtet, når det bliver til, finder sin form. Hvilket ikke er det samme som, at digterens livserfaringer, tanker og følelser ikke kommer til udtryk (og form) i digtet.

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

At skrive digte – eller spille flipperspil – er som i zen-buddhismen eller kærligheden: Man når først målet, når man ikke længere ønsker at komme dertil.

Mine digte er ikke specielt dunkle eller mystiske – de beskriver ofte helt hverdagslige oplevelser, ligesom jeg altid har haft en ambition om at forholde mig politisk og samfundskritisk – men hvis jeg, når jeg har skrevet et digt, helt præcist kan sige, hvad det handler om (hvis jeg »forstår« det), så er det *ikke* et godt digt: Der må være en rest – en »hemmelighed«, som Thomsen siger. Hvis jeg undervejs i skriveprocessen styrer digtet derhen, hvor jeg vil have det, bliver der intet til overs. Til mig. Eller læseren for den sags skyld.

Jeg oplever således meget stærkt, at det gælder om at finde en balance: I selve skriveprocessen må jeg ikke styre digtet, men heller ikke give slip på det. Det gælder om at finde en balance mellem det henkastede og det præcise; mellem en snakkende slaphed og en fuldstændig styring eller koncentration omkring digtets virkemidler: Kun sådan kan det blive naturligt, ægte.

## Tilt

Én af de mest rædselsfulde oplevelser med poesi, jeg har haft, var en digtoplæsning på *Glyptoteket* i foråret '95 i forbindelse med udgivelsen af antologien *I det åbne* (redigeret af Neal Ashley Conrad). Her læste fire af antologiens seks bidragydere op: Annemette Kure Andersen, Janus Kodal, Lene Henningsen og Nicolaj Stochholm.

Det er efterhånden blevet sagt mange gange, at 90'ernes lyrikere er en generation uden fællestræk, en generation der ikke vil være nogen

generation, men at vi hver især besidder den luksus helt at kunne forpligte os på vores egne projekter: At indsætte hver vores *kvalitative fylde* i den postmoderne forskelsløshed – hvad enten man så må karakterisere denne fylde eller kvalitet som sublimt nyttesløs, et underfundigt modsprog, tom vision, eksistenspoesi, centrallyrik eller noget helt sjette. Vi er jo nu en gang – som Lars Bukdahl skriver i en artikel – »alle modernister for Vorherre«.

Min væmmelse ved det nævnte oplæsningsarrangement går da heller ikke på, at jeg ikke synes om de fire digteres praksis og implicite poetik – selv om denne unægteligt ligger milevidt fra min egen – nej, det var arrangementets *form*, og den måde de fire læste op på:

Neal Ashley Conrad introducerede med et kropssprog og et stemmeleje, der ville have været mere passende ved en begravelse, hvorefter en pianistinde satte sig til klaveret og spillede en sats eller to (af Beethoven var det vist). Derefter læste de fire op – omgivet af tempelsøjler, et forstenet publikum og en stilhed større end stilheden. Ind imellem spillede pianistinden, ind imellem hørtes et undertrykt host, og ved oplæsningens afslutning bemærkede jeg en tilhører, der var faldet i søvn og snorkede ganske svagt.

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

Jeg sad og tænke på Jess Ørnsbos digt »Mine venner digterne« og linjerne: »Hvor smukt / Men selv skønheden brast / forblev en måde at sidde stille / en abstrakt undskyldning / for hvide hænder / en sjæl kun / stikkende fast i en flaskehals / og sin egen gullige kvalme.«. Dengang i 1960 en hilsen til hereticanerne, men for mig var de – den aften – mere aktuelle end nogensinde.

Hvis der ikke er den mindste smule selvironi, hvis der ikke er bid og vid – eller dog blot et lille sarkastisk snap efter verdens haser – må der poetiske anarkister på banen til at skyde al denne forlorte patos i sæk; hvis ikke også jeg skal mærke en »gullig« kvalme.

Igen gælder det for mig at se om at finde en balance: Ikke begrænse digtet til et »show«, men heller ikke blæse det op til mere, end det kan bære. Det er ikke et spørgsmål om »enten-eller«, men om at nå et »både-og«: At holde kuglen i spil.

## En rationel surrealisme?

Jeg har meget svært ved at karakterisere min lyrik. Jeg har prøvet at skrue mit akademiske hoved på, men lige meget hjælper det; nok fordi jeg dybest set er bange for at reducere digtene, at fjerne de »himmeligheder«, som de bedste af dem stadigvæk rummer for mig. Eller som Enzensberger skriver i *Et digts tilblivelse*: »Forfatteren, der selv kommenterer sit produkt, dømmes sig selv, hvis han tilbageoversætter digtet fra det poetiske sprog til et andet. Han medgiver nemlig dermed, at han også kunne have sagt det, som han sagde med sit digts ord, anderledes, nemlig med sin forklarings ord ...«

Jeg ville gerne have, at man om mine digte skrev, hvad der står på bagsiden af Janina Katz'



og Uffe Harders udvalg og oversættelse af Ewa Lipskas digte, *En misantrops ferie*, der kom på Husets Forlag i 1990: »Ewa Lipska ordner verden ved at stille den på hovedet. Hendes digte er surrealistiske, men dog skabt i vågen tilstand; de er en smule vanvittige, men dog logiske; fantastiske og samtidig underlagt en intellektuel disciplin. Og så kan hun også være blid, lyrisk, ja realistisk ...«

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

Den stilistiske brug af ekspressionistiske og surrealistiske virkemidler i særligt mine første bøger har fået enkelte kritikere til at tale om traditionsbevidsthed; et ord, der ofte dukker op, når talen falder på den nyeste poesi: 90'ernes digtere skulle være mere traditionsbevidste end tidligere (nogle direkte »postmodernistiske« i en historiserende, »citerende« forstand). For mig at se er det imidlertid det pure nonsens: Til alle tider vil man kunne finde både direkte og indirekte, stilistisk forholden sig til eller brug af traditionen. Når kritikere som Anne-Marie Mai til stadighed gentager generationens store traditionsbevidsthed og postmodernistiske sindelag, må det skyldes, at traditionen i dag er *modernismen* – hvis da ikke dekonstruktionens virus endeligt har sejret over den sunde fornuft.

Jeg kommer det ikke nærmere: Mine litterære forbilleder er Sonne og Ørnsbo, Lipska og Milosz. I min tredje digtsamling, *Fordi fugle-*

*skræmsler ikke drømmer*, står der et digt om barndommen og efteråret, som lyder:

Jeg forbandt klokkernes ringen med lugten  
på smalle trapper i skumringen

De gamle herskabslejligheder og et fjernt  
familiemedlem fra udlandet der ankommer  
i brunt læder på sin motorcykel

Sådan opfandt jeg efteråret  
morgentågen der vikler sig rundt om  
cykelstyr  
som dråber af is

Løvfaldet og kastanjerne og en pose  
med knuste vindruer

Når jeg bliver ældre, ville jeg gerne kunne skrive ét om døden og efteråret; så rasende smukt som Czeslaw Milosz gør det i digtet »Årstiden« (her i Janina Katz' og Uffe Harders oversættelse i *Kort over tiden*):

I min yndlingsmåned oktobers kæmpestore  
stilhed  
(Ahorntæernes rødt, egenes bronze, på  
birkene  
Hist og her stadig et lysegrønt blad)  
Fejrede jeg tidens ophør.

De dødes vidtstrakte rige begyndte overalt:  
Bag en allé's drejning, bag parkernes  
græsplæner,  
Men jeg behøvede ikke at gå derind,  
det kaldte ikke på mig.

Motorbådene trukket op på kysten,  
stjerne dækket af grannåle,

Floden gled gennem mørket, ingen lys  
på den anden side.

Jeg var på vej til genfærdenes og  
troldmændenes bal  
Hvortil der kommer en delegation med  
masker og parykker,  
Som ubemærket danser i de levendes optog.

## I køkkenet

Jeg må også ty til citaterne for at kunne sige noget om grunden til, at jeg skriver. Til gengæld kan jeg gøre det med stor overbevisning: »Der er så overmåde megen død og heraf også ømheden / for fletninger, spraglede skørter der blaffer i vinden, / og papirsbåde lige så bestandige som vi selv ... « (Czeslaw Milosz) – et citat jeg brugte som motto i min seneste digtsamling, *Nyborg Færgehavn, lørdag*, men som for så vidt kunne stå som motto for hele mit forfatter-skab.

Måden man – igen med et citat fra Milosz – burde bringe »ordnede ord i rytmiske svingninger« og sætte disse ubestandige papirsbåde ud i verden på, skulle så være denne: »At skrive sådan at en sølle stakkel / kunne tro det var penge // Og de der ligger for døden / at det er fødselsdag.« (Ewa Lipska).

Hvilket måske ikke siger så meget andet, end at det er meningsløsheden – og derunder det mest meningsløse af alt; nemlig den død, der er så overmåde megen af – som afføder bestræbelsen på at skabe en meningsfuld fylde, en orden og en skønhed. Men dét er også alt nok.

Nu er problemet jo (heldigvis) bare, at ordene aldrig kan »være sig selv nok«: Sproget er altid henvisende. Digteren kan – med brug af »kalkulation og indbildningskraft« (Baudelai-

re) – fremsuggere en oplevelse af en skønhed, der ikke findes andre steder end i digtet, men ét eller andet »hjørne af naturen« (Zola) vil altid skinne igennem.

