Anne Borup

OPBRUDDET FRA MODERNISMEN

En litteraturhistorisk og tekstanalytisk undersøgelse af opbrudstendenser i dansk poesi fra 1965 til 1998



Per Kirkeby - Untitled, 2008 - Mixed media on blackboard.
Venligst gengivet med tilladelse fra Per Kirkeby og Galleri Bo Bjerggaard.

Anne Borup

OPBRUDDET FRA MODERNISMEN

En litteraturhistorisk og tekstanalytisk undersøgelse af opbrudstendenser i dansk poesi fra 1965 til 1998

Ph.d.-afhandling
Center for Nordiske Studier
Institut for Litteratur, Kultur og Medier
Syddansk Universitet
Januar 2000

INDHOLD

FORORD 1

KAPITEL 1
DA MODERNISMEN SEJREDE 10
I. Indledende bemærkninger 10
II. Modernismetermen i leksikonlitteratur og kritik 12
III. Modernisme og moderne-begrebet 17
IV. Fra helvedblomster til menighedshus 21
V. Det ny 26
VI. Formidling af litterær modernisme 35
VII. Modernisme og radikalisme 39
VIII. Villy Sørensen, nyradikalisme og modernisme 41
IX. Pædagogisk formidling af modernismen 46
X. Tidsskrifter og bogudgivelser 52

KAPITEL 2 56
OPBRUD FRA MODERNISMEN 56
I. Det åbne felt 57
a) Den eksperimenterende kunstskole 57
b) Aktiviteter i Jylland 60
c) Situationistisk Internationale 62
II. Det åbne felts metode 68
III. 60'erne i 70'erne, i 80'erne, i 90'erne... 72
IV. At genopdage traditionen 75

KAPITEL 3 81
DET ÅBNE FELT: 3.FASE MODERNISME, POSTMODERNISME ELLER AVANTGARDE? 81
I. Hejlskov Larsen og modernismens 3. fase 82
II. Erik Thygesen og postmodernismen 85
III. Klaus Høeck og systemdigtning 93
IV. Systemdigtning og skriftpoesi 96
V. Erik Skyum-Nielsen og modsprogets proces 104
VI. En ny avantgarde? 106

KAPITEL 4 117
AT LÆSE DIGTE 117
I. Det modernistiske digt som formidlingskategori 117
a) Poesien som modernismens hovedgenre 118
b) Digtet som metafor for værket 120
c) Billedet som erkendelsesmedium 127
d) Mimetisk æstetik 131
II. Hylet fra Amerika 135
a) Postmodernisme og det moderne langdigt 137
b) Poesi for sanserne 147
c) Spontanstyrede og prædeterminerede former 152

KAPITEL 5 156
KARMA COWBOY SINGS THE BLUES 156
- om genrer og figurer i Dan Turèlls forfatterskab
I. 156
II. Forfatterroller og værkopfattelser 159
III. Drømmen om Amerika: fantasi og realisme 165
IV. Eklekticisme og analogitænkning 176
V. "Digtningens papirløse mesterlære" 181
VI. Hverdagsgenrer og værkhybrider 185
VII. sekvens af Manjana 190
VIII. Fra Manjana til Karma Cowboy 200

KAPITEL 6 208
"VERDEN SUNGET FRA EN KNOLD I BRABRAND, FLATBUSH TOMBSTONE" 208
- om sprog, genrer og 'forandringens konstans' i Peter Laugesens forfatterskab
I. Fra værk til netværk 209
II. Kontinuitet og forandring 218
III. Gentagelse og variation 222
IV. Det enkle er det basale 229
V. Poesi som dynamisk strøm 236
VI. Opbruddet fra modernismen tematiseret som form og poetik 238
VII. Landskab i bevægelse 242

KAPITEL 7 247
EN PLAYMAKER I AKTION 247
- om genrer og kommunikationsaspekter i Hans-Jørgen Nielsens forfatterskab
I. Et forfatterskab i tiden 247
II. Et opdateret oplysningsprojekt mod specialisterne 251
III. Radikaliseret modernisme eller postmodernisme 255
IV. Spillets regler 257
V. Kommunikation som digterisk aktionsform 261
VI. Konstellationer 266
VII. Tautologier 269
VIII. En spilpoetik 273
IX. Slutspil 275

KAPITEL 8 277
"HALLO MCC. CAN YOU READ US?" 277
- om genrer og kybernetik i Klaus Høecks Projekt Perseus (1977)
I. En plotstruktureret digtkreds med sprog som form og indhold 278
II. Perseus-myten genbrugt 282
III. En science fiction-genrehybrid 288
VI. Kybernetisk poesi 292
V. "Algol 8" – en kybernetisk digtsekvens 296

KONKLUSION 312

NOTER 317

BIBLIOGRAFI 333

RESUMÉ 347

SUMMARY 351

APPENDIX



Per Kirkeby - Untitled, 2005 - Mixed media on blackboard.
Venligst gengivet med tilladelse fra Per Kirkeby og Galleri Bo Bjerggaard.

Forord

I

Ideen til et projekt om opbruddet fra modernismen opstod, mens jeg skrev speciale om Peter Laugesens forfatterskab på nordiskstudiet på Odense Universitet i 1995-96. Det viste sig, at her fandtes et omfattende og analytisk udfordrende forfatterskab, som stort set er uudforsket og kun sporadisk behandlet i den danske litteraturhistorie. Et forfatterskab som på flere måder afviger fra samtidens litterære normer og forventninger og ikke kan læses ind under gængse betegnelser som 3.fase modernisme, systemdigtning, skrifttematik. Noget lignende gør sig gældende for Dan Turèll og Klaus Høeck – førstnævnte er aldrig blevet læst akademisk, sidstnævnte er kun sporadisk omtalt i dansk litteraturhistorie. Og der er andre fra samme generation, der også afhandles kortfattet i litteraturhistorieskrivningen: konkretisten Johannes L. Madsen, multikunstneren Per Kirkeby, filmdigteren Jørgen Leth og prosaisten Henrik Bjelke.

Man skal ikke have læst meget i disse forfatterskaber, før der henvises til navne, værker, metoder og teknikker fra en international kunst- og litteraturtradition. Et af kendetegnene i denne litteratur er netop, at traditionen indgår som materiale, at digterne fortrinsvis henter inspiration uden for den danske tradition og ikke indskrænker sig til specifikt litterære medier, men også inddrager billedkunst, film og musik. Et andet kendetegn er brugen af hverdagssprog og hverdagsgenrer, et tredje, at der arbejdes med forskellige styringsprincipper: spontanstyring, tilfældighedsæstetik, kybernetik. Der er tale om metoder, teknikker, genrer og former, som ikke er særlig grundigt introduceret og udforsket på dansk. Eller som er læst ind i en dansk modernismekontekst uden kendskab til brugen i en international tradition.

Det er en hypotese i afhandlingen, at der i 1960'ernes danske litteratur findes et brydningsfelt mellem modernisme, avantgardekunst og tidlig postmodernisme, at disse brydninger finder sted parallelt og har mange forskellige udtryksformer. Dermed lægger afhandlingen op til en revurdering og nyfortolkning af litteraturhistorien, som i eftertiden fortrinsvist er læst ind i modernismekonstruktionens fasetænk-

ning, med nyrealismen og 70'ernes dokumentarisme og brugslitteratur som modsætning.[1]

I arbejdet med projektet blev det nødvendigt at foretage indgående studier af den internationale litteratur og kunst, der fungerer som forbillede og inspiration for de danske kunstnere og forfattere. Dernæst blev det vigtigt at analysere den danske anvendelse og forståelse af begreber som modernisme og postmodernisme. Undervejs i dette udredningsarbejde blev det klart, at den danske litteraturhistorieskrivning og formidling i tiden efter 1960 er stærkt præget og domineret af en specifik dansk modernismetænkning med Torben Brostrøm og Villy Sørensen som ophav. Uanset de senere forsøg på at formulere sig ud af modernismen, hvad enten det er Hans-Jørgen Nielsens *eksempler* (1968), Steffen Hejlskov Larsens *Systemdigtningen* (1971) eller Erik Skyum-Nielsens *Modsprogets proces* (1982), så fungerer den ny-radikale modernismekonstruktion som forudsætning og grundlag. Samtidig blev det klart, at ingen af de ovennævnte digtere uden alvorlig reduktion kan indskrives i denne konstruktion eller læses ud fra konstruktionens hovedgenre, det modernistiske digt.

Projektet fik således tre dimensioner: en begrebshistorisk, en litteratur- og kunstformidlende, og en tekstanalytisk. Der indgår tilsvarende tre stoftyper i afhandlingen: a) modernismediskussionen, som den foregår i samtidens danske tidsskriftlitteratur, essayistik og formidling sammenholdt med begrebsdefinitioner i nationale og internationale leksika og opslagsværker; b) introduktion og diskussioner af den internationale kontekst, som danner forudsætning for opbruddet; c) præsentation og læsning af danske værker og forfatterskaber, som på forskellig vis repræsenterer opbruddet fra modernismen. De forskellige projektetdimensioner har en ting til fælles: vægtningen af det litterære stof er i forgrunden. Det betyder samtidigt, at stoffet har sat projektets metode og fremstillingsform: afhandlingens metode består i at følge stoffet i en form, der er tekst- og værkbeskrivende og analyserende. Ligeledes er de teoretiske eller litteraturhistoriske begreber udledt af stoffet og af den samtidige diskussion af værker og tekster.

II

Et vigtigt bidrag til underbyggelse af afhandlingens hypotese fremkom på en konference om "Opbruddet fra modernismen" afholdt på Syddansk Universitet, Odense Universitet, d. 28.-29. april 1998. Ideen med konferencen, som undertegnede var medarrangør af, var at etablere en dialog mellem nordiske modernismeforskere fra forskellige kunstarter – litteratur, billedkunst og arkitektur – og forfattere/kunstnere med debut i 60'erne. Konference-oplæggene blev siden suppleret med 5 forfatter-interwiev; ny-skrevne artikler og analyser. Hele materialet udkom i antologien *HISTORIER om nyere nordisk litteratur og kunst* (red. Anne-Marie Mai & Anne Borup) i foråret 1999.

Konference-bidragene og det empiriske materiale fra interviewene udgør et grundlag for projektet og afhandlingen. Der viser sig et gennemgående mønster hos de fleste deltagende og interwievede. Næsten alle de danske forfattere opfatter sig som del af et generationsopgør vendt mod den danske modernismetradition. Flere mente ikke, at opbruddet blev repræsenteret hverken med Hans-Jørgen Nielsens eller Hejlskov Larsens formidlingsvirksomhed. Alle peger på vigtige og stadige forbilleder og inspirationer hentet fra den internationale kunst- og litteraturscene, hvad enten det er amerikansk beat-poesi, europæisk avantgarde, den internationale situationisme, Fluxus, amerikansk avantgardeteater, happening-traditionen, jazz, rock, pop, elektronisk kompositionsmusik, film, tegneserie, krimi, romantik, science-fiction, kybernetik, langdigte, haiku-poesi, zen-buddhisme, strukturalisme, filosofisk og æstetisk anarkisme – eller de mange udenlandske forbilleder man finder hos afdøde Hans-Jørgen Nielsen og Dan Turèll – fra Wittgen- til Frankenstein. Også i Norge, hvor modernismetraditionen er en anden end i Danmark, ser man et opbrud i midt-60'erne, der henter inspiration fra de samme internationale kilder.

Udover den eklektiske brug af traditionen er det interessant, at flere af digterne uafhængigt af hinanden anvender begreberne modernisme og postmodernisme i samme betydning. Modernisme opfattes som betegnelse for den sidste monokultur i det 20. århundrede; opbruddet i 60'erne – eller postmodernismens gennembrud – defineres som et brud med den modernistiske forestilling, at kunst og litteratur til

hver en tid skal udtrykkes gennem tidsaktuelle former og genrer og omvendt, at bestemte lavkulturelle og 'usamtidige' former er udelukket fra kunsten.

III

Afhandlingen falder i to dele: en begrebs- og litteraturhistorisk og en tekstanalytisk. Til den sidste del er stoffet afgrænset ud fra følgende kriterier: det er forfatterskaber med debut i midt-60'erne og der fokuseres på en litteratur, som ikke hidtil er blevet formidlet eller udforsket. Det er helt bevidst, jeg kun afgrænser stoffet bagud i tid. Derved markeres 60'er-opbruddet som begyndelsen til noget nyt, vi endnu ikke har set afslutningen på, hvorfor det ikke er muligt retrospektivt at udlede et epokalt begreb. Endvidere har jeg valgt forfatterskaber som – i udgangspunktet – er lyriske og som i deres fortsættelse fastholder og videreudvikler tendenser fra opbruddet. Derved bliver genstandsfeltet afgrænset til værker af Klaus Høeck (f. 1938), Peter Laugesen (f. 1942), Dan Turèll (1946-1993) og Hans-Jørgen Nielsen (1941-1991). Fælles for de tre førstnævnte er, at deres formative år ligger i første halvdel af 1960'erne, deres debuter – blev forsinkede, fordi ingen forlag ville udgive deres manuskripter, til gengæld tegner de sig som de 'store' lyrikforfattere i 1970'erne. De har alle været og er produktive i de sidste årtier af århundredet med hoved- og storværker i 1980'erne og 90'erne. Hans-Jørgen Nielsen er væsentlig at inddrage i undersøgelsen, fordi han om nogen står som eksponent for opbruddet fra modernismen i den litterære offentlighed.

Gennem dette valg og fravalg af stof synliggøres 1960'erne som et åbent felt: opbruddet fra modernismen er ikke en entydig affære – det er den modernistiske kunst og litteratur heller ikke – men et mangfoldigt og flerstrenget fænomen. Der er forskellige strømninger og flere typer digtninge, der bevæger sig i forskellige retninger. Det 'officielle' opbrud formidles af Hans-Jørgen Nielsen med Per Højholt som foregangsmand og forbillede. En del debutanter begynder som konkretister, det gælder den noget ældre Vagn Steen, Charlotte Strandgaard, Kristen Bjørnkjær, Hans-Jørgen Nielsen og Johannes Lund Madsen; sidstnævnte arbejder videre på dén forudsætning i et lyrisk-surrealistisk forfatterskab i 70'erne. De øvrige går videre med andre genrer og former eller bliver formidlere. En vigtig og enestående 60'er-debu-

tant er Henrik Nordbrandt, hvis ny-klassicisme både udgør et brud med den forudgående ny-radikale modernisme og er forskellig fra Nielsens "eksempel"-digtning. Væsentlig i en opbrudssammenhæng er også Inger Christensens skrifteksperimenterende *det* (1969) og det senere forfatterskabs formalistiske karakter. Derudover kan nævnes Kirsten Thorups digtsamling og 'punktroman' *Love from Trieste* (1969), Vagn Lundbyes film-og musikinspirerede *Nico* (1969), Per Kirkebys og Jørgen Leths samlede œuvrer, der begge kombinerer et flerstrenget forfatterskab med billed-, arkitektur og filmkunst samt Henrik Bjelkes forfatterskab med hovedværket, prosahybriden *Saturn* fra 1974.

Et væsentligt fælles træk ved det åbne felts mangfoldige strømninger er en høj grad af materiale- og formbevidsthed. Det fører blandt andet til et opgør med forestillingen om fri form, som går tilbage til de første modernes *vers libre* og siden er blevet norm for modernistisk digtning.

IV

Afhandlingen begynder med at undersøge den modernisme, som opbruddet er vendt mod og som ofte bruges som egenavn. I kapitel 1 afdækkes den danske modernismekonstruktion. Hvad forstås der ved litterær modernisme i en dansk kontekst, hvilket moderne-begreb indgår i konstruktionen, hvordan konciperes modernisme internationalt, hvordan og i hvilket omfang formidles konstruktionen og hvordan indgår det danske modernismebegreb i en alliance med ny-radikalisme og ny-kritik i 1960'erne. Derefter påvises det i kapitel 2, at modernisme kun er én strømning i kunsten og litteraturen i 1960'erne. At der parallelt med den fremherskende modernismediskussion findes mod- og understrømme, som lægger grunden til et opgør med den ny-radikale modernismes hegemoni. Og at disse strømninger har deres forudsætning i en international kontekst, hvad enten der er tale om samtidige fænomener, som Fluxus og Situationistisk Internationale eller den historiske avantgarde. Kapitel 3 fokuserer på samtidens forskellige diskussioner af systemdigtnings-begrebet. Her fremhæves synspunkter af Erik Thygesen, som kan være med til at åbne for et andet perspektiv end det, der reelt blot forlænger modernismekonstruktionen under betegnelsen "3. fase modernisme".

Det er en vigtig tese i projektet, at læserens opfattelse, oplevelse og vurdering af litteratur og kunst, i høj grad er bestemt af indlærte læserforventninger. Derfor bliver tradition, traditionsformidling og valg af læsestrategier uhyre vigtig, hvilket modernismen som et læse- og formidlingsprojekt er et godt eksempel på. Som litterat, forsker og formidler bliver det vigtigt at undersøge hvilke kriterier, der lægges til grund for udvælgelse af den litteratur og kunst, der udforskes og formidles. Det vigtige spørgsmål er ikke i første omgang *"hvad* skal vi læse?", men *"hvordan* studerer vi litteratur?" og hvilke konsekvenser har det for udvælgelsen af kanon. I kapitel 4 undersøges, hvordan læsningen af samtidig poesi er styret af et litteratursyn, der har sin grund i det modernistiske digt som formidlingskategori. Dernæst beskrives andre digtformer, som er forholdsvis ukendte i en moderne dansk tradition, men udgør en vigtig traditionshorisont for læsningen af opbruddet fra modernismen.

I de sidste fire kapitler undersøges karakteristiske aspekter ved de ovennævnte forfatterskaber. Her må læsestrategierne tage hensyn til et dobbelt forhold: På den ene side er der tale om forskellige forfatterskaber med forskellige forudsætninger, der giver sig udslag i vidt forskellige litterære udtryksformer. På den anden side har efterkrigstidsgenerationen en fælles oplevelse af at indgå i et multikulturelt medie- og kommunikationssamfund. Hvor modernister og nyradikale møder 'massekulturen' med skepsis og kritik, men dog anvender massemedier til at formidle modernismen, der vælger opbrudsgenerationen eklektisk mellem de mange forskellige høje og lave former, medier og genrer. Holdningen er, at alt kan transformeres til kunst.

For at fremhæve såvel forskelligheder som ligheder har jeg valgt at fokusere på opfattelsen og brugen af materiale, kontekst og form – men på forskellig vis målrettet læsestrategierne i relation til det enkelte forfatterskab eller værk. I den sammenhæng viser det sig, at de tre aspekter både dækker over forskellige forhold og konvergerer. Materialebevidstheden angår i første omgang litteraturens sproglige og skriftlige stoflighed. Den kan både vise sig i en opmærksomhed over for skrift som skrivehandling, sprog som auditivt og visuelt materiale og sprog som aksiomatisk struktur. Derudover kan så at sige alting indskrives i teksten som materiale. Natur, tingsverden, erfaringer, følelser, myter og den kunstneriske traditions værker og

tekster, musik, film og billedkunst bliver materiale i selve benævnelsen. Ud over denne bevidsthed om og sprogliggørelse af materialekarakter og studier i eller eksperimenter med materialet, kan materialiteten forstås på en måde som ikke er sprogligt kategoriseret. Kontekstbegrebet kan både omfatte litteratur- og kunsthistorien, kulturen, forfatterens liv og hverdag, men konteksten kan også udgøres af forfatterskabet eller andre digte og tekster i en given digtsamling. Konteksten kan ligge forud for teksten, der kan peges på den fra teksten og den kan indgå som samtidigt tekstmateriale. Form er et relativt bredt begreb, som kun kan defineres tentativt. Ligeså lidt som vers, rytme, poeticitet eller litteraritet er form en egenskab ved litteraturen og kunsten selv. Formopfattelsen skabes i mødet mellem læseren og værket; spørgsmålet om form er måske snarere et filosofi-æstetisk grundproblem end et litteraturteoretisk. Jeg bruger formbegrebet som et overbegreb, der subsumerer begreber som struktur og system.

I kapitel 5 karakteriseres Dan Turèlls forfatterskab gennem den digteriske metode, han fandt via sit bekendtskab med amerikansk kultur og litteratur. Den amerikanske kontekst, der indgår som en undertekst og materiale i forfatterskabet beskrives; dernæst undersøges det særlige udsigelsesforhold, der ligger i Turèlls brug af litterære figurer. Peter Laugesens forfatterskab beskrives i kapitel 6 som en enhed, der kan læses synkront. Laugesens poesi er karakteriseret ved et arbejde med sproget i dets mindste dele under anvendelse af ganske enkle greb og små bitte forskydninger i materialet. For at indfange og beskrive disse minimale bevægelser, og undersøge deres poetiske effekt bliver det nødvendigt at praktisere en lingvistisk læsning. I kapitel 7 diskuteres Hans-Jørgen Nielsens digtsamling *'output'* (1967) under et kommunikationsperspektiv, som er kendetegnende for Nielsens formidlingsprojekt. Til sidst beskrives og analyseres *Projekt Perseus* (1977) af Klaus Høeck som eksempel på et komplekst kybernetisk digtværk med anvendelse af mange genrer. I dette arbejde inddrages elementære regler fra kybernetikken og Viggo Brøndals sprogteori. Et vigtigt træk ved Høecks digtning er den konstruktive sammenhæng mellem præ-eksisterende systemer og skabelsen af nye strukturer. Igen bliver det nødvendigt at fokusere detaljeret på del og helhed for at fremlæse værkstrukturen i sin kompleksitet.

Arbejdet med litteraturen bliver således kendetegnet ved inddragelsen af og mødet med ekstra-litterære systemer: det lingvistiske og det kontekstuelle.

V

I et projekt om opbruddet fra modernismen, sådan som det foregår i kunsten og i poesien, og med udgangspunkt i formidlingen af modernismen, er det værd at holde sig klart, at projektet netop har dette fokus og derfor ikke beskæftiger sig med andre samtidige litteraturformer og -formidling f.eks. roman og drama, ideologikritisk litteraturformidling i 70'erne etc. Det er klart, at der er andre formidlere og forskere af anden litteratur i perioden, ligesom samtidslitteraturen bliver udforsket under andre optikker end den modernistiske. Samtidigt må det siges, at den samlede indsats for formidling af moderne og modernistisk kunst og litteratur fylder mest, er højt specialiseret og forgrener sig via de moderne institutioner og medier ud i mange lag af samfundet. Ligeledes viser det sig, at modernismekonstruktionen betyder meget – direkte og indirekte – i eftertidens litteraturhistorieskrivning, forskning, analysestrategier, kritik og kanondannelse. Det er heller ikke muligt at diskutere hverken avantgarde eller postmodernisme uden at relatere begreberne til anvendte modernisme- og modernebegreber.

Hensigten med projektet er ikke at erstatte én litteratur med en anden, det er ikke et spørgsmål om at etablere en ny litteraturhistorisk kanon. Derimod undersøges sammenhængen mellem begrebskoncipering, læsestrategier og kanondannelse, og den mangfoldighed der faktisk findes, men som ikke altid kommer til udtryk gennem kanonformidlingen, vises. Det er heller ikke projektets hensigt at definere, hvad modernisme er. Simpelthen fordi 'modernisme' er et eksempel på dårlig abstraktion. Modernisme kan bedst og mest instruktivt forstås i en begrebshistorisk kontekst: hvordan bruges modernisme i en dansk litterær og kulturel kontekst og hvordan forholder dette begreb sig til andre landes brug af begrebet. Det viser sig her, at den danske modernismediskussion begrænses gennem et relativt snævert valg af internationale forudsætninger og det derfor bliver svært at diskutere og synliggøre det internationalt bredt orienterede opbrud fra modernismen. Det kan siges

meget kort: når konteksten forsvinder, forsvinder dele af litteraturen. Som en følge heraf bliver det en del af projektet også at synliggøre konteksten.

En gen- og nylæsning af 1960'ernes litteratur – der naturligvis ikke kan omfatte alle strømninger i perioden, men beror på valg og fravalg – må desuden få konsekvenser for synet på den nye litteratur i de følgende årtier, hvilket imidlertid ligger udenfor afhandlingens primære fokusområde. Et andet perspektiv, som heller ikke skal undersøges her, er, hvorvidt litteraturen før 1960 kan nytænkes i lyset af opbruddet fra modernismen. Et tredje perspektiv ligger i en fornyet tænkning over sammenhængen mellem modernisme og realisme (jf. note 1).

Til slut en praktisk bemærkning angående henvisninger. Som en hovedregel anføres årstal for førsteudgaver efter titlen. I tilfælde, hvor der anvendes en anden udgave er denne anført efter førsteudgivelsens årstal. I enkelte tilfælde, hvor årstallet er uden litteraturhistorisk betydning, anføres kun den anvendte udgivelses årstal. Henvisninger, der kræver uddybende forklaringer, f.eks. citater fra tidsskriftartikler genoptrykt i antologier, er anført som noter. Ellers er henvisninger anbragt i brødteksten eller efterstillet citatet.

I kapitel 6 indgår tekstbeskrivelser og analyser, som har været bragt i artiklen, "Lyrikken slår ikke til når køleskabet starter" i *Læsninger i dansk litteratur* bd. 5, red. Povl Schmidt m.fl. (1999). Kapitel 7 er en omskrivning af artikelen "En playmaker i aktion" i *HISTORIER om nyere nordisk kunst og litteratur*, red. Anne-Marie Mai og Anne Borup, (1999).

Kapitel 1

DA MODERNISMEN SEJREDE

I

Indledende bemærkninger

Det er karakteristisk for dansk og international kunst og litteratur, at en række eksperimenter og positioner afprøves og formuleres i tiden efter 2. verdenskrig. I Danmark sker det fra begyndelsen af 1960'erne, hvor modernismen også er i vækst. Disse æstetiske positioner sætter sig stadig spor og er vigtige orienteringspunkter i samtidskunst og litteratur på tærsklen til et nyt århundrede. Derfor et det ikke muligt at beskrive det opbrud fra modernismen, de repræsenterer, som del af en afgrænset allerede tilbagelagt periode. Men det er muligt og på tide at udforske og beskrive nogle af de nye positioner i deres begyndelse og deres fortsættelse.

Litteraturhistorisk er det danske opbrud fra modernismen aldrig blevet teoretiseret *som* opbrud. Flere af opbruddets bedste digtere eksisterer knap nok i litteraturhistorisk henseende. Et eksempel på marginalisering leveres i det gyldendalske standardværk, *Dansk litteraturhistorie*, bd. 8, 3. del om poesien i perioden 1965-80. Her bliver midt-60'ernes vifte af nybrydende tendenser reduceret til attituderelativisme, skrifttematisk digtning og systemdigtning med betoning af Inger Christensens dominerende inspiration i forhold til 70'ernes såkaldte materialistiske skrift. En central opbruds-forfatter som Peter Laugesen, som havde udgivet 21 bøger i perioden, som skrev sin første digtsamling 4-5 år før udgivelsen af *det*, som ikke er inspireret af akademisk fransk skrifttænkning, men af amerikansk beat-lyrik og europæisk avantgarde, som ikke skelner absolut mellem hverdagsrealisme og sproglig aktivitet, men søger at forbinde disse, dette forfatterskab omtales på fem linjer, hvori teksterne sammenlignes med "den psykotiskes talestrøm". Klaus Høeck, som tegner sig for 11 titler i den behandlede periode, er helt ladt ude af historien.

Fremstillingen i Gyldendals litteraturhistorie følger i store træk en stofprioritering og udviklingsæstetisk fasetænkning formidlet af sen-60'ernes førende litte-

raturkritikere, Hans-Jørgen Nielsen og Steffen Hejlskov Larsen, der lægger sig i forlængelse af Torben Brostrøms modernismekonstruktion.[2] Beskrivelsen af 70'er-digtningen har tendens til at forveksle de tidlige 70'eres semiotik-inspirerede reception med digtningen selv.

Det samlede billede af en 'periodes' litteratur vil selvfølgelig altid fremstå i forkortet form som følge af valg og fravalg, abstraktioner og generaliseringer. En vis grad af abstraktion er nødvendig, når det gælder om at strukturere et stort og uoverskueligt stof. Begrebsteoretisk kan der arbejdes med brede eller snævre definitioner og med forskellige grader af abstraktion. Brede definitioner har den fordel, at de kan anvendes i forhold til mange og forskellige fænomener. De er imidlertid begrebsligt svage, fordi de udligner forskelle og gør det uklart, hvilke entiteter, der kan eller ikke kan dækkes af begrebet. Snævre definitioner har en begrænset brugsanvendelse, men er til gengæld stærke i deres afgrænsning af fænomenerne. Anvendelse af brede definitioner kan føre til en høj grad af abstraktion, som fjerner begrebet fra de konkrete fænomener. Snævre definitioner kan beskrive og begribe fænomenerne med en højere grad af konkretion. Faren ved en høj grad af begrebsabstraktion er, at begreberne bliver uden kontakt med et konkret stof. Og omvendt kan de anvendte begreber eller kategorier blive så partikulære, at de ikke siger mere end stoffet selv. Sikkert er det, uanset graden af abstraktionsniveau, at litteraturhistorien både danner kanon og er historien om de marginaliserede tekster.

I min undersøgelse af opbruddet fra modernismen tager jeg udgangspunkt i og analyserer anvendte termer som 'modernisme', 'systemdigtning' og 'skrifttematisk digtning'. Hvordan bruges de i samtiden, hvordan relateres de til hinanden, hvordan er de relateret til empirien og hvorfor indtager de en fremherskende plads i litteraturhistorien? Samtidig må der redegøres for specifikke tendenser og positioner, som bryder med og ikke lader sig indordne under systemet af generaliserede tendenser og litteraturhistoriske etiketter.

II

Modernisme-termen i leksikonlitteratur og kritik

Spørgsmålet, som skal stilles og undersøges, lyder: Hvad er det for litterære positioner, der er ved at tage form omkring midten af 1960'erne og hvordan placerer de sig i forhold til den danske modernismekonstruktion?[3]

Generelt betegner modernisme et mangfoldigt fænomen, som ikke entydigt og med selvfølgelighed kan bringes på begreb. Modernisme er et internationalt fænomen i den vestlige verden, men som historisk strømning i kunst og litteratur optræder modernisme med tidsforskydninger fra land til land. Der er variationer fra kunstart til kunstart, fra medie til medie og selv indenfor samme art, f.eks. litteratur, er den forskellig fra genre til genre.

Også litteraturen om modernisme er omfattende og tilsvarende rig på modstridende definitioner. Hvordan bestemmes modernisme som begreb, og hvilken relation har det til beslægtede termer som 'moderne' og 'modernitet'? Bruges modernisme som et egenavn eller et deixis-begreb? Er modernisme en periode, en tendens i en periode, en æstetisk-filosofisk kategori, som transcenderer periodisering, og, hvem eller hvad ville konstituere en definition af termen, hvis en af disse muligheder blev valgt? End ikke som litterær term, hvad enten den bruges temporalt eller modalt, er der konsensus om begrebets relevans. Ikke alle modernismefremstillinger skelner væsentligt mellem moderne og modernisme. Visse sprog har slet ikke den afledte dannelse 'modernistisk'.

Her er det nødvendigt først at se lidt bredere på forskellige modernismedefinitioner og specifikt hvordan modernisme formuleres i en dansk kontekst. Et spændende og relevant sted at begynde en begrebslig udredning kan være nationale og internationale leksika og opslagsværker, der formidler og sammenfatter forskningsresultater og diskussioner for et alment publikum.

Eksempler fra leksikon- og ordbogslitteraturen kan belyse termens betydningsforskydninger. I *Salmonsens konversationsleksikon*, 2. udg. 1924, anføres to betydninger af 'modernisme' som alment gældende både inden- og udenfor en romansk og en katolsk kulturkreds: dels den spanske og latinamerikanske litterære bevægelse 'modernismo' med gennembrud sidst i 1880'erne[4], dels en teologisk reformbevæ-

gelse, den såkaldte reformkatolicisme, som brød frem omkring 1900 i Europa og USA. I *Ordbog over det danske Sprog* (1933) defineres modernisme som en afledning af moderne: "1) *anskuelse, retning (bevægelse) tendens, der er stærkt præget af og lægger stærk vægt paa det moderne; moderne (ell.moderniserende) retning, tendens olgn.*" med tilføjelsen *"spec. om liberal, reformvenlig bevægelse inden for den romersk-katolske kirke i slutn. af 19.aarh."* Som eksempel nævnes flg. citat: "Under de to følgende Skoleaar skyllede Modernismens stigende Strømme de sidste Rester af Kristendom ud af hans unge Sind." Dernæst kan termen være *"udtryk for, (ydre) vidnesbyrd om modernisme"*f.eks. "forcerede Originalitetsglimt. Den klerikale betegnelse kan måske forklare, hvorfor modernismetermen i nutiden ikke har dominerende status og betydning i romansk-katolske lande. I stedet har 'avantgardisme' vundet indpas som alternativ samlebetegnelse i modernismeforskningen bl.a. gennem Renato Poggiolis indflydelsesrige, men begrebsligt uklare værk, *La teoria dell'arte d'avanguardia* (1962).[5]

Opslag på de europæiske hovedsprog i første halvdel af det 20. århundrede er enige om den omtalte begrebsbrug. Men også langt senere findes eksempler, hvor modernisme udelukkende anvendes om reformkatolicismen. Opslagsværkerne *Encyclopaedia Britannica* (1974) og *The New Encyclopedia Britannica* (1990) – bemærk udgivelsesårene – nævner kun den kirkelige betydning. Går vi fra de brede encyclopædier til de litterære betegner modernisme ofte 'modernismo'-retningen. Et betydeligt værk i den angelsaksiske litteraturvidenskab, *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* (1. udg. 1965) giver en udførlig introduktion til 'Modern Poetics'. 'Modernism' refererer kun til 'modernismo'-bevægelsen. I den ny udgave af encyclopædien fra 1993 er Modern Poetics erstattet med dobbeltopslaget 'Modernism and Postmodernism'.[6] De engelsksprogede leksika er generelt skeptiske over for den sekulariserede terms anvendelighed som litterært begreb. I *A Dictionary of Literary Terms* (1977) kaldes modernisme en "jargon term". *The Johns Hopkins Guide to Literary Criticism* finder 'modernisme' misvisende som historisk deskriptiv term, fordi den både applikeres epokalt og modalt og fordi begrebsbrugen typisk er mere evaluerende end deskriptiv. *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* (1993) karakteriserer termerne modernisme og postmodernisme således: "Part description, part normative projection, and part self-promoting distortion, concepts of m. and p. have become

fundamental for isolating a distinctive experimental trad. in postromantic art and then positing imperatives for change within them." (s.792).

Når modernismebegrebets indhold skal defineres, fokuserer de angesaksiske bestemmelser på formelle aspekter. I Princeton-encyclopædien fra 1993 beskrives to fundamentale principper for modernistisk poesi:

> First, "realization" had to replace description, so that instead of copying the external world the work could render it in an image insisting on its own distinctive form of reality. [...] Second, the poets develop collage techniques for intensifying [the] sense of productive immediacy: it becomes the spaces between images that offer the audience its access to the mode of spirit defined by the work. (s.793)

Litterær – og specielt – poetisk modernisme kan ifølge denne definition forstås som en objektiveret stil og brug af en teknik overtaget fra modernistisk malerkunst. Under opslaget "Modernist Theory and Criticism" (*The Johns Hopkins Guide to Literary Criticism*) fremsættes et aksiom for modernistisk teori – oprindeligt formuleret af T.E. Hulme 1913-14 – her beskrevet som "an acceptance of limits that are identified with classicism." I denne klassiske stil lægges vægt på præcis beskrivelse, det visuelle og konkrete foretrækkes for det generelle og abstrakte:

> Hulme's sounding of the note of classical style as one that is local, limited, intensive, and fresh resonates widely through the work of other modernist writers. Pound's dictum "Make it New", Eliot's objective correlative ("Hamlet", 1919, *Selected Prose* 48), James Joyce's epiphanies, Woolf's moments of being, and the explosive power of the concrete image celebrated in Imagism are all instances of a "classical" technique, a preference for the local and well-defined over the infinite. (s.513).

Andre kendetegn er "the collapse of plot and its replacement by intertextual allusion and the »stream of consciousness«" og erstatning af "narrative method with mythical method". Som det fremgår af citaterne er eksemplerne alle hentet fra 1910'ernes formfornyende angelsaksiske forfatter, og genrerne omfatter både poesi, prosa og kritik; hvilket fører os videre til et epokalt modernisme-begreb.

Som noget typisk skal vi frem til sen- eller postmoderniteten før modernisme konciperes som en kunstnerisk strømning i et historisk afgrænset tidsrum. Det sker i engelsk-amerikansk akademisk litteraturkritik omkring 1960.[7] Her ses begyndelsen af det 20. århundrede som en overgangsfase mellem en viktoriansk periodes *early mo-*

dernism eller *pre-modernism* og en 1900-talsmodernisme placeret mellem ca. 1910 og 1930'erne. Denne internationale modernisme – idag ophøjet til *high modernism, high art, classical modernism* – afløses i efterkrigstidens *contemporary* eller *post-modern age* af flere modernismer: dels en videreførelse af den klassiske modernismetradition, dels fremkomsten af *late-modernism* og *post-modernism* – de sidste betegnelser optræder ikke sjældent synonymt med *late-avantgardism* og *post-avantgardism.*[8] En anerkendt litteraturhistorisk fremstilling, som følger dette skema er David Perkin's *A History of Modern Poetry* bd. I-II (1976 og 1987) om angelsaksisk poesi fra 1890 til 1970'erne. Jeg refererer til Perkin's litteraturhistorie i de kapitler i afhandlingen, der inddrager en amerikansk postmoderne litteratur som baggrund for det danske opbrud fra modernismen.

I den tyske debat har termen haft en perifer status, og er først taget i anvendelse relativt sent f.eks. hos Hans Robert Jauß. Opslag i Gero von Wilperts *Sachwörterbuch der Literatur* (6. udg. 1979) giver summariske definitioner af 'moderne' og 'Die Moderne', modernisme er ikke nævnt, det er derimod 'modernismo'-epoken. Heller ikke i 7. udgaven fra 1989 findes modernisme-termen, men opslaget 'Moderne' er udvidet; begrebet afvises imidlertid som et uskarpt og meningstømt modeslagord. Som noget nyt er der nu henvisninger til postmodernisme.

Tilsvarende begrebsteoretiske refleksioner – opfattelsen af modernisme som et koncept eller en etikettebetegnelse – er ikke så udbredte i en nordisk sammenhæng, hvor modernisme ofte tildeles objektivt indhold. En litteraturhistorisk opfattelse findes i *Nusvensk ordbok* (4. udg. 1934): "Den litteräre riktning, som redan vunnit ett stadigt fotfäste i Finland under namnet 'modernism', torde tills vidare vara rätt okänd i Sverige."[9] Det er påfaldende, at den første nordiske litterære modernisme, den finlandssvenske, ikke er særlig kendt i sin samtid i Norden og at den sekulariserede brug af termen i dette citat stammer fra den finsk-svenske digter og kritiker Rabbe Enckell. *Svensk Uppslagsbok* (1951) definerer udelukkende termen som "et försök att se de kristna grundsanningarna i den moderna forsknings ljus och gjöra den tillgängliga för nutidsmänniskan." I 1996 bestemmes modernisme i *Nationalencyklopedins Ordbok* som en ikke nærmere defineret stilretning, en "nyare konstnärlig stilriktning som bryter med traditionella ideal".

I en norsk og dansk kontekst bliver modernisme i midten af århundredet generelt konciperet som en indholdsbestemt retning, der udtrykker 'det ny' forstået som det ny i forhold til sin samtid. Termen bliver defineret som norm. Således for eksempel i *Norsk Riksmålordbok* (1947), hvor modernisme er en "tendens, bestrebelse for å stemme med tidens krav og smak (særl. på kunstens og åndslivets område)" og i *Litterært leksikon* (1967, s.134): Modernisme er "egentlig: dyrkelse av det som har skjedd nylig, som er nytt; – tenkesett eller sproglig uttrykk karakteristisk for moderne (den nyeste) tid; – især i litteratur og kunst, bevisst brud med fortiden og forsøk på å skape nye uttrykksformer." En nuanceret og problemorienteret modernisme-artikel findes i det norske *Litteraturvitenskapelig leksikon* (1997). Her defineres litterær modernisme, som en "samlebetegnelse for ulike eksperimentelle skrivemåter".

Modernisme defineres i *Gyldendals litteraturleksikon I-IV* (1974, s.161) af Steffen Hejlskov Larsen som en "retning inden for filosofi, kunst og lit. som engagerer sig i det moderne, forstået som storbyernes stemninger, industrialiseringens fremmedgørelse og psykologiens afdækning af sjælelivet." Hejlskov fortsætter: "På digtningens område giver dette sig udtryk i radikale formeksperimenter der reflekterer den nervøse livsstil og samtidig får den til at forplante sig direkte til læseren." Modernisme bliver her hurtigt reduceret til eksperimenter i poesien, der gennem en æstetisk mimesis forholder sig til sin samtid. Det er også indholdssiden, der vægtes i *Litteraturhåndbogen* (1985/90), hvor afsnittet "Modernismen" – i bestemt form ental – har undertitlen "Modernismen som erkendelse af og symptom på centrale samfundsmæssige forhold". Også Torben Brostrøm sætter indhold over form, når han definerer modernisme i *Den danske Nationalencyklopædi* (1999): "Modernisme er en åndsretning, som fra beg. af 1900-tallet fik udtryk i en række forskellige ismer." Mig bekendt er der tale om en helt unik, – dansk – eller måske snarere brostrømsk opfattelse, når modernisme bliver til en åndsretning.

Leksikonlitteraturen opviser tendenser, der kan bruges som retningslinjer i den videre begrebsudredning. Modernisme defineres i efterkrigstiden enten som én retning indenfor kunst og litteratur eller som flere forskellige retninger. Der er forskel på om man vægter formale aspekter, jf. den angelsaksiske tradition, eller fokuse-

rer på indholdsmæssige, tematiske sider, jf. de danske bestemmelser. Og, som vi skal se, der er forskel på, om udgangspunktet i litteraturhistorien er de franske digtere i sidste halvdel af 1800-tallet eller de angelsaksiske forfattere i 1910'erne. Modernismeopfattelsen præges af om traditionen føres tilbage til Baudelaire eller Pound. Hvis den franske tradition vælges, er det afgørende, om ophavet tillægges Rimbaud eller Mallarmé. Ligeledes er det heller ikke underordnet om udgangspunktet tilbageføres til Eliot eller Pound.

III

Modernisme og moderne-begrebet

Defineres modernisme epokalt bliver periodeafgrænsningen afhængig af definitionen af det moderne. I en artikel i *Kritik* skelner Carsten Sestoft mellem to modernebegreber, som kan være nyttige til bestemmelse af den danske konstruktion: moderne kan både være et substantielt periodebegreb og et relationsbegreb. Bruges moderne som periodebegreb betegner det "forbindelsen mellem en afgrænset tidsperiode og et substantielt indhold (en stil, en tænkemåde eller en udviklingsmodus)" uden nødvendigvis at være relateret til begrebsbrugerens tid. Iflg. Sestoft gives der tre slags epokal-bestemmelser af det moderne: Først og fremmest det historiefilosofiske 'die Moderne', der dels dækker kunsten efter 1850 (Adorno), dels fornuftens epoke fra det 18. årh. (Habermas). For det andet 'modernitet' som resultatet af en moderniseringsproces. Og som det tredje den citerede engelske betegnelse *modernism* om den eksperimenterende litteratur fra 1910-1930. Indenfor arkitektur anvendes modernisme epokalt om 1920'ernes og 30'ernes nye stilarter – også kendt som 'Neue Sachlichkeit', 'international style' eller herhjemme 'funktionalisme'. Med epokal modernisme i billedkunsten menes generelt maleriet efter impressionismen.[10]

Det begreb, som lanceres i 1959 af Torben Brostrøm skelner ikke mellem et historiefilosofisk moderne, modernitet og modernistisk litteratur. Hans modernismebegreb dækker en samtidsstemt holdning i moderne poesi fra 1800 til 2000. Den begrebsbrug vinder indpas i løbet af 60'erne. Et indflydelsesrigt værk som Hugo Friedrichs *Die Struktur der modernen Lyrik* (1956), der tilbageforer moderne lyrik til Baudelaire og beskæftiger sig med et tematisk mønster i en del af den moderne lyrik,

reciperes i den danske oversættelse fra 1968 gennem modernisme-termen. Den epokalt brede modernismedefinition videreføres i Hejlskov Larsens poesiformidling og Hans-Jørgen Nielsens opgør med modernismen og i deres inddeling af modernismen i fortløbende faser. I *Gyldendals litteraturleksikon* (1974) beskrives modernisme af Hejlskov Larsen ud fra en gennemgang af Friedrichs bog; dernæst slås det fast: "Den danske m[odernisme] har tre faser". Det er den opfattelse, at modernisme både kan lægges tilbage til præ-romantik, romantik og symbolisme og fremlægges i fortløbende faser i efterkrigstiden, som er grundtanken i den danske modernismekonstruktion. Det er den konstruktion som videreformidles i nyere opslagsværker som *Gads Fagleksikon Litteratur* (1982), *Dansk litterær opslagsbog* (1985) *Litteraturhåndbogen* (1985) og *Litteraturens veje* (1996). Derved bliver modernisme ikke én retning blandt andre, men Modernismen.

Imidlertid formuleres alternative positioner, også i 1960'erne. Søren Baggesen og Viggo Kjær Petersen adskiller moderne og modernisme i deres formidling af hhv. dansk prosamodernisme og modernismen i dansk drama i antologien *Modernismen i dansk litteratur* (1967). Finn Brandt-Pedersen fører en kritisk dialog med Brostrøm ang. modernismens ophav i præ-romantisk digtning. Den norske digter Stein Mehren argumenterer overbevisende for at adskille moderne og modernisme i tidsskriftet *Vinduet* (1964).[11] Fra eftertiden kan nævnes Jørgen Sonnes oversættelse og introduktion af moderne fransk lyrik. I antologien fra 1983 reciperes Mallarmé, Lautreamont, Rimbaud, Baudelaire og Nerval som "de første moderne" – her nævnes hverken sym- eller modernisme. Andre, f.eks. P.M. Mitchell (1985), Per Stounbjerg (1991), Peer E. Sørensen (1997), Peter Madsen (1998), Anne-Marie Mai (1998/99), Anne Borup (1999) og Carsten Sestoft (1999) har argumenteret dels for en begrebslig skelnen mellem det moderne og modernisme, mellem modernisme og symbolisme, modernisme og avantgarde, modernisme og postmodernisme, dels anbefalet konkrete modernismestudier specifikt relateret til en dansk/nordisk eller verdenslitterær kontekst. *Gyldendals Verdenslitteraturhistorie*, bd. 6 og 7 er et godt eksempel på formidling af et diffentieret modernisme-begreb.

Går vi til de angelsaksiske modernister opfattes "modern poetry" som kontrast til romantik og romantisk indflydelse i viktoriansk poesi. Pounds imagisme er et

opgør med idealismen i romantikkens symbolsprog; den litteratur han anbefaler er fortrinsvis antik og klassisk. Også ny-kritikkens ophavsmænd var antiromantikere. Det ny ved ny-kritikken – og som vi skal se ved Pounds diktum 'make it new' – var, at bryde med det forgængerne havde dyrket og skabe forbindelser mellem ny og gammel poesi. I efterkrigstiden hentes romantikken ind igen af de ny ny-kritikere – f.eks. Torben Brostrøm – som etablerer kontinuitet mellem romantik og modernisme.[12] Forbindelsen til romantikken forkastes af Hans-Jørgen Nielsen, mens f.eks. Per Kirkeby, Peter Laugesen og Klaus Høeck på forskellig vis går i dialog med traditionen.

Encyclopædisk og litteraturhistorisk bruges modernismetermen som vist retrospektivt, når historien skal objektiveres. Modernisme formidles og konciperes først *som* modernisme i et bagudrettet perspektiv og på et tidspunkt, hvor først USA siden Europa er på vej ind i den postindustrielle, informationsteknologiske tidsalder. Danmark er en undtagelse. Her indtræffer moderniseringen og moderniteten så meget senere. Fordi modernisme-termen lanceres samtidig med fremkomsten af en ny poesi i et skarpt opgør med Biedermeier-tradition og et "heretisk" kunstsyn og fordi det sker i en overgangssituation fra traditionsbåret dannelseskultur til moderniseret massesamfund, bliver modernisme formidlet og reciperet som program.

I hvilke termer reciperes litteraturen i den internationale højmodernismes glansperiode af sine egne udøvere, kritikere og fortolkere (som ofte er de samme personer)? Fra århundredskiftet og ind i 1960'erne reciperes modernistisk kunst og litteratur, poetik og kritik i termerne 'ny' og 'moderne', som regel brugt synonymt.[13] Når Brostrøm i 1962 kalder sin lyrikantologi *Den ny Poesi*, placerer han sig strategisk indenfor den internationale, som den amerikanske kritiker Harold Rosenberg døbte "The Tradition of the New" i 1960.

Dermed er vi på vej over i den anden grundbetydning af 'moderne' ifølge Carsten Sestoft. Som *relationsbegreb*, forklarer han – og jeg fremhæver - "betegner 'moderne' begrebsbrugerens nutid i forhold til fortid(er) og fremtid; det er således **udelukkende et begreb om nutidighed eller samtidighed i forhold til begrebsbrugeren**, omend denne samtidigheds udstrækning kan variere i omfang fra ét nu til tidsrum af flere århundreders varighed. Som relationsbegreb kan 'moderne' også

rumme [...] forestillingen om nutiden som ny og anderledes end fortiden." (Sestoft. 1998, s.28). Begrebsforvirringen opstår, mener Sestoft, fordi de to grundbetydninger i mange tilfælde ureflekteret flyder sammen. Det sker også i den danske konstruktion.

