

Øjeblikkets intervention

Om genrer og systemer i Per Kirkebys tidlige forfatterskab

Katrine Worsøe Kristensen

For mig er det kun ét system – mit eget. Men der er dog et system, og andre opdager også at der er et system, men de har blot ingen mulighed for helt at forstå det. Det er også ligegyldigt – det afslører inden absolutte love.

I mit arbejde med Per Kirkebys tidlige forfatterskab er jeg ofte blevet mødt med underen. Det er helt symptomatisk, at de fleste forbinder Kirkeby med malergerningen og store loftsmalerier men faktum er, at han faktisk har mere end 80 bogudgivelser bag sig. Jeg har da også været svar skyldig, når jeg bliver spurgt om den manglende belysning af forfatterskabet. Der er udgivet store registranter og velillustrerede værker af hans malerier og skulpturer. I samtalebøger og interviews er omdrejningspunktet oftest den maleriske proces med idéhistoriske referencer – et emne som forfatteren Lars Morell bl.a. arbejder med i portrættet *Kunstneren som polyhistor* (2004). Men på danske bibliotekers netmagasin www.litteratursiden.dk er han ikke omtalt blandt de utallige forfatterskabsportrætter, der er at finde der. I litteraturhistorien nævnes han sporadisk og bliver i *Gads Litteraturleksikon* (1999) kategoriseret som konkretist og systemdigter i den såkaldte *tredje fase* af den danske litterære modernisme. Det er bemærkelsesværdigt at se når han ikke alene er særdeles produktiv, men også nyskabende i sin debut og i den grad kvalificeret udi forfattergerningen. Hans tekster befinder sig oftest i et systemisk krydsfelt, hvor helt konkrete karakterer og objekter går igen i både billede og tekst. Han taler om blindgyder i sin kunst, som han frigør sig fra ved at lave en tekst. "For mig er det maleriske og det digteriske principielt det samme" siger han og rammesætter således, med den konstatering, essensen i hele sit kunstneriske virke. Forfatteren Erik Thygesen kalder hans tekster for ord-billeder og begrebssætter altså en form der lader to normalt opdelte genrer – værket i billedkunsten og værket i litteraturen – flyde sammen og kommer til at fremstå som en hybrid i spændingsfeltet mellem to eller flere genrer.

Øjeblikkets intervention rammesætter, for mig at se, egentlig hele essensen i forfatterskabet. Jeg har lånt metaforen fra dr. Phil. Jan Rosiek, der i artiklen *Avantgardens genkomst?* (2001) stiller sig i opposition til den "modernismekonstruktion" der blev formuleret og tematiseret af en række forskere ved SDU, Kolding, hvis forskerteam nu, i den litterære kritik, omtales Kolding-skolen. Modernismedebatten er diskuteret og beskrevet adskillige gange siden, og det er ikke min intention at gå yderligere ind i den debat, blot nævne i hvilken forbindelse den har relevans her. Koldingskolens offensiv var især rettet imod Torben Brostrøms (m.fl.) kanonisering af bestemte forfattere i tresserne, der i mange år efterfølgende dominerede de litterære institutioner, som Rosiek selv

påpeger det i sin indledning til *Andre spor* (2003). I min optik forstås *et øjeblikks intervention* som en metafor for det forfatterskab Kirkeby repræsenterer fra midten af tresserne, som, mener jeg, både eksemplificerer sig ved at bryde med en konventionel modernisme, og ved at, forsøgsvist, vaske tavlen ren i en dansk litterær og kunstnerisk sammenhæng. Selvom jeg ikke er enig med Rosiek i alle aspekter, benytter han metaforen til at begrebssette en periode i dansk kunst på en måde jeg mener er passende. Jeg vælger at vende begrebet som af Rosiek benyttes som argument imod kanoniseringen af, hvad han kalder avantgardistisk litteratur, til en særlig kvalitet ved et af de mest alsidige forfatterskaber vi har i Danmark. Herved lukker jeg også på for en diskussion om, hvorledes happenings (som jo også er en del af Kirkebys produktion) og det litterære eksperiment som sådan både er funderet i sin umiddelbare samtid, men også af læseren kan forbindes med komtemporære forfatterskaber og dermed reaktualiseres i mødet til trods for sin øjeblikkelige natur.

Jeg har sat mig for at undersøge hvilke tilgange man som litterat har, når man skal belyse et forfatterskab, der indtil nu ikke har synes fyldestgørende i dansk litterær kontekst. Bibliotekernes nødvendige brug af genren som taksonomi demonstrerer kompleksiteten i Kirkebys tekster, og er et egentligt vidnesbyrd på den genrepluralisme hans forfatterskab omfavner. For mig har et oplagt emne som nyere genre teori været åbenlyst i mit arbejde med så facetteret et forfatterskab som Kirkebys. Det er især i den internationale forskning man har taget konsekvensen af nyere litteraturs transformation ved (forsøgsvis) at redefinere genrebegrebet og i det hele taget sætte spørgsmålstegn ved om genrebegrebet overhovedet kan bringes på formel i dag. Det er måske ikke muligt at klassificere eller begrebssette et forfatterskab som Kirkebys, men genre teori kan åbne op for læsninger af forfatterskabet som ikke tidligere har været forsøgt.

Kirkeby og den litterære genres kompleksitet

Kirkebys metodiske og bevidste krydsfelt anfægter den konventionelle opfattelse af

den litterære genre som deskriptiv målestok. Man skal eksempelvis lede længe efter en romans karakteristiks i Kirkebys romantrilogi *Landskaberne* (1969), *Personerne* (1970) og *Handlingen* (1971), der ikke indeholder et eneste litterært greb med undtagelse af få paratekster som titel, forfatternavn og forlag. I stedet må man bladde sig igennem sort/hvide fotografier, portrætter og skitser og gå mange kilometer på landets biblioteker for at samle den mosaik af produktioner hans forfatterskab spænder over. Store registranter over malerierne og skulpturerne placerer sig naturligt under "KUNST". *Copyright* (1966) beskrives som *tekster* eller *prosastykker* og placeres under "DIGTE", trilogien *Landskaberne*, *Personerne* og *Handlingen* placeres under "KUNST". Romanen *2,15* (1967) beskrives som prosastykker og placeres under "NOVELLER". Interessant nok er *2,15* og *Copyright* indholdsmæssigt ens, hvis man fokuserer på valg af tekstmateriale og bearbejdningen af dette. For mig at se, bunder den kategoriske skelnen i at *2,15* er opsat formmæssigt som tekststykker af kortprosaisk karakter modsat *Copyright*, der er opstillet overvejende lyrisk med undtagelse af en enkelt tekst. *Billedforklaringer* (1968) har på de fleste biblioteker beskrivelsen *essays* og placeres under "KUNST - blandede skrifter".¹

Bibliotekernes nødvendige brug af genren som taksonomi demonstrerer især kompleksiteten i forfatterskabet. Romantrilogien er naturligt placeret under "KUNST" fordi de tre udgivelser ikke indeholder tekst, men fotografier og billeder. Endvidere er det påfaldende, at *2,15* placeres under "NOVELLER" når forfatteren selv omtaler denne som roman. I *Billedforklaringer* er den dominerende fortællerstemme subjektivt reflekterende, og udfordrer læseren i at holde rede i vekselvirkningen mellem genbrug af intertekstuelle referencer og forfatterens egne procesorienterede bemærkninger. En vekselvirkning der i høj grad får betydning for den indholdsmæssige forståelse af teksterne fordi man konstant må reflektere over, hvem det er der "taler" når eksempelvis navnet "Per" eller "Per Kirkeby" forekommer. Det er netop en af de faldgruber man støder på i analysen af værkerne, at det kan være svært at finde sin egen tolkning fordi forfatterens/(Kirkebys(?)) stemme hele tiden blander sig i læsningen. Det kan derfor synes mystisk, at han i dansk litterær kontekst er parkeret på et sidespor, netop fordi tekstproduktionen spænder så vidt. Jeg blev bekræftet i min underen, da jeg fik stukket en anmeldelse i hånden af Kirkebys seneste udgivelse *Bemærkninger og noter* (2008). Anmeldelsen er Mikkel Bruun

Zangenbergs og overskriften lyder: "Hvorfor tænker vi altid først på Kirkeby som billedkunstner?" og Zangenberg foreslår selv længere nede: "[...] det kan vel næppe alene skyldes, at han måske (måske) er en større maler end forfatter, for det er helt uomtvisteligt, at Kirkeby på sin egen, distræte og dog næsten maniske produktive facon i realiteten er en i højeste grad interessant og duelig skribent i sin egen ret."²

Den voldsomme fokusering på malergerningen kan altså betyde at man, eksempelvis i litteraturhistorien, ikke har set det som nødvendigt at beskæftige sig med den litterære del. *Billedforklaringer* alene er vidnesbyrd på en kompleks og mangearmet tekstproduktion, der fortjener opmærksomhed. Især indholdet med egen fokusering på metode og system kan *Billedforklaringer* fungere som en art poetik, der åbner op for mange betydninger i forfatterskabet. Bl.a. finder man det meget omtalte manifest, hvor Kirkeby helt eksplicit bekender sig til eklekticismen:

JEG ER EKLEKTIKER. MANIFEST

Jeg tager andres ting – i videste forstand. Jeg benytter mig af materialemylder, jeg laver mig eget system, jeg har mine egne modeller. Jeg plukker ud og samler – og udvælger. Mit system, der er et ægte system, konstitueres af private forkærligheder og kuriosumagtige særinteresser og i hvert tilfælde noget mystisk. Jeg er romantisk og aristokratisk. Min kunst handler om kunst. Jeg skriver og maler på samme måde. Og jeg bruger kun mine egne modeller.³

Bekendelsen var egentlig en kommentar til Niels Barfoed, der i *Vindrosens* udgave 7 (1967) insinuerede, at Kirkebys og Peter J. Erichsens arbejde var som et "[...] usammenhængende materialemylder[...]" uden system. En kommentar der står i skarp kontrast til samtidens brug af systemer og mindst valg af sprogmateriale. En kommentar Kirkeby altså svarer tilbage på ved åbenlyst og bogstaveligt tage Barfoeds kritik til sig, og lade den indgå i den "rodekasse", der ifølge Barfoed var Kirkebys (og Erichsens) litterære udgangspunkt. Det kan synes oplagt at omtale materialet som noget rod. I Kirkebys tilfælde spænder det vidt fra emner som tegneserier, reklametekster, fotografier,

triviallitteratur, træer i skoven til egne refleksioner over strømninger, interesse for anden kunst og personlige hverdagsfænomener, og ofte ses en uventet drejning i teksterne, der bærer præg af sproglig leg. Men der er dog et system, som Kirkeby selv fastslår. Mere om det senere.

Genredebat og redefinering

I den internationale litteraturvidenskab har genredebatte indenfor de senere år medført talrige eksempler på nye genredefinitioner, udredninger og polemiske forslag om afskaffelse af hele genresystemet, som Benedetto Croce gør det i sin afhandling *Aesthetic as a Science of Expression and General Linguistic* (1909/95). I 2006 udkom, som en del af serien *The New Critical Idiom*, bogen *Genre* af engelskprofessor John Frow. I første kapitel konkluderer Frow at: "Genre, we might say, is a set of conventional and highly organised constraints on the production and interpretation of meaning"⁴. Altså egentlig en beskrivelse af, hvorledes genren i dag forstås som en konstruktion af konventioner. Ligeledes kan det opfattes som et resultat af en udvikling inden for det litterære genrebegreb, der ikke længere beror på den organiske helhedsopfattelse, Goethe introducerer i *Poetische Werke, bd. III*. Men nu er hans ærinde heller ikke forskning så meget som en didaktisk interesse

Zu Vergnügen und Genuss möchte jede wohl vor sich bestehen und wirken, wenn man aber zu didaktischen oder historischen Zwecken einer rationelleren Anordnung bedürfte, so ist es wohl der Mühe wert, sich nach einer solchen umzusehen.

Ifølge Goethe eksisterer der blot tre egentlige poetiske naturformer: „[...] die klar erzählende die enthusiastisch aufgeregte und die persönlich handelnde: *Epos, Lyrik* und *Drama*“. Genren er her et organisk og naturligt element, der kan ændre sig, *men* skal formidles gennem sine tre hovedgrupper.

Med nyere forskning har den litterære genre vist sig at være forbundet med noget konventionelt, jf. Frow, hvilket har resulteret i, at Goethes tredeling ikke længere synes at være en fyldestgørende begreb i nyere litteratur. Taksonomi er blevet til transtekstualitet, et begreb den franske strukturalist Gérard Genette udvikler som en beskrivelse af moderne litteraturs evindelige transformation.

Tekstuel transcendens

Gérard Genettes (hoved)værk *Palimpsestes* (1982), undersøger forholdene i tekster og deres forbindelse til forudgående tekster. Med en serie af litteraturkritiske artikler bag sig, åbner Genette i 1979 op for en ny fase i sin kortlægning af generel poetik med bogen *The architext – an introduction* (1992) oversat til engelsk fra *Introduction à l'architexte* (1979). Området, han udforsker her, inkluderer de forskellige grænseområder mellem teksten og det ydre, som teksten relaterer til, dvs. alt det der ikke er teksten selv. I et imaginært interview ved bogens slutning konkluderer Genette hele essensen i sit arbejde med emnet således: "for the moment the text interests me (only) in its *textual transcendence* – namely, everything that brings it into relation (manifest or hidden) with other texts. I call that *transtextuality* [...]"⁵ Genettes poetik tager udgangspunkt i den litterære teksts forskydning eller forvandling til en ny tekst – en såkaldt tekstmæssig transcendens. Enhver tekst er, siger Genette, et produkt af en decideret *hypotekst* – altså en tekst, der ligger forud for en anden tekst. Når hypoteksten imiteres eller transformeres bliver den til det Genette kalder *hyperteksten*. Enhver skrift er altid en omskrivning, og litteratur er altid sekundært. James Joyces' *Ulysses* (1922) som er en direkte parafrase over Homers *Odysseen* (o. 700 fvt.) er et eksempel på en sådan transformation.

Genette redefinerer og udvider begrebet om transtekstualitet i fem punkter og formulerer selv betydningen som en art *tekstuel transcendens*; en term der sætter teksten i forbindelse med andre tekster uanset åbenlyse eller skjulte referencer. En tekst er ikke at betragte som en særegenhed, men et produkt af forskellige diskursive strukturer, udsigelsesmåder og litterære genrer fra hvilke, den enkelte tekst bryder frem. Genette kalder dette for tekstens *arketekst* eller *arketekstualitet*. Transtekstualitet skal således forstås

som en progressiv enhed, der både omfatter arketekstualitet sammen med andre typer af transtekstuelle forbindelser.

Transtekstualitetens fem typer

1. Intertekstualitet (*intertextuality*)
2. Paratekstualitet (*paratextuality*)
3. Metatekstualitet (*metatextuality*)
4. Hypertekstualitet (*hypertextuality*)
5. Arketekstualitet (*architextuality/architecture*)⁶

De fem typer er af Genette opdelt efter litterært abstraktionsniveau; altså punkt 1. om *intertekstualitet* er den mest åbenlyse tendens i teksten og punkt 5. om *arketekstualitet* er den mest abstrakte og kræver en velbevandret læser. Begrebet om intertekstualitet blev oprindeligt formuleret af den russiske filosof og litteraturkritiker Mikhail Bakhtin, fra hvem poststrukturalisten Julia Kristeva havde sin inspiration, da hun indførte begrebet i litteraturvidenskaben. Af samme grund bliver hun i dag ofte opfattet som den oprindelige ophavsmand, og Genette refererer da selv til Kristeva i sin definition af begrebet intertekstualitet, men påpeger dog, hvorledes hans egen brug af termen er mere restriktiv end ellers set og han definerer sin term som et *forhold af samtidig tilstedeværelse* mellem to eller adskillige tekster, altså en helt konkret tilstedeværelse af én tekst i en anden. Dette forekommer især, mener Genette, ved brug af citater (*quoting*) – en tendens han refererer til som den mest eksplicite. Desuden en mindre udbredt tendens; plagiering (*plagiarism*), der ganske enkelt låner fra andre tekster og slutteligt allusion/hentydning (*allusion*), en meget implicit og til tider hypotetisk tendens, der i høj grad afhænger af læserens kontekstuelle bevidsthed. Med allusion menes en tekst, hvori der forekommer en modelleret kommentar fra en anden tekst. Kommentaren forudsætter, at læseren evner at afkode betydningen af denne, for at indholdet ikke forbliver uforståeligt. Genette selv benytter et fransk eksempel; et brev fra digteren Nicholas Boileau til Louis XIV

Au récit que pour toi je suis prêt d'entreprendre,
Je crois voir les rochers accourir pour m'entendre

(As I make ready to tell this tale to you,
Methinks I see rocks come rushing to hear me)⁷

og konkluderer endvidere, at disse mobile og besjælede klipper sandsynligvis vil forekomme uforståelige for den læser, der ikke er bekendt med legenderne om Orpheus og Amphion. Allusionen er altså den mest tvetydige form af de tre. Citatet viser ordret, hvor det kommer fra. Plagiatet skjuler sin oprindelse, men er ligeledes identisk. Allusionen forholder sig mere løst til forlægget, altså den hentyder, at den er et sted fra, men uden at spille med åbne kort.