Siden 80'er-generationens opgør med 70'ernes »åbne« og politiserede poesi, har digtets autonomi været et næsten ufravigeligt mantra: Thomsen krævede i *Mit lys brænder*, at digtet skulle være »ikke-henvisende, ikke-kommunikerende, ikke-henvendende«, men måtte snart sande, at sproget for det første altid er henvisende, og for det andet, at tesen om, at kroppen er paradigmet på form, måske ikke *helt* holdt: Selv om subjektet naturligvis ikke kan eksistere uden kroppen, så er det jo ikke nødvendigvis *lig* med den. Thomsen gav sig i hvertfald i sine følgende digtsamlinger til for alvor at »tage livet med eksistentialerne«, som han formulerede det i det fremragende essay »Farvel til det blå rum« – oven i købet med en til tider befriende humor; som her i et digt fra *Hjemfalden*: »En gang om dagen er ensomheden så stor, / at man ikke kan stille noget op med den. / Og én gang er lykken. / Indimellem må man så se at få ordnet sine ting.«

Værre ser det ud hos Tafdrup i *Over vandet går jeg*: »Digtet repræsenterer aldrig andet end sig selv. Det har sin egen logik, farve, lys og gestus. Det er ikke dets opgave at parafrasere en kendt indsigt. At ville beskrive det allerede oplevede bliver uvilkårligt et spørgsmål om digtet er sandt eller falsk i forhold til begivenheden. Digtet skal i stedet skabe en betydning, der ikke har eksisteret på forhånd. Det lever af at fremstille sit eget univers, men vel og mærke ved at betjene sig af allerede givne størrelser: Ord der henviser til anden fiktion og til verden uden for sproget, skønt digtet ikke ønsker at være mimetisk.«

Siden romantikken har diskussionen stået mellem en mimetisk-naturalistisk og en æstetisk-symbolistisk kunstopfattelse, og jeg forstår da også så udmærket Tafdrups afstandtagen til at ville begrænse kunstens ytringsområde til den empiriske virkelighed, men dette med at digtet »lever af at fremstille sit eget univers« er simpelthen *døden* for en poesi skrevet i 1990'erne. Måske er det derfor, at en del af Tafdrups digte lyder så hult patetiske: Det er sensymbolistiske klicheer, parafraser over Södergran og Celan, hvor digteren er gået i selvsving, og digtet jagter sin egen hale.

Nej, digteren må ikke lade digtet vende sig bort fra verden; hvad enten han eller hun så gør det ved desperat at ville udslette subjektet og enhver personlig erfaring (som f.eks. Niels Frank) eller ved at sylte det ind i metafysisk sovs (som så mange af de andre 80'er-digtere – eller deres »visionært« orienterede efterfølgere).

At jeg ikke er den eneste, der tænker sådan, kan man overbevise sig om ved at læse nogle af 90'ernes unge lyrikere – som Kirsten Hammann, Naja Marie Aidt og Katrine Marie Guldager – hvor *tingene* og den konkret sansede omverden, de store eksistentialer og den lille hverdag manifesterer sig yderst markant.

Eller sagt på en anden måde: Digtet skal ikke være minimalistisk og selvreferentielt, fordi det så istedet for en *fylde* repræsenterer eller mimer

det stik modsatte: Nemlig tomheden, eller tavsheden. Digtet skal heller ikke give eller udpege nogen forløsning, hvad enten denne så måtte være at finde i en ideologi eller en idealitet, utopia eller evigheden; det må ikke være visionært. Heller ikke »visionært« eller »metafysisk« i dén forstand, at digtet postulerer et nærvær og en væren udenfor vilkår som tid og rum ved at henvise til et selvskabt »poetisk« kosmos i en art sprogets mystik. Digtet skal med andre ord hverken dementere eller overskride sig selv.

Vi ved efterhånden godt, at sproget og verden er forskellige størrelser – at ordet for det benævnte ikke *er* dette – så lad os da komme videre: Og tale om tingene, ordne ordene i rytmiske svingninger og tage livtag med eksistentialerne. Eller sagt med et digt fra min seneste digtsamling:

## Poetik

Hele syvende etage på hotellet  
danser på gangene til et jødisk bryllup.

Nede på fjerde er der fyldt med digtere  
som venter på elevatoren til Gud.

Jeg står i køkkenet  
og smager på suppen.

# Jeg spørger ikke, hvem jeg er men hvor jeg blev af

Poetikovervejelser gør jeg mig løbende i et stadig ønske om at udvikle min lyriske praksis og nå til forståelse af dens forudsætninger. Disse er aldrig ment eller tænkt som et program, efter hvilket jeg binder mig til at skrive, men snarere som vurderende undersøgelser af, hvordan jeg allerede har skrevet, hvad der ligger til grund, påvirker og inspirerer. Ordet »overvejelser« kan jeg i sammenhængen godt lide; det antyder det foranderlige, det »organiske«, det dynamiske aspekt; mine overvejelser omkring min lyriske praksis er ikke endelige eller fuldstændigt udtømmende. Jeg *skriver* mine poetikovervejelser (hér og andetsteds), fordi der sker en *transcendens i mødet mellem min bevidsthed og ordene på papiret* – som ikke kunne være sket alene i bevidstheden. Denne transcendens sker ligeledes konstant i selve digtskrivningen.

Jeg vil kort redegøre for betydninger, jeg tillægger nogle ord:

*Inspiration*; er en stemthed, en markant vilje til og/eller et behov for at skrive – en lyrisk oplagthed (som ikke sjældent indtræffer, netop når jeg er fuldstændig udmattet).

*Bevidsthed*; der er forbindelse mellem bevidstheden og det ubevidste. Bevidstheden er en konstant og nådeløst aktiv instans under påvirkning af det ubevidste, tanke og følelse – den er rettet mod sig selv og den krop, den så at sige har bolig i, og mod den verden den »befinder sig i«.

*Oplevelse*; i den er tanker, følelser og sansninger vedrørende selve individets tilstedeværen knyttet sammen.

*Erfaring*; er mere bevidstheden om »pointen af noget hændt« end en egentlig erkendelse. For mig at se ligger *erkendelsens* mulighed eller umulighed *efter* erfaringen.

*Vision*; en vision involverer både tanke, følelse og omverden. Den tager afsæt i det personlige og strækker sig ud over nuet – både tilbage og frem. Den er syn, et billede, en filmstump for det indre blik af noget eller nogen i en situation ladet med betydning, der eksemplificerer noget mærkværdigt eller alment menneskeligt. Den kunstneriske vision må være æstetisk funderet. En vision er krystallinsk klarhed, skarpe konturer af en »påtrængende« idé om noget. *Den famlende vision* (et udtryk jeg senere i disse overvejelser bruger) er en paradoksal tilstand mellem det *visionæres* skarpe konturer af en idé og det *famlendes* uafsluttede og åbne søgen.

*Transcendens*; er forvandlingen af ikke-viden til viden, bevægelsen et menneske foretager, når dets viden udvides. Når noget i tilværelsen gøres til genstand for kunst, sker en transcendens, hvori genstanden selv bliver til et »genfærd« flimrende i kunstværket, som nu selv er opstået som »genstand«. Til gengæld vindes en æstetisk viden/erkendelse, der kun kunne nåes ad denne vej.

## Modernisme – modernitet

Min lyrik er først og fremmest funderet i min personlige tilstede-væren, bevidsthed etc. – men den transcenderer det personlige. Min lyrik er også – æstetisk, stilistisk, tematisk – sammenlignelig med megen anden modernistisk litteratur – bl.a. fordi vilkårene omkring min tilstede-væren også er Modernitetens. Om man vil det eller ej, ligner kollektive vilkår af i dag stadig dem, blandt andre Hugo Friedrich (i sin bog, *Strukturen i moderne lyrik*) ridser op omkring begrebet »Modernitet« med udgangspunkt i Baudelaire, T. S. Eliot m.fl. For mig at se er Modernitetens vilkår blevet intensiveret og udbygget gennem dette århundrede.

De eksistentielle grundstemninger og følelser spiller en afgørende rolle i min tilværelse og i min lyrik. Jeg mener, at de gådefuldheder, der (stadig) hersker i det menneskelige liv (omkring f.eks., frihed/angst, tid, sansning, erindring, fandentagmig) *stadig* er »Godt stof til poesi!« (med digteren Henrik Nordbrandts ord i digtsamlingen, *Håndens skælven i november*).

## Kunst – kunstner

Hvis mennesket ikke fandtes, ville der ikke være kunst. Kunst er et menneskeligt anliggende. Kunst drejer sig om menneskelig væren og bevidsthed – bl.a. om denne væren. Et kunstværk er en æstetisk helhed drejende sig om mennesket implicit og/eller eksplicit. Alene værkets medium vil afsløre dets menneskelige, kulturelle oprindelse.

Jeg betragter betegnelsen »kunstner« som en social identificering af en person, hvis arbejdsresultater er kunst. Det kan være et Sisyfosprojekt polemisk at forsøge at nå til skelnen i kon-

krete tilfælde mellem kunst og »ikke-kunst« indenfor de produkter, der udråbes/»udråber sig selv« som kunst. Derfor giver det mere mening at acceptere næsten alt, der kalder sig for kunst som kunst – og i stedet tillade sig at forsøge at skelne mellem god og dårlig kunst. Det er oplagt at inddrage traditionen i den sammenhæng, for selv avantgardistisk kunst må dog definere sig i forhold til det og de værker, den mener at være »foran«.

Lyrik, romaner, dramatik (film, teater etc.), video(-kunst), foto(-kunst), installationer, musik (etc.?) er kunst lige såvel som maleri og skulptur er det.

Min personlige tilstedeværelse i verden og bevidsthed om denne knytter sig i høj grad til tanker i sprog og billeder. Der finder en konstant udveksling sted derimellem. Mine tanker er følelsesladede.

## Sprog – liv – virkelighed

Digtere, litterater og filosoffer har talt og skrevet om sprogets forskellighed fra det, der nævnes med det; f.eks. er ordet »træ« forskelligt fra et konkret, i-verden-fremtrædende træ. Sproget er ikke som sådan virkelighed. Men sproget *er* i virkeligheden – som tale og skrift. Intet befinder sig udenfor virkeligheden – hverken sproget eller intet. Mine digte kan ikke og skal ikke have samme egenskaber som et konkret træ, når de nævner ordet »træ«. Men digtene er kun illusioner for den, der har sådanne forventninger.