Af det foregående må konklusionen drages, at modernisme ikke modsvarer en tydelig afgrænset og sig selv definererende foreteelse i litteraturen. Den kan kun bestemmes stipulativt. En første begrænsning i friheden til at stipulere betinges af sproghistorien, en næste af den begrebshistoriske tradition og en tredje ligger i stoffet selv. For den etymologisk orienterede kritiker ligger der imidlertid en faldgrube i at opholde sig ved ordet alene og dets afledning af det latinske "modo". De modernes begejstring for og krav om at 'gøre det nyt' må ikke føre til den misforståelse, at modernisme til hver en tid er identisk med "det nye", "det seneste", "det nuværende". Den holdning fører i praksis til stilmodernisme eller en formal mannierisme. Sådan forstod man det heller ikke i 1910'ernes højmodernisme, hvor 'make it new' betød en renaissance for det gamle. Peter Luthersson konkluderer i sin modernismeafhandling: "Det faktum att konsten ständigt förnyas kan inte utgöra en aspekt av modernismen. Om motsatsen hade varit fallet, vore modernismens historia identisk med konstens. Vad som däremot kan utgöra en aspekt av modernismen är bekännelsen till nyheten och originaliteten som fundamentala värderingskategorier." (Luthersson. 1986, s.64).

Dernæst viser det sig, at modernismetermen ikke anvendes i samme betydning og omfang og med samme vægt internationalt som lokalt. Internationalt foretrækkes termerne moderne og postmodernisme – det er et særligt dansk træk, at modernismetermen tildeles absolut betydning. Der ses desuden forskellige opfattelser af, hvorvidt man bør skelne specifikt mellem moderne og dets forskellige afledninger. Dét modernismebegreb, som vinder hegemoni i en dansk kontekst i løbet af 1960'erne er meget bredt. Det er imidlertid min opfattelse, at man bedst forstår det danske modernismekoncept, ved at se på det som et snævert begreb opstået i en specifik situation, hvor det skal lancere og legitimere fremkomsten af en ny dansk poesi, men især bruges til at formidle moderne kunst. Den danske version af modernismen er en ny-radikal modernisme, som især udfolder sig indenfor prosa og poesi i 50'erne og første halvdel af 60'erne. Men som litteraturhistorisk konstruktion og som dét

adækvate moderne kunstsyn får denne modernismeopfattelse overgribende betydning i eftertidens formidling og læsning af alle former for moderne kunst og litteratur.

Ser vi tilbage på modernismediskussionen fra 1959 til 2000, diskuterede man i begyndelsen af 60'erne det (u)rimelige i en tilbagelægning af modernismen til romantikken, mens man i slutningen af århundredet har diskuteret en fremlægning af modernismen i faser – foreløbig fra 1-4 – kontra postmodernisme eller et opbrud fra modernismen.

IV

Fra helvedblomster til menighedshus

Har vi så overhovedet haft en litterær modernisme i Danmark? Det spørgsmål stillede Torben Brostrøm i 1959 og svaret var dengang et klart nej. Første nummer af det ny *Vindrosen* med nyradikaleren og prosafornyeren Villy Sørensen og konfrontationsdigteren Klaus Rifbjerg i redaktørsæderne åbnede med Brostrøms polemisk formulerede spidsartikel, "Det umådelige mådehold", hvori det beklages, at den danske lyrik i de sidste menneskealdre ikke for alvor har taget del i den "fornyelse af poesien, som mange andre kulturlande gennem eksperimenterende kunst har iværksat".[14] Allerede her ses et kendetegn for receptionen: modernisme læses ind i den danske litterære offentlighed som efterklang af udenlandske eksperimenter.

Artiklen betoner det *tidssvarende* som afgørende kvalitetskriterium og kendetegn for modernistisk poesi: danskerne er kun "sporadisk...kommet med i modernismen, hvorfor der ikke har kunnet udvikle sig en levende, tidssvarende poesi". Miseren forklares for det første som manglende mod og lyst til fornyelse, hvilket tilskrives et karaktertræk i den nationale psyke, "det danske mådehold". Den udbredte tendens til traditionalisme og efterligning har for det andet sin grund i manglende kendskab til og forståelse for modernistiske strømninger i udlandet. Danskere foretrækker det harmløse, det hyggelige og især det hjemlige, både i geografisk og psykologisk betydning: "Der vokser ikke helvedblomster langs vejkanten, kun lidt tamt vildt lader sig undertiden til syne i selskab med søde fabelnisser og hyggeligt troldtøj i budskadset", lyder det med allusioner både til forbilledet Baudelaire og til 'traditi-

onalisterne' Martin A. Hansen og Frank Jæger. Men her er det for mig at se også relevant, hvad Brostrøm ikke gør i sin psykologisering af mådeholdet, at pege på Biedermeier-traditionen, som et solidt og stærkt element i dansk kunst og kultur.

Skal "den øjeblikkelige stagnation og rådvildhed" standses – hvilket er tekstens egentlige budskab – må digterne tage ved lære af den europæiske modernisme. Hvad Brostrøm ikke nævner her, men ofte fremfører siden, ligger næsten lige for: den tilsvarende opgave for dagens fremsynede litterat måtte i 1959 bestå i at udfylde danskernes "hullede modernisme". Dels ved at introducere udenlandsk modernisme og ny dansk *lyrik*, dels ved at opdrage publikum, både læserne og kritikken, til moderne kunstforståelse – og til kunstforståelse generelt og siden også til at skrive modernismen bagud og fremad i tid.

Brostrøms kunstopdragende modernisme-projekt skriver sig dermed ind i en lang formidlingstradition med udgangspunkt i oplysningstiden og det moderne. Med sin opfattelse af moderne/modernistisk kunst som middel til personlig erkendelse og deraf følgende frigørelse placerer det sig indenfor den danske radikalisme.

Hvad var og er modernisme så? Brostrøm omgår spørgsmålet i første omgang ved at henvise til en "almindelig uenighed om, hvorvidt det væsentlige i modernismen er en bestemt holdning til tilværelsen eller et blot teknisk, formelt fænomen". Som eksempel på det første nævnes den svenske lyriker og kritiker Erik Lindegrens opfattelse, at digtere, "som er ekstreme i deres kunst og deres psyke, altså digtere som Ewald, Staffeldt, Stagnelius, Strindberg, digtere som har galskaben og lidenskaben i sig", kan kaldes for modernister. Imagisterne krediteres for det sidste, "at modernisme væsentlig er et formelt begreb med udgangspunkt i den franske formfrigørelse i midten af forrige århundrede, hvortil så kommer påvirkningen fra malerkunsten". Brostrøm lander selv i nærheden af det svenske synspunkt, men udbygger det ved at kræve at den psykologisk orienterede digtning artikuleres i et formsprog svarende til de nye indsigter. Det fører frem til denne definition:

[Modernisme er] en bestræbelse for at trænge ind og ned i det menneskelige, fremmest i de egne, som ikke har været bevidst behandlet af ældre digtere. Den sker på baggrund af erfaringer fra moderne psykologi, erkendelse af det ændrede verdensbilledes menneskelige konsekvenser, dvs. at registeret er udvidet og mennesket op-

fattet som dybere og farligere, i en tid, hvor religiøse, etiske, politiske, sociale normer er under forvandling. Digteren erkender, at dette har kunstneriske følger og søger at finde et formsprog, der dækker hans erkendelse. Han kan gøre det ved at lære af andre kunstarter, som måske er kommet længere end hans egen, musik, maleri, skulptur os. Han må finde en ny struktur, og det er mere end et spørgsmål om rim og versskema, al den stund "form" og "indhold" ikke lader sig behandle hver for sig.[15]

Modernisme anvendes i artiklen og i resten af Brostrøms forfatterskab i tre grundbetydninger: en epokal, en modal og en relationel. Som nævnt tilbagelægges modernismen til præ-romantik, romantik og symbolisme.[16] I *Versets Løvemanke* (1960, s.141) fremhæves kontinuiteten bagud i tid: "*modernisme er en poesiopfattelse, hvis følelsesmæssige grundlag blev lagt omkring 1800, teknisk fik sine karakteristiske træk med symbolismen og endelig med første verdenskrig og teknikkens triumf sit idéindhold.*" Den epokale konstruktion er så elastisk, at den også kan føres fremad i tid senest demonstreret af Brostrøm i en artikel i *Information*, d. 29-30/5-1999. Her beskrives modernisme som "et hus med mange boliger i himlen og værksteder på jorden." Disse er: "barokke løvhytteselskaber, symbolistiske mandagsseancer, surrealistiske loger, heretiske menigheder, kulturradikale enklaver, konkretistiske ta'selv-grupper." Sidste nye tilbygning til det modernistiske menighedshus er ifølge Brostrøm *Øverste Kirurgiskes* tidsskrift- og forlagsvirksomhed. Et resultat af denne enhedstænkning er, at moderne, modernisme og avantgarde forstås synonymt.[17] Dernæst at modernisme bliver identisk med de sidste 200 års litteraturhistorie. Eller sagt på hegeliansk: modernisme bliver i Brostrøms koncipering litteraturhistoriens mål og bedste udsigtspunkt.

Det modale aspekt angår opfattelsen af modernistisk poesi som priviligeret erkendelsesmedium. Digtning betyder, som det fremgår af citatet fra "Det umådelige mådehold", at give form til erkendelse. Eller mere præcist: digtning er for Brostrøm en poetisk erkendelsesform. Og dette erkendelsesarbejde er snævert knyttet til psykoanalysen. I en anden artikel fra *Vindrosen*, hvor Brostrøm svarer på kritik fra Finn Brandt-Pedersen hedder det:

For den nutidsbestemte holdning er den modernistiske teknik just en karakteristisk og forløsende metode. [...] Modernismen indbefatter [...] den særlige poetiske dynamik som er uundværlig for god poesi, og som man også kalder erkendelse.

Brostrøms erkendemetaforer knytter an til moderne psykologi: kunsten *trænger ind* og *trænger ned* for at *forløse* det *fortrængte*. Det er i kraft af denne kobling mellem erkendelse, psykoanalyse og frigørelse, at modernismen kan allieres med ny-radikalismen og den kulturradikale kunstopfattelse som ligger bag. Citatet fortæller desuden, hvorfor Brandt-Pedersen og alle andre skal beskæftige sig med modernisme: den er tidssvarende – og det at være i samklang med sin tid anses uden videre som noget positivt; den er pr. definition god. Argumentationen er overbevisende i sin retoriske enkelhed, men derfor ikke nødvendigvis sand: god poesi indebærer erkendelse (som apriori anses for et gode, fordi det fører til frigørelse, der også anses for et indiskutabelt gode); erkendelse er en iboende kvalitet ved den modernistiske poesi, derfor er modernisme god.

Derudover er modernismen vigtig, fordi den kompenserer og forsoner det virkeligheds- og meningstab, som blev konsekvensen af nihilismen og et sekulariseret verdenssyn. I den henseende er det karakteristisk, at modernisme opfattes som en virkning af den nihilistiske grunderfaring formuleret af Nietszche som Guds død. Modernismen fortolker sig selv som virkning af noget der er sket, et dødsfald, der sætter gang i en række kædereaktioner. Modernismen bliver uundgåelig og absolut. Som kompensation for tabet af en metafysisk verdensorden tilbyder modernismen, dvs. kunst-som-erkendelsesform, udvidelse af den kendte virkelighed, både den ydre og især den indre.

Brostrøm bruger ikke mange ord på at definere det specifikt modernistiske ved eksemplerne i sit litterære katalog i 1959. Desto mere slående er familieligheden ved de anvendte prædikater: hos Sophus Claussen fremhæves "et stænk af inciterende galskab". Der er ros til "interferensens nervepoesi" hos J.V. Jensen og til Gustaf Munch-Petersens "animalske aggressivitet". De positive karakteristika kan alle henføres til en bestemt holdning – en psykisk modalitet – der har det irrationelle eller fornuftsfremmede som erkendelsesgrundlag og ikke er begrænset til en bestemt tidsalder.

Brostrøm anlægger, hvad Göran Printz-Påhlson har kaldt et ekspressionistisk syn på poesi.[18] Poesien opfattes som et spontant udtryk for en personlighed, den beskæftiger sig med digterens sjæleliv og har en interesse for det dybdepsykologiske og

det individuelle. Den poesiopfattelse er hos Brostrøm identisk med modernismen. Baggrunden er romantikkens frigørelse af jeg'et og en forestilling om kunsten som middel til frigørelse. Brostrøms receptionsmodel ligger på romantisk vis i fascinationen af det irrationelle, fornuftens andethed eller det dæmoniske. I forbindelse med Claussen og Baudelaire siges det utvetydigt: "Det *stænk* af *inciterende* galskab, som nu *fængsler* os, gjorde ham selv *åben* og *modtagelig* for Baudelaire..."[19] De indholdsmæssige normoverskridelser har en pirrende effekt på den receptive læser, når de vel at mærke doseres i rette form og mængde. Ikke et hvilket som helst normbrud, ikke et hvilket som helst formeksperiment, kan tillægges erkendelsesværdi. Kun gennem æstetisk refleksion og strukturering af galskabserfaringens umiddelbare privathed, bliver denne erkendebar og gyldig som almen erfaring. Eller med Brostrøms formulering fra *Versets Løvemanke*: "Modernismens egentlige problem er den rette amalgamering af disse begreber, dæmoni og fornuft". (s.149). Som det ses er dette modernismebegreb i sig selv præget at et vist mådehold. Erkendelsen og frigørelsespotentialet i den modernistiske poesi ligger i jeg'ets møde med de ukendte og fortrængte drifter i psyken. Hos Claussen er mødet gestaltet gennem en sanseligt erotisk symbolik, hos Rifbjerg og Ørnsbo afstedkommer den fysiologisk-fænomenologiske perception en dobbelt fascination af lyst og væmmelse. Den æstetiske konfrontation med det dæmoniske i menneskesindet eller med tomheden i ødemarkens tingsverden tillægges en karthasis-effekt. Ved at erkende det ubehagelige, det meningsløse og det irrationelle som et eksistensvilkår bliver det moderne menneske bedre rustet til at håndtere moderniteten. Tankegangen er typisk for kulturradikalismen: det irrationelle rationaliseres. De psykologiske fortrængninger og hæmninger opløses gennem dybdepsykologisk introspektion – målet er at skabe harmoniske mennesker. Eller med Brostrøm om effekten af den "psykosomatiske poesi":

> Vi står ganske nær ved det gamle katharsis-begreb, som i dette lys betyder udrensning af fortrængninger eller blot erkendelse af dem, og dermed evne til at leve fredeligt sammen med dem.[20]

Hvem det er, som skal opnå et mere harmonisk forhold til sig selv og sine omgivelser – digteren eller læseren – præciserer Brostrøm ikke. Generelt fremhæves digterens

rolle i skabelsesprocessen, dvs. der anlægges en subjektiv holdning på poesien med fokus på den ekspressive relation mellem digter og omverden. Det pragmatiske aspekt, det som angår læseren, overlades til de pædagogiske formidlere. Man må formode, at digtningens kartharsis-effekt forestilles realiseret hos læseren gennem identifikation.

V

Det ny

Relationelt betegner Brostrøms modernisme det til enhver tid ny, forstået som dén form, der udtrykker et tidssvarende indhold. Den opfattelse bliver i løbet af 60'erne intet mindre end den moderne velfærdsstats kunstsyn. Brostrøm formulerer det selv i efterskriften til modernismeantologien *Den ny Poesi* (1962):

> Modernismen er ikke længere en skole, en retning, som kan forlades, den er simpelthen det moderne, tidssvarende kunstsyn, som enhver fortsættelse må tage hensyn til og bygge videre på. (s.180).

Den relationelle modernismeopfattelse får væsentlige konsekvenser: kunst læses ind i en enstrenget monokultur, hvor traditionelle former opgives som tilbagelagte faser eller stadier i modernismen. Processen er uundgåelig og irreversibel, jf. ovenstående citat.[21] Et af de problemer, som til stadighed volder hovedbrud i den teoretiske modernismelitteratur er, hvorvidt 'det ny' betegner et absolut brud med fortiden eller om bruddet er relativt. Betyder det ny en fuldstændig opgivelse af traditionen? Betyder det, at marginaliserede dele af traditionen genopdages eller betyder det at traditionelt stof og traderede former gøres nyt og nye – og i givet fald på hvilken måde?

Igen kan begrebsanalysen tage udgangspunkt i en rekonstruktion af begrebshistorien. Hos Pound bestod det nye i at indføre en diskontinuitet i den litterære interessesfære. Som nævnt var han ikke interesseret i romantik eller symbolisme. "He showed a discriminating taste among the minor poets of the 'Symbolist Movement'", vurderer Eliot i sin introduktion til Pound's litterære essays. Mallarmé ignorerer han og Baudelaire er han ikke interesseret i. "Pound's contribution, by calling our attention to the merits of poetry of remote or alien societies – Anglo-Saxon,

Provençal, early Italian, Chinese and Japanese, to say nothing of his beneficial, though irritating and sometimes disputable knocking about of accepted valuations in Latin and Greek literature – is immense" (xiii) Pound og Eliot introducerer en for sin tid ny traditionsforståelse. Den berømte essaysamling *Make it New* (1934) indeholder ikke én artikel om samtidslitteratur. Derimod behandles "Troubadours: their sorts and conditions", "Arnaut Daniel" (en provencalsk troubadur lovprist af Dante) "Notes on Elizabethan Classicism", "Translators of Greek", "French Poets", "Henry James and Remy de Gourmont" og "Cavalcanti" (en tidlig italiensk poet). I den franske digtantologi er ikke medtaget digte af f.eks. Baudelaire, Verlaine og Mallarmé. Størst opmærksomhed får Corbière, Rimbaud og Laforgue. I sin indledning definerer Pound to opgaver for litteraturkritikken: "Theoretically it tries to forerun composition". Den funktion, der kan karakteriseres som en normativ poetiktænkning, lykkes imidlertid ikke særlig godt ifølge Pound: "there is [...] no recorded instance of this foresigt having EVER been of the slightest use save to actual composers. [...] the man who formulates any forward reach of co-ordinating principle is the man who produces the demonstration."[22] Poetik og poesi kan med andre ord ikke adskilles i to separate funktioner, men udføres samtidigt af kunstneren. Den anden opgave går ud på at rydde op i litteraturen, så det, der er holdbart bliver synligt (f.eks. Rimbaud) og undersøge fremmede litteraturer, så det ukendte bliver synligt: "we search foreign tongues for *maestria* and for discoveries not yet revealed in the homeproduct. Den oprydnings- eller udlugningsproces – Pound bruger nydannelsen 'excernment' – omfatter også en omsorg for sprogbrugen – generelt og i kunsten:

> Language is not a mere cabinet curio or museum exhibit. It does definitely function in all human life from the tribal state onward. [...] the spoken idiom is not only a prime factor, but certainly one of the most potent, progressively so as any modality of civilization ages. As language becomes the most powerful instrument of perfidy, so language alone can riddle and cut through the meshes. Used to conceal meaning, used to blur meaning, to produce the complete and utter inferno of the past century...discussion of which would lead me out of the bounds of this volume...against which, SOLELY a care for language, for accurate registration by language avails.[23]

To ting skal fremhæves: Pounds undersøgelse af verdenslitteraturen gennem tiderne har ikke til hensigt at udelukke traditionen eller bestemte traderede former. Kritik-

ken af sløset omgang med sproget sigter hverken til en mere formalistisk sprogrigtighed eller en udelukkelse af bestemte sprogformer, men er en opfordring til at udvise præcision, objektivitet, konkretion og sensibilitet i forhold til sprogbrugen.

Det må konkluderes, at Pound's 'make it new' er uden relationel betydning. Tilsvarende i Eliots ruinøse digtning, hvor fragmenter af traditionen genbruges med henblik på at restaurere forbindelsen mellem fortid og nutid. Joyces' symbolske strukturering af et klassisk mytestof i *Ulysses* er legendarisk. Hos de tre digtere betyder 'det ny' på forskellig vis at reaktualisere traditionen, så det gamle opleves som nyt i samtiden.

Også i den danske modernisme inddrages myte- og eventyrstof, specielt med henblik på en næsten ibsensk afdækning af traumer i fortiden. Men her bliver der tale om en manøvre uden om traditionen: "Den fælles bestræbelse", skriver Brostrøm om hhv. tysk-fransk eksistentialisme, fænomenologi og dansk konfrontationsmodernisme, "er at formulere en opfattelse af virkeligheden, som går forud for enhver begrebsdannelse om den, uden om tanken, vanen, traditionen."[24] Den uhildede væren-i-verden, som nok forstås lidt mere konkret end Heideggers filosofiske Dasein og Sein im Welt, gestaltes i poesien gennem de jungianske arketyper: genfødsel og himmel-og-helvede. For eksempel fremhæves *Camouflage* som det "bredest udførte genfødelsesbillede."

Det karakteristiske ved den danske modernisme er dens betoning af formens frigørelse fra traditionen, dvs. "digtsamlinger med rim og remse og nydelige tanker i kendte gangarter". Det nævnes ikke direkte, men det er netop opgøret med Biedermeier-traditionen, som modernismelanceringen i bredere forstand giver sig ud i. Når formfrigørelsen bliver så vigtig i modernismekonstruktionen skyldes det først og fremmest, at form tildeles indholdsmæssig betydning. Kunst er, siges det i *Den ny Poesi*, "formen som indhold". Og formens indhold er, kunne det tilføjes, identisk med digterens erkendelse. Eller som citeret fra *Vindrose*-artiklen: "[digteren] søger at finde et formsprog, der dækker hans erkendelse". Formen styres af digterens samtidsbevidsthed; den skal være et adækvat udtryk for sin tid. Dermed er modernisme-begrebet på vej over i den overfladiske betydning, som Luthersson advarede imod, hvor formerne skifter ligesom alle andre moder og de skiftende moder signalerer en

Zeitgeist: rimet tankepoesi, splittet konfrontationsmetaforik, nøgtern ny-enkelhed, cool konkretisme, fræsende turbo-syntaks, skriften som metafor for omverden, storbyen som topos, kroppen som metafor for formen....listen kan forlænges ad libitum. Det kan forklare, hvorfor den litterære kritik i udstrakt grad fokuserer på udvikling og kræver opgradering af forfatterskaber og vel også hvorfor efterkrigstidens litteraturhistorieskrivning i vidt omfang er fikseret på generationskonstruktioner.

Det særlige ved den danske formforståelse er, at den udgør en syntese af nykritikkens krav om enhed mellem form og indhold *og* det relationelle moderne-begreb. Samtidig skal formen indfri kravet om erkendelse og oprindelighed. Yderligere et citat fra *Den ny Poesi* kan belyse det: "Kunst er det som skaber sig selv ud fra de konkreteste, renest mulige forudsætninger, befriet for kulturgods."[25] Her skærpes romantikkens krav om originalitet, samtidig videreføres en utopisk forestilling om historisk transcendens. Kunsten søger iflg. Brostrøm at genopdage en oprindelig uskyldstilstand, en førbegrebslig virkelighed, konfrontationsdigtningen karakteriseres da også som "jeg'ets *forudsætningsløse* møde med omverden". At enhver sproglig ytring altid allerede har indskrevet betydning er en utænkelig tanke i den tidlige modernisme-koncipering. Ifølge denne opfattelse, der har sin meget stærke forudsætning i dybdepsykologien, er traditionelle former bærere af traditionelt indhold. Det falder ikke for, at også formerne, ligesom de arketypiske forestillinger, kan forvandles og udtrykke nyt indhold.

I Sverige ser det til sammenligning anderledes ud. Dele af den svenske lyriske modernisme er netop kendt for sit arbejde med transformation af klassiske former. Det kan være Birger Sjöbergs brudte blankversrytmer, Erik Lindegrens sprængte sonetter eller Tomas Tranströmers modernisering af den pindarske ode. Den danske forvirring om forholdet mellem tradition og modernisme opstår, fordi traditionsbegrebet nødvendigvis må relateres til de forskellige betydninger af modernisme og derfor skiftevis opfattes positivt og negativt. På den ene side kan traderet indhold genbruges og fornys ud fra et 'tidssvarende kunstsyn', dvs. som erkendelse. Her træder det modale aspekt frem. På den anden side opfattes visse former som ubrugelig og tyngende tradition, konsekvent omtalt som traditionalisme i "Det umådelige mådehold". Her er det relationelle aspekt afgørende. Problemet kunne

måske være løst semantisk ved at skelne mellem *tradition*, dvs. den samlede overleverede bestand af tekster, teknikker og materialer og *konvention* i betydningen vedtægtsmæssige normer.

Spørgsmålet kan stilles, om den relationelle formopfattelse nu også er så moderne som det forlyder. I modernismeantologien *Tværsnit* fra 1965 forklarer Brostrøm forskellen på moderne og traditionel kunst:

> Dette dobbelte forhold ved moderne kunst, at den på én gang er krisebestemt og erobrende, er noget ejendommeligt og karakteristisk. Man kunne tro, at den i sin optagethed af forfaldet var dekadent, hvad der naturligvis også er eksempler på, men den er erobrer i kraft af, at den vil hidføre, ja selv *være* en sandere erkendelse. Kunsten ser ikke på gammeldags idealistisk manér sin opgave i at forskønne tilværelsen, men i at være sandfærdig. Kunsten er ekspansion, udvidelse, er mere sammensat end før, fordi det moderne menneske generelt er mentalt mere sammensat, på godt og ondt. Det onde viser sig som splittelse.[26]

"Det onde viser sig som splittelse." Former udtrykker med andre ord ideer eller et ideindhold. Vi er her faktisk tilbage i den romantisk-platonske idealisme, som de første modernister gjorde op med i 1912-13. Den eneste forskel er, at senmodernisten er kommet til erkendelse om menneskets fundamentale og stadig mere udtalte ondskab og splittelse. Derfor kan der ikke anvendes en form, som traditionelt tilskrives godhed og skønhed; den modernistiske digter vender formskemaet på hovedet og vælger det ufuldendte, det fragmenterede og det splittede, fremfor det fuldendte og hele. Formerne er således på forhånd tildelt bestemt betydning.

Tilbage står det som et uløst og ureflekteret problem i Brostrøms modernismekoncept, at de forskellige grundbetydninger ikke altid stemmer overens. Hvordan og hvornår spiller de sammen, hvordan kommer de i konflikt og med hvilke konsekvenser? Den epokale betydning virker især ved at udligne forskelle mellem divergerende strømninger. Alle modsætninger kan tilsyneladende ophæves i det altopslugende modernismebegreb. Men den epokale kontinuitets- og enhedstænkning kommer i splid med det relationelle begreb, 'det ny', som til stadighed aktualiseres i form af brud med fortiden. Hvis de to bestemmelser skal forenes, må man forstå modernismekonstruktionen som en tilstand af diskontinuitet i kontinuiteten, en dialektisk proces mellem traditioner og brud på traditionen. Det modale og det relationelle

moderne-begreb vil i nogle situationer konvergere, i andre være på kollisionskurs. Den erkendende modus i modernismen bliver som vist understøttet af forestillingen om det ny. Det som skal erkendes skal være nyt i forhold til kulturtraditionen. Men en ny samtidsbevidst digtning er ikke nødvendigvis erkendende på samme måde som det modernistiske digt:

> 1960-modernismen [...] var en sidste fejring af Kunsten med stort K, inden den for en tid indgik nye kemiske forbindelser med reklame- og underholdningsverdenen, popkunsten, feminismen, marxismen, knækprosaen, forbrugerismen, en brugslitteratur på linje med industriens andre kunststoffer, som det blev senere generationers lod at løsrive den fra. (Brostrøm. 1998, s.151).

Ganske vist er 70'ernes 'ny åbenhed' udtryk for en tidssvarende holdning, men den er ikke ny på den rigtige erkendelsessøgende måde. Den udgør da også kun en beklagelig parantes i Brostrøms litteraturhistorie placeret mellem 60'er-modernismen og "modernismens genkomst" i 80'erne. (Vi skal senere se en ganske anden opfattelse af et traditionsfællesskab mellem 60' og 70'ernes formelle gennembrud og 80'er-generationen formuleret af Søren Ulrik Thomsen). Heller ikke konkretismen med dens apsykiske struktur og fokusering på læserreaktionen fremfor på digtværket opfylder den modale betingelse: "[Konkretisme] betegner vel et brud med modernismens opfattelse af det absolutte digt, den ekspressionisme der selvrådigt tolker kunstnerens jeg."[27] Alligevel har konkretismen i 1999 fået plads i modernismens hus. Havde Brostrøm skærpet begreberne og skelnet mellem moderne og modernisme, havde en anden optik åbnet sig. Så kunne man se, at de forskellige -ismer inklusive modernisme er strømninger, nogle endda samtidige, modsatrettede strømninger, i det moderne. Hos Brostrøm virker det modale og relationelle begreb tilsammen som kvalitetskriterier og udstødningsmekanismer: litteraturer skrevet over en usamtidig æstetik uden erkendelseshensigt udelukkes, ikke bare fra den modernistiske, men fra den litterære kanon. Samtidigt må det siges, at modernismekonstruktionen bliver utrolig smidig og slidstærk, netop fordi den uden videre kan anvendes i flere hinanden udelukkende betydninger og udstrækkes i tid.

Med den stærke betoning af samtidighed og gøren nyt uden om kulturarven kunne man til slut spørge til Brostrøms egne forudsætninger i nykritikken og dybde-

psykologien. Disse er aldrig medreflekteret eller problematiseret i hans modernismetænkning. Tværtimod bliver der tale om en hypostasering, hvor det psykologiske menneskebillede og den psykoanalytiske tilgang til litteraturen får enerådende status.

En anden opfattelse af forholdet mellem moderne og modernisme findes i den norske digter Stein Mehrens artikel "Modernisme – stagnasjon og fornyelse" (1964). Mehren diskuterer termerne ud fra en historiefilosofisk opfattelse af modernebegrebet. Han skriver:

> Jeg mener det er nødvendig å forstå historiebegrebet 'moderne' for å forstå moderne kunst. Begrepet har ført til at vi stadig må skape moderne kunst, mer moderne, for ikke å gå av mote. Men en slik historiserende betraktning gjør at vi lett kan glemme kunstverkets tidløse egenverdi. Dette har smittet over på opplevelsen av vår egen tids diktere. Vår hang til å betrakte alt som ledd i en utvikling, gjør at vi ofte ikke engang ser på dagens diktning som samtidig. På vår jakt etter samtidighet, betrakter vi ikke bare fortiden om historie, – også alt som skjer her og nu må vi ordne som historie, tids- og begrepsbestemme.
>
> Det vi på denne måten ordner, forfaller som levende innhold i oss. Det vi behandler som historie, er ting vi igrunnen er ferdige med. Derved skjer det merkelige i vår tid, at vi er ferdige med ting før vi overhodet får tatt dem opp i oss. Tankene er navngitt og utdebattert før de får blitt våre tanker.
>
> Ved å tro at der eksisterer modernisme, må man skape modernisme, noe som er nytt, annerledes, originalt. *Romantikerne skulle også fornye seg for å følge utviklingens lov, men et like viktig begrep som 'fornyelse', var begrebepet 'tradisjon'. Man skulle unngå tradisjonen som epigoneri, men holde den levende som grunnlag. Idag betrakter modernismen seg selv som tradisjon, mens den virkelige tradisjon nærmest betraktes som smittefarlig.* Vår tradisjon er blitt fremtiden! (Mehren. 1964, s.22, min kursivering).

Mehrens synspunkter bliver uhyre interessante i diskussionen om modernisme og opbruddet fra modernismen. Det han siger er, at modernist bliver man kun, hvis man transcenderer kravet om fornyelse. For det andet, at kun eftertiden bestemmer, hvad der var modernisme. For det tredje henviser han til et aspekt af romantikken, der har en tilbøjelighed til at forsvinde for os under indtryk af geni-æstetikken og modernismens innovationstvang, men som får afgørende betydning for opbrudslitteraturen: det æstetiske arbejde med forvandling af traditionen. Mehrens artikel genfremsætter Pounds Make it New, i den ikke-relationelle betydning 'det ny' har hos forgængeren:

Egentlig finnes der kanskje ingen modernisme?
Men der finnes noe annet: stadig nye kunstnere. Kunstnere som formulerer de samme og evig menneskelige problemer på nye måter. *Alt det gamle finnes i det nye, og en måte å levendegjøre det nye på, er å levendegjøre tradisjonen.* Derfor vil man finne alt det jeg her har skrevet hos Platon, hos Schiller, hos Hegel og Marx, Kirkegaard og Brecht. *Jeg har forsøkt å gjøre betydningen av deres begreper til betydning igen for meg.* Mitt essay kan leses hos disse tenkere og kunstnere. Visste vi det ikke? Hvorfor? Blant annet fordi modernistene i sin historisme har vendt ryggen til historien, og derfor vendt ryggen til det samtidige i historien. Og vender man samtidigheten i sin egen historie ryggen, vender man også ryggen til sin egen samtidighet. Men den viktigste grunnen til at vi glemmer, er at vi får tankene indirekte servert gjennom forstenete begreper som ikke har noen betydning for oss. Hvorfor? Fordi disse begreper ikke har noen betydning for tolkerne og historikerne. (Mehren. 1964, s.27, min kursivering).

Hvad Mehren her eftersøger svarer nøje til den begrebs- og sprogpleje og den forvandlende og fornyende traditionsforvaltning, som anbefales først af Pound siden af hans amerikanske efterfølgere William Carlos Williams og Charles Olson (se kapitel 4). En anden variant kan findes i situationisternes revolutionære forestilling om at 'detournere' sproget, kunsten og traditionen, som bygger på erfaringer fra den europæiske avantgarde tilbage til Rimbaud og Lautreamont (se kapitel 3). En tilsvarende æstetisk tankegang findes hos Per Kirkeby, når han fortæller, at de praktiske eksperimenter på Eks-skolen i begyndelsen af 60'erne var forsøg på at "genopdage, at handlingerne havde en betydning, hvis de blev gjort rigtigt." (se kapitel 2).

Brostrøms modernismekonstruktion rejser spørgsmålet, i hvor høj grad den danske modernisme er knyttet til dansk kultur- og nyradikalisme og hvorvidt den har affination til den internationale modernisme. Radikalismen satte ind over for en viktoriansk dobbeltmoral, en konserverende biedermeier-kultur, og disse traditioners hæmning af individets udfoldelsesmuligheder. Den tendens fortsætter under 20'ernes, 30'ernes og 50'ernes kulturradikalisme. Udgangspunktet – også for nyradikalismen – ligger dels i den europæiske romantismes oprørske individualisme, dels i forskellige samfundsteorier og moderne psykologi. I 20'erne satte et oprør ind overfor den overleverede viktorianisme på tre områder: et socio-økonomisk røre som følge af verdenskrigen, fremvæksten af en marxistisk, venstreintellektuel bevægelse

og et angreb på samfundsmoralen med basis i Freuds psykologi. Fjord Jensen beskriver udviklingen:

> [...] forudsætningen for et tredje angreb opstod igennem udviklingen af *dybdepsykologien*, der i løbet af tyverne trænger sig frem i den kulturelle debat med Adler og Freud som hovedskikkelserne. Med den udvidede indsigt i det underbevidste sjæleliv, formuleret i den epokegørende fortrængningslære, får forrige århundredes frigørelsesevangelium pludselig en saglig, på klinisk psykologi hvilende underbygning. Det borgerlige moralsystem kunne nu ikke blot afsløres som en skinmoral, men også som en i biologisk forstand falsk moral. Hvor Ibsen havde stemplet den borgerlige familieinstitution som hyklerisk og uhæderlig, kunne den nu med støtte i Freuds kliniske studier stemples som neurotisk og hysteribelastet. (Fjord Jensen. 1967, s.16).

Det kan bemærkes, at Fjord Jensen nævner kunsten som det medium, der afdækker de individuelle og samfundsmæssige fortrængninger i det moderne gennembrud og i mellemkrigstidens kulturradikalisme. I efterkrigstidens kolde krig og i overgangen mellem international koldkrig og opløsning af den nationale enhedskultur videreføres og nytænkes kulturradikale synspunkter af Poul Henningsen og Villy Sørensen – se næste afsnit.

Som jeg ser det, er holdningen direkte videreført i nyradikalismen og modernismen. Kunst tilskrives en frigørende funktion til gavn for den enkelte og for samfundet som helhed. Kunstopfattelsen kan rummes i et begreb: kunst skal være opbyggelig. Det ny ved modernismen i forhold til det moderne gennembruds emancipationslitteratur, ligger væsentligst i en modernisering af afdækningsteknikken. Her kunne man tale om indflydelse fra Pounds imagisme-program og Eliots objektive korrelat, dvs. kravet om direkte præsentation af tingene, fremfor omtale, fortolkninger, meningsfremsættelse.

Efter min opfattelse er det først med opbruddet fra den danske kultur- og nyradikale modernisme, at vi ser en dansk modernisme i den internationale betydning og med anknytning til Pounds "make it new" endda i udvidet mening: efter opbruddet fra modernismen står hele traditionen til rådighed og kan gøres ny og levende i samtiden. Brostrøm skrev i sin apologi for den ny poesi: "At kunsten er eksperimenterende er en del af dens samfundsbestemte væsen, sproget er omstøbt, det gamle ubrugeligt, modernismen har ændret sprogets funktion i poesien."[28] I opbruddet fra

modernismen bliver kunsten frisat i en betydning forskellig fra modernismens. Den er fri, fordi den ikke er underlagt et krav om traditions- og formfrigørelse; den er fri fra forestillinger om samfundsbestemthed, hensigtsmæssighed, krav om erkendelse og frigørelse. Dette frirum for kunsten, som varede fra begyndelsen af 60'erne til 1970, udgør et 'åbent felt', hvor mange forskellige strømninger mødes og brydes – se kapitel 2.

VI

Formidling af litterær modernisme

På grund af modernismens fremkomst i en overgangs- og opbrudstid blev termen i Danmark lanceret i en beredskabssammenhæng. Man var for eller imod modernisme, hvilket under indtryk af 'Provinsdebatten' i 1960 – bl.a. afledt af "Det umådelige mådehold" – og Kunstfonddebatten i 1965 blev et spørgsmål for eller imod moderne kunst. Alligevel vinder termen indpas. Omkring 1967 er modernisme, skønt definitionerne varierer, etableret som et konsensus- og værdibegreb indenfor de moderne institutioner, dvs. museer, tidsskrifter, radio/fjernsyn for ikke at tale om undervisningssektoren. Symptomatisk for den vending er Danmarks Radios udgivelse af en grundbog, *Modernismen i dansk litteratur* (1967) redigeret af Jørn Vosmar og med bidrag af Finn Stein Larsen (lyrik), Søren Baggesen (prosa) og Viggo Kjær Petersen (dramatik). Det kan være relevant at sammenligne deres formidling med Brostrøms konstruktion, fordi mange formidlere forholder sig til denne konception. Nu, i 1967, betragtes den danske modernistiske digtning som et periodefænomen i efterkrigstiden og det udstrækkes til de tre litterære hovedgenrer.[29] Baggesen taler om en fase i litteraturhistorien begyndende i 1953 med Villy Sørensens *Sære historier*, som han kalder "modernismen i dansk fiktionsprosa". Som nævnt skelnes her eksplicit mellem moderne og modernisme.[30] Stein Larsen reserverer termen til de digtere, der skriver "ny poesi" i brostrømsk forstand. Men i modsætning til forgængeren etablerer han en afgrænsning i forhold til sym- og sensymbolisme. Der er sket en "ændring i indstilling til poesien selv fra at opfatte den som næsten evangelisk autoritet til at anerkende den som erkendelseseksperiment", skriver Larsen. Det er karakteristisk at hele den internationale modernisme reciperes i termen sensymbolisme. Rimbaud

bliver til symbolist, blandt sensymbolisterne finder vi, ikke uventet hereticanerne, men også: Eliot, Pound, Yeats, Perse, George, Valéry, Rilke, Benn, Björling, Södergran og Ekelöf.[31] Måske Stein Larsen skulle have læst sin kollega, inden han så bastant fremskrev modernismen i bestemt form ental til sin egen tid? Kjær Petersen skriver nemlig: "Hver epoke har sine »modernismer« og hver tid er tilbøjelig til at være så optaget af sine egne kunstneriske udviklinger og omvæltninger, at man ser dem som de eneste overhovedet, som *modernismen*. Men langt fra alt hvad der idag er »nyt« kan betegnes som modernisme, hvis begrebet skal kunne anvendes med mening."[32] Det er da fornuftig snak. I den henseende er det tankevækkende, at den dårlige begrebsabstraktion, ja hele slagsmålet om modernismen, foregår indenfor lyrikkens gebet.

Jørn Vosmar svarer selv på, hvad modernisme er i sin indledning. For det første betyder modernisme overensstemmelse mellem form og indhold: "en digtning, der skal kaldes modernistisk, må bygge på en bestemt grundanskuelse af tilværelsen og desuden være støbt i en form, der er en konsekvens af denne anskuelse."[33] Igen ser vi, at den modernistiske formopfattelse er indholdsbestemt. For at forstå og vurdere den vanskelige form, skriver Vosmar, må man se den i sammenhæng med hele værkets livstolkning. Og videre: den givne livstolkning lader sig ikke forstå, hvis man står fremmed over for den grundanskuelse, modernismen bygger på. Der står næsten, at man skal være modernist for at forstå og værdsætte modernismen. Men da ikke alle er eller vil være modernister, dvs. tilkende sig modernistiske værdier, er der brug for formidling og pædagogisering. Vosmars indledning hedder da også ganske sigende "Modernismen og læseren".

Modernismens grundanskuelse er, for det andet, "at der ikke findes noget fast udgangspunkt". Hermed bliver relativismen ophævet til norm. Det betyder samtidigt, at den modernistiske digtning har usikkerheden som adækvat form. Også dette forstås normativt.

Fire ting er værd at bemærke ud over det allerede anførte. Både Vosmar og Stein Larsen peger på modernistisk kunst som erkendelse. Trods det, at kunsten har usikkerheden som grundvilkår fremhæver de begge optimismen i den danske modernisme: Der er ikke "nogen periode i vor litteratur, der er præget af en så rodfæstet

og hverdagstro livsaccept, en så støt vitalitet og en så gennemgribende humor som just den modernistiske" lyder det i forordet. Stein Larsens litteraturpædagogiske greb består i at profanere modernismen i forhold til opfattelsen af den forudgående sakrale (sen)symbolisme. Hans modernismekarakteriserende adjektiver og metaforer denoterer sundhed og rigdom: "Også lyrikken [...] må trods sin mørke baggrund karakteriseres som virkelig frodig – i sin livsvilje, sin tematiske og formelle rigdom, sin rødmossede posivitet og sin robuste humor."[34] Søren Baggesen når frem til tre særpræg ved den danske prosamodernisme: en særlig dansk "mumlende prosarytme", beskrivelse af danske lokaliteter og en stærk tilknytning til den danske prosatradition og dansk fortællekunst. Tilsammen kan disse træk fortolkes på to måder: enten søger formidlerne at gøre den utilnærmelige modernisme lettere tilgængelig, hvilket bestemt ikke var Brostrøms eller Villy Sørensens projekt. Eller også er den kulturradikale modernisme ikke nær så sprængt, nihilistisk og traditionsbrydende som tænkerne bag modernismekonstruktionen gør den til. Det sidste synspunkt svarer til konklusionen i Erik Svendsens afhandling, *Det nye* (1998, s.13): "[...] min sondering i den danske litterære modernisme viser med al ønskelig tydelighed, at det erklærede nye, eller det absolut moderne som mottoet lød hos Rimbaud, ikke findes i radikal og negationsæstetisk form herhjemme. Det nyes litterære historie i Danmark er afvigelsernes historie, det modificerede og modererede nyes historie."

Endnu en ting skal bemærkes. Stein Larsen er inde på, i hvor høj grad også de modernistiske digtere indgår i en specialiseret formidling af modernismen:

> Poesien er kommet ned til os – den handler om de nærmeste ting. Udslettelsestruslen har provokeret den til intens og alsidig virkelighedsbeskrivelse. Selv de spidsfindigste raffinementer og de mest eksklusive eksperimenter tjener den, og digternes »åbne« og pædagogiske virksomhed støtter deres mere hermetiske lyriske virkelighedstydning. Det gælder Malinovskis viser, essays og politiske digtning, Ørnsbos og Gustava Brandts kritiske kunst, Rifbjergs films- og revyvirksomhed, Harders og Sonnes oversættelser og ægteparret Borum-Christensens lærergerning.[35]

Tilsvarende finder vi hos Brostrøm i 1998 en opdeling af de forskellige funktioner og genrer, kunsten og kulturen: "[De] såkaldte modernister [var] enige om at betragte kunsten og poesien som formuleringernes og frihedens sted, eller rettere selve *stedet*, som ikke gav efter for politik og religion, men hævdede sin autonomi, sin skabelse

ud af sprogets energier. Næsten alle digterne skrev også kritiske artikler og essays, en parallel kunstnerisk genre."[36] Der tegner sig billedet af et højt specialiseret, vidt forgrenet formidlingssystem parallelt med dyrkelsen af den 'rene' kunst. Den tradition for arbejds- og genreopdeling fortsætter hos digtere som f.eks. Hans-Jørgen Nielsen og Per Højholt, hvis forfatterskaber fordeler sig på flere, men adskilte genrer, for eksempel poetikkerne *Cezannes metode* og *Intethedens grimasser*, de 'folkelige' *Gittemonologer* og *Praxis*-serien inddelt i bind med prosa eller poesi samt essaysamlingen *Stenvaskeriet*. Ligeledes er det karakteristisk, at 60'ernes modernismegeneration og dens efterfølgere samtidigt er involveret i forlagsvirksomhed, anmelderi, formidling og tidsskriftvirksomhed ud over deres forfatterskaber. Højholt, Nielsen og Hejlskov Larsen fungerer samtidigt som lyrikkonsulenter for forlaget Arena, lyrikanmeldere på hhv. *Århus Stiftstidende*, *Information* og *Berlingske Tidende*, redaktører af *Mak* og skribenter i *Vindrose*, redaktører af antologierne *eksempler* (1968) og *og* (1971). Med Hejlskov som redaktør formidles "3. fase-modernismen" ud til dansklærerne, jf. antologien *Tekster 1965-70* udgivet af Dansklærerforeningen i 1971, der kunne fungere som supplement til Hejlskovs bog om systemdigtning fra samme år. Også Vagn Lundbye og Erik Thygesen, som begge var med i kredsen omkring *ta'*, stod for antologisering af samtidslitteraturen, den første med *Texter* (1969), sidstnævnte med *Prosa* (1970).

For opbrudslitteraturen udenfor *ta'* og eksempel-digtningen ser det anderledes ud. Opbruddets digtere afstår fra at deltage i den litterære offentlighed på denne offentligheds præmisser, men indfører sagprosaens form og indhold i digtsamlingerne. Der arbejdes ikke med særlige poetik- og kritikgenre. Poesien holdes åben for mange diskurser med forskelligt indhold: politisk kritik, kultur-, kunst- og litteraturkritik, kritik af den litterære institution, sprogfilosofiske og poetologiske refleksioner, æstetikbetragtninger, kommentarer til traditionen, filosofi- og metafysikdiskussioner finder vej og blander sig med dagbogsnotater og et mere 'traditionelt' poetisk indhold i nye, ureglementerede og urene former. Den form for opbrudslitteratur bliver et problem snarere end en udfordring for en litteraturkritik og -formidling, som er øvet i læsning af det 'rene' modernistiske digt.