Paratekstualitet eller *parateksten* er alle de elementer i et værk, der ligger uden for det fiktive univers; titel, forord, efterskrift, bogomslag, taksigelser, illustrationer, smudsomslag, bagsidetekster, kapiteloverskrifter, motto etc. Begrebet om parateksten er ikke forbeholdt Genette, men det er ofte ham der henvises til når betegnelsen bliver omtalt. Andre, som eksempelvis litteraturteoretiker Samuel Kinser, inddrager desuden format, indbinding, typografi og papirkvalitet med i parateksten og ser den som et kompromis mellem forfatter og andre involverede i fremstillingen af værket, herunder udgiveren.⁸ Desuden kan parateksten, ifølge Kinser, opfattes metatekstuel i den forstand, at den indeholder overvejelser over teksten. På tekstens niveau betyder det, at de metatekstuelle elementer i selve teksten opfattes som parateksten, der invaderer teksten. I Kirkebys forfatterskab, især med *Billedforklaringer*, optræder Kirkeby selv helt eksplicit som kommentator af sit eget værk og i henhold til Kinsers opfattelse af den metatekstuelle paratekst vil Kirkebys kommentarer være eksempel på paratekster der invaderer teksten. Kinsers tilføjelse indebærer således også, at Genettes egen påstand om at være mere restriktiv i sin formulering af det intertekstuelle tilsyneladende også har betydning for hans øvrige teser. Det kan i en vis forstand være til analytikerens fordel, at Genettes metode er så restriktiv, men det kan også betyde, at en række interessante elementer ved parateksten bliver udeladt, hvis man udelukkende fokuserer på Genettes begreb(er). Han

definerer desuden hvordan forfatterens procesorienterede beslutninger undervejs kan have betydning for værkets indhold, som det fx er tilfældet med *Ulysses*. *Ulysses* var tidligere udgivet i hæfteformat med kapiteloverskrifter, som henviste til episoder i *Odyseen*. Da *Ulysses* siden udkom som indbundet værk, havde Joyce fjernet overskrifterne, trods det, at de havde en vigtig betydning for teksten. Genette stiller herefter det åbne spørgsmål, om disse overskrifter er en del af parateksten eller ej, og ligeledes om man som læser bør læse bøger, der er udgivet posthumt uden at vide, hvorledes forfatteren selv ville have udgivet den/dem.⁹

Metatekstualitet er den transtekstuelle forbindelse, der forbinder én tekst med en anden ved at kommentere den uden nødvendigvis at citere den eller overhovedet at nævne den. Hvis vi husker, hvorledes Kinser inddrager det metatekstuelle i sin definition af parateksten, ser vi her hvordan Genette opfatter det fænomen som en kategori for sig. *Hypertekstualitet* er egentlig hele omdrejningspunktet i *Palimpsests*. Det er den kategori af transtekstualitet, jeg nævnte tidligere, om *hyperteksten*, der indoptager en *hypotekst* og imiterer eller transformerer denne. Den mest abstrakte af de fem er, som Genette også selv antyder, *arketekstualitet*, som er det forhold, der forbinder hver tekst med de forskellige typer af genrer, teksten synes at repræsentere. Arketeksten må, for at beholde sin status som arketekst, ikke gøre mere opmærksom på sig selv end et paratekstuel element af taksonomisk karakter, eksempelvis som et værks undertitel "digte" eller "roman". Er arketeksten ikke til stede i højere grad end dette, kan det ifølge Genette skyldes enten, at det er åbenlyst, hvad teksten indeholder, eller modsat, at teksten har til hensigt at undvige klassifikation.¹⁰ En sådan udeladelse findes hyppigt hos Kirkeby i eksempelvis *Billedernes titler* (1998), der udflader sin genre til helt at undsige sin status som enten skønlitteratur eller faglitterær essaysamling. Bedre bliver det naturligvis ikke på første side, der indledes med "Digtet er billedernes titler". Samme gør sig gældende i *Billedforklaringer*, hvis indledende tekst er en alfabetisk opremsning af (bl.a.) forskellige kunstnere, og hvis øvrige indhold er en sammenblanding af personlige statements, refleksioner og lånte tekster. Modsat udfylder hverken romanen 2.15 eller romantrilogien *Landskaberne, Personerne, Handlingen* sine arketekster, da ingen af disse har den mindste antydning af romangenrens stiltræk. Genette selv nævner eksempler som Pierre Corneilles tragedie – der diskuteres

som en uægte en af slagsen, *The Romance of the Rose* som en ikke-romance og stiller slutteligt spørgsmålet: hvilken genre tilhører Dantes: *Den guddommelige komedie*?¹¹

Så med andre ord handler arketekstualitet om tekstens genre, der enten kan formuleres med en paratekst (roman) eller slet ikke. Man befinder sig på teksthiveau uden form for klassificering: "[...] the text itself is not supposed to know, and consequently not meant to declare, its generic quality [...] determining the generic status of the text is not the business of the text but that of the reader, or the critic, or the public."¹²

En anden, der behandler genrens kompleksitet og som i øvrigt arbejder videre med Genettes begreb om transtekstualitet, er den franske litteraturteoretiker Jean-Marie Schaeffer, der i artiklen *Literary Genres and Textual Genericity* (1989) taler for en genre-mæssig redefinering i kraft af den litterære genres efterhånden u håndgribelige og udefinerbare størrelse. I stedet for transtekstualitet benytter Schaeffer begrebet *genericity* eller oversat genericitet. En term jeg nu vil forklare nærmere.

Syntetisk og analytisk genericitet

Det u håndgribelige ved genren hertil skyldes, ifølge Schaeffer, at brugen af genrebegrebet beror på en definitions-mæssig uklarhed, der skaber en kausalitet mellem tekst og genre, hvorfor vi naturligt antager genren som en bestemmende norm for, hvordan en tekst skal fortolkes: "The way in which literary studies have used the notion "literary genre" since the 19th century is closer to magic thought than to rational investigation."¹³ Han nævner, hvorledes genre-teorien i det 19. og 20. århundrede (altså Goethe eksempelvis) vil have os til at tro, at den litterære realitet er en *tvøhovedet* størrelse med teksten på den ene side og genren på den anden: "These two notions are accepted as autonomous literary entities that are then to be related, the genres serving to interpret the texts."¹⁴ Men eftersom lyrik, epik og drama ikke længere synes fyldestgørende i nyere litteratur, mener Schaeffer at vi med nyere genre-teori må fokusere på teksten alene da vi har større kendskab til den autonome tekst end til genren: "We know more about the text than we know about genre [...] In fact our knowledge goes from texts to genres much more than from genres to texts."¹⁵

Schaeffers bud på en genremæssig redefinering bliver altså *genericitet* som en løsning på den terminologiske uklarhed, der hersker i og omkring brugen af begrebet *genre*. "By textual genericity I mean the set of the elements of a text that are referable to a modeling function performed (directly or through the intermediary of explicit norms) by other texts".¹⁶ Schaeffer skelner imellem en *analytisk* og *syntetisk*:

1) Den *analytiske* genericitet er kendetegnet ved enten at afvige eller reproducere fra et sæt af bestemte eksplicite normer. Teksten refererer ikke direkte til hypotekster, men indoptager dem via en analytisk norm. Eksempelvis benytter forfatteren Inger Christensen sonetformen som norm for indholdet i *Sommerfugledalen* (1991). Christensen benytter ikke sonetten som udgangspunkt for egen fortolkning. Hun benytter sonettens konventioner og laver en reel sonet.

2) Den *syntetiske* genericitet er kendetegnet ved, at teksten står i direkte forbindelse med en række hypotekster som fungerende modeller for teksten og uddrager herfra regler eller fremsætter sine egne. Især Kirkebys forfatterskab placerer sig under den syntetiske genericitet, men også en forfatter som Klaus Høeck, der ligeledes benytter sonetformen som norm i sine tekster. Til forskel fra Inger Christensen indoptager Høeck en traditionel sonet og laver sin egen fortolkning i fx *Sorte sonetter* (1981). Kirkeby indoptager genrer som trivallitteratur, reklametekster og film og laver nye genrer/tekster ud fra sine egne regler og systemer.

Genericitet og intertekstualitet er nært beslægtede, men Schaeffer benytter ikke Genettes tredeling i citat, allusion og plagiering, men tematiserer over begrebet som en beskrivelse af brugen af andre tekster, enten ordret eller ved at tematisere over det samme eller benytte en form, der er en anden nært beslægtet. "[...] genericiteten kan helt och hållet förklaras som upprepningarnas, imitationernas, lånens etc. spel mellan en text och en annan text eller andra texter"¹⁷. Schaeffers tese er derfor heller ikke så detaljeret som Genettes, men indeholder samme variationspotentiale. Slægtskabet med Genettes begreb er at finde i *måden* en given tekst indoptager sin "arketekst". Denne modulering af tekstens intertekstualitet kan siges at være tekstens genericitet. Endvidere er det vigtigt at bemærke, at den syntetiske og analytiske genericitet kan forekomme i samme tekst. Der er altså en konsensus om at fjerne sig fra den klassiske genre og udvikle nye former for

klassificering som passer bedre ind i den eksperimenterende litteratur – eller fjerne sig helt og udelukkende fokusere på den autonome tekst og placere den individuelt. I følgende afsnit gennemgår jeg artiklen "Revue d'esthétique" (1971), her oversat til dansk i *K & K* 40 (1981) med titlen "Fra Værk til Tekst", hvor Roland Barthes definerer sin opfattelse af den litterære udvikling og sin tese om værkets forskydning til det tekstnære.

Teksten frem for værket

Helt grundlæggende definerer Barthes den litterære udvikling som en ændring i vores sprogopfattelse, der igen er et resultat af samtidens strømninger som psykoanalyse, marxisme og sprogvidenskab, hvilket har fået betydning for begrebet om værket. Et traditionelt begreb, der længe har været en del af en udviklingstænkning, står nu over for et nyt objekt "[...] som er resultatet af en glidning i eller omvending af tidligere kategorier. Dette objekt er Teksten."¹⁸ Med teksten som et endegyldigt resultat af det litterære værks opløsning, må forfatteren ligeledes vedgå en transformation fra eksplicit ophavsmand til dødsdømt. Skriften i moderne litteratur ødelægger nemlig et hvert ophav, mener Barthes, der i artiklen "The Death of the Author" (1968) eksemplificerer, hvorledes forfatterens "stemme" ikke længere er at finde i litteraturen.

Med udgangspunkt i Balzacs *Sarrasine* (1830) viser han det umulige i at finde ophavsmanden til det skrevne ord.¹⁹ Skriften forbliver noget sammensat, hvori subjektet og den skrivende krops identitet forsvinder: "[...] the voice loses its origin, the author enters into his own death, writing begins"²⁰. Barthes beskriver forfatterrollen som en konstruktion af et moderne samfund, der med baggrund i skelsættende historiske epoker som humanismen og positivismen opdagede individets anseelse og tilskrev derfor forfatterens *person* stor betydning og forbandt eventuelle hændelser og personlige handlinger i værket med forfatterens eget liv, eksempelvis H. C. Andersen. "The explanation of a work is always sought in the man or woman who produced it [...]"²¹. I kraft af denne forfatteropløsning skal vi nu byde velkommen til *læseren* som ny fortolker af det nye objekt: teksten. Han tilslutter sig den franske digter Mallarmé, der ifølge Barthes var den første, der forstod en nødvendighed i at erstatte sprogets ejermand med sproget selv:

We know now that a text is not a line of words releasing a single "theological" meaning (the message of the Author-God) but a multi-dimensional space in which a variety of writings, none of them original, blend and clash. The text is a tissue of quotations drawn from the innumerable centres of culture²²

Barthes introducerer efterfølgende forskellen på den "traditionelle" forfatter og den moderne skribent. Balzac er et eksempel herpå, mener Barthes. Hvor forfatterrollen tidligere blev opfattet som en autoritet, der gik forud for sit værk, en som tænkte, levede og led for det, så fødes den moderne skribent med sin tekst og enhver tekst er for altid skrevet her og nu.²³ Teksten knyttes ikke længere til et ophav, men til en destination hvorfra læseren tager styringen: "[...] the birth of the reader must be at the cost of the death of the Author."²⁴

Den "egentlige sprogæstetik" - om systemdigtning i Danmark

På trods af den særligt moderne eller opbrydende måde at lave litteratur på mødte daværende kunstnere og skribenter massiv kritik fra litteraturens verden. Især den kanoniske modernismes bagmænd var skeptiske overfor denne "nye" måde at skabe litteratur på og diskuterede ivrigt de nye former, herunder den såkaldte *systemdigtning*. I artiklen "Systemer i polemik", trykt i tidsskriftet *Apparatur 2* (2001), stiller Anne Borup spørgsmålstegn ved om begrebet overhovedet kan bringes på formel i kraft af dets flertydige karakter. "Systemdigtning er et dansk begreb" konkluderer hun og finder termens oprindelse i den diskussion, der tager udgangspunkt i Steffen Hejlskov Larsens artikel i *Vindrosens* udgave 7 (1967): "Systemdigtning - et forsøg på en karakteristik og vurdering", der sommeren forinden blev afholdt som foredrag på Hindsgavl slot. Her fremhæver han især forfattere som Per Højholt og Svend Åge Madsen som "nogle af de mest spændende digtere i dag."²⁵ Diskussionen mellem de tilstedeværende dannede baggrund for Hejlskov Larsens bog *Systemdigtningen - Modernismens tredje fase* (1971). Heri forsøger Larsen at definere og begrunde systemdigtningen som term i forlængelse af den

modernistiske fasetænkning. En definition, der polemisk fastslår en bestemt type digtning som værende værdig over for en digtning, der udfylder Larsens definition:

Begrundelsen for at bringe en ny litteraturhistorisk betegnelse på det kulturpolitiske marked var den enkle, at en ny digtning synes at have manifesteret sig. Og ethvert særpræg skal have en betegnelse for at blive lagt mærke til. Selve begrebsfastlæggelsen var imidlertid vanskelig. Dels skulle forbindelsen tilbage til den ældre digtning bevares [...] Dels måtte definitionen udskille den litteratur, som også benyttede sig af systemer, men ikke forekom kvalificeret - både fordi modernisterne, som skulle vindes for den næste fase i udviklingen, havde ladet sig anfægte netop af de ganske mekaniske og ret udvendige systemiske eksperimenter, og fordi Svend Åge Madsen, Per Højholt og Steffen Hejlskov Larsen delte smag med de ældre forfattere i det samtykke"²⁶

Citatet her er eksemplarisk i forhold til det, Jørgen Leth tidligere kaldte for "gammelmodernismens fæstning". Modernismekonstruktionen er så stærk, at den allerede på forhånd definerer næste udviklingstrin i fasetænkningen og udelukker litteratur, der ifølge Larsen ikke forekommer kvalificeret. Larsen påpeger i den nævnte artikel "Systemdigtning - et forsøg på karakteristik og vurdering", at (system)digterens viden om sproget skal være meget udviklet, da det ikke er nok at foretage mekaniske ændringer af et enkelt sprogområde, fx i arbejdet med udviklede gentagelsesmønstre. Elementer, der virker i en lyrisk tekst, keder i et langt prosaforløb, mener han og definerer herefter Kirkebys roman 2.15 som ikke fungerende "fordi forfatteren ignorerer eller ikke kender de episke modeller."²⁷

Begrebet "system" forbindes med "et sammenhængende hele, i hvilket de enkelte dele er indbyrdes relaterede og fungerer efter bestemte principper"²⁸, men debattørerne har formentlig lånt begrebet fra tidsskriftet *ta'*, som også Borup pointerer. I *ta'* finder man nemlig en særlig interesse for systemer i kunsten, som hos Kirkeby manifesterer sig både i *ta' 1* og *ta' 2*. I første omgang tager det sig ud i en række modeller, der hver især

repræsenterer akkurate regler og systemer, eksempelvis en illustration af otte kvadraters opdeling i ensartede linjer og tern, hvoraf nogle er fyldt ud med sort farve. Desuden en skildring af "CYKLONMODELLEN", der beskriver, hvorledes "skyer dannes efter bestemte regler", og en model der beskriver tegneregler indenfor natur. I anden ombæring bliver det mere specifikt med hans bidrag om "Tegneregler. Eksempler på dogmatisk systematik"²⁹, hvor Kirkeby demonstrerer streger og skraveringer og deres individuelle symbolik. Jeg skal senere i min analyse vende tilbage til de nævnte modeller og tegneregler.

Borup påpeger endvidere, at systemdigtning som begreb i diskussionen bliver lige så kompliceret som andre termer som eksempelvis modernismen, i kraft af dets epokale og metaforiske brug.³⁰ Metaforisk i den forstand, at systemtermen ikke defineres entydigt eller i de fleste tilfælde slet ikke bliver nævnt, hvilket er tilfældet hos Hejlskov Larsen. I stedet beskrives tendensen som: "model", "ramme", "mønster" eller "tilværelsesbillede".³¹ Epokalt bliver systemdigtningen indskrevet i en dansk modernismetradition på fod med konkretisme, der ifølge *Gads litteraturleksikon* (1999) betegner "en digtning, der betragter sproget som materiale, både grafisk og lydligt [...] I den konkrete digtning er indholdssiden reduceret til næsten ingenting [...] den konkrete poesi (gled) i slutningen af 1960'erne over i systemdigtning".

Systemdigtningen tænkes ofte ind i en udviklingsæstetik, der minder om en periodisk litterær darwinisme, der for at kunne berettige sig som moderne og god må afspejle sin samtid og finde litterære former, hvori dette kan lade sig gøre. Altså en form, der klinger af Brostrøms modernismeopfattelse, og som sætter en dagsorden for efterfølgende litteraturformidling, og en strategi der opfatter det nye i sentresserne "som en naturlig og nødvendig videreudvikling af 50'ernes og tidlig-60'ernes modernisme."³² Borup påpeger endvidere, hvorledes denne fasemodel³³ lever videre i eftertidens formidling, blandt andet i *Gads Litteraturleksikon*, hvor konkretisme og systemdigtning placeres under modernismens 3. fase. Det til trods for, at der i samtidens litteraturkritik fremsættes andre synspunkter i den nævnte debat om systemer i litteraturen. Eksempelvis er Erik Thygesen den første, der i artiklen "System og system er to ting – systemisk noget helt tredje" (*Vindrosen* 4, 1968) benytter termen post-modernisme i beskrivelsen af den nye

spirende kunstform. En kunst, der ikke længere synes at være synonym med en verdens- eller omverdensopfattelse, som det er tilfældet med de opponerende skribenter

I den øjeblikkelige post-modernistiske situation, hvor afmytologiseringen af kunstneren synes at være på vej til at skulle blive fulgt op af en (tiltrængt) afmytologisering af kunstværket, således, at der ikke længere vil være basis for at opfatte enkelte stiltræk som synonyme med en verdens- eller omverdensopfattelse, vil dette betyde, at det i højere grad end tidligere er blevet muligt at disponere over en principielt uendelig række af udtryksstrukturer³⁴

I artiklen fremsætter han sine synspunkter om *systemiske* formprincipper og udtrykker en forsigtighed i at benytte begrebet "system", som det er blevet af Hejlskov Larsen. "De værker, der foreligger [...] er endnu så få, at det forekommer helt urimeligt at skulle sige noget generelt om dem [...] en række korrektioner er nødvendige, hvis ikke offentligheden og kritikken skal aflæse en række værker, der vil foreligge i de kommende år, ud fra fejlagtige præmisser."³⁵ Thygesen uddyber desuden, hvor vanskeligt det er blevet at arbejde med en fast læsermodel i kraft af de "uendelige udtryksstrukturer", der er ved at indfinde sig i litteraturen. Det betyder med andre ord, at man med den nye form ikke kan benytte termen systemdigtning som læsermodel. "Enkeltværker (også inden for samme forfatterskab) må – i højere grad end det tidligere har været nødvendigt – aflæses som helt autonome udsagn."³⁶ Her helt i tråd med Barthes.

Som Borup rigtigt fremhæver i sin artikel, kunne vi have fået en bedre litteraturhistorie ud af at have fokuseret på mangfoldigheden i stedet for relationen med moderniteten. I stedet har konsekvensen været, at forfattere enten er blevet forbigået eller indskrevet i modernismekonstruktionen, som det er tilfældet med Kirkeby, men også forfattere som Dan Túrell, Peter Laugesen og Klaus Høeck, pointerer Borup. Kirkebys eklektikermanifest kan således ses som et opbrud fra den opfattelse, der forelå om samtidens systemdigtning.

Niels Barfoed hylder Hejlskov Larsens fremstilling af systemdigtning i samme nummer af *Vindrosen* 7 (1967), idet Hejlskov argumenterer for, at fænomenet

systemdigting arbejder med "at sætte læseren i centrum for værket [...] gøre ham til den egentlige forfatter."³⁷ Et forhold, der kan sættes i relation til Barthes' tese om læserens fødsel. Når Barfoed senere i samme artikel dømmer Kirkebys roman *2.15* og Peter J. Erichsens *Flugten fra Ægypten* ude fra Hejlskov Larsens system-koncept, vurderer han altså indirekte, at Kirkeby ikke skriver tekster, der sætter læseren i centrum. En vurdering, jeg stiller kritisk spørgsmålstejn ved, fordi Kirkebys tekster fordrer en læser som meddeltager i afkodningen af systemet. Det grundlæggende er blot, at Barfoed og Hejlskov Larsen deler en anden opfattelse af system-terminen end eksempelvis Thygesen og Kirkeby. Af den grund kan Barfoed således ikke få Hejlskov Larsens systemdefinition til at passe på Kirkebys litterære værker, hvorfor han fremsætter sin kritik om Kirkebys (og Erichsens) værker som et "usammenhængende materialemylder [...] der består af private forkærligheder, kuriosum-agtige særinteresser, forskellige rodekasser med sensibilitets-legetøj [...] man har deres romaner mistænkt for i realiteten ikke at arbejde særligt systematisk med det Hejlskov Larsen kalder modeller."³⁸ Hejlskov Larsen bakker op om Barfoeds kritik af Kirkeby og udvider sin kritik til også at omfatte Thygesen. De to forfattere lever ikke op til systemdigtingens krav om at nedsætte en poesi ud fra en "egentlig sprogæstetik" mener han

De var ikke interesserede i at opbygge en "sproglig maskine, der producerer nye livsbilleder", men ville derimod skabe "en antimetafysisk stemningskunst ved hjælp af elementer hentet fra den folkelige underholdningslitteratur."³⁹

Til trods for, at Hejlskov Larsen selv nævner inspiration fra billedkunst, forsvare han den rene litterære æstetik. Pop- og hybridformer bliver altså ikke anset som tidssvarende samtidslitteratur af Hejlskov Larsen.