Sproget bruges mellem mennesker *om* virkelighed. Jeg mener, at litteraturen meddeler billeder på liv, eksempler på liv (udtrykket er inspireret af titlen på Helle Helles bog, *Eksempel på liv*) med alt, hvad det indebærer fysisk og

åndeligt. Jeg har ingen forventning eller ønske om, at mine digte siger eller skal sige »præcis hvordan noget faktisk var« – selvom udgangspunktet altid har med erfaring og oplevelse at gøre. Mine digte tager altid udgangspunkt i »Godt stof til poesi«; i livet, i tilværelsen, i de menneskelige forhold – både som min personlige erfaring, men også andres erfaringer, der er tilgængelige via samtaler, litteratur, film, journalistik, billedkunst etc. »Godt stof til poesi« er også sansninger af fænomener; hav, strand, skov, hus, by – en industrihavn, et hegn, et andet menneske etc. »Godt stof til poesi« starter med en sætning i mit hoved *om noget*; her og nu, erindret, forestillet – grænserne er flydende. Intentionen er ikke en virkelighedsefterligning. *Visionen er famlende*. Jeg søger subjektivt det essentielle, det grundlæggende menneskelige, det, der falder udenfor det almindelige, det, der fascinerer – og det, jeg véd er banalt, men som i et intenst *nu* kræver et udtryk.

Jeg mener at undersøge sproget som materiale i forhold til billede, betydning og mening. Sproget er mit materiale, som leret er det i en billedhuggers hænder; jeg tager stykker af sproget og former digtet.

Alene dette, at sprogets begrænsninger kan formuleres med samme sprog, er i sig selv så stor en kvalitet, at den næsten er nok til at gøre det værd at skrive.

## Digt – prosa

Alt, alt for ofte har jeg erfaret en kolossal dumhed, hvad angår diskussioner om forskellene mellem romanen og den lyriske genre. Og det er sket hos både læsere, prosaister og litterater – men sjovt nok ikke hos andre lyrikere. Man lider af den opfattelse at digtets korte, koncentre-

rede form er udtryk for navlepilleri, og at det er et større arbejde at skrive en roman end en digtsamling. Til første fejltagelse: At lade en historie fylde flere hundrede sider kunne i *samme åndethed* betragtes som et væsentligt mere omfattende »navlepilleri« end digtets mere beskedne version. Angående den anden fejltagelse er problemet her, at »det større arbejde« ene og alene vurderes netop på resultatets forbrug af papir og »blæk«. Alene det synlige og kvantitative ligger til grund for vurderingen af, at romanarbejdet er større end arbejdet med en digtsamling – og ja, oftest er en roman en *tykkere* bog end en digtsamling. Men de allerfleste lyrikere kan berette om, at den samlede mængde papir (udkast, redigeringer, fravalgte tekster), der skulle til for at nå frem til *de endelige digte*, er enorm. Og alle erfaringerne i de fravalgte digte er implicit og eksplicit tilstede i de fuldendte digte. En tredje fejltagelse er, når det postuleres, at »romanen kan alt det digtsamlingen kan, men det omvendte gælder ikke«. Ingen af delene gælder. Igen er det kun det positive, synligt forekommende der vægtes. Et stykke litteratur er ikke bare et stykke litteratur; det findes kun fuldt ud, når det læses – det har en *virkning*. At lire et digt af på side 233 i en roman – efter lange dialoger, beskrivelser, handling, klimakser m.m. – medfører en helt anden virkning i læseren, end hvis samme digt stod at læse i en digtsamling, omgivet af en helt anden tavshed, hvor opmærksomheden på enkeltordene, opsætningen, den lydige side af sproget er mere betonet.

Med disse betragtninger har jeg ikke ønsket at fremhæve den ene genre frem for den anden men snarere, at de er helt forskellige.

## Skrive – læse

Hvis jeg ikke læste, ville jeg ikke skrive. Først lyttede jeg til sproget og lærte at tale og forstå det. Siden lærte jeg i ét stykke at læse og skrive det. Jeg læste et digt, før jeg nogensinde selv skrev et. Selvom jeg véd, hvad ordet »rød« betyder, véd jeg ikke, hvilken nuance jeg skulle vælge for at udføre ordet præcist på en palet.

Når jeg arbejder med et digt, er det helt afgørende, at jeg er en god *nærlæser* for at kunne erkende, hvor teksten er svag og skal forbedres. Den almindelige læser må acceptere en bog som færdig og forholde sig til den som sådan, hvilket ikke er det samme som at »tage den for givet«. Som forfatter er jeg i forhold til mine egne tekster en særlig »læsertype«, der ikke alene har *lov* men også *pligt* til at gribe ind overfor tekstens svagheder – i fuldendelsesarbejdet.

En helt naturlig del af mit arbejde som forfatter består i at beskæftige mig med litteratur som sådan – teorier om tekstillæsning, analyse og fortolkning interesserer mig. Jeg har til stadighed selv et ønske om, at mine digte skal blive grundigt nærlæst, analyseret og fortolket. Det er mit ønske, at de skal læses med samme engagement, som jeg selv læser litteratur med. Både positiv og negativ kritik af et stykke litteratur skal være velargumenteret og tekstnært funderet.

Der findes ikke én, endegyldig og rigtig fortolkning af et digt. Der er teoretisk uendeligt mange tekstnært funderede og meningsfyldte analyser og fortolkninger – men mulighed for ligeså mange helt gale og afsporede. En kvalitet ved det gode digt er, at det vinder yderligere i kvalitet ved en grundig tekstanalyse, omfattende både detaljerne og den helhed de er del af.

Gennem nærlæsning føres man dybere ind i digtet og får en større viden om det, samtidig med at gåder stadig bevares, og *nye opstår*.

En læsning af et af mine digte uden et vist tekstanalytisk arbejde vil ikke være optimalt givende. Man vil gå glip af meget ved ikke at søge ind i de lyrisk sproglige effekter, ved ikke at »stille digtet spørgsmål« om dets specielle valg af de præcise ord, ordstillinger og grammatik og spørgsmål om, hvad det drejer sig om – hvilke menneskelige anliggender og tildragelser. Man må have evnen og viljen til at lade digtets sprogligt visuelle billeder udfoldes i bevidstheden; og *se for sig*, det, der ikke kan ses på anden måde end *gennem digtet*: »Fra asken drypper kvalmende løgne om roser« (fra min første bog). Og det er relevant at diskutere sprog i forhold til *digtets brug af sprog*. En eller anden har sagt, at »digtet er sprogets laboratorium«.

Først når man har nærlæst et digt på dettes præmisser, kan man tillade sig at have en mening; og den kan man kun tillade sig at delagtiggøre andre i *tekstnært velargumenteret*. En digter bør også have en vis respekt; for selve den lyriske genre og tradition, hvilket ikke udelukker originalitet og brud på traditionen. Det ville kun være tilfældet for den, der satte lighedstegn mellem udvidelse af traditionen og respektløshed.

Kunst der ikke tager konsekvensen, af at der er lavet kunst før, har et problem. Salman Rushdie siger i filmen *Ord*: »De, som glemmer fortiden, er dømt til at gentage den.« Jeg benytter denne formulering hér om mit forhold til tidligere forfatters poesier. Ordet »dømt« associeres med »ufrivilligt«. Frem for mekanisk og ufrivilligt at nægte traditionens betydning og forsøge at lægge afstand til den i én uendelighed i

en rigid avantgardisme bruger jeg den – *personligt*.

## Begrænsning – transcendens

Min digtning tager udgangspunkt i begrænsninger. Det vil altid være muligt at efterlyse noget i mine digte. Men det fraværende i dem skærper det nærværendes betydning; det digtet drejer sig om på netop den måde, det gør det på. Mine begrænsninger udgøres bl.a. af: at jeg er bundet til ét legeme, er en personlighed forskellig fra alle andre – at jeg foretager mig det jeg gør, bor, rejser og ser, hvad jeg ser – er relateret til nogle specifikke mennesker, læser et begrænset antal bøger og lever ét liv. Men det er lige præcis i denne lyrisk sproglige og visionært famlende afsøgning af denne mangfoldighed af personlige vilkår og forhold, at min lyriks transcendent kvaliteter ligger (bl.a. i forhold til andre forfatteres værker). Og det er *erindringens* uendelighed på kryds og tværs, *nuets* uendeligt u håndgribelige manifestation af sansninger, følelser, tanker, handlinger og erindring – og *den famlende visions* forestillinger, længsel og erindring, som i *mødet med* den lyriske sproglighed transcenderer mine personlige forestillinger på snart sagt alle niveauer. (Ovenstående betragtninger udelukker på ingen måde, at min lyrik litterært kan sammenlignes med anden lyrik eller at jeg som person med andre; men absolut sammenfald er ikke muligt).

Angående lyrikken specifikt gælder det, at selv minimale ændringer af ord ændrer hele betydningen og æstetikken i og med en drejning af associationer i en ny retning med kædereaktionsagtige konsekvenser til følge. Hermed et par citater til at vise *den minimale ændrings konsekvens*, først fra min første digtsamling, *I en kærlig sprække mellem mure og døgn*: »Fra

asken drypper kvalmende løgne om roser«. En semantisk umiddelbart (!) beslægtet version kunne lyde: »Fra asken rinder ubehagelige usandheder om violer« (!). Der er virkelig forskel på disse to sætninger. Jeg gider ikke engang at uddybe det yderligere, men vil tage et andet eksempel, fra en salme (igen indgår rosen): »En rose så jeg skyde«. Står der i stedet, »En margerit så jeg blomstre«, er verset et helt, helt andet – selvom ændringerne igen *umiddelbart* er minimale.