VII

Modernisme og radikalisme

Når modernismen så relativt hurtigt sejrede så massivt skyldes det, at denne kunstopfattelse kunne integreres i en politisk, kulturel sammenhæng. Peter Madsen har i et foredrag på Aalborg Universitet peget på den afgørende alliance mellem nyradikalisme, etableringen af SF i 1960 – hvorved de radikale fik mulighed for et andet ståsted end DKP – og modernisme. Han formulerer det således, og jeg deler synspunktet, at modernismen i løbet af 60'erne blev velfærdsstatens kunstopfattelse.[37]

Brostrøm udtænkte modernismekonstruktionen, Villy Sørensen leverede filosofien bag med udgangspunkt i Kierkegaard, Marx, Freud og Jung. Nok så vigtigt for de nyradikale synspunkters gennemslagskraft er, at de uden videre forlænger en stærk tradition for kulturradikalisme. Poul Henningsens kulturkritik i efterkrigstiden tog sigte på at "opdrage folket til demokrati". Den fundamentale forudsætning for fastholdelse og udvikling af det borgerlige repræsentative folkestyre (Henningsens definition på demokrati) blev udviklingen af den enkelte personlighed så den individuelle borger blev egnet til at varetage sine demokratiske rettigheder og pligter. Trusler mod demokratiet så Henningsen i kommunismen og kapitalen, i småborgerliggørelsen og middelklassementaliteten. Den sidste 'trussel' blev taget meget alvorlig på vej ind i velfærdssamfundet og med arbejderklassens oprykning i middelklassen. Midlet til at styrke demokratiet og inddæmme farerne skulle findes i en alliance mellem pædagogerne, kunstnerne og arbejderklassen, dog således at de sidstnævnte fik tildelt rollen som elever af kulturpædagogerne: "Sålænge folket ikke er opdraget til frie hænder må kritikken ligge i hænderne på kulturarbejderne." For Henningsen går der en lige linje fra mellemkrigstidens kulturkamp til demokratiopdragelsen efter krigen:

> Allerede i 1927 kæmpede vi i Kritisk Revy for at få arbejderklassen til at forstå sine egne vitale boliginteresser i stedet for at sætte de surt tjente penge i stadsstue, viftepalme, herskabelig opgang og sandstensornamenter omkring gadedøren. Alt sammen symboler fra borgerligheden i forrige århundrede. Kunne vi få ham fri af dem, ville hans børn få mere sol, hans kone bedre køkken og han selv et rigere hjemmeliv for de samme penge.[38]

Funktionalismens projekt 'lys og luft og sundhed' gik ud på at skabe bedre fysiske levevilkår ved at ændre på arkitekturen og indrette boligerne med moderne design. Tilsvarende skulle folkets bevidsthed 'saneres', traditionelle kulturvaner og adfærdsmønstre, der kunne udgøre en trussel mod demokratiet skulle ændres ved hjælp af kunsten. "[Det er mig] magtpåliggende at vise, at der findes en pædagogisk side af kunstlivet, og at denne side får en særlig betydning under det tilløb til demokrati, vi lever under", skriver Henningsen i en krønik i *Politisk Revy*, 1963. Kunstens opgave bliver i denne sammenhæng at ryste middelstandsmennesket ud af sin sløvhed gennem konfrontation og provokation: "*Det er kunstens ide, at folk ikke skal ha, hvad de kan li.* Det er meningen med kunsten og mennesket at vise os noget vi ikke før har brudt os om."[39] Udfordringen for kulturagenterne, den modstand som skulle overvindes, kom fra folkets smag for pop, underholdning og traditionel kunst. I kronikken fra 1963 herser PH mod enhver form for genbrug af traditionen igen ud fra et tilbageblik på kulturkampen:

> Hvor besynderligt det end må lyde i dag, så var det en hovedopgave for "Kritisk Revy" helt op til 1928 at bekæmpe brugen af historiske stilarter til moderne bygninger. Skredet i bygningskunsten med le Corbusiers funktionalisme var først og fremmest et opgør med fortiden. Hvor utilfreds man end kan være med moderne arkitektur i dag – hvor lidt nutidig eller forkert nutidig man end kan finde den – så var en fortsættelse i "de historiske stilarter" utænkelig og uværdig. End ikke fagfolk kan i dag for alvor hente deres inspirationer i arkitekturhistorien, så lidt som malerne skoler sig i fortidens maleri, før de træder frem for offentligheden, eller forfatterne går historien igennem før de debuterer. Hvorfor tror man da at det er sundt for folk i almindelighed?[40]

To ting er værd at bemærke: linjen som trækkes tilbage til arkitektur-modernismens opgør med traditionen og den typisk radikale retorik om kunsten som medicin til gavn for folkesundheden. Over for den gode, men skrappe kur står den dårlige, "de kunstige midler som luller middelklassen i søvn", pop og underholdning. Henningsen skriver i en anden kronik fra 1964:

> Forskellen mellem kunst og underholdning er at kunsten ønsker at ændre det herskende kulturmønster, så folkets vaner kommer i overensstemmelse med folkets egne interesser og ikke med kirkens, statens eller industriens eller kapitalismens. Underholdningen bygger derimod på de herskende kulturvaner. Indenfor deres be-

stemmelser og begrænsninger søger underholdningen at adsprede publikum. Det er derfor slående at masseindustrien som forlanger massemennesket som køber, må foretrække underholdningen for kunsten. I giet fald ville industrien uden tvivl sætte demokratiernes grundlove ud af kraft og genindføre censur...[41]

Til sidst fremhæves kunstens vigtighed og værdi for menneskeheden: "Hvis mennesker vidste hvor vigtig kunsten er, ikke som nydelsesmiddel men som vejen til frihed, som hjælp til at gøre dagen, natten, sorgen, glæden, livet, kærligheden og måske endog døden mere værd – så ville de kæmpe for *den sidste kunst* med alle midler."[42]

Fra 1959 tog Villy Sørensen over med en filosofisk funderet ny-radikalisme tilpasset den samtidige overgang fra kold krig til velfærdssamfund. Hos Sørensen medfører overgangen en forskydning fra kulturradikalismens enten-eller til det tidssvarende hverken-eller. Det betyder samtidig at kravet om personlig udvikling ikke stilles til den enkelte udefra, men bliver stillet af "åndsarbejderen" selv. Kravet til personen, forklarer og bemærker Peter Madsen i en artikel om Villy Sørensens filosofi, kravet til hver enkelt person, "om at udvikle sin personlighed er overhovedet det centrale tema i Villy Sørensens filosofi, ligesom det er den for ham (som for Poul Henningsen) at se fundamentale forudsætning for fastholdelsen og udviklingen af 'demokratiet'."

VIII

Villy Sørensen, nyradikalisme og modernisme

I det følgende diskuteres Sørensens artikel "Konvention og kvalitet", der blev bragt i samme nummer af *Vindrosen* som "Det umådelige mådehold", på flere måder bekræfter og kompletterer Brostrøms synspunkter og introducerer Sørensens grundlæggende synspunkter. Han indleder med at skitsere det moderne samfunds akutte og væsentligste problem: manglen på et fælles værdigrundlag. I det specialiserede samfund forvandles folk til "abstrakte fagmænd" ude af stand til fælles kommunikation. Samtidig har der indsneget sig en "generende følelse af tomhed og kedsomhed". Ulykkeligvis kan behovet for en mere omfattende forståelse ikke længere dækkes hverken af religionen eller den "utilgængelige kunst", men søger andre steder hen: "det centrale menneskelige område er blevet ingenmandsland hvor underhold-

ningsindustrien byggger sine luftslotte, som de fortrængte følelser kan spøge i." I den situation opstår en længsel tilbage efter en konventionel kunst, utilfredshed med moderne kunst og især med statsstøtte til moderne kunst, som kun et mindretal bryder sig om. Artiklens anliggende bliver da at overbevise om modernismens kvaliteter og sammenhængen mellem det æstetiske og det etiske og at kritisere konventionel kunst for mangel på kvalitet. Man kan uden videre sætte lighedstegn mellem Sørensens begrebspar konvention/kvalitet og Brostrøms traditionalisme/modernisme.[43]

Hvordan er det muligt, spørges det, at formulere en gyldig værdikritik i en tid hvor der ikke gives et alment accepteret værdigrundlag? Eller anderledes: i en tid hvor værdirelativismen er eneste fælles grundlag. Med en elegant turnering af Brostrøms nøglemetafor, de baudelairske helvedsblomster, beskrives modernismen som resultat af værdiernes fald:

> Den moderne værdirelativisme er ikke noget nymodens fænomen, dens rødder bugter sig ned igennem flere århundreder, og dens første kønne planter, som stadig anses for giftige, har allerede blomstret i et hundrede år. Om dens egentlige grobund er at finde i psykologiske eller sociologiske betingelser skal ikke afgøres på dette ydmyge sted, afgørende for modernismens åndelige gennembrud var blot at værdierne blev forklaret psykologisk (f.eks. af Nietzsche) og sociologisk (f.eks. af Marx) og derved berøvet deres metafysiske forklarelse. (Sørensen. 1959, s.33).

I den aktuelle situation hinsides godt og ondt, får videnskaben patent på virkelighedsbeskrivelse. Men videnskab som modsætning til kunst får ikke det sidste ord. Villy Sørensen indfører en analogi mellem den moderne kunstner og videnskabsmanden: "Mens videnskaben hævder at kunsten ingenting beviser og kun kan komme i videnskabelig betragtning i egenskab af personlighedsudtryk, løsner kunsten forholdet til »virkeligheden« og vil ikke skildre, men udtrykke – og finder, i den moderne videnskabs gennembrudstid, på at betegne sig selv som ekspressionistisk." Den ekspressionistiske kunstner "står ikke på et fast stade med fortrinligt overblik", han konstruerer, "som logikeren og matematikeren" sine egne axiomer. Den moderne kunst eller modernisme forstås altså som en autonom kunst med et "tilsyneladende virkelighedsfjærnt forløb". Parallelføringen mellem kunst og videnskab 'beviser' at moderne kunst er på højde med videnskaben og 'modbeviser' positivismens opfattelse, at et kunstværk ikke kan levere almengyldige skildringer af virkelighe-

den. Der henvises til Beckett, som en, der skildrer for at vise, hvor meningsløse alle skildringer er og gør det gennem at "registrere det absurde *faktiske*". Hvordan nu argumentere for den nihilistiske kunsts værdi? Det sker i to tempi. Dels ved at bort-eliminere en kunst uden kvalitet, dels ved at hævde en sammenhæng mellem æstetik og etik.

> At den moderne kunst har æstetiske kvaliteter, vil selv dens modstandere næppe bestride, eftersom det netop er dem der skælder den ud for at være æstetisk. Og at et sprogligt kunstværk har æstetisk kvalitet vil sige at det ikke benytter sig af et overleveret sprog der er stivnet til klisjé, men at sproget i sig selv har værdi, at det ikke er skrevet konventionelt, men moderne. Men dette kvalitetssynspunkt er skønt æstetisk, dog ikke kun formelt, så sandt den sproglige formulering ikke er et sekundært arrangement, men er identisk med selve skabelsesprocessen. At et værk er skrevet personligt vil jo sige at det er et ægte udtryk for en personlig virkelighedsoplevelse, at det fortolker virkeligheden på en ny måde – og ikke blot vurderer den ud fra en forudfattet teori eller omfortolker den ud fra et fromt ønske om hvordan den burde være. (Sørensen. 1959, s.37).

"Det ægte udtryk", dvs. et modernistisk formsprog, sættes overfor det vurderende værk – tendenskunst som den russiske socialrealisme – eller det omfortolkende værk, som ikke bliver alment, men privat. Med Marx forstås "åndslivet som en udlægning af de sociale vilkår", hvilket kan ske på to måder: "Den borgerlige kunst og filosofi fortolker de sociale traumer som om de var begrundet i verdensordenen eller menneskets væsen, for at kunne acceptere dem med god samvittighed", altså en omfortolkning af det faktiske "ud fra private eller klassebestemte ønsker om at opretholde en gammel overbygning, som det faktiske økonomiske grundlag er skredet bort under, i det forfængelige håb at standse udviklingen ved at befæste sig i det overfladiske." Sovjetkunsten har ifølge Sørensen ingen anden opgave end at prise systemet, fordi her er de sociale problemer afskaffet ved lov. Karakteristisk for Sørensens samfundsanalyse anvendes en psykoanalytisk terminologi, jf. de "sociale traumer"; det er i den forbindelse, Kierkegaards friheds- og angstbegreb bliver et korrektiv til marxismen – dog ikke i denne artikel.

Om modernismen hedder det, at den i modsætning til den kritiske realisme giver op over for problemerne (i det kapitalistiske samfund) og "står som det sande udtryk for en døende samfundsklasses dårlige samvittighed og angst for undergan-

gen." Denne problematiske kunst bliver frigørende, fordi den er en æstetisk gennemarbejdning af angsterfaringen. Det har kritikken imidlertid ikke forstået at værdsætte:

I mislykkede kunstværker er der altid en uoverensstemmelse mellem indhold og form – eller mellem den gode mening og den mindre gode evne. Dårlig kunst kan kun accepteres af dårlige kritiker, der netop skelner mellem indhold og form og erklærer sig tilfreds når visse normer – politiske, religiøse, moralske – er holdt i ære, – eller når blot visse formelle krav, "genrens love" eller versemålet, er overholdt. En positiv kritik bekymrer sig naturligvis ikke om formelle fejl, men det skyldes især at en positiv kritik kun kan bringes i anvendelse over for værker der ikke er skæmme af sådanne. *Det æstetisk vellykkede værk er også af etisk kvalitet – ligegyldigt hvor umoralsk det måtte forekomme – fordi det er et uforfalsket udtryk for personligheden og dens forhold til omverdenen.* (Sørensen. 1959, s. 38).

Hvad Sørensen foretager, er i virkeligheden en omfortolkning af klassikkens begreber om det skønne, det gode og det sande. Det skønne er godt, fordi det skønne er sandt lyder argumentet. Præmissen hedder, at modernistisk form er et sandt udtryk for personligheden og omverdensbevidstheden. Dermed tildeles altså bestemte former sandhedsværdi, men sammenkoblingen af det æstetiske og det etiske har også en anden implikation: hvis digtning forstået som udtryk for digterens 'sande' jeg pr. definition anses for god, forudsættes en opfattelse af, at mennesket pr. definition er godt. Den radikale menneskeopfattelse er moderne ved at fritage mennesket fra arvesynden i kristelige forstand. Netop derfor bliver det nødvendigt for Sørensen at sekularisere Kierkegaards filosofi:

I disse ukristelige tider er det vel de færreste der oplever et "syndefald" i deres eget liv. Derimod oplever de fleste, netop i disse ukristelige tider, det, som Kierkegaard anså for en psykologisk følge af syndefaldet: splittelsen i selvet, den absurde oplevelse af at være fremmed for sig selv (den oplevelse, der synes at ligge til grund for så megen moderne kunst).[44]

Og videre:

Den, som er meget godt tilfreds med sig selv, oplever ingen splittelse i selvet. Den, som føler sig i uoverensstemmelse med sig selv – og denne følelses er netop *angsten* – vil også føle sig stillet over for den opgave: helt at blive sig selv, blive "ånd". Ligesom der er en forbindelse mellem synd og frihed, er der altså en forbindelse mellem ånd og disharmoni. Derfor ligger det så nær for de selvtilfredse positivister og for det

store publikum af ånd-løse at afvise alt det, digtere og filosoffer skriver om angst og skyld: at de skriver således må jo skyldes, at de selv er nogle sært splittede og sygelige, måske endda pubertetsprægede mennesker, der oplever og fortolker tilværelsen på en måde, som det store flertal af sunde må stå ganske uforstående over for. Mod den sunde kvantitet kan ånds-arbejderne kun sætte deres sygelige værkers kvalitet. Hvoraf kommer det, at det gerne er de mest værdifulde værker, der forekommer mest ubehagelige – og hvoraf kommer det, at de, der anser sig selv for sunde, især forarges på de værker, som de anser for sygelige, og som altså ikke burde komme dem ved? Det kunne jo skyldes, at der udgår et krav fra værkerne, som de dog ikke kan sidde overhørig, fordi de mærker det et eller andet sted i sig selv, måske netop der, hvor selvet skulle være –? (Sørensen. 1960, s. 21f).

Det er karakteristisk, at Villy Sørensen henter sine metaforer – ikke fra traditionen eller det religiøse – men fra moderne videnskab og filosofi. Her er ikke tale om godt og ondt, men om sundt og sygt, om splittelse og helhed. Som hos Henningsen bliver kunst et ubehageligt, men nødvendigt og sundt middel til at hele det splittede subjekt. Sørensens erklærede hverken-eller synspunkt bygger på en stærk enten-eller dikotomi. Enten er kunsten og kunstnerne syge (det mener majoriteten og videnskaben iflg. Sørensen) eller også er det publikum, som er sygt, men ikke vil erkende det: "At folket nødig vil bekvemme sig til at beskæftige sig med kunst, beviser ikke at der er krise i kunsten, men snarere at der er krise i folket". Sørensens påstand indebærer, enhver kritik af moderne kunst kan tilbageføres til kritikerens etiske habitus: Hvis ikke du kan eller vil se kvaliteten i den grimme kunst, er det fordi du ikke vil dit eget bedste. Ligeledes bliver det illegitimt at opleve kunst på andre måder end den foreskrevne. Læseren må ikke spontant føle sig frastødt og sige "bvadr" til splatteræstetikken i "Blot en drengestreg", men skal lære at fremlæse det opbyggelige indhold i fortællingens allegorisk symbolske form. Typisk for den læsestrategi er Niels Barfoeds kommentar i *Vindrosen*: "Hans fortællinger kan være forfærdende usminkede, såsom »Blot en drengestreg«, men ligeså rystende som deres perspektiver er, er den samvittighedsfølelse, hvoraf de er udsprunget, og som forpligter til ikke at sky de farligste dybder."

Den skarpe skelnen mellem fin- og lavkultur og fordømmelsen af den sidste er et fællestræk for modernismetænkningen og den radikale kunstopfattelse. Karakteristisk for dette kunstsyn, er det ikke muligt at skelne mellem håndværksmæssig god og dårlig pop. Der skelnes heller ikke mellem lavkunstneriske former/genrer og

masseproduktion. Pop, altså populær-kunst, identificeres slet og ret med "underholdningsindustri" (Sørensen, 1959), "masseindustri" (Henningsen, 1963) og "industriens kunststoffer" (Brostrøm, 1998). Det stærke krav om opbyggelighed i kunsten fører til en finlitterær kanondannelse uden sidestykke i dansk litteraturhistorie. En eksklusivitets- og eksklusionstænkning, som brydes eftertrykkeligt af de nye positioner, men overlever i formidlingen i kraft af modernismekonstruktionens slidstyrke og traditionen for det radikale kunstsyn.

IX

Pædagogisk formidling af modernismen

I egenskab af nytiltrådt *Vindrose*-redaktør, gjorde Torben Brostrøm i 1965 litterær status efter seks år heftig modernisme- og kunstdebat. Ved den lejlighed omdefineres litteratens opgave fra introduktion og formidling af ny litteratur til udvikling og formidling af ny litteraturpædagogik:

> Det er en demokratisk tendens i vores kløftede kulturlandskab at forlægge den teoretiske interesse fra digtets skabelse og digterens oplevelse til læserens situation. Det afspejles i litteraturen om poesi. Da den ny lyrik brød frem herhjemme, var teoretikerne på digternes side og arbejdede med på at nedbryde den massive publikumsmodstand. Nu hvor digtningen er anerkendt, er det pædagogernes tid. Der udkommer bøger om, hvad læseren kan gøre med digtet senest Steffen Hejlskov Larsens *Om at læse moderne poesi*.

Der er flere forudsætninger for midt-60'ernes udgivelse af læsebøger og modernismeanalyser ud over behovet for at pædagogisere litteraturen. Med *Den ny kritik* (1962) og oversættelsen af Wellek og Warren's *Theory of Literature* (1964) blev nykritikken introduceret på dansk. Ganske vist havde Brostrøm allerede i 1959 præsenteret struktur-begrebet – som voldte en del forvirring i debatten – men uden at komme ind på de litteraturteoretiske forudsætninger. En anden vigtig begivenhed var Dansklærerforeningens efteruddannelseskursus på Askov Højskole i 1963, som resulterede i udgivelsen af *Askov-rapport* i 1965 – den kommer vi tilbage til. Dertil skal lægges Louisiana-museets lancering af moderne kunst. Museet åbnede i august 1958. En skelsættende begivenhed blev udstillingen Bevægelse i Kunsten, 1961, hvor schweizeren Jean Tinguelys maskiner og aktionen "Skitse til verdens undergang"

fuldstændig stjal billedet. Ugen efter denne medieskandale fulgte en ny med Fluxus- og happeningkunstneren Nam June Paiks koncert på Louisiana: gennemsavning af et flygel, ægkastning mod væggene, afklipning af Hansgeorg Lenz' slips, badning i en olietønde med vand etc. Louisiana profileredes yderligere som en moderne institution og som modernismeformidler gennem et tre-dages tværfagligt seminar i august 1961 under temaet "Pejling af modernismen".[45] Mødedeltagerne, heriblandt danske og svenske forfattere, kritikere, komponister, debatører, pædagoger, happening- og billedkunstnere, blev i vinteren 1962 inviteret til at skrive til enqueten "Pejling af modernismen" i *Louisiana Revy* – også et vigtigt modernisme-organ redigeret af digteren Uffe Harder og museumsdirektøren Knud W. Jensen. Senere på året udkom bidragene i bogform redigeret af Jensen.[46] To ting er karakteristiske for bogen: hver bidragyder har sin modernismeopfattelse; til gengæld er der enighed om kunstens høje værdi og betydning for samfundet. Knud W. Jensen formulerer denne konsensusopfattelse i sit indlæg "Forsøg på en positionsbestemmelse": "Trods vor tilsyneladende materialisme må kunsten være en af de højeste værdinormer vi ejer, placeret oppe hvor de religiøse trosnormer før havde plads."[47] Også dansk fjernsyn, radio og teater introducerede moderne og modernistisk musik og drama, ofte med seerstorm til følge.

I 1964 spurgte *Vindrosen* en række danske universitetsfolk om Dansk litteraturforsknings fremtid. Især Jørn Vosmars svar synes at have gjort indtryk i den litteraturpædagogiske debat. Vosmars indlæg er en gennemgribende kritik af folkeskolens litteraturundervisning: "en gennemsnitslærer" hævdede han, "er ude af stand til at læse selv en enfoldig litterær tekst med kritisk forståelse." Med den blå betænknings krav fra 1958 om at opøve elevernes sans for kvalitet, efterlyste Vosmar en revidering af danskundervisningen ud fra en "tidssvarende litteraturopfattelse". Af forskningen kræver han, at nykritikken afprøves på et mere forskelligartet materiale end den ny poesi; at der udarbejdes en "kohærent og nuanceret strukturopfattelse", som overvinder ahistorismen i den amerikanske strukturalisme; at autonomiteorien korrigeres med brug af fænomenologiske begreber og at den angelsaksiske litteraturvidenskab suppleres med kendskab til den kontinentale, dvs. fænomenologi og eksistentialisme.

Institutionernes lancering og diskussion af modernisme, den voksende kløft mellem modernisme-introducørerne og det brede publikum, som kulminerede i 1965 med Kunstfonddebatten, manglen på adækvate analysemetoder, udgør baggrunden for Steffen Hejlskov Larsen og Finn Brandt-Pedersens pædagogiske formidling. Begge inddrager Vosmars kritik af indholdslæsningen og fokuserer på en "opøvelse af den sproglige side af litteraturforståelsen". Hejlskov Larsen, som udgår fra den sproglige København-skole og primært fungerer i gymnasiet, vil erstatte Brostrøms subjektive oplevelsesæstetik med en objektiv sprogbeskrivelse. Højskolemanden Brandt-Pedersen, hvis modernismeforståelse refererer til Sarvigs *Krisens Billedbog* og Bjørnvigs Gottfried Benn-udvalg, går i rette med den epokale definition af modernismen. Modernisme defineres istedet som "eksperimenter med sprogets sekundære udtryksmuligheder". Hejlskov anfægter Villy Sørensens forbindelse mellem æstetik og etik; Brandt-Pedersen forenkler og støtter den. De læsepædagogiske værker føjer ikke egentligt nyt til Brostrøms modernisme-koncept eller Sørensens kunstopfattelse. Det interessante er, i hvor høj grad modernismekonstruktionen trods forskellige forslag til justeringer er blevet accepteret af formidlerne. Mest markant er en stærk tro på kunstens betydning både for den enkelte og for samfundet – uden at dette på noget tidspunkt konkretiseres. Hejlskov Larsen skriver begejstret i sit forord:

> Hvad er nu forklaringen på, at folk med vold og magt skal forstå vor tids digtning? [...] Digtene kan lære os virkeligheden bag alle vore velstandsfølelser, der er præget af klicheer og forretning. Uden forståelse for sin egen tids digtning vil mennesket ikke have noget begreb om sin samtid og sig selv, og dette har konsekvenser på en række områder, ja, både politiske, sociale og religiøse; mellem vore vaneforestillinger og den uerkendte virkelighed vil der komme et svælg, der forhindrer en sund realisme i mange sager. Så mange som overhovedet muligt skal forstå samtidspoesien, hvis det tyvende århundredes menneske skal undgå at miste kontakten med sig selv og sin egen tilværelse. (Hejlskov. 1965, s.10).

Året efter udskrev Det danske Akademi en prisopgave med titlen "Hvordan fremmer man forståelsen af den litterære kunst og dens betydning?". Finn Brandt-Pedersens besvarelse blev belønnet med 1.præmie og publiceret i bogen *Modernisme og pædagogik* (1966). Heri tales mere stilfærdigt, men ikke mindre indtrængende om kunstens vigtighed:

[...] det at digte kan kaldes at spørge, og at digte kvalitetsværker at få troværdigt svar på, hvad man spurgte om. Det gode værk taler med autoritet, troværdighed. [...] Ud af en beskæftigelse med værkerne med stadig uddybet forståelse vil der uundgåeligt vokse en forståelse også af, at denne beskæftigelse er en væsentlig menneskelig aktivitet, som ikke kan være uforpligtende. Ved deres autoritet og troværdighed griber værkerne ind i menneskers liv med hinanden. (Brandt-Pedersen. 1966, s.16f).

Hejlskov Larsen er ikke optaget af at definere modernisme, men vil vise, hvordan moderne lyrik skal læses. Omdrejningspunktet i tekstanalysen er indførelsen af begreberne "normalsprog" og "brud på normalsproget". Hvad normalsprog egentlig er, bliver imidlertid aldrig helt klart. En første definition lyder:

Normal betydning af ordene kalder vi i øvrigt bogstavelig mening. og usædvanlig mening kaldes overført eller metaforisk. Sætninger i overensstemmelse med vor virkelighedsopfattelse opfattes bogstaveligt, og sætninger, der ikke er i overensstemmelse med vor virkelighedsopfattelse, udlægges overført. (Hejlskov. 1965, s.20).

Om bogstaveligheden skal forstås som en form for naiv realisme forbliver uklart.[48] Forestillingen elaboreres senere i Finn Brandt-Pedersens skelnen mellem realplan og billedplan (*Tekstlæsning*, 1967). Normalsprog er imidlertid ikke kun et spørgsmål om semantik, det angår også syntaktisk beskrivelse. Endelig bruges normalsprogsbegrebet til at skelne mellem god og dårlig digtning. Hvis et digt betjener sig af døde metaforer og stående vendinger, som kan slås op i en ordbog – "floskler hentet fra dagligsproget" – er det dårligt. Klichéen er bandlyst fra det gode digt:

Det gode digt bliver efter min opfattelse det originale sproglige forløb, eller mere håndfast: den klichéfrie samling gloser, der både har en sammenhængende og en rigt varieret og associationsfyldig form eller struktur eller opbygning, alle tre begreber bruges her på én og samme måde. Digtet opfattes altså som en form, der består af en mængde sammenhængende former, af rytmisk, rim-teknisk, syntaktisk, glosemæssig og planstrukturel art. [...] I den kunstnerisk vellykkede tekst vil en omhyggelig beskrivelse af strukturlaget påvise et fint forgrenet samspil mellem mønstrene i hvert lag, i hvert tilfælde i de vigtigste: gloseområdet, syntaksen og planopbygning. Det er dette spil, der giver digtets samlede, på en gang enkle og komplicerede struktur. Det, man traditionelt kalder indholdet: ideen, tanken, meddelelsen og til en vis grad forestillingsområdernes art, kommer ikke kritikerens vurdering ved, men nok læserens, *han* er ikke forpligtet til at være almen. (Hejlskov. 1965, s.153).

Et af problemerne med den lagdelte tekstlæsning, ud over dens marginalisering af tekster, som ikke kan underkastes sådan en læsning, er, at den ofte resulterer i en ophobning af detaljerede sprogiagttagelser, der ikke føres frem til en samlet analyse. Et andet problem er den stærke fokusering på planbrud, som gør tekstlæsning til en art oversættelsesmetode med henblik på at afkode digtets 'egentlige' mening. Den sprogbeskrivende tekstlæsning bliver snarere en tematisk indholdsanalyse. For det tredje bygger Hejlskovs receptionsmodel på en behaviouristisk læserpsykologi a la I.A. Richards, som begrænser udtryksmulighederne:

> Kravet om, at et værks struktur skal være rig på nuancer, have sammenhæng og være overskuelig, bygger på reglerne for den menneskelige måde at læse på. Hele læseprocessen forudsætter trangen til sammenhæng og anskuelighed; læseren ønsker orden i det tilsyneladende ordkaos, og han tolker derfor teksterne for at finde den emnekreds eller forestillingsverden, som med de færreste anstrengelser giver hvert ord i teksten værdi. Men samtidig med denne trang til strukturel klarhed eksisterer også behovet for oplevelsesfylde og forestillingsrigdom. (Hejlskov. 1965, s.152f).

Finn Brandt-Pedersens to bøger *Modernisme og kvalitet* (1965) og *Modernisme og pædagogik* (1966) har, udover indvendinger mod Brostrøms kritik af de traditionelle former, intet nyt at sige. Det karakteristiske er en forenkling af begreber og teser fra Brostrøm og Villy Sørensen. Erkendelsespoesi fortolkes her både som en forståelse af værkets konstruktion og som en oplevelse af genkendelse:

> Talen om erkendelse i kunsten har naturligvis intet at gøre med overjordisk åbenbaring eller anden metafysik. Det drejer sig om ganske sagligt at forstå kunstværkets væsen og mekanik. Som ordet erkende bruges her, ligger det betydningsmæssigt nær ved ordene: vedgå, indrømme, se i øjnene. (Brandt-Pedersen. 1966, s.16).

Digtets kvalitet beror på at "erkendelsen opleves som en *gen*kendelse, hvorved det sete tager sig indlysende ud, og indvendinger er uaktuelle." Det fører til en parafrase over Sørensens relation mellem det æstetiske og det etiske: "At tilkende et kunstværk kvalitet er samtidigt at acceptere dets udsagn." Som vi skal se i kap. 2 mener den amerikanske kritiker Susan Sontag i sit berømte essay "Against Interpretation" (1964), at netop den slags indholds- og meningsanalyse gør kunsten tam og ufarlig.

Brandt-Pedersen er nok mest kendt for sin udlægning af den ny-kritiske stratumteori i bogen *Tekstlæsning* (1967). Hvordan forholder den sig til andre aspek-

ter af den ny-kritiske bevægelse? Udgangspunktet er autonomiteorien og Welleks femdelte lagmodel, som hos Brandt-Pedersen udvides til otte lag. Formålet med den lagdelte analyse er at nå frem til en fortolkning af værkets "udsagn" og en vurdering af dets kvalitet. Udsagnsbegrebet er meget uklart defineret. Den lagdelte tekstmodel forudsætter, "at et værk udgør en helhed med ét samlende princip", som altså kaldes tekstens udsagn. Kvalitet vurderes objektivt i forhold til tekstens indre overensstemmelse og subjektivt i forhold til læseroplevelsen. Forudsætningen for den subjektive vurdering er opfattelsen af, "at al digtning er en form for livstydning". Oplevelsens kvalitet beror på, om digtets holdninger virker vedkommende og fremføres overbevisende. Lag-modellen er nemmere at håndtere pædagogisk end den såkaldte strukturteori, som ikke har et på forhånd fastlagt system af lag. Stratumteori/lagmodel, fører på linje med normalsprogs-konceptet til en læserstyring baseret på fastlagte sprognormer, modeller og skemaer; ofte fører denne læsning til en additiv sprogbeskrivelse eller til en tematisk udlægning af indhold.

Nykritikken betød både et brud med den historisk-biografiske dominans i forskningen og et opgør med den traditionelle opfattelse af danskfaget som dannelsesbærende element i gymnasieuddannelsen. Som følge af nærlæsningsstrategien foretrak nykritikkens teoretikere enkelttekster og korte tekster, dvs. poesi, som oftest det modernistiske digt. Nærlæsninger af andre genrer, typisk kortprosa, sjældnere dramatik og romanlitteratur, begynder først at dukke op i slutningen af perioden. De samme tendenser kan aflæses i Dansklærerforeningens efteruddannelsesaktiviteter, der skulle følge op på omlægningen af litteraturformidlingen i gymnasiet. På Askovmødet i 1963 jf. Dansklærerforeningens udgivelse af *Askov-rapport* i 1965, blev nærlæsning og "den sproglige åbning" sat i centrum som metodisk tilgang til studiet af og undervisningen i litteratur. Som noget nyt indgik emnerne "Læsning af moderne litteratur" og "Læsning af moderne dansk litteratur" bl.a. for at imødekomme nye pensumbestemmelser, der opfordrede til orientering om dansk samtidslitteratur.[49] Danskfaget stod med et umiddelbart behov for at udvikle pædagogiske metoder til undervisning i den nyeste litteratur og udforske de pædagogiske konsekvenser af nærlæsningsmetoderne generelt (jf. Vosmars indlæg i *Vindrosen*). Til arbejdet med den moderne lyrik blev anbefalet læsning af de svenske pionerer på feltet, Erik Göt-

linds *De oerhörda Orden*, 1961, Sandro Key-Åbergs *Poetisk lek*, 1961, og de danske ditto, dvs. Brostrøms *Versets Løvemanke*, *Poetisk Kermesse* og *Den ny Poesi*, artikler af Steffen Hejlskov Larsen i *Danske Studier* fra 1960 og '61 samt artikler og værker af Villys Sørensen. Tendenserne fra Askov fortsætter i efteruddannelsesregi i perioden 1965-69. Som påvist af Finn Hauberg Mortensen i *Danskfagets didaktik* nyudvikles faget i de år stofmæssigt ved at prioritere det 20. århundredes litteratur og verdenslitteraturen. Samtidig ses det, at dette århundredes litteratur opfattes snævert som den modernistiske tradition og at området introduceres af de mest fremtrædende repræsentanter for nykritikken og for modernismen. Hauberg Mortensen konkluderer bl.a. at det stofmæssige gennembrud "har hentet støtte dels i den samtidige udvikling inden for finlitteraturen, dels i de metodediskussioner, som foregik i 1960'erne på universitetet."[50]

X

Tidsskrifter og bogudgivelser

Økonomisk vækst, uddannelseseksplosion m.m. muliggjorde en vældig ekspansion i forlagsbranchen fra slutningen af 50'erne og ti år frem. Strømmen af udgivelser, både af klassisk og moderne, dansk og oversat skønlitteratur, lærebøger og faglitteratur var – og må have virket – ganske overvældende. Samtidig lancerede Gyldendal og Hans Reitzel efter engelsk og amerikansk mønster de store billigbogsserier kulminerende i 1966 med 89 serier fordelt på 34 forlag. Litteraturhenvisninger, læseforslag og anmeldelser i tidsskrifter og faglitteratur tegner billedet af et fælles tekstkorpus af tilgængelig modernismelitteratur og -teori, som blev benyttet både af kritikere, pædagoger, forfattere og ikke-fagfolk. Gyldendals uglebøger, Borgens billigbøger og Arenas oversættelser af franskproget litteratur og teori indtager en frontposition i den henseende. En del af denne (verdens)litteratur blev samtidig præsenteret, anmeldt og kommenteret i Gyldendals litterære flagskib *Vindrosen*, hvor Villy Sørensen og Klaus Rifbjerg i deres tid (1959-63) skabte en tradition for kunstnerisk modernisme og kulturpolitisk radikalisme. Den linje fortsatte under de nye redaktører Niels Barfoed og Torben Brostrøm frem til 1968. Med sine 3000 abonnenter har *Vindrosen* ikke ramt bredt, men ofte givet anledning til læser- og avisdebatter. Et eksem-

pel er provins-debatten startet af Sven Møller Kristensen, hvis kronik i *Politiken* 25/11-59 bl.a. var motiveret af Brostrøms provokerende påstand om det danske mådehold.

En beslægtet, men bredere sammensat målgruppe kunne allerede fra 1960 hente inspiration i *Selvsyn*, et "tidsskrift for aktuel litteratur og kulturdebat" redigeret af Brostrøm og Henning Harmer fra 1960-66, Harmer og Hejlskov Larsen fra 1966-72 og fra 1972-75 af Lene Bredsdorff og Morten Brørup. Bladets intention svarer nøje til Brostrøms program: "*Selvsyn* er et litteraturtidsskrift, som i første række sigter på danskundervisningen på de højere trin, gymnasier, realklasser, seminarier, højskoler m.v. Hensigten med *Selvsyn* er at bringe prøver på ny dansk digtning og kulturdebat;" desuden er det et ønske at placere dansk i en international sammenhæng, da det "ikke mindst nu er vigtigt at have sans for de åndelige forbindelser og strømninger udefra". Derudover bringes eksempler på tekstlæsning ud fra forskellige metoder i den faste rubrik "At læse poesi". Bemærk hvorledes digt-analyse bliver et fast element i formidling af litterær modernisme.

Formodentlig fik man et ganske andet, men ikke mindre eller mindre lydhørt publikum i tale gennem studie- og samtalekredse arrangeret af oplysningsbevægelsen Folkevirke med Bodil Koch som forkvinde og Baaring Højskole som bagland. I et nummer af bladet *Folkevirke* fra 1964 behandles et tidstypisk tema, "Kunsten og virkeligheden", i et forsøg på imødegå den "almindelige jammer, der som regel ledsager al samtale om nutidig kunst" hvad enten det er billedkunst, litteratur, teater, film eller musik. Højskole-lærerne Finn Brandt-Petersen og Gunnar Feldman skriver om hhv. "Malerkunsten og virkeligheden" og "Filmens nye oplevelse af verden". Der er bidrag om moderne musik af José Ortega y Gasset, om teater og virkelighed af Harold Pinter og en artikel om "åben kunst" af Jørgen Leth, tidligere trykt som kronik i *Politiken* under overskriften "Antikunst eller nye ritualer". Seminarieadjunkt Michael Rasmussen giver "En time i lyrik" med læsninger af Corydon og Sonne og henviser iøvrigt til litteratur af flere Askov-forfattere, bl.a. sprogfolkene Erik Hansen, Hans Jørgen Schiødt og Erik Lilsigs *Litterære øvelsesstykker* (1964), Fjord Jensens *Den nye kritik* (1962), artikler i *Danske Studier* og *Dansk Udsyn* af hhv. Steffen Hejlskov Larsen og Finn Brandt-Petersen, samt Key-Åbergs *Poetisk Lek* og tekstanalyser i Oluf Friis-

bogen, *Indfaldsvinkler* og *Selvsyn*. I samme nummer præsenteres Folkevirkes bogpakke om moderne billedkunst, "Hvorfor maler de sådan?", til udlejning til studiekredse foruden anbefalinger af ny dansk og oversat litteratur om kunst. Temanummerets artikler er dels baseret på afholdte kursusforløb, dels et resultat af Folkevirkes årlige kursus for studiekredsledere også afholdt på Baaring Højskole i september 1964 bl.a. med foredrag om "Filmkundskab", "Kunsten og virkeligheden", "Om at læse" og oplæsningsaften ved ægteparret Brandt-Petersen. Her er tale om et stykke genuint dansk oplysningsvirksomhed baseret på de samme teoretiske værker og metoder og det samme stof, som vi har set formidlet i andre sammenhænge.

Effekten af den samlede formidlingsindsats og tidens modernismediskussion er vanskelig at gøre op, endsige dokumentere. Dens indflydelse er omfattende og forgrener sig i mange lag, som ikke kan efterspores. Villy Sørensen og Torben Brostrøm gjorde det klart, at modernistisk kunst og poesi er nødvendig og gavnlig for den enkeltes frigørelse og for samfundet som helhed. Og at modernistisk kunst er svært tilgængelig, og absolut forskellig fra populærkunsten, som ikke kan tillægges nogen form for kunstnerisk kvalitet eller erkendelsesværdi. De pædagogiske formidlere overtog og forenklede modernisme-konceptet og udarbejdede pædagogiske læsemodeller. Karakteristisk for dette kæmpearbejde er omskrivningen af det problematiske erkendelses-begreb. "Brugen af ordet erkendelse i forbindelse med kunstarterne har generet mange", skriver Brandt-Pedersen i *Tekstlæsning* (1967). I den forbindelse defineres erkendelse, som en ny viden – i forhold til forfatteren – opstået under et givet værks tilblivelse. Finn Stein Larsen omtaler konsekvent 60'ernes erkendelsespoesi som "brugspoesi". Larsens litteraturhistoriske konstruktion – modernisme = opgør med sensymbolismen – sætter i det hele taget den danske 60'er-modernisme i et optimistisk lys og muliggør et andet udvalg end Brostrøms. Hans modernisme er en verdensvendt aktiv brugspoesi med et stærkt element af overskud: "Også lyrikken [...] må trods sin mørke baggrund karakteriseres som virkelig frodig – i sin livsvilje, sin tematiske og formelle rigdom, sin rødmossede positivitet og sin robuste humor."[51] Men spørgsmålet er stadig, hvilke konsekvenser brugen af de litteraturhistoriske betegnelser sensymbolisme (international modernisme) og modernisme (al ny 60'er-digtning) får.

Følgerne af den ny-kritisk inspirerede læsepædagogik er dels forestillingen om, at enhver tekst kan læses efter samme metode, dels en marginalisering af tekster, som ikke passer til modellerne. Afvisningen af traderede former, betoningen af det ny omsættes i pædagogikken til en rigid skelnen mellem dagligsprog og poetisk sprog. At dagligsproget eller mediesproget eller videnskabelige diskurser også anvender troper og figurer har endnu ikke afløst positivismens forestilling om et neutralt objektsprog. Det ligger heller ikke for at traderede former i sproget – stående vendinger, klichéer, døde metaforer – kan genanvendes i nye betydninger.

Generelt kan det siges, at den vedvarende indsats for at overvinde modstanden mod ny kunst sætter sig spor i tidens litteraturdebat, hvad enten den er for eller imod "modernisme", og mest tydeligt: at den nykritisk, nyradikale konciperede modernisme og dens receptions- og læsemodeller danner baggrund for det modernisme-opgør som specielt Hans-Jørgen Nielsen gør sig til talsmand for. Omvendt mærkes fraværet af en "brostrømsk" indsats til fordel for opbruddets poesi. Både den spontanstyrede og den kybernetiske digtning falder i et tomrum, idet receptionen stort set forholder sig til 60'er-modernismens poesi- og kunstopfattelse og dennes kontekst, hvad enten den er søgt negeret som hos konkretisterne eller lægges til grund for læsningen som i Hejlskovs systemdigtningsbog.

Kapitel 2

OPBRUD FRA MODERNISMEN

I tiden fra 1967 svirrer det med begreber, som i litteraturhistorien siden hen ofte placeres under samlebetegnelsen 3. fase-modernisme: konkretisme, eksempeldigtning, systemdigtning, skriftdigtning. Min tese er, at ingen af disse begreber eller etiketter afdækker eller forklarer nybrydende litterære tendenser i perioden omkring midttresserne, fordi de alle er tænkt i og som en forlængelse det modernismekoncept, der bliver til hos Brostrøm. Imod dette kunne man indvende, at modernismetænkerne måske alligevel har ret: litterær modernisme er et sådant knopskydningsfænomen, der kan fortsættes og forlænges bagud og fremad i tid, den udgør et kontinuum af brud og fornyelse. Hver tid sin modernisme![52] Jeg har i det foregående kapitel diskuteret begrebsteoretiske konsekvenser og problemer i forhold til historiseringen og det absolutte i modernismekonceptet. Prøvestenen på konceptets brugbarhed i forhold til 60'er-opbruddet skal i det følgende søges i empirien.

Går man til digterne og kunstnerne selv, dvs. generationen født i perioden 1937-1946, f.eks. Per Kirkeby, Klaus Høeck, Jørgen Leth, Peter Laugesen, Erik Thygesen, alle med debut i 60'erne, er svaret entydigt: deres historier fortæller om individuelle oplevelser af et fælles brud med den danske modernismekonstruktion, et brud som påbegyndtes i begyndelsen af 60'erne[53]. Ser man på, hvad de skrev *om* kunst og litteratur i 60'erne og 70'erne er svaret ligeså klart: opbrud fra den danske modernisme. Med hensyn til kunstneriske forbilleder skal de findes i det 20. århundredes internationale avantgarde og modernisme – i malerkunst, musik og litteratur – og i den tidlige amerikanske postmodernisme, dvs. 50'ernes happening- og performancekunst, aktionskunst, beatpoesi og pop-art. Altså en kunst, som i høj grad er inspireret af europæisk avantgarde – dada og surrealisme – og japansk zen-filosofi og -poesi. Og ser man på den danske kunst og litteratur med udspring i det eksperimenterende 60'er-miljø bliver det tydeligt, at den kun med yderste møje og besvær kan bringes ind under den modernistiske nykritisk-nyradikale kunstopfattelse ligesom opbruds-

digtningen falder helt udenfor modernismetænkningens hovedkategori 'det modernistiske digt' (se kap. 4).

Samtidens formidlere af opbrudslitteraturen så det anderledes – eller rettere sagt: de litterære diskussioner f.eks. om systemdigtning i *Vindrosen* afdækker både baggrunden for eftertidens dominerende opfattelse – den, der tænker litteraturen i succesive modernismefaser – og ansatser til en kritik af dén tænkning. Kritikken, som blev fremført at Erik Thygesen, er siden stort set glemt, skønt den rummer definitioner og beskrivelser, som idag forekommer mere rigtige end den linje, der udgår fra Brostrøm, Hans-Jørgen Nielsen og Steffen Hejlskov Larsen. Fremstillingen i kapitel 2 og 3 går derfor ud på at vise opbruddet fra forskellige synsvinkler med udgangspunkt i opbrudsmiljøet: hvad er faktisk opbruddets referent – og i tidsskrift-litteraturen: hvordan er opbruddet begrebsliggjort. Og samtidigt at finde begreber og metaforer i stoffet selv som afsæt for en teoretisering, der går en anden vej end modernismetænkningen. Til en begyndelse kan det være nyttigt med et katalog over det eksperimenterende miljø udenfor Gyldendal-modernismens rækker.

I

Det åbne felt

Opbruddet fra modernismen udgør ikke en skole eller en retning, men finder sted i små løst sammensatte grupperinger, i mere eller mindre alternative over- og undergrundsmiljøer, hvor kunstnere og forfattere arbejder sammen på tværs af kunstarterne og i internationale grupper, ligesom udenlandske kunstnere blev involveret i de danske miljøer. En del af dette åbne felt og dets metode skal beskrives her.

a) Den eksperimenterende kunstskole

I 1961 startede kunsthistorikeren Troels Andersen, billedkunstnerne Poul Gernes og Richard Winther og grafikeren Jørgen Rømer Den eksperimenterende kunstskole – Eks-skolen – som et alternativ til Kunstakademiet. Blandt de første elever var Per Kirkeby, Peter Louis-Jensen, Bjørn Nørgaard og Henning Christiansen. Dertil kom en løsere tilknytning af kunstnere, fotografer, filmfolk, komponister og fra midten af 60'erne forfatterne Erik Thygesen og Hans-Jørgen Nielsen. Det anslås at mere end

100 personer havde kontakt med Eks-skolen indtil dens lukning i 1970. Eks-skolen fungerede som et fællesatelier, hvor alle kunne bruge og inspirere hinanden i en kollektiv læreproces. Alle var lærere og alle var elever og kendskabet til kunsthistorien foregik i praksis: "Vi var helt overbeviste om, at vi skulle gøre det hele, og at vi skulle begynde fra *scratch*", fortæller Per Kirkeby. "Ved at være vokset op i Danmark var vi blevet snydt for en hel masse. [...]"[54]. Hvad det var, "vi blev snydt for" skal jeg komme tilbage til.

Eks-skolemiljøet blev drivkraft bag en række foretagender i 60'erne og 70'erne: Gruppen "Trækvogn 13", – opkaldt efter en trækvogn fra *Berlingske Tidende* med nummeret 13 – med Poul Gernes, Per Kirkeby, John Davidsen og Peter Louis-Jensen, iøvrigt kærligt omtalt som "de tunge drenge med trækvognen" af Finn Thybo fra Kanonklubben (en alternativ arbejdsgruppe på Kunstakademiet, 1968-70) stod for forskellige happenings i midt-tresserne. På adressen Kongensgade 101 havde man værksted og galleri med udstillinger, filmforevisninger og happenings, bl.a. Bjørn Nørgaards "Ungdomskongressen for Kontakt, Kærlighed og Kommunikation" (1969). Eks-skolefolk var involveret i filmkollektivet ABCinema etableret i 1968 på initiativ af Jørgen Leth, Ole John og Erik Thygesen; idag videreført og kendt som Filmværkstedet. Leth og John havde under en filmoptagelse i Nepal mødt den italienske undergrundsfilmmand Paolo Brunatto, som rejste verden rundt med et primitivt, let optageudstyr og lavede en form for spontane dagbogs-filmnotater. Det blev startskuddet til den danske 8mm-revolution: med håndbårne letvægtskameraer uden båndoptager kunne man, og det vil sige enhver, optage spontant, nårsomhelst og hvorsomhelst. Leth kaldte det at "bruge kameraet som pen".

Eks-skolefolk deltog på Sommerudstillingen, visse årgange af Kunstnernes Efterårsudstilling og på Ung Dansk Kunst's udstillinger, en forening som bl.a. udgav en serie lydbånd med Joseph Beuys, Stig Brøgger, Poul Gernes, Peter Louis-Jensen, Per Kirkeby, Tom Krøjer, Bjørn Nørgaard, Erik Thygesen og Herman de Vries. Richard Winther og senere Kirkeby redigerede *Hvedekorns* billedstof, der var Eks-skolefolk i redaktionen af kunsttidsskriftet *Billedkunst* (senere *A+B*, 1966-70), kollektivtidsskrifterne *ta'* (1967-68), plastikpose-bladet *ta' box* (1969) berygtet for sit indhold af forgængelig karakter f.eks. hashkager, undergrundsbladet *Hætsjj* (1968-70) kendt for

en pornografidom og Peter Louis-Jensens totalt ukendte kunsttidsskrift *Panel 13* (1969), som i format og teknik var en parallel til *Hætsjj*. Efter Eks-skolen opstod 70'er-gruppen "Arme og ben" med Lene Adler Petersen som drivkraft, fra midten af 70'erne til begyndelsen af 80'erne havde Nørgaard og Gernes fællesatelier under navnet Eks-skolen. Eks-skolens trykkeri og forlag eksisterer stadig.

Som det fremgår af dette udsnit af København-miljøet arbejdes der på mange fronter med mange medier samtidigt. Hvilket betyder, at opbruddet fra modernismen ikke kan teoretiseres isoleret som et litteraturhistorisk fænomen. Hovedtendensen i de eksperimenterende 60'ere var, husker Peter Laugesen, "en overskridelse af de traditionelle grænser mellem kunstarterne. Genrer og kategorier blandes, ikke sådan at de hver for sig ophører med at eksistere, men så de kommer til at spille sammen på en ny måde og belyse hinanden."[55] Ideen med at blande genrer og medier kom især fra happening-kunsten, der opstod i USA i 50'erne i forbindelse med John Cage's genopdagelse af den europæiske dada.[56] Det interessante i en dansk kontekst er, at store dele af en generation med opvækst i de kulturelt indeklemte 50'ere simultant bidrog til en internationalisering af kunsten, som vist er uden sidestykke i det 20. århundredes danske kunst- og litteraturhistorie. Det er den kontekst, som danner baggrund og grobund for opbruddet fra modernismen.