Debatten viser altså, hvorledes begrebet "systemisk" er opfattet forskelligt i samtiden af både digtere og kritikere. Borup bruger dette som argument for, at det ikke er frugtbart at samle systemdigtingen under en fane. En yderligere bidragsyder til debatten er Svend Åge Madsen. Han demonstrerer i tidsskriftet *mak 1* (1969) med artiklen "Was ist ein Bild?"⁴⁰ metaforisk det valg, en systemisk indfaldsvinkel må stå over for. Metaforen er

parlamentarismen, der i kraft af demokratiets ytringsfrie struktur kan udtrykkes igennem tre kanaler:

1) Enten ved at benytte det stående partisystem, dvs. benytte sig af de tekstkanaler, der er givne på tidspunktet - her tænkes der på genresystemet.

2) Eller benytte sig af antiparlamentarismen, dvs. fornægte eller forsøge at forkaste de kendte former og sprog/genresystem, der er almindeligt accepteret.

3) Eller benytte sig af de rigtige kanaler med den hensigt at demonstrere en antiparlamentarisk holdning, dvs. - som Svend Åge Madsen selv gør - sammensætte kendte diskurser på en ny måde med henblik på at påvirke og præge læserens forhold til det kendte system.

Det er blandt andet her, popkunsten indtræder, men det er vigtigt at bemærke, at Svend Åge Madsens billede på systemdigtingen tillægges et stort politisk potentiale. Et eksempel på "antiparlamentarismen" er Per Højholts søgen efter et totalt nedbrud af systemet, der skal erstattes af et øjebliksbillede, et "eksempel":

At lave et systemisk kunstværk er vel netop at bryde et system ned under udfoldelsen af sine samlede personlige egenskaber [...] Når teksten er færdig, er systemet jævnet med jorden, eksisterer nu kun som eksempel, i den pågældende tekst.⁴¹

Højholt angriber efterfølgende Kirkebys eklektikermanifest, men opdager ikke det detournement, som manifestet er et resultat af. I stedet kritiseres Kirkeby for ikke at have "litterære kriterier for den systemiske styring", som gør, at han "falder tilbage i to roller, som ikke på forhånd er revolterende i sproglig henseende, malerens og romantikerens."⁴²

Slutteligt introducerer Borup digteren Klaus Høeck, der betegner det systemiske som en lukket ramme omkring teksten og spiller med på de regler, der er opstillet for teksten som helhed. Det er her, Per Kirkeby opererer, ja faktisk opererer al digtning herunder, hvis vi betragter sproget som et system. Det, der gør digtningen til "systemdigting", er det filosofiske i digterens sprogopfattelse - at han rent faktisk forholder sig til sprogets systematik i sin digtning og det gør Kirkeby.

Debatten viser, at begrebet systemdigtning ikke kan bringes på formel, hvilket også er Borups konklusion. Systemdigtning som periodisk begreb slører den litterære mangfoldighed, som i treserne var karakteristisk. En sløring, der forhindrer os i at se de forskellige udtryksformer i deres samtidighed.⁴³ Det er derfor heller ikke givtigt at sammenligne Kirkebys systemer med andre digtere, der benytter sig af systemiske metoder, eksempelvis Inger Christensen eller Høeck. I stedet må man læse og fortolke hvert forfatterskab individuelt, som Thygesen rigtigt pointerer med ordene: "Enkeltværker (også inden for samme forfatterskab) må [...] aflæses som helt autonome udsagn."⁴⁴

Med Thygesens bemærkning vil jeg nu derfor forlade mit kapitel om genreteori og systemdigtning og bevæge mig over til artiklens grundsten - forfatterskabet. Et forfatterskab, der i høj grad er gennemsyret af systemer og brugen heraf - dog uden at være garant for samtidens opfattelse af systemdigtning. Men først tilbage til scratch [...]

Eksperimentets nulpunkt - begyndelsen

Det er ikke et ukendt fænomen, at kunststillinger typisk bliver promoveret ud til et stort publikum i håb om et talrigt fremmøde til ferniseringen og helst også i tiden derefter. Skulle man derimod være interesseret i at se de udstillinger, der blev lavet på Eks-skolen i begyndelsen af treserne, måtte man selv lede efter den og være heldig at finde den i en cykelkælder i Dronningens Tværgade. "Der stod nemlig ikke en brik om det nogen steder" fortæller Kirkeby til Anne Wolden-Ræthinge (s. 19).

Kirkeby selv var en af pionererne bag Eks-skolen sammen med bl.a. kunstneren Paul Gernes, kunsthistoriker Troels Andersen, billedhugger og performancekunstner Bjørn Nørgaard og kunstneren Peter Louis-Jensen, med Gernes og Andersen som initiativtagerne. Kredsen står i dag som den mest indflydelsesrige gruppe inden for den danske tresser-avantgarde. Med fællesskabet som et grundlæggende element starter Eks-skolen ud i 1961 med at være et kollektivt foretagende, hvor elever såvel som undervisere er fælles om udførelsen af forskellige happenings og eksperimenter. Man henter især

inspiration fra udlandet, og selve det kollektive består især i at arbejde på tværs af genrer og kunstarter. Skolen er uafhængig af offentlig støtte og uden institutionstilknytning og kommer således til at stå i opposition til Kunstakademiet. Forfatteren Erik Thygesen husker især skolen som "en gruppe billedkunstnere [der] havde en fælles oplevelse af at være i opposition til Kunstakademiet og til den akademiske kunst, og til de som sad på flæsket" (Mai m.fl. 1999: 181).

Kirkebys første møde med Eks-Skolen sker i forbindelse med et træsnit, han laver over Evigheds-fjorden i Vestgrønland, som billedkunstneren Richard Winther bringer i litteraturtidsskriftet *Hvedekorn* i 1961. "Mødet med Winther førte til Eks-Skolen og her døde træsnittene ud" beskriver Kirkeby i *Naturens blyant* fra 1978. At træsnittene døde ud kan således ses som resultat af den hurtige inkorporering i nye eksperimenter, Kirkeby blev en del af. Eks-skolens foretagende er ikke alene en opblomstring af noget nyt, den er også et resultat af bestemte epokale begivenheder. I tresserne sker der store ændringer i samfundet og i kulturen, der får indflydelse på kunsten. Velfærden bliver større i kraft af økonomisk vækst, forbrugsfesten bliver en realitet, og der sker både teknologisk og mediemæssigt en udvikling. Det er derfor, ifølge lektor og forsker Tania Ørum, ikke uvæsentligt at fokusere på den vestlige kultur som fælles eksponent for en række skelsættende begivenheder: Atomkampagnen, Vietnamprotester, ungdomskultur, rockmusik, ungdomsoprør, studenteroprør og kvindebevægelsen. Man kan derfor til en vis grad "[...] sammenholde den danske situation med, hvad der f.eks. sker i USA" (Ørum 2005: 224). At der var en globale fælles temaer inden for kultur og politik betød ikke nødvendigvis, at kunstnere i Danmark vidste specielt meget, om hvad der rørte sig på kunstscenen i udlandet. Kirkeby selv beskriver det således: "Man var virkelig så underernæret af viden om det 20. århundredes kunsthistorie. Jeg kan huske sådan en lidt dump, vag vrede over, at nogen havde forholdt mig disse ting i så mange år. Hvorfor skulle jeg ikke have vidst, at det var en, der hed Pollock [...]" (Morell 1997: 22).

Kunsthistoriker Troels Andersen bliver Eks-skolens åbning til den internationale kunstscene, da han som den første i vesten får adgang til den bortcensurerede russiske avantgardekunst i Sovjet og benytter dette indblik til eksperimenter på skolen (Ørum 2005: 225). At eksperimentere sig igennem kunsthistorie og udviske den traditionelle

holdning til form og indhold er en dominerende metode, især de første år, og skolen bevæger sig mod et æstetisk nulpunkt, hvor alle overflødige elementer og metafysiske overbygninger i kunsten udrenses (ibid.: 223). "Vi var helt overbeviste om, at vi skulle gøre det hele, og at vi skulle begynde fra *scratch*[...]" fortæller Kirkeby til Morell. I forsøget på at nå et æstetisk nulpunkt rækker Eks-skolens kunstnere altså ud over de klassiske formers hegemoni ved eksempelvis at arbejde kollektivt som et broderskab frem for det individuelle kunstnersubjekt. Man prioriterer arbejdsprocessen frem for enkeltværket og eksperimentet frem for produktet (Ørum 2005: 225). Som det er normen inden for kunstneriske uddannelser, herunder Akademiet, bliver man på Eks-skolen heller ikke undervist i signaturteknik. En tendens der står i fin relation til Barthes "forfattermord".

At arbejde kollektivt *var* et forsøg på at komme væk fra kunstneren som geni på samme måde som Barthes beskriver forfatterrollen som "forfattergud". Afmonteringen af et skabende subjekt samt en klar modvilje mod den indfølede psykologiserende tolkning af kunsten giver altså nu betragteren/læseren en central plads, en beskrivelse Tania Ørum også tilslutter sig i artiklen "Den Eksperimenterende Kunstscole".⁴⁵ Skal Kirkebys dominerende tilstedeværelse i teksterne og refleksioner over disse så ses som en forfatters forsøg på at fortolke sit eget værk og som udelukker læseren/betragteren, som den egentlige fortolker? Svaret er nej. Kirkebys eksplicite fortællerinstans i *Billedforklaringer* præsenterer umiddelbare refleksioner over processen hvorved hans tekst er fremkommet. Hans dominans skal *ikke* på samme måde betragtes som en fortolkende "forfattergud", men som en fortællerinstans, der er med til at styre læseren i bestemte retninger. Men idet, at Kirkebys eklekticisme består i at udvælge sit materiale i en overflod af forskellige genrer, vil læsningen og fortolkningen af teksterne stadig være på læserens præmis. Systemet er hans, receptionen af systemet er læserens.

Én inspirationskilde til Eks-skolen kommer fra den amerikanske kunstner Allan Kaprow, der i slutningen af halvtredserne åbner op for en række kunstmæssige færdigheder, der bryder med traditionelle kunstopfattelser. I fotobogen *Assemblage, Environments and Happenings* (1966) finder man en stor samling fotografier af forskellige udførte happenings og environments⁴⁶. Desuden et essay, hvor Kaprow udførligt opridser nye greb inden for kunst, eksempelvis happeningen. Han indleder med en beskrivelse af kunst- og arkitek-

turhistorie og konkluderer, hvorledes kunstnere og arkitekter i højere og højere grad søger mod mere plastiske former frem for det klassiske rektangel og den klassiske bue.

[...] a dilemma for some, who gave up the whole problem as a lost cause and returned to more conventional methods, but an escape hatch for others, who were looking for a new way of working that would avoid the restrictions imposed by "pure" painting. Some interesting alternatives emerged [...] (that) turned out to be what are now called Assemblages and Environments (Kaprow 1966: 158-59)

Essayet indeholder desuden en række af Kaprows egne iagttagelser og aktiviteter om environments og happenings, hvori han retter en kritik imod den intellektuelle finkultur og dennes typiske afsky for populærkultur, for objekterne og rester af masseproduktion – en kultur, der siden kommer til at få massiv betydning for de kunstneriske alternativer. Den intellektuelle foragt er som altid, mener Kaprow, et tydeligt eksempel på æstetisk diskrimination: "*this is fit for art, that is not*" (Kaprow 1966: 166). Modsat fx den klassiske og bestandige kunst, maleriet eksempelvis, er de nye former ikke determineret af bevarelse og holdbarhed, hvorfor det er oplagt at benytte materialer, der i forvejen er kasseret. Levetiden bør faktisk være så kort, at værket destrueres umiddelbart efter showet. "Why, people ask, if it is claimed to be art, will it not last? Why should one pay for "that"?" (ibid.: 167). Som svar på dette inddrager Kaprow *forandringen* i almindelighed som et eksempel. Hvis en forandring skal leves og mærkes dybt, så må kunstværket være fri til at artikulere på et niveau over det konciperede. Der er ikke nogen grund til, at et kunstværk skal være et fikseret og evigt objekt, låst nede i en kasse eller på et museum. Et værk kan sagtens indeholde værdier, også senere hen, selvom det ikke længere er eksisterende i håndgribelige form. Ligesom vores liv er fyldt med forbigående facetter, kan denne type kunst betragtes som en knap så håndgribelig enhed, der lige som årtiderne fornyer sig i forskellige former. En kunst, der ikke kan puttes i lommen, men som vi stadig behøver. Derfor kan en happening som fx Kirkeby, der indebar overnatning

i et telt på Louisianas udstilling *Tabernakel* (1970), sagtens indeholde værdier på højde med bestandig kunst, selv om showet kun opleves i en begrænset periode. Tendensen beskrives præcist med Kaprows egne ord i en artikel til *Artforum*: "The Happenings Are Dead - long live the happenings" (Kirkeby *Louisiana Revy* 1965: 33).

De første kollektive Eks-skolehappenings, de såkaldte malerhappenings, opstod i forbindelse med billedkunstnerisk arbejde, og med en happening kunne man således bevæge sig ud over den generelle opfattelse af maleriet som en (kvadratisk) flade og i stedet flytte maleriet ud i rummet. De var spontane, voldsomt eksperimenterende og ofte affødt af en bestemt situation eller stemning (Larsen 2002: 84). Efterfølgende glider de over til mere reflekterende og overvejende happenings, en tendens der især er tydelig hos Kirkeby. I *Hvedekorn* 5 (1965) kan man finde eksempler på happenings, hvor kunstnere reflekterer over, hvad der skal ske i den omtalte handling. I samme nummer af *Hvedekorn* finder man Kirkebys første individuelle happening beskrevet, udført den 26. september 1965. Her ser man en forsmag på hans optagethed af orden versus uorden, system over for kaos, og dette bliver essentielt for hans senere litterære værker. I happeningbeskrivelsen finder man derfor også en interesse for både det overvejede (system og orden) over for det spontane (uorden og kaos). Eksempelvis beskriver han først konkret, hvordan happeningen skal opstilles: "I lokalet aktiviteter i hvert hjørne. Publikum er placeret indenfor en cirkel i midten således at hjørnernes aktiviteter omspænder publikum" (Kirkeby, *Hvedekorn* 5 1965: 168). Herefter bliver beskrivelsen mere variationspræget og tilfældig. Der "skal ske en kommunikation" og den "kan være mundtlig" og "en aktion kan forlades for at deltage i en anden". Det er her, jeg mener, at der gives plads til spontanitet, da Kirkeby ikke beskriver konkret, hvad der skal ske. "Der er mange variationsmuligheder. Dette er et partitur hvor alt endnu er ugjort" (ibid.). Uorden vs. orden ligger således også i Kirkebys beskrivelse af de rumlige forhold, der bliver et resultat af det rene hvide mod det uordentlige: "Et uordentligt hjørne, ikke nøjagtigt fyldt med kuriøse ting men blot udmærkende sig ved sin mangel på renhed, dækkes omhyggeligt til med et hvidt plan lodret fra gulv til loft." (ibid.: 169).

Kirkebys variationsmuligheder bliver her et klart modstykke til den happeningbeskrivelse, Bjørn Nørgaard har på samme side i *Hvedekorn*. I modsætning til

Kirkebys er denne mere præcis uden tilsyneladende plads til spontanitet: "en gul væg, i væggen er indbygget en bogreol i hvilken bøgerne har gule rygge, en mand klædt i hvidt kommer ind, han vender bøgerne i regelmæssig rækkefølge" (Nørgaard 1965: 169). Beskrivelsen hos Nørgaard fortsætter med denne præcision og har følgelig en konkret afslutning. Hos Kirkeby er beskrivelsen hele tiden overvejende med forslag til, hvordan happeningen *kan* udvikle sig, frem for hvordan den *skal*. Her mener jeg derfor også, i modsætning til museumsdirektør Poul Erik Tøjner, der i forbindelse med Louisianas retrospektive udstilling af Kirkebys værker (2008) afviser den gængse opfattelse af Kirkeby som ekspressionist, at man kan tale om en vis form for spontanitet hos Kirkeby. Tøjner forklarer at billederne netop indeholder på forhånd definerede elementer fra Kirkebys side, og det gør at der ikke er nogen form for spontanitet over værkerne. Til trods for, at elementerne i dem kan virke abstrakte, opdager øjet hurtigt detaljer som træstubbe, klipper, knaster i træ og andre elementer af naturlig art, og det er det der adskiller Kirkeby fra den ekspressive metode, man eksempelvis ser i maleren Asger Jorns værker, siger Tøjner.⁴⁷

Jeg argumenterer ikke for, at Kirkeby er spontan og abstrakt ekspressionist som Tøjners eksempel med Jorn, for jeg er enig med Tøjner i hans beskrivelse af Kirkebys værkers umiddelbare abstraktion, der ved nærmere undersøgelse viser en materialemæssig beherskelse. Dog mener jeg, med happeningen som et eksempel, at kunne argumentere for en vis vekselvirkning mellem spontanitet og styrede systemer hos Kirkeby. Det viser sig således også, at Kirkebys interesse for geologi, der tydeliggøres med konkrete motiver i både kunsten og i litteraturen, indgår i en metodisk vekselvirkning mellem geologi og kunst. I geologien arbejder han med systemer. I kunsten arbejder han mere abstrakt. Et andet eksempel, der beskriver denne tendens tydeligt, er Kirkebys maleri *Blå stakit* (1965). Her ser man eksemplet på den vekselvirkning mellem system og uorden, som også er at finde i happeningen. Stakittet, der repræsenterer systemet og det kontrollerede, over for den abstrakt bemalede flade i baggrunden, der repræsenterer spontanitet og kaos.

Det er på den baggrund, jeg har valgt at inddrage Kaprow, fordi hans idéer om happenings kan ses i relation til de eksperimenter, der bliver udført på Eks-skolen uanset

spontanitet, kontrollerede forhold eller en kombination af begge. Det er opbruddet fra den konventionelle kunstopfattelse, der er det essentielle ved den nye kunstform. Fx udtaler Jørgen Leth sig i et E-mail-interview med Max Ipsen og Tine Engel Mogensen, trykt i *Passage* 53 (2005): "Vi var individualister, vi havde forskellige grunde til at være med, og mødtes, fordi vi alle var trætte af det, der var den herskende opfattelse: på den ene side, det vi kaldte gammelmodernismens fæstning. Den skulle brydes ned. På den anden side kulturradikalismen, som var stivnet i smagstyranni". Og Kirkeby fortæller til Anne Borup i tidligere nævnte interview: "Maleriet var fantastisk fastlåst dengang. Der var ikke så mange muligheder." (Mai 1999: 218).

Det er ikke helt tilfældigt, at Kaprow selv optræder i skolens tværæstetiske tidsskrift *ta' 1* med en "kommunikations-programmering" (oversat af Erik Thygesen), der kan ses i forlængelse af det essay, jeg skitserede før. "Engang havde kunstneren til opgave at skabe god kunst; i dag skal han undgå under nogen form at lave kunst" (*ta' 1* 1967: 14). *ta'* udkommer i perioden 1967-1968 og rummer en lang række af Eks-skolegruppens vigtigste programerklæringer og flere tværæstetiske værker.