Det er for mig ikke det højest prioriterede projekt at revolutionere det lyriske billedsprog ved at opfinde nye syntaktiske »skemaer« eller grammatikalske koblingsmåder. Forskellen på en moderne (modernistisk) metafor og en klassisk metafor eller en fra hverdags sproget er (ofte) ikke først og fremmest sprogteknisk: Det er ikke selve skemaets struktur men i dets strukturerede specifikke materiale, at originaliteten er funderet – i de specifikt valgte, præcise og indbyrdes forskellige betydningsenheder. Og det er i den semantiske *helhedsoplevelse*, at metaforen bliver ny (altså forskellig fra tidligere metaforer). Jeg vil fremdrage et eksempel fra en anden digter, Ole Sarvig, og et eksempel på en konventioneret, »hverdagsagtig« billedlig talemåde. I *Mangfoldighed* har Sarvig skrevet: »din sjæls stenlampe«. Samme genitivkobling findes i et udtryk som: »din hustrus kavalergang«. Men første eksempel lader det helt åndelige »sjæl« flyde billedligt, betydningsmæssigt sammen med det mere bastante »stenlampe« – og »sten« og »lampe« er almindeligvis ikke forbundne som materiale og funktionel genstand. Det er sproglig konvention, at »kavalergangen« er sprækken, mellemrummet mellem en kvindes bryster; »din hustru« må antages at have bryster: »din hustrus kavalergang«.



Skemaet er formelt det samme; forskellen ligger i den specifikke, konkrete *brug* af skemaet – i betydningerne. Der er så vidt vides ingen almen konvention, om at »din sjæl« har »stenlampe«.

Heri ligger for mig at se også min mulighed som digter i forhold til traditionen; i den fine variation, subtile betydningsforskelle, min *personlige brug* af sproget, af den lyriske genre – i mødet mellem (min sproglige ube/bevidsthed om) mit livs tildragelser og andres erfaringer (tilgængelige via samtale, bøger, film etc.). Men jeg vil aldrig søge det originale for nyhedens værdi; det vil ikke skuffe mig til stadighed at kunne forbindes inspirationsmæssigt med værker, andre tidligere har skabt. Kvalitet, autenticitet (som intet har med objektive realiteter at gøre) og personlig *brug* af almene »muligheder« er det afgørende. Grænsen for denne brug trækker jeg ved plagiatet – dér hvor det personlige engagement er fraværende.

I min anden digtsamling, *Vinden i den hvide kjole*, lyder det første digt: »Du ville elske på sofaen / i stuen af et lysbrøl; / rummet indskrænket til puderne / hæsblæsende øjne, din tørstige mund / bidende i luften. // To døgn / på et / uden tale imellem.«

I *Politiken* (11.3.94) citerede anmelderen Connie Bork kun den første strofe og skrev: »Digtet ligner mere et eksperiment end en erfaring.« Interessant udsagn. Ethvert digt, jeg skriver, er både *eksperiment og erfaring*. Hvad Connie Brok mener med »erfaring« fremgår i øvrigt ikke klart; stiller hun spørgsmålstejn ved, om jeg vitterligt i egen kødelige person har kneppet en pige på en sofa? Negligerer hun helt digtets sidste strofe?

Erfaringer af levet, reflekteret og forestillet liv og tilstedeværelse indtræder parallelt med

erfaringer fra det talte, lyttede, læste og skrevne sprog (egne såvel som andres produktioner) i *digtets »provokerende« sproglige eksperiment*. Denne provokation er i første omgang et »spil« mellem ordene og min visionært famlende, skrivende, digtende og vælgende bevidsthed. Siden kan læseren »provokeres« – ikke moralsk men til at *tænke*.

Jeg vælger; for ud af et hav af ord skriver jeg »kun« nogle bestemte. Jeg læser dem og opdager, at de provokerer min famlende vision. Jeg ændrer i digtet; visionen ændrer sig – samler sig – og/eller åbner sig mod en ny. Eksemplet fra før; »Du ville elske på sofaen« – måske havde jeg en stærk erindringsoplevelse (erindring må under ingen omstændigheder forveksles med idéen om en objektivt, givet fortid) – måske flimrede denne erindring et sted mellem visuel erindring, kropslig »erindrings-vakt« følelse (!) og snigende sætningsfragmenter (jeg »lider« decideret af snigende sætningsfragmenter). Måske kneppede jeg engang/dengang konkret en pige et andet sted end i en dobbeltseng; på et køkkenbord, på en sofa eller under buskenes hvælvinger i Frederiksberg Have. Selvom det måske var på et køkkenbord, udelukker det ikke at ordet »sofa« vælges. Det er ikke det vigtigste, men det er heller ikke ligegyldigt i forhold til digtets udtryk. I forhold til »det faktisk skéte« er det mindre væsentligt.

Det essentielle er det sproglige billedes æstetiske kobling af åndelige/psykologiske/sjælelige/følelsesmæssige udtryk – udtryk refererende til fænomener i verden og »situationistiske« menneskelige forhold.

På en måde forekommer det mig, at mine digte er snævre livsbilleder og eksempler på liv i sprog – bygget på sansninger, følelser, erindringer og forestillinger. Digtene taber altid no-

get af det, de ville gribe, men griber og begriber altid noget andet og helt uforudsét.

## Situation – evighed

Jeg skriver mine digte på baggrund af *noget*. *Noget* sætter dem i gang. I og på grund af situationer af øjeblikkelig art sker der noget i min bevidsthed, som specifikt er knyttet til min personlige tilstedeværen fysisk og åndeligt. Det sker i og med nu-værende situationer, der så at sige indeholder stof, som markant rækker ud over nu-et (både tilbage og frem) og min persons »afgrænsning«. Jeg oplever det faktisk som et møde mellem *verden sanset*, erfaring af *det skete*, forestillingen om *det ikke-skete* og *lyrisk* sprogligt æstetisk *skaber-drev*.

*Om erindring*: Min erindring er en uendelig historie, en uudtømmelig samling hemmeligheder jeg konstant (mens den vokser!) stræber efter adgang til og indsigt i. Hvad der faktisk er hændt (»hun blev vred og skred«, »fjeldet hen under aften lignede en stor, mørkgrøn, fastfrosset bølge«) er erkendelsesmæssigt, følelsesmæssigt uafsluttet i intense erindringsøjeblikke. Jeg er naturligvis nødt til (at prøve) som menneske blandt andre at leve og agere pragmatisk og acceptere afslutninger indenfor livet.

Min erindring er mig en gåde. Min erindring er ikke min: Jeg besidder den ikke. Den er så meget større end mig, den involverer så meget udenfor mig. Jeg tilnærmer min erindrings historier. Og jeg er fremmed og ikkefremmed i dem.

## Fascination

Om begrebet, »inspiration«, skal det siges, at det er rart, når den kommer af sig selv, for sådan

oplever jeg den også – uudgrundeligt. Men jeg venter sjældent tålmodigt på den; jeg kræver den og kan faktisk arbejde den frem. »Godt stof til poesi« har mere at gøre med »held« – og »uheld« ...

Udgangspunktet for et digt, inspirationen og »Godt stof til poesi«, har at gøre med fascination; ordet knytter sig i sammenhængen ikke særligt til såkaldte »positive oplevelser«, smukke scenerier e.lign. Fascinationen har heller intet at gøre med, hvad der er godt for min person eller andre. Fascinationen er hverken bundet specielt til det »gode«, det »onde«, det »grimme« eller det »smukke«. Den er så godt som ubunden af moral. Derfor er fascinationen på en måde den ultimative frihedsfølelse, fordi den i yderste konsekvens er så ubundet, at den kan opstå ved både synet af og smerten i et voldsomt, åbent sår – på poeten selv! Fascinationen kan stå i ledtog med en vis fandenivoldskhed. Fascinationen er et øjebliks kølige, klare syn på *noget* i tilværelsen.

Heraf følger ingen uhæmmet lyst til selvudstilling – tværtimod. Når det i et digts udgangspunkt inspirationsmæssigt drejer sig (digtene handler ikke om – men *drejer sig om noget*) om personlige tildragelser, spørgsmål, sansninger, erkendelser og følelser – er fascinationen kun vakt i og med, at dette personlige indeholder stof, der rækker ud over og videre end det private betydning.

## Digtets fuldendte fremmedhed

Et færdigt, vellykket digt virker altid fremmed på mig, når jeg læser det. Jeg kan faktisk konkludere, at ellers er det ikke vellykket. Digtet som ustruktureret, ufuldendt *mulighed* bevæger sig ikke (længere) rundt i mig; jeg kan bevæge

mig rundt om, ind i og ud af digtets begrænsede »rum« – og fortabes i dets uendelige og alligevel stærkt ledende betydninger, dets stemninger, dets billeder.

Fordi skriften ikke udføres af kroppens stemme med sekunderne, men af håndens pen udenfor den skrivende krop – og fordi *skriften bliver stående i tid* – kan skriften blive fremmed for den skrivende på en måde, talen ikke kan for den talende. Dette være skrevet selvom lyrikken paradoksalt nok i den grad er »stemmens genre«. Den tyske forfatter Günter Grass har i et interview sagt, » ... at man kan gå omkring og læse det skrevne højt. Alt hvad jeg skriver skal i det mindste *lyde* rigtigt«. Dette kan jeg til fulde tilslutte mig.

I *Enemærker* (»Samlede aforismer«) har Thorkild Hansen skrevet følgende aforisme: »Myte og virkelighed. Hvis nogen havde spurgt /Beethoven, hvem der havde skrevet *Skæbne- / symfonien* og *Måneskinssonaten*, ville han / have svaret, at den komponist kendte han ikke.«. Aforismen får mig til at tænke på den fornemmelse, jeg ofte har ved at læse mine digte: flimrende mellem total fremmedhed, og at jeg kan tage bolig i hvert eneste ord.

I min første bog (*I en kærlig sprække*) står der i digtet, »Sommeren har bredt sig ud«: »Alene svømmede jeg aften / ud for den tomme strand«. Når jeg læser digtet, ser jeg ikke vandet og mine arme i bevægelse for mig; jeg ser *en anden* svømme.