Den internationale udveksling gik begge veje. I København havde tyske Arthur Koepcke bosat sig og startet et galleri, hvortil han inviterede en række internationale avantgardekunstnere. Både Koepcke og komponisten Eric Andersen var involveret i det internationale Fluxus-fænomen; nogle af de vigtigste Fluxus-koncerter foregik i Nikolaj Kirke i København i 1962. En privatmand, Knud Pedersen, havde gjort Nikolaj til et kunstens hus, hvor mange af 60'ernes mest spektakulære happenings blev opført, f.eks. Eks-skolens ugelange "Opførelse af en kantate" (se appendix). Også den tyske aktionskunstner og kunstprofessor, kultfiguren og enegængeren Joseph Beuys, som brød med Fluxus i 1964, havde et samarbejde med Eks-skolen, især Henning Christiansen og Bjørn Nørgaard. I 1963 opførte John Davidsen, Per Kirkeby, Eric Andersen og Arthur Koepcke Beuys' *Sibirisk Symfoni* i Nikolaj. Danskerne deltog i udstillinger og performances med Beuys i Holland og Tyskland, og Beuys optrådte på Charlottenborg i 1964 og i Galleri 101 i 1966. Samme år var Kir-

keby i New York, hvor han deltog i events iscenesat af Fluxus-bagmanden Georges Maciunas og opførte forskellige versioner af sin egen performance "Arctic" også vist i Tyskland og Danmark.

b) Aktiviteter i Jylland

Også i Jylland pågik en livlig aktivitet med happenings, samarbejde på tværs af kunstarterne og udveksling mellem danske og internationale kunstnere. Århus havde sit eget miljø med billed-, film- og konceptkunstnere som William Louis-Sørensen, Teddy Sørensen, Erik Liljenberg og Mogens Gissel i front. Digteren og kritikeren Vagn Steen, som havde været dansk lektor i Sverige bragte den svenske konkretisme med til Århus, hvorfra han sammen med Hans-Jørgen Nielsen etablerede lyriktidsskriftet *Digte for en daler* (1964-65). Steen "opdagede" Kristen Bjørnkjær og Charlotte Strandgaard, som debuterede i *Digte for en daler*. Begge udkom på forfatterforlaget Arena, der også distribuerede de to eneste numre af *Digte for en daler*. Ved debutanternes første lyrikoplæsning i Studenterforeningen i Århus okt. 1964 indledte Arthur Koepcke med en happening. Også Eks-skolens rejsende happening-gruppe kom til Århus, bl.a. sammen med den svenske forfatter Åke Hodell, som ofte blev publiceret i *ta'*. Både Bjørnkjær og Strandgaard blev inddraget i Eks-skole- og *ta'*-miljøet, da de flyttede til København. Det er primært debutanter fra *Digte for en daler* og digtere fra inder- og yderkredsen omkring *ta'*-gruppen som blev inviteret til at bidrage i Hans-Jørgen Nielsens antologi, *Eksempler* (1968).[57]

I feb. 1965 opførte billedkunstneren Knud Hvidberg en "lyd-lys-komposition" til tekst af Vagn Steen på Aarhus Permanente. Meningen var at skabe en synæstetisk helhed, "et dirrende rum af lyd, lys og bevægelse, og få denne bevægelse til at danne ringe i tilskueren." Samme år lejede Hvidberg for egen regning Den Fries udstillingslokaler i København og inviterede omk. 80 danske og udenlandske kunstnere til at deltage i en gigantisk poesi- og kunstfestival. PO-EX 65 – poesi og experiment – blev en af 1960'ernes mest ambitiøse og originale manifestationer med såvel traditionelle som eksperimenterende indslag, samt deltagelse fra alle kunstarter.

Siden 1966 har Fjaltring ved Holstebro været hjemsted for Danmarks mest internationalt berømte eksperimentalteater, Odin Teatret. Teatrets primus motor er

den italienske emigrant, Eugenio Barba, som har stået i lære ved den polske teaterfilosof og instruktør Jerzy Grotowskis Teatr Laboratorium.[58] Sin anden væsentlige inspiration fik Barba gennem et halvt års studie af Kathakali-teatret i Indien.[59] Fra Polen rejste Barba til Oslo og samlede en gruppe af unge skuespilaspiranter, som ikke var kommet ind på teaterskolen. Det er den gruppe, som ankommer til Holstebro juni 1966 under navnet Nordisk Teaterlaboratorium for Skuespilkunst inviteret af kommunen som led i en ny – og må man sige visionær – kulturpolitik. Deres situation kan på flere måder sammenlignes med Eks-skole-folkenes. De har ingen kunstneruddannelse, ingen forestilling de kan præsentere, ingen umiddelbart forudgående tradition at bryde med eller bygge videre på. De starter forfra med træning og tilegnelse af forskellige traditioner.[60] Bl.a. ved at redigere og udgive bøger og et tidsskrift om teaterteori og teknikker, samt afholde arbejdsseminarer for skandinaviske teaterfolk. Her gennemgås, hvad der ligner en "nøje udtænkt teaterhistorisk gennemgang, som dækker de vigtigste aspekter af det moderne teaters historie fra Stanislavskij, Meyerhold og Eisenstein til Artaud og Grotowski, fra europæisk og amerikansk politisk teater til orientalsk teater, fra Commedia dell'Arte tradition til den moderne mimetradition."[61]. På seminarerne blev flere af de betydeligste navne indenfor forskellige teatertraditioner introduceret: for eksempel Dario Fo, den italienske klovnefamilie Colombaioni, Hisao og Hideo Kanze fra Noh, Sardono fra Java og I Made Pasek Tempo fra Bali, Joseph Chaikin, leder af The Open Theatre, New York, Julian Beck og Judith Malina, grundlæggerne af The Living Theatre, Decroux, Lecoq og Barrault som repræsentanter for den europæiske mimetradition, Charles Marowitz, som havde samarbejdet med Peter Brook inspireret af Antonin Artauds *Grusomhedens teater* og Grotowski. Forlaget Arena udgav to Artaud-oversættelser: *Det dobbelte teater* v. Klaus Hoffmeyer med efterord af Barba i 1967 og et tekstudvalg foretaget af Peter Laugesen i 1973, som i sin digtning er inspireret af Artauds strukturalisme.

Odin Teatret blev hurtigt kendt først for seminarvirksomhed og som arrangør af internationale gæstespil, senere som et verdensteater med store turneer i Europa, Latinamerika og USA. Det særlige ved teatret er, iflg. Exe Christoffersen: dets beliggenhed i provinsen, som bryder med et "centristisk teatersyn", dvs. den traditionelle tilknytning af teatervirksomhed til storbyen; at teatret selv uddanner

sine skuespillere, hvorved træningen som en vedvarende oplæringsform blev introduceret i Danmark; og som følge heraf et nyt forhold til den dramatiske tekst og den kreative proces forud for teaterforestillingen. Teksten bliver et element, hvorfra skuespillerne sætter af; man konfronterer sig med teksten eller omdanner den til fysisk udtryk. Kontinuiteten ligger nu ikke mere som i det traditionelle teater i den forudgivne tekst, men knyttes til skuespillernes udvikling. Det bliver i høj grad en teaterform, som bryder med handlingens enhed, arbejder med kropsteater, totalteater og rituelle forestillingstraditioner.[62]

c) Situationistisk Internationale

På en gård nord for Randers boede maleren J.V.Martin. Han var dansk kontaktmand for Situationistisk Internationale, der blev startet i 1957 af den franske filosof og filmmand Guy Debord og den danske Cobra-maler Asger Jorn.[63] Forudsætningerne for bevægelsen skal bl.a. findes hos Marx, i dada, surrealisme, lettrisme, eksistentialisme og fænomenologi. Via Martins tidsskrift *Situationistisk Revolution* blev Peter Laugesen involveret i situationistbevægelsen i begyndelsen af 60'erne – efter et par års medlemskab blev han ekskluderet, som det skete for så mange andre.[64] Laugesen forklarer i *HISTORIER om nyere nordisk kunst og litteratur* (s. 254), hvad det var man ville og hvad en konstrueret situation er:

> Situationistisk Internationale gik groft sagt ud på, at man i stedet for at lave kunst skulle foretage det trick, som vi kaldte at realisere kunsten. Det vil sige faktisk at leve livet, som man ellers kun lever, når man laver kunst, og i det øjeblik, man gør det. Man forsøger at leve hele livet på den måde og dermed afstedkomme en eller anden revolutionær situation. En såkaldt konstrueret situation, hvor alle på en eller anden led er nødt til at gøre et eller andet radikalt ved deres eget liv.

Hvad situationisterne taler om er ikke opløsning eller overskridelse af kunsten, men *kunstens realisering* eller virkeliggørelse gennem overskridelse af grænserne mellem kunst og liv. Nogle citater fra et manifest underskrevet i London d. 17/4, 1960 af repræsentanter fra Danmark, Holland, Belgien, Frankrig, Tyskland, Italien og Sverige kan belyse det situationistiske program:

Men hvad er en situation da? Det er udførelsen af en art højerestående leg eller nærmere betegnet en indbydelse til den leg, som selve menneskets tilstedeværelse på jordkloden er. [...] Hvad bør være denne nye kulturs vigtigste karaktertræk, først og fremmest i forhold til den gamle kunst? Op imod skuespillet sætter den situationistiske kultur den fuldkomne deltagelse. Mod den opbevarede kunst en direkte organisering af det levende øjeblik [dvs. "en konstrueret situation"]. Mod stykkunsten vil den være en global aktivitet, som på én gang skal anvende *alle* brugbare midler.[65]

Manifestet munder ud i en utopi, der i store træk og med uhyre præcision forudsiger kunsten og kulturen i det postmoderne kommunikationssamfund:

Alle og enhver vil nu blive kunstner og på et højere niveau, det vil sige uadskilleligt producent/forbruger i en total kulturel skaben; man vil komme til at overvære det linerære nyhedskriteriums hurtige opløsning. Da alle vil være blevet, lad os sige situationister, vil man komme til at se en mangedimensioneret inflation af tendenser, eksperimenter, "skoler", som alle er radikalt forskellige, og dét *ikke længer succesivt, men samtidigt*. (Klitgaard. 1972, s.13).

De situationistiske teorier er ikke særligt kendte i Danmark, hvor situationisme umiddelbart forbindes med Nash og Havfrue-aktionen. Teorierne bliver imidlertid vigtige til belysning af det åbne felt, for det første fordi de på mange måder og på et tidligt tidspunkt foregriber udviklingen i det postmoderne samfund.[66] Og for det andet fordi situationismen, sådan som jeg fortolker den, kan ses som en politisk orienteret pendant til det, der sker i kunsten i USA i 50'erne og 60''erne. Man kan således opfatte beat-poesien som en form for æstetisk situationisme – mere herom i kapitel 4.

I sin bog *La Société du Spectacle*, 1967 (*Skuespilsamfundet*, 1972) analyserer Guy Debord det globale samfund og det skuespil, der udspilles på verdensscenen, hvor varerne og vareøkonomien optræder som stedfortrædere for mennesket. Vendt mod det sterile samfunds fremmedgørelse sættes legen, det skabende menneskes leg, og helheden, i højsædet. Den situationistiske revolution tager udgangspunkt i og har som mål en omformning af dagliglivet, dvs. den bygger på en slags græsrodsfilosofi (som bl.a. blev brugt af pariser-studenterne i 1968). De situationistiske teser er særligt interessante som sammenligningsgrundlag for opbruddet fra modernismen, fordi man forsøger at sammentænke politik, æstetik og hverdagsliv i en helhed. Lignende former for helhedstænkning kan genfindes hos flere af opbruddets aktører ligesom

hverdagsæstetikken er et afgørende element. I bulletinen fra 1964 findes følgende definition på ordet "situationistisk":

Det betegner en aktivitet som er indrettet på at *skabe* situationer, og ikke på at *erkende* dem [...] Vi erstatter den existentielle passivitet med en konstruktion af livets øjeblikke, tvivlen med legens bekræftelse. Hidtil har filosofferne og kunstnerne kun fortolket situationerne – nu gælder det om at forandre dem. Da mennesket er et produkt af de situationer det kommer ud i, er det af afgørende betydning at skabe menneskelige situationer. Da individet bestemmes af sin situation, ønsker det magt til at skabe situationer der er dets ønsker værdige. I dette perspektiv må poesien (den kommunikation der er resultatet af et situationens sprog), tilegnelsen af naturen, og den fuldstændige sociale frigørelse virkeliggøres ved at smeltes sammen til ét. Vor tid vil erstatte de begrænsede situationers faste rammer, som fænomenologien med forkærlighed har beskrevet, med den praktiske skabelse af situationer, og den vil for bestandig lade disse rammer vige for bevægelsen i vor virkeliggørelses historie. Hvad vi vil er en fænomeno*praxis*.

I den sammenhæng kan Peter Laugesens forfatterskab beskrives æstetisk som en fænomenopraksis. Grundformlen i forfatterskabet er forestillingen om den permanente forandring, hvilket kan læses som en parallel til situationisternes ønske om bestandig forandring af "de begrænsede situationers faste rammer".

Situationismen er først og fremmest indrettet på en forandring af by-menneskets liv. Da arkitektur og samfærdsel i stor udstrækning strukturerer menneskers dagligdag i byerne er man stærkt interesseret i studiet af det geografiske miljøs indvirkning på folks adfærd (psykogeografi). Man udarbejder en teori med henblik på forandring af bystrukturen: "unitær urbanisme", det vil sige en "teori om den samlede anvendelse af de kunster og teknikker der bidrager til helhedskonstruktionen af et miljø i dynamisk forbindelse med adfærdsexperimenter." I 1959 kritiserer Debord den samtidige urbanismes favorisering af privatbilismen og foreslår at den unitære urbanisme som minimumsaktion skal arbejde for "at udvide lege-terrænet til alle ønskelige konstruktioner". Den ungarske arkitekt Attila Kotanyi og hollænderen Raoul Vaneigem karakteriserer i 1961 urbanismen som et "område, der er temmelig overset af kriminologien". De anbefaler i et "Elementært program fra bureauet for unitær urbanisme", at udføre, hvad de kalder "La lumiere du détournement".

"Détournementet" er et taktisk situationistisk greb, et trick, som kan anvendes hvorsomhelst. At détournere, betyder "at fordreje eller omdreje præfabrikerede

elementer. At integrere aktuelle eller fortidige kunstneriske produkter i en højerestående konstruktion af miljøet. I denne forstand kan der ikke findes situationistiske malerier eller situationistisk musik, men derimod en situationistisk anvendelse af disse midler. I en mere primitiv forstand er fordrejningen, inden for de gamle kulturelle sfærer, en propagandametode der viser disse sfærers forslidthed og betydningstab".[67] Kotanyi og Vaneigem anbefaler her som et praktisk elementært eksempel på teorien om unitær urbanisme, at man détournerer "urbanismens hele teoretiske usandhed". Détournementet fungerer som et modsprog vendt mod magten og magtens sprog, men især vendt mod magtens "generobringsmetoder". Dvs. det forhold, at enhver protesthandling, æstetisk eller politisk, assimileres og uskadeliggøres af det system, der protesteres imod. Her berøres en tematik og et problem, som er fundamentalt knyttet til ethvert oprør – også avantgarden. Vi så parallellen i Eugenio Barbas formulering "hvordan kan oprørets mening videregives uden at blive underkuet?" (jf. note 30). Og vi ser det i citatet fra før: hele strategien i situationismen går ud på "at erstatte de begrænsede situationers faste rammer med den praktiske skabelse af situationer" og "at lade disse rammer vige for *bevægelsen*". Détournementet er et vigtigt middel til at holde bevægelsen igang. At holde feltet åbent. Vi skal senere se, at f.eks. Peter Laugesens forfatterskab hele vejen igennem revolterer mod "de begrænsede situationers faste rammer" gennem den permanente forandring.

Et dansk eksempel på situationistisk digtning med brug af détournement kan illustrere teorien. I 1967/68 blev digteren Per Kirkeby kritiseret af Niels Barfoed og Steffen Hejlskov Larsen for at være eklektiker. (se også kap. 3) Kirkeby forholdt sig til kritikken ved ordret at gøre den til sit program. Han skabte en positiv situation ud af noget negativt. Det skete i digtet med dobbelttitlen "Jeg er eklektiker. Manifest" trykt i tekst- og billedbogen, *Billedforklaringer* (1968) (se appendix). Gennem denne handling opnås flere ting. Kirkeby får svaret på kritikken uden at blive inddraget i en offentlig polemik. Han gør sig immun over for fornyet kritik – det giver ingen mening at klandre en erklæret eklektiker for eklekticisme. Han får mulighed for med tilbagevirkende kraft at legitimere sin kunstneriske praksis. Han kan grine i skægget ved tanken om fremtidens kritikere, som vil tage manifest-genren for pålydende uden at opdage détournementet – sådan som det skete for undertegnede. Og her er

vi måske ved détournementets mest vidtrækkende konsekvens: der lægges i dette digt med diskrete midler en tikkende bombe under forestillingen om det autonome værk og peges på genren som effektivt middel til læserstyring. Hvad der står i det 'fordrejede' digt er for så vidt ligegyldigt. Det er hvad digtet gør og hvad der gøres med digtningen og hvad digtningen gør ved læseren, der har betydning.

Et andet eksempel – også fra Danmark – viser den politiske brug af det æstetiske détournement, dels som installation, dels som maleri. Situationisterne deltog aktivt i anti-atomkampagnen. I foråret 1963 havde medlemmer af den engelske kampagne opdaget, offentliggjort og invaderet en tophemmelig anti-bunker, kaldet RSG-6, som var forbeholdt regeringens medlemmer. I juni 63 opførte J.V.Martin, Michele Bernstein, Guy Debord og Jan Strijbosch en bunker i kælderen til Galleri Exi på Hunderupvej i Odense. Aktionen blev kaldt "Destruktion af RSG-6". Her blev simuleret udbrud af en 'tredie verdenskrig'. Martin havde fremstillet en billedserie af "Termonukleære kartografier" med gengivelser af forskellige dele af verden på forskellige stadier af krigen. I artiklen "Homo Ludens" i det svenske *Konstrevy* skriver Else Steen Hansen om udstillingen: "[Martin] har skabt billeder, der gør krav på at være fuldkommen realistiske. Hans behandling af materialerne sker med en utilladelig frækhed. Disse sønderspræng te relief-landkort er fyldt op med gammel brændt ost, hår, jern, slim og mug der stadig vokser på disse arbejder. Processen er stadig under udvikling."[68] Martins metode blev i *Internationale Situationniste* karakteriseret som et "détournement af pop-art".

I et meget spændende usigneret essay, "All the King's Men" (1963) – titlen er et citat fra Lewis Caroll – analyseres forholdet mellem sprog generelt, poesi og magtsprog. Det konstateres til en begyndelse, at sprog både kan bruges som instrument til beherskelse og udgøre en opposition mod enhver magtbrug:

> I alle stridighederne omkring den herskende fremmegørelses afskaffelse eller vedligeholdelse står sprogproblemet i centrum; der er ingen grænser for disse stridigheder, udbredelsen er total. Vort liv i sproget er som en vandring i forurenet luft. Skønånderne kan påstå hvad som helst, men ordene leger ikke. De knepper ikke som Breton troede, - der kan allerhøjest blive tale om "englefisse" i drømmenes verden. Ordene *arbejder* for den fremherskende organisering af livet. De er imidlertid ikke blevet gjort til robotter og ulykkeligvis, for informationsteoretikerne, er de ikke i sig

selv "informationistiske"; kræfter som kan kuldkaste alle kalkyler kan udtrykke sig i dem..[69]

Det som interesserer forfatterne, er, hvordan sproget og poesien kan unddrage sig og bekæmpe magtkontrollen. Ligesom détournementet er en fordrejning af et foreliggende materiale, således er strategien vendt mod "informationismen" en modstrategi, der arbejder indenfor systemet med systemets egne metoder og materialer:

> Under kontrol af magten er sproget altid udtryk for noget andet end den autentiske erfaring. Netop her fremkommer muligheden for et fuldstændigt brud. Forvirringen i sprogets organisering er blevet så stor, at den af magten påtvungne kommunikation afslører sig som et bedrageri og narrespil. I ønsket om at sikre informationen som fremtidens eneste mulige kommunikationsform forsøger den kybernetiske magt forgæves at sætte sproget under kontrol af de maskiner, som den behersker. Men selv på dette, dens eget område, bryder modstanden frem, og man kan med rette betragte den elektroniske musik som, et, ganske vist tvetydigt og begrænset, forsøg på at vende op og ned på den herskende orden ved at stille maskinerne i sprogets tjeneste.[70]

Som det skal vise sig, er ideen bag Klaus Høecks digtsamling *Projekt Perseus* (1977) netop at skabe poesi gennem anvendelse af kybernetik og transformation af informationsteori og data-sprog (se kap. 8). Artikelforfatterne kan ikke bruge den overleverede poesi i ren form: "[Poesien] kan kun eksistere i omdrejet, anvendt form: sat på spil, gjort til leg.[...] Mængder af poesi findes konserveret i verden. Men ingensteder findes de steder, de øjeblikke, og de mennesker som skulle kunne genoplive den, kommunikere med, og benytte sig af den. Dette kan nemlig kun realiseres ved hjælp af fordrejningens teknik: fordi forståelsen af den gamle poesi har ændret sig, såvel ved erkendelsestab som ved opnåelsen af ny erkendelse; og fordi den gamle poesi i ethvert øjeblik hvor den virkelig kan genfindes, tilføjes en i vidt omfang ny betydning når den gøres nærværende i kraft af særlige begivenher."[71] Artiklen slutter med at anmelde poesiens genkomst "i uventede og virkningsfulde former", ikke som formulering af politiske slagord, men som virkeliggørelse af dem.

Igen er det oplagt at perspektivere til 60'er-opbruddets eklekticisme og transformation af brugte former, f.eks. dialogen med klassicisme, romantik og samtidskultur i Høecks forfatterskab. Ligeledes er det muligt at finde paralleller til den

politiske og kritiske digtning, der finder sted indenfor rammerne af de æstetiske eksperimenter hos f.eks. Peter Laugesen, Dan Turèll og Klaus Høeck.

II

Det åbne felts metode

En samlet karakteristik af det åbne felts mangeartede aktiviteter kan tage sit udgangspunkt i kunstens internationalisering. Det er karakteristisk, at man overalt ser et gennembrud for den historiske avantgarde samtidig med en høj grad af traditionsbevidsthed. Der bliver tale om varianter af avantgardens historiske projekt – ophævelsen af grænsen mellem kunst og virkelighed – f.eks. i situationismens utopiske "virkeliggørelse af kunsten" eller Beuys' "sociale skulptur" eller i forskellige happenings- og aktionsformer. Det gælder også den spontanstyrede poesi med dens direkte og konkrete formidling af dagligdags indtryk i den form og orden de melder sig hos digteren i den øjeblikkelige skrivesituation. En anden vigtig og fælles forudsætning er det 20. århundredes kunstpædagogiske princip om det skabende menneske, som findes formuleret og teoretiseret på forskellig vis i perioden.[72]

Resultatet er bl.a., at interessen forskydes fra værk-kategorien til bevidsthed om materialet, undersøgelse og udførelse af processer og aktioner. Kunsten får karakter af leg og spil; man forlader sig både på tilfældet og det tilfældige; der inddrages rituelle former i kunsten eller kunsten ritualiserer hverdagen. Som følge heraf sker en forvandling af det traditionelle forhold mellem den udøvende kunstner og den passive recipient. Kunstreception bliver ikke længere et spørgsmål om erkendelsesarbejde og fortolkning. Den litteraturkritik i samtiden, som bedst opsamler og forholder sig til den forandrede kunstopfattelse er Susan Sontags essay "Against Interpretation" fra 1964. Her kritiseres mimetiske kunstteorier, som iflg. Sontag stadig er virksomme, når moderne kunst karakteriseres som udtrykskunst. Hun mener, vi helt bør afstå fra indholdsanalyse, fordi form og indhold er uadskillelige og fordi indholdsanalysen, bliver en oversættelse, en kopi, der sættes i stedet for kunstværket: "In most modern instances, interpretation amounts to the philistine refusal to leave the work af art alone. Real art has the capacity to make us nervous. By reducing the work of art to its content and then interpreting *that*, one tames the work of art. Inter-

pretation makes art manageable, comformable."[73] I stedet foreslår hun en øget opmærksomhed på form og en generel skærpelse af sensibiliteten ikke bare over for kunst, men i det hele taget. Dvs. at genoptræne evnen til at opleve den givne verden på en mere direkte måde: "Ours is a culture based on excess, on overproduction; the result is a steady loss of sharpness in our sensory experience. All the conditions of modern life – its material plenitude, its sheer crowdedness – conjoin to dull our sensory faculties. And it is in the light of the condition of our senses, our capacities (rathe than those of another age), that the task of the critic must be assessed. What is important now is to recover our senses. We must learn to *see* more, to *hear* more, to *feel* more".[74] Som vi skal se i kapitel 4, ligger Sontags reptionsæstetik på flere måder i forlængelse af den amerikanske beat-poesi og poetik med dens krav om direkte fremstilling af konkrete sanseerfaringer udsprunget af den situation digteren befinder sig i her og nu.

Det åbne felts metode kan måske bedst anskueliggøres som en udveksling og transformation på tværs af konventionelt satte grænser, på tværs af grænser i tid og rum og en opløsning af grænsetænkning som sådan, "the freeing-up of the dialectical imagination".[75] Hvis man erstatter ordet "teater" med "kunst" er holdningen givet i flg. citat af Barba (jf. note 30): "vi blev bevidst om, at vores handlinger gennem kunst hænger sammen med en eksistentiel holdning, som har sine rødder i ét trans-nationalt og trans-kulturelt land". I forhold til afhandlingens tema – opbruddet fra modernismen – kan det udtrykkes således: Mod modernismens erfaring af diskontinuitet sættes erfaringen af kontinuitet, sådan som den findes i kunsttraditionen.

Opbruddet anfægter og diskuterer grænserne mellem det personlige og det fælles, mellem kunst og ikke-kunst, mellem kunst og liv, mellem åbne og lukkede former, mellem ren og uren æstetik, mellem tradition og individuel skaben – f.eks. opfattes avantgarde ikke som et individualistisk, traditionsfornægtende fænomen, men forbindes med "traditionel performance" dvs. mundtlige, arkaiske, stammemæssige riter som eksempler på transformerende teater og kunst. Der er i tiden en stærk fornemmelse af, at kunsten igen er blevet visionær, at hierarkiske opdelinger har vist sig uhensigtsmæssige, at skellet mellem center og periferi er udvisket, at en kvalitativ skelnen mellem høje og lave genrer og stilarter ikke er brugbar, at hverken

brugen af avanceret teknologi (f.eks. datamaskiner) eller såkaldt primitive metoder (f.eks. anvendelse af puls og åndedræt) er udelukket som æstetiske strategier. Nøglebegreberne er samtidighed og – alt efter hvor man lægger betoningen – inklusivitet eller post-eksklusivitet.

I et essay om Per Kirkeby giver Peter Laugesen sit bud på en samlet karakteristik af de danske 60'ere:

> Action painting, maleri som kropslig handling, afsætning af spor. Lærredet ned på gulvet. Kør på det med motorcykel. Bor hul i dåserne og dryp skrift at farver. Popkunst, accept af den givne virkelighed som tegn, der kan læses. En konkret poesi, der markerer afslutningen af modernismen som progressiv ideologi. Happening. Tingene sker samtidig og glider sammen i nye former, der vanskeligt lader sig indordne i de etablerede kategorier. Minimal kunst, koncentration om basisformer, krystaller, entropiske, økologiske og geologiske monumenter. Bevidsthedsarkæologi. Serie. Krystal. Struktur. Altsammen noget, der foregik på en gang, samtidig med at det monolitiske politiske system krakelerede og nye folkelige bevægelser, værre end tegneserier, pludselig erobrede massemedierne. Atom-kampagnen. Den psykedeliske ungdomskultur.
>
> Hele vejen gennem 1960'erne var det een bevægelse, men omkring 1970 spaltedes den. Peter Louis-Jensens Hjardemål Kirke skulptur var et af de klare tegn her i landet. Kunst som politisk eller æstetisk aktion. Kunst som aktion i det hele taget, eller kunst som proces. (Laugesen. 1987, upagineret).

Også i dette tilbageblik ligger nøglen til forståelse i begrebet om *samtidighed*. Forskellige ting foregår simultant i et åbent felt. Det inklusive begreb om samtidighed bliver en modpol til Brostrøms eksklusive begreb om samtidsbevidsthed. Laugesen sætter det da også i stedet for "modernismen som *progressiv* ideologi" og "det *monolitiske* politiske system". Vi står her ved det afgørende skillepunkt i diskussionen modernisme vs. opbrud fra modernismen. På den ene side et lineært udviklingsperspektiv, dvs. historien perciperet som irreversibel proces, der traditionelt knyttes til og konstituerer forestillingen om det moderne og modernismen. På den anden side et brud med modernismen som en konstruktion, der skaber enhed mellem divergerende kunststrømninger.

Stadig i Laugesens tekst beskrives den samtidige forekomst af action painting, konkret poesi, popkunst og minimalisme. Ifølge mange kunsthistorikere, specielt amerikanske, ville dette ikke være muligt, fordi især popkunst og minimalisme

forklares som en reaktion mod den såkaldte abstrakte ekspressionisme, for eksempel Jackson Pollocks action painting, der formidles som højdepunktet af informel kunst.[76] Til sammenligning skriver Kirkeby om Pollock: "han malede med elementarpartikler, men ved at lave en metode, den systematiske all-over-painting, drænede han ligesom elementerne for deres arketypiske legitimitet – han er hele tendensens kulmination, og *samtidig* dens elimination og starten til alt det nye."[77] Igen ses det samme mønster: på den ene side kunsthistoriens formidling i termer af tradition-fornyelse, aktion-reaktion, tese-antitese, som udelukker den samtidige eksistens af forskelligheder; på den anden side en flerdimensioneret opfattelse, hvor forskellige strømninger sidestilles (Laugesen) og hvor både kulmination, afslutning og begyndelse ses inkarneret i én mands værk (Kirkeby). Desuden kan det bemærkes, at der med popkunsten brydes med modernismens virkeligheds- og meningstab. Pop-kunst betyder for Laugesen "accept af den givne virkelighed, som tegn, der kan læses." Modernismens problem med "det negative", og den deraf følgende repræsentationskrise, eksisterer ikke for en kunst, der tager udgangspunkt i dét der er. En sådan kunst og poesi må nødvendigvis benytte sig af et konkret sprog (hvilket ikke er konkretisme). Det betyder, at sprogbrugen i det åbne felts poesi, bevæger sig fra det abstrakt-symbolske mod det konkrete. Hvilket igen medfører, at den symbolske-tematiske indholdslæsning, må erstattes med andre læsestrategier jf. Sontag.

De danske 60'ere udgør et åbent felt, hvor bruddene for alvor bliver synlige. Det er karakteristisk, at den danske litterære modernisme hos Rifbjerg, Ørnsbo, Malinowski m.fl. udvikles parallelt med fremkomsten af nye positioner i kunst og litteratur. På samme måde er 60'erne det årti, hvor modernismebegrebet konciperes og formidles parallelt med refleksioner over opbruddet. I litteraturhistorieskrivningen, som væsentligst er styret af modernismekonstruktionen, er bruddene selvsagt mindre synlige. Vi mangler for eksempel endnu at få indskrevet den første danske koncipering af det postmoderne, som netop finder sted i 60'erne, jf. Laugesens beskrivelse ovenfor og systemdiskussionen i næste kapitel.[78]

III

60'erne i 70'erne, i 80'erne, i 90'erne...

Selvom 60'er-bevægelsen blev splittet indefra og det åbne felt begrænset af en tiltagende politiseringstendens i 70'erne, ville det være forkert at udskrive 60'erne af historien efter 1970. 70'erne er, hvad man ofte overser i de pædagogiske litteraturhistoriske tiårsinddelinger – på mange måder en fortsættelse og udvidelse af tendenser, som tog deres begyndelse i 60'erne.

60'er-æstetikken lever videre i værkerne og i nye miljøer. For eksempel i miljøerne omkring de små, alternative under- og overgrundsforlag: Arena sub-pub, Jorinde & Joringel bestyret af forfatteren Henning Mortensen, billedkunstneren og digteren Henrik Haves After Hand Edition, foruden talrige små off-set kældre, der skød op i kølvandet på opdagelsen af denne nye, direkte og billige trykketeknik. Det er karakteristisk, at den nye teknik ikke bare forandrer skriftbilledet, men også opfattelsen af, hvad litteratur er og kan; hvad en bog er. "The media is the message", kunne man sige med en af periodens førende medieteoretikere, Marshall McLuhan. Eller: mediet og teknikken bestemmer formen. I en anmeldelse af Peter Laugesens *72 håndskrevne sider* (1970) kaldte Per Kirkeby, off-set-teknikken for "trykindustriens *8mm*" og forudsagde en kommende "kalligrafisk revolution", der kunne føje ny skønhed til hverdagen. Skriftrenaissancen kom i form af Dan Turèlls 70'er-forfatterskab. Ingen har som han udnyttet mulighederne for fotografisk reproduktion med inddragelse af sproglige ready-mades, billeder, fotos, håndskrift, brugen af elektrisk skrivemaskine med kuglehoved osv. Der er tale om hybridformer – billed- tekst- og foto-collager og visuel poesi. Filosofien er, at alt kan blive til poesi. At poesien er overalt. Et hvilket som helst foreliggende materiale kan omstruktureres så det fremtræder med ny mening og forandrer opfattelsen af tilvante meninger. Igen kan der trækkes paralleller til det situationistiske détournement.

På forlaget After Hand startede man en serie-produktion af "mapper", hvoraf Peter Laugesens After Hand mappe vol.1 er den første. Mappen består af 25 håndskrevne løsark lagt ind i en pap-mappe i A4-format. På bagsiden af forlagets andre publikationer kan man læse om ideen bag mapperne:

Mappen er en primitiv (i teknisk forstand) udgave af en række tilsyneladende tilfældigt valgte tekster sammenholdt af principper som bedst kan forklares som produktionsprincipper indlagt i tid. Mappen er et eksempel på den korteste vej mellem det *hånd*skrevne ord og ordets reproduktion. Mappen udtrykker en æstetik og arbejdsmetode som i alle årene har været After Hands grundlæggende idé bag bogproduktion – skriftproduktion.

Et andet eksempel på alternativ bogproduktion er kollektivtekster prodceret af Peter Laugesen, Henning Mortensen, Jens Smærup Sørensen og Dan Turèll. Mortensen beskriver her teksthæftet *Sammentekst* fra begyndelsen af 70'erne:

[...] en collage, en da-da-lignende tekstflade, en anti-bog (dvs. hæfte/brev-form), et ikke-hierarkisk system uden for en etableret forlagsverdens selektive normfunktioner, en centrumløs, anarkistisk henvendelse, hvor selve digterindividets identitet og egenart til en vis grad søges ophævet (skønt det kun teoretisk var muligt og dét endda udelukkende inden for en snævrere kollega- og vennekreds). Udgivelsen var billig, uhøjtidelig, men meget seriøs forstået på den måde, at vi vidste, der var tale om nye tider, et opgør.[79]

Ligeledes ser man, hvordan 60'ernes begyndende interesse for informationsteori og kybernektik, sætter sig for alvor igennem i Klaus Høecks *Projekt Perseus* (1977). Internationaliseringen af kunsten er også et genkommende træk i 70'ernes eksperimenterende poesi: både Turèlls og Høecks digtsamlinger er skrevet på en blanding af dansk og engelsk. Opbruddet fra modernismen forstået som et brud med monokulturen sætter sig også spor i krav om fri adgang til medierne, jf. Erik Thygesens radioprojekter og oprettelsen af Filmværkstedet som en efterfølger til ABCinema.

Man kan nu spørge, om 60'er-eksperimentet overhovedet har interesse idag? Er det ikke bare nogen eksotiske, perifere og historisk interessante ting og sager, vi for længst har lagt bag os? Mange af det sene 1900-tals vigtigste kunstnere og forfattere var aktører dengang – endnu flere har frekventeret miljøerne. Deres erfaringer er ikke tilbagelagt som et overstået stadie. Der skrives, males, filmes, fotograferes og komponeres i 70'erne, 80'erne og 90'erne over æstetikker og medie- og kommunikationsstrategier med afsæt i 60'erne. Således beretter for eksempel Søren Ulrik Thomsen om sin og 80'er- generationens tilhørsforhold til 60'er-kunsten og dens udspring i de amerikanske 50'ere:

[...] skønt tidsånd er et luftigt begreb, er det en stærk realitet, for hvad man først havde troet var private præferencer, og havde opdaget var en subkultur, viste sig også at være en international strømning, der greb tilbage især til den tidlige amerikanske avantgarde, med navne som blandt andre Warhol, Cage, Cunningham, Velvet Underground og Burroughs; [...] Disse amerikanere havde også haft betydning for mange af de hjemlige – Kirkeby, Turèll, Bjelke, Have, Lundby, Leth, Thorup, Laugesen og Høeck (f.eks.), der sammen med andre udgjorde et æstetisk orienteret parallelspor i 70'er-kunsten, og nu virkelig blev læst. Thorups *Love from Trieste* (Kbh. 1969) var grundbog i dekadence og Laugesens dobbelthed af melankolske refleksioner og poetisk acting-out, sagde mig meget, ligesom den måde hvorpå de centrallyriske (jo, jo) passager hos ham paradoksalt blev forstærkede ved at træde frem som forskel i den øvrige (ihvertfald tilsyneladende) løst henkastede skriftstrøm, men især var jeg optaget af Høeck's *Ulrike Marie Meinhof* og *Winterreise* (Kbh. 1977 og 1979), der fastholdt et dobbeltblik på tradition og overskridelse, system og brud, beregning og tilfældighed – og kombinerede romantikken, det systemiske og det skrifttematiske med glasklare storbybilleder. (Thomsen. 1990, s.21f).

Det interessante er, at Thomsen ser sig selv og generationen placeret i en *international strømning*, der både omfatter amerikansk avantgardekunst og litteratur (film, musik, dans, happening, litteratur) og de danske 60'er-folk, og ikke, som Brostrøm, forkynder modernismens genkomst. For Søren Ulrik Thomsen bliver den strømning en forudsætning han kan bruge til udformning af sin poetik. Et andet eksempel er Niels Lyngsø, der bruger kognitionsforskning med rod i 60'erne som udgangspunkt for sin poetik. Her bliver der tale om en hybridform, der balancerer mellem universitær videnskabsteori, filosofi og poesi. Et kendetegn ved Lyngsøs poesi er brugen af gentagelsesmønstre, der danner en grænseflade til det systemiske.

Dertil kommer, at 60'er-digterne stadigvæk er særdeles aktive og i deres forskellige aktiviteter viderefører tendenser fra opbruddet: Peter Laugesens digtsamling *Konstrueret situation* (1996) genreflekterer situationismen; *Når engle bøvser jazz* (1998) er en 100% cadeau til den amerikanske 50'er og 60'er-æstetik. Samtidigt viser disse digtbøger, *hvor* meget forfatteren kan med sproget og poesien efter 30 års praksis. Laugesens deltagelse i 90'er-trioen *Mind Spray* er en fornyelse af 60'ernes happening- og performancetraditioner med samarbejde på tværs af kunstarterne. I sommeren 1999 har Klaus Høeck pludseligt genoptaget sin politiske digtning i anledning af retssagen mod kurderlederen Öcalan. En hel digtsamling er lagt ud på en gratis hjemmeside på internettet. Alle kan hente den ned fra nettet, ingen ved dog, hvor

længe den bliver liggende. Ren undergrundspoesi! Og bemærkelsesværdigt, at et elektronisk 90'er-medie gør det muligt at realisere 60'er og 70'er-visioner om en kunstdistribution frigjort fra markedsøkonomi og en hurtig og direkte formidling mellem digter og læser. Som et tredje eksempel kan nævnes Høecks og Laugesens geniale recirkulering af Ginsbergs anti-bombe digt "Hum bom!" (1971) i *Information* (1999) – igen politisk brug af kunst og genbrug af traditionen, dennegang i protest mod NATO-bombninger af Kosovo.

Perioden synes desuden at udgøre et uudtømt reservoir af muligheder, som genopdages og udnyttes af unge og yngre kunstnere i 80'erne og 90'erne. For eksempel Lars von Triers Dogme-koncept, der, bevidst eller ej har en forudsætning i ABCinemas 8mm-revolution; *Øverste Kirurgiskes* genopdagelse af den franske Oulipogruppe og lettrismen, – hermed er en usynlig forbindelse skabt til Peter Laugesen, som også har skrevet Potlatch-digte og desuden ofte bidrager til kirurgernes blad og så tilbage til de franske situationister, der i sin tid udgik fra Isidore Isous lettrismebevægelse. Lars Bukdahls rim og remser, Simon Grotrians originale genanvendelse af barok og konkretisme og Pablo Llambías' konceptkunst er andre eksempler. På den baggrund er det min opfattelse, at de nye modernismeoppositionelle positioner udgør – ikke den eneste – men en central nøgle til forståelse af kunsten og litteraturen i tiden efter.

IV

At genopdage traditionen

I det foregående blev det åbne felts metode beskrevet som en udveksling og transformation på tværs af al grænsedragning. Det viser sig i praksis bl.a. gennem en genopdagelse af traditionen. Som omtalt gik Per Kirkeby rundt efter gymnasiet med en fornemmelse af at være blevet snydt. I Lars Morells samtalebog forklarer han hvorfor:

> 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 der var en, der hed Pollock, som havde arbejdet på den måde? [...] Det var ikke i sig selv det, at man kunne

strinte med farven, som gjorde Pollock vigtig, men oplevelsen af, at det kunne betyde noget. *Det drejede sig om at genopdage, at handlingerne havde en betydning, hvis de blev gjort rigtigt.* (Kirkeby. 1997, s.21f., min kursivering).

Eks-skolens metode til at 'genopdage handlingernes betydning' bestod i "at begynde med impressionismen og så høvle [sig] igennem det hele i løbet af et år – ikke som en intellektuel øvelse, men stort set med hænderne." Resultatet af disse fælles, praktiske øvelser var, mener Kirkeby, "at man fraskrev sig at være unik i sig selv, så man havde sin egen stil og kunne skrive under nede i hjørnet".

På samme tid sad Peter Laugesen i Odder eller Århus og var sin egen enmands forfatterskole. Men holdningen ligner til forveksling Kirkebys. Laugesen, som debuterede med et prosastykke i *Hvedekorn* i 1962, forsøgte at skrive "action-poetry" ud fra sin genopdagelse af Pollocks action-painting, Kerouacs spontane bop-prosodi, Dylan Thomas' musikalske poesi, Rimbauds tidlige surrealisme og Charlie Parkers improvisationsjazz. I 1964 flyttede han til København og kom til at bo i samme udlejningsejendom som Dan Turèll. Laugesen introducerede Turèll for beat-poesien og sammen gav de sig til at afprøve litterære metoder og praksisser, der endnu stort set er uformidlede i Danmark: Burroughs cut-ups og fold-ins, Kerouacs spontane metode, Olsons "composition by field", Ginsbergs parlando.

Karakteristisk for Kirkeby, Laugesen og Turèll, født i hhv. 1938, 1942, 1946, er, genbruget og forvandlingen af traditioner, som ligger forud for eller udenfor den umiddelbart forudgående modernisme. Der er både tale om at genopdage dét, som modernismen havde udeladt og forbudt og om at skippe forbindelsen til en modernistisk tradition belastet af en kompromitteret fortid. Kirkeby sætter f.eks. opdagelsen af Pollocks action-painting og dadaisten Kurt Schwitters Merzbau på lige linje med genopdagelsen og anvendelsen af tegneserier, westerns, kitch og pop og jugend. Peter Laugesen fortæller om nødvendigheden af at starte helt forfra:

Jeg er født midt under krigen i 1942, og efter verdenskrigen var der på en eller anden måde ikke rigtig nogen vej tilbage. Der var kun umiddelbar, ubrugelig fortid. Min generation så atombomberne, de senere brintbomber og billederne af de tyske koncentrationslejre i biografen på franske filmrevyer, da vi var en otte-ti år gamle – vi så, hvordan en koncentrationslejr var, og hvordan en atombombe virkede. Alt det gjorde, at der for os kun var et *nu*, som vi samlede op i halvtredserne, hovedsagelig i

den amerikanske jazz-musik hos Charlie Parker og fremad. *Now* is the time. Bagude ligger for mig for eksempel den europæiske modernisme. Undtagelserne fra modernismen fandt jeg i den amerikanske tradition, som ligger lidt udenfor den europæiske, uden for metropolen. [...] Det startede dér, [med Williams, Pound, Eliot, Faulkner, Hemingway, Thomas Wolfe og waliseren Dylan Thomas] og fortsatte med de folk, der først tog udfordringen op fra det absolut ny. Altså den udfordring ikke alene at måtte acceptere, at ens erfaring fra fødslen af var væsensforskellig fra alt, hvad der ellers gjaldt for at være gyldig erfaring. Men også at skulle finde nye udtryk for erfaringen i litterær henseende. At skulle skrive absolut ny erfaring på en ny måde. Det var de amerikanske beat-forfattere...[80]

Det er vigtigt at skelne mellem det modernistiske krav om fornyelse og opbrudsforestillingen om at "skrive absolut ny erfaring på en ny måde". Hvad er det for erfaringer, som er blevet ugyldige? Vi så det i forrige citat. "Modernismen som progressiv ideologi" er for Laugesen nået til et dødt punkt i og med den 2. verdenskrigs menneskeskabte rædsler. Fra da af må alle hidtil gældende erfaringer revideres. Det ny er herefter blevet umuligt som erfaringskategori. Laugesen sætter ikke blot en epokal cæsur, men også en paradigmatisk. Modernismens tænkning i progression og regression, erstattes med en tænkning, der i sit udgangspunkt er cyklisk og en kunst, der har bevægelse og foranderlighed som modus. Det er formodentlig en af forklaringerne på, at zen-buddhisme og præsokratisk naturfilosofi får så stor betydning for mange kunstnere og forfattere i efterkrigstiden både i USA og i Europa. Interessen for orientalsk filosofi og kultur betegner ikke blot en bevægelse bag om det 20. århundredes modernismer, men også en søgen efter et nyt idehistorisk fundament, som nødvendigvis må findes udenfor eller før det modernes ophav i klassisk vesterlandsk filsofi og kristen teologi.

Opgivelsen af 'det ny' får øjeblikkelig indflydelse på kunsten. Ved ikke længere at være forpligtet på det ny – hvilket ikke er ensbetydende med manglende bekymring for fremtiden eller mangel på visioner – åbner både fortiden og samtiden sig med et væld af muligheder. Derfor bliver kunsten efter 1960 præget af eklekticistisk mangfoldighed. Med opgivelsen af det modernistiske krav om originalitet og ny erkendelse, vender kunstnerne sig – igen – mod dagligdagen. I den postmoderne digtning transformeres det velkendte og tilvante – hverdagen og hverdagssproget – til noget nyt og ukendt.

Den postmoderne traditionsbevidsthed – ikke at forveksle med en historieløs eklekticisme – er tæt knyttet til en ny materialebevidsthed og et udvidet materialebegreb. At begynde fra *scratch* betyder både at genopdage traditionen, at opdage og udforske materialet og at inddrage alle former for materiale. Hvad sker der med lærredet, når man drypmaler som Pollock? Hvad sker der med en zinkplade, som køres over af en bybus? Hvad sker der med en råfilm, som bankes fuld af sømhuller – hvordan ser det ud, når den bliver vist? Hvad sker der med filmudtrykket, når man arbejder med faktisk tid som Warhol eller skiller lyd og billede som Goddard? Hvad stiller man op med hverdagsmaterialer fundet på gader og stræder, i containere, i naturen, i kulturen? Og hvad er John Cage's meget omtalte stilhedsæstetik, hvis ikke et arbejde med stilhed og lyd som materiale: hvordan lyder stilheden under forskellige forhold? hvordan giver 4 minutter og 33 sekunders stilhed rum for hverdagens lyde? hvordan giver en tidsfikseret stilhed rum for tilfældet? På sin vis er også happening-formen en udforskning af og et eksperiment med publikum som materiale. Hvordan reagerer publikum på de absurde eller monotone eller helt banale ting, som aktørerne foretager sig og hvordan påvirker det en happenings forløb?

Også sprog og litteratur undersøges som materiale, struktur og form. Hvordan fungerer sprog i dets mindste bestanddele, i dets mest enkle eller mest komplekse former? Hvor lidt eller hvor meget skal der til før betydninger ændres? Hvad sker der, når man pålægger sproget eller litteraturen tilfældige regler? Hvad sker der i sproget, når man kører los med rim og remser, frie associationer eller ordspil? Hvad sker der, når der skrives under påvirkning af euforiserende stoffer eller i en tilstand af koncentration opnået gennem meditation eller yoga? Hvad sker der, når man blander litterære og ikke-litterære medier? inddrager ready-mades? skriver kollektivt? blander genrerne?