Det avantgardistiske tidsskrift

ta' er i Danmark et eksempel på en af den klassiske avantgardes vigtigste genrer - det er i hvert fald opfattelsen bag tidsskriftets ophav (Ipsen 2005: 15). Tidsskriftet er, i modsætning til eksempelvis samtidens litterære tidsskrifter *Hvedekorn*, *Vindrosen* og *Selvsyn*, grundlagt udelukkende som et tværæstetisk forum med en redaktion kontrolleret kun af Eks-skolekredsen. Første nummer af *ta'* bliver indledt med en usigneret programerklæring, der klart og tydeligt tegner en ny æstetik inden for kunsten. Det karakteristiske ved den nye holdning er en interesse for og udnyttelse af andre genrer, end dem man normalt udtrykker sig i. Kendetegnende er derfor også en interesse for "[...] de populære, folkelige fænomener - triviallitteraturen, fjernsynet, moden, pigtrådsmusikken, massemediene i det hele taget." (*ta 1* 1967: 1). Der gives udtryk for, at de skarpe grænser, der normalt trækkes mellem fin - og massekultur, hverken forekommer demokratiske eller realistiske. "*ta'* vil [...] beskæftige sig med musik, litteratur, billedkunst, blandformer samt

populære fænomener" (ibid.: 1), og vil følgelig, i modsætning til andre kulturtidsskrifter, være dogmatiske og tegne en bestemt linje i fremstillingen af en ny æstetik. Fælles for gruppen er derfor også deres opbrud fra den danske modernismetradition "[...] tiden synes at være løbet fra den såkaldte "modernisme"", som det lyder i den usignede leder i første nummer, skarpt efterfulgt af Hans-Jørgen Nielsens spidsartikel "What's Happening Baby?", der her formulerer et nyt kunstsyn, der afviger fra modernismens opfattelse af mennesket som "[...] splittet, fremmed, disharmonisk[...]" med kunsten som "[...] et erkendelsesmiddel til overvindelse af denne situation"(ibid.:2). Nielsen formulerer, hvorledes spirende fænomener som eksempelvis afpersonalisering, anonymitet, formskabeloner og fladhed gør sig gældende i nye former som konkret poesi til pop-maleri og musik, og hvorledes disse kommer på tværs af den "[...] humanistisk-individualistiske tradition og senere modernismen har dannet sig af det menneskelige subjekt"(ibid.: 2)

Bruddet med modernismen synes altså især at koncentrere sig om det traditionelle skel mellem høje og lave kunstarter. Det avantgardistiske ved tidsskriftet ligger i en stræben efter en nulpunktstilstand, der med et afpersonaliseret og minimalistisk kunststudtryk stræber efter at række ud over den modernistiske elitekultur. En stilstand, der blandt andet beskrives af Peter Louis-Jensen med hans bidrag til *ta' 1* "OMKRING ZERO", der i øvrigt klinger af Kaprows opfattelse af kunstens bestandighed: "Denne tilsyneladende frihed i valget af former skal ses på baggrund af de sidste tres-halvfjerds års kunst [...]" som har været "[...] én lang formreduktion. Lag efter lag er skrælet fri af den klassiske formopfattelse, gennemarbejdet, hvorefter materialet er kasseret, opbrugt. Det er denne proces, der i det store hele er bragt til ende, der giver mulighed for at vælge i dyngen af opbrugte former" (*ta' 1* 1967: 12). Det er altså materialets muligheder, der tegner denne "ny æstetik", ikke ved en implicit brug af genrer, men i sammensætningen af dem. En kunstnerisk frihed, der står i relation til Kirkebys eklektiker-manifest: "Jeg tager andres ting [...] Jeg plukker ud og samler - og udvælger." (Kirkeby *Billedforklaringer* 1968: 17). Eks-skolen og deres manifesterede tidsskrift viser, hvorledes idéen om en "ny æstetik" i kunsten baner vej for en sammensmeltning af forskellige genrer. I Kirkebys tilfælde; en kontrolleret udvælgelse blandt materialer, der skaber grobund for nye (blandings)former.

Materialemylder i system - et forfatterskab

ABILDGAARD AHLGRENSSON ALENZA ALLSTON AUGUSTE
BARRY BARYE BASTIENLEPAGE BAZILLE BINGHAM BLAKE
BLECHEN BLOMMER BÖCHLIN BODMER BOISDENIER
BORNINGTON BOSBOOM BOULLÉE BOULANGER BRAEKELEER
BRAEKELEER BRESLIN BROWN BRULLOV BRUUN BURNE-JONES
CAILLEBOTTE CALAME CAROLSFELD CARPEAUX CARSTENS
CARUS CHAMBRES CHARLET CHASE CHASSÉRIAU CHINTREUIL
COLE CONSTABLE COPLY CORNELIUS COROT COTMAN COURBET
COZENS CRAMER CREMONA CROME DAHL DALOU DANBY
DAUBIGNY DAUMIER DAVIS DEGAS DELACROIX DELAUNAY
DIDAY DORÉ DOUGHTY DURAND DUSEIGNEUR DYCE EAKINS
EGLEY EIFFEL FANTIN-LATOUR FAUVEAU FEDOTOV FEUERBACH
FLAXMAN FOHR FORTUNY FRIEDRICH FUSELI GAINSBOROUGH
GALLAIT GAU GAY GÉRICHAULT GIGANTE GILPIN GIRODET DE
ROUCY-TRIOSON GIRTIN GODDE GOYA GREAVES GROS GYLICH
HAIDER HARNETT HAYDON HAYEZ HEADE HICKS HILLESTRÖM
HIRTH DU FRÊNES HOMER HUET HUNT INGRES ISRÄELS IVANOV
JACQUE JOHNSON KERSTING KOCH KOEKKOEK LABROUSTE
LEDOUX LEIBL LENBACH LEQUEU LEVITAN LEYS LUCAS Y
VILLAAMIL LUND MANET MARÉES MARTIN MENZEL MERYON
MEUNIER MEURON MILLAIS MILLER MILLET MINARDI MORELLI
MORTIMER MOUNT MULREADY NUYEN OLIVIER OVERBECK
PALMER PAXTON PORDEN PRÉAULT PUGIN RAFFET RENWICK
REPIN RIBOT RICHTER ROMNEY ROSSETTI ROUSSEAU RUDE
RUNCIMAN RUNGE RYDER SARGENT SCHADOW SCHIDER
SCHINKEL SCHWIND SCOTT SCOTT SEGANTINI SPITZWEG
STEVENS STOTHARD STUBBS THOMA TOEPFFER TRÜBNER
TRUMBULL TURNER VERESHCHAGIN VIOLLET-LE-DUC WALPOLE
WALPOLE WARD WEST WIERTZ WILSON WRIGHT WYATT WYATT
ABILDGAARD AHLGRENSSON ALENZA ALLSTON AUGUSTE
BARRY BARYE BASTIEN-LEPAGE BAZILLE BINGHAM BLAKE
BLECHEN BLOMMER BÖCHLIN BODMER BOISDENIER BONINGTON
BOOSBOOM BOULLÉE **PER KIRKEBY**

Hvis man ikke i forvejen kender til Kirkebys metode udi i skriftsprogets gerning kan det være vanskeligt at begribe ovenstående umiddelbare navneopremsning. Måske genkender man navnet "ABILDGAARD" som en reference til den danske

renæssanceinspirerede maler og arkitekt Nicolai Abildgaard (1743 – 1809). Måske tænker man kun referencen til ham fordi man i forvejen ved, at Kirkeby i mange andre sammenhænge omtaler Nicolai Abildgaard og heraf kan drage den konklusion at "ABILDGAARD" må være Nicolai Abildgaard. Det samme gør sig gældende, når man læser videre og støder på navne som "DELACROIX", "FRIEDRICH", "GAINSBOROUGH" og "TURNER"⁴⁸. Den indviede læser vil hurtigt erfare, at navnene alle refererer til en række malere, der har fundet berømmelse indenfor romantik og landskabsmaleri. Teksten møder man på første side i *Billedforklaringer*. Den er hverken forsynet med overskrift eller titel og står for sig selv ca. midt på siden. I konteksten her har det ingen betydning. Det får det først, når man erfarer at Kirkeby benytter sig *af sit eget system* og derfor behersker et enormt materiale af viden i sin tekstproduktion – blindgyderne. Navneopremsningen er netop en sådan produktion. Han laver puslespil af ord og foretager bevidste fejlslutninger så den overordnede alfabetiske orden brydes. Dette ses bl.a. ved bogstavet "W" og navnet "WYATT". Herefter begynder opremsningen forfra med "ABILDGAARD", indtil navnet "BOULLÉE", hvorefter teksten prompte afsluttes med navnet "**PER KIRKEBY**". Der er gentagelser af navne og tilføjelse af bogstaver – alt sammen elementer, der er med til at bryde den alfabetiske orden. Kirkebys metode her afspejler hans virke ved Eks-skolen, hvor han bl.a. introduceres for begrebet *entropi*. På skolen bliver begrebet brugt om ordnede systemer i kunsten, der altså indbefatter det modsatte af system: kaos. Lektor Tania Ørum forklarer tendensen således: "Begrebet "entropi" [...] bliver i disse år yndlingsordet i avantgardekredse. Det signalerer netop den blanding af minimalistisk nulpunktstilstand, videnskabelige og teknologiske fremskridt og nivellering mellem højt og lavt, som er fælles for kunstnere omkring Eks-skolen og *ta'* [...]".⁴⁹ Termen bliver oprindeligt hentet fra termodynamikken og refererer til en bestemt tilstand af uorden eller tilfældighed, der råder indenfor et system. Hos Kirkeby bliver entropibegrebet omsat til en kunstnerisk arbejdsmodel som han benytter i sin tekst- og kunstproduktion. En art kulisseudskiftning uden hensyntagen til kronologi eller sammenhæng og en bestandig flytning af rammer eller en hæmningsløs udskiftning af kulisser placerer Kirkeby i rollen som den bestemmende eklektiker, der udskifter ord og billeder, som han finder det passende i en given tekst. Vigtigt er det derfor at pointere, at forvirringen og den vilkårlige

brug af (ord)kulisser er elementært for Kirkebys entropi. Metoden finder man derfor i flere tekster, fx i udgivelsen fra samme år hvor begrebet introduceres allerede ved bogens titel: *I ørkenen møder Maigret entropien*. Det er ikke helt tilfældigt, at stedet hvor Maigret møder entropien er i ørkenen. Hvis kulisseudskiftningen er et eksempel på det entropiske, må ørkenen netop være den ultimative endeløse udskiftning. Sand i en ørken er i konstant bevægelse, og landskabet ændrer sig i et organiseret kaos styret af vejret. Vejret, som jo ligeledes indikerer Kirkebys tekstmetode som et system uorden eller tilfældighed:

Man kan vælge at betragte skyformer som regelløse strukturer som i lighed med den abstrakte ekspressionismes former interesseret os of videre søge at få hold på denne interesse ved at kalde det arketyperiske former. Uden at gå ind på dette, vil jeg sige, at en skyform er resultatet af et spillesystem. Skyer dannes efter bestemte regler. Det bedste eksempel er den populære udgave af cyklonmodellen. udgangspunktet er to pile; kold og varm luft der følgende bestemte regler danner hvirvler og videre udvikler en regulær varmfront og koldfront. Ved den første trænger den varme luft skråt op over den kolde og skyformernes afhængighed af højden demonstreres; gående fra varmfrontens fjerneste skyer og mod "selve" fronten har vi cirrus, cirrostratus, alostratus, nimbostratus. Koldfronten er nimbostratus efterfulgt af cumulus. Dette er et system vi kender og som stenaldermennesket også kendte: Han kendte en sammenhæng mellem kolde og varme vinde, han vidste hvad der var før og hvad der kom efter. Skyer er ikke blot regelløse eller tilfældige, de er resultatet af hændelser der følger ganske bestemte regler.⁵⁰

Tilbage ved *Maigret og entropien* finder man indholdsmæssigt en stærk tendens til at gøre brug vilkårligt sammensatte kulisser, hvis blanding ofte får et humoristisk udtryk. Eksempelvis teksten: "Ich kann's nicht mehr halten./ I det store cirkusrum, lød det, som om der blev/ knækket en hasselnød./ Kom så/kom her ud med mor." Her er ingen åbenlys forbindelse mellem de tre vers. Teksten er udelukkende et resultat af forfatterens associationsrigdom, som den vilkårlige kulisseudskiftning bliver et produkt af. Et andet

eksempel viser, hvorledes ét enkelt begreb bliver genstand for en associationsrigdom, der både henter materiale fra tegneserier og reklamer:

BAT en cerut Yrurac = Bat Junior med elegante
Mænd i samtale statuer palmer og dunkle tæpper
en venus
Dunkelt flyver flagermusen i den tyste nat.
BATMAN og Slottet med 1000 skjulte Farer.

Som læser erfarer man hurtigt, at forfatteren her har fundet inspiration i en tegneserie om flagermushelten BATMAN. Faktisk i en helt specifik tegneserie, nemlig *Batman nr. 4* fra 1966. Associationsrækken tager sit afsæt her og bygger så videre i kategorien; *BAT* bliver til *Bat Junior*, *flagermusen* flyver dunkelt og *BATMAN* slutter prompte teksten med titlen på tegneserien.

Det essentielle ved teksten er, som det i øvrigt gør sig gældende for de fleste andre af Kirkebys tekster, er to ting. Først og fremmest er den intertekstuelle reference tydelig i dette fuldstændige vilkårlige ordspil uden begyndelse og slutning. Forfatteren tager sit afsæt og herfra begynder så materialelegen. Man kan føje til først som sidst. Alt er tilladt. Desuden tydeliggøres forfatterens hæmningsløse udskiftning af kulisser med ordet *Yrurac*. Cerutten optræder i teksten som vidnesbyrd på at skribentens fokus et øjeblik har flyttet sig fra *BATMAN* til cerut – måske har en kasse *Yrurac* stået på bordet foran ham. Måske har han set en reklame i et magasin. Det er fuldstændig ligegyldigt, for alt er tilladt indenfor det system der her er fremsat.

Det er symptomatisk for Kirkeby, at han benytter sine metodiske begreber på samme måde, når han associerer over eller udvælger sit materiale. I teksten "KULISSER" står der således skrevet: "(Kulisser) har altid været noget jeg har benyttet mig voldsomt af i mit maleri – det er noget fladt, måske en illusion, noget jeg kan styre og bevæge. Mine tekster er også kulisser". Ordene i "BATMAN"- teksten *kunne* altså have været erstattet med noget andet, eller der *kunne* have været tilføjet flere ord i den associationsrigdom. Kulisserne kan udskiftes og placeres vilkårligt, for det er i selve udskiftningen, man finder

metaforen og ikke i slutproduktet.

I kunsten finder man desuden et eksempel på entropien i Kirkebys bidrag til udstillingen "Anonymiteter" på Lunds Konsthall i Sverige 1968. Kirkeby får til sit værk "Stenmark" arrangeret tre tons sten på gulvet. Ifølge fotooptagelser fra udstillinger ser det ud som om, at Kirkeby har placeret stenene i et kvadrat fra vinduerne over gulvet til væggen. Men enkelte steder ligger nogle sten forskudt således, at de bryder det tilsyneladende kvadrat og forstærker både naturindtrykket og det kaotiske. Derfor fremstår værket som en form, kvadratet, der repræsenterer stringens og orden - mens de forskudte sten bryder det stringente og skaber kaos. Entropien bliver altså dominerende i både kunsten, happeningen og teksten.

For nu at vende tilbage til navneopremsningen er det ligeledes interessant at bemærke, hvorledes denne metode går igen flere steder i samme udgivelse. I "ARKITEKTUREN" lyder det:

August Pugin, Augustus Welby Northmore Pugin, George Gilbert Scott, Charles Barry, James Wyatt, Jeffrey Wyatt-ville, Georg Moller, von Heideloff, Eugéne Emmanuel Viollet-Le-Duc, Gau, Alexander Davis m.fl.

"ARKITEKTUREN" er fyldt med associationer og kombinationer af materiale hentet fra både bevidsthed, bøger og tegneserier. Den selvreflekterende tendens er tydelig og dominerer lige så meget her som i øvrige tekster. Referencerne er blandet med (pludselige) indskydelser eller indirekte citater fra andre tekster. Vi begynder in medias res med "Jeg må naturligvis begynde med romantikken. Jeg har altid gerne villet være den store tyske maler [...]", hvorefter der henvises til maleren Carl Gustav Carus, som i øvrigt også var filosof, digter og naturhistoriker. Herefter tager det fart og læseren må holde tungen lige i munden for at følge den associationsrigdom der buldrer af sted henover papiret. Carus forlades et øjeblik til fordel for en bemærkning om Goethe, hvorefter Carus kommer tilbage på papiret:

En dag, da Carus var ude at gå i naturen, så han på det storladne hav to

svaner og en digter-lyre i tæt og sørgmodig forening: det må jeg bygge tænkte han, for han tænkte i bygninger. Men det blev til et maleri. – Mester Tårnet holder ... ikke holder Tårnet, men engang vil der komme Vester fra en Mand i en blå Kappe, han vil få det til at helde. Og hundrede år efter kom det blå hav med den dystre himmel og Carus' svaner. Ak ja Mester, tænkte han./

De hyppige skift i forfatterens egne refleksioner til en beskrivelse af noget andet, som i sproget skifter modus og genre, er i sin form et eksempel på det "manifeste" i den eklekticisme, Kirkeby demonstrerer. Uvisheden om tekstens kilde er den nødvendige entropi, der følger den manglende henvisning, og læseren må i stedet fokusere på det sceneskift, der finder sted i teksten. Sceneskiftet er nemlig kontinuerligt. Vi forlader Carus til fordel for facts om det franske slot *Château de Pierrefonds*, "en gotisk kulisse", som forfatteren kalder den og fastslår efterfølgende, at denne (kulissen) lever så stærkt som aldrig før, ligesom det mytiske slot Camelot gør det i Foster's tegneserie om *Prins Valiant*.

"ARKITEKTUREN" er et af de eksempler i *Billedforklaringer*, hvor det eklektiske er på spil i kraft af den entropiske kulisseudskiftning. Men den er også et eksempel på et af de mange steder i bogen, hvor forfatteren selv underbygger tekstens spilstruktur, så man som læser ved, hvordan teksten skal læses: "Der er ikke tale om nogen ægte "stream of consciousness" – det er kun den mængde stof som "tilfældet" har bragt inden for min rækkevidde rent bogstaveligt, som bøger, halve leksika etc. [...] Det er en slags "stream of informations [...] Metoden er: hæmningsløs anvendelse af kursorisk læsning – altid at have en bog ved hånden."⁵¹ Det er altså ud fra "arkitekturen" som emne og tilmed overskrift, at teksten får sit indhold – via forfatterens associationsrigdom. Han skelner ikke mellem det faktiske (kunstneren Carus og slottet *Château de Pierrefonds*) og det fiktive (Camelot, Prins Valiant og Skipper Skræk), men lader den "hæmningsløse, kursoriske læsning" være udgangspunktet for denne "stream of informations".

Forfatterens associationsrigdom og brug af begreberne entropi og kulisser munder således ud i mere specifikke fremgangsmåder som modeller og symboler, der forklarer hans kunstneriske æstetik yderligere. I følgende afsnit vil jeg skitsere, hvor i *Billedforklaringer* disse tendenser gør sig gældende.

Symbol og Model

Modellerne er et af de bedste eksempler i *Billedforklaringer*, hvor Kirkebys systemiske metode manifesterer sig, for her beskrives både konkret og metaforisk, hvorledes man som læser/beskuer skal begribe øvrige produktioner fra hans hånd. Der manifesterer Kirkebys systemiske metode, for det er her, han både konkret og metaforisk beskriver, hvorledes man skal forstå hans øvrige produktioner, herunder systemet. En af modellerne er "CYKLONMODELLEN", et studie i vejrfænomener, men som i Kirkebys tilfælde kan ses i relation til det system, han selv benytter i sine tekster og billeder: "[...] en skyform er resultatet af et spillesystem. Skyer dannes efter bestemte regler." Desuden "MODEL 4", der handler om at tegne i naturen. Kirkeby beskriver først nøgternt og naturalistisk, hvor man lægger den første streg i markeringen af en bjergsides forløb mod himmelen, og hvordan man ved benyttelsen af små omvendte v'er kan angive nåletræer. Han viser med andre ord, hvordan man konkret laver en skitse af en "bjergside med nåletræer". Men her stopper så den nøgterne beskrivelse, hvorefter Kirkeby understreger, at denne naturalistiske måde at tegne på er et udtryk for en emotionel handling, der "nedfælder min stemningsbårne hånd. Og sådan tegner man med unge bløde fingre, impulsivt, i uskyldsperioden før valgmulighederne og spillereglernes tilflugt [...] jeg opretter mit eget lille tegnsystem."