Jeg gjorde for nylig et digt færdig, som jeg vil citere her, fordi der er nogle gode udsagn om mit digteriske projekt:

Jeg besluttede mig for  
at skrive præcis hvad der var galt  
til det blev rigtigt.  
Jeg sendte suiternes breve ud i tiden.  
Min besiddelse; en forvitret slotsruin  
i somrenes hårde solblæst:  
En stor smuk  
men ubrugelig viden  
om det der gik galt.

Digtets tre første vers er en sløjfe, der ikke lukkes men åbner i 3. vers. I de to første vers står, at »Jeg besluttede mig for/at skrive præcis hvad der var galt«. Der er en *beslutning* om en skriven om *noget*; om »hvad der var galt«. Man kan spørge: Hvad der var galt *hvor*? Udenfor skriften, før skriften, før den famlende vision – i tilværelsen. Men 3. vers siger, »til det blev rigtigt«, uden éntydigt at sige *hvor*. Skulle essensen af det, »der var galt«, *digtes/skrives* »rigtigt« og altså føre til et »rigtigt«, *fuldendt digt* (og dermed basta)? Eller skulle det fuldendte digt (»om det der var galt«) simpelthen bevirke, at »det blev rigtigt« *i livet* – i en magisk forvandling?

Digtet kan ikke ændre »det skéte«. Men når digtet æstetisk drejer sig *visionært* om »det skéte«, når det påtager sig flertydighed (splitelse) mellem flere mulige betydninger, der *bliver ved at være mulige i digtets fastfrosne struktur* – oplever jeg faktisk, at det, »der var galt«, bliver lettere at bære.

*mens tingene bliver større og mindre / forsvinder jeg*

# Det forbandede og det ekstatiske

## Om digtningen i 90'erne

*»Hverken kundskabernes rigelighed eller kendsgerninger-  
nes ejendommeligheder, ja ikke engang opdagelsernes ny-  
hed er tilstrækkelig til at sikre et arbejde udødelighed.«*

Georges-Louis de Buffon

### 1. Digtets situation og funktion

En række af 80'ernes digtere er flere steder taget til indtægt for et opgør med den modernistiske avantgardes projekt ved angiveligt at spille dennes dogmer ud imod den selv, ved at overskride avantgardens krav om overskridelse.

En følge af denne æstetisk-filosofisk vrangvending bliver den vacuumlignende tilstand, den efterfølgende generation befinder sig i, en tilstand der både er forbandet og ekstatisk.

Forbandet fordi avantgardens tradition for reaktion på reaktion har spist sig selv op og gør det til den pinligste vegetation at reagere på dette. Væk er den motor, som ellers længe har trukket kunsten frem. Ekstatisk derved at man nu pludselig hænger frit svævende i det tomme rum, og selv er overladt at indblæse betydning i kunsten.

Reelt kommer kunsten vel i meget høj grad til at omhandle dette; at indstifte betydninger, et overskud af vision.

### Digtets placering i sproget. Kommunikation.

90'erne er individualitetens årti. Enhver er overladt til sit eget projekt; der er ingen syste-

mer, ideologier, eller retningslinier at læne sig op ad, feltet er åbent. Der er kun Hiin Enkelte, så meget desto sværere at se i øjnene i en skæv og flimrende samtid, der ovenikøbet står foran det faktum, at et sekle og et årtusinde er ved at rinde ud. Der er kun den enkeltes moral og etik at arbejde med, basalerne på tærsklen af et nyt millenaire.

Måske det kunne være formålstjenstligt at ridse at par fundamentale størelser op.

Poesien har i stadig stigende grad op igennem det 20'ende århundrede, været det felt hvori den sproglige erfaring har kunnet lægges under lup. I det poetiske sprog nedprioriteres sprogets mere entydige kommunikative aspekter, for en mere billedskabende flertydig, kognitiv funktion.

Poesien er det diskursive felt i sproget, som er sproget, når sproget angiver en erkendelsesmæssig forhåbning eller illusion.

Uanset erkendelsesteoretiske positioner har vi på den ene side en skrivende og det skrevne, og på den anden, en, i det mindste konstitueret, læser.

Disse tre ingredienser falder for så vidt sammen i det forhold, at der kun er ét: aflæsningen. Ingen læser, intet digt.

Her bliver digtet i videnskabelig forstand et

stykke »natur«, en tendens til væren, som konceptualiseres af iagttageren. I al sin rørende enkelhed kommer der præcis så meget ud af et digt, som der læses ind. Dermed selvfølgelig ikke sagt at *anything goes*; det kan dog ofte være svært at se forskellen. Kunst spejler altid forestillingsevnen elasticitet; som man råber i skoven, får man svar.

Hvad er digte da? Et erfaringsafkast, et program til gennemspilning af personlig erkendelse og sensitivitet, et spor: her var vi mig og digtet. Digtet er et vindue mod verden, men samtidig verden selv.

Når aflæsningen konstituerer digtet, bliver digterens fremmeste indsats at stille sin sensibilitet, sin ekspansive fordybelse og medleven, også ud over det subjektives grænse, og ikke mindst sin håndværksmæssige drevenhed til rådighed.

Dermed bliver det fundamentale krav, et krav om indbygget kvalitet. Ikke i en snæver almennyttig forstand, men som absolut konsensuel bestanddel.

En holdbarhed udover næste sæsons litteraturvidenskabelige grille. En rummelighed i klassisk forstand. Digtet som en tilnærmelse til et kommunikativt utopia, men også et absolut nulpunkt hvorfra livet kan ses i sin reneste form, som aflejret indlæsning. Kunsten bliver da det højeste håb, som den tyske kunstner Gerhard Richter har sagt det.

Om kommunikation, antager jeg så her.

## 2. Den personlige dimension. Om skriveprocessen

I *Verdensvasen* (Borgen, 1992) arbejdede jeg mig frem mod en erkendelse af en poetisk

kongruens mellem det ydre og det indre. Fra denne bog opererer jeg med to størrelser, der dog må sammenfalde for at kunne videregive indsigt eller formidle digterisk vision; det lokale og det globale.

Det Lokale er Subjektet, den personlige tid, det kommunikative og det kognitive sprog, kroppen, det private der repræsenterer digtets indhold, der hvorfra en erkendelse/erfaring skrives frem.

Det Globale er objektiviteten, tiderne, strømningerne, historien, biologien, de almenmenneskelige kardinalpunkter. Det Globale repræsenterer formen.

Disse felter etablerer og forskyder indbyrdes hinanden, men er samtidig to inkongruente modeller; mennesket møder verden, verden kommer til mennesket. Digtet bliver til som interferens mellem disse to områder, en art komplimentaritetmodel.

De største digtere gennem tiderne har været kendetegnet ved deres personlige tone, deres specifikt indvundne diskurser og ved at besidde et univers, ingen andre kunne skrive på – trods formelle ligheder med en omverden. Dét er den personlige dimension, som kun kan vindes ved erfaring, erkendelse, smerte, kort sagt et eksistentielt engagement i livet og basalerne, deres forskellige indfaldsveje gennem nu'et / antiklimakset, skæbnen / tilfældigheden, etc.

Højholt skriver i *Intethedens Grimasser*: Den kunstneriske tekst bevæger sig på én gang fra eksistens mod ikke-eksistens, og fra ikke-eksistens mod eksistens.

Den personlige dimension er min navigatør: Et konstant bakspejl i den digteriske proces – samtidigt med at det er min fremadrivende vision.

Eftersom digtet for mig repræsenterer et vue ind i det basale individ og eftersom kommunikation, set fra samme sted, betyder uendeligt meget for mig, forsøger jeg i digtene at lade deres tid og, i store træk, min samtid »leve med«. Men samtidig med dette : udenfor en samfundsrefererende eller psykologisk kontekst – igen den rene form, den yderste konsekvens.

Således at etablere et forhold til en verden, der ikke formår at fastholde sig selv.

Helt grundlæggende ser jeg virkeligheden / verden som een stor scenografi, systemer i systemer i systemer, men også at der er en etik i æstetikken, at det er muligt at danne en opfattelse af verden. Den natur kan opfattes via sprogets natur. Vilkår efter vilkår, der er ligeså mange verdener, som der er mennesker – men i digtet kan jeg personligt/individuel afkræve en satsning med at opfatte et nu, som enhver kan gå til.

Pressemeddelelse til udgivelsen af *Verdensvasen* (Borgen, 1992): »Samlingens titel peger hen mod vasen som mytologi, symbol, form og indhold. Vasemotivet og -formen drejer sig om en udelukkelse af historie og en væren i stringent form. Vasen repræsenterer et irrationelt og evigt indhold. *Verdensvasen* omslutter, indeslutter og udelukker, den indhyller en verden, giver plads for en satsning, stemning, sansning – for begyndelser til narrative elementer, hvis afslutninger altid vil blive udsat og tilbageholdt på ubestemt tid«.

Med *Verdensvasen* blev den personlige dimension som erfarings- og procesmodul afklaret for mig: at alt skal gennem det personlige filter, at individet bag skal mærkes. Der skal være en erfaret essens, hvorfra der tales: objektivt, men subjektivt sat i scene. Dette er naturligvis hæg-

tet til autenciteten og ægtheden, ihvertfald forestillingen om disse størrelser. Man kan sige, som det så gælder om at leve op til.

Derfra skal udtrykket akkumuleres videre til en global transcendens, eller sfære (Det almene). Uden at slippe den personlige kerne, men denne forskydning for at opnå et niveau, hvor indgangen til digtet er for enhver, selvom digtet står større end såvel læser som skriver, uantasteligt. I sidste ende som udsigelse, kommunikation og betydning.

Det er ikke sådan, at jeg under selve skrivearbejdet sidder og væver mellem, hvad jeg nu finder lokalt og globalt – som en anden dukkefører, der hiver i snorene.