Den nye opmærksomhed over for materialet viser sig i litteraturen på flere måder. Dels som en skærpet opmærksomhed over for litteraturens sproglige og skriftlige materialitet. Her kan poetikken og æstetikken f.eks. være inspireret af moderne sprogfilosofi og tekstteori, kybernetik, musik og malerkunst. Dels ved at "natur, tingsverden, erfaringer, myter og den kunstneriske traditions værker og tekster,

musik og billedkunst bliver materiale i selve benævnelsen og indgår i tekstens manipulationer eller undersøgelser."[81]

Exe Christoffersen beskriver Odin Teatret som "et teater, hvor den enkeltes træning og teknik kombineres med rejser gennem historien og møder med andre kulturer og teaterlandskaber". Det kan omskrives i mere generelle termer: det åbne felt indebærer en kunst og litteratur, hvor den enkeltes praksis kombineres med rejser gennem historien og møder med andre kulturer og kunst- og litteraturlandskaber.

Der er ikke noget epokegørende nyt i, at kunstnere og forfattere rejser ud og henter inspiration fra andre kulturer og traditioner. Det er en helt traditionel måde at uddanne og danne sig på som kunstner. Man henter nyt hjem. Som Claussen gjorde med Verlaine, Jensen med Whitman gentaget af Rifbjerg i *Konfrontation*. Eller som forfattere altid har gjort ved at læse og oversætte international litteratur. Men traditionen i Danmark har været, at det internationale er blevet læst ind i en dansk kontekst. At for eksempel den danske modernisme er blevet betragtet som en efterklang af den internationale, jf. Brostrøms efterlysning af danske helvedsblomster i 1959.

Det nye i 60'erne er den omfattende internationalisering af dansk kunst og danske kunstmiljøer og danskes placering i internationale miljøer. I slutningen af 1800-tallet og begyndelsen af det 20. århundrede har det været enkeltmandsprojekter, som gjorde danskere internationalt kendte og anerkendte – Brandes' formidling af Nietzsche, Bangs turnerende instruktør- og forfattervirksomhed, Blixens debut og popularitet i USA. I 60'erne foregår det som en aktiv udveksling, der finder sted og fortsætter på forskellige måder. Jeg har nævnt Eks-skolen, Fluxus og Odin Teatret; og Leth, der som free-lance på *Politiken* følger det internationale avantgarde-teater i Stockholm og det øvrige Europa, filmer i Nepal, møder en italiener på jordomrejse, tager hjem og etablerer filmkollektivet ABCinema, optager *66 scener i Amerika* med Andy Warhol som medvirkende etc.; eller Kirkeby, som fra starten har bevæget sig frem og tilbage mellem det danske internationale miljø og udlandet, som bliver "opdaget" af en tysk galleriejer og vælger at blive kunstprofessor i Frankfurt for at undgå den magtposition en sådan stilling ville medføre i Danmark; jeg har nævnt Laugesens placering i det internationale situationist-miljø i de tidlige 60'ere, Hans-

Jørgen Nielsen og *ta'*-folkenes samarbejde med tyske og svenske konkretister i midt-60'erne. Det betegnende er, at samtidigheden mellem forskellige traditioner også bliver en samtidighed på tværs af landegrænser.

Kapitel 3

DET ÅBNE FELT: 3. FASE-MODERNISME, POSTMODERNISME, ELLER AVANTGARDE?

Omkring 1967 – altså samtidig med at Brostrøms modernismesyn var slået igennem – blev det klart, at noget nyt var sket eller var ved at ske i litteraturen. Thomas Bredsdorff udgav *Sære fortællere* om "Hovedtræk af den ny danske prosakunst i tiåret omkring 1960", et værk som undgik slagsmålet for og imod modernismen ved at holde sig til en beskrivelse af det litterære stof. Anderledes med Hans-Jørgen Nielsens digtantologi *Eksempler* (1968) og essaysamlingen *'Nielsen' og den hvide verden* (1968), som i 1971 blev efterfulgt af Steffen Hejlskov Larsens *Systemdigtningen. Modernismens tredje fase.* Hejlskovs bog er delvis et resultat af den omtalte *Vindrose*-debat, som foregik i 1967-68 med Hejlskov og Nielsen som partnere, Niels Barfoed som udenforstående kommentator og Erik Thygesen i rollen som opponent.[82] Hele forløbet er resumeret i Hejlskovs bog.

Debatten, som Nielsens og Hejlskovs bøger er indlæg i, fokuserede på den politisk korrekte brug af system-begrebet og udstak regler og normer for den litteratur, som skulle løfte arven efter Brostrøm-Rifbjerg modernismen. Efter min mening er det her det "går galt". Man kunne kontrafaktisk forestille sig, hvad der ville være sket, hvis Nielsen og Hejlskov, eller andre, havde påtaget sig en bredere undersøgelse og formidling af midt-tresser litteraturen. Altså villet være opbruddets formidlere på samme måde som Brostrøm blev modernismens kongeniale fortolker og formidler. Det skete imidlertid ikke. Primært fordi Hans-Jørgen Nielsen havde et andet projekt – det beskrives i kapitel 7 – og fordi diskussionen ikke handlede om samtidslitteraturen generelt, men om den rigtige måde at skrive samtidslitteratur på. Sekundært fordi unge forskere, som interesserede sig for 60'er-litteraturen i 70'erne var mere optaget af litteraturteori end af litteratur og formidling. Litteraturen blev eksempelmateriale i diskussionen af fransk skriftteori og ideologikritik – betegnelsen skriftdigtning kunne uden videre subsumeres under "3.-fase-modernismen".

I

Hejlskov Larsen og modernismens 3. fase

Hejlskovs projekt gik ud på, sådan som jeg læser det, at redde den såkaldte systemdigtning fra beskyldninger om plagiat ved at bevise dens originalitet. I indledningen til *Systemdigtningen* forklarer han, at det er nødvendigt at give en oversigt over den ny digtnings forudsætninger, fordi "uden en udførlig baggrund vil det ikke være muligt at bedømme, om det er rigtigt, at systemdigtningen er en slavisk efterligning af udlandet. Eller positivt sagt: om systemdigtningen har sit eget centrum og sin egen problematik og sin egen livsfortolkning".[83] Det velkendte krav om originalitet er for Hejlskov et indiskutabelt kriterium på kvalitet. Hans konklusion er, at systemdigtning er god, hvis den "siger noget nyt om livet". I *Gyldendals litteraturleksikon* (1974) understreges fornyelseskravet i Hejlskovs definition: systemdigtning er en litterær retning, der "ved hjælp af et nyt sprog vil finde nye verdener – eller sagt på en anden måde: ved at eksperimentere med ordene få hidtil ukendte sider af tilværelsen belyst". (s.174). Der er tale om en strategisk beredskabstænkning, som bliver endnu mere pointeret, når Hejlskov beretter, hvordan lanceringen af systemdigtningen foregik med henblik på at "vinde modernisterne for den næste fase i udviklingen". Både de "toneangivende modernistiske forfattere" Per Højholt og Svend Åge Madsen bliver taget i ed, ligesom det betragtes som en taktisk fordel, at Hejlskov kendt som "etiketteret modernistisk kritiker gik ind for det nye". Så stærk en institution er modernismetænkningen blevet i 1967, at den sætter dagsordenen for den efterfølgende litteraturformidling. Systemdigtningsbegrebet bliver da heller ikke uventet et udvandet begreb, der kan dække alting og hvadsomhelst uden at præcisere, hvad system er.

I den introducerende artikel "Systemdigtning – et forsøg på en karakteristik og vurdering" forekommer ordet system ikke. I systemdigtningsbogen tales meget om systemdigtere[84], systemdigtning, systemkunst og systemisk bevidsthed. Der henvises til "systemorganet *mak*" og "systemantologien *eksempler*" og beskrives en række systemtyper: rudesystemer, spillesystemer, rimsystemer, gentagelsessystemer og fortællesystemer. Men ikke et sted defineres system-begrebet. "System" bliver hos

Hejlskov Larsen en metafor, som oversættes til andre metaforer, f.eks. "model", "emballage", "ramme", "mønster". I opslagsartiklen bruges "system" synonymt med "eksempel", en betegnelse som først blev lanceret af Højholt, siden brugt af Nielsen. Man kan så spørge, hvad forskellen er på et system, en model, et eksempel og det modernistiske autonome digt? Er der principiel forskel på det modernistiske krav om erkendelse og systemdigtningens krav om belysning af "ukendte sider af tilværelsen"? Ud fra *Vindrose*-artiklen er det svært at se forskellen. Skribenten arbejder, siges det, ud fra en læsermodel, både den ældre og yngre modernisme arbejder med modeller, men de yngre er mere interesserede i sproglige modeller. Model-metaforen er overtaget fra Bredsdorffs bog, hvor det siges om Svend Åge Madsens *Lystbilleder*: "Det er en litteraturform der ikke vil give noget billede af livet, men en *model* af livet, nogle grundmønstre så meget som muligt passer ind i." Distinktionen mellem billede og model opløses imidlertid hos Hejlskov, hvor de "nye modeller af livet" opfattes som "usædvanlige livsbilleder".

Hejlskov arbejder ud fra en meget enkel poetikopfattelse og receptions-æstetik. Det forudsættes, at digteren under skriveprocessen sætter sig i gennemsnitslæserens sted. Vurderingen af værkets kvalitet beror på, om læseren fascineres, dvs. bliver overbevist af værkets nye livsholdninger. Det forbliver imidlertid uklart, om Hejlskov finder de nye "tilværelsesmodeller" i teksten, eller om teksten "fremmanipulerer en ny menneskeopfattelse" hos læseren. I det hele taget er der en ureflekteret gliden mellem en mimetisk og en antimimetisk holdning. I systembogen anføres Hans-Jørgen Nielsens diktum om "sproget som forlæg for verden". Samtidig forbliver det uklart, hvad der er referent, sproget eller verden. Den usikkerhed bliver ikke afklaret i opslagsartiklen. Her lyder det på den ene side, at "Verden tænkes som et hierarki af traditionelle sprog som digterværket revolterer imod". På den anden side beskrives systemdigtning som en afløser for konkretismen, "netop fordi denne retning for snævert rettede opmærksomheden mod sproget – man ville have både den indre og den ydre verden med og skabe visionær kunst". For det tredje siges det, at systemdigtningen tenderer mod "ophævelse af [...] forskellen mellem kunst og liv: livet skal gøres til skønhed og skønhed til liv".[85] Her defineres systemkunst både som sproginterne eksperimenter, sprog-eksterne referencer og som en variation over

avantgarde-temaet: overskridelse af kunst og liv. Med hensyn til det sidste, er det interessant, at Hejlskov sætter lighedstegn mellem kunst og skønhed. De første moderne og den tidlige modernisme er vel netop karakteriseret ved at bryde med forestillingen om kunsten som et sted for skønhedsdyrkelse – det er i og med Baudelaire, man kan begynde at tale om en moderne gestaltning af det grimme eller det hæsliges æstetik.

Som altid hos Hejlskov Larsen er der mange gode tekstiagttagelser og især gode beskrivelser af de formelle sider ved teksterne. Her mangler dog den afgørende forståelse for, at systemer er præ-eksisterende former eller strukturer, at arbejdet med systemer er et formelt arbejde med kunst, at det netop er de formelle systemer, der styrer teksterne og at sproget også kan opfattes som et formelt system. Hejlskov er opmærksom på "de udenlandske forudsætninger i samtiden", som tildeles et særligt afsnit. Men ofte bliver det kun til overfladiske sammenligninger med henblik på at vise ydre paralleller og ligheder, f.eks.: "Man kan sammenlige striberne i Frank Stellas og Kenneth Nolands billeder med striberne i Per Kirkebys, Paul Gernes og andre danske kunstneres billeder."[86] Det kan man godt. Men det siger ikke så meget om serielt maleri og popkunst og fortæller slet ikke, hvorfor kunst og litteratur bliver tværæstetisk og hvorfor international kunst, får så stor en betydning i samtiden.

Så vidt jeg forstår Hejlskov, opfattes systemdigtning som litteratur med en særlig bevidsthed om sprog. Den læses som det modernistiske digt, dvs. antologisk (se kap. 4) – Hejlskovs bog ligner sine steder en tematisk struktureret citatmosaik – og med henblik på en eksistentiel tolkning af indholdet. Eller med Hejlskovs formulering: systemdigtningens praksis består i "manipulation med sproglige modeller med det formål at skabe nye forestillingsverdener, nye tilværelsesbilleder."[87] Betoningen af litteratur som et rent sprogligt udtryk og karakteristikken "æstetisk-eksistentiel" medfører en skepsis over for blandingsformer og formeksperimenter. Når der bruges ikke-litterære elementer tildeles disse en underordnet status i forhold til det – hos Hejlskov – specifikt litterære, sproget, dvs. det skrevne sprog. Systemdigtning implicerer

[...] en digtning, som alene henter sine mønstre fra sproget, enten der så ses, føles, drømmes. Skrivesituationen er udgangspunktet og slutpunktet, og hvad der indgår i forløbet, markeres som forestillinger – det kan være fotografier, malerier, film eller anden litteratur. (Hejlskov Larsen. 1971, s.59f).

Diskussionen med Erik Thygesen handler, som vi skal se, især om det tilladelige i at bruge urene former, genre- og mediehybrider.

System-begrebet er ikke meget bevendt som arbejdsredskab, først og fremmest fordi det er umuligt at samle 60'er-digtningens mangfoldighed under ét begreb. Der er da også i Hejlskovs bog en helt klar prioritering af stoffet. I indholdsfortegnelsen findes 120 henvisninger til Hans-Jørgen Nielsen, 66 til Per Højholt, ca. 45 til hhv. Christensen, Kirkeby, Leth, Lundbye, Madsen, ca. 22 til hhv. Nordbrandt, Thorup og Laugesen. Man konstaterer, at beskrivelsen af systemdigtningen – og dermed begrebet om modernismens 3. fase – tager sigte på Hans-Jørgen Nielsens forfatterskab med Højholt som sekundant. Den figur – alternativt en ligestilling af de to eller Højholt i førerposition – er siden hen gentaget i samtlige danske litteraturhistorier og opslagsværker. Jeg er ikke ude på at reducere disse digteres betydning i litteraturhistorien eller underkende deres litterære kvalitet. Jeg påpeger blot, at brugen af den figur, for det første blokerer for en teoretisering af opbruddet, for det andet indskrænker det åbne felt. Det betyder både at det bliver vanskeligt for os at læse den eksperimenterende 60'er- og 70'er-litteratur, som ikke forholder sig til Nielsens og Højholts poetikker og placere den i en kontekst. Sagt på en anden måde: når konteksten forsvinder, forsvinder dele af litteraturen. Dernæst kan man konstatere, at Hejlskovs opfattelse af systemdigtning fremstår som en videreførelse af modernismekonstruktionen. Hvorvidt beskrivelsen passer i forhold til Nielsens og Højholts forfatterskaber er et andet spørgsmål.

II

Erik Thygesen og postmodernismen

I polemikken mellem Hejlskov, Barfoed, Nielsen og Thygesen er der imidlertid potentiale til et alternativt perspektiv. Niels Barfoed kunne ikke få Hejlskovs systemkoncept til at passe på Peter I. Erichsens og Per Kirkebys litterære værker, der be-

skrives som "et usammenhængende materiale-mylder (og det er ikke noget system), der består af private forkærligheder, kuriosumagtige særinteresser, forskellige rodekasser med sensibilitetslegetøj etc. – der altsammen tillægges litterær værdi og kommunikabel gyldighed."[88] Hejlskov tilsluttede sig Barfoeds opfattelse og udvidede kritikken til også at omfatte Erik Thygesen. Kirkeby skriver, ifølge Hejlskov, på en "personlig mytologi" og Thygesen "bearbejder et »gammeldags« valgt sprogligt materiale efter visse ikke altid formaliserede principper". Det kan ikke kaldes systemdigtning, fordi "systemet [hos de to forfattere] arbejder ikke i hele sprogets struktur, eller mere præcist: i alle sprogets lag, men indskrænkes til at gælde inden for syntaksen." Hverken Kirkeby eller Thygesen lever op til systemdigtningens krav om at etablere en poesi ud fra en "egentlig sprogæstetik". De er ikke interesseret i at opbygge "en sproglig maskine, der producerer nye livsbilleder", men vil derimod skabe "en antimetafysisk stemningskunst ved hjælp af elementer hentet fra den folkelige underholdningslitteratur". Pop og hybridformer kunne altså ikke godkendes som adækvat samtidslitteratur.

Som tidligere nævnt svarede Kirkeby igen ved på ægte situationist-maner at vende kritikken til sin fordel, idet han bekendte sig til eklekticisme, materialemylder, private forkærligheder og kuriosumagtige særinteresser![89] Thygesen gik ind i polemikken med to artikler. Der er især tre problemstillinger, som på afgørende måde afviger fra den modernistiske fase-tænkning og åbner for en anden tilgang til periodens litteratur: formulering af begrebet postmodernisme, formulering af et formelt gennembrud og opgør med forestillingen om kunstens nytteværdi.

For det første konstaterer Thygesen, at der ikke længere er basis for modernismens materialehomogene samtidsbevidsthed:

> 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 kunst*værket*, 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 udtryksstrukturer.*[90]

Det interessante er, at her defineres forestillingen om det postmoderne eksplicit. Erik Thygesen er den første herhjemme, der bruger termen.[91] Hans-Jørgen Nielsen så det anderledes. I sin svarreplik til Thygesen hedder det bl.a.: "Systemdigtningen er [...] et fænomen i hastig udvikling snarere end noget færdigt. Og udviklingen går ikke i retning af en »post-modernisme«, som visse lidt hurtigt antager – sådan én har man ikke set skyggen af endnu. Det, der sker, markerer blot en ny fase i den modernistiske tradition."[92] Nielsen og Hejlskov står dermed som videreførere af modernismekonceptet, mens Thygesen og andre *ta'*-folk foruden – som vi har set – Kirkeby og Laugesen formulerer en ikke-modernistisk eller postmodernistisk optik.[93] Nogle flere eksempler fra *ta'* er interessante, fordi de formulerer et opbrud med baggrund i en kunstnerisk praksis som svarer til Thygesens begreb om postmodernisme. For eksempel denne karakteristik formuleret af Peter Louis-Jensen i artikelen "Omkring Zero", *ta'* 1 (1967), citeret af Thygesen i *Vindrosen*:

Lag efter lag er skrællet 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 muligheder for *frit at vælge i dyngen af opbrugte former*, i erkendelse af at ingen af disse former længere fører et værdiladet indhold, der alene kan anskueliggøre kunstneriske intentioner.[94]

Thygesen og Louis-Jensen er helt på bølgelængde med et andet *ta'*-bidrag, musikkritikeren Poul Nielsens opgør med Adornos modernistiske musikæstetik i artiklen "Figurativ musik. En re-interpretation af Strawinskys neoklassicisme", *ta'* 4 (1967). Jeg citerer fra slutningen:

Man kan sige, at Strawinsky nærmest opererer ud fra et horisontalt rundskuende forhold til den musikalske virkelighed, som udgøres af de musikalske konventioner, der eksisterer som faktiske psykiske størrelser. Og det vil sige, at al musik fra højklassiken (da koncertrepertoirets stagnation satte ind) til i dag, inkl. Webern-Nachfolge, trivialmusik, jazz etc. får status af **én** musikalsk sprogtilstand. Strawinskys musik er derved inkommensurabel med det stilbegreb, som ligger bagved den ellers accepterede historisk-genetiske opfattelse af det, der er sket i musikken i den pågældende periode. (Poul Nielsen. 1967, s.16).

Det spændende i disse formuleringer er for det første, at de samtidigt og ud fra forskellige kunstarter beskriver en postmoderne tilstand med basis i praksis og ad den

vej konciperer begrebet postmodernisme. Begrebet var ukendt i Danmark, man kendte ikke til den samtidige begrebsbrug i amerikansk litteratur- og kulturkritik. Thygesen har senere uddybet, hvad han mente med termen og hvordan han betragtede postmodernismen som monokulturens, dvs. modernismens sammenbrud:

> Jeg har opfattet modernismen sådan, at der skulle være en sammenhæng mellem omverdensoplevelse og form. Den dér brudte form, som var modernisternes form, var den eneste sande form, fordi den udtrykte en bestemt omverdensoplevelse. Jeg og andre – man kunne kalde os tidlige postmodernister – opfattede sproget som et materiale, der ikke som sådan var helligt og knyttet til en bestemt erkendelse. Man kunne derfor frit bevæge sig mellem stilarterne, sætte stilarter op mod hinanden. I tidsskriftet *ta'* [...] bruger vi for første gang ordet postmodernisme i den betydning, det siden hen fik: *Ikke som noget, der historisk kommer efter modernismen, men som udtryk for en opfattelse af kunsthistorien og litteraturhistorien som én stor mødding eller samling, hvorfra man frit kan vælge de former, man vil betjene sig af.* (Borup og Mai. 1999, s.179).

Dernæst kan man sammenkæde de danske formuleringer fra 1968 med situationisternes visioner fra 1959/60. I det før citerede manifest udtales med henblik på fremtiden og jeg fremhæver: "[situationismen] vil være en **global aktivitet, som på én gang skal anvende *alle* brugbare midler**". Situationisterne forudså en kulturel skaben, hvor man vil "komme til at se en mangedimensioneret inflation af tendenser, eksperimenter, »skoler«, som alle er radikalt forskellige, og dét *ikke længer succesivt, men samtidigt.*" Syv år efter skriver Thygesen som anført om "den øjeblikkelige postmodernistiske situation", hvor det ikke længere vil være muligt "at opfatte enkelte stiltræk som synonyme med en verdens- eller omverdensopfattelse" og derfor er "muligt at disponere over en principielt uendelig række af udtryksstrukturer." Louis-Jensen beskriver kunsthistorien indtil 60'erne som en proces, hvor "den klassiske formopfattelse" er gennemarbejdet og materialet kasseret. Den proces ser han nu fuldført. Det giver "muligheder for frit at vælge i dyngen af opbrugte former". Den samme æstetik ser Poul Nielsen allerede indfriet hos Stravinsky, hvor "al musik får status af én musikalsk sprogtilstand".

Brostrøm lancerede begrebet modernisme i 1959. Omkring 1967 var modernisme accepteret som velfærdsstatens kunstopfattelse. Situationisterne indvarsler postmodernismen som et internationalt fænomen i 1959, dog uden at anvende termen. I 1967 konstateres postmodernismen som en realitet af de mest visionære

blandt samtidens danske kritikere og kunstnere. Situationen i Danmark er altså denne: et monokulturelt kunstbegreb vinder hegemoni i de moderne institutioner fra 1959-67. I nøjagtig samme periode dementeres modernismekonstruktionens gyldighed af den kunstneriske praksis. Hvordan er det muligt at overse den diskrepans? Det er det kun, fordi den post-modernistiske kunst og litteratur enten slet ikke formidles eller formidles *som* modernisme.

Næste punkt hos Erik Thygesen angår karakterisering af litterære former i det, jeg har kaldt det åbne felt. Thygesen plæderer for, *at kunst grundlæggende er en formel bearbejdning af et givet materiale og at det er de formelle regler og systemer, der styrer, men ikke determinerer, materialeprocessen.* Den grundopfattelse kan siges at være dækkende for de opbrudsdigtere, som er i fokus i denne afhandling. Undtagelsen er Hans-Jørgen Nielsen, som i teorien argumenterede for Hejlskovs systembegreb, men som i sin egen digteriske praksis nærmer sig ovennævnte opfattelse.

Thygesen skelner ikke principielt mellem de forskellige kunstarter. Systemteorierne er primært hentet fra billedkunst og musik. Arbejdet med litteraturen kan enten bestå i at "indarbejde enhedsskabende strukturer af indholdsmæssig (fortællende, stemningsskabende) art. Eller at indarbejde enhedsskabende strukturer af materialemæssig (lydlig, sproglig) art". Hvis digteren ønsker, at lave et værk som har "spilkarakter" gives der tre struktureringsmuligheder: "Man kan vælge en materialefremmed spilleregel; eller man kan vælge en materialekonvergerende (»materialerigtig«) regel, der kan koncentrere sig enten om materialets sproglige eller om dets episke/lyriske indhold." Opstillingen er skematisk; virkeligheden rummer et utal af blandingsmuligheder og overgangsformer.

De episke/lyriske strukturer defineres som brugen af symboler, metaforer, motiver – litterære elementer som allerede findes anvendt hos Homer. Som nutidigt eksempel fremhæves *Ulysses*, "en stilistisk stærkt styret tekst", der fungerer som "udfyldningsmasse over et stramt tilrettelagt episk og motivistisk symbolskema". Man kunne tilføje, at netop *Ulysses* ofte fremhæves i den anglo-amerikanske litteraturhistorie, som det eksemplarisk modernistiske værk på grund af symbolstrukturen. Som bekendt bygger Joyce's roman på en metaforisk sammenknytning af et mytisk plan og en fiktion på et nutidsplan. Af danske eksempler nævnes "Vagn Lundbyes mobi-

leopbygninger, Jørgen Leths lyriske essays, Peter J. Erichsens manipulationsmodeller, Svend Åge Madsens terapeutiske variabler". Denne type betegner altså en litteratur med spilkarakter styret af konventionelle litteratur-interne principper.

Materialekonvergerende sproglige strukturer finder Thygesen i Gertrude Steins arbejde med syntaksen og i Joyce's brug af "lydlige og sproglige modeller" i *Finnegans Wake*. Det kan lægges til, at drivkraften i Joyce's senværk er ordspillet og at netop denne bog ofte nævnes som et af de første postmoderne værker. Blandt de danske henvises især til Hans-Jørgen Nielsen, og til en vis grad Henrik Nordbrandts *Miniaturer*, Per Højholt[95], den ikke-visuelle/ikke-auditive konkretisme og en del pop- og ny-enkelhedsdigtning.

Så kommer vi til den "materialefremmede struktureringsmodel", som Thygesen kalder systemisk. (Dette blev et kernepunkt i striden med Hejlskov. I min fremstilling er jeg imidlertid ikke interesseret i etiketterne, men i beskrivelsen af litteraturen og dens virkemåder). Forbillederne finder Thygesen i systemmaleri og systemisk musik. Det specifikke ved Thygesens systemdefinition er, at den forudsætter anvendelse af præfabrikeret materiale (ægte og konstruerede ready-mades), som bearbejdes efter "materialefremmede spilleregler". Disse kan groft inddeles i tre kategorier: matematiske systemer (spil- og informationsteori), systemer med afsæt i tegnteori og private systemer. En anden inddeling omfatter faste skemaer eller tilfældige systemer eller en kombination af de to. Metoden gælder som fællesnævner:

> Fælles for de opregnede system- eller skema-muligheder er – i hvert fald i store træk – selve arbejdsmetoden. Et mængdeprincip, et stofmateriale, et repertoire underkastes et fordelingsprincip og lægges ud i den struktur, der opstår som resultat af materialets passage gennem »tekst-generatoren« [...][96]

Thygesens mange eksempler hentet fra dansk og international litteratur vidner om et grundigt kendskab til informationsteori (kybernetik) og dermed også en forståelse for *styringen* af kunsten, både den vilkårlige (subjektive) og den tilfældige, hvad enten der er tale om Tristan Tzaras lodtrækningsdigte, Burroughs cut-ups udført på ready-mades, Kirkebys tilfældighedsbestemte systemer eller Stig Brøggers brug af Markovs sandsynlighedsprincipper.

Heller ikke hos Thygesen argumenteres overbevisende for brug af systemtermen; derimod er materialebegrebet interessant i en opbrudssammenhæng: ved at arbejde kunstnerisk – spontant eller proceduralt – med et foreliggende materiale eller tage udgangspunkt i en foreliggende virkelighed brydes modernismens krav om originalitet. Derved placeres kunsten i en international tradition, som har sin forgang i kubisternes collage og montage, dukker op igen hos dada, surrealisme, lettrisme, fornyes i Asger Jorns modifikationer, situationisternes détournementer, Olsons og Williams anvendelse af inmonterede autentiske hverdagsgenrer, Burroughs cut-ups, Beuys' "Glasmontre med objekter", Kirkebys eklekticisme og pop-art, Turèlls og Laugesens brug af ting og ord fundet i hverdagen og i kunsttraditionen eller Høecks transformation af klassiske genrer ved hjælp af kybernetik.

Også styrings-begrebet rækker ud over diskussionen om systemdigtning. Her bliver der tale om et brud med den centrale forestilling om den 'fri kunst', f.eks. den moderne/modernistiske poesi, der efter de faste versemåls bortfald i midten af 1800-tallet opfattes som fri for styring. Dette bliver diskuteret i næste kapitel. Allerede Hugo Ball afviste tanken om en fri og original skaben i 1916:

Der Künstler, der aus der freischaltenden Imagination heraus arbeitet, erliegt in puncto Ursprünglichkeit einer Täuschung. *Er benutzt ein Material, das bereits gestaltet ist, und nimmt also Klitterungen vor.* (Ball. 1992, s.82).

Når først man har indset, at forestilllingen om den frit skabende kunstner ikke er uden problemer, kan denne indsigt udnyttes kreativt, sådan som det sker i den kunst, der arbejder med kybernetik og tilfældighedsæstetik eller lader sig betjene af tilfældet.

Det er desuden værd at bemærke, at Erik Thygesen i modsætning til Hans-Jørgen Nielsen ikke arbejder i termerne progression og regression. For Thygesen er der ingen problemer i, at samtidslitteraturen genbruger traditionelle litterære troper som metaforer og symboler. Den systemiske kunst sættes heller ikke som eneste adækvate form, tværtimod: "I mine øjne er imidlertid associationsstrømmen, den optiske eller den fantastiske roman i lige så høj grad den elektroniske tidsalders

prosa" skriver han og tilføjer med hilsen til Nielsen: "Også på dette område må vi acceptere en udstrakt værdirelativisme."[97]

Til sidst vil jeg fremholde Erik Thygesens sammenkædning af kunst som et formelt anliggende og opgøret med forestillingen om kunstens nytteværdi i samfundet. I *Vindrose*-artiklen om systemisk kunst findes en parantetisk bemærkning, som indirekte anspiller på Hejlskovs og Nielsens litteratursyn. Thygesen skriver: "Væsentligt er det – én gang til – at slå fast, at [systemerne] ikke er andet end arbejdsmetoder. Forskellige teoretikere og praktiserende kunstnere har forsøgt at opfatte disse arbejdsmetoder som artistiske korrelater til menneskets aktuelle historiske situation, som stormetaforer på en eller anden verdensopfattelse." I den efterfølgende artikel "Barfoed, Nielsen og mig" sidestiller han Niels Barfoeds krav til kunstneren om en "løbende samtidsorientering og -stillingtagen" og Hans-Jørgen Nielsens krav om "eksistentielle korrelater" (se kapitel 7). Thygesen kunne for så vidt også have inddraget Hejlskovs krav om nye livsbilleder og tilværelsesmodeller. Han skriver:

> Man må se det helt enkle forhold i øjnene, at hans [kunstnerens] bearbejdning af det indsamlede materiale (og med "indsamlet materiale" tænker jeg også på helt abstrakte idekomplekser) udelukkende udgør en kunstnerisk strukturering. Materialet, visionen *kan* være af politisk-social art, men det/den kan også være rent episk eller psykologisk eller helt formel eller også noget helt sjette. Materialet, visionerne må principielt være ligeberettigede.[98]

Igen er det karakteristisk, at mulighederne er mangfoldige og ligestillede både med hensyn til materialets karakter og substans og med hensyn til indholdet. Men især er det interessant, at arbejdet med kunst defineres formelt. Thygesen fortsætter:

> Det 'stumme' lighedstegn man som oftest ser anbragt mellem 'formalisme' og 'social uansvarlighed' (*"Palupontoppidan-syndromen"*; navnecollagen 'lånt' hos Poul Borum) er urimelig, fordi det tvinger kunstneren ud i en række (ofte ubevidst falske) ekstrakunstneriske undskyldninger for at bevise det 'nyttige' (samfundsmæssigt, erkendelsesteoretisk) i sit arbejde.[99]

Erik Thygesens artikel er indlæg i en samtidig polemik med klare litteraturpolitiske over- og undertoner, der bl.a. også handler om, hvem der skal overtage Brostrøms position som førende formidler af samtidslitteraturen. I et større perspektiv bliver

der imidlertid tale om et opgør med den modernistiske kunstopfattelse, som kan føres tilbage til kulturradikalismen og dybest set har afsæt i oplysningstiden.

III

Klaus Høeck og systemdigtning

I slutningen af 60'erne og begyndelsen af 70'erne skrev Klaus Høeck en række artikler i *Nuancer, Dansk Musiktidsskrift* og *Exil*, som udsprang direkte af erfaringerne med et digterisk arbejde ud fra systemteori og kybernetik.[100] "Hvad er systemdigtning?" spørges der indledningsvis i artiklen "Systemdigtning og seriel digtning", 1971. Høeck forklarer:

> Spørgsmålet er relevant, idet snart sagt al digtning i øjeblikket kaldes systemdigtning. System betyder: bygning, et velordnet, formålstjenligt sammensat hele, orden og sammenhæng. Systemdigtning må da kunne karakteriseres som en digtning, der bygger orden, en digtning der stræber efter sammensat helhed og orden.[101]

For det første er det vigtigt ikke at læse begreberne helhed og orden metaforisk. Her betyder de strukturel orden, og det er *ikke* mimen af en verdensorden.[102] Systemet er ikke, som hos Hejlskov m.fl., et eksempel på eller en model af livet. For det andet bliver systemdigtning med denne definition ikke et moderne eller modernistisk fænomen. Oehlenschläger er mere systemisk, end megen aktuel "systemdigtning" skriver Høeck. Interessen for systemdigtning skyldes den totale formelle frihed, som er skabt af fraværet af en ældre orden, dvs. metrum og versemål. Høeck ser både billedmodernismen og den anti-metaforiske konkretisme som reaktioner på det tomrum og kaos, der følger med den formelle frihed. Som en tredje mulighed 'genopdages' systemdigtningen:

> Et nyt overordnet princip træder i stedet for den ældre orden. Et princip, en lovmæssighed, der nu kun er gældende for det enkelte digt, eventuelt enkelte digtsekvens. Det vil sige digtets formelle side er ikke som tidligere bundet til en i forvejen kendt og under alle omstændigheder gældende lovmæssighed, såsom rim, rytme etc., men regulerer nu digtet (digtene) efter en specifik for dette digt gældende lovmæssighed.[103]

Spørgsmålet er nu, efter hvilke kriterier styringsprincipperne konciperes. Den tidlige systemdigtning i 60'erne var fortrinsvist spontant organiseret. Alle mulige systemer blev brugt, idet man kan skelne mellem materialefremmede og materialenære systemer, jf. Thygesen. De første beror på tilfældige indfald, som omsættes til en formel. De sidste anvender f.eks. forskellige stilarter som parametre i digtet: "P. Kirkeby opererer således med ruiner, brokker af tidligere stilarter, sammenstiller dem, som det passer ham, vælger og vrager mellem alle mulige former, bygger en digtning op af stilarter. En ruindigtning." Til forskel fra Thygesen, er Høeck mest interesseret i den materialenære systembrug:

> [...] den digtning der drager den fulde konsekvens af systemet, og i stedet for at lægge tilfældige ideer til grund for sine systemer, vælger disse systemer i overensstemmelse med materialets egne lovmæssigheder.[...] Dette vil sige at man i stedet for en mere indholdspræget overordnet princip nu kan beskrive digtet som et sammensat forløb af forskellige konstante og variable elementer. Igen: digtet kan beskrives som et sammensat forløb af parametre.[104]

Det karakteristiske og særlige ved Klaus Høecks systemdigtning er, at han opfatter materialet, altså sproget, som et system af lovmæssigheder og derfor opstiller sine digtsystemer ud fra parameterfiksering af sproglige strukturer og kategorier. Digterisk brug af systemer kan ikke alene bestemmes som "formel fremmedhed", fordi det systemiske allerede er givet i og med sproget. Som vi skal se i gennemgangen af digtkredsen *Projekt Perseus* anvendes Viggo Brøndals sprogteori til at definere materialekategorier og strukturelle niveauer, mens der anvendes kybernetiske principper til at udarbejde de forskellige parametre. Høeck skelner mellem to systemtyper: naturen, som er et dynamisk system til forskel fra sproget, som er aksiomatisk bestemt. Derfor kan man ikke uden videre sammenligne systemerne hos Inger Christensen og Høeck. Christensen opfatter tallene og de matematiske systemer som noget naturgivent, der kan følges i kunsten. Høecks grundopfattelse, at sproget er et aksiomatisk system, betyder, at al digtning i princippet er systemisk. Derudover argumenterer Høeck for, at al digtning ligger under for en eller anden form for styring. Ikke alle digtere er sig dette forhold bevidst i deres arbejde med sproget. Nogle arbejder med spontanstyring, andre med prædeterminerede eller procedurale former. Prædeter-

mineringen er for Klaus Høeck en måde at sætte sig ud over den 'ufrivillige' styring, digtet er underlagt, når der ingen bevidst styring er. Altså de subjektive tilbøjeligheder, der får digteren til umiddelbart at vælge en bestemt type sprog, troper, figurer, ordklasser mv. Styring handler ikke om at styre poesien mod et bestemt på forhånd vedtaget mål. Men om at styre materialeforbruget og processen. Gennem denne systematik kan digteren bryde ind i sin egen, ikke-erkendte måde at "se" på, for så vidt sproget er den måde vi artikulerer ikke-sproglige erfaringer med. I kapitel 4 diskuterer jeg det centrale spørgsmål om styring og frihed fra styring i skriveprocessen generelt.

Høeck forklarer i artikelen, at parametre kan opstilles, så digtet bliver et kompleks styret af et tildels uoverskueligt net af serielle forløb, der kan indvirke på de største og mindste detaljer. Umiddelbart lyder det meget teknisk og fjernt fra en traditionel skelnen mellem teknologi og kunst. Dertil kommer at kun få digtere herhjemme har arbejdet med kybernetik. Inden for malerkunsten og den elektroniske kompositionsmusik er kybernetik hyppigere anvendt. I USA har digterkomponisten John Cage anvendt teknikken både i musikken og poesien. Men, som Høeck påviser, der er ingen principiel forskel på et kybernetisk styret serielt digt og et hexameter:

> Det der er det nye ved det såkaldt serielle digt, er det, at der for det første er taget hensyn til mange flere parametre end i det klassiske digt, og for det andet, at de regler, love og overordnede principper der nu gælder, adskiller sig fra tidligere tiders formelle principper derved, at de ikke er én gang for alle gældende principper, men skifter fra digtsekvens til digtsekvens, fra digtsamling til digtsamling. I det serielle digt er der således blot tale om en sidste konsekvens af noget, der begyndte da digtet så dagens lys. Hvor man tidligere kun var interesseret i det rytmiske meter og snart havde fastlagt ganske specielle lovmæssigheder for mængde og distribution, som det ses i f.eks. hexametret, dér søger det serielle digt at inddrage alle relevante parametre, der nu søges ordnet efter serielle såvel som efter aleatoriske og statistiske principper.[105]

Som det fremgår, er systemdigtning ikke mekanisk maskindigtning, selvom der bruges maskiner før og under processen til statistisk beregning, feed-back og hukommelse. Men "maskinen", behøver ikke være en faktisk maskine af stål og laminat, den er snarere en metafor for den prædeterminerede styring, lige som metrum og versemål er maskiner, der genererer en bestemt type tekster. Forskellen er, at den

postmoderne systemdigter selv skaber sin tekstmaskine. Derfor er systemisk-kybernetiske værker ofte udstyret med omfattende beskrivelser af de regler, som styrer det pågældende værk. Systembeskrivelsen fungerer både som læsemanual og indgår som en del af værket – men den er ikke en facitliste: værkbeskrivelsen peger på, at læseren selv må konstruere sin vej gennem stoffet (se kapitel 4 og 8).

IV

Systemdigtning og skriftpoesi

I lyset af de forskellige definitioner og opfattelser af systemdigtning kan det være relevant at undersøge reception og formidling af begrebet i sam- og eftertidens litteraturhistorie og kritik. Det første man kan konstatere er, at Erik Thygesens postmodernisme-begreb og Klaus Høecks artikler om det fænomenologiske kunstværk, systemdigtning og kybernetik ikke er medreflekteret i samtidens toneangivende formidling af systemdigtning. Et eksempel fra *mak* 2 (1969) tilføjer endnu et vigtigt perspektiv til de forskellige systemopfattelser og positioner i forhold til modernismen. Per Højholt polemiserede i artiklen "Intethedens grimasser. Grimassen og det systemiske" med systemopfattelsen hos Per Kirkeby (Erik Thygesen og Stig Brøgger) og Hans-Jørgen Nielsen. Højholt bruger i lighed med Hejlskov systembegrebet som metafor, men anerkender kun én brug af termen. At "skabe systemiske værker" vil sige "at skabe eksempler på total revolte". Det kan man kun iflg. Højholt, hvis "manipulationen med sproget [er] ren, tom, total i systemisk forstand". En 'tom' sprogmanipulation betyder, at revolten som holdning ikke er rettet mod 'noget', men mod 'intet'. Ethvert eksempel/system skal rumme henvisninger til intetheden, således at digtet stivner i en intethedens grimasse, dvs. en holdning, der er principiel udskiftelig med hvad som helst. Det kan man ikke, mente Højholt, hvis a) man arbejder uden litterære kriterier for systemisk styring og b) hvis man bruger traderede former.

Følgelig afvises Kirkebys systemopfattelse i digtet "Jeg er eklektiker. Manifest", et digt, der efterhånden viser sig som et af sentressernes mest omdiskuterede. Kirkeby har ingen litterære kriterier skriver Højholt, og falder derfor "tilbage i to roller, som ikke på forhånd er revolterende i sproglig henseende, malerens og romantikerens". Højholt bemærker ikke detournémentet, der jo netop er en systemim-

manent re-*volte* og er heller ikke bevidst om sin egen konventionelt genrestyrede læsning: han tager Manifest-titlen bogstaveligt og opdager ikke, at genren er brugt som litterært kriterie for en sammenhobning af citater. Dernæst kritiseres Hans-Jørgen Nielsen for i *Vindrosen* 6, (1968) dels, at afvise strenge systemtyper, dels at anbefale brugen af både nye og traditionelle former. Om det første skriver Højholt:

> At lave et systemisk kunstværk er vel netop at bryde et system ned [...]. Men kun strenge systemer fremtvinger den nødvendige arbejdsmoral og kan derved bedst nedbrydes effektivt. Når teksten er færdig, er systemet jævnet med jorden, eksisterer nu kun som eksempel, i den pågældende tekst. (Højholt. 1969, s.26).

Som det fremgår er Højholts systemopfattelse fundamentalt forskellig fra Klaus Høecks. Det kan bl.a. aflæses af Højholts negative responsum i 1970 på første del af Høecks digtcyklus *Rejse*, der blev kritiseret for ikke at 'udtømme systemet' og ikke anvende 'et lukket system'.[106] Om brugen af traditionelle litterære former med deres tilbøjeligheder for historiegestaltning, kadencer, hovedtemaer, klimaks og pointer skriver Højholt: "De er dele af de formelle betingelser og kan ikke fjernes eller nivelleres ned, så en systemisk udnyttelse af formen kan finde sted på de rette betingelser" (ibid. s.27). Højholts argument, at traderede former er uanvendelige, fordi de er bærere af traditionelle forestillinger og kravet om formfornyelse er helt identisk med Brostrøms opfattelse, da han introducerede modernismen 10 år tidligere. Udtømningsmetaforen (dvs. den negative variant af det modernistiske krav om udfoldelse) og kravet om digtet som eksempel på et lukket system peger på digtet som metafor for værket, finalitetsstyring og autonomi. Højholts systemopfattelse kan uden videre indplaceres i modernismekonstruktionen, som en udviklingslogisk forlængelse af den forudgående danske "højmodernisme". Dertil kommer, at Højholts intethedsmetafysik, i eftertidens formidling bliver normdannende og – misvisende – perciperes som en antimetafysik (se nedenfor).

Et andet generelt træk i formidlingen er, at "3. fase-modernismen" ofte underdeles i yderligere tre faser: konkretisme, systemdigtning og skrifttematik (eller skriftpoesi). I nogle tilfælde skelnes der mellem begreberne, andre gange bruges de synonymt. Det er karakteristisk, at Nielsen og Hejlskov bruger termerne som periodebegreber (1964-66: konkretisme; 1967-69: systemdigtning; 1970: skriftpoesi; deref-

ter: politisk digtning). Hans-Jørgen Nielsens svar til Per Højholt i *mak* 2 (1969) er typisk i den henseende: "Systemdigtning er ikke de vises sten [...] men et »stilhistorisk« fænomen, som den eksperimenterende poet må forlade, det øjeblik den erkendes som sådant". Typisk for Nielsens aktualitetstænkning (se kap. 7) beskrives tidsrummet fra 1964-69 som en udvikling og afvikling af stilarter. Nielsen erklærer, at han er ligeglad med om "den der gamle konkretistiske kombinatorik ryger sig en tur eller ej", at systemkunsten for øjeblikket er på retur, at den unge generation netop nu anvender både nye og gamle former og at fantasien er vendt tilbage i en form, som Nielsen kalder "hallucinatorik".

Mange formidlere opfatter system-termen negativt og søger at "redde" poesien fra maskinerne ved at læse den som et sprogkritisk "modsprog". Nogle sætter lighedstegn mellem 3. fase-modernisme og et ikke altid nærmere defineret avantgarde-begreb. Betegnelsen "fransk skrifttænkning" bliver fast inventar i formidlingen uden, at der reflekteres over de forskellige former for skrifttænkning, deres fagvidenskabelige tilholdssted i filosofien, deres kilder mv. Dette vender jeg tilbage til. I det følgende diskuteres udvalgte eksempler fra forskningslitteratur, kritik og formidlingsgenrer i perioden.

Steffen Hejlskov Larsen skriver i *Gyldendals Litteraturleksikon* (1974), at systemdigtningen i sin *sidste fase* er blevet "stærkt præget af skriftæstetikken i Frankrig (Merleau-Ponty og Derrida), især Peter Laugesen og Hans-Jørgen Nielsen". Hejlskov ser deres værker efter 1970 som eksempler på nedbrydning af normsystemer i stedet for etablering af dem, og konkluderer, at systemdigtningen ikke længere er dækkende for perioden. Bemærk, at system-betegnelsen her gøres til et periodebegreb. I samme værk beskriver han Laugesen som "stærkt præget af Merleau-Ponty og af kredsen omkring det franske tidsskrift Tel Quel". Hvorfor nu det? Hejlskovs leksikonopslag afspejler og forenkler tendenser indenfor den aktuelle forskning i "skriftpoesi" i første halvdel af 1970'erne. Eller mere præcist: I kredsen omkring Niels Egebak, som også redigerede tidsskriftet *Exil*, var man meget optaget af udviklingen inden for fransk sprogfilosofi. I den sammenhæng bragte Niels Egebak, Hugo Hørlyck Karlsen og Vagn Thule Hansen analyser af enkeltdigte som eksempler på "skriftdigternes" anvendelse af Tel Quel-gruppens teorier, udredningen af "den lingvistiske

ideologi", bruddet med nærværsmetafysikken og Derridas skriftbegreb.[107] Digte af Peter Laugesen parallelliseres til "det lingvistiske aspekt" af Derridas generaliserede skriftbegreb (Egebak), til arkeskriftens differentierende bevægelse (Thule Hansen) og til Philippe Sollers skriftbegreb (Hørlyck Karlsen).

Blandt tidens anmeldere er der stor uenighed – og forvirring – med hensyn til kategorisering af Peter Laugesens forfatterskab. Efter den tredje bog i 1969 overvejede Per Højholt, om Laugesen overhovedet burde regnes til de sprogbevidste, reflekterende digtere eller opfattes som "subjektiv billeddigter"; Kristen Bjørnkjær var ikke i tvivl: "Laugesen er 'faderen' til den efterhånden temmelig udvandede sprog- og skriftkult". Hans-Jørgen Nielsen kunne ikke se ligheder mellem Laugesen og Tel Quel-skribenterne; Finn Stein Larsen fandt, at Laugesen "arbejder kunstnerisk med en fransk-orienteret skriftfilosofi", John Mogensen, "at digtene indirekte er knyttet til fransk semiologi". For de marxistisk orienterede anmeldere og skribenter, repræsenterer den anarkistiske revolte hos Laugesen og Turèll en blindgyde. Laugesens skriftpraksis må konsekvent føre til "hypostasering af privatsfærens egoisme" anmeldte Hørlyck Karlsen. Hos Turèll finder han bl.a. "et explicit og utvetydigt udsagn om en fundamental idealisme", et absolut princip, "der karakteristisk forbindes med en central logocentrisme", "fortvivlede forsøg på at *skrive* sig ind til denne oprindelse *bag ordene*". Alt i alt affærdiges Turèlls skriven som en strategi, der vil medføre "bevidstløshed overfor historien og dens bevægelser".[108] Lignende synspunkter, foruden karakteristikken "modernist", kan man finde i Hans-Jørgen Nielsens anmeldelser af Turèlls værker i første halvdel af 1970'erne.

Det karakteristiske for såvel den semiotiske, som den marxistisk inspirerede reception er fokusering på teoridannelser, begreber og ideologisk korrekthed og en sekundær interesse for den faktisk foreliggende litteratur. I alle tilfælde anvendes et teoretisk-abstrakt skrift-begreb. Vi skal frem til 1980 før opfattelsen af f.eks. Peter Laugesens forfatterskab revideres inden for Exil-kredsen. Det sker i Vagn Thule Hansens artikel "Anarko-skriften – om Peter Laugesen" i *Meddelelser fra Dansklærerforeningen*. Thule Hansen oplyser, at i modsætning til hvad man tidligere har antaget, har "Laugesens skriftbegreb ikke meget med Derridas skriftbegreb at gøre" og heller ikke med en "teoretisk-akademisk écriture, som fx hos en Philippe Sollers". I stedet

kobles skriftbegrebet til typografien under henvisning til Laugesens profession som typograf og – korrekt – til surrealisten Antonin Artaud som litterær inspirationskilde. Der ses en parallel til Roland Barthes' begreb om skriften som personlig sprogbrug i forhold til det almene sprog og et fælles træk til Derridas yderliggørelse af skriften. Thule Hansen oplyser, vist nok som en af de første, om Laugesens interesse for amerikansk litteratur, men betoner skriften som en "spontan anarko-skrift[...]i grænselandet mellem bundethed og opløsning" og påvirkning fra den "store galskabstradition i fransk litteratur".[109] Revideringen er således både rigtig og forvrider perspektivet. Typisk læses der kun komparativt i forhold til en centraleuropæisk horisont – det amerikanske stof, f.eks. den spontane skrivemetode hos Kerouac – er tilsyneladende ukendt for de danske læsere og formidlere af Laugesen og Turèll.