I teksten "Tegneregler. Eksempler på dogmatisk systematik", opridser han blandt andet betydninger af skraveringer i fx tegneserien, hvor én type skravering betyder tid. Især "den romantiske skravering" bliver ophøjet som noget symbolsk. Dette viser Kirkeby ved at tegne denne skravering ind i en cirkel, og underbygger således også cirkelns betydning for hans kunst: "Cirkler anvendt isoleret, som ramme om noget betyder udnævnelse af indholdet til at være af gennemgående symbolværdi." Flere steder finder man således i *Billedforklaringer* elementer placeret i en cirkel fx et bjerg, et træ eller et stakit. Cirklen som symbol er altså konstrueret ud fra Kirkebys betragtninger om en metode til grafisk fremstilling og er i sig selv derved en model eller princip. Samtidig demonstrerer Kirkeby i "Model 1", hvorledes kuglen med sit centrum bliver en model for det eklektiske

kunstsyn, han er så manifest med, og der fremkommer nu et klart systemisk billede af de abstrakte operationer, som symbolik og fortolkning er i forfatterskabet. Det er i entropien, at disse opstår som kaos i systemet: "Placerer man sig selv i centrum af en kugle og lægger alle sine referenceforhold ud i kugleskallen, undgår man en escalatorisk ordning af disse [...] hvor man end placerer sin skal vil der altid være stråler fra fjerne planeter der skærer alle skaller," som det hedder i "Model 1" i *Billedforklaringer*.

Denne position demonstrerer Kirkeby i en analytisk og kommenterende del af *Billedforklaringer* kaldet "Genfortælling." Fortællingen er genoptryk af enkelte streger fra tegneserieuniversets talrige superheltehistorier, her legenden om den eksploderede planet Apellax, der sender meteoritlignende rumskibe fra planeten mod jorden og truer med det endelige ragnarok. Her optræder syv superhelte, her i blandt Superman og Batman. Fra en fortolkende position beskriver Kirkeby både de biologiske fakta om de jordiske væsener, der optræder, men samtidig kommenterer han sammenhængen mellem virkelige kulturskabte fænomener som modebeklædning samt ironiske og humoristiske kommentarer til superheltenes mangler. Her tænker jeg på hhv. "Vandmandens" forglemmelser: "De næste, Vandmanden tilkaldte, var fløjtefiskene, for at de med deres høje toner skulle få glasvæsenet til at revne [...] lige efter fløjtefiskene kom trommefiskene i en tæt stime [...] Det var ret heldigt, da Vandmanden indrømmer, at han faktisk havde glemt trommefiskene, hvilket ikke taler til fordel for Vandmandens omtanke[...]" Desuden den moderigtige Mirakelpige i de "opmoderne" bukser: "Mirakelpigen (kæmper) mod massen med sin gyldne lasso, der ligner en gnistrende, strømførende ledning. Læg mærke til bukserne, der minder om moderne opmode." Heltene udkæmper et sidste slag på Grønland, hvor den største meteorit fra Apellax er styrtet ned. Her blander Kirkeby det fiktive univers fra tegneserierne med konkrete fakta, blandt andet fundet af nogle af historiens største meteoritnedslag, på samme lokation som tegneseriens sidste slag. Kirkebys beskrivelse til et udklip fra Batman lyder:

Den sidste, der er verdens fjerde største, er trods heltmodig indsats endnu ikke bragt tilbage til Danmark. Området, hvor den sidste kamp udkæmpes, er nemlig svært tilgængeligt, men også meget smukt. Tegningens skildring af fjeldene er gjort på samme måde som tolken Zachæus' tegning af Bushnansøens fjelde i John Ross' rejsejournal fra 1819. Ud fra de forskellige billeders topografiske skildringer synes kampen at foregå på havisen mellem Bushnanøen og Meteoritøen.

Skellet mellem imellem topografien i den historiske virkelighed og tegneserieuniverset er væk og Kirkeby betegner den opdagelsesrejsende (Robert Edwin) Peary som landsmand til Superman og Batman. "Model 1" går igen igennem hele genfortællingens forløb, der slutter med afværgelsen af ragnarok. At "Genfortælling" forløber i tegneseriens univers er ikke en tilfældighed, da tegneserien er en genre med et særligt tids/rum forhold, der understreger det paradoksale i Kirkebys egen teksttilgang til billederne.

[..] vi accepterer ganske naturligt de enorme spring fra den ene visuelle verden, som det enkelte billede repræsenterer, til den anden, samtidig med at vi er i stand til at følge historien. Tegneserien er en genre, der beskæftiger sig med tid og rum (time/space i det "rigtige" sprog).

Genfortællingen indgår i *Billedforklaringer* i flere tekstlige lag, hvor relationen til populærlitteraturen blot er en af dem. I de efterfølgende tekster "EN UNDERSØGELSE" og "UDE I JUNGLEN" relateres der igen til en genfortælling, men ikke vist eksplicit i værket *Billedforklaringer*, som det var tilfældet med genfortællingen af det tegneserieførløb, jeg lige har gennemgået. Genfortællingen består i den transformation af teksterne, der er sket fra det tidligere værk *Copyright* og bliver altså et eksempel på den type af intertekstuel reference, som den franske litteraturkritiker og teoretiker Gérard Genette betegner allusionen, altså en næsten hypotetisk reference til en tidligere tekst.⁵² Allusionen fremtræder i de to tilfælde som en genretransformation, der tillader en læsning af teksterne separat, men som igennem sin identifikation giver læseren mulighed for at skabe nye sammenhænge. Denne intertekstualitet kræver en velbevandret læser, der er bekendt med både Kirkebys tidligere produktioner, men også hans samtidige engagement i tidsskriftet *ta'*, hvor genfortællingen af "UDE I JUNGLEN" er publiceret som "NOVELLE". Kirkebys metode, begrebet entropi, kulisserne og symbolet optræder kontinuerligt i nye sammenhænge på forskellige niveauer. Spillet og systemet er fast knyttet til begrebet om kunst, som Kirkeby beskriver i "SYSTEM": "(Kunst er), læs parenteser, forsøg på at sætte tildragelserne i en form for relation, betydningsforhold til

hinanden/et privat system/ vel vidende at et sådant system er et i luften frit svævende system, der kun har den pålydende værdi for systemmageren.”

Tilegnelsen af viden om systemet kan ske igennem læsningen, der bliver en form for opdagelsesrejse gennem Kirkebys tekster. Derfor forlades *Billedforklaringer* for en stund, og genfortællingens allusioner i *Copyright* undersøges.

Copyright som situationistisk detournement

Copyright inddeles overordnet i fire afsnit, hvor de to første emner om "KÆRLIGHEDEN" og "SAMLIV" er et genoptryk fra Kirkebys forfatterdebut *Per Kirkeby Litt.* (1965), mens "ANDRE EMNER" og "DEN LANGLØBEDE COLT" kun hører *Copyright* til. *Copyright* er også den del af Kirkebys tresserproduktion, der står bedst i relation til popkunsten. I *Copyright* finder man eksempler på mange af de genrer, jeg har nævnt tidligere, som triviallitteraturgenren, westerngenren og reklamegenren, og hver tekst kan sættes i relation til flere af Kirkebys malerier fra samme periode i forhold til brug af materialer. Det fællesskab af tekstbrudstykker, der forekommer i *Copyright*, betegner Kirkeby i samtalebogen *Jeg er her endnu*, som et situationistisk *detournement*. Begrebet er på dansk grund brugt af maleren Asger Jorn i omtale af samlingen *Modifikationer* fra 1957, og betegner en "fordrejning" eller "omdrejning". Det er udvælgelsen af materialer fra populærkulturen i *Copyright*, der får Kirkeby til selv at drage slægtskabet til den franske intellektuelle (avantgarde)bevægelse situationisme, der har til formål at nedbryde det passive forhold mellem moderne konsumprodukter og forbrugeren, der har fulgt forbrugersamfundet fra efterkrigstiden og frem. Brokkerne bliver enten fordrejet eller plukket fra, så der i den nye sammensætning opstår en anden tekst end den oprindelige. Dette *detournement* betegner samtidig også det, på det tidspunkt, nye syn på kunsttraditionen, som i diskussionerne om den danske modernisme versus avantgarde er endt ud i den helt specifikke interesse i Ezra Pounds citat "Make it new". På en måde redder Kirkeby sig derved ud af diskussionen om den historiske avantgarde og ind i sit (og Asger Jorns) eget kategoriske fællesskab, der kan ledes ind omkring kunstnerne i Ekskolen. Igen skal jeg understrege, at der i Kirkebys forfatterskab ikke er en eksplicit

fokusering på selve revolutionens sociale funktion, men mere forandringen i sig selv som målet: "I kunsten handler det for mig i stor udstrækning om at genfinde sådan en blitzagtig forståelse og skrælle sproget af og nå frem til de der glimt af en ikke-sproglig virkelighed, der for mig hænger sammen med barndommen."

Især første del af *Copyright* spiller på fordrejningen af tekstmateriale hentet fra triviallitteratur og/eller ugebladsnoveller. Fjernet er den forhøjede sentimentalitet og i stedet fremstår de korte tekster i hhv. "KÆRLIGHEDEN" og "SAMLIV" nu alvorlige og vedkommende, og man mødes af et poetisk udtryk, der bringer læseren ind i et samliv fyldt med følsomhed, jalousi og kærlighed.

Eksempelvis hedder det i "Beviset 2" fra "KÆRLIGHEDEN", der i sin opsætning markerer Kirkebys slægtskab med det, vi kender som systemdigtningen i Danmark:

Jeg mister ham

nu

tænkte

på trappen

"Trappen" markeres i typografien som i teksten, og den umiddelbare sammenhæng mellem "tænkte" og "på trappen" overdrages til læseren at afkode.

Som det også er tilfældet i flere af Kirkebys kunstværker fra samme periode, tildeler han gerne en aktør navnet "Per". Det ser man også et eksempel på i hans maleri *Per Elisabeth* fra 1963. Et motiv, der forestiller en kvinde og en mand - kvinden ser glad ud mod beskueren, mens manden ømt betragter hende. På daværende tidspunkt var Kirkeby gift med Elisabeth Therkelsen, hvorfor det er nærliggende at se motivet som et portræt af de to. I "KÆRLIGHEDEN"s første digt optræder "Per" igen:

Der var et skær af/uvirkelighed/over den sommer/hvor Per var flygtet/fra
kærligheden/men den havde lært ham/hvad/der var meningen med livet.

Kirkebys metode er her for så vidt enkel. Han mikser en klichefyldt ugebladsnovelle med

almindelige hverdagselementer som ægteskab, kærlighed, jalousi og børn. Hver tekst er tematisk sat i relation til de andre i sekvenser såsom "Muren 1. 2. og 3", "Jalousi 1, 2" osv. Men under hvert tema ligger en fordrejning mere eller mindre gemt i fortællerpositionen, eller som regulært skift i teksthøjden fra en *fortæller* til en *kommentator*. I "Muren 1. 2. og 3." er dette skift tydeligt. Se eksemplet her i "Muren 1".:

Mit hjerte græde/af glæde, /når det ser/hvor smuk/du er. /En flod af lykke.
/Vi har arbejdet/trofast ved hinandens side/hvidte hvide vægge/i mere/end
et år/ - og alligevel/var der ligesom en mur imellem dem.

Jeg-fortællerens sprog flyder patosfyldt i enderim og allitterationen "hvidte hvide vægge", hvorefter "mere end et år" markerer den faretruende sandhed, der gemmer sig bag det pæne ydre. Skiftet fremstår tydeligt i bindestregen, og fortælleren skifter til en alvidende kommentator. 2. del af "Muren" er blot samme scene igen fremført i samme patos, der er kendetegnende fra triviallitterære romaner. I 3. del lyder det således:

Han havde ikke
glemte
opdagede jeg.

"Glemte" bliver konkret efterfulgt af tomrummet, og tekstens udtryk bevæger sig atter over i det konkrete ligesom "Muren 2. og 3.", der i formen står i umiddelbar lighed med hinanden.

Den metaforiske mur efterfølges af det nødvendige og uundgåelige brud, og Kirkebys metodiske skift i synsvinkelen viser sig først i forholdet mellem "Jalousi 1" og "Jalousi 2". "Jalousi 1": "Hendes kærlighed/var stor og uegennyttig/alligevel svigtede/hun/ham/da det virkelig gjaldt." Og efterfølgende samme situation igennem elskerens synsvinkel. "Jalousi 2": "Jeg må aldrig glemme/ at der er en anden/ mand/i hendes liv/ Men det er svært/ ufatteligt svært/ når de har delt/ så meget sammen.

Den stormende og uselviske kærlighed undergår herfra samme transformation,

som der er ilagt synsvinklerne i det foregående. Den dramatiske patos afløses af teksten "Op til advokaternes kontorer", hvorfra det højtflyvende bliver jordbundet og fornuftigt. Det hedder blandt andet pludseligt i "Lad aldrig hjertet bestemme 1": "For hende kom/ fornuften i første række/ også i kærlighed."

Den romantiske forestilling om det højtbesungne kærlighedsliv er nu fordrejet til en endelig form mellem de to modsætninger fornuft og følelse. Undervejs har Kirkeby opereret med flere fortællerpositioner, der har det til fælles, at de hele tiden skifter og åbner tekstens betydning ved at trække gulvtæppet væk under det univers, digtene bygger op omkring sig. Derfor slutter digtcyklussen ikke kun med den evige forening i ordet "Bryllup" i teksten af samme navn, men peger også tilbage til samlingens første tidsangivelse "den sommer", der kan læses som en forlængelse af kvindens ønske om et fremtidigt bryllup "som alle ville huske".

I *Billedforklaringer*, husker vi, hvorledes Kirkeby anskuer cirklen som en konstruktion med symbolsk indhold. Hvis denne reference følges, bliver første del af *Copyright* derved også symbolsk i sin konstruktion, og fortolkningen frigøres fra forfatterens pen til læserens egen tanke. Igennem cirklen er dette greb brugt dels på fortællerens synsvinkel, dels på materialet fra populærlitteraturen. Men det rækker også videre i afsnittet "SAMLIV", der yderligere underminerer ægteskabets centrale indhold og sætter samlivets problemer i det rette perspektiv: "Per/sagde hun bønligt/ - Fortæl mig/Alt [...]" står der i teksten "Den første nat". "Per" optræder igen senere i "Børneproblemet 1": "Hun bøjede sig over ham/i det røde solskær og/hviskede: - Åh Per! /Jeg er så lykkelig./ Alt vil blive godt nu./ På det tidspunkt/vidste hun/ikke bedre[...]". Og motivet for at få børn kommer under opsyn i samme tekst: "At ofre alt på sine børn og glemme sig / selv, er det den rigtige løsning på livet?" Herefter følger "Børneproblemet 2" med modstykket til valget om at få et barn, nemlig ikke at kunne få det: "De glædede sig til at adoptere det/ lille barn, som endnu ikke/ havde set verdens lys."

I det hele taget forfølges fordrejningen videre i de dybere forbindelser mellem mennesker i anden del af den episode af *Copyright*, vi kan kalde digte. Her konfronteres man med en modsætning imellem det trivielle ordnede persongalleri og dets paradoksale modstykke. I "Notat 4" hedder det: "Problemerne i deres ægteskab/ udsprang ofte/ af

deres problemer / i forhold til / omverdenen./ Men de kunne dog stadig/finde lykken/hos hinanden." Ægteskabet materialiseres som noget, der peger væk fra subjektet, i stedet for et åndeligt bånd mellem to mennesker, der elsker hinanden og bliver et "skin", som det hedder i digtet af samme navn.

I sidste halvdel af *Copyright* med afsnittene "ANDRE EMNER" og "DEN LANGLØBEDE COLT" bevæger Kirkeby sig væk fra den personligt vedkommende del af to menneskers indbyrdes forhold til teksttyper, der alle beskæftiger sig med fællesskabet og dets mytologier, som dem man finder under afsnittet "ANDRE EMNER". Eksempelvis er den franske komtesse og aristokrat Jacqueline de Ribes en ægte person, der i Kirkebys kunst optræder flere steder i både litterær sammenhæng og motivisk i form af grafiske tryk og fotografier. I "Story 2" og "Story 3" har Kirkeby "lånt" en engelsk reklametekst med komtesse som fokuspunkt og har efterfølgende systematisk udvalgt de elementer herfra, der kunne bruges. Fortællingens forløb i reklametekstens beskrivelse af komtesse brydes i takt med, at ord udelukkes i indholdet og inviterer læseren til at forøge læsehastigheden i takt med de Ribes' forvandling til et glamourøst ikon. Her ses en interessant sammenhæng mellem de nu internationale pop-elementers hyppighed og læserens konsumering af dem.

Efterfølgende tekst behandler emner fra det specifikke medie TV'et: "Fjernsynsbillede. Det er skærmens lys i stuen", hvorefter beskrivelsen er koncentreret om selve fjernsynsbilledets motiver: "Personerne (myterne) er (fra venstre øverst) Brigitte Bardot, Elle, Brigitte Bardot (ved at overgå til Jeanne Moreau), en formodet zardatter, Elle, reklame-dame, en russisk danser (N.), en ukendt. She (Ursula Andress)." Motiverne suppleres her med forfatterens tilføjelser, eksempelvis "(N.)" og "She". Tilføjelserne kan ses i relation til den kulisseudskiftning, vi så tidligere med *Billedforklaringer*. I beskrivelsen af tv-sekvensen noterer Kirkeby forskellige øjeblikkelige indfald, der i konteksten bliver et eksempel på den "stream of consciousness", som Kirkeby betegner en *stream of informations*. Sansningerne bliver styret af de udefra kommende impulser, som vi også så hos den kvindelige karakter i "KÆRLIGHEDEN", og ikke igennem en indre tankestrøm.

Den udefra kommende informationsstrøm præger følgende kvartet "Bilen 1-4", hvor han fortsætter det kommenterende synsvinkelskift i en serie af billedbeskrivelser, hvori

bilen som motiv spiller en stor rolle. Det er typisk for Kirkeby og generelt for kunstnerkredsen omkring Eksskolen at nedbryde det hierarki, der eksisterer mellem forfatteren og læseren. Dels fremkommer det som alternative stedsangivelser "Det er Firenze eller Kronborg." fra "*Bilen 1*" og "I den anden side af billedet rejser en knude sig med Kronborg eller et Rheinslot på toppen" fra "*Bilen 2*". Men også med det vævende "Det er anekdotisk med videre" samt "Med Charons båd el.lign.", der tilsammen lader teksten stå - ikke som en tekst, men som et *billede* af billederne. Trappefiguren fremkommer igen her i de fire forklaringer igennem de jævne afkortninger af hver tekst. I teksten på side 54 "*6 dyr*" er det kulturbestemte tv-billede og bilen skiftet ud med dyr. Fortællerstemme bryder af og til ind i oplysningerne, som det også var tilfældet med *Billedforklaringers* "Genfortælling".