Det er en ikke-bevidst tilstand, der dikteres af anelser og når man pludselig falder ud af digtet og kan se tilbage på det. Der er en Styrelse (med Kierkegaards ord) der motiverer een, bekræfter hele drivkraften. Men som jeg ikke aner, hvorfra kommer, og hvor det lokale og globale styrer mig, så jeg er marionetten.

Det kan tage måneder at få indvundet det lokale og globale i digtet. Når det lykkes, er det så også det hele værd. Ligeledes det foreliggende hårde arbejde. Som man glemmer til fordel for det tingeltangel, der perfekt har sat sig på siden.

Den personlige dimension derimod, er ikke sådan til at tage fejl af, den kan man mærke fra starten om er intakt. Den er grundsatsen, og kan ikke stables på benene midt inde i et digt, fordi den i så tilfælde har sprunget sig selv over, inden der var noget at skrive om og over.

Hvis den personlige dimension viser sig som en første linie, der forekommer helstøbt, evt. bærer en syntaks eller metafor, der overstiger ens forventninger, men samtidig ikke ville være foruden ens personlige »beat«, opstår en tilgængelig og poetisk intakt tone. At der er noget

at skrive videre på, når de første linier har sat sig på papiret.

Alt hvad jeg skriver, oplever jeg. Alt hvad jeg forfatter, har jeg oplevet. For det første – og i det endelige digt. Resten af processen – der jo går mod et værk – er pludselig inspiration, der dog altid ender med at blive hæftigt bearbejdet, fordi der bag impulsiviteten altid hviler yderligere indgange til digtet, som skal åbnes, fordi digtet, måske, skal den vej. Det er en væven mellem det ubevidste og bevidste, en higen mod et hyperplan, som kun poesien kan rumme, og det nytter ikke at være berøringsangst eller konfliktsky. En mening med og fastholdelse af livets basaler kan begribes i digtets nu.

Det vellykkede digt indeholder ingen logiske alternativer. Det er dén sublime tilstand der lokker een.

Jens Hjøllund-Knudsen skrev i sin lektøruddataelse om *Verdensvasen*, at den lagde kraftigt afstand til den minimalistiske digtning, der har præget store dele af den unge scene i 90'erne. Det er i høj grad tilsigtet fra min side. Ligeledes at lægge afstand til den postmodernistiske overfladeæstetik, der prægede vel især senfirserne, og samme års universitære poetiske »powerplays«. En vrede, eller krisebevidsthed, kan altså godt indkorporeres i et digterisk projekt, en overordnet ambition.

I den postmoderne indfaldsvinkel til poesien kunne man finde form og indhold, det lokale og globale repræsenteret, men sjældent som sammenfaldne. I ny-minimalismen, ligeså, men for udøvere af begge genrer gælder det, at tilsyneladende kun et af planerne kan benyttes af gan-

gen. Og hvis begge, kun påpegende det ene plan der skrives på!

For de postmoderne digtere stod ironien, læs: distancen, i vejen, fordi subjektiviteten kun gled gennem filteret som form-fornemmelse.

De ny-minimalistiske digtere (der alle udspringer fra Forfatterskolen, og som synes at skrive på Borums, Niels Franks og Ashberrys »poetikker«) synes at operere med forholdene som modsatrettede størrelser, dvs. at istedet for at opstille retninger/bevægelser som vilkår, søges der *either which way*, med bevidstheden om det ene og andet holdt i strakt arm ud fra kroppen, i hver sin hånd og med den personlige nødvendighed underligt smuldret ladet tilbage. I dels en *stimmung* af digterrollen, og dels en berøringsangst, der fælder digtene et efter et, fordi man ikke både kan skrive digte og være bange for at have sig selv med. Og så samtidig lade digtene handle om netop udelukkende een selv.

Det er således ikke nok at skrive på den personlige dimension overfor sproget, men den »reelle« virkelighed, som sproget kan gå over og belyse. Og samtidig er en del af. Eller med andre ord, det gælder for digteren om at udgøre nuet istedet for bare at skrive på det eller lyrisk illustrere det. Det gode digt indeholder både himmel og helvede, digteren må tage begge vilkår på sig og sonde derfra.

Det lokale og globale bærer unægteligt geografiske reminiscenser i sig. Ligemeget hvor meget jeg i min digtpraksis benytter mig af mottoet: »Kend tidsånden – brug den aldrig«, må jeg indrømme, at min samtid taler igennem disse år. Jeg mener selv, at begreberne hos undertegnede er opstået af førnævnte krisebevidsthed – udsendt fra en beboer i den globale landsby.

Måske som forsøg på at optage et nyt »metablik«: et voyeuristisk ind- og overblik fra poesiens side, der erkender den forbandede og ekstatiske situation – ikke kun i 90’er-kunsten/digtningen, men lokalt og globalt: individuelt og kulturelt.

Krisebevidsthed fordi: vi er midt i et *fin de siècle/millenaire*, og alle retninger synes at stå ved adskillige korsveje.

90’erne er globale og mens vindene synes at blæse i alle retninger, og Individet nær synes at forsvinde i en rygende amoralsk erfaringsaflejring, er det ikke desto mindre der, at kunsten/poesien skal fokusere. Ikke som selvsnadrende petitesseri. Men som en erkendelse af, at den forbandede og ekstatiske situation, samtidig foranstalter en *tabula rasa*, og giver det »åndelige«, eller kunstneriske individ, den optimale

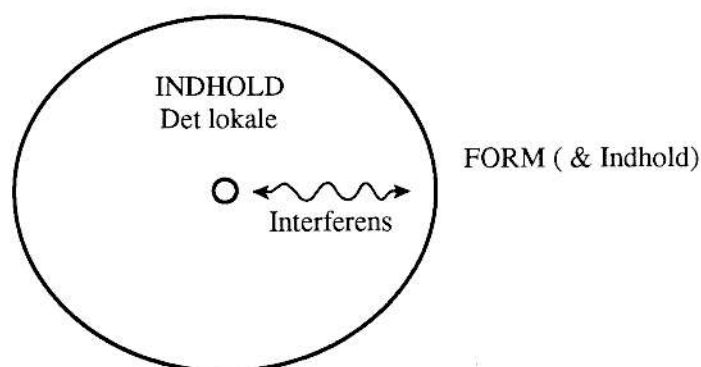
friktionspost at operere ud fra.

Set på den måde er 90’erne en unikt åben dekade. Læg også mærke til, at der i store træk ikke tages afstand til 80’er-digtningen, eller til de erkendelser, de bedste af den dekades digtere, fik sat spot på. Hvor ofte er det set – og her ovenikøbet med god samvittighed.

Jeg tror, at denne komplementaritetsmodel dukkede op som følge af en revision af mit forhold til poesien. For længe har den unge poesi herhjemme nøjedes med bare at være poesi. Mens kunsten gik uantastet forbi. Kunsten forstået som konkret visionær integritet/autencitet/autonomi.

Og så er vi fremme ved, hvad udviklingen derfra skulle blive.

#### VERDENSVASEN



### 3. Vision

Min anden digtsamling *Overmorgen (Millennium)*, Borgen 1996, er ligeledes bygget op om det lokale og globale. Men som en erfaring fra *Verdensvasens* indvundne terræn – og fra mit

liv, sideløbende, men først og fremmest – kom yderligere overbygninger på. Jeg er ikke blevet ved min læst. En af disse er Visionen, den vægtigste i *Overmorgen (Millennium)*. Den havde jeg allerede fært af i *Verdensvasen*, men den skulle vokse sig til at blive konkret og bevidst.



Som med al poesi, styret af et ønske fra det ubevidste, dikteret af anelser. Allerede i *Verdensvasen* var mine digte spundet op om en kraftig rytmisk drivkraft og en tilnærmelsesvis overbudspraksis af visualiseringer og betydnings-sammenhænge, der pegede tilbage på hinanden, flød i et, udgjorde digtets *flow*, udvidede det, så at sige. Dette skete ikke desto mindre indenfor digtet. Jeg ønskede en større konfrontation. Nogle poetiske greb der vover og siger noget større end digtet og digtets verden selv. Ved at klargøre mit forhold til Synet, eller åbenbaringen, kunne jeg forrykke digtets potentiale. Det lokale og globale kunne gøres større endnu. Visionen er en afledning af dette forhold: digtets meta-blik. Visionen er ikke det samme som at være visionær, men man kan være visionær ved at bruge visionen. Visionen løfter digtet, og kan være medvirkende til det for poesien helt særegne hyperplan. Som form, tema og syn. Men indholdet skal stadig udgøres af erfaring, den personlige dimension.

Det visionære går ofte for at være bærer af mål eller hensigt, ideologisk såvel som kunstnerisk. Dette interesserer mig ikke. Poesiens eneste hensigt/mål må være kunstnerisk integritet/autonomi. Dikteret af den selv, skriveren som objektiveret subjekt-medie ...

Jeg er ikke positivist. Jeg er ikke visionær på den måde, at jeg ønsker at stille utopien overfor grelle forventninger om et klimaks, tillige et ofte postuleret socialt. Jeg må tage Manuel Vazques Albans ord til mig: » ... Jeg tænker mig ikke utopien som en luftig forestilling om den perfekte fremtid, men som en idealistisk stræben efter forandring«. Min brug af visionen er ikke-ideologisk, ikke-sociologisk.