Går vi tilbage til Hejlskov Larsen, opslagsværkerne og litteraturhistorien efter 1970 ser det ud til, at 60'er-digterne formidles som skriftpoeter, men at både de digteriske værker og den franske sprogfilosofi læses modernistisk og læses ind i modernismekonstruktionen. I sine anmeldelser af Laugesens første digtsamlinger ser Hejlskov Larsen "Laugesens optagethed af den personlige håndskrift som metafor for kunstnerisk originalitet" og "skriveprocessen som metafor for tilværelsen". I Gyldendal-opslaget fremhæves, at Laugesen beskæftiger sig "alene med skabelsesprocessen". I *Modsprogets proces* (1982) advarer Erik Skyum-Nielsen mod, hvad han ser som genopstandelsen af den "gammeldags forfatter" hos Peter Laugesen, Henning Mortensen, Dan Turèll og Henrik Bjelke. Hos de førstnævnte "flyttes tekstens opmærksomhed, ganske som den skrifttematiske poetik tilsiger det, fra værket og dets betydningsstruktur til skrivearbejdet og betydningsstruktureringen – skriften fortaber sig i skriven. Men idet denne skrift som sin genstand vælger digteren selv, forstørres det skrevne op til eksistentiel metafor". (s.324). Senere mener Skyum i en anmeldelse af digtsamlingen *Konstrueret Situation* (1996), at Laugesen gør "værket til metafor for skabelsesprocessen". Det er et gennemgående mønster i periodens formidling og kritik, at alle formbestemmelser fra Brostrøms begreb om struktur, til Nielsens eksempel, Hejlskovs system og skrift, Skyum-Nielsens skriven og værk læses som indholdsbestemmelser. Formerne ses som metaforer for liv, for verdenen, for kunstneren, for skabelsesprocessen. Især det sidste kan undre. For det første er der

ingen skabelsesæstetik i den tradition Laugesen knytter sig til. For det andet kan en skabelsesæstetik med dens indlejrede forventning om originalitet og oprindelighed dårligt forenes med de franske sprogteoretikeres opgør med oprindelighedstænkning og "nærværsmetafysik".

I det hele taget forgår henvisninger til sprogfilosofien med en vis skødesløshed, som oftest henvises der summarisk til "fransk skrifttænkning" f.eks. i *Gyldendals litteraturhistorie*, bd. 8, (1985). Eller sprogfilosoffer og digtere som absolut intet har med hinanden at gøre sættes sammen som i *Gyldendals Litteraturhåndbog* (1985), hvor Ludwig Wittgensteins betydning fremhæves for skriftpoeter som Dan Turèll og Peter Laugesen. At det først og fremmest er Hans-Jørgen Nielsen, der bruger Wittgenstein er tilsyneladende ukendt. Den samme mangel på præcision fører ofte til sammenblanding af hhv. konkretisme og systemdigtning, for eksempel i *Litteraturhåndbogen*, s. 335: "I sin mest rendyrkede form ønskede systemdigtningen bevidst at se tør og skematisk ud. Det gælder fx hos de såkaldte *konkretister* [...] eller de forfattere, som flirtede med EDB-poesi. Men hos de fleste af generationens forfattere er systemet blot et udgangspunkt for en kunstnerisk bearbejdelse; og i bøger som [*det, Turbo, Maskeballet*] får man et præcist signalement af den ny tid, et ændret menneskebillede og en anden tilværelsesopfattelse." Også her bliver samtidsbevidsthed et kvalitetskriterie og indholdslæsningen prioriteret over det formelle. Begrebsforvirringen bliver drevet til det yderste i Jørgen Bonde Jensens parodiske definition på systemdigtning i Rifbjerg-monografien fra 1986, hvor han vel egentlig taler om konkretisme i sin mest sterile form:

> Konkret-poesien, eller bedre: systempoesien ligger ikke for Rifbjerg, fordi han ikke arbejder systematisk. Han er ikke programmør [...] Det er derfor hans ords associationsafgange hvirvelagtigt har tendens til at sprænge billedrammen, hvad der ikke er tilladt i systempoesien, hvor ordene har samme gyldighedsområde som mærkerne i en spillehal. [...] Systempoesien er en kraftigt indrammet poesi, det er en poesi i bur, en voliere-poesi, med allegorien som udvej. Dens fortjeneste er at erindre om at poesien er sprog, hvis betydning i virkeligheden er rent symbolsk. Det den dermed advarer mod, er den naturalistiske og realistiske digtnings fejltagelse: at påtage sig snusfornuftens (eller ligefrem partifornuftens) skikkelse og afhænde sin ret til at være sig selv. Men i sin insisteren på sproglig autonomi ender systempoesien selv let i tautologien og selvbekræftelsen; det vil i virkeligheden sige i bekræftelsen af alle andre logiske (lukkede) systemers ret til at være sig selv, – i fred. Ingen gennem-

brydning af muren til Istedgade. Når der i systempoesien står 'til højre' – oppe i højre hjørne af bogsiden [...] så er ordets betydning konkret som det du kan pege på med din pegefinger. (Bonde Jensen. 1986, s.112f).

Vi skal frem til 1990'erne for at finde læsninger af systemisk-kybernetisk litteratur, hvor termen tages alvorligt som form-begreb, ikke læses epokalt og metaforisk, men formelt-æstetisk.[110] Svend Erik Larsen læser Inger Christensen helt ud af Nielsens og Hejlskovs 3.fase-modernisme /systemdigtning. I denne fase af modernismen, skriver Larsen, skippes "både subjekt, billeder og helhed" og der trækkes "på vilkårlige systemer til at skabe relationer mellem ting, ord og mennesker uden forudgående bindinger til suveræne subjekter eller givne billedlige helhedsvisioner". 3. fase-modernisternes systembegreb er i familie med nominalisme, mens Inger Christensens systemer "forbinder de sprogligt formulerede temaer med verden". Christensen er traditionalist og modernist, siges det. Det første fordi "hendes tekster åbner en konstant dialog med myter og kosmiske helhedsforestillinger, hvori kvantitative udtryk og kvalitative egenskaber udgør en ubrydelig helhed, og med de traditionsbundne klassiske former, fra genrer til rim- og rytmeformer." Modernist er hun, "i og med hun bearbejder denne tradition gennem modernismens store temaer, der gør sig gældende fra præromantikken og frem". (Larsen. 1997, s.306f).

Også Frits Andersen må redefinere systembegreberne i sin læsning af Klaus Høecks *Hjem* (1985). Hans konklusion er, at Høecks system er lige så langt fra de klassicistiske fortilfælde som fra det, vi sædvanligvis opfatter som systemdigtning:

Systemdigtningen, som den programmatisk formuleres i Danmark i 60'erne af bl.a. Hans-Jørgen Nielsen, var eksplicit vendt mod kunst og ikke mindst kunstnerdyrkelsen, som højmodernismen blev anset som eksponent for. Højmodernismens tendens til at søge bag om virkelighedens fremtrædelser og ved hjælp af en forfinet og udsøgt brug af metaforer skabe en dybere mening i digtets højere luftlag blev kritiseret for at fornægte den konkrete omverden. I stedet måtte digteren kunne indtage forskellige roller og »ta'« del i den komplekse, multiperspektiviske medievirkelighed. Den nye digtnings modstand mod forestillinger om åndfuld inspiration blev et billedforbud, som førte til opdagelse og introduktion af konkretistiske forbilleder som Apollinaire, William Carlos Williams, Gottfried Benn, e.e.cummings m.fl. Digtet var her opfattet ikke primært som en dør mod en indre, autentisk virkelighed, men som et sprogligt materiale, det er digterens opgave at udforske mulighederne i. (Andersen. 1999, s.102).

Det er nu Andersens opfattelse, at Høecks forfatterskab til og med *Hjem* opviser mange ligheder med denne systemdigtning, men også at digterne tidligt vælger forskellige veje. Nielsen går ind i politik, Højholt vender sig indad i sprogets labyrinter, mens de to muligheder, det politiske og de sproglige labyrinter, hverken udelukker eller restløst indgår i og forklarer hinanden hos Høeck. "Systemets opgave er at omfatte [det fænomenologiske forhold mellem sprog og verden] *syntetiserende* og herunder skabe mulighed for *tilfældige, spontane* sammenstød mellem »to modsatte og logisk uforenelige realiteter«". (Andersen. 1999, s.103). Også her placeres forfatterskabet i en stadig dialog med traditionen – klassicisme og romantik – ikke som en gentagelse af de foregående epokers stilarter og genrer, men som en transformation. Forskellen på Christensens og Høecks formelle brug af systemer er da også, at den ene i sit sene forfatterskab gentager traditionelle former, den anden transformerer et kendt formsprog til noget nyt.

En meningsudveksling mellem Niels Lyngsøe og Lars Bukdahl i *Politiken* i oktober 1999 angående anvendelsen af system-begrebet på F.P. Jac's digtsamling *Fablende Til Blomst*, kan afslutte begrebsdiskussionen. Lyngsøe mente ikke Jac skrev systemisk, fordi hans kompositionsform ikke viste korrespondens mellem form og stof. Som idealer fremhæves "den traditionelle systemdigtning, f.eks. Klaus Høecks eller Inger Christensens værker, hvor formen er uløseligt forbundet med det poetiske stof eller 'indhold' om man vil." Til denne indholdslæsning af formen indvendte Bukdahl, at det systemiske hverken er "sammenhængsskabende metaforiskhed eller indholdsgenerering", derimod er det "et systems formelle fremmedhed, der gør det systemiske".[111] På den ene side fremholdes en modernistisk opfattelse af overensstemmelse mellem form og indhold; på den anden side en formalistisk adskillelse af de to. Som vist findes en tredje mulighed, den fænomenologiske, eller, som Høeck kaldte det i *Nuancer*, fæno-strukturalismen. Også Peter Laugesen, der ikke arbejder med prædetermineret styring, sammenfatter forholdet mellem form og indhold på en måde forskellig både fra modernismen og den rene formalisme. Udgangspunktet er her den amerikanske digter og poetikskriver Charles Olsons diktum: "Form is never more than an extension of content". (se kap. 4)

Det må konkluderes, at det ikke er muligt at læse Per Kirkeby, Hans-Jørgen Nielsen, Per Højholt, Inger Christensen og Klaus Høeck under et fælles systembegreb. Man er nødt til at se på de enkelte forfatterskaber, deres værker og metoder hver for sig og derfra udlede disse digteres begreb om og brug af systemer. Det samme gælder i øvrigt 60'er-digternes forskellige brug af skrift-begrebet.

V

Erik Skyum-Nielsen og modsprogets proces

Et samlet forsøg på at tænke 60'er-digtningen fri af 3. fase-modernismen og dens mange undergrupperinger foreligger med Erik Skyum-Nielsens interviewbog *Modsprogets proces* (1982). Projektet er i lighed med Steffen Hejlskov Larsens et redningsforsøg – opbrudslitteraturen skal renses for beskyldning om fraværende omverdensrelevans, som til dels blev en konsekvens af 1970'ernes forskningsinteresse for skrifttematik og skriftteori. Ifølge Skyum kan opbrudslitteraturen skelnes fra modernismen pga. "en høj grad af sprog- og fiktionsbevidsthed samt en gennemført eksperimenterende holdning til kunstnerisk arbejde." Den sprogbevidsthed er ideelt set udtryk for en sprogkritik, der kan sidestilles med en politisk samfundskritik. Den sprogkritiske digtnings formål og funktion er at medvirke til at "skabe frigørende bevidsthed". Det er den strategi, der kaldes "modsprogets proces". Som det fremgår bygger konceptet alligevel videre på det ny-radikale modernistiske frigørelsesprojekt og modernismekonstruktionen. Det understreges yderligere af Skyums krav om "samtidsbevidste eksperimenter", der bringer "litteraturens erkendelsesmodeller på højde med vores oplevelse af verden og os selv" og hans afvisning af "formens nostalgi" og "sprogets nostalgi". De sidste formuleringer skyldes dels Højholt, dels brugen af Jacques Derridas *Om grammatologi* (1970), der udgør det sprogfilosofiske grundlag for kravet om sprogkritik. Den kritiske sprogbruger gør op med "logocentrismen" og "nærværsmetafysikken", den nostalgiske tror på "talens renhed", dvs. "bedyrer at teksten er identisk med sit udspring i den talendes mening og hensigt". Andre positioner findes ikke.

Det andet parameter for kritisk, samtidsbevidst kunstnerisk skaben er avantgardeholdningen. Skyum-Nielsen omdefinerer Bürgers avantgarde-teori (se nedenfor) så den passer på de danske 60'ere. Avantgardebegrebet sættes

som en fællesnævner for en kulturel formation med visse indre, kunstneriske, og visse ydre, kulturpolitiske kendetegn. Ved en avantgarde vil jeg forstå en kunstnerisk bevægelse der ud fra en erklæret politisk-revolutionær hensigt om kunstens forening med den daglige livspraksis gør oprør mod den etablerede kunst-institution idet den gennem radikal formfornyelse demonterer den forudgående kunst-tradition. Et avantgardistisk opbrud vil være kendetegnet ved sit kritisk-dialogiske forhold til anden kunst og ved sin overskridelse af de bestående institutionelle skel. (Skyum-Nielsen. 1982, s.321).

Som eksemplariske avantgardister nævnes Per Højholt, Hans-Jørgen Nielsen og Erik Thygesen for deres afmytologisering af kunstnerpersonligheden i 60'erne. Der advares – som nævnt – mod genkomsten af "traditionelle" forfatterroller: den "heroiske skriver " (Laugesen, Mortensen) og beslægtet hermed, Dan Turèll, "hvis flittige bidrag til aviser, ugepresse, radio og tv inkarnerer myten om den utrættelige praktiker, den fødte kunstner, fra hvem sproget flyder i en uendelig, ufrivillig sekretion". Foruden "det utilpassede barn" (Bjelke) og "forkynderne" (Lundbye og Hjernøe). Dertil kunne man spørge, om ikke de ovennævnte praksisser, f.eks. Turèlls, på en meget direkte måde virkeliggør den ønskede "overskridelse af institutionelle skel" og en forening af kunst og dagligdag? (se kap. 4 og 5). Yderligere er det et paradoks, at kritikere og digtere, som er fortalere for en profanering af kunstnerrollen, samtidigt er skeptiske eller afvisende over for digtere og kunstnere, der praktiserer kunsten som arbejde, jf. Højholts formulering om Kirkeby som en digter, der *falder tilbage* i malerrollen.

Skyum-Nielsens projekt er kendetegnet ved en grundlæggende skelnen mellem tradition og fornyelse, kunst og massekultur. Igen ses, at kravet om fornyelse, angår en bestemt form: "Det er enhvers ret at forny sig. Men betyder fornyelsen, at fiktionsbevidstheden og den anti-metafysiske skepsis går fløjten, bliver følgen let et fald i kunstnerisk kvalitet". (Skyum. 1982, s.325). Med andre ord: litterær kvalitet beror på en samtidsnorm. Vi finder hos de toneangivende konceptbyggere og formidlere af samtidslitteraturen fra 1960 til 80'erne samme retoriske figur: tradition vs.

fornyelse (Brostrøm), regression vs. progression (Nielsen), nostalgi vs. avantgarde (Skyum-Nielsen), tilbagefald vs. fornyelse (Højholt). Figuren har sin grund i idiomet om udtjente, tilbagelagte former – formidlingen af litteraturen bliver en slags kunstens evolutionslære. Desuden impliceres en eksklusions-tænkning i kategorierne pro et contra, der samtidig fungerer som et vurderingskriterium. Den samtidsbevidste kunst, sådan som den defineres i formidlingen, er pr. definition bedre end en kunst, som betjener sig af "usamtidige" former.

Man kunne efterlyse en problematisering af grundlaget for krav om en "antimetafysisk skepsis". Her overses det f.eks., at Jacques Derrida er filosof og bedriver filosofi ved hjælp af litterære midler; han er ikke litteraturteoretiker. Ligeledes kan man spørge til det litterære kildemateriale, som er forudsætning for Derridas påstand om logocentrismen i den vestlige metafysik.[112] Endelig rejser det principielle problemer, når en pointe fra filosofien gøres til en metode i litteraturteorien. Lignende forhold gør sig i øvrigt gældende i receptionen af Wittgensteins sprogfilosofi (se kap. 7).

VI

En ny avantgarde?

Jeg har flere gange påpeget avantgardens gennembrud i 60'erne uden at definere begrebet specifikt. Jeg har løseligt henvist til den tyske dada og surrealismen, som vigtige traditioner, der genopdages i den euro-amerikanske efterkrigstid og i de danske 60'ere. Spørgsmålet er, om de danske opbrud fra den danske modernisme kan forstås som fremkomsten af en ny avantgarde? Det kræver fornyede overvejelser over begrebets brug og indhold.

At tale om avantgarde medfører de samme vanskeligheder, som jeg skitserede i indledningen til kapitel 1. Ligesom begreberne moderne, modernitet og modernisme/postmodernisme er der ingen konsensus om begrebsbrugen. Det varierer fra kontekst til kontekst. Og afhængigt af, hvordan man definerer et af begreberne, får de øvrige deres betydning. Men ligesom med moderne-begrebet behøver det ikke at være så svært. Den enkleste metode er at tage afsæt i begrebets referent og i den

konkrete begrebsbrug i en historisk kontekst. I det følgende diskuteres forskellige anvendelser i forhold til den empiri begreberne refererer til.

Avantgarde-begrebet kan bruges som teoretisk abstraktion uden relation til et konkret historisk stof. Her betegner begrebet positioner, teorier og fænomener, som i sin samtidig står i et modsætningsforhold til hævdvundne traditioner og konventioner. Man kunne for eksempel sige, at modernismetermen var et avantgardebegreb, da den blev lanceret af Brostrøm i 1959 – i 1967 var modernisme blevet et konsensusbegreb i forskning og formidling. Det siger os noget vigtigt om begrebets historik, men intet om Brostrøms koncipering. Historikken må derfor til hver en tid suppleres med en redegørelse for indholdet.

Der er ikke så langt fra det abstrakte begreb om det nyeste til at forstå avantgarde som spydspids og fortrop for modernismen.[113] Et eksempel findes i Carsten Sestofts artikel "Hvad et begreb gør (u)begribelig" om postmodernisme-begrebets historier. Om situationen på den tyske musikscene i efterkrigstiden hedder det for eksempel, at "Darmstadterskolen på sit højeste i 50'erne og 60'erne, og dens eksperimenter med bl.a. seriel musik [...] syntes [...] at ligge i forlængelse af en Schönbergs avantgarde-ideer." Om litteraturen, at hovedtendensen var "en litterær alliance mellem politisk og litterær avantgarde, f.eks. hos romanforfattere som Böll, Grass, Lenz, Weiss og Johnsson." Desuden, at 60'ernes Tyskland var en genopdagelse af "den politiske del af mellemkrigstidens tyske avantgarde i kunst, litteratur og filosofi" fra Brecht, Eisler, Grosz, til Adorno og Benjamin.[114] Man kan indvende overfor denne brug af begrebet, at den er indifferent overfor begrebets indhold. Eller anderledes sagt: de fleste vil sikkert være enige i at avantgardebegrebet kan knyttes til de historiske bevægelser i 1910'erne og mellemkrigstiden. Det er i hvert fald tydeligt, at 60'er-kunstnerne lokalt og internationalt bruger begrebet i den betydning. Jeg spørger: giver det nogen mening, at betegne f.eks. både Hugo Ball, Tristan Tzara, André Breton og tysk litterær efterkrigsmodernisme som avantgarde? Er både dada, surrealisme, ekspressionisme, modernisme, Frankfurter-filosofi det samme som avantgarde? Hvis man knytter *begrebet* avantgarde så tæt til modernismen og det til enhver tid nye, bliver det umuligt at begribe forskellen på den *kunst* vi kalder hhv. modernisme og avantgarde. Sammenknytningen mellem avantgarde og modernisme findes

også i en negativ variant, hvor avantgarde reduceres til en position som forstadie eller forøvelse til den 'egentlige' kunst: de modernistiske mesterværker. En sådan klassificering er ikke beregnet på at undersøge forskellige typer af kunst. Den beror på et værdikriterium, der favoriserer det autonome værk på bekostning af andre værkformer. Den er med andre ord baseret på en modernistisk æstetik med henblik på værdikritik.

Det mest kendte værk i en central- og nordeuropæisk kontekst om avantgarde er Peter Bürgers afhandling *Theorie der Avantgarde* (1974). Med afsæt i traditionen efter Frankfurterskolen skriver Bürger sig op imod Adornos kritik af avantgardekunsten. Forudsætningen er ligesom hos forgængeren, at kunsten har en kritisk funktion i samfundet. Det er den sociale funktion – ikke kunsten i sig selv – som interesserer Bürger. Han har med andre ord (ligesom Brostrøm) klassificeret den kunst, begrebet handler om, inden han beskriver den. Iflg. Bürger fungerer kunsten i det borgerlige samfund som den gør på grund af og indenfor konteksten af Institutionen Kunst. Institutionsbegrebet angår den måde, kunst produceres og distribueres på i en given epoke og denne epokes herskende forestillinger om kunst, dvs. de værdier og normer, der bestemmer kunstreceptionen. Institutionen Kunst er i det borgerlige samfund karakteriseret ved sin relative autonomi i forhold til livspraksis (Lebenspraxis). Med Marx indfører Bürger nu en skelnen mellem systemimmanent kritik og selvkritik. Ethvert system, enhver institution udsættes for intern kritik. Pointen er, at den immanente kritik i den autonome kunst er uden konsekvenser i praksis. Derfor indtræder et kvalitativt omslag fra kunst til anti-kunst, med det formål at opløse institutionen og tilbageføre kunsten til livspraksis. De historiske drivkræfter i kunsten når til dette stadie af selvkritik, når den mest autonome borgerlige kunst, dvs. forrige senårhundredes æsteticisme og symbolisme er mislykket som systemimmanent kritik: "Der avantgardistisches Protest, dessen Ziel es ist, Kunst in Lebenspraxis zurückzuführen, enthüllt den Zusammenhang von Autonomie und Folgenlosigkeit."[115] Desværre for Bürger viser historien, med Duchamps signerede urinal som Eksemplet, at den moderne kunstinstitution er i stand til at assimilere hvad som helst. Derfor må Bürger konkludere, at også avantgardens projekt er endt som fiasko. Endvidere ser han fascismen og den moderne massekultur som en nega-

tiv indfrielse af avantgardens projekt. Den såkaldte neo-avantgarde i efterkrigstiden, f.eks. Daniel Spoerris fældebilleder, bliver for Bürger kun en bekræftelse på fiaskoen. Det kan indskydes, at Erik Skyum-Nielsen i sin karakteristik af "60'er-avantgarden" følger Bürgers udviklingsskematik. Også han finder, at den eksperimenterende avantgarde i løbet af 70'erne står i fare for "at ende som kunstinstitutionens legitimation". Bürger opbløder sin teori op gennem 80'erne. Holdningen modificeres med introduktionen af termen postavantgarde. Med udgangspunkt i Joseph Beuys og 70'ernes environmental art bestemmes avantgardeprojektet ikke længere som en sprængning af Institutionen Kunst, men som en igangsættelse af undergravende processer indenfor institutionens rammer.

Det er Bürgers fortjeneste, at avantgardebegrebet afgrænses til de historiske bevægelser i 1910'erne, 20'erne og 30'erne, som havde mulighed for at deltage i opbygningen af et socialistisk samfund i Tyskland og Rusland/Sovjetunionen. Derudover rejser teorien en række problemer. Umiddelbart må den dialektiske "stadielære" afvises af samme grund som modernismekonstruktionens fasetænkning. Kunst er ikke et dynamisk system, der, ligesom naturen, følger visse love, således at resultatet kan forudsiges. Kunst er principielt uforudsigelig. Hvilket viser sig i praksis. Kunstens udvikling i efterkrigstiden er det bedste og mest konkrete bevis på, at den historiske avantgarde langt fra er død og færdig. Den fungerer som et yderst leve- og leveringsdygtigt potentiale for stort set alle formeksperimenter indenfor alle kunstarter i det postmoderne. Dernæst er det karakteristisk, at ingen af de omtalte danske kunstnere og digtere refererer til Bürgers begreb. Tværtimod. Peter Laugesen afviser kategorisk brugen af dialektiske modelteorier til forklaring af primære drivkræfter i kunsten eller i samfundsudviklingen. Han mener, at teoriens anvendelighed i praksis beror på en reduktion af avantgarde-kunsten og dens ide til et trivielt spørgsmål om provokation af borgerskabet. Det fører til udelukkelse af værker, som ikke lader sig underordne en dialektisk progression af overskridelse og integration.[116]

Teorien hviler på aksiomet om en antitetisk modsætning mellem kunst og antikunst. Holder det i praksis? Er avantgardekunst pr. definition anti-kunst i bürgersk forstand? Dvs. kan det kritiske potentiale i kunsten reduceres til kunstens direkte kritik af samfundets ideologier? I en artikel om Joseph Beuys af Jørn Guldberg

fra 1989 bliver anti-kunst-begrebet diskuteret og differentieret. Om Duchamps readymades fra 1910'erne, siges det, at de "både udfordrede traditionelle værkbegreber og samtidig én gang for alle demonstrerede den moderne kunstinstitutions evne til at assimilere hvad som helst [...] Duchamps signerede urinal er en antikunstnerisk gestus, der primært peger indad mod den moderne kunstinstitution og dennes genidyrkelse og kommercialisering af kunsten".[117] Beuys' objekter og antikunst-koncept har en anden status, mener Guldberg. De skal "først og fremmest opfattes som et *udvidet* kunstbegreb, til en bredere refleksionssammenhæng." Her peges på et element, som er totalt fraværende i Bürgers teoribygning: betydningen af receptionsprocessen og den æstetiske erfaring.

Netop den æstetiske erfaring må have sin plads i transformationen af hverdagslivet, fordi den er unik med hensyn til at organisere fantasi, følelser og sensualitet (jf. Susan Sontags essay "Against Interpretation"). Også tysk-amerikaneren Andreas Huyssen har diskuteret modernisme, avantgarde og postmodernisme fra en anden vinkel end Bürgers. I essaysamlingen *After the Great Divide* (1986) argumenterer Huyssen for, at kulturen i moderniteten siden 1850'erne har været karakteriseret af et omskifteligt forhold mellem den høje kunst og massekulturen. Modernismen har konstitueret sig selv gennem en bevidst afgrænsning, der har sin grund i angsten for "besmittelse" fra sin andethed: en gradvist voksende konsumerende og opslugende massekultur. Trangen til eksklusion er imidlertid blevet mødt med udfordringer gennem hele perioden:

> [...] modernism's insistence on the autonomy of the art work, its obsessive hostility to mass culture, its radical separation from the culture of everyday life, and its programmatic distance from political, economic, and social concerns was always challenged as soon as it arose. (Huyssen. 1986, s.vii).

Det mest vedholdende angreb er kommet fra den historiske avantgarde, skønt den hurtigt blev undertrykt og retrospektivt absorberet i højmodernismen. Huyssens pointe er, at selv om avantgarden måske led nederlag, stræbte den efter at udvikle et alternativt forhold mellem "high art" og massekultur. Derfor må avantgarde-termen skelnes fra modernismen, som for det meste har insisteret på den iboende fjendtlighed mellem høj og lav. Metaforen "the Great Divide" betegner hos Huyssen diskur-

ser, som insisterer på den kategoriske distinktion mellem den høje kunst og massekultur. Dermed sættes spørgsmålet om modernisme-postmodernisme i en ny belysning. Postmodernisme betyder her hverken et totalt brud med modernisme eller fremkomsten af en ny avantgarde. Der er tale om et andet paradigme, hvor modernisme, avantgarde og massekultur indgår i et nyt sæt af fælles relationer og diskursive konfigurationer, som kaldes "postmoderne" og er distinkt forskellige fra det højmodernistiske paradigme. Huyssen afviser den naive postmodernisme-opfattelse, som blev udtrykt i slag- og skældsordet "anything goes". Omvendt mener han ikke kunstnerisk kvalitet er knyttet til bestemte former og genrer: "[...]to reduce all cultural criticism to the problem of quality is a symptom of anxiety of contamination. Not every work of art that does not conform to canonized notions of quality is therefore automatically a piece of Kitsch, and the working of Kitsch into art can indeed result in high-quality works." (ibid. s.ix).

Til sidst vil jeg nævne et af Umberto Eco's mange essays om kulturfænomener i det postmoderne. I "Fornyelse i det serielle" fra 1983 analyserer Eco seriel æstetik i forskellige massemedier. Resultatet er interessant i forhold til afhandlingen, fordi Eco påviser en tilnærmelse mellem høj- og lavformer ud fra en postmoderne oplevelse og vurdering af seriel æstetik. Han forklarer i indledningen:

> Den "moderne" æstetik har vænnet os til at anerkende genstande som "kunstværker", hvis de fremtræder som "enestående" (og altså ikke gentagelige) og "originale". [...] Da den moderne æstetik skulle tage stilling til de værker, som massemedierne producerede, nægtede den dem enhver kunstnerisk værdi, netop fordi de fremtrådte som fulde af gentagelser og konstrueret ud fra et uforanderligt skema, således at de altid gav modtagerne det, de ønskede og ventede. Den betegnede dem som serieproducerede genstande, ligesom man producerer mange biler af samme type ud fra et fast mønster. Faktisk blev massemediernes "serialitet" betragtet som mere negativ end industriens. (Eco. 1991, s.114).

Pointen i essayet er, at også fortidens kunstneriske produktion har kendt til og anvendt serialitet. Spørgsmålene er derfor: I hvilken grad adskiller massemediernes serialitet sig fra den serialitet, der var tilstede i mange af fortidens kunstformer? I hvilket omfang præsenterer den os for kunstformer, som efter at være blevet forkastet af den "moderne" æstetik, kan bedømmes på en anden måde af den æstetik, der

kaldes "postmoderne"? Ud fra en række konkrete eksempler, f.eks. tv-krimiserien Colombo, kriminalromanen som serie, seriefilmene Starwars og Superman, tegneserien Radiserne, tv-sagaen Dallas, Broadway-musicalen som en genre, der – både på teater og film – fortæller om reglerne for sin egen tilblivelse, udarbejder Eco en typologi for brugen af gentagelser. Vi kunne tilføje Beverly Hills og fænomenet Hong-Kong-film for at føre Eco's liste ind i 90'erne. Han konkluderer for det første, at massemediernes brug af gentagelsestyper tilhører den kunstneriske skabens historie; her har man altid kendt til brugen af plagiatet, citatet, parodien, den ironiske genoptagelse og det intertekstuelle spil. For det andet, at megen kunst har været og er fremdeles seriel. Forestillingen om en absolut originalitet i forhold til forudgående værker er en moderne forestilling opstået med romantikken. Serielle fremgangsmåder kan for det tredje både skabe brillans og banalitet og derfor leverer gentagelsens typologi ikke i sig selv kriterier for at vurdere forskelle i den æstetiske værdi. Det virkeligt interessante hos Eco er, at forestillingen om en "ny serialitetens æstetik" indebærer et udvidet og radikaliseret æstetikbegreb, som ikke kan reduceres til de traditionelle moderne kategorier: dialektikken mellem orden og fornyelse.

Eco baserer sit postmoderne æstetikbegreb på forskellige analytiske studier foretaget af italienske medieforskere. Jeg citerer nogle prægnante synspunkter.

> [...] i fænomenet tv-serier finder vi en ny forestilling om "tekstens uendelighed"; teksten antager samme rytme og tempo som den dagligdag, inden for hvilken [...] den bevæger sig. Problemet er ikke at erkende, at serieteksten varierer grundskemaet i det uendelige (og i den forstand kan den bedømmes under den "moderne" æstetiks synsvinkel). Det virkelige problem er, at det, der har interesse, ikke så meget er variationerne, som det at skemaet kan varieres i det uendelige. Og en uendelig variabilitet har alle gentagelsens egenskaber og meget få af fornyelsens. *Det, der fejres, er en slags livets sejr over kunsten, med det paradoksale resultat, at elektronikalderen i stedet for at accenturere chokket, afbrydelsen, nyheden og de skuffede forventninger, "synes at afstedkomme en tilbagevenden for continuumet og for det cycliske, periodiske og regelmæssige".* (Eco. 1991, s.132, min kursivering).

Hvad der siges her om massemediernes anvendelse af serielle kunstformer svarer på flere måder til opbrudspoesiens anvendelse af hverdagsæstetik, f.eks. Dan Turèlls arbejde med genreserier og improvisation, Peter Laugesens princip om forandringens konstans, Hans-Jørgen Nielsens digteriske arbejde med en seriel æstetik, Klaus

Høecks voluminøse og komplekse digtkredse, der giver anledning til uendelig læsning.

Eco hævder endvidere, at stilopfattelsen er ændret, så den postmoderne recipient ikke interesserer sig for "» *hvad der bliver gentaget*, som den måde, hvorpå man deler en teksts komponenter ind i segmenter og kodificerer dem for at kunne etablere et system af uvariable, hvor alt, hvad der falder udenfor, kan betegnes som 'uafhængige variable'«. Og i de mest typiske og tilsyneladende mest "forfladigede" former for serialitet er de uafhængige variable på ingen måde de mest synlige, men derimod de mest mikroskopiske [...] Da det i massekommunikationens tidsalder forholder sig sådan, at "lyttesituationen... er den, at *alt allerede er blevet sagt, og alt allerede er blevet skrevet*... ligesom i Kabuki-teateret, vil det være den allermindste variant, der skaber nydelse i teksten, eller den udtrykkelige gentagelse af det, man allerede kender." (Eco. 1991, s. 132f). Igen er det oplagt at se analogier til digtere, der som Laugesen arbejder med forskydninger i de allermindste af sprogets elementer, Høeck, der opbygger systemer af konstanter og variabler, Turéll, hvis improvisationer forudsætter genkendelighed hos læseren og Nielsens reduktion og gentagelse af ordmaterialet.

For at kunne tale om en ny serialitetens æstetik må man iflg. Umberto Eco inddrage læser/publikumsaspektet. De serielle kunstformer forudsætter et publikum, som kan udnytte den postmoderne gentagelses-æstetik.: "Kun på den betingelse er det serielle ikke længere kunstens fattige slægtning, men den kunstform, der tilfredsstiller den nye æstetiske lydhørhed, eller den post-moderne udgave af den attiske tragedie." (ibid. s. 134). Følgende skal bemærkes i forhold til den ny serielle æstetik. En æstetik baseret på serie og serialitet, gentagelse, genoptagelse og genopdagelse bør ikke iflg. Eco forveksles med en filosofisk definition af gentagelsen. For det andet bruges begrebet om serialitet i medieuniverset i en betydning, der er modsat brugen af den serielle gentagelse i moderne musikhistorie. Endelig finder Eco, at den ny serialitet også kan anvendes i forhold til minimalistiske kunstværker og abstrakt kunst. Det forudsætter imidlertid, som nævnt, at recipienten opgiver den indholdsbestemte læserstyring, – "hvad betyder det intet, der er skabt?" – og i stedet for opdager, kritiserer og oplever værket som form.

Ud fra det forudgående kunne man til sidst spørge til myten om avantgarden som den traditionsfornægtende anti-kunst *per se*. Går man tilbage til den historiske avantgarde – som naturligvis heller ikke er et entydigt fænomen – finder man en udstrakt brug af eklekticisme. Digteren, teatermanden og filosoffen Hugo Ball, som startede Cabaret Voltaire i Zürich i 1916 karakteriserer i sin dagbog *Die Flucht aus der Zeit*, en cabaretaften som et møde mellem stilarter: "30/3-1916. Alle Stilarten der letzten zwanzig Jahre gaben sich gestern ein Stelldichein". Cabareten var åben for hvem som helst, der ville optræde, men fik hurtigt en fast kerne bestående af: Ball og hans senere kone, skribenten og skuespilleren Emmy Hennings, rumæneren Marcel Janco, der var maler grafiker og objektkunstner, den rumænsk fødte digter Tristan Tzara, lægen og skribenten Richard Huelsenbeck, og Hans Arp, en tysk-fransk maler, grafiker, digter og skulptør i talrige materialer.

Repertoiret var yderst blandet, traditionelt og radikalt eksperimenterende: der opførtes både folklore, klassisk musik og sang og "rytmisk negermusik", der blev fremsagt moderne ekspressionistisk lyrik, lyd- og klangdigte, simultanpoesi i talekor, og Tzara læste vers i traditionel stil, som han sammensatte ved tilfældige greb i sin jakkelomme. Der var plat komik, traditionel cabaret-kunst – såkaldt Brettl-kunst – dans og magisk rituelt aktions-teater, når Ball iført kubistisk papkostume evt. gående på stylter fremsagde sine onomatopoetiske digte. Ball beskriver, hvordan de hele tiden må gøre nye opdagelser for at underholde publikum med kunstneriske ting: "Unser Versuch, das Publikum mit künstlerischen Dingen zu unterhalten, drängt uns in ebenso anregender wie instruktiver Weise zum ununterbrochen Lebendigen, Neuen, Naiven." Den oprindelige dada opstår og foregår i direkte kontakt med publikum. Det karakteristiske er, at stilarter, genrer og medier, nationaliteter, højt og lavt blandes. Enten ud fra tilfældet (publikumsdeltagelse), på basis af tilfældighedsprincipper ("lodtrækning") eller som planlagte rituelle forestillinger.

Meget af dada-virksomheden, elementet af leg og tilfældighed, aktion og ritus, genbrug af traderede former, genfindes hos surrealisterne, især i de tidlige 20'ere, hvor både Tzara og Arp sluttede sig til kredsen omkring medicineren André Breton. Her arbejdes med automatskrift, hvis vigtigste principper er fortløbende hurtigskriven og ingen rettelser, kollektiv arbejdsproces, ordlege, brug af ordspil,

mundheld, katalog-tekster, vrøvletekster, remser, epigram, en genopdagelse af barokgenren "skældsordenes lyrik" alt sammen udført med en høj grad af humor, men også med indslag af sort melankoli, galskab og depression. Dertil kommer naturligvis arbejdet med forskellige genrer og kunstarter. Både dadaister og surrealister har et forbillede i Rimbaud, f.eks. det berømte "kitchkatalog" i *Une Saison en Enfer* (1873), hvor han bekender sig til "åndssvage malerier, dørkarme, sætstykker, billeder af gøglere, skilte og folkelige illustrationer; forældet litteratur, kirkelatin, erotiske bøger uden retstavning, vore oldemødres romaner, eventyrsamlinger, småbøger for børn, gamle operaer, troskyldige omkvæd, naive rytmer".[118]

Der er ikke meget i 60'er-opbruddet, som ikke allerede er afprøvet i en eller anden form hverken af den historiske avantgarde, forskellige modernismer eller de klasssiske kunstformer. Det nye er, at alle teknikker og metoder, foruden avantgardens overskridelse mellem høj og lav, mellem hverdagsgenrer og kunst, bliver aktualiseret i nye former (inspireret af den ny amerikanske kunst og litteratur) som pr. definition bryder med det ny-radikale modernistiske kunstsyn. Beskrivelsen af det åbne felt, Kirkebys og Laugesens refleksioner over 60'ernes praksis, samtidige artikler af Thygesen og Høeck peger alle i samme retning: 60'erne udgør et radikalt vendepunkt, en ny begyndelse i moderne dansk kunst- og litteraturhistorie. Det kan beskrives som en tidlig postmodernisme i den betydning kunstnerne selv bruger udtrykket: materialets fri anvendelse og opløsning af enhedskulturen. Og det kan beskrives som et formelt gennembrud, der i vid udstrækning henter energi og metoder fra avantgarden. Det er et brud, som med Eco's formulering, involverer en bevægelse fra originalitet til en ny serialitet.

Betyder det så, at modernismen er død som kunstnerisk metode, stil og holdning? Nej. Det postmoderne er netop karakteriseret ved den samtidige eksistens af forskellige strømninger og stilarter. Det postmoderne betyder ikke, at der ikke kan skrives nyt eller skrives på nye måder. Det betyder blot, at det nye ikke udelukker det gamle. Det nye i det postmoderne, handler ikke om at transcendere eller negere traditionen, men om at gentænke, omforme, transformere, détournere traditionen, herunder også den modernistiske. En postmoderne oplevelsesæstetik er anderledes end det modernes "the shock of the new". For modernisterne var/er forestillingen

om det ny en afgørende og for modernismen konstituerende erfarings- og erkendelseskategori. Fornyelse er modernismens episteme. I den postmoderne kunst fokuseres på forandring, hvad enten der er tale om mutationer, fusioner, renovationer, variationer, recirkulationer eller improvisationer over et foreliggende materiale.

Kapitel 4

AT LÆSE DIGTE

I

Det modernistiske digt som formidlingskategori

At tilegne sig et kunstværk er en aktiv proces. Den foregår mellem tilhører/læser/betragter ud fra dennes kompetencer og forventninger og de markante træk i værket, som kalder på opmærksomhed af den ene eller anden art. Både læserkompetence, -forventning og værkæstetiske markører og koder er knyttet til forskellige kontekster. Det vil aldrig være muligt at samtlige kontekster er kendt samtidigt af den enkelte læser. At læse digte bliver således en kontinuerlig dialog mellem forskellige traditioner og bevidsthedsformer. I første bind af sin afhandling *Digt og form* (1989) forklarer Jørgen Fafner, hvordan receptionen af vers er en dobbeltsidig proces:

> For det første får vi gennem tradition og opdragelse visse forestillinger om, hvad vers er for noget. De indgår i det filosofferne kalder vor **forudforståelse**. Derfor er det helle ikke uden betydning, at der undervises i litteratur i skolen, at der synges her og i kirken, ved politiske møder etc. For det andet må teksten selv hjælpe os på gled. Den må fra forfatterens hånd være ment som vers. Derfor vil han almindeligvis forme den, så den udsender visse "signaler". De kan indbefatte ikke blot tekstens indre organisering, men også dens ydre præsentation: bogform, titel, tryk. Når vi allerede gennem indpakningen er blevet varskoet om, hvad der venter os, vil teksten – måske! – imødekomme vore forventninger. (Fafner. 1989, s.12).

Hvad der siges her om vers og versforståelse kan umiddelbart overføres til beskæftigelsen med andre litterære genrer og kunstarter. Derfor er det ikke uvæsentligt, at modernismen prioriteres højt i efterkrigstidens pædagogiske litteraturformidling, sådan som det er påvist i de foregående kapitler.

I en dansk sammenhæng bliver 'det modernistiske digt' en utrolig stærk formidlingskategori. Ved at formidle litteratur, og specielt lyrik, gennem denne kategori udpeges en række egenskaber og litterære kvaliteter, som ophæves til norm: en specifik værkbestemmelse og billedæstetik, adskillelse mellem kunst og kultur, adskillelse mellem fornyelse og tradition, anvendelse af en ekspressionistisk mimesis,

hensigtsrettethed og finalitetsstyring, jf. sammenknytningen med et kulturradikalt kunstsyn, og en bestemt formopfattelse.

Endvidere bliver det modernistiske digt i nyere tids litteraturforskning en vigtig forskningskategori. Det er det modernistiske digt, som formidles og udforskes, mens andre former får mindre opmærksomhed. I de foregående kapitler har det vist sig, at de danske modernismekonstruktører arbejder med et meget bredt modernismebegreb. Det er imidlertid min pointe, at det brede modernismebegreb i virkeligheden er et smalt begreb, fordi det betjener sig af en smal formidlingskategori. Før vi går videre skal en ting understreges: hverken formidlings- eller forskningskategorier opfattes her eller i det følgende som identiske med et givet korpus af modernistiske tekster. 'Det modernistiske digt' er en abstraktion afledt af samtidens modernismereception og -formidling.

a) Poesien som modernismens hovedgenre

Den tætte sammenknytning mellem modernismetænkning, nyradikalisme, nykritik og psykoanalyse udgør det fundament, hvorfra det modernistiske digt afledes som formidlingskategori og norm. Det betyder, for det første at prosa og drama nærmest forsvinder ud af litteraturhistorien. Et eksempel fra leksikonlitteraturen er Steffen Hejlskov Larsens modernisme-artikel i *Gyldendals litteraturleksikon* (1974). Som nævnt i kap. 1 eksemplificeres termen gennem henvisning til modernistisk lyrik. Modernisme-opfattelsen reduceres yderligere, når Hejlskov fokuserer på en bestemt form for moderne lyrik. Han refererer fyldigt fra Hugo Friedrichs *Die Struktur der modernen Lyrik* om Baudelaire og Mallarmé, den danske tre-fase model introduceres og illustreres med et langt Brostrøm-citat og der henvises til "systemdigtning". Alle litteraturhenvisninger angår værker om moderne eller modernistisk poesi. Litterær modernisme formidles her som et lyrikfænomen på kontinentet fokuseret omkring Frankrig og Danmark. Den genremæssige reducering og den geografiske indskrænkning til et nordisk/centraleuropæisk perspektiv bevirker, at de store – måske de største – modernister i verdenslitteraturen, Pound, Joyce og Beckett, falder uden for den danske koncipering. Den modernisme-formidling får konsekvenser i forhold til formidling af opbruddet fra modernismen, som blandt andet har disse forfattere

og den angelsaksiske modernisme som en vigtig forudsætning. Når forudsætningen ikke er kendt bliver det svært både at se og formidle et brud. Ligeledes bliver det svært at formidle transformationer mellem kortprosa og prosalyrik, mellem realisme og modernisme. Eller sagt på en anden måde: modernistisk lyrikforståelse formidles af de førende modernismefortalere som moderne litteraturforståelse og kvalitetsnorm generelt.[119] Med Hejlskovs formulering: "Dette menneskesyn [fremmedgørelse], dette miljø [metropolen] og denne formbevidsthed [betydningstømning] har været det karakteristiske for m.[odernismen] i det 20. årh., trods skiftende politiske og sociale omstændigheder, trods en ændret tingsverden, trods nye skoler og forfattere. M.[odernisme] er ikke en retning i det sidste århundredes digtning – det er ganske simpelt dens miljø."[120] Modernisme bliver her identisk med modernitet og det 20. århundredes digtning identificeres som modernisme. Et helt nyt eksempel på den begrebsopfattelse findes i Peter Stein Larsens afhandlinger *Digtets krystal* og *Modernismens Outsidere*, begge 1997. Konsekvensen er et alment-abstrakt begreb, som udelukker muligheden for at vise konkrete modernitetserfaringer i deres forskellighed. Eller med Peter Madsens ord: "[...] ethvert forsøg på at hævde et abstrakt-alment begreb om 'modernisme' vil dække over chancen for at træde ind i det felt af forskelligartede artikulationer af modernitetserfaringer, som udgøres af den moderne tids litteratur, kunst og filosofi. *High Modernism* og surrealisme er ikke ét fedt. De abstrakt-almene 'modernisme'-begreber har snarest karakter af 'myter' i Rolands Barthes forstand, dvs. begreber, der subsumerer erfaringsformuleringer, omformulerer dem og derigennem skjuler virkelige erfaringer til fordel for kritikerens egen forestillingsverden." (Madsen. 1999, s.16).

Modernismeformidlernes fokusering på lyrikken, og på en bestemt form for lyrik, er fuldstændigt analog med udviklingen inden for den oprindelige nykritik. Walton Litz fra Princeton University gør status over situationen i samtidens amerikanske poesi i essayet "New Criticism" oversat og bragt i *Vindrosen* i maj 1959: "Amerika har i modsætning til flere lande i Europa haft en stærk kritik, der tidligt »vænnede« folk til at læse modernistisk digtning. I dag er der sket det, at den nye – og dog snart midaldrende kritik er blevet kodificeret i håndbøger og kolporteret i de tusind auditorier og øvelsessale. Revolutionen er blevet institution. Pound og Eliots

nye »tradition« er blevet pædagogisk materiale, og den er nu lige så usmidig som det smagstyranni, Pound og Eliot i sin tid smed over bord. Forsøg på at ændre tingenes tilstand har ikke haft heldet med sig."[121] Som vi skal se, indledte amerikanske digtere allerede i 40'erne og 50'erne et radikalt opgør med den massive indflydelse fra nykritikken og den akademisk-nykritiske litteraturopfattelse. Det er dette opgør som danner forbillede og leverer energi til det danske opbrud fra den danske modernismekonstruktion.

b) Digtet som metafor for værket

Som følge af det nykritiske autonomibegreb, nykritikkens helhedsopfattelse og strukturbegreb, den stærke fokusering på analyser af enkeltdigte, nærlæsningsstrategien, linje-for-linje-læsningen, bliver digtet metafor for værket. Litteraturlæsning og formidling bliver antologisk. Der findes for eksempel ingen sammenhængende læsning af digtsamlinger i Torben Brostrøms forfatterskab. Lis Møller forsøgte i artiklen "Konfrontationer", at analysere Rifbjergs digtsamling som "en organisk sammenhængende helhed, hvor det enkelte digt først får sin fulde betydning, i og med at det sættes i relation til samlingens øvrige digte." Resultatet blev ikke en helhedsanalyse, men snarere en påvisning af digtene som forskellige eksempler på "konfrontationssituationer".[122]

Ligeledes opfattes digtsamlingen som en antologisk genre, dvs. en samling udvalgte eksemplariske digte, der gerne må være tematisk, motivisk eller formelt arrangeret i en harmonisk helhed. Det er en gennemgående indvending i kritikken af Peter Laugesens og Dan Turèlls forfatterskaber, at de udgiver for meget og selekterer for lidt. For eksempel beklager Erik Skyum-Nielsen i sin anmeldelse af Peter Laugesens digtsamling *Konstrueret situation* i *Information* 28/3-1996 både manglen på en "stram tematisk linje" og en formel ditto. Karakteristisk for den antologiske læsemåde, pointerer anmelderen, at bogen er "rig på gode enkeltdigte". Skyum mener desuden, at forfatteren ved at "fremhæve digtenes karakter af håndværk, arbejde og proces," gør "værket (her forstået som en bunke tilfældigt sammenbragte tekster) til metafor for skabelsesprocessen og ender således alligevel med at tilskrive poesien en form for oprindelighed – ikke selveste livets mening, men livet opfattet som en prak-

sis, foldet ud i tid." Man kan bemærke den uudtalte modernistiske norm, som for det første prioriterer intentionalitet, udvælgelse, fuldendelse fremfor tilfældet, tilfældigheden og det ukomplette; for det andet, at form opfattes som indhold. Værket, der jo er en formalbestemmelse, tillægges af Skyum indholdsbetydning, enten som metafor for "Verden", "Eksistensen" eller "Digteren" – det er dét Laugesen ikke vil ifølge Skyum – eller som metafor for skabelsesprocessen – sådan læser Skyum titlen "konstrueret situation". At formen måske slet ikke skal læses metaforisk og dermed tillægges betydning på forhånd falder ikke for i en kritik baseret på en modernistisk æstetik.