"- Mit navn er McKay - Carse McKay"

"DEN LANGLØBEDE COLT - en western" afslutter *Copyright* og markerer sig som genfortælling af "EN UNDERSØGELSE - *Novelle*" som er at finde i både *Billedforklaringer* og *ta' 3* (1967). Tidsmæssigt strækker "DEN LANGLØBEDE COLT" sig over samme dag. Hovedpersonen er den samme skønt enkelte stedsangivelser er ændret. Genren er transformeret fra den poetiske hybrid af novellegenren i *Billedforklaringer* og *ta'3* til den meget skabelonstyrede spaghettiwestern. Især motivet af revolvermanden, klar til at skyde i duel, er en figur man også finder i adskillige af Kirkebys malerier fra tresserne. Her optræder revolvermanden billedligt talt i *Billedforklaringer*:

Hans hånd. Hans hånd. Hans hånd hvinede. Om nogle sekunder ville det være afgjort og gjort op og én ville ride op i bjergene. Hans hånd hvinede ned. I bjergene hvor vejret var usikkert selv når det var bedst. Hans hånd hvinede ned til. Hans hånd hvinede ned til. Hans hånd hvinede ned til revolverskæftet. Han lod sin Colt kaliber 45 glide ned i hylsteret Colt 45 glide ned i hylsteret.

Den tekstlige leg med gentagelsen er gennemgående i denne fortælling, der ikke postulerer sig som en western, men derimod som novelle. Til gengæld benytter Kirkeby

sig af spaghettiwesterngenren igennem den gentagne fokusering på detaljen, som var en vigtig del af den. Og Kirkeby har formentlig lånt både personerne og kulisserne i begge tekster fra en af samtidens konsumwesterns. Modsat *Billedforklaringer*, der i og med den udkom senere, må være den transformerede hypertekst, begynder DEN LANGLØBEDE COLT på traditionel vis med en præsentation af en af hovedpersonerne: "Da Carse McKay hin 1. Juli-eftermiddag red ned fra bjergene, var det næsten et år siden, han sidst havde været i byen - og endnu længere siden, der var faldet en dråbe regn." I dette anslag frisættes et narrativt forløb baseret på læserens forestillingsevner, da Kirkeby efterhånden lader aktører og de tekstlige agenter fremstå mere og mere løsrevet fra hinanden. Langsomt bliver det uklart, med hvilke motiver personerne handler, men hele tiden fastholdes denne anelse om en ukendt fortid eller sammenhæng. Et eksempel herpå er indledningsvist, hvor Carse møder en gammel bekendt: "Carse betragtede ikke Boise som sin ven [...] Lad hellere være med at tage din skyder på, sagde Boise [...] Tonefaldet, han sagde det i, antydede, Boise Brown ikke havde glemt fortiden - og at Carse hellere måtte huske på, hvad det var, Boise havde glemt."

I teksten er det klart, at vi har at gøre med to hovedpersoner, vores helt Carse McKay og Frankie Spain, der må bære rollen som skurken i historien. Men herimellem optræder et bredt persongalleri af bankfolk, bartendere, fruentimmere og bandemedlemmer, der alle flittigt taler i munden på hinanden. Kirkeby benytter sig af antydningens kunst og filmiske virkemidler som eksempelvis etableringen af sheriffen Ortega. "Længe før jeg kom til Rincon som brud, skal sherif Ortega have skudt tre banditter midt på åben gade i løbet af ti sekunder." Ikke desto mindre er han ikke i stand til at forsvare sig over for Frankies bande. "Frankie sprang tværs over Ortegás lig, sprintede ud på River Street - lagde knap mærke til menneskene, der stod stive som støtter på fortovene, fuldkommen lamslåede over den heftige skydning."

Denne scene er den eneste regulært sammenhængende i hovedhistorien om Carse McKay's forsøg på at skaffe sig penge til jordbrugsanlægget i sin hjemegn. Hvor pengene bliver af er ikke klart i historien, ligesom tidslinjen ikke ser ud til at hænge sammen. Scenerne springer i tid og rum, og det er uklart, hvem der gemmer sig bag de personer, der agerer igennem de personlige stedord såsom "vi" "ham" osv. Her befinder vi os kort

efter bankrøveriet, hvor McKay er sluppet væk fra en situation, hvor han var bagbundet og bevidstløs.

Carse McKay sad på foldens led og så hen mod laden, i hvis skygge Frankie Spain og Crip sad. – Valley Union Banken gør, erklærede Frankie. – Men 50.000 dollars! – Det gør jeg. – Ikke noget, der er værd at snakke om. – Lad mig se din arm. Carse gik over i laden og smækkede en sadel på sin gamle skimmel. Da de nåede højsletten havde Carse lagt sin slagplan – og vedblev at vente tålmodigt. – Selvfølgelig. Dr. Claude Baudet lukkede træt sin sorte taske og vendte ryggen til sengen og den sovende Raymond. – Hva' jeg mener spiller ingen rolle. Carse halede Crips lig op på bredden og gav sig til at undersøge skimlen."

Springene mellem handlingsforløbene er vilkårlige og indeholder samme detaljegrad. Det gør det yderst udfordrende for læseren at holde rede i personernes indbyrdes forhold, og man må selv regne et forløb ud, der fx kunne lyde sådan her: *Carse, der tidligere er blevet bagbundet af Spain, følger efter de to banditter ud af byen, venter på dem og udnytter deres sårede tilstand til at overfalde dem og tage pengene.* Men overgangen mellem den direkte tale med brug af tankestregen til "Da de nåede højsletten" er ikke markeret, så det er ikke klart, om vi springer i tid eller helt skifter scene, som det ses kort efter med Dr. Claudes handling med sin sorte taske.

Historien slutter med en smilende McKay på vej "ind i huset", der ikke introduceres yderligere. Den jagtende bande, der har forfulgt ham på vejen herhen, forsvinder ud af teksten, der slutter lige så åbent, som den begynder.

Romanen som billedbog

Romanen er, som novellen, en genre, der konnoterer bestemte konventioner og forventningshorisonter. Derfor bliver det med Kirkebys romantrilogi vanskeligt at foretage den typiske kategorisering, da hans roman afviger fra den deskriptive målestok, romangenren regnes for. Væk er fortællingen i Aristotelisk forstand om en begyndelse, en

midte og en slutning. I stedet må man i *Roman 1. Landskaberne* bladre sig igennem hundrede siders sort/hvide fotografier blandet med enkelte skitser af geografiske placeringer rundt om i verden. Samme metode gør sig gældende i efterfølgeren *Roman 2. Personerne*, hvor man bladrer sig igennem et facetteret persongalleri, der spænder lige fra borgerskabsportrætter til Brigitte Bardot, Vicomtesse de Ribes og fiktive portrætter bl.a. Tørsleffs vanillepige. Trilogien afsluttes med *Roman 3. Handlingen* indeholdende udelukkende skitser fra Kirkebys egen hånd. Det første, der falder i øjnene er forholdet mellem genren "roman" og det faktum, at ingen af de tre billedbøger indeholder et eneste litterært greb. I *Landskaberne* kan man tale om enkelte sammenhænge, fx kan man kategorisere flere af billederne under én term. Lad os kalde én for "Vandfald". Eksemplerne herpå er dels det kulturelle vandfald i haven, dels det monumentale og naturskabte Niagara Falls. En anden kunne hedde "Bjerge" og en tredje "Arkitektoniske monumenter". På samme måde kan man i *Personerne* foretage opdelinger i eksempelvis "Skuespillere", "Historiske personligheder" og "Fotomodeller", der så igen kunne samles under begrebet *Myter*. Ud over denne opdeling er der hverken i *Landskaberne* eller i *Personerne* anden form for sammenhæng end det, titlen konnoterer. Kirkeby har her vendt en forbindelse mellem genren, titlen og indholdet på hovedet ved nærmere undersøgelse. For det første forekommer der i flere af *landskaberne* fysiske tomme felter, hvor nogen tilsyneladende har gjort sig umage med at fjerne mennesket fra billederne. I stedet fremstår hvert fotografi eller billede som et statisk udsagn, og giver både de kulturelle og de naturlige landskaber samme udtryk. Som jeg tidligere har beskrevet i både *Billedforklaringer* og *Copyright*, er landskaberne lig kulisser og dermed relateret til *entropien*, som tematisk forbinder *Roman 1.2.3* med de andre udgivelser.

Uden at gå i dybden med romanteorien i litteraturhistorien er det værd at bemærke, hvorledes Kirkeby vender forholdet mellem genre, titel og tekst på hovedet. I det taksonomiske genresystem placerer parateksten "roman" teksten i en bestemt forventning for læseren. Den henleder læserens opmærksomhed på, at der nu kommer et tekstforløb af en vis længde og struktur. Titlen derimod skaber ofte en merbetydning eller en overraskende ukendt sammenhæng i selve tekstens indhold. I denne roman er forholdet vendt, idet titlen kategoriserer indholdet, og genren bliver det sted, hvor en genreteoretisk

fortolkning opstår. Anden del af trilogien viser igen et gennemgående tema i Kirkebys tresserproduktion i form af populærkulturens ikoner og myter. Fotografiet spiller den overvejende rolle, hvorimod *Handlingen* i tredje og sidste del af trilogien er i skitseform og dermed kun antydet.

I *Billedforklaringer* huskes det, at skitsen med den enkelte skravering indikerede tid. Især i tegneserien ses det som en fast effekt til at give læseren en oplevelse af fart. I og med, at Kirkebys romaner antager form af collage, er det tidslige – og dermed narrative greb – fraværende i de to første dele *Landskaberne* og *Personerne*, men optræder igennem den hurtige skraverende stil implicit i *Handlingen*. Det er også først i *Handlingen*, at personerne går i forbindelse med sine omgivelser. *Landskaberne* er rene kulisserformer, *Personerne* fremstår som rene portrætter, hvorimod *Handlingen* indeholder en vis bevægelse i sine scener. På den måde opfylder teksterne ikke hver for sig sin genre, men i forening giver de et bestemt billede på et handlingsforløb. Igennem fotografiet imiteres virkeligheden og de kulturskabte mytologiske figurer, og handlingen fremstår som åben for fortolkning. Med billedet som tekstmateriale har Kirkeby præsenteret en prosatype, der på Eksskolen optog forfatterne meget. I *ta' 6* (1968) tager Erik Thygesen fat på romangenrens form, da en ny genre er ved at indfinde sig på den litterære scene som "betegner et frontalattak på de eksisterende, anerkendte romantyper." En form, der i stedet for et "fiktivt, episk forløb" arbejder med en mere flad struktur uden begyndelse og slutning. Thygesen kalder denne nye type for *environment-romanen*. En roman, der lader læseren træde ind i fiktionen et vilkårligt sted. Det er fx med Kirkebys romantrilogi ikke nødvendigt at begynde fra side 1. Det er helt vilkårligt, om man vælger sit udgangspunkt i midten for herefter at bladere lidt frem og tilbage. I *Personerne* kan man således udvælge et enkelt portræt og som læser/betragter skabe sin egen historie ud herfra, på samme måde som man kan udvælge et landskab fra trilogiens første del. En betingelse for, siger Thygesen, at en roman kan være environmental, ligger i forfatterens forhold til materialet, der typisk komponeres af en implicit og anonym fortæller. "Materialet kan i visse tilfælde bearbejdes efter helt konkrete (spille-) regler, men fremlægges rent, dvs. uden "litterær" tilpudsning og uden sammenknyttede kommentarer." I artiklen er Per Kirkebys "NOVELLE" trykt uden, at Thygesen direkte nævner den. Det er endnu et eksempel på

afmytologisering af forfatteren, når teksterne får lov at stå alene mellem hinanden.

I "NOVELLE" er der en vilkårlig vekselvirkning mellem adjektiver, verber og substantiver, og hvert enkeltstående ord giver ikke mere mening, end at substantivet "kniv" henviser til en skarp genstand, med hvilken man kan skære eller stikke. Der er ingen alfabetisk orden, og ordene placeres vilkårligt efter hinanden i fire spalter. "Mandalay" er første anslag i "NOVELLE" og derfor også det første ord, man ræsonnerer over. "Mandalay" kan henvise til flere ting: en eksotisk og historisk kongeby med beliggenhed i hjertet af Burma, et berømt episk digt af forfatteren Rudyard Kipling fra 1892, eller førstnævnte kongeby, men nu som vigtig flådeby for de allierede under 2. Verdenskrig. Ord som "krig", "bajonet", "japs", "amerikansk", "blod", "sumpmark", "rifler", "tilbagetog", "sivene", "feltflaske", "kamp", "dreng", "'T-gevær'" giver associationer til forskellige krigshandlinger, hvor især "japs" og "amerikaner" associerer til to store verdensdele Japan og Amerika, altså her må være tale om en krigshandling fra 2. Verdenskrig.

Kirkebys tekst kommer her i dialog med sprogfilosofien igennem strukturalisten Ferdinand Saussures tese om sproget som tegnsystem baseret på forskelle⁵³, for især to ting knytter sig her til "NOVELLE", og det er *tegn* på den ene side og *system* på den anden. I modsætning til *Copyright* og *Billedforklaringer* er Kirkebys "stemme" i "NOVELLE" fuldstændig fraværende. I Thygesens artikel er den situation et essentielt træk ved den nye romanform, men også i "NOVELLE", der jo ikke nødvendigvis er en novelle, er det påfaldende præcist. "Det samlede environment-materiale er automatisk udstyret med en empirisk eller historisk præsens og tidsoplevelsen eksisterer udelukkende i selve aflæsningshandlingen, hvor elementerne af sig selv på trods af deres isolerede karakter vil flyde ind over og i hinanden og skabe et delvist sammenhængende forløb." Forfatterens rolle kan i stedet opfattes som den "udvælger", der systematisk håndplukker ord fra forskellige paradigmer for derefter at placere dem i et vilkårligt system. Holdningen til denne udvælgelse af sproget er for Kirkeby jo netop ikke en "stream of consciousness", men en "stream of informations". Det kan virke overflødigt at skille "consciousness" fra "informations", men ikke desto mindre er det her, vi får et præcist billede af den materialebevidsthed, der adskiller Kirkebys systemdigting fra de øvrige systemdigtere.

Helt unikt for ham er det, at vi i *Billedforklaringer* præsenteres for de "informations", der er i spil i "NOVELLE". I *Billedforklaringer* er det, som jeg nævnte tidligere teksten "UDE I JUNGLEN", der leverer ordene. Det er umuligt at sige, hvorledes sammenhængen mellem de to tekster, myterne og fakta omkring byen Mandalays rolle i 2. Verdenskrig optræder, men sikkert er det, at der eksisterer en sammenhæng. Modellen er "Model 1" med globussen som symbol – billedet på Kirkebys eklekticisme, der ikke er begrænset til at udvælge andre tekster, men også kan optræde i kombinationer med egne værker.

Øjeblikkets intervention

Kirkebys genrebegreb

Resultatet af den omfattende systematiske brug af elementerne bliver eksempler på de genrehybrider, Schaeffer har som udgangspunkt i bestræbelserne på at frembringe en genremæssig redefinering, der er på højde med de tekster der skal klassificeres. Kirkeby benytter sig i sit tidlige forfatterskab helt eksplicit af genrebetegnelser. I *Billedforklaringer* og *Copyright* er der forskellige elementer til stede fra flere genrer på samme tid i det "materialemylder", som Niels Barfoed kritiserede. Dette mylder er eksempel på syntetisk genericitet, fordi teksterne i de to bøger overvejende står i direkte forbindelse med en række hypotekster, hvorfra Kirkeby udtrækker regler eller fremsætter sine egne.

I *Billedforklaringer* er der både eksempler på en form for systemdigtning, novelleformer som "UDE I JUNGLLEN" og mere generelle noteformer, essays og digte. Men i ingen af tilfældene kan det siges, at Kirkeby benytter sig af disse genres konventionelle modeller uden at transformere eller blande dem. Novellen er i "EN UNDERSØGELSE" brudt i punktformede afsnit, men indeholder stadig visse af novellens træk såsom en vis prosabåret længde, en konflikt, og en ny orden. Men deriblandt er visse dele af teksten båret af en sprogæstetik fra systemdigtningen, der igen (og denne gang analytisk) er båret af virkemidler fra filmens verden.

I passagen, jeg tidligere har behandlet fra "EN UNDERSØGELSE", fremkommer den analytiske genericitet, idet Kirkeby helt konkret benytter sig af visuelle effekter på tekstform. Her er det især fokusering på detaljen og filmens mulighed for at lade karakterer snakke i munden på hinanden, uden at beskueren mister sin orientering, der lader sig gøre på film. Men på tekstform giver det en flad struktur, hvor læseren må aktivere sin viden om den særlige europæiske westerngenres æstetik for at kunne afkode tekstens budskab. Eller læse *Billedforklaringer* grundigt igennem et par gange og opdage Kirkebys egen forklaring af metode og dermed umuliggør det, Schaeffer kalder analytisk genericitet.

Romantrilogien *Landskaberne*, *Personerne* og *Handlingen*, er i den sammenhæng anderledes, da de til forskel fra *Billedforklaringer* indeholder en eksplicit kategorisering

(betegnelsen "roman") af Genettes begreb om *arketekst*. I disse tilfælde er Kirkebys tekster kategorisk uden for genren, hvilket for Schaeffer er en analytisk genericitet. I min diskussion om systemdigtningen i Danmark mener jeg, at den forskel, der kan forklares ved at benytte Schaeffers begreber, skal ses i relation til Svend-Åge Madsens metaforiske billede på systemdigternes tilgang til kunsten i samfundsmæssigt perspektiv. Hvis man fokuserer på Kirkebys romantrilogi som en afvigelse af genrekonventioner, rettes der et ikke-retfærdigt fokus på det aspekt af forfatterskabet, der indoptager konventionelle genrebetegnelser i sine tekster. Kirkeby er ikke fokuseret på at bryde genren, men metodisk at producere kunst ud fra sit eget system. I den kontekst bliver det mere interessant og sigende at kigge på, hvorledes *genren* i romantrilogien er placeret i forhold til *titlen*. Eller med andre ord, hvordan Genettes begreber om arketekstualitet og paratekstualitet optræder i samme tekst.

Idet Kirkeby behandler sine tekster eksplicit kommenterende eller lader dem stå i et ikke nærmere defineret systematisk forhold, er Schaeffers genericitetsbegreb ikke tilstrækkeligt til at afdække det. Som jeg nævnte i analyserne af *Billedforklaringer* og *Copyright*, er det ikke sjældent, at elementer i teksterne bliver suppleret med fortællerens tilføjelser eller af andre tekster i andre genrer. Ved at anskue *Billedforklaringer* som en poetik betyder det, at den syntetiske genericitet der fremkommer igennem genrehybrider bliver omdannet til en analytisk, fordi teksterne ikke længere er et produkt af et eksternt system som genren er, men bliver til sit eget system. Når Kirkeby modellerer nye tekster over teksterne i *Billedforklaringer*, bliver det enten igennem bekræftelse eller forkastning af genren. Lad os se på eksemplet "NOVELLE", der er et resultat af en selektion af ord fra "UDE I JUNGLLEN". Denne tekst er en del af det poetiske regelsæt, Kirkeby systematisk gennemgår i *Billedforklaringer*. Som sådan er Kirkebys begreb om *detournement* og metoden af den vilkårlige sammensætning af "informations" udført igennem den systematiske udvælgelse af ord fra det givne materiale. Dermed er "NOVELLE" en præcist reproduceret tekst ud fra de principper, der er gældende for Kirkebys tekster. Ikke ud fra den konventionelle genrebetragtning, hvor "NOVELLE" i sig selv står som et tekstsperiment, der udfordrer de episke slutninger, læseren har brug for at kunne forstå sammenhængen. I stedet for en genreeksperimenterende tekst står "NOVELLE" igennem

Kirkebys poetik som en genrefast reproducering. Det er den materialebevidsthed, Svend Åge Madsen kalder "antiparlamentarisme ud fra parlamentariske principper". Bevidstheden er analytisk i en vis forstand, men det er ikke selve det analytiske aspekt af genericiteten, der kategoriserer Kirkeby i den kategori. Eksempelvis er romantrilogien *Landskaberne*, *Personerne* og *Handlingen* også analytiske i kraft af deres forkastelse af de konventioner, der er forbundet med romanen. Men er de så "antiparlamentariske"? Svaret må blive nej, fordi de igennem *Billedforklaringer* kan anskues som eksperimenter med tekstelementerne *paratekst* og *arketekst*. Denne omvendte status af arketeksten og parateksten skaber et værk, der i sin genrebetegnelse er det stik modsatte af et episk forløb. Det modsatte er nemlig adskilte scener, der præsenterer læseren for præcist det, den siger. Fælles for alle Kirkebys tekster er, at der er en meget høj grad af tekstuel genericitet. Derfor kunne det også være fristende at kalde Kirkeby for en formeksperimenterende forfatter, men det vil ikke nødvendigvis gøre hans forfatterskab ret.