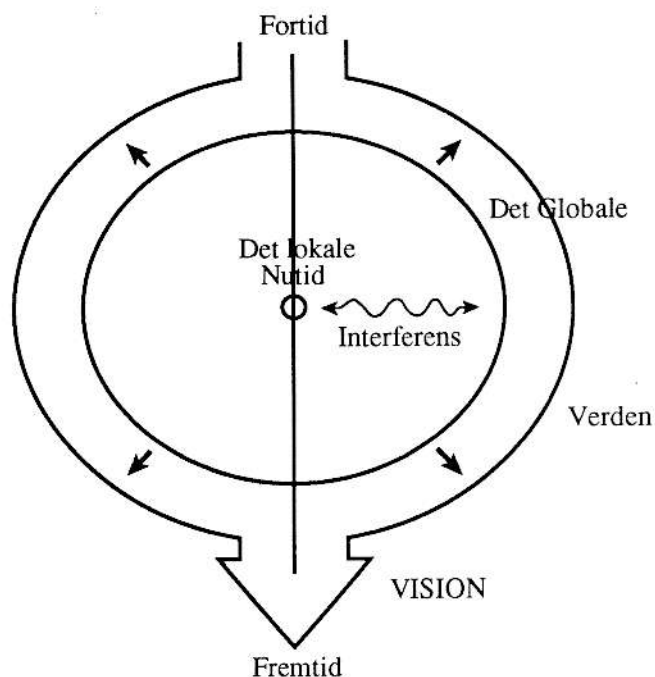
Visionen optræder som forskydning i digtets erfaringsmasse. Sidstnævnte skal skrives naturligt op som digt, den er basis: Visionen udvider og konsoliderer interaktionen med det globale. den er et yderligere abstracta, et yderligere oplevelsesfelt, der peger mod et intet, ingen har set, men alle drømmer om. I symbiose med det lokale og globale forefindes muligheden af en organisk helhed. En bevidstliggørelse af noget ubevidst, der, modsat erfaringsmassen, ikke kan – eller skulle jeg sige: bør – udgøre et digt i sig selv. Omvendt er erfaringsmassen heller ikke et digt i sig selv, men har brug for vision, såvel som form.

Visionen er et emotivt udsagn (I. E. Richards, *Science & Poetry*, 1926), det nytter ikke at spørge, om den er verificerbar, i modsætning til referentielle udsagn, der er illustrerende (Modsat Richards mener jeg dog ikke, det emotive har sin bund i det mentale/psykologiske; det ubevidste kan også være, at Verden får lov at kigge ind gennem een). Visionen angiver en ekstra dimension – endvidere er den en konflikt med sit eget materiale. Når den fremtræder i sin mest inklusive form, peger den tilbage på det, den blev skrevet frem fra. Og vision må afføde vision, eller erkendelse: re-vision. Det er den grænse, der må passeres. Det erkendte må erkendes, for nu at sige det sådan. Således kan *Overmorgen (Millennium)*'s basis optegnes som værende 1) Den personlige dimension/det lokale og globale, 2) Vision, 3) re-vision. Kunst er afkastet af konsekvent konflikt og søgen, og kunstneren bør tage konsekvensen af, på den ene side at formidle et Utopia, på den anden at kun rammen, værket står tilbage; afkrævet som værk: Stedet som ikke er (Ole Sarvig). Og alligevel lever og ånder lige foran næsen af een, afkrævet på papiret. Det visionære må ikke blive

missionært. Visionen ikke en mission. Den er hverken sand eller falsk – den er. Men indenfor digtet peger den tilbage på en overordnet ambisiøsitet. Når den melder sig som et naturligt led

i poetiske erkendelsesmønstre, er det bare med at få den griflet ned: »En dyngvåd kalla brister / over en smeltet by.«

#### OVERMORGEN (Millennium)



Vi er helt derude, hvor Klassikeren over dem alle: Tidløsheden, står frem. At stræbe efter tidløshed er et ikke et mål i sig selv (hvad mange ny-minimalister åbenbart tror), men i arbejdet med poesien er dimensionen ikke desto mindre til stede, forstået som en tilstand, der er evig, på den måde, at der er tale om et individ, der skriver på individets, perceptionens fortsatte historie, der ligeså lidt kan afklares, som den kan erkendes, men som qua sproget, ordene og skriften kan åbne flige af betydning, der kan kaste et lys på forståelsen af nuet, sansningerne, gentagelserne, hele det *clockwork*, mennesket består

af, og som har brug for et filter at si erkendelsen fra i.

Men forsøger et digt at ramme en tidløs tone, forstummer det næsten øjeblikkeligt af sig selv, fordi det da højst sandsynligt søger tilflugt i en allerede overleveret tidløshed, et konglomerat af tidligere tiders suveræne digtning, og ikke etablerer en tidløshed ud fra sin egen tid. Da er vi fremme ved det visionære igen, for enten forsøges det tilnærmet på den vis eller også ender digtet i en luftlomme, en implosion, der hverken vil tage stilling til dette og hint, og som udelukkende fremstår autonomt, grundet dets

angst for at turde at ville sige noget. Ergo har digtningen brug for og ernærer sit fortsatte virke ved at tage stilling til tiden, som sådan, dels indenfor det tidsrum, digtet selv foranstalter, men således også ved at lade det visionære træde i kraft. Ikke som en forståelse for at man er del af en samtid, og at ens digt nødvendigvis skal sige denne noget, men fordi digtets force, i en skildring af Væren, omverdens struktur og fraktalitet, må fungere som pendler ud fra individet, der stod bag og satte ord på en fornemmelse af rent fremskrevet liv. I sit liv, sit nu, i sin tid.

Jeg bilder mig ind, at det er muligt med en sådan digtning, der både er i stand til at lukke øjnene for det at skulle være orakel på sin samtids vegne (Nordisk Fjer, Ishøj-problematikken) og samtidig indkorporer denne ved at insistere på sit eget værd, ikke kun på æstetikken, men f.eks. også etikken og moralens niveau (hvormed der automatisk åbnes for det u-æstetiske). Det vil sige, at samtidig med at den stikker en finger i jorden på sit fags og stoltheds vegne, fornemmer den også rystelserne i selvsamme jord fra et samfund i opløsning, globale kriser etc., og selve den seismografi udgør med sin skælven og fornemmelse af rokerende grænser, Individet der planter sit frø, for at lade forhåbningen om virkeligt, »evigt« liv – i nuet! – gro.

Lad dette være ikke-ideologisk, ikke-moralsk, men etisk på poesiens vegne.

#### **4. Hovmod og Fald (Hybris & Nemesis) – going down in flames**

Ovennævnte skæbneforhold har jeg altid fundet kunstnerisk interessant. På den ene side angiver det individualitet, på den anden side ydmyghed

og erkendelse. Det har været en konstant tilbagevendende faktor under arbejdet med *Overmorgen (Millennium)*. Digteren er hovmodet, det overhovedet at bilde sig ind at man kan sætte form på verden, og Nemesis er både digtet, verden og nu'et, der svarer igen. Dermed ikke sagt at digtene er blevet tærsket på plads, inden de overhovedet fik begyndt, for individet som visionær, som kunstner, og erkendelserne af alt det ovennævnte har skabt grobund for nye erkendelsesveje. Så klassiske såvel som opløste de end måtte være. Det er en meget subjektiv fornemmelse for dette skæbneforhold, jeg nærer, men alligevel mener jeg, at det er et alment kunstnerisk/poetisk relevant erkendelsesmønster. I den digteriske praksis kan det være helt sundt at forholde sig til dette forhold, som modul eller koncept. Det handler om: at hævde sin sag, rejse den (Den pers. dimens./det lok./glob.,vision) og erkende dets a-konstans (Re-vision) Erkende hvad jeg må betegne som: midlertidigheden, eller »faldet«, i den kunstneriske higen. Som nødvendig kunstnerisk dialektik, en pejling som led i en konstant kunstnerisk søgen/finden. Det visionære i at begå overmod – og vække gudernes vrede (guderne må i denne henseende være betydninger, erfaringer, ordene etc.) er hvad digtning bør være bygget på. Hvo intet vover, intet vinder. Og »ingen logik overgår menneskets higen«. Jeg skulle måske tilføje, har man først formuleret og defineret sin poetik, så man ikke dumper lukt tilbage i helvede, når verden har taget ens værk til sig. At begå Hybris er at stige fra det lokale. At opsøge Nemesis er at opsøge erkendelsen og det globale. I den sfære vil man altid blive skudt ned i flammer. Men hellere det end aldrig at have givet los, sig selv lov: kunst handler ikke om tryghed eller dekoration. Et

digt kan starte i et punkt, afsøge sit område og vende tilbage. Det digt, der for mig er interessant, er det, hvor punktet der begyndes i, tabes – uigenkaldeligt. Men samles til en kunstnerisk erfaring, der igen afspejler en livets. Men klogere, dét mere fyldig. Det gælder om at tage nogle vilkår på sig, tippe digtet fremover om nødvendigt. Er det nødvendigt at gribe an med en vrede, er der ingen vej udenom – hvis udtrykket og ærligheden holder. Også kunstnerisk. Helt basalt handler det om at tage det første skridt med intellekt og hele bagagen og ved næste at have tiltro: rykke videre, når det egentlige er sagt. Derpå – og det er her, at Nemesis må tages til ens projekt – at lade digtet få konsekvens. Det drejer sig om en tiltro til mediet. Og dets konsekvens for dets formidlers liv. Ikke belærende, men skitserende vilkår.

Kan man overleve Nemesis, og er man så bevidst om sit projekt at man både tør og kan begå Hybris, venter et, skal vi sige, uundgåeligt gennemreflekteret digt for enden: stadig gådefuldt, kun en gestus, autonomt via sin indarbejdede vision.

## 5. Det Skizofrene.

Den forbandede og ekstatiske situation opridser meget vel en optimal kunstnerisk position. Begge dele er nødvendige i det gode kunstværk. Men i 90'erne er forholdet også blevet explicit. Det angiver også en skizofreni.

På een gang hengiver jeg mig til poesien, på den anden side har jeg en vrede, eller ambition, der får mig til at holde en vis distance. Fordi Kunsten paradoksalt nok, hele tiden må holdes for øje. Det er en skizofreni. En anden er den rent kunstneriske, inde i projektet. *Overmorgen (Millenium)* er en stor blend af forskellige pla-

ner, indholds- og betydningsmæssigt.