Formlen for det eksemplariske digt skal findes i nykritikkens strukturopfattelse med fokus på harmonisering af modsætninger, den såkaldte enhedsbestræbelse. Cleanth Brooks skriver i *The Well Wrought Urn* (1947, s.195):

> The structure meant is a structure of meanings, evaluations, and interpretations; and the principle of unity which informs it seems to be one of balancing and harmonizing connotations, attitude, and meanings. But even here one needs to make important qualifications: the principle is not one which involves the arrangement of the various elements into homogeneous groupings, pairing like with like. It unites the like with the unlike. It does not unite them, however, by the simple process of allowing one connotation to cancel out another nor does it reduce the contradictory attitudes to harmony by a process of subtraction The unity is not a unity of the sort to be achieved by the reduction and simplification appropiate to an algebraic formula. It is a positive unity, not a negative; it represents not a residue but an achieved harmony.

Digtet er dét, som ikke kan parafraseres eller udtrykkes i et andet sprog: en kompleks organisk enhed, hvor hvert element er foldet ind i de andre. Med Brooks' formulering "the unification of attitudes into a hierarchy subordinated to a total and governing attitude." Eller med Finn Brandt-Petersen: værket, dvs. enkeltteksten, "udgør en helhed med ét samlende princip". Det gode, vellykkede digt fremstår som en hel, selvafsluttet, autonom – men gerne spændingsfyldt – enhed. Digtet, og dermed værket, danner ideelt set en arkitektonisk, spatial figur med tydelig markering af ind- og udgang.

Det bliver et problem for formidlingen af en poesi, der ikke kan analyseres som det modernistiske digt. Et karakteristisk træk ved opbrudslitteraturen er for eksempel anvendelsen af temporale non-hierarkiske former. Hvad stiller man op med

serielle eller episke langdigte, komplekse, kybernetisk styrede digtkredse, lange serier af spontanstyret skrift, åbne uafsluttede former, labyrintiske digtbøger bestående af heterogene former, collager og cut-ups, sammenhængende skriftforløb uden begyndelse eller slutning, for ikke at tale om billeddigte, nonsensdigtning, rim og remser, lydpoesi og alle de andre genrehybrider, som myldrer frem fra midten af 60'erne? Man lader dem være. Eller læser dem ud af deres kontekstuelle sammenhæng ind i modernismen og vurderer dem ud fra modernistiske værdikriterier, sådan som det for eksempel sker i Erik Skyum-Nielsens *Modsprogets proces* (1982), hvor han opdaterer det ny-radikale modernistiske frigørelsesprojekt.

Vi kan bruge Skyum-Nielsens anmeldelse af *Konstrueret situation* igen og se, hvordan læsningen og vurderingen er styret af en underliggende modernistisk værkæstetik. Et gennemgående træk i Skyums kritik af Laugesens forfatterskab er den dobbelte figur af rosende omtale og kritisk forbehold; eller med Skyums formulering, "opløftelse og frustration". Som læser bliver han løftet, fordi "man så gavmildt svinges ind i et felt, hvor alting med ét lader sig sige, smukt og legende". Frustrationen skyldes "at man gang på gang fornemmer, at her var der ansats til mere end blot en henkastet tolinjers strofe eller en bister vrængen ad samfundet af i dag". Vrænge-metaforen, der går igen hos Skyum, vender vi tilbage til senere. Om Peter Laugesens brug af kortformer hedder det:

> En [...] type digte udgør de knappe billed-fusioner, som digteren gerne bruger til snapshots: scenerier fra naturen og det, der bare ligner: "Pjuskede fugle sover i regnen/ blandt våde sten og blade." Dét kunne have været begyndelsen til et digt. Men Laugesen lader det stå for sig selv, ligesom følgende korte syn: "Frosne underbukser/ dinglende på snoren/ – vinterfisk i blomst." (Skyum-Nielsen. *Inf.* 28/3-96)

Hvad Skyum-Nielsen overser i sin forventning om modernistisk billed-udfoldelse og "harmonisk værkstruktur" er, at de citerede digte er haiku'er. Ikke haiku-agtige digte, men regelrette 17-stavelses haiku'er med henvisning til årstid og natur, sådan som indholdsbestemmelserne for denne klassiske japanske genre kræver. Haiku-poesi er yderligere kendetegnet ved et krav om konkretion og objektivitet. Den er ikke, som det modernistiske digt, selvrefleksiv eller metaforisk. En af de amerikanske in-

troducører af haiku-poesi, William Howard Cohen skriver i sin bog *To Walk in Seasons. An Introduction to Haiku* (1972, s.20) om forskellen på vestlig poesi og haiku:

> Where the haiku differs most from Western poetry , of which the English and American traditions are a part, is in its nonintellectuality. A good haiku does not interpret itself by a bald statement of its meaning, but presents what we can call a "pure image," from which the reader is expected to draw out the meaning himself. For this reason the Japanese haiku is the most direct, objective, and highly concrete poetic form to be found in world literature. To put this in another way, it is poetry "stripped to the bone." To the Western reader, accustomed to a more wordy, rhetorical, philosophical type of poem, the haiku often seems fragmentary and incomplete.

Cohens positive karakteristik af haiku-æstetikken svarer til Skyum-Nielsens negative kritik af Laugesens digte, der altså læses ud fra en vestlig, senmodernistisk norm. Det kan undre, da haiku-digtningen allerede blev introduceret på dansk i 1963 af Hans-Jørgen Nielsen; i 1965 kom Ivan Malinowskis digtsamling *Poetomatic*, hvor han eksperimenterer med visuelle kortformer. Og dog. I forordet til *Haiku. En introduktion og 150 gendigtninger*, fortæller Nielsen, at han ikke overholder genrens formelle regler, at han gendigter snarere end oversætter. Haiku-formen synes heller ikke at sætte sig spor i hans egen digtning. Heller ikke Malinowski skriver haiku-digte. Formen er kort og visuel, men snarere inspireret af det imagistiske kortdigt. Pound og imagisterne var i 1910'erne dybt inspireret af japansk poesi og kinesisk sprog i deres opgør med idealismen i romantikken og symbolismen (det er også i den sammenhæng Nielsen interesserer sig for den asiatiske æstetik: som et alternativ til den metaforiske fremstillingsmåde i den danske modernisme). Alligevel er der forskel på det Pound'ske modernistiske imago og haiku'en. Mig bekendt er Peter Laugesen og Klaus Høeck de første danske digtere, som begynder at skrive regelrette haiku'er. Det er tankevækkende, at der ikke var en eneste anmelder, der opdagede, at der bruges fire-dobbelte haikuer i Høeck's digtsamling *1001 digt* (1995).

Inspirationen til haiku-gendigtninger, nye originale haiku- og LI-digte finder Nielsen, Høeck, Laugesen og Turèll hos de amerikanske beat-digtere, der heller ikke er formidlet som litteratur i en dansk kontekst. Den samme inspiration gør sig gældende i norsk 60'er-litteratur med mange oversættelser og eksperimenter i japansk stil. I samme periode finder man i Sverige stor interesse for bl.a. kinesisk og vietna-

mesisk litteratur. I 1990'erne har danske digtere fra kredsen omkring det formeksperimenterende *Øverste Kirurgiske* arbejdet med haiku-genren. Haiku er et eksempel på en poetisk genre, som er forskellig fra det modernistiske digt. Alene fordi her står regelæstetik over for forestillingen om det (regel)fri digt.

Den antologiske læsnings begrænsninger kan yderligere belyses ud fra Bo Hakon Jørgensens antologi *Mastetoppe* (1997), hvori han præsenterer korte analyser af 100 danske digte. Analysepraksissen er inspireret af den tyske litterat Horst J. Frank's *Wie interpretiere ich ein Gedicht?* (2.oplag 1993) og fokuserer eksplicit på det enkelte digt og digtet som metafor for værket. Om et digt fra Peter Laugesens samling *Åens skrift* (1979) hedder det i konklusionen: "Der er mange spørgsmålstegn tilbage, som digtet ikke giver svar på. Hvem er »vi«? Familien? Det tyder »bananer« på, men det stemmer ikke så godt med »hede syner«, som heller ikke svarer på hede syner af hvad? Nej digtet vil ikke *derind* [...]" (m.u.).[123] Som nævnt i kapitel 1 definerer Finn Brandt-Petersen "det at digte" som at stille spørgsmål og det at "digte kvalitetsværker at få troværdigt svar på, hvad man spurgte om". Ifølge denne kvalitetsbestemmelse, som svarer til Jørgensens, bliver Laugesens digt problematisk, fordi det ikke udgør en altforklarende helhed. Det vil ikke *ind* til en subjektiv kerne, *ind*, hvor det kan give anledning til psykoanalytisk årsagsforklaring, *ind*, hvor læseren kan genkende og mime digterjegets erkendelse og det vil heller ikke ind i den moralske sammenhæng, som antologiforfatteren forfølger i mange af sine læsninger. For at få ligningen til at gå op og lukke hullerne foretager Jørgensen det analytiske greb at metaforisere form og indhold.

Over for denne analysepraksis kan man indvende, at Laugesen jo netop bryder med en modernistisk-nykritisk værkæstetik med krav om perfektion, endelighed, indtrængen i psyken, erkendelseshensigt, opbyggelighed etc. og derfor må læses på andre præmisser. I stedet for at skrive betydning til det enkelte digt, fordi konventionen siger, at digtanalysen skal "gå op", kunne en kontekstuel læsning opklare de ubesvarede spørgsmål. *Åens skrift* (1979) kan læses som en prosalyrisk fortælling om digter'jegets ophold i et sommerhus ved Gudenåen i egnen omkring Gjern og Ans et regnfuldt efterår (formodentlig 1978) sammen med sin kone og deres 3-årige datter, Sidse. Samtidig fortæller digtsamlingen som helhed om en krise, der udspilles på

flere niveauer. Årsagerne fortaber sig dels i digter'jegets barndom, men skyldes også frustration over ikke at kunne ændre verden til et bedre sted for et barn at vokse op i og den ensomme kamp med sproget og poesien: "Poesien er noget, der sker hvor en person er alene med alle kræfter – angst og stolthed." Krisetemaet viser sig symptomatisk som feber (jf. de omtalte 'hede syner'), handlings- og skrivelammelse. De opløftende og forløsende momenter finder digteren i de forhåndenværende, konkrete omgivelser, situationer og rutiner: naturen, barnets tilegnelse af sproget, den litteratur, der læses, den musik, der spilles i radioen. Alt står i digtsamlingen, men det er overladt til læseren at etablere sammenhængen mellem digtene ud fra den måde enkeltelementerne gentages i forskellige situationer og relaterer sig til hinanden.

Den amerikanske litterat, David Perkins' læsning af Ezra Pound's livs- og storværk *The Cantos* (1925-54) i *A History of Modern Poetry* kan åbne for andre læsemåder af en poesi, der ikke er skrevet over en modernistisk-nykritisk æstetik.[124] Er der et mønster, en struktur eller et plot hos Pound, spørger Perkins, der samler delene til en helhed i stil med forbillederne *Odysseen* og *Den Guddommelige Komedie*? Eller skabes storformen på anden vis? *Cantos* har ikke noget plot i almindelig betydning, og ingen fortælling ud over det episodiske. Der opvises en central sensibilitet, men den udfoldes ikke med henblik på at holde digtet sammen. Der er mange argumenter, men ingen logisk progression i forhold til helheden. Kort og godt, det som i andre og traditionelle lange digte relaterer episoder til hinanden og til helheden er fraværende i *Cantos*. Alligevel, mener Perkins, oplever læseren ikke mangel på kohærens og udvikling:

> *The sense of coherence is produced mainly by incremental repetition*. And though we are not at every moment aware of it, a "hierarchy of values" is establishing itself. *As things and persons recur in different contexts, our judgment of them varies with the context.* This holds true throughout the poem. There is never a final wiev. But amid the multiplicity of different experiences and perspectives, ideals are being ordered in relation to each other. (Perkins. 1999, s.233, min kursivering).

The Cantos kan fungere som prototype på en digtning, der tvinger læseren til at (gen)overveje forholdet mellem del og helhed på større niveauer end enkeltdigtets. For eksempel relationerne mellem enkeltdigte og digtsamlinger eller hele forfatter-

skaber. Det karakteristiske for Peter Laugesens forfatterskab er således de små betydningsforskydninger, som opstår gennem brugen af varieret gentagelse over længere stræk; hos Dan Turèll holdes delene ofte sammen gennem anvendelse af identisk gentagelse. Hos Laugesen kan man både studere relationerne mellem delelementer i enkeltdigte, mellem serier af digte og digtsamlinger, mellem forfatterskabet og en litteraturhistorisk tradition. Man kan både læse synkront og kronologisk. Det betyder, at enhver afgrænsning og helhed er foreløbig. På den ene side giver det mening at læse f.eks. *Åens skrift* i et langt flow, som man læser prosa. På den anden side kan sammenhængen ombrydes, hvilket Laugesen selv praktiserer i anti-antologien *Retro*, hvor et udvalg af digterens tekster fungerer som ready-mades skrevet ind i en ny sammenhæng.

Et andet illustrativt eksempel fra *Mastetoppe* er læsningen af Dan Turèlls digt "At være beat" fra *Manuskrifter om hvad som helst* (1971). Jørgensen skriver: "[Digtet indrullerer] den læser, der er sympatisk stemt over for de[t]s udsagn om selve beatgenerationen omkr. 1970, lige på det tidspunkt hvor den marxistiske ideologi dukker frem og bortdømmer beatholdningen som manglende politisk bevidsthed. [...] Turèlls sympati med alt levende understreges af, at det hele uden forskel får lov at stå side om side i hans tekster. Udelukket er kun det nødvendige menneskelige valg og forekomsten af modstand og ondskab – de er nærmest fortrængt."[125] En sådan enkeltdigtslæsning er med til at skævvride forfatterskabet. Digtet "At være beat" er skrevet d. 29. april 1971 på et bestemt møntvaskeri i København. Det næste digt i samlingen hedder "DDR 1. maj 1971" og er skrevet under en tur til Berlin den dag. Dette digt forholder sig kritisk både over for DDR-systemet og USA's militære tilstedeværelse i Tyskland. Det virkeligt interessante i forhold til Turèlls forfatterskab er således dets metode: begge digte er skrevet som såkaldte raga-digte, altså improviserede digte skrevet over en fast vending, et mantra eller lignende. Dermed bryder Dan Turèll modernismens dogme om overensstemmelse mellem form og indhold. I stedet oprettes overensstemmelse mellem tid, sted og skrivehandling, hvad enten der skrives på møntvaskeriet på Gl. Kongevej eller Ostbahnhof, Berlin. Digtene bliver i høj grad situationsrapporter – derved nærmer de sig journalistiske genrer; eller de bliver rituelle handlinger – derved nærmer de sig lyrikken i genrens oprindelige betydning.

Den spændvidde – svingningen mellem hverdagsgenrer og lyrik, som er forfatterskabets varemærke – den kan man kun se, hvis man læser digtsamlingerne eller forfatterskabet fortløbende eller i serier som kontekst for det enkelte digt.

Opbruddet fra modernismen – eller postmodernismen – er netop kendetegnet ved at overskride enten-eller dikotomien; det er muligt både at dyrke amerikansk beat-kultur og tage afstand fra såvel amerikansk som sovjetisk imperialisme samtidigt. Turèll overskrider også den modernismetænkning, der ligger i Jørgensens krav om politisk stillingtagen i et digt skrevet på et tidspunkt, hvor dét var samtidsform og norm. Endelig er det interessant, at 1. maj-digtet, hverken maner til kamp eller kommer med løsningsforslag. Tværtimod konstateres det, at politiske problemer pr. definition er uløselige uden for egne termer. Man kan således sammenfatte digterjegets bevidsthed om forholdet mellem kunst og politik ud fra en sammenlignende læsning af de to digte: kunst kan beskæftige sig med hvad som helst både beat og politik. Men kunst kan ikke fungere som politisk redskab, kunst skal ikke bidrage i kampen om kulturen, kunsten kan kun løse kunstneriske problemer.

Det er ikke umuligt at læse enkeltdigte af disse forfattere, slet ikke, men man er nødt til at give afkald på forestillingen og forventningen om det komplette, selvafrundede digt og den såkaldte kontekstfri, udtømmende læsning. Samtidigt er det et kendetegn for de amerikansk inspirerede opbrudsdigtere, at de både arbejder med lange serielle eller prædeterminerede former og forløb og med minimale former, og at formerne ofte blandes i den enkelte digtsamling.

Brugen af digtet som metafor for værket og den antologiske læsning giver anledning til at genreflektere et analytisk problem og perspektiv i forhold til poesi, som afviger fra det modernistiske digt. Læsninger og kritik af Erik Skyum-Nielsen og Bo Hakon Jørgensen viser, at ny-kritisk baserede læsningers kvalitetsvurderinger bygger på indlejrede konventioner og normer. Æstetiske vurderinger baseres på enkeltdigtets lighed med eller forskel til det modernistiske digt. Derfor ligger der en opgave i at udvikle læsestrategier i forhold til den digtning, der falder udenfor modernimens foretrukne formidlingskategori.

c) Billedet som erkendelsesmedium

Et andet kendetegn ved det modernistiske digt er den heftige dyrkelse af billedet, som er uløseligt forbundet med den modernistiske erkendelsesmodus: billedet bliver det tidssvarende middel til erkendelse. Modernismen har ændret sprogets funktion i poesien, skrev Brostrøm i *Den ny Poesi.* I *Labyrint og arabesk* hedder det: "[Det] dynamiske, syntetiske billede er det gode modernistiske digts væsentligste træk." Billeddyrkerne kunne støtte sig til imagisterne og til Joyce's sekulariserede epifani-begreb. Samtidig anses det for en mangel, hvis digteren ikke "udfolder" sit billedmateriale, jf. Skyums negative vurdering af Laugesens haiku-digte: "blot en henkastet tolinjers strofer", "knappe billedfusioner", "scenerier [...] og det, der bare ligner".

Litteraturen fremviser imidlertid mange typer billedsprog. Således kan man i nyere dansk litteratur både finde en modernistisk billedstyret digtning, som søger det enestående, udfoldede billede, der kan bære digtet og dets erkendelse; og andre typer digtninge, hvor billeder opridses som snap-shots, konkrete haiku-billeder, uudfoldede og ufortolkede; eller eksploderer pludseligt i uventede sammenstød mellem dagligdagens velkendte fænomener, genrer og sprog på den ene side og digterens bevidste eksperimenterende arbejde med sproget og kunsttraditionen på den anden. Der gives digtsamlinger, som fortrinsvis er stemme- og rytmebårne, hvor billeder opstår og forsvinder i strømmen af sprog, eller billedbetydninger forskydes, opløses, gen- og nydannes i den fortsatte skriven uden at resultere i endegyldige livsbilleder og tilværelsestolkninger. Moderne litteratur anvender både metaforisk billeddannelse med henblik på symbolsk afkodning og bruger metaforer som led i et strukturelt sprogarbejde. Billeddannelsen kan opstå gennem metonyme processer i lange serier og forløb og der kan være tale om en afsymbolisation af billedsproget som i den konkrete digtning (der ikke er identisk med konkretismen) – f.eks. i haiku-digtet. Billedformer er forskellige, men former kan ikke apriori til- eller fraskrives kvalitet.

Med den massive opmærksomhed over for billedet som æstetisk middel til poetisk erkendelse og med afvisningen af traderede former f.eks. rim, remser og vers reduceres eller forsvinder interessen for sprogets lydlige aspekter i det modernistiske digt. Torben Brostrøm forklarer i 1960 i essayet "Poesi og musik", at "vor rytmesans som et ledsagefænomen til den vesteuropæiske civilisation med tiden er svækket" og

at lyriktilegnelsen med bogtrykkerkunstens succes og bøgernes udbredelse er blevet en anden. "Derved", fortsætter Brostrøm, "har digterne selv fået anledning til nye eksperimenter, hvor det rytmiske kan træde i baggrunden, men også det stigende tempo, bylivet og hele maskinkulturen har ændret rytmefornemmelsen. Stemplernes takt er ikke organisk."[126] Igen knyttes modernismeopfattelsen specifikt til industrialiseringsproces og storbymiljø og det kræves af kunsten, at den ændrer sig i overensstemmelse med og reflekterer de tekniske processer i samfundet. Det digteriske arbejde med musikalske former reduceres til indhold, dvs. tema og motiv eller mere abstrakt til billedmæssige rytmer. "Stort set har det visuelle vundet ind på det motorisk-auditive, og det svarer nøje til hele civilisationsudviklingen" skriver Brostrøm og kobler igen digtning og samfundsudvikling sammen gennem det relationelle moderne-begreb. Brostrøm konkluderer:

> Alt i alt er vor rytmesans nok på retur – hvad der mærkes, når vi sammenligner os med folkeslag, der ikke i samme grad er påvirket af europæisk civilisation. Kunstneren søger at bevare den, eksperimenterer dog følgerigtigt med andre ekspressive systemer, eller forfiner og differentierer opfattelsen af relationen mellem musik og lyrik. (Brostrøm. 1960/64, s.50f.)

Som det fremgår af de foregående kapitler, og som vi skal se senere, er der inden for den internationale modernisme, avantgarde, tidlige postmodernisme og danske opbrudspoesi en helt anderledes fokusering på de lydligt-rytmiske kvaliteter i poesien og i enhver sprogbrug. Vi behøver bare gå til Sverige for at finde en anden modernismeopfattelse i samtiden. I *Tværsnit* (1965) skriver Sven Christer Swahn om modernismen fra 1940 til 1960: "Man hade redan en modernistisk tradition att föra vidare, från finlandssvenskarna främst. Det musikaliska experimentet, den sönderbrutna syntaxen, den anafora uppbygnaden av dikter, extasen markerad med O! i dikternas slutfall, den överväldigande jagkänslan, tron, inte minst, på språkets halvt magiska funktioner..."[127] Altsammen beskrivelser med fokus på auditive elementer ved digtningen, foruden de rituelle momenter, som også findes i kunsten i den internationale avantgarde og i opbruddet fra modernismen. Ligeledes fremhæves den walisiske digter Dylan Thomas' betydning for de svenske 50-er'digtere. Thomas, som især er kendt for en meget musikalsk og klanglig lyrik, blev også et forbillede for de

amerikanske beatpoeter, for 60'erne og 70'ernes rock-poeter – Robert Zimmermann tog kunstnernavnet Bob Dylan efter waliseren. Danske Peter Laugesen har i flere sammenhænge berettet om sit første og vigtige møde med poesien i gymnasiet i form af Dylan Thomas' radiooplæste lyrik.

Med fremkomsten af den danske 80'er-poesi kunne det imidlertid ikke længere holdes skjult, at moderne digtning kan være intimt forbundet med en rytmeopfattelse, som ikke nødvendigvis er knyttet til vers og metrum. I "Poesiens New Wave" (*Modernisme før og nu*, 1983) beskriver Brostrøm "firser-modernismens udtryk for skriften, kroppen, og storbyens puls" og den "ny interesse for både lyriske lang- og kortformer." Igen kan man bemærke storby-tropen, som emblematisk knyttes til modernismen uanset flere af de såkaldte firser-digtere ikke er storby-digtere. Skønt han ikke er meget for det, må Brostrøm indrømme den unge generation en rytmisk sensibilitet forskellig fra hans egen og modernist-generationens. Modstræbende, på glatis og ikke så lidt ironiserende lyder det:

> Når alle disse ting her trækkes frem, er det i et forsøg på at se det særlige ved de nye langformer bl.a. som realisationer af den påstået større krops- og rytmebevidsthed. Ikke sådan at forstå, at yngre folk skulle have særligt patent på kropslig lyrik, men kombinationen af større seksuel frihed, rør-ved-mig bevægelser, sans for kostymer, livet i beat-, punk- og rock-kulisser af lyd, de fælles ensomheders blide muzak og forgiftningernes tikkende dødningeure har måske flyttet lidt på oplevelsen af forløb, af timing, af fysik. (Brostrøm. 1983, s.153)

Det overses her, at 50'ernes og 60'ernes musikalske jazz- og rockrevolution holdt sit indtog i den danske poesi midt i 60'erne. 80'er-digterne har ikke opdaget den rytmiske poesi, krops- og rytmebevidsthed, lyriske lang- og kortformer. Det har – blandt andre – de amerikanske beat-poeter, som både 60'er, 70'er og 80'er-digterne er inspireret af.

Ganske vist havde modernister deltaget i jazz-and-poetry-arrangementer, dvs. oplæsning til musikledsagelse, men uden at det sætter sig tydelige spor i poesien. Brostrøm skriver ganske kort i *Versets Løvemanke*, at også rytmen i moderne musik er fri og at "hyppige taktskifter, synkoperinger, blues- og jazz-rytmik har givet poesien impulser." Det væsentligste er dog, at "*læsningen* er trængt frem på fremsigelsens bekostning, og lyrik således opfattet til en vis grad har tabt sin materielle,

lydlige skikkelse", et tab, som Brostrøm ser udnyttet til fremstød ad andre baner, først og fremmest visuelle.[128]

Tilsyneladende er det et karakteristikon, at de nyradikale mediekritiske modernister ikke havde øre for, hvad der skete på musikscenen. Rifbjerg fortæller om en episode fra begyndelsen af 60'erne: "En dag kom Paul Hammerich ind til søndagsmødet på Politiken og spurgte om der var nogen, der kendte noget til en popgruppe, der kaldte sig The Beatles [...]. Vi rystede overlegent på hovedet. En popgruppe! Nå, men de var altså en sensation, havde solgt så og så mange plader, og når de gav koncert [...] gik folk i tusindtal amok af begejstring. Vi trak på skuldrene – men det varede ikke længe."[129] Én der tidligt var opmærksom på mødet mellem samtidens musik og poesi, ud over 60'er-generationens egne folk, var Thorkild Bjørnvig, som udgav *Oprør mod neonguden. Et essay om beat* i 1970. Bjørnvig starter her med at berette om den legendariske Rolling Stones-koncert i Hyde Park 5. juni 1969: For henved 600.000 tilhørere indledte Mick Jagger med at mindes det afdøde medlem af gruppen, Brian Jones, med oplæsning af nogle vers af Shelleys dødselegi skrevet for John Keats. Derudover diskuterer Bjørnvig tekster af Bob Dylan, The Who, The Doors, The Mammas and the Pappas, The Jefferson Airplane, Jimi Hendrix, The Byrds, Procol Harum sammenholdt med Rimbaud, Nietszche, Pound, Eliot, Benn, Södergran og påviser beat-inspirationen hos digtere som Jørgen Leth og Vagn Lundbye i *Nico*. Det som optager Bjørnvig, er ikke at beskrive et "biologisk teenage-fænomen", men muligheden for at skabe mental forløsning på tværs af aldersgrænserne gennem sanseliggørelse af poesien. Som sådan skabes der med den ældre digters lyrikopfattelse en kontinuitet mellem generationerne bagom og uden om både den ny-radikale modernisme og "eksempel"-digtningen.

d) Mimetisk æstetik

Den modernistiske form- og digtopfattelse er funderet i en mimetisk æstetik. Det fremgår allerede af *Versets Løvemanke* (1960), hvor det forklares på bagsiden, at

> æstetik er en form for eksistensbeskrivelse, og at de processer, der foregår i digtet – også de rent tekniske og sproglige, er en *afspejling* af dynamiske processer i følelseslivet og i samtidens kulturliv. Denne funktion er modernismen det tydeligste udtryk

for, men grundlaget herfor skabtes med den romantiske epoke, hvorfor moderne, tidssvarende poesi kan karakteriseres som nyromantisk. (m.u.)

Mimesistanken genfindes i *Den ny Poesi* (1962, s.181): "Det moderne digt reproducerer således ikke en genstand, et stykke virkelighed, men er billede på digterens følelse af den." og i *Vindrose*-artikelen "Den psykosomatiske poesi" fra 1964, hvor æstetisk struktur defineres som "spejling af psykiske strukturer". Den modernistiske læsning er således indrettet på at afkode og fortolke formers symbolske betydningsindhold. Eller sagt igen: det modernistiske formbegreb er et begreb om indhold. Tre læsninger af samme værk kan illustrere forskellen på en modernistisk og en ikke-modernistisk litteraturopfattelse og læsemåde.

I *Modernisme før og nu* læser Torben Brostrøm uddrag af *The Cantos*. Kapitlet bærer den typisk modernistiske overskrift: "Følelsens strukturer" – typisk fordi her læses formen som indhold. Brostrøm indleder med at tage udgangspunkt i formens betydning, ikke langformen, men kortformen, hvorom det siges: "Èn vigtig formel for lyrisk struktur er *simultanitet*. Det ultrakorte digt udtrykker ganske ofte en øjebliksoplevelse, sammensat af forskellige elementer."[130] Brostrøm finder, at den ekspansive skrivemåde i *The Cantos* hviler på princippet om lyrisk struktur og dermed udtrykker samtidighed ligesom ideo- og epigrammet. Derefter følger en motivisk orienteret parafrase over det læste brudstykke fra Cantos. Så konkluderes det:

Det er en artistisk styret diskurs. Den kan se tilfældig ud, og muligvis virker den imagistiske teori prætentiøs sammenholdt med den reelle praksis. Eller anderledes sagt: en nem måde at forklare alt muligt på. Men over længere stræk læser man sig ind i en dejlig, intenst causerende rytme, som fremkalder illusionen af samtidighed og af kaos i løftelse mod orden. (Brostrøm. 1983, s.81).

Brostrøm læser formen mimetisk. Formen skaber en følelse af en samtidig virkelighed, en følelse af "kaos på vej mod orden". Men der er kun tale om en illusion, dvs. en falsk forestilling, et gøgleri, et billede uden realitet. Det er i en nøddeskal, hvad den modernistiske mimesis repræsenterer: negative billeder af helheden.

Også Klaus Høeck har læst *The Cantos*. I en artikel bragt i *Jyllands-Posten*, sommeren 1998 fortæller han, hvordan man ikke skal læse værket: "Min egen læsning begyndte [...] regelret. Canto nr. 1 og så nr. 2 og 3 og videre gennem de første 30

sange: A Draft of XXX Cantos. Samtidig havde jeg anskaffet et såkaldt Index til *The Cantos*, hvori alle vanskelige ord og alle personers årstal og erhverv og alt muligt andet blev forklaret. Alligevel var det næsten umuligt at hugge sig vej frem. Hele tiden nye opslag og nye forklaringer. Indtil jeg en dag hørte Dan Turèll i radioen sige, at *The Cantos* netop er ulæselig i vanlig forstand. »Den skal man ikke læse, den skal man vandre rundt i.«"

Høeck fulgte Turèlls anvisning og begav sig ud i en hug-, labyrint- og lystlæsning – svarende til værkets "collage- og cut-up-teknik." Om sin vandring skriver han:

> Undervejs er jeg stødt på vidt forskellige tekster, digte og stemmer fra samtaler mellem personer og genfærd fra alle tidsaldre. Uddrag af rådsforsamlingsbøger fra 1255, af breve fra den første Verdenskrig, forordninger fra Kina, samtaler mellem mennesker, jeg ikke aner, hvem er, økonomiske udredninger om rente og åger, passager af vældig poetisk skønhed i den sædvanlige forstand, udsagn om hvad som helst. Om hvad som helst. Og hvorfor det? – Fordi Ezra Pound hævder, at poesien ikke er begrænset til nogle bestemte ord og til nogle bestemte kendsgerninger, men at poesien er knyttet til helheden. Til hele sproget og til hele virkeligheden. Til hvad som helst. Men da helheden netop er splittet af vores intellekt, af vores modernisme og er sprængt i stumper og stykker, så forholder *The Cantos* sig til denne helhed dels negativt som stykker og stumper af noget, der er blevet væk, og dels positivt som stumper og stykker af dén helhed, forstanden kun kan begribe gennem stumper og stykker. Dén helhed som ånden derimod indser uden videre. Det er den negative forståelse af helheden i *The Cantos*, der har inspireret modernisterne, mens det mere er den positive forståelse af helheden, der har inspireret min generation.

Høecks udgangspunkt er ikke en abstrakt ide om lyriske strukturers betydning, men det konkrete poetiske materiale. Digtets stof af ord og tekster. Ikke digtet som poetisk særsprog, men som et multilingvistisk, polyfont, multikulturelt, polyhistorisk, inklusivt og eksklusivt, forståeligt og uforståeligt sprog. En sammenhobning af sprog, der ikke skal afbilde andet end dét det er. Selv kaldte Pound sit værk for "a rag-bag". Poesien hos Pound, sådan som Høeck læser den, forholder sig til helheden – som aldrig kan mimes, fordi vi står midt i den – og det gør den gennem 120 sanges splinter af ord.

Den tredje læsning skyldes David Perkins. I *A History of Modern Poetry*, bd. 2, skelner han mellem forskellige måder at bruge fragmenteret stil:

> Fragmentation in *The Waste Land* is mimetic: the technique expresses the modern "mind", our incoherent experience or world, which Eliot renders in satire and despair. But Pound thought that in all times life has always presented fragments to the mind. This is the natural case. The world is coherent – this is Pound's faith – but our data are always incomplete. The event is a complex whole, but only aspect, snatches, bits come to our cognizance. (Perkins. 1999, s.224).

Perkins' og Høecks læsninger underbygger min tese: modernistisk læsning består bl.a. i at oversætte form til indhold. Den læsestrategi har dels sit udgangspunkt i toneangivende modernistisk-mimetiske værker som *The Waste Land*. Dels i det nykritiske struktur- og autonomibegreb, som i den danske formidling bliver til kravet om "overensstemmelse mellem form og indhold". Hos nogle digtere, f.eks. Eliot, fremstilles en fragmenteret bevidsthed gennem en fragmenteret stil. Hos andre bliver moderne fragmenteringsteknikker brugt til realistisk fremstilling af den måde vi registrerer – men ikke nødvendigvis opfatter – omverden på. Deloplevelse og helhedsopfattelse behøver ikke være hinandens modsætninger, ligesom de heller ikke behøver at have gyldighed på et universelt niveau.

Måske vi her står ved den egentlige årsag til "modernismens mismod": det er ikke tabet af helhed i sig selv, som gør mismodig, men fastholdelsen af en mimetisk æstetik, som gang på gang gentager og fastholder tabserfaringen. Anderledes i opbruddets poesi. Her kan helhedsforestillinger godt komme på tale, men digtningen er skrevet over en konkret æstetik, der peger på eller forholder sig til det metafysiske. Det er et af de punkter, hvor der hersker stor forvirring i formidlingen. Som regel tages "3. fase-modernisterne" til indtægt for et brud og et opgør med metafysikken, jf. Skyum-Nielsens krav om en anti-metafysisk sprogkritik. Udgangspunktet er ofte Per Højholts intetheds-poetik og Hans-Jørgen Nielsens essays om poesi, der kritiserer metafysikken hos "gammelmodernisterne". Hverken Peter Laugesen, Dan Turèll eller Klaus Høeck passer ind i den skabelon, hvilket da også kommer til udtryk i Nielsens (og Erik Skyum-Nielsens) kritiske forbehold over for disse digtere. De kan hverken indplaceres som konkretister, anti-metafysiske skriftpoeter eller systemdigtere i den betydning af ordet som bruges af Højholt, Nielsen, Hejlskov Lar-

sen og Skyum-Nielsen. For en adækvat placering og læsning bliver det nødvendigt at se på disse digteres – og generationens – forudsætninger i en international kontekst.

II

Hylet fra Amerika

Når Per Kirkeby og Vagn Lundbye indsætter western-motiver i deres billeder, digte og film i 60'erne;

når Erik Thygesen bliver ved med at oversætte den beat-lyrik, han hørte første gang som 17-årig i 1958 under et skoleophold i Californien;

når Hans-Jørgen Nielsen med et John Cage-citat råber på "totalfelt, mangfoldighed uden brændpunkt" i 1968;

når Klaus Høeck fra 1971 og frem udgiver den ene digre digtcyklus efter den anden;

når Dan Turèll i 1975 beskriver sig selv som tosproget borger i et dansk-amerikansk kulturfællesskab;

når Jørgen Leth inviterer Andy Warhol til at spille Andy Warhol i sin film *66 scener fra Amerika* i 1981;

når Peter Laugesen laver *action-poetry*, bedriver poetik og generationsbeskrivelse med afsæt i "hylet fra Amerika" i 1986, hylder "den nedbrudte bums på Skid Row/ der skrev verdens smukkeste digt" i 1994 og udkommer med et geval-digt keruoacks jazzenglebøvs i 1998:

SÅ er forbillederne amerikanske.

Og når Nielsen debuterer i 1963 med en gendigtning af klassisk japansk haiku-poesi;

når Turèll fra begyndelsen af 70'erne omtaler sig som buddhist;

når Laugesens digtning er stærkt influeret af zen-filosofi;

når Høeck og Laugesen skriver nye regelrette haiku-digte i 80'erne og 90'erne:

SÅ er det på grund af de amerikanske beat-poeter.

Kort fortalt: midt-60'er-debutanterne kan defineres som generation ved deres arbejde på tværs af æstetiske og kulturelle grænser og ved at dele en fælles horisont med afsæt i efterkrigstidens amerikanske kunst, litteratur og kultur.

Fra de franske moderne til de danske 50'modernister er det storbykulturen og moderniseringsprocessen i industrisamfundet, herunder udviklingen af masse-

samfund og -kultur, der gør størst indtryk. Både som fascination og afstandtagen. Klaus Rifbjerg beskriver dét, der foregik i begyndelsen af 60'erne som en "regulær kulturkamp" nødvendiggjort af stagnationen i de foregående årtier. Sådan lyder det for eksempel i livsreportagen *Sådan* (1999, s.160): "Det handlede jo ikke kun om »skæg», det var også blodig alvor, for den materialisme og sentimentalitet, som havde præget småborgerskabet inden for snævre rammer, havde tendens til at brede sig med epidemisk voldsomhed efterhånden som medierevolutionen eskalerede og måtte på en eller anden måde bekæmpes. Sådan dukkede ny-radikalismen op, og pludselig var Poul Henningsen atter et navn." Som før nævnt: den danske modernisme, udspringer af og introduceres i en snæver beredskabssammenhæng, hvor biedermeiertradition og en ny (kultur)radikalisme tørner sammen. Dette sammenstød med dets pro- og antagonister leverer præmisserne for den efterfølgende kunst- og litteraturdiskussion.

Generationen efter modernisterne er vokset op samtidig med begyndelsen til overgangen til kommunikations- og mediesamfundet. Opfattelsen af relationen mellem samfund og individ forandres i løbet af 1960'erne. Studenteroprøret og Vietnambevægelsen er et symptom, politiseringen, græsrodsaktivisme, kvindeoprøret i 70'erne et andet. Det enkelte individ opfattes ikke længere kun som et passiviseret fremmedgjort offer for 'udviklingen'. Medierevolutionen opfattes ikke som ensidig negativ påvirkning, men også som et tilbud om nye udtryks- og handlemuligheder. I McLuhans kommunikationssamfund – i Qvortrops hyperkompleksitet – har den enkelte mulighed for at deltage og påvirke processer – i hvert fald på lokalt niveau. Det gælder også inden for kunsten i forhold til den enkelte læser eller tilhører.

Torben Brostrøm giver et præcist signalement af dette skifte i kunsten og kulturen i erindringsbogen *Tegn og træf* (1998). Han beretter om en *Fluxus*-koncert engang i 60'erne, hvor medlemmerne af en strygekvartet en efter en forlod scenen. Til sidst sad cellisten tilbage og filede løs, indtil en tilhører gjorde ham opmærksom på, at de andre var gået. Brostrøm konkluderer:

Afslutningen tilhørte således publikum, der jo også er den instans, som skaber og fuldender teksten. Kunstneren leverer materialet. Det var den nye lektie. Joseph Haydn skrev sin Afskedssymfoni efter et lignende princip, hvor orkestermedlem-

merne successivt forlader spillet. Enhver nyhed i kunsten er allerede for længst indtruffet. Men Fluxus-kvartetten var med dens tilfældighedsprincip et træffende tegn på en epokes afvikling. Den ny verden var begyndt. (Brostrøm. 1998, s.152).

Fluxus-episoden er et godt billede på den ny situation. Ikke blot med hensyn til brugen af det tilfældige og tilfældighedsæstetik, ustadigheden og det fluktuerende som grundlæggende princip, publikum som medskabende aktører, men også, fordi Fluxus var, og er, en international, interartiel bevægelse.

a) Postmodernisme og det moderne langdigt

I sin litteraturhistoriske fremstilling af moderne angelsaksisk poesi sætter David Perkins en epokal cæsur for skiftet fra modernisme til postmodernisme i midten af 1950'erne:

During the 1950s poets in both England and the United States rejected the styles that were then established. In the continuity of poetry from generation to generation, there had been no comparable sharp brake for forty years, since the advents of Modernist poetry just before and after the First World War. The beginning of this new period might be pinpointed in 1954, when Philip Larkin's *Poems* appeared and when, in a completely unrelated event, Allen Ginsberg gave the first public performance of his *Howl*. Other points of departure were Robert Lowell's *Life Studies* (1959) and Charles Olson's 1950 manifesto "Projective Verse", which voiced premises shared by many of the younger poets. (Perkins. 1999, s.331).

Blandt disse nøglebegivenheder er det i en dansk sammenhæng *Howl* og "Projective Verse", der bliver vigtige fikspunkter. Dan Turèll skriver i sin introduktion af Allen Ginsberg i *Expressen* 1979: "[...] siden 1956 og *Howl* har Ginsberg været et husholdningsord i store dele af Verden." Som ung student skaffer Peter Laugesen sig via en bekendts familie i USA al den ny poesi og beat-litteratur. Et indflydelsesrigt værk, både i USA og for Laugesen, er Donald M. Allens antologi fra 1960, *The New American Poetry*. Her samlede Allen de ny poeter i forskellige grupperinger, som siden er gået ind i den amerikanske efterkrigslitteraturhistorie: Black Mountain Poets, New York Poets, Beat Poets, San Francisco Poets. Udover poesien indeholder antologien periodens vigtigste essays om poesi, blandt andet Olsons "Projective Verse". Ifølge Peter Laugesen fik Olsons poetiktekst sammen med Kerouacs "spontane bop-prosodi", Jackson Pollocks action-painting, Dylan Thomas, Rimbaud og den amerikan-

ske jazzmusik afgørende og vedvarende betydning for hans egen metode og vej som digter. Som nævnt i kap. 2 opfatter Laugesen beatpoeterne som de første postmodernister (hvis ikke man medregner Züricher-dadaen).

David Perkins definerer 50'ernes litterære postmodernisme som en genopdagelse af de tidlige modernister. Postmodernisme betegner her ikke et brud med, men en dialog med traditionen. Det der brydes med er indflydelsen fra Eliot, new criticism og digteren W.H. Auden, som i løbet af 20'erne, 30'erne og 40'erne kom til at dominere ikke blot poesien, men også den akademiske tilgang, litteratursynet, kanondannelse mm. De poeter som "genopdages" er William Carlos Williams (1883-1963), Ezra Pound (1885-1972) og Wallace Stevens (1879-1955). Den første vandt aldrig anerkendelse i det akademisk, ny-kritiske miljø. Efter krigen blev han fader-, samlingsfigur og mentor for mange af de nye poeter. Den centrale formulering "not ideas but in things" blev et diktum både for en objektiv, konkret poesi med vægt på tingenes fysiske fremtræden og for de tysk-brasilianske konkretister og har fungeret som inspiration for eftertidens fænomenologisk-minimalistisk orienterede poeter. Pound blev ifølge Perkins overskygget i 20'erne af Eliot efter de produktive og innovative år i 1910'erne. Deres senværker, Williams' stort anlagte epos, *Paterson. Book I-V* (1946-58) og Pound's *Pisan Cantos* (1948) skabte med Perkins' formulering "a new start within [modernist] tradition".

Den tradition, der skrives videre på, er centreret omkring det moderne langdigt og de lange former: Eliot's *The Waste Land* (1922), Pound's *Cantos* (1925) og Hart Crane's *The Bridge* (1930). *Pisan Cantos* kan ses som et svar på Eliots sen- og storværk *Four Quartets* (1936-42). Williams tidlige hovedværk *Spring and All* (1923) var et positivt modstykke til *The Waste Land*; *Paterson* kunne ikke være skrevet uden de modernistiske forgængere, men udgør dels en formel fornyelse ved at bryde med idealet om et afsluttet, perfektioneret og kohærent værk, dels en stoflig fornyelse ved at give stemme til den lokale New Jersey kultur. Perkins nævner en hel række af nye og fornyende postmoderne værker, der forholder sig til traditionen, jeg nøjes med Ginsbergs *Howl* (1956) og Olson's gigantiske *The Maximus Poems* (1953-68). Perkins konkluderer:

When they rebelled against the New Critical mode, American poets did not repudiate the high Modernism of the 1920s, but in fact returned to it, and especially to Pound, Williams and Stevens, for sources for a breakthrough. As they rejected the New Criticism, American poets took many different paths from Whitmanian prophecy to the style of William Carlos Williams, pop, Surrealism, Dada, confession, and collage. (Perkins. 1999, s.334).

Perkins definerer ikke et definitivt brud med fortiden efter den sen-modernistiske model med dens innovationstvang, forbudskanon, tilbagelagte faser og udtømte former. Her (gen)bruges fortidens former og genrer med henblik på et gennembrud; dette gennembrud er ikke kendetegnet ved en bestemt skole, stil, teknik eller –isme, men inddrager eklektisk både den oprindelige amerikanske moderne tradition fra Walt Whitman, europæisk mellemkrigsavantgarde og efterkrigstidens pop og bekendelse. Altså alt det, som i en angelsaksisk kontekst var ekskluderet fra en meget formalistisk præget High Modernism og i en dansk kontekst, alt det, som var ekskluderet fra den kultur-/ny-radikale modernisme. Ud over de forskellige langformer, som betones hos Perkins, kunne man nævne minimalisten Robert Creely fra Black Mountain-gruppen, den lyriske San Francisco-digter Gary Snyder, Jack Kerouac, der både skrev poesi, prosa og genrehybrider foruden beat-poeternes grand old man, William Burroughs, der stod for de mest radikale teksteksperimenter med sine cut-up og fold-in-teknikker.

Det moderne langdigt, hvis første eksponent er Walt Whitman med *Songs of Myself* (1855), har en særlig status i amerikansk litteratur. Traditionen har rødder i klassisk epos-digtning, og den lange digtform betegnes ofte som episk digtning. Det episke langdigt knytter også an til bardetraditionen, jf. Pound's begejstring for provencalsk troubadur-poesi og titelen *Cantos*, der betyder sange på spansk og henviser til sangene hos Homer og Dante. Et andet hovedværk inden for den tradition er chileneren Pablo Nerudas store episke digt *Canto General* (1950), "den store sang", hvori Neruda i et historisk perspektiv besynger det amerikanske kontinent. Pound definerede i 1909 epos'et som "the speech of a nation through the mouth of one man" og digteren som den, der fortæller "the tale of the tribe". Forskellen på klassikkens eposdigtning og det 20. århundredes langværker, er, at samfundet ikke længere er forenet af et enkelt, generelt accepteret sæt af værdier, der kan formidles med digte-

ren som talerør. Der er ikke én fælles fortælling, men mange forskellige. Dét er den største udfordring de moderne epos-digtere står overfor. Whitman forsøgte at løse udsigelsesproblematikken ved at appellere emotionelt til læseren gennem en ekstrem egocentrering udformet som en iscenesættelse af den altfavnende digter-hero. Pound tog konsekvensen af modernitetens diskontinuitet og diversitet, og indførte bogstavelig talt et utal af stemmer i sin digtning. Derfor møder vi i hans livsværk diskontinuerte og dog akkumulerende former som cantos, breve, kataloger, sange, noter, passager, drømme, journaler og protokoller fra forskellige tider og kulturer, i et påfaldende tentativt arrangement af en kulturs skiftende, resistente materialer.