I forlængelse af de begreber, jeg allerede har nævnt med Genette, er det værd at bemærke, at Kirkeby ofte benytter to elementer af tekstuel trandescens. Dels direkte intertekstuelle referencer såsom citater, billeder, leksikalske tekster. Dels igennem *allusionen*, der eksempelvis i "NOVELLE" er skjult for læseren, der måske ikke er bekendt med Kirkebys hypotekst "UDE I JUNGLEN". Derudover benytter han sig af parateksten, både som jeg nævnte herover, men også igennem selvafbrydelserne i *Copyright*, kommentarer og indfald i de litterære former i *Billedforklaringer* - ganske ofte i ironiske eller humoristiske udformninger. *Hyperteksten* fremkommer altså enten igennem *allusionen* eller *parateksten*, hvis vi vælger at benytte os af Kinsers fortolkning af den. Det er ønskværdigt, fordi de i Genettes udgave af parateksten er begrænset til de mere læsbare størrelser. Og Kirkeby er ikke interesseret i at afdække kunstens sociale funktion, men derimod at "sætte tildragelserne i en form for relation".⁵⁴ Det er denne form for relation, jeg senere kalder "øjeblikkets intervention", men først vil jeg opsummere, hvilke relationelle metoder, der er i spil i Kirkebys tekster.

Det første er *systemet*, som jeg har uddraget fra *Billedforklaringer*. Systemet består af forskellige modeller og metoder, som alle er repræsenteret igennem teksterne i værket.

Systemet er ikke begrænset til at være forklaret i værket, men er også formuleret i sit eget system. Derfor er det særligt systematiske ved forfatterskabet ikke blot begrænset til genreeksperimentet, men bundet af en sprogæstetik, der arbejder med relationelle betydninger som dem, der ligger til grund for den strukturalistiske sprogopfattelse. Som Kirkeby selv fastslår i citatet på nærværende artikels første side, så har han sit eget system, der ikke fordrer forståelse. For at forstå systemet er det derfor nødvendigt at fokusere på forfatteren selv. Det er også den vej formidlingen er gået med Lars Morells samtalebog med Kirkeby (Morell 1997), der hovedsagligt dykker ned i de psykologiske aspekter ved systemet. Jeg har i stedet valgt at fokusere på systemets udformning ved at tage Kirkebys egen kunstopfattelse på ordet, nemlig den at: *"Kunst er forsøget på at skabe relationer mellem den strøm af informationer der er omkring os. Kunsten er relativisme."*⁵⁵ Denne relativisme er modelleret over kulisserne, entropien, symbolet og metoden.

Kulissebegrebet benyttes som beskrivelse af den ligestilling af høje og lave kunstarter, Kirkeby benytter sig af. Samtidig er det også i kulissebegrebet, at Kirkebys systemdigtning tager sin udformning. Hans metode beskrives i "Model 1", hvor Kirkeby metaforisk placerer sig selv i rollen som eklektiker. "Model 1" bliver et billede af den selektion, der både kan komme til udtryk i valget af pop-kulturelle genrer sammen med de høje kunstarter, men samtidigt også kan ses inden for hver enkelt teksts univers. Læs eksempelvis her: "Kort efter gik en lille mand i de øde gader og tænkte på Møens Klint mens battegnet lyste over Gotham City"⁵⁶

Entropien er det systematiske kaos, der fremkommer under kulissernes udskiftning. Kirkebys model for dette kaos er "CYKLONMODELLEN", der indeholder den grad af tilfældighed, der gør, at vejret ikke kan forudses eller beskrives uden en vilkårlighed. Men vejret er dog modelleret efter faste principper i et system. Derfor er "CYKLONMODELLEN" et symbol på Kirkebys model over sprogsystemet og helt central for hans værkforståelse. Det er vigtigt at understrege, at entropien er en stadig bevægelse og ikke et fast element i hans kunstneriske produktioner. Et billede på entropien er ørkenen, som vi så det i eksemplet med *I ørkenen møder Maigret entropien*, der til stadighed er under forandring i kraft af sandflugten, men er uforanderlig i sit udtryk. Ligesom vejret.

Igennem udskiftningen af kulisserne frembringes forskellige muligheder for

læserens betydningsdannelse. Kirkeby forklarer selv, hvorledes cirklen for ham benyttes til at ophøje noget, der fortjener symbolsk værdi. Cirklen er en uendelig streg, og cirkelens centrum har den egenskab at være i perfekt lige afstand til ethvert sted på cirklen. Derfor optræder symbolet dels i kraft af den grafiske udpegning af det, dels som et resultat af Kirkebys system, der frembringer en kunst, der ligger på cirkelskallen med kunstneren som selektiv ophavsmand i centrum.

For læseren bliver to ting tilbage som fortolkningspotentiale efter at have erkendt eller forsøgt at begribe den systematik, teksten er fremkommet i. Det er to former for symbolik; *abstraktionen* eller *myten*. Kirkebys fokusering på især tv-billedet og fotografiet er et resultat af et kunstsyn, der ser de populære genrer i massekulturen som mere ægte og vedkommende i samtiden end de højere kunstformer. "Popkunsten er ikke blot et mere umiddelbart virkelighedsforhold, men en mere kompliceret, mytologiserende kunst".⁵⁷ I populærkulturen er der en stærkere grobund for mytologierne, fordi fortællingen efter Kirkebys opfattelse er stærkere og mere ægte igennem billedet. Derfor benytter han sig af de filmiske visuelle virkemidler i sine tekster, som det er tilfældet med "DEN LANGLØBEDE COLT." Westerngenren spiller en stor rolle i etableringen af myterne, ligesom tv-billedets kommunikation gør det. I den europæiske western er det øde golde bjerg et eksempel på en kulisse. Det er det, siger Kirkeby, fordi det er afmonteret af den romantiske forestilling om bjerget, der eksempelvis er gennemgående i billedkunsten i den kunsthistoriske periode, vi kalder for romantikken. Den enlige rytter, der altid er til stede i disse westerns, er mytologisk i den forstand, at han står alene i billedet. Som modsætning til denne naturens mand, kan man eksempelvis se på Caspar David Friedrichs højromantiske billede "Der Wanderer über dem Nebelmeer" (1818), hvor kulturmennesket bestiger tinderne for at nyde bjergenes renhed i form af den romantiske symbolik, der er knyttet til fremstillingen af dem. I stedet skaber westerngenren i forbindelsen mellem kulissen og personen mulighed for *handlingen* som en forbindelse af de to autonome billeder af den enlige rytter og det golde bjerg. Denne handling kan ses som den anden mulighed for fortolkning i form af abstraktionen. Kunstneren Allan Kaprow⁵⁸ beskriver netop i forbindelse med den nyligt opståede plastiske kunst og arkitektur i efterkrigstiden, hvorledes abstraktionen kan ses som en kraft af denne ikke-

formfaste model. I det plastiske ligger en "ikke-materialitet" og derved en mulig betydningsdannelse, der ligger ud over det materiale og de former, den plastiske kunst er udspændt imellem. Ses Kaprows essay i denne kontekst, er det svært at forstå, at Kirkebys forfatterskab skulle være reduceret til det "materiale-mylder", Niels Barfoed beskrev, ligesom det virker underligt, at hans forfatterskab er parkeret på et sidespor i dansk litteraturhistorie.

Forfatterskabets placering

I artiklen *Avantgardens genkomst?* (2001) retter Jan Rosiek en skarp kritik mod en række figurer i den litterære samtidskritik for blandt andet beskæftige sig med avantgarden⁵⁹ som led i et opgør mod den danske modernismekonstruktion. Her nævnes *Weekendavisens* chefanmelder Lars Bukdahl, Forfatterskolens rektor Niels Frank og litteraturprofessor Anne-Marie Mai. I kritikken nævnes desuden flere yngre skribenter, som har bidraget med tekster i forbindelse med genudgivelsen af trebindsværket *Danske digtere i det 20. århundrede* (2000) og udgivelsen af *Læsninger i dansk litteratur* (2001), Bukdahl, Anne Borup og Marianne Stidsen. Opgøret med modernismen har altså, ifølge Rosiek, "en vis base i forskellige litterære institutioner: presse, forfatterskole, universitet, statsligt råd og forlag"⁶⁰, hvorefter han konkluderer, at det er "svært at tage denne retorik alvorligt [...] Avantgardisternes (Kolding-skolen m.fl. – min parentes) aktuelle fremstød sigter imod at bringe bevægelse i den litterære børsnøtering, at bringe modernismen i miskredit."⁶¹ Han går efterfølgende løs på Anne Borups artikel "Den danske modernismekonstruktion" (2000) og Anne Marie Mais "The Thrill of It All" (1998).

Borups kritik af Brostrøm bliver et argument for Rosiek, der gætter sig til, at avantgarden hos denne er en nedbrydning af modernismen, selvom det ikke er det Borup selv siger, når hun blandt andet behandler forfattere som Dan Turéll, Klaus Høeck og Peter Laugesen. Borup viser derimod, hvorledes den danske modernisme kan føres tilbage til forskellige udgaver af en litterær forståelse hos Baudelaire eller Pound. Den relativisering der argumenteres for bliver hos Rosiek læst som absolutte størrelser, der udelukker hinanden. Ydermere anfægter Rosiek Anne-Marie Mais kritik af

modernismekonstruktionen som har "overset "forskydninger og forskelle i ungdomsoprørets politisering af det æstetiske" og endvidere "berøringsflader og ligheder mellem konkretdigtningen, systemdigtningen, de nye realismeformer og prosaen og lyrikken fra de senere årtier.""⁶² Rosiek påpeger, hvorledes Anne-Marie Mai her hylder den klassiske avantgarde frem for den forældede modernisme, som ydermere kommer til udtryk i efterskriftet til *Danske digtere i det 20. århundrede* i Mais præsentation af dansk litteratur i perioden 1970-2000. Problemet med Rosieks artikel er, at han overser mange af de pointer som både Borup og Mai fremsætter. Eksempelvis lyder det:

Det kritiske opgør med denne såkaldte renhedspatos danner klangbund for Mais såvel som Borups intervention. Deres heraf følgende konstruktion af de sidste årtiers danske litteraturhistorie indebærer, at kun den litteratur, som kombinerer medier og inddrager "lav" kulturen, er på højde med tidens æstetiske fordringer⁶³

I min optik det er en misforståelse at anskue "opgøret" som en kamp, der fordrer én sandhed. Det er ikke den høje kulturs fejlagtige modernitetserfaring, der er målet for Mai og Borup men tværtimod at fjerne skellet mellem den høje og lave kultur, også i litteraturhistorien. Rosiek er bevæbnet med en forestilling om, at denne tilføjelse af den lave kulturs erfaringsprog også betyder et farvel til den høje kulturs "renhedspatos".

Mai og Borups fokusering på opbrudsforfattere som Per Kirkeby, Peter Laugesen, Klaus Høeck etc. bliver for Rosiek et element i den kanondiskussion, hans artikel også udspringer af: "Mig forekommer det i hvert fald indlysende, at det er mere frugtbart at læse et fortættet digt eller en stringent konstrueret novelle i en undervisningstime end at stå med et tilsigtet tilfældigt udsnit af Laugesens eller Túrells skrift. De yder kun med besvær læsbare og eksaminerbare indsigter [...]"⁶⁴ Rosiek insisterer altså på, at litteratur skal være undervisningseget selvom modernismekonstruktionens fortalere jo netop har vist, at den form for pædagogisering har virket som en "enorm bremseklods i den danske modernismeudvikling", som Niels Frank udtaler det i sin replik til Rosiek i *Kritik 153* (2001) Vi taler altså om forfattere og værker, der er blevet holdt ude af litteraturhistorien

blandt andet i kraft af deres eksperimenter mellem høje og lave kunstarter, som er fremtrædende hos Kirkeby. Det er på samme grundlag, at Rosieks begreb om "øjeblikks intervention" kommer på tale. Helt rigtigt uddrager Rosiek elementer fra den tresserkunst, der med Kirkeby og Eks-skolen fordrede et tabula rasa princip:

Mere nøgternt vurderet er fx Jørgen Leths film- og sportsdigte, Vagn Steens tomme sider og bogstavlege eller Kirkebys skriftmoduler næppe evigt interessante som digte. Derimod forbliver eksperimenter af den art evigt interessante netop som eksperimenter, der skulle afprøves og kasseres, som fx Kirkeby ved. Han omtaler "eksperimenter" [...] som "en form for sanering, en renselsesproces", som skal til en gang imellem for at kunsten skal overleve. Det er ifølge Kirkeby OK "at stå op på en scene og sige blablabla i fem minutter - så kan man bagefter skrive digte". Han nærer ingen illusion om, at blablabla er et gyldigt værk⁶⁵

Det er blandt andet med denne beskrivelse, at Rosiek stiller sig kritisk over for Borup og Mais, som han selv siger, forsøg på at kanonisere en kunst, der i sig selv ikke fordrer en eftertidens bestandighed. "Hvad er pointen i at indhente en avantgarde, som selv i nogen grad giver modernismekonstruktionen ret i, at den var på afveje; hvad vinder de akademiske venner ved at kanonisere og monumentalisere det som var tænkt som øjeblikkets intervention" For mig står det uklart om den akademiske omfavnelser er en kærlig eller kvælende gestus."⁶⁶

Rosiek har fat i noget helt essentielt og rigtigt i forhold til Kirkebys ytring om eksperimentet som en renselsesproces. Kirkebys debut med Eks-skolen var jo netop et forsøg på at nå et æstetisk nulpunkt, at begynde fra *scratch* som han selv nævner. Men Rosiek overser en vigtig pointe. Nok er Kirkeby en stor del af et eksperimenterende hele med Eks-skolen. Hans deltagelse i happenings og tværfaglige eksperimenter *var* et forsøg på at vaske tavlen ren i en kunstnerisk sammenhæng, kan et værk sagtens indeholde værdier, selvom det ikke længere eksisterer i håndgribelig form. En happening er altså ligeså værdifuld som bestandig kunst trods dens korte levetid. En tese Kaprow

underbyggede med ordene: "The Happenings Are Dead - long live the happenings." (Kirkeby *Louisiana Revy* 1965: 33). Desuden nævner Rosiek ikke, at den litteratur som Kirkeby eksempelvis repræsenterer, sigter mod helt andre værdier og værkopfattelser end de lukkede enkeltværker, som er eksemplificeret hos Brostrøm. Hæendingen var jo for Kirkeby blot et udpluk af eksperimentet. Det retfærdiggør ikke den mangfoldighed hans tresserforfatterskab præsenterer. Helt præcist og godt formuleret lyder det fra Niels Frank:

Hvis man reducerer den alternative værkopfattelse [...] til blot at være udtryk for "øjeblikkets intervention", som Rosiek kalder det i modsætning til de "evigt interessante" værker, så forhindrer man sig selv i at finde nydelse og erkendelse i en kunst og litteratur, der har andre sigtepunkter end den klassiske⁶⁷

Når jeg vælger at *detournere* Rosieks begreb om "øjeblikkets intervention" til min fordel er det fordi det rammesætter hele essensen i forfatterskabet som jeg har søgt at klarlægge. Ifølge Rosiek kan man altså ikke "kanonisere" en litteratur, der kun har til formål at være øjeblikkelig i samtiden. Det kan der være noget rigtigt i, men Kirkebys forfatterskab er ikke knyttet til sin samtid af flere grunde. Dels er Kirkebys tekster frarøvet forfatterens entydige rolle som skaberen af *værket*. Hans rolle som fortæller er en konsekvens af systemets entropi. Han er igangsætter af forskellene i sine tekster igennem en fortæller som paratekst. Om noget er Kirkeby i så fald moderne, og det er her værd at huske på Barthes og hans udsagn om læserens fødsel som en konsekvens af forfatterens død. Godt nok skal det ses i kontekst med *fortællerens* uklare positioner i en moderne prosa, men i stedet for dette fravær er Kirkebys fortæller en aktiv medspiller i det system han fastsætter i *Billedforklaringer*. Forfatteren Per Kirkeby forsvinder og parateksten Per Kirkeby opstår i mødet med læseren. Det er præcis i dette møde, at min idé om begrebet "øjeblikkets intervention" afviger fra Rosieks. Hvor han begrebsætter en bestemt kunstaktion i tresserne, der kun bør opleves i øjeblikket, så mener jeg, at det er i læserens møde med Kirkebys tekster, at øjeblikket opstår. Her ses interventionen som alle de elementer af tekstuel transcendens, der eksplicit danner kulisser for det entropiske i

Kirkebys værker. I mødet med læseren er dette element aktuelt i den forstand, at Kirkebys fokusering på populærkulturelle emner ikke har reduceret materialet til at være forhistorie, snarere er de blevet en langt mere facetteret del af vores kommunikationssamfund i dag. Det kan være en af grundene til at Kirkebys rolle i den nyeste litteratur ser ud til at have forskudt sig fra billedkunstner til reaktualiseret forfatter.

Afsluttende bemærkninger

I *Gads Litteraturlleksikon* (1999) defineres eklekticisme som "en sammenstilling af forskellige kilder, hvor man udvælger det, der kan bruges til eget formål." Her en beskrivelse der passer fint på Kirkebys metode. Endvidere benyttes betegnelsen "nedsættende om en person, der ikke er original, men kun låner idéer fra andre." I den forbindelse kan man stille spørgsmålet: Er det overhovedet muligt at se en helhed i et forfatterskab, der helt eksplicit bekender sig til eklekticismen? Eller endnu vigtigere: betyder det, at Kirkebys forfatterskab ikke er originalt? Svaret til første spørgsmål er ja, mens svaret til næste er klart nej. Kirkebys eklekticisme er determineret af en behersket og bevidst systemisk metode, som ikke findes magen til. Han ikke alene benytter sig af eklektiske elementer, han lægger heller ikke skjul på, at han gør det. I henhold til de elementer jeg har uddraget gennem mine analyse er det således interessant at bemærke, hvorledes Kirkeby er blevet forkastet i både samtidens begreb om "systemdigtning" og "modernisme". Hvordan kan en fundamentalt moderne forfatter formå at undsige sig kategorisering, når flere af hans samtidige kollegaer i det kunstneriske fællesskab blev det? Ifølge Hejlskov Larsen kan Kirkebys system ikke måles med andre af samtidens såkaldte systemdigtere, fordi Kirkeby "ignorerer eller ikke kender de episke modeller", som det lyder fra Hejlskov Larsens pen i artiklen "Systemdigtning - et forsøg på karakteristik og vurdering" (s. 22). En interessant stempling eftersom Hejlskov Larsen ikke selv entydigt definerer systembegrebets betydning. Desuden omfatter Hejlskov Larsens kritik en påstand om eksperimenterende værker som anti-metafysiske. En kritik han fremsætter i forlængelse af Barfods kommentar til Kirkebys system som et usammenhængende materialemylder. Det lyder igen fra Hejlskov Larsens pen, at Kirkeby

blandt andet ikke ville opbygge en sproglig maskine til at producere nye livsbilleder, men i stedet skabe "en antimetafysisk stemningskunst ved hjælp af elementer hentet fra den folkelige underholdningskultur." (Borup 2001: 9). Her altså en tese, der ikke hænger sammen med eksempelvis Kaprows opfattelse af den nye kunstforms muligheder. Faktisk er det kunstsyn Hejlskov Larsen demonstrerer i citatet et eksempel på den adskillelse af rigtige og forkerte kunstformer, der af Kaprow bliver forkastet som forældede. Den nye kunst vil løsrive sig fra "rammens hegemoni" og i stedet skabe en tilstand, der skal overkomme individets splittelse, der netop står som en central figur i modernismens litteratur i Danmark.