Det skizofrene i den bog må siges at være det, som Hybris/Nemesis-ideen også er bygget på: erfaringens midlertidighed- og erfaringen af midlertidigheden. Og at skabe kunst/erkendelse dér fra. Jeg holder ikke øje med mig selv, når jeg skriver. Men det er en anden, der skriver. Jeg ved denne Anden, dette Andet, ville ikke være foruden mig. Det skizofrene element er også tilstede i feltet mellem det lokale og det globale. Men der skal den inddrives og udgøre en sublim dialektik. Eventuelt som udtrykt i visionen: synet der på een gang peger tilbage på een selv og er et vindue mod det ydre rum.

Det at skrive en poetik er også skizofrent, såvel som kunst/refleksion/impuls/intellektualitet, altid har været det, udgående fra samme sted. På den måde er skizofrenien ikke en »ny« akkumulator. Men en helt tydelig faktor i min praksis, afstedkommet af både at ville kontrollere holdning, formvilje og indhold. Jeg har taget konsekvensen, og på *Overmorgen (Millenium)*'s forside kigger den spaltede observatør ud på læseren. En sølv- og hætteklædt voyeur med et menneskes øjne bag sløret.

## 6. Eksplicit erfaring af arbejdet med visionen.

I disse år, hvor avantgarden synes at være et levn fra en illusionsbristende og, på kunstens vegne, håbefuld tid – idet den ved at repræsentere Det Ny, skulle have kunnet omvælte perceptionen og virkelighedsbilledet, er det sært at måtte konstatere, fra Intets bombetomt, at ens brug og påkaldeelse af visionens gyldighed, minder så meget om avantgarden i bevæggrundene.

De har begge det tilfælles, at der er tale om

forhåbningen om: en fremadstræbende funktion hvis kendetegn er indsigt, privat, alment og globalt. Ligeledes at det af nødvendighed, for at kunne akkumulere sin energi videre som kunst, må repræsentere det såkaldt »Uafhængigt nye«. Tillige at indeholde en, og det er som reaktion overfor samtidens kunstneriske/kulturelle størkethed, provokation, der rykker bevidstheden og forestillingen om kompleksitet og tvetydighed. Men, og det er et meget vigtigt men, disse formelle ligheder taget i betragtning, må man så også se disse års forandrede, eksistentielle, og via traditionen og arven, overleverede vilkår i øjnene, og de medfører at denne visionens indfaldsvinkel, ikke for enhver pris, skal udgøre det uafhængigt nye. Derved at det nu er erkendt, at vi er en del af en erfaringsmasse, der ikke bare sådan er til at skrabe af hælen: vi kommer af historie, vi vil blive historie. Man kan kun skabe nyt ved at tage afstand til det passé, men i høj grad vil et sådant opgør være betinget af sin transhistoriske bevidsthed, opgørets fødekæde – og faldgruber. At man erkender dem, kender dem og går frem med bevidstheden om dem, uden at blive hæmmet af denne historiske bagage.

Endvidere er provokationen også blevet en mindre væsentlig faktor, fordi den for ofte kun traderer effekt, og digtets egen energi surres op om en egentlig konfrontativ taktik, der for ofte får digtets mål, der aldrig kan have en hensigt, til at falde i baggrunden. Jeg tror, at Forførelsen er et bedre ord, den naturlige udledning af et afklaret forhold til 90'ernes forbandede og ekstatiske situation. Og i modsætning til avantgardens krav om konstant grænseforvridning, evt. ved provokationen, men også ved formmæssige problematikker (der såmænd bare forbliver sådanne, fordi form i sig selv aldrig kan udgøre

et indhold) for at kunne angive perspektiverne ved Det Ny, er selve kommunikationen en vigtig bestanddel: den præcise – i det skjulte, omend ikke på indholdssiden, klassisk bevidstforførelse/kommunikation/iscenesættelse.

Kravet om Det Ny er altså overtaget af Det Ny, der overleveres via visionen, som anerkender hele det historie og erfaringsmæssige som forudsætning for overhovedet at kunne videregive de visionære aspekter. Visionen er desuden ikke-didaktisk, hvis der er belæg for den hos skriveren, den læner sig ikke op af konstitutioner, der skal tages afstand til for at sprede nytænkningen, den læner sig ikke op af filosofiske trends eller anden normativ begrundelse. Ganske simpelt fordi den ikke har plads til det i sig, den udgør nemlig selv en historie: individets og digtets tid. Indeed, 90'erne er individualitetens årti, en smuk, men mørk vinter.

*»Alle overlever, men kun få gennemlever det vidunderlige. Der er / simpelthen ikke plads til så mange ord. / Som et såret dyr af en åbenbaring springer den frem, generationen, viser sit/ ansigt om det frygtes eller ej. Det er indlysende at ting forandrer sig. / Vi kan følge hinanden ind og ud af evigheden«*

Jens Carl Sanderhoff, *Vild/Hvid*,  
1992 (udgivet på eget forlag).

Det at formulere sin poetik kræver nøjagtig så mange års intens erfaring og arbejde med poesien som det antal år, man har levet i. Digter er ikke noget man kan blive, det er noget man er. En poetik er éns livssyn, men dirigeret af erfaringen ud fra et værk. En poetik, såvel som et kunstværk, angiver hvor man befinder sig lige nu, og hvordan man har gennemlevet og perciperet forskellige facetter af éns liv/eksistens.

Ingen af delene kan afgrænses fra det liv, man befinder sig i.

Både digt, kunstværk og kunst-etik bygger på erfaring, erkendelse og vision. Det kan der ikke skrives digte på, som på en formel: Digtet kan ikke mestres, det må gennemleves, men ved at have afklaret sin etik overfor kunsten, kan man indvie sig selv yderligere i det projekt man har påbegyndt, og ikke kender nogen vej ud af: Jeg er begyndt og kender ingen vej tilbage.

Fra jeg var helt lille har jeg levet med nogle opfattelser, der måtte være digte, og som senere viste sig at være sådanne, på et tidspunkt kunne væksterne og forgreningerne formuleres, poe-

tiken blev en erfaring deraf. Eller måske snarere, en vision, som jeg foretrækker at se disse overvejelser som.

At: Standse det ustandselige, knytte det uknyttelige – og forfatte det ufattelige.

Afslutningsvis vil jeg gerne anbefale følgende digtere fra min egen læsning af 90'ernes lyrik:

Karen Marie Edelfeldt, Jesper Berg, David Læby, Naja Marie Aidt, Nicolaj Stochholm, Espen Andersen, Jesper Mulbjerg, Hans Erik Larsen, Kasper Kaum Bonnén, Svend Ranild og Jens Carl Sanderhoff.

## Bidragydere i dette nummer

**Martin Bigum**, f. 1966, bor i København: Digtsamlingerne *Verdensvasen* (Borgen, 1992) og *Overmorgen (Millennium)* (Borgen, 1996).

**Lars Bukdahl**, f. 1968, bor i København: Digtsamlingerne *Readymade! – Stæv-  
nemøder og moderne digte* (Borgen, 1987), *Mestertyvenes tid* (Borgen, 1989),  
*Kys mig* (Borgen, 1990), *Skyer på græs* (Borgen, 1991) og *Spiller boccia med  
kongen* (Borgen, 1994). Romanerne *Guldhornene* (Borgen, 1988) og *Brat Ame-  
rika* (Borgen, 1991).

**Katrine Marie Guldager**, f. 1966, bor i København: Digtsamlingerne *Dagene  
skifter hænder* (Gyldendal, 1994) og *Styrt* (Gyldendal, 1995).

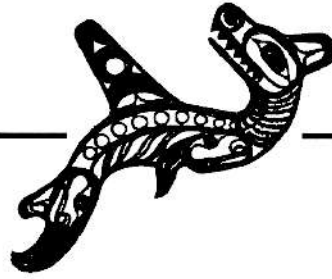
**Lene Henningsen**, f. 1967, bor i København: Digtsamlingerne *Jeg siger dig*  
(Borgen, 1991), *Sabbat* (Borgen, 1992), *Solsmykket* (Borgen, 1993), *En drøm  
mærket dag – Telegrammer om digtlliv* (Borgen, 1994) og *De blå vidner* (Bor-  
gen, 1995).

**Niels Lyngsø**, f. 1968, bor i København: Digtsamlingen *Maske & Maskine* (Bor-  
gen, 1992), romanen *Væskers vandring* (Borgen, 1992) og afhandlingen *EN EK-  
SAKT RAPSODI – Om Michel Serres' filosofi* (Borgen, 1994).

**David Læby**, f. 1969, bor i København: Digtsamlingerne *Himmeltegneren* (Gyl-  
dendal, 1989), *Flyvende sommer* (Gyldendal, 1990), *Lyden af levende* (Gyl-  
dendal, 1992) og *I møde* (Borgen, 1994), samt romanen *Havets kød* (Borgen,  
1994).

**Jesper Mulbjerg**, f. 1970, bor i København: Digtsamlingerne *I en kærlig  
sprække mellem mure og døgn* (Borgen, 1993) og *Vinden i den hvide kjole* (Bor-  
gen, 1994).

**Carsten René Nielsen**, f. 1966, bor i Århus: Digtsamlingerne *Mekaniker elsker  
maskinsyverske* (Borgen, 1989), *Postkort fra månens bagside* (Borgen, 1990),  
*Fordi fugleskræmsler ikke drømmer* (Borgen, 1991), *Kærlighedsdigte* (1993) og  
*Nyborg Færgehavn, lørdag* (Borgen, 1995).



# Ildfisker

Tidsskrift for ny litteratur

**TEMANUMMER: POETIK**

*Niels Lyngsø*

*Katrine Marie Guldager*

*Lars Bukdahl*

*David Læby*

*Lene Henningsen*

*Carsten René Nielsen*

*Jesper Mulbjerg*

*Martin Bigum*

Nr. 13 • 1995