Som jeg nævnte tidligere er Erik Thygesen den første, der eksplicit benytter termen post-modernisme i beskrivelsen af den nye kunstform. Selvom samtidens kritikere, herunder Hans-Jørgen Nielsen, ikke ser belæg for at tale om en såkaldt post-modernisme, vil jeg alligevel påstå at Kirkeby med sine systemiske og eklektiske metoder har taget skridtet videre. Og på baggrund af sin eksplicite eklekticisme indskriver sig i en mere moderne tradition, end tilfældet er med Brostrøm og Hejlskov Larsens kanonisering af bestemte forfattere. Kirkebys tidlige bekendelse til eklekticismen er ironisk nok en af grundende til, at han i dag ikke er indoptaget som "post-moderne" kunstner, fordi begrebet om det post-moderne i samtiden blev forkastet af blandt andet Hans-Jørgen Nielsen. Først senere slår ideen om det postmoderne igennem sammen med den poststrukturelle litteraturteori.

Eftersom samtidige kritikere ikke formår at se sammenhængen mellem det eklektiske kaos i Kirkebys forfatterskab og det konsistente system han benytter, betyder det at Kirkeby i litteraturhistorien må tage til takke med at være en del af Eks-skolens fællesskab og dermed en del af Kolding-skolens fokusering på det opbrud fra "gammelmodernismens højborg", som kollegaen Jørgen Leth formulerede det. Ikke desto mindre har jeg med mine analyser vist, at Kirkeby i høj grad benytter sig af en eksplicit materialebevidsthed, der blander højere og lavere kunstarter og han placerer sig derfor på lige fod med internationale kunstnere som vi ser det hos Kaprow, Warhol og Liechtenstein.

Derfor bliver hans systemiske metode (der jo udspringer af en sideordnet forbindelse

forskellige kommunikative kunstarter, hvor kaos er erstattet af entropien, og hvor handlingen udspringer i det mellemværende der eksisterer mellem kulisserne og personerne) ikke betragtet som systematisk nok. Fejlbedømmelsen af forfatterskabet sker, fordi fortolkningen af Kirkebys tekster fokuserer på en sprogæstetik der ikke var hans, men kritikernes. Sandheden er at Kirkebys eget system til stadighed er aktivt i de nyeste udgivelser. Metoden er, trods fire årtier til forskel, igen gennemsyret af udskiftninger og gentagelser af de elementer der danner hans "stream of informations. Det ser man i Kirkebys udgivelse *Bemærkninger og Noter* (2008), hvor de fleste af teksterne kommenteres af Kirkeby i fodnoter på samme side. Et eksempel ses her:

Johannes Gachnang
er død
der er så mange der dør
hvem var han?
en mand der boede i Bern
der er så mange byer
Bern er en by i Schweiz
Med udsigt til de store bjerge
han havde mange venner
det er der flere der har
han var min ven

Fodnote:

Jeg kendte Johannes i så mange år at han besøgte os på Læsø flere somre. Johannes på stranden iført underbukser/badebukser, sixpence, sko og sokker. Det nærmeste jeg er kommet en påklædt hval. (Kirkeby 2008: 8)

Udgivelsen af *Bemærkninger og Noter* tyder altså på, at Kirkebys systemiske metode fra tresserne igen har fundet en plads i den nyeste litteratur. I dag bliver han rost for, at

være "en i højeste grad interessant og duelig skribent i sin egen ret", som det lyder fra Zangenberg selv i anmeldelsen af bogen. Endnu mere opløftende er det, da jeg her på falderebet opdager, at Kirkebys *Billedforklaringer* ikke alene indgår som en del af Louisianas udstilling, der jo i øjeblikket markerer Kirkebys 70 års fødselsdag. Den bliver også genudgivet. Min konklusion er derfor, at på trods af samtidens kritik af Kirkebys system, formår han til stadighed at leve op til sit manifest: "For mig er det kun et system – mit eget". Det ses tydeligt i både ny- og genudgivelsen af de just nævnte værker. På baggrund heraf tør jeg godt at indskrive Kirkeby i en forfatterskabstradition, der benytter sig af systemer. Vigtigt er det dog at pointere, at jeg ikke indskrives Kirkeby under termen "systemdigtning" som den blev forsøgt tematiseret i tressernes debat. Men derimod en tradition, der fokuserer på enkeltværket og mangfoldigheden. På den måde kan Kirkebys litterære eksperimenter stadig i mødet med læseren reaktualiseres og bibeholde en "øjeblikkelig intervention". Hans metode fastholder ham ikke i det eksperimenterende tressermiljø, men skaber en varig tilstedeværelse af det øjeblikkelige.

Litteratur

Barfoed, Niels: "Demokratisk og realistisk?", in *Vindrosen* 7, 14. årgang, Gyldendal, 1967

Barthes, Roland: "Fra Værk til Tekst", in *Kultur & Klasse* 40, 10. Årgang, 1981

Barthes, Roland: "The Death of the Author", in *Modern Criticism and Theory* (ed. David Lodge), Longmann, 2000 ISBN 0-582-31287-6

Borup, Anne: *Opbruddet fra modernismen. En litteraturhistorisk og tekstanalytisk undersøgelse af opbrudstendenser i dansk poesi fra 1965 til 1998*, Ph.d., Syddansk Universitet, Kolding, 2000 (upubliceret)

Borup, Anne: "Systemer i polemik", in *Apparatur* nr. 2, 2001

Borup, Anne m.fl.: "Modernismekonstruktionen, Kolding-skolen og fremtiden", in *Modernismen til debat* (red) Anne Borup m.fl., Gyldendal og Syddansk Universitetsforlag, 2005

Borup, Anne: "Den danske modernismekonstruktion - ud af modernismen ind i litteraturen" in *Modernismen til debat*, Gyldendal og Syddansk Universitetsforlag, 2005

Brandes, Georg: "Indledning", in *Hovedstrømninger i det nittende aarhundredes literatur. Emigrantlitteraturen 1*, Forelæsninger holdt ved Københavns Universitet i efteraarshalvaaret 1871, Gyldendalske boghandel, 1872

Brostrøm, Torben: "Det umådelige mådehold", in *Vindrosen* 6. årgang, Gyldendal, 1959

Culler, Jonathan: "Towards a Theory of Non-Genre Literature" in *Surfiction. Fiction Now...And Tomorrow*, Raymond Federman (red.), Swallow Press, Chicago, 1975 ISBN 0-8040-0652-0

Frank, Niels: "Replik til Jan Rosiek", in *Kritik* 153, Gyldendal, 2001

Genette, Gérard: *The Architext - An introduction*, The Regents of the University of California, 1992

Genette, Gérard: *Palimpsests - Literature in the Second Degree*, University of Nebraska Press, 1997 (originaludgave *Editions du Seuil*, 1982)

Goethe von, Johann Wolfgang: *Noten und Abhandlungen zu besserem Verständis des west - östl. Divans*, 1819

Gotfredsen, Lise: *Når ting bliver kunst*, Gads Forlag, 1999, ISBN 87-12-03275-1

Hvad er det værd, sendt på DR1 den 8. oktober 2008 kl. 19.30

Ipsen, Max og Mogensen, Tine Engel (red.): *Passage 53 (ta' 8 3/4)*, Aarhus Universitetsforlag, 2005 ISBN 87-793-176-4

Jørgensen, Bo Hakon: "Efterskrift", in *Fortællinger og kortprosa 1877-1907*, Danske Klassikere, det danske Sprog- og Litteraturselskab, Borgen, 1991 ISBN 87-418-5973-1

Kaprow, Allan: *Assemblage, Environments & Happenings*, H. N. Abrams; 1st edition, 1966

Kirkeby, Per: "Happening", in *Hvedekorn* 5, 1965 (Udgaven er en samling af alle *Hvedekorn* fra 1965)

Kirkeby, Per: *Per Kirkeby Litt.*, Morsø Kunstforening, 1965

Kirkeby, Per: "Happening" in *Hvedekorn* 5, Uffe Haarder m.fl. (red.), Borgens Forlag, 1965

Kirkeby, Per: *Blå*, 5, Panel 13/3, 1965

Kirkeby, Per: *Copyright*, Borgens Forlag, 1966

- Kirkeby, Per: "Notater om happening" in *Louisiana Revy* Nr. 3, Louisiana Humlebæk, 1967
- Kirkeby, Per: *Billedforklaringer*, Borgens Forlag, 1968a
- Kirkeby, Per: "NOVELLE" in *Ta' 6*, 2. Årgang, nummer 2, 1968b, Erik Thygesen (red.)
- Kirkeby, Per: *I ørkenen møder Maigret entropien*, Borgens, 1968c
- Kirkeby, Per: *Roman 1. Landskaberne*, Jysk Kunstgalerie Svend Hansen, 1969
- Kirkeby, Per: *Roman 2. Personerne*, Jysk Kunstgalerie Svend Hansen, 1970
- Kirkeby, Per: *Roman 3. Handlingen*, Jysk Kunstgalerie Svend Hansen, 1971
- Kirkeby, Per: *Naturens blyant*, Borgens Forlag, 1978, ISBN 87-418-4698-2
- Kirkeby, Per: *Håndbog*, Borgens Forlag, 1991
- Larsen, Ane Hejlskov: *Per Kirkeby – Malerier 1957 – 1977*, Borgens Forlag, 2002, ISBN 21-01-225-3
- Larsen, Steffen Hejlskov: "Systemdigtning – et forsøg på en karakteristik og vurdering", in *Vindrosen* 7, 14. årgang, Gyldendal, 1967
- Larsen, Steffen Hejlskov: *Systemdigtningen – modernismens tredje fase*, Munksgaard, 1971 ISBN 87-16-00298-9
- Macksey, Richard: "Foreword – pausing on the threshold", in *Paratexts – thresholds of interpretation*, Gérard Genette, Cambridge University Press, 1997
- Mai, Anne-Marie: "Det formelle gennembrud – dansk litteratur i tiden fra 1970-2000, in *Danske digtere i det 20. århundrede – bind III*, Gads Forlag, 2000 ISBN 87-12-03301-4
- Mai, Anne-Marie: "The Thrill of It All. Modernismen som mangearmet blæksprutte", in *Modernismen til debat* (red.) Anne Borup m.fl., Gyldendal og Syddansk Universitetsforlag, 2005, ISBN 87-7674-013-7
- Mai, Anne-Marie og Borup, Anne: *Historier om nyere nordisk litteratur og kunst*, Gads forlag, 1999 ISBN 87-12-03399-5
- Michelsen, Jimmi: "Modernismen og modernismekonstruktionen", in *Modernismen til debat* (red.) Anne Borup m.fl., Gyldendal og Syddansk Universitetsforlag, 2005, ISBN 87-7674-013-7
- Mortensen, Klaus P.: "Det moderne gennembrud", in *Litteraturhistorier*, Klaus P.

- Mortensen m.fl. (red.), DR Multimedie, 1994
- Morell, Lars: *Per Kirkeby – samtaler med Lars Morell*, Borgen, 1997 ISBN 87-21-00791-8
- Nørgaard, Bjørn: "Happening, oktober 1965", in *Hvedekorn 5*, 1965 (Udgaven er en samling af alle *Hvedekorn* fra 1965)
- Rasmussen, Henrik (red.): *Gads Litteraturreksikon*, Gads Forlag, 1999 ISBN 87-12-03365-0
- Rosiek, Jan: "Avantgardens genkomst?" in *Kritik 152*, Gyldendal, 2001
- Schaeffer, Jean-Marie: "Literary Genres and Textual Genericity", Ralph Cohen (red.) in *The Future of Literary Theory*, Routledge, 1989, ISBN 0415900786
- Schaeffer, Jean-Marie: "Från text til genre. Anteckningar om genreproblematikken", Eva Hættner Aurelius, Thomas Götselius (red.) in *Genre teori*, Studentlitteratur, 1997, ISBN 91-44-00107-X
- Søndergaard, Leif m.fl. (red.): *Om litteratur. Metoder og perspektiver*, Systime 2003, ISBN 87-616-0701-0
- Thygesen, Erik m.fl. (red.): *ta' 1-8*, samlet udgave, 1967-1968
- Thygesen, Erik: ""System og system er to ting - systemisk noget helt tredje", in *Vindrosen 4*, 15. Årgang, Gyldendal, 1968
- Wolden-Ræthinge, Anne: *Jeg er her endnu - Per Kirkeby fortæller til Ninka*, Gyldendal, 2007
- Ørum, Tania: "Den eksperimenterende Kunstscole: Avantgardens radikaliseringslogik", in *En tradition af opbrud - Avantgardernes tradition og politik*, Tania Ørum m.fl. (red.), Forlaget Spring, 2005, ISBN 87-90326-71-7
- Ørum, Tania: "De eksperimenterende tressere" in *Modernismens historie*, Anker Gemzøe og Peter Stein Larsen (red.), Akademisk Forlag, 2003, ISBN 87-500-3746-3
- Ørum, Tania m.fl.: "Indledning", in *En tradition af opbrud - Avantgardernes tradition og politik*, Tania Ørum m.fl. (red.), Forlaget Spring, 2005, ISBN 87-90326-71-7

-
- ¹ Bibliotekskategoriseringen er foretaget på baggrund af opslag i databaser hos hhv. Kolding Bibliotek, Vejen Bibliotek, Københavns Bibliotek, Lyngby Bibliotek, Statsbiblioteket, Esbjerg Bibliotek og Aalborg Bibliotek. Udvælgelsen af biblioteker er fuldstændig vilkårlig.
- ² Trykt i *Politiken* den 2. september, 2008
- ³ *Billedforklaringer* p. 17
- ⁴ Frow 2006: 10
- ⁵ Genette 1992: 81
- ⁶ Min oversættelse
- ⁷ Genette 1997: 2
- ⁸ Søndergaard 2003: 135
- ⁹ Genette 1997: 3
- ¹⁰ Genette 1997: 4
- ¹¹ Genette 1997: 4
- ¹² *ibid.*: 4
- ¹³ Schaeffer 1989: 167
- ¹⁴ *ibid.*: 168
- ¹⁵ Schaeffer 1989: 176
- ¹⁶ Schaeffer 1989: 182
- ¹⁷ Schaeffer 1997: 280
- ¹⁸ Barthes 1981: 37
- ¹⁹ Barthes fortæller, hvorledes Balzac først beskriver en kastrat forklædt som kvinde, altså han fortæller, at kvinden i virkeligheden er en mand i forklædning. Senere bliver den samme kastrat beskrevet i teksten som en kvinde ud fra kvindelige karaktertræk, hvilket får læseren til at tvivle på fortællerens rolle, idet denne lige havde fået fortalt, at kvinden var en mand. Balzac spørger så efterfølgende: "Who is speaking thus? Is it the hero of the story bent on remaining ignorant of the castrato hidden beneath the woman? Is it Balzac the individual, furnished by his personal experience with a philosophy of a woman? Is it Balzac the author professing "literary" ideas on femininity? Is it universal wisdom? Romantic psychology?" (Barthes 2000: 146)
- ²⁰ Barthes 2000: 147
- ²¹ *ibid.*: 147
- ²² *ibid.*: 149
- ²³ *ibid.*: 150
- ²⁴ *ibid.*: 150
- ²⁵ Larsen 1967: 21
- ²⁶ Larsen 1971: 48
- ²⁷ Larsen 1967: 22
- ²⁸ Jf. Politikens store elektroniske ordbog (indeholdende nudansk med etymologi, fremmedordbog, forkortelsesordbog og leksikon), Politikens Forlag, 2002
- ²⁹ *ta'* 2: 20
- ³⁰ Borup 2001: 6
- ³¹ Borup 2001: 8
- ³² *ibid.*: 2001: 7
- ³³ I Danmark har der længe været tradition for at tænke modernismebegrebet ind i faser. Hereticadigtningen kategoriseres typisk under modernismens 1. fase, Konfrontationsdigtningen under 2. fase og Systemdigtning samt Konkretdigtning under 3. fase.

³⁴ Thygesen, *Vindrosen* 4 1968: 55

³⁵ *ibid.*: 55

³⁶ *ibid.*: 55

³⁷ Barfoed 1967: 4

³⁸ *ibid.*: 5

³⁹ Borup 2001: 9

⁴⁰ Min gennemgang af Madsen er uddraget fra Anne Borups artikel *Systemer i polemik*

⁴¹ Her citeret efter Borup 2001: 10

⁴² *ibid.*: 10

⁴³ Borup 2001: 11

⁴⁴ Thygesen *Vindrosen* 4 1968: 55

⁴⁵ Ørum 2005

⁴⁶ En happening er en bestemt optræden eller begivenhed, der opfattes som kunst. Den kunne være individuel og kollektiv, ofte underlagt spontanitet og kreativitet. I nogle tilfælde kan en happening også være et politisk opgør som vi så det med Bjørn Nørgaards "Hesteofring". Jeg nævnte den tidligere i mit forfatterskabsportræt.

⁴⁷ Tøjner udtaler sig om dette i programmet *Hvad er det værd*. Udsendelsen blev sendt på DR1 den 8. Oktober 2008 kl. 19.30.

⁴⁸ Eugène Delacroix (1798 - 1863), Caspar David Friedrich (1774 - 1840), Thomas Gainsborough (1727 - 1788), J.M.W. Turner (1775 - 1851).

⁴⁹ Ipsen 2005: 23

⁵⁰ "CYKLONMODELLEN" in *Billedforklaringer*, 1968

⁵¹ *ibid.*: 24

⁵² Gérard Genettes (hoved)værk *Palimpsestes* fra 1982, oversat i 1998 til engelsk med titlen *Palimpsests - literature in the second degree*, undersøger forholdene i tekster og deres forbindelse til forudgående tekster. Genettes poetik handler ikke om den litterære tekst som sådan, men om den tekstmæssige transcens, som den litterære tekst er et produkt af. Enhver tekst er, siger Genette, et produkt af en decideret hypotekst - en tekst, der ligger forud for en anden tekst. Genette arbejder med fem typer af transtekstualitet: den intertekstuelle, den paratekstuelle, den metatekstuelle, den hypertekstuelle og den arketekstuelle.

⁵³ Ferdinand Saussure (1857 - 1913) var lingvist og grundlægger af den strukturelle sprogopfattelse. Han betragtede sproget som et system af tegn, der opnår betydning fra deres relation til andre tegn. Saussure skelnede mellem sprogsystemet, som han kaldte *langue* og de konkrete sproglige ytringer, som han kaldte *parole*. Selve tegnet delte han op i *signifiant* og *signifié*, altså et forhold mellem udtryk og indhold.

⁵⁴ Kirkeby 1968a: 18

⁵⁵ Kirkeby 1968a: 18

⁵⁶ Kirkeby 1968a: 32

⁵⁷ Kirkeby 1968a: 28

⁵⁸ Læs mere i Allan Kaprows *Assemblage, Environments & Happenings*

⁵⁹ Avantgardediskussionen tager udgangspunkt i forskellige opfattelser af avantgardebegrebet, blandt andet en historisk avantgarde som man kan læse mere om i Peter Bürgers *Theorie der Avantgarde* (1974). *Avantgardens genkomst* omhandler det Peter Bürger kalder neo-avantgarde. En formeksperimenterende kunst, der havde sit udtryk til fælles med den historiske avantgarde, men i sin funktion ikke ønskede at nedbryde kunstinstitutionen som sådan.

⁶⁰ Rosiek 2001: 30

⁶¹ *ibid.*: 30

⁶² Her citeret fra Rosiek 2001: 34

⁶³ *ibid.*: 37

⁶⁴ *ibid.*: 31

⁶⁵ Rosiek: 36

⁶⁶ *ibid.*: 36-37

⁶⁷ Frank 2001: 73