Charles Olson (1910-70), som udover at være digter og historiker, var rektor på det eksperimentelle Black Mountain College indtil dets lukning i 1956, havde en ambition om at skrive amerikanerne en ny historie, dvs. en lokal historie tilbage før den hvide kolonialisering (ikke Columbus', men Erik den Rødes!) – tilbage før romanen, til de lange episke stræk hos Homer og Lucretius, men skrevet direkte på stedet, her-og-nu, som det 20. århundredes tekst. Det blev til hovedværket *The Maximus Poems*. 635 siders digte i stort format med fiskerbyen Gloucester, dens historie og topografi som hovedperson. Digtene er non-lineære, skrevet i en åben form med brug af moderne fragmenteret collage-teknik. Ifølge Peter Laugesens karakteristik søgte Olson, "at skrive på en måde, der trækker læserne ind i digtets univers af fragmenter og elementer af en polyhistorisk, postmoderne og præsokratisk helhed."[131] Allen Ginsbergs generationsdigt *Howl* er mindre omfattende i sit anlæg og omfang. Til gengæld indvarsler det et gennembrud for det performative taledigt, nogen gange omtalt som "parlando" efter italiensk: en syngemåde der nærmer sig tale. Det er i den sammenhæng interessant, at David Perkins fremhæver en performativ begivenhed, Ginsbergs *Howl*-oplæsning, som indledning til det postmoderne. Megen dansk (og amerikansk) opbrudslyrik er netop kendetegnet ved, at litterariteten tilbageføres til sit oprindelige udspring i det musiske, dvs. den klassiske opfattelse af lyrik, som er uadskillelig fra dans, musik og rituel fremførelse. Mere herom senere.

Det væsentligste træk ved den her skitserede amerikanske tradition er brugen af storformer, summarisk benævnt "langdigt". Indenfor den amerikanske litteraturforskning findes imidlertid en differentieret genretypologi. I det følgende bely-

ses genren ud fra tre nyere akademiske arbejder: Rosenthal og Gall (1983), Perkins (1987) og Joseph M. Conte (1991). M.L. Rosenthal og S.M. Gall skelner i *The Modern Poetic Sequence: The Genius of Modern Poetry* (1983) mellem "modern poetic or lyric sequence" (f.eks. *Cantos, Four Quartets, Paterson*) og "modern long poem" (*Howl*).[132] Den moderne lyriske sekvens, som udspringer af tidligere epokers sekvensdigtning, defineres som "a grouping of mainly lyric poems and passages (or fragments), usually heterogeneous in form, that tend to interact as an organic whole". Lyrisk sekvens adskiller sig ifølge Rosenthal formelt fra langdigtet gennem "free deployment of different prosodic forms and shifting focal points". *Howl* kan ifølge denne definition ikke være et sekvensdigt: her taler ét digterjeg med én stemme i én prosodisk form baseret på anaforisk gentagelse. Ginsberg's digt til sin mor, *Kaddish* ("For Naomi Ginsberg 1894-1956"), analyseres derimod som "a five-part sequence that borders on a long poem". Bagud i tid kan moderne lyrisk sekvens afgrænses i forhold til "linked series" (f.eks. Shakespeare's og Donne's sonetter, Tennyson's *In Memoriam*, Blake's *Songs of Innocence and Experience*) ved at præsentere "a more psychologically evocative dynamic". Gall og Rosenthal pointerer, at langformerne er relativt upåagtede i den amerikanske forskningstradition. For det andet fremhæves nødvendigheden af en kritisk metode og teori, som er kongruent med og afledt af den poetiske praksis. De skriver: "The tendency to annihilate the thing that's made [the poem] to a mere thought, however complex, or to a biographical shade, however humanly interesting, is the great and dominant retrogression of our criticism" (1983, s.4). I stedet for en indholdsbestemt kritik ønskes en æstetisk. Fokuseringen på den moderne poetiske sekvens som "the genuis of modern poetry" har imidlertid, for det tredje, tendens til at harmonisere divergerende former og genrer og skabe kontinuitet mellem forskellige moderne digtninge fra 1850 til 1970. Ydermere må et genrestudie, som hævder at fremstille ånden i moderne poesi bygge på en udgrænsning af genrer og former, der afviger fra normen, f.eks. taledigtet.

I de øvrige fremstillinger diskuteres både genreæstetiske og litteraturhistoriske aspekter. Hos David Perkins i *A History of Modern Poetry* ligger det formelle skel mellem modernistiske og postmoderne langformer i teorien om åben form, der er konciperet som poetik hos Olson og praktiseret i 1950'erne og 60'erne af den nye

digtergeneration (se næste afsnit). Joseph M. Conte skelner i sin afhandling *Unending Design. The Forms of Postmodern Poetry* (1991) mellem serielle former (f.eks. Robert Creely's *Pieces*, 1969) og procedurale former (f.eks. John Cage's *Themes & Variations*, 1982). Med disse formbestemmelser vil Conte for det første overskride 50'ernes dikotomi mellem åben og lukket form, læs: beat-poesi og ny-kritisk, formalistisk modernisme. For det andet opfatter han det postmoderne, som et formelt gennembrud. I det 20. århundrede, skriver han, har vi oplevet "a cult of the new" på mange forskellige områder. Siden 1913 er de litterære manifester blevet udskiftet med alarmerende hastighed. Conte fortsætter (s.2):

> Despite such apparent turmoil, we need to distinguish in kind among the various "new" movements in poetics which have emerged in the last fifty years. In the 1940s a New Criticism touted an academic *style* or method, featuring allusion, ambiguity, and irony, which quickly became orthodox. In keeping with a reactionary cultural agenda, the New Critics were determined to maintain the hegemony of traditional attitudes toward poetic form and metrics, actively "disallowing" much of what was innovative. I consider their widely accepted designation as formalists to be valid only in the most limited sense, because their discussion of poetic form is arguably the least revolutionary and most mechanical aspect of their program. The concern of such "formalist" critics rarely extends beyond the static codification of already acknowledged poetic forms.

Conte opfatter ikke kritikerne af ny-kritikken som anti-formalister. Han understreger, at de postmoderne digtere, som behandles i *Unending Design*, er nontraditionalister, som er fundamentalt optaget af at re-eksaminere poetisk form og formernes anvendelighed i forhold til samtidens liv og tanker.[133] Ud fra den sidste formulering fremgår det, at Contes begreb om det postmoderne implicerer et relationelt modernebegreb. Det bliver tydeligt, når han forkaster sekvensdigtning og "organiske former" som usamtidige. Forestillingen om organisk form er vigtig i Olson's poetik og i Rosenthal's begreb om den moderne lyriske sekvens. Conte ser dem som udtryk for en romantisk tankegang uforenelig med det postmoderne. Distinktionen mellem serielle og procedurale former i amerikansk litteratur kan imidlertid bruges til at karakterisere og perspektivere brugen af spontanstyrede og prædeterminerede former i den danske opbrudspoesi.

Som prototype på et arbejde med seriel form anføres Willliam Carlos Williams' *Spring and All* (1923). Værket består af 27 nummererede digte uden titel flettet ind mellem poetikreflekterende prosa. Det serielle element, ifølge Conte, består i at digtene kan læses uafhængigt af den sammenhæng og rækkefølge, de er bragt i oprindeligt. Et af de mest antologiserede Williams-digte "The Red Wheelbarrow" er for eksempel identisk med digt nr. XXII i *Spring and All*, hvilket de færreste læsere formodentlig bemærker. Hos Conte defineres serien som principielt forskellig fra den neoromantiske sekvens, fordi den førstnævnte giver afkald på lineær, tematisk udvikling. Serien beskrives i semiotiske termer som en poetisk form, hvor den syntagmatiske tegnrelation dominerer. Med Roland Barthes karakteriseres seriel form som "the product of a 'stemmatous' imagination of the chain or network".

> The serial form in poetry is one of "those works," as Barthes puts it "whose fabrication, by arrangement of discontinuous and mobile elements, constitutes the spectacle itself". The discontinity of its elements – or their resistance to a determinate order – distinguishes the series from the thematic continuity, narrative progression, or meditative insistence that often characterize the sequence. At the same time the series does not aspire to the encompassment of the epic; nor does it allow for the reduction of its materials to the isolated perfection of the single lyric. The series demands neither summation nor exclusion. It is instead a combinative form whose arrangements admit a variegated set of materials. (Conte. 1991, s.21).

Hvor sekvensen er genereret ud fra ekstralitterære principper om succesion (kausalitet, logik, temporal orden), er serien bygget op af elementer, som indtager deres position i relation til og i kombination med andre elementer. Afvisningen af ydre eller prædeterminered orden konstituerer serien som en åben form. Dvs. en parataktisk struktur, hvis elementer på en gang er relateret gennem nærhed og samtidigt udgør autonome enheder. Serien som åben form er imidlertid ikke identisk med organisk form, sådan som begrebet defineres hos Rosenthal og Gall, mener Conte. "The discontinuous elements of the series, however, are rather more atomistic or molecular than plantlike in their behaviour".[134]

Seriel form er indetermineret og arbitrær. Procedural form er derimod prædetermineret og tilfældig. Som eksempel kan nævnes John Cages' *Themes & Variations* (1982), hvor digteren arbejder med forskellige parametre i forhold til mate-

rialet. I forordet til digtsamlingen forklares den anvendte fremgangsmåde. Det kan være interessant at se på de komplekse procedurer, der går forud for dette værk og i princippet svarer til den kybernetiske digtning hos Klaus Høeck. Udgangspunktet hos Cage er et parameter for performance. Digtsamlingen er skrevet med henblik på mundtlig fremførelse. Den består af 5 sektioner, som hver varer 12 minutter, når de læses op og man følger læsedirektiverne "slow" og "fast", der står som regi-bemærkninger i margenen. Undervejs i værket er oplæsningstiden noteret med olympisk præcision i minutter og sekunder ned til fire decimaler. Den samlede oplæsning er sat til 60 minutter. Tidsparametret begrænser materialets omfang og teksternes længde. Materialet består for det første af 15 "temaer", dvs. navne på 15 personer, som har haft betydning for forfatterens liv og værk: f.eks. Marshall McLuhan, Erik Satie, Robert Rauschenberg, Marcel Duchamp, James Joyce, Arnold Schönberg og Suzuki Daisetz. Der kunne have været flere, men tidsparametret sætter en begrænsning. Valget af temaer må siges at være personligt og motiveret. Det fortæller mere om forfatteren end om de personer, som er valgt. Teksterne handler ikke om disse personer, men er skrevet gennem deres navne. Det næste parameter angår formgivningen. Hvert navnetema giver anledning til en serie udformet som mesostistiske digte. Et mesostistikon er beslægtet med digtgenren akristikon, en form hvor begyndelsesbogstavet i hver strofe danner et navn (f.eks. forfatterens) læst fra oven og ned. I mesostistiske digte danner den vertikale midterlinje et ord eller navn (*meso* af det græske *mesos*, som betyder *midt* eller mellem).[135] Indholdet til de enkelte digte har Cage hentet fra et idekatalog, som er optrykt i introduktionen til digtsamlingen. De 110 ideer, der ofte angår æstetiske kunstneriske forhold, stammer fra Cage's notesbøger. Også dette valg af materiale er personligt og motiveret. Kombinationen af materialet og de 15 navnetemaer er derimod foregået ved hjælp af tilfældighedsoperationer. Her er den kinesiske spådomsbog *I Ching* taget i anvendelse. Endnu et formparameter er brugt. De mesostistiske digte udgør et lagermateriale, et bibliotek. På basis af lagerteksterne er variationerne (jf. titlen *Themes & Variations*) skrevet i form af japanske renga-digte. Rengaformen er ældre og længere end haiku-digtet. En haiku består ideelt set af 17 stavelser fordelt på 3 linjer med stavelsesfordelingen 5-7-5. Rengaen er oprindeligt et kædedigt skrevet af flere digtere, hvor princippet er at

en starter med en haikka (5-7-5), så fortsætter partneren med en hokku (7-7) og så fremdeles. Forløbet skal gentages mindst 36 gange. Cage karakteriserer selv digtsamlingen som et "tilfældighedsdetermineret renga-mix". Det vil sige et værk, som er genereret både ud fra programmatiske regler, tilfældighedsoperationer og – med Kirkebys fordrejning af Barfoed – private forkærligheder, kuriosumagtige særinteresser, egne modeller. Effekten af de formale begrænsninger er for det første synliggørelse af processen og strukturen. For det andet fremtvinger formbegrænsningen tekster, som transcenderer subjektive begrænsninger hos forfatteren.

Conte konkluderer, at postmoderne procedurale former kan adskilles fra traditionelle formale vers gennem deres artificielle attitude: "Although the New Critics praised »craft« in a poem, such technique was not to be flaunted but always to be given the appearance of natural ease. No matter how complicated the verse form, its arrival should seem a matter of gentlemanly grace. Procedural forms are by comparison more militant in their proclamation of artifice. All literary devices should be marked, or in the Russian Formalist phrase, »laid bare«". (Conte. 1991, s.43). Det er dette princip, vi finder realiseret hos Høeck i form af appendix og programmer til hver enkelt digtsamling. Conte afgrænser desuden det postmoderne i forhold til avantgarden. I stedet for innovation arbejder de postmoderne digtere med mutation, fusion og renovation:

In practice the postmodern tempers its penchant for innovation and its avant-gardist tendency to absolute rupture by relying on mutation (gradual change as an articulation of difference), fusion (the synthesis of diverse attributes to produce a distinctly new quality), and renovation (reviving the castoffs and misfits of formerly threadbare poetics). Fragments of bar talk in *The Waste Land* mutate – cancerously, and no less gravely – in Charles Bukowski and David Antin. Eliot maintains his distance in "A Game of Chess" from Cockney corruption, but the participation of Bukowski and the talk-performance of Antin bleed to the very edge of the page. High culture fuses with low in Ashbery's difficult *and* silly "Daffy Duck in Hollywood." Unlike Pound, who disdains the "pianola" in "Hugh Selwyn Mauberly," Ashberry succesfully absorbs popular culture without catering to it. Recent fiction and poetry have revived the dark textures of the baroque and the elaborate artifice of the rococo. Williams insisted on an entirely "new form" for the American poetry of 1947 or thereabouts, but Harry Mathews plunders the history of formal invention for lipograms and haiku, palindromes and combinatoric plots. Postmodern poetics is neither a belated "happening" of modern poetics, nor does it demand a destructive and adversarial con-

frontation with its immediate predecessor. Postmodern poetry maintains its very high level of interest because of its subtle blend of innovation and renovation, mutation and fusion. (Conte. 1991, s.11).

Med de amerikanske studier i postmoderne langformer og beskrivelsen af transformation og eklekticisme, bliver det muligt at karakterisere danske digtsamlinger, som adskiller sig fra den antologiske model. Det viser sig dernæst, at de amerikanske termer ikke kan overføres restløs til den poesi, der er afhandlingens tema. Først kan man spørge til Contes skelnen mellem serie, sekvens og procedurale former. Den første er indetermineret og arbitrær (=åben form), sekvensen er determineret af indre eller ydre (logisk) orden (=organisk form), og den sidste er prædetermineret og aleatorisk. Hvis sekvensdigtning beror på en præeksisterende orden, så må den imidlertid, ligesom de procedurale former, være prædetermineret – men ikke nødvendigvis tilfældig. Desuden mener jeg, at begrebet om det postmoderne, forstået som en eklektisk forbrugen og genopdagelse af historiske former, må gælde alle former. Det er da også tydeligt blandt de danske digtere, at man finder blandingsformer, herunder også transformation af "den romantiske sekvens", brug af episke og 'organiske' former. Endelig er det oplagt at se en parallel mellem Umberto Eco's analyse af serielle kunstformer i massemedierne, herunder begrebet om "tekstens uendelighed" og Joseph M. Conte's beskrivelse af postmoderne litterære former under betegnelsen "unending design". Ikke med henblik på at finde ligheder mellem de forskellige genrer og medier, men fordi de postmoderne æstetikbegreber peger i samme retning: øget opmærksomhed over for form og receptionsforhold, fornyelseskravet afløst af en vidtstrakt brug af serielle former og teknikker, ophævelse af det absolutte skel mellem fin- og lavkunst.

I forhold til det danske opbrud fra modernismen skal følgende bemærkes: opbrudsdigtere som Laugesen, Høeck og Turèll er inspireret af den amerikanske tradition for brug af storformer, som ikke er set i den danske modernismetradition.[136] Men de eksperimenterer med formerne på vidt forskellig vis og bruger den internationale tradition til at frembringe en helt original dansk poesi. Laugesen arbejder på forskellig vis gennem hele forfatterskabet med Olson's poetik og Kerouac's spontane metode. Turèll indleder sit forfatterskab med at afprøve Burroughs' teknikker på for-

skellige ready-mades og arbejder videre i forlængelse af Ginsberg med improvisation over faste former og moduler. Hos Høeck finder vi de store komplekse digtkredse inspireret af Dante, Pound og Neruda, med transformation af klassiske genrer og anvendelse af kybernetik, dvs. procedural eller prædetermineret digtning. Her bliver den romantiske sekvens transformeret til kybernetisk genererede strukturer. I Hans-Jørgen Nielsens forfatterskab gives eksempler på serielle former inspireret af konkretisme, Cage's tilfældighedsæstetik, systemisk maleri, elektronisk kompositionsmusik og gentagelsesteknikken hos Gertrude Stein. Alle disse forfattere arbejder desuden på forskellig vis med genren som materiale, mulighed og begrænsning.

Som læser af storformer og langdigte giver det ingen mening at applicere en ny-kritisk nærlæsning i streng forstand. De episk eller narrativt anlagte former må læses som hybridformer mellem prosa og poesi. Det gælder også de lange serielle, kronologisk ordnede forløb, som ofte er tematisk og formelt springende. Man kan alt efter værkstrukturen læse labyrintisk, kronologisk eller synkront frem og tilbage i forfatterskaberne. På grund af værkomfang og den spontane, direkte metode er det heller ikke altid muligt eller relevant at fremanalysere "tekstens udsagn". Ofte kan det være svært at afgrænse enkelttekstens begyndelse og slutning, ligesom de færreste af disse tekster kan oversættes til et symbolsk niveau. De tekster, digte, værker og œuvrer som her er på tale er ikke skrevet for hin enkelte læser. Det vil sige, man læser dem ikke for at forstå dem og tilegne sig en bestemt erkendelse. De henvender sig til mange forskellige læsere med forskellige kompetencer og erfaringer. Der er flere læserindgange og –niveauer at vælge imellem. Mit udgangspunkt er, at værker og œuvrer som disse først og fremmest kalder på formel beskrivelse og analyse – hvad enten der er tale om komplekse kompositioner, enkle improvisationsdigte eller komprimerede kortformer – fordi digterne så åbenlyst interesserer sig for sproget, dels som struktur og system ned i dets mindste betydningsbærende dele, dels som materiale givet for sanserne. Det betyder imidlertid ikke, at der er tale om en 'signifiant-litteratur', lukket om skriften som skrift. Snarere kan man med situationisterne eller Klaus Høeck tale om en fænomenopraksis eller fænostrukturalisme.

b) Poesi for sanserne

"What is taken place in the literature of The Holy Barbarians is something more profound than the emergence of a new school. It is a change in the literary use of language itself." Sådan beskriver digteren Lawrence Lipton i 1959 beat-poeternes forandring af sproget og litteraturen. Omtrent samtidigt skrev Brostrøm næsten det samme om 'den ny poesi': "Modernismen har ændret sprogets funktion i poesien". De to næsten enslydende og samtidige beskrivelser af poetiske nybrud viser imidlertid usamtidigheden mellem modernismens fremkomst i Danmark og den amerikanske postmodernismes brud med "high modernism". Brostrøm taler om billedpoesi og erkendelsesfunktion; Lipton om en genopdagelse af sammenhængen mellem litteratur og musik. Lipton forklarer: "It is spoken word committed to writing. It is oral in structure."[137] Han ser udviklingen i den samtidige poesi som forsøg på at genetablere og forny elementer af en mundtlig tradition, som er forsvundet i moderne tid:

> What we are witnessing today in public poetry readings and in poetry and jazz is a revival of certain lost elements of oral culture, sparked by the electronic revolution in communications, by the phonograph, radio, tape recorder, and the audio-visuel media of motion pictures and television. [...] What Rexroth and Ferlinghetti were seeking, and the poets of Venice West as well, was a restoration of poetry to its ancient, traditional role as a socially functional art allied with music in a single, reintegrated form. We turned to jazz music because jazz is the musical language of America in our time. Modern poetry was born at the same time as modern jazz was born and both have had a similar history. ...Both aimed at freeing their art from the strait jacket of the printing press: in the case of poetry, from the printed page, in the case of jazz, from the printed score. (Lipton. 1960, s.221f.)

Inden vi går videre med andre argumenter for og synspunkter på, hvad der ligner en postmoderne 'genopdagelse' af den mundtlige poesitradition, skal jeg minde om lyrikkens og rytmebegrebets ophav i græciteten. Jørgen Fafner forklarer i *Tanke og Tale. Den retoriske tradition i Vesteuropa* (1982, s.21f.):

> Musikken er den af muserne inspirerede kunst. [...] Det vigtigste er, at den var uløseligt forbundet med sproget. Da dette igen er digterens materiale, følger heraf, at musik og poesi udgjorde en enhed. Begge var de musiske kunster. [De] homeriske digte var bestemte for sanglig fremførelse. De store tragikere [...] var til den grad digterkomponister, så at deres værker, netop fordi musikken er gået tabt, kun kan siges at foreligge som torso'er. Og hvad den tredje genre, lyrikken, angår, så peger allerede dens navn (af 'lyra') på de to kunstarters tætte forbindelse. En musik-løs lyrik hører først en senere tid til. Græsk var et meget melodiøst sprog. Ved siden af

kvantiteten spillede tonehøjden en afgørende rolle [...] Selve det græske ord *'pros-odi'* har at gøre med ordet for 'sang', *'odé'*; det kan oversættes ved medsang, dvs. de musikalske faktorer (tonehøjde, lydstyrke og varighed), der knytter sig til udtalen som sådan. [...] Til enheden af sprog og toner må føjes det, som allerede ligger i begge: bevægelsen, rytmen. Den kan inkorporeres i smukke legemsbevægelser [...] så at den rette betydning af musiké bliver den tætte forbindelse af ord, toner og dans.

Yderligere en vigtig detalje er den etymologiske betydning af rytme og rytmebegrebets udviklingshistorie. Rytme er for det første ikke et positivistisk fænomen, men noget der opstår i vores møde med poesi og sprog. Oprindeligt blev ordet *rhytmòs* brugt alment. Det er knyttet til verbet *rheå*, at strømme, og betegner altså en proces i tiden. Det kan være biologisk-fysiologiske processer – åndedræt, hjerteslag, puls – det kan være processer i naturen. Efterhånden bliver rytmebegrebet knyttet særligt til kunstnerisk udfoldelse. I dag kan vi både tale om hørte eller sete tidsforløb, som igen kan inddeles i serie- eller kæderytme og proportionsrytme.

Vi kan bruge John Cage-eksemplet en gang til. Digtsamlingen får et stærkt visuelt præg, fordi Cage bruger det mesostistiske digt som genre. Navnetemaerne kan ikke høres ved oplæsning, men kan tydeligt ses ved stillelæsning. Her udgør de, hvad Fafner kalder en optisk proportionsrytme, de kan overskues og afkodes i et blik. Samtidig er hele digtsamlingen seriel i sin opbygning, jf. beskrivelsen i forrige afsnit. De visuelle virkemidler kombineres hos Cage med brugen af traditionelle prosodiske midler som betoning, stavelses-antal, gentagelse af vokaler og konsonanter og rim.[138] Digteren åbner i dette værk fra 1982 for flere æstetiske oplevelsesmåder, som er afhængige af udførelsen og dermed i en vis udstrækning udlagt til læseren. Det karakteristiske i den amerikanske tradition især i 50'erne er opmærksomheden over for dagligsprogets mundtlighed, dets prosodi og rytme. Pound og især Williams forsøgte at skabe en talesprogspoesi i de rytmer dagligsproget danner gennem tanke og tale. Igen og igen spørger Williams til den overhørte poesi i hverdagsomgivelserne:

Has no one listened to the birds at five o'clock mornings, not to imitate them onomatopoetically but to catch a hint toward laying bare the mere difficulties that are lodged in our *ears*? No one has been able to hear anything for 500 years. We've got to teach our ears to hear anew [...]. We have to discover how to write in a new dialect

with the cultured divisions of the sound we hear. We must be listening to the language around us [...] which are the essentials of our speech.[139]

Parallelt hermed er Olson's poetik i "Projective Verse" bygget op omkring det lydlige ved poesien. Ikke de traditionelle redskaber som ord, rim og metrik, men sprogets mindste partikel ved talens udspring: stavelsen. *Stavelsen* viser sig som "the dance of the intellect, the play of the mind" – den er digtets 'hvordan' ikke dets 'hvad' – og *linjen* er gulvet, hvor der danses. Stavelse og linje er de to halvdele, der tilsammen udgør digtet: "the HEAD, by way of the EAR, to the SYLLABLE/the HEART, by way of the BREATH, to the LINE".[140] Ginsbergs *Howl* er struktureret efter dette organisk-fysiologiske princip med digterens vejrtrækning som mål for de enkelte verselinjer. Olson argumenterer for at al fortælling udspringer af en mundtlig tradition. Rim og versemål opstod for at hjælpe øret i huskeprocessen. Med muligheden for skrift og trykning flyttede de mnemotekniske remedier over i skriftsproget, hvor de blev overflødige og forfaldt. Samtidig fik øjet primat i læse- og erkendelsesprocessen. I skriftkulturen er digternes ører blevet dovne, siger Olson. Det er derfor nødvendigt at flytte opmærksomheden tilbage til talerytmen i det dagligdags talesprog. Her er vi tættest på sprogets kilde som genetisk og fylogenetisk arv, hvilket interesserer Olson som historiker og sprogforsker: talerytme og prosodi overføres fra den voksne til barnet, før taleevnen er udviklet hos barnet; i brugen af dagligdags ord og vendinger trækkes konstant på energier i en linje tilbage til de tidligste sprogstammer. Digtet er perkussivt, ifølge Olson. Det fordeler lyde og stilhed, vægter accenter, fylde og tomhed. Intentionen er at skabe digte, der taler poetisk med dagligsprogets elementer.

Poetikken bygger på tre fundamentale principper, som er indbyrdes forbundne: bevægelsesenergi ("the *kinetics* of things"), form og indhold udfoldet som organisk proces og digtet som en spontan, fremadskridende proces. Formen er åben, nøglekonceptet hedder "composition by field". I Laugesens formidling af Olsons poetik, fortolkes det som "komposition i marken, eller i felten, at digtet altså, som en dans, folder *sig selv* ud i et åbent rum".[141] En af Laugesens egne metaforer for digtet bygger videre på Olsons koncept: "Digtet er en slags dans for øjne og ører." Digtet er her ikke en bygning, som står færdig til beskuelse, men folder sig ud for læserens

sanser i og med det læses. Om digtet som tingenes, herunder også sprogets, kinetik, hedder det hos Olson: "A poem is energy transferred from where the poet got it [...] by way of the poem itself to, all the way over to, the reader. "[142] Den digter som arbejder efter nøglekonceptet må overveje, gennem hvilken proces, det er muligt at bevare den energi, der oprindelig bevægede ham til at skrive digtet; i hvilken ækvivalent form energien kan formidles samtidig med at digtformen besidder en egen form for energi; og hvilke konsekvenser det har, at læseren som den tredje instans henter en anden energi ud af digtet. Der eksisterer ingen form på forhånd. Den opstår undervejs i skriveprocessen som en udvidelse af det forhåndenværende indhold: "Form is never more than an extension of content". Der ligger ikke i formbegrebet en tilskrivning af merbetydning til indholdet. Form og indhold er hele tiden på samme niveau i processen. For at fastholde samtidigheden mellem form og indhold og undgå tab af energi må processen foregå hurtigt uden omskrivninger eller omtale: "One perception must immediately and directly lead to a further perception." Processen er irreversibel og styret af tilfældet. Det vil sige digtet bevæger sig fra indtryk til indtryk i den orden de melder sig i digterens bevidsthed. Bevægelsen kan foregå associativt og springende eller metonymisk og glidende. Processen er synlig og hørbar i digtet, og den er ikke som i det modernistiske digt finalitetsstyret.

Olson's poetik, sådan som jeg læser den, er skrevet over et begreb om samtidighed. Tingene sker simultant. Eller med Laugesens citat af Charlie Parker: *Now* is the time. Digtet folder sig ud som en handling i nuet. Der tilstræbes samtidighed mellem digterens indtryk og skriveprocessen, mellem form og indhold. Det er den samtidighed Olson kalder "organisk form". Dette er noget andet end det modernistiske krav om overensstemmelse mellem form og indhold, som betød, at bestemte former udtrykker bestemt indhold og omvendt. Det adskiller sig også fra Conte's opfattelse, at det organiske digt er teleologisk styret af en indre eller ydre lovmæssighed, jf. hans skelnen mellem 'atomare og plantelignende strukturer'. I forhold til læseprocessen betyder Olsons poetik, at læseren er på højde med digtet og digteren hele vejen i processen. Både når det lykkes godt og når det lykkes mindre godt. Den postmoderne poesi som diskuteres her, er en nærværspoesi, mens det modernistiske digt fortrinsvis forudsætter fravær og med sin ironiske modus skaber distance.

c) Spontanstyrede og prædeterminerede former

I forlængelse af Olson's poetik, beat-poesien og det danske opbrud fra modernismen bliver det væsentligt at genreflektere spørgsmålet om styring i skriveprocessen. Det moderne fri vers, er frit i den forstand, at det er frigjort fra metrum og versemål. Men er det frit fra styring generelt? Dét spørgsmål blev, som nævnt, udgangspunkt for Klaus Høecks brug af kybernetiske systemer (se kap. 3). Vi skal se kap. i 8, hvordan Høecks statistiske undersøgelser af forbruget af forskellige ordklasser i danske digtsamlinger fra Öehlenschläger til J.L. Madsen opviser faste mønstre fra generation til generation og fra isme til isme. Her kan de prædeterminerede systemer, som pålægger digteren at bruge et bestemt antal fra bestemte kategorier i en fastlagt rækkefølge, bryde den vilkårlige, subjektive styring.

Det næste spørgsmål angår de forskellige former for spontandigtning, som jeg har kaldt spontanstyrede former. Teknikken bygger videre på, men udgør også en forskel til automatskrift og 'stream of consciousness'. Den sidste teknik, nogen gange beskrevet som indre monolog, er en artificiel struktureret tekst, som især er kendt fra Joyce og Virginia Woolf. Den første er designeret af surrealisterne, der ønskede at finde teknikker og metoder til at borteliminere digter-jeget som censur-instans i skriveprocessen. Automatskrift er hurtigskrivning uden ophold, korrektion og redigering. Derudover eksperimenteres med hallucinogener, brugen af prædeterminerede systemer, arbitrære metoder og tilfældighedsæstetik mm. Beat-digterne genoptager disse strategier under betegnelsen spontan-skrift. Som vist er Olson's poetik baseret på en form for spontan, direkte skriven; det samme gælder Kerouac's improvisationsmetode 'spontaneous bop-prosodi' og Ginsberg's parlando-digte. Nogle citater kan illustrere, hvordan digterne selv opfatter disse strategier.

I "The Cut-Up Method" (1961/78, s.29) skriver Burroughs: "You cannot *will* spontaneity. But you can introduce the unpredictable spontaneous factor with a pair of scissors". Det spontane kommer til udtryk ved at klippe i teksten. Den der klipper, kan bruge sine egne eller andres ord skrevet af hvem som helst: "Poets have no words 'of their very own'. Writers don't own their words." Ordet er frit. Tekster, det gælder også lyd- og billedmateriale, står til fri afbenyttelse. Klippe-klistre-metoden

bliver vigtig i forhold til Dan Turèlls forfatterskab, der starter med en serie cut-ups baseret på egne og andres ready-mades. Klippe-metoden indgår ofte som metafor hos Turèll og Laugesen. Samtidigt er der oplagte paralleller mellem cut-up teknikken og det situationistiske detournément.

Den projektive poet arbejder med Olsons formulering "down through the working of his throat to that place where breath comes from, where breath has its beginnings, where drama has to come from, where, the coincidence is, all act springs"[143] Laugesen fortolker det således: "Det spontane som er afgørende her, er altså ikke *digteren*, der hælder »sig selv« i tryk gennem skrift, men DIGTET, der spontant genererer sig selv i sprog gennem skriften som medie og handling. Det er en proces, der kører hele tiden. Den har mange begyndelser og slutninger, men ingen af dem er endelige."[144] I *Deadlines* (1994) reflekterer Peter Laugesens digter-jeg over, hvad "det spontane valg" betyder:

> Man er alene på det her job. Ingen med og ingen imod. Helt øde. Derfor kan man tale på alles vegne til hvem som helst uden at det nogensinde er muligt at vide præcist hvem der lytter og med nogen sikkerhed hvad der bliver hørt. Pas på. Du hænger på hvert eneste ord du bringer i omløb. Især når der er flere af dem om en betydning og det er der oftest. Der er ingen vej tilbage. Du blir aldrig igen en af vores egne. Alt hvad du siger vil blive anvendt imod dig. *Du kan ikke vælge for kun tilfældet kan være vælgende faktor*. Over alt møder du kun omsorg og eftertanke. Det er dræbende for inspirationen. Herefter vil ethvert valg være forkert men det var det i forvejen. Det er bare ikke længere dit.
>
> Jeg idoliserer slet ikke det spontane valg for der er ikke noget. (s.21).

Formuleringen "Du kan ikke vælge for kun tilfældet kan være vælgende faktor" er rammende for opbrudsdigtningernes opfattelse af spontan-æstetikken som en styrende faktor i den kreative proces. Jørgen Leth fortæller i *HISTORIER om nyere nordisk litteratur og kunst*, hvordan han organiserer kunsten, så den kan "rumme og udvides af tilfældighedernes indgriben". Derved beriges kunsten ved det uventede og uforudsigelige, som Leth kalder "tilfældets fantastiske foræringer". I en montage-

agtig tekst med titelen "Arkitektur" i *ta'* 6 (1968) indfører Per Kirkeby en alternativ metafor til "stream of consciousness", når han beskriver sin metode:

/Der er ikke tale om nogen ægte "stream of consciousness"- det er kun den mængde stof som "tilfældet" har bragt inden for min række vidde rent bogstaveligt, som bøger halve leksika etc. Alle informationer jeg støder på i den periode jeg forsøger at lave noget synes at passe ind i dette – men på den anden side synes de informationer jeg støder på at bestemme resultatet af det jeg er ved at lave. Altså ud fra en eller anden forestilling (som er dannet ud fra et tilfældigt konglomerat af informationer) støder jeg på informationer, som udgangspunktet sikkert udøver en svag selektiv virksomhed på eller snarere farver, "fordrejer", og disse informationer fungerer som en meget kraftig feedback-mekanisme. Det er en slags "stream of informations"./ (s.13).

Kirkebys "stream of informations" kan ses som en parallel til Olsons bevægelse fra perception til perception, som bliver aktualiseret på forskellig vis hos Laugesen og Turèll. Et fællestræk ved disse digteres opfattelse af metoder og teknikker er brugen af strøm-metaforen og tilfældet som styringsinstrument. Klaus Høeck giver i *Dansk Musiktidsskrift*, 1971 sin karakteristik af de litterære strømninger i samtidspoesien: modernismens billedoverbud, konkretismen som en modreaktion, og, forklarer, hvorfor den kybernetiske digtning bliver et tredje alternativ:

Systemdigtningen er vel netop aktuel i dag, fordi den forsøger at skabe orden i det kaos, som den totale formelle frihed har medført. I hvert fald: idet hele sættet af konventioner som man havde bygget på i århundreder brød sammen, åbnedes helt nye perspektiver. I første omgang opstår en udpræget katastrofedigtning, en chockdigtning. Man kunne tale om en panikdigtning. Overvældet af den totale frihed bringes digteren i en panisk situation. Uden det ordnende overordnede princip, som rytme, rim, disposition af formen som helhed indebærer, overvældes digteren af indholdets kraft, der manifesterer sig i en voldsom og skræmmende metaforik. Klar over at en hæmningsløs indholdsovervældende digtning fører vild, begynder man at søge en ny orden. Den konkrete digtning er en typisk nøddigtning. Midt i kaos holder man sig til det eneste reale, det eneste nære, det eneste der sluttelig er tilbage af orden: selve ordet, dets egen helt konkrete realitet, næsten afskåret fra alt indhold. Ordets betydningsområde indskrænkes til et minimum, til nøjagtigt det, der står. Ordet viser sin egen mening i bogstavelig forstand. Den konkrete digtning bliver benhård, snører sig mere og mere sammen, er indlysende en blindvej.[145]

Karakteristisk for en ikke-modernistisk reception læser Høeck ikke kaosdigtningen som et livsanskuelsesfænomen. Kaos i poesien er ikke en virkning af Guds død, men

et resultat af formfrigørelsen. Citaterne peger alle i retning af et opgør med forestillingen om det såkaldte fri digt. Og dernæst om en søgen efter andre metoder til at styre processen, som ikke lukker, men åbner for den omliggende, forhåndenværende dagligdags indbrud i kunsten og litteraturen. Siden de første moderne digtere er det "fri" (billed)digt blevet norm og standard. I opbruddet fra modernismen søger digterne efter metoder til styring af skriveprocessen, som forlader sig på tilfældet (det, der viser sig her og nu) eller involverer tilfældighedsæstetik (brug af aleatoriske sandsynlighedsbestemte og statistiske principper). Det er i høj grad en materialestyret digtning, vi får med at gøre. Men metoderne er forskellige. Man kan groft sagt inddele de fire forfatterskaber, som behandles i afhandlingen, efter de anvendte styringsformer: spontanstyret seriel poesi(Laugesen), genrestyret improvisation (Turèll), aktualitetsstyret stileklekticisme (Nielsen) og procedural kybernetik (Høeck).

Kapitel 5

KARMA COWBOY SINGS THE BLUES

- om genrer og figurer i Dan Turèlls forfatterskab

I

Dan Turèlls produktivitet er et fænomen i nyere dansk litteraturhistorie. Fra 1969 og frem til sin død af kræft i 1993 skrev han 87 bøger[146]. Alene i de første 7 år af forfatterskabet blev det til 40 titler. Bøgerne er fordelt på vidt forskellige genrer og kom på ca. 20 forskellige forlag – heraf en del hans egne en-mands undergrunds-firmaer, foruden små alternative forfatter- og kunstnerforlag og store etablerede som Rhodos, Arena, Gyldendal og Borgen.

Forfatterskabet illustrerer, at der til hver en tid findes flere kanondannelser – læsernes, digternes, markedets, den akademiske kanon. I den akademiske verden blev Turèll aldrig et hit. Her har man haft – og har stadig – svært ved at tackle forfatterskabets bredde, brugen af populære genrer og former og et amerikansk kulturudtryk transformeret til billeder og lydspor fra Vangede og Vesterbro, for ikke at tale om selviscenesættelsen af myten »Dan Turèll«, der godt kan, men ikke behøver stå i vejen for en læsning af værket. Heller ikke Hans-Jørgen Nielsens lancering af opbruddet fra modernismen centreret omkring konkretisme og ny-enkelhed havde plads til beat- og undergrundsdigtere som Peter Laugesen og Dan Turèll.

Turèll (1946-93) var ikke bare en af de mest skrivende, men også en af de mest alsidige i sin generation og blandt danske digtere i efterkrigstiden i det hele taget. Formodentlig hører han også til blandt de mest solgte og læste, primært fordi han gav litterært sprog til både et smalt og et bredt publikum. Forfatterskabet bevæger sig indenfor et stort felt af litterære genrer fra cut-up-tekster og collager baseret på ready-mades, serielle langdigte, japansk inspirerede kortdigte, rim-og-remser, anekdotiske beretninger fra hverdagslivet, essays om litteratur, musik og film til poetisk krimiprosa. Han henvendte sig til den postmoderne internationalt og multikulturelt orienterede læser med opvækst i medie- og informationssamfundet gennem

så forskellige medier som *Ekstra Bladet, Politiken, Information, Kristeligt Dagblad, Jyllands-Posten, Bergens Tidende, Corsaren, Jazzrevy, Hvedekorn, Alt for Damerne, Levende Billeder og Victor B. Andersens Maskinfabrik.*

Turèll kom fra et arbejderhjem i Vangede. Lærte tidligt at læse og læste alt. Voksede op med dansk og amerikansk kultur, sådan som hverdags- og populærkulturen så ud i efterkrigstiden og derefter. Som helt ung opdagede han – samtidigt – jazzen og den moderne amerikanske krimi. I begyndelsen af 60'erne blev han grebet af poesien: T.S. Eliot, Ivan Malinowski og Ezra Pound. Det første skulle blive fatalt. Senere kom Per Højholt og Peter Laugesen til som en slags åndelig far og storebror. Det var Laugesen, der introducerede ham for amerikansk beatpoesi i midten af 60'erne. Efter afslag fra en række danske forlag debuterede han i 1966 med digte i det svenske tidsskrift *Ord och Bild*. I 1967 betalte han selv for trykningen af digtsamlingen *Vibrationer*, der senere er slettet af forfatterskabet. Kort før sin død beretter Turèll i et essay om sine genvordigheder som ung digterspire:

> Hvis man som forhåbningsfuldt ungt menneske og (forhåbentlig, formodentlig) lyriker i tidligt-spirende udvikling læser f.eks. T.S. Eliot som 17-årig løber man [...] en risiko: Man bliver for gammel for hurtigt, og kunstigt – [...]Det er ikke Eliot's fejl, naturligvis; men han kan og kom (ikke blot for undertegnede) til at betyde et par års forsinkelse med at vandre rundt i de labyrintiske cirkler i ødemarken, med al sin lammende lærdom, sin poetiske præcision, sin kyniske kunnen og sin tekniske tikamps-triumf. Sådan er det bare med *trend-setters*, som man siger i dag. Gud véd hvad Camus og Sartre har kostet en anden generations prosa-skribenter af hen til den eksistentialistiske kommode og te'baws igen? Godt man dog slap for dén feber infektion![147]

"Nu er modernismen altså etableret" konkluderede Steffen Hejlskov Larsen i sin anmeldelse af *Vibrationer*, for nu begynder debutanterne at "lægge sig efter de modernistiske stilidealer". Hejlskov så heri en "sans for kvalitet", men beklagede en manglende fornemmelse for "stilens helhed", for, som han skrev "poesi er struktur og syntese"! Med den officielle debut som undergrundsdigter i 1969 skrev Turèll sig væk fra indflydelsen fra de store modernister frem til en dialog med både den litteratur og kultur, han var vokset op med og den amerikanske beatpoesi. Gennem dette konstante skrivearbejde fandt han sin egen metode og stil. Dermed skrev han sig væk fra den modernistiske poetik og norm for poetisk kvalitet, jf. Hejlskov, ligesom

han overskred traditionen fra sine amerikanske forbilleder. I stedet for at blive en halvgod modernist, blev han en supergod og helt original post-modernist.

Storværkerne *sekvens af Manjana, den endeløse sang flimrende igennem hudens pupiller* (1973) og *Karma Cowboy* (1974) er højdepunkter i 1970'ernes poesi. Prosaværket *Vangede Billeder* (1975) blev en salgssucces. *Mediepersonen* Dan Turèll fik et kæmpepublikum. Men også som digter har han fået relativt mange læsere. *Karma Cowboy* kom i forkortet paper-back version i 1982 og blev genoptrykt i originalt format i 1999. Storby-lyrikken fra sen-70'erne udkom samlet som paperback i 1994 og blev genoptrykt i 1998 og 99. For en yngre digtergeneration, f.eks. Bo Green Jensen og F.P. Jac, blev han en vigtig formidler af amerikansk kultur og beat-poesi på et tidspunkt, hvor mange af 60'er-generationens kritikere og litterater var optaget af ideologikritiske og teoretiske studier. Også 90'er-digtere som Lars Bukdahl og T.S. Høeg er fortsat i sporet efter Turèll. I 80'erne blev Mord-serien en prisbelønnet publikumssucces og i 90'erne blev *alt* med signaturen Dan Turèll et sikkert kult- og samlerobjekt, der kunne erhverves – hvis man var hurtig – til uhørt høje priser hos antikvarboghandlere landet over. Samtidig har enhver med adgang til internettet siden 1997 kunnet orientere sig bredt i forfatterskabet og dets litterære kontekst på hjemmesider oprettet af en trofast kernelæser, Jens Koch.[148] Her findes blandt andet eksempler fra de uopdrivelige sub-pub-publikationer, som blev produceret i oplag på 100 og foræret væk.

Forfatterskabet udmærker sig, ud over kvantitet og kvalitet, ved at realisere en overskridelse af traditionelle æstetiske konventioner og markedsmæssige skel. For Turèll var det et hovedprincip, at litteratur og kunst ikke kan isoleres fra hverdagskulturen – hverken den ene eller den anden vej. "Jeg kræver digte ud af gaderne" skrev han i *sekvens af Manjana*. Mig bekendt er det relativt få danske digtsamlinger eller œuvrer, der opnår at blive kiosklitteratur – dette være sagt i en hel objektiv betydning af ordet. To paperbacks med poesi bliver i dag solgt fra de fleste af landets banegårdskiosker: Michael Strunges *Samlede digte* og Dan Turèlls *Storby-trilogien*.

II

Forfatterroller og værkopfattelser

Som helhed afspejler Turèlls værk opbruds- og efterkrigsgenerationens storforbrug af disparate kulturformer, herunder en sammenføring af høj- og lavkultur. Der arbejdes ud fra en æstetisk holdning, som bryder med adskillelsen af kunst og kultur. Forestillingen om kultur som ideal for dannelses-processen forlades. I stedet ses kultur som interaktion og kommunikation med realiteten.[149] Værket viser desuden, at opbruddet for det første ikke er begrænset til sidste halvdel af 1960'erne – men fortsætter med stor vitalitet ind i 70'erne. Og at disse, for det andet, ikke restløs kan reduceres til de famøse "fem forbandede år".[150] 60'ernes og 70'ernes opbrud og det formelle gennembrud viser sig, for det tredje, som spor i de følgende årtiers kunst og litteratur.

Forfatterskabet kan læses som en lang skriven og skrift. Det behandler – i sin tematik – og viser – i sin form, dels hvordan de konventionelle opfattelser (herunder den modernistiske) af kunst og litteratur brydes, dels hvordan en postmoderne litteratur skrives frem. Som omtalt krævede Turèll en 'gadens poesi'. Sådan en skrives imidlertid ikke uden videre. Forfatterskabet viser, hvordan processen er foregået. Turèll beskrev det selv i 1977 som én stor bog, hvor de enkelte bøger "lægger sten på sten". I *Arena Information*, september 1971, skriver John Mogensen, at "Dan Turèlls litterære produktion bør ses som én tekst". Hugo Hørlych Karlsen giver denne karakteristik i 1973: "En endeløs tekstrække, der skriver sig ud og ind i sig selv og andre omgivende tekster. Funktionen som afrundet, sluttet værk på markedet skriver de sig op imod, idet de ikke er – og ifølge deres grundholdning ikke kan være – "færdige", afsluttede omkring et bestemt kompleks af temaer. Deres gennemskrivning er en uafbrudt af-skrivning, der ikke har et fikseret endemål – men kun kan eksistere som fluktuerende proces"[151]. René Højris lægger til i 1977: "Turèlls værker *er* faktisk, mere end noget andet, en uafsluttet feuilleton. Én lang tekst, der vanskeligt lader sig afskære og dele op i *bøger* – det *er* mere af praktiske grunde den bliver det. Den Endeløse Sang, delt op i singler."[152] Efterhånden som tekstproduktionen vokser, bliver det tydeligt, at skriften kanaliseres ud gennem forskellige genrer, ofte, men ikke nødvendigvis, ordnet i serier. Spørgsmålet er, om man skal se genreopdelingen

som tegn på brud eller faser i forfatterskabet eller som instanser af samme bevidsthed, samme skrift, princip og metode.

I interviewbogen *Modsprogets proces* (1982) fremlæser Erik Skyum-Nielsen radikale skift mellem principielt uforenelige genrer og undrer sig over Turèlls spring fra modernisme og anarkistlyrik, altså 'kritisk modsprog', over i spændingsgenren, der opfattes som "fjernt[liggende] fra den traditionelle forfatterrolle". Lars Bukdahl arbejder med forfatterskabet ud fra en genreæstetisk synsvinkel og fokuserer på den ofte bortglemte genre "rim og remser".[153] Bukdahl fremhæver, at genrerne ikke afløser hinanden succesivt, men blander sig. Således er brugen af rim-og-remser ikke isoleret til en bestemt fase i forfatterskabet: "Men så pludselig fire år efter raptussens afslutning og det store onkel Dannyske paradigmeskift fra posteksperimentel til postpopulær, ankommer der to yderligere bind [med rim og remser] for ligesom at markere, at også forfatterskabsgrænser er til for at blive overskredet, og at sammenhængene er langt mere komplekse, intrikate og spøgefulde end som så [...]"[154]. Under en anden genre-optik påpeger Henrik Thorsen, at Turèlls 'krimilitterære produktion' må læses i sammenhæng med det øvrige forfatterskab. Han opfatter hele værket som tekster filtreret gennem samme bevidsthed, præget og båret af samme stemme og virtuose sprogbehandling.[155]

I forordet til den posthumt udgivne Turèll-scrapbog *Just a Gigolo* (1995) foreslår Peter Laugesen, at se bort fra genreopdelingen, fordi: "Det hænger sammen. Det var den samme hånd, der skrev det hele. Og det er et hele". Laugesen sammenfatter de forskellige roller og genrer til et digterportræt med den amerikanske *writer*-betegnelse:

> Dan var det, som angelsakserne, og især den amerikanske del af stammen, uden videre dikkedarer kalder en "writer". En der skriver. Det kan man ikke være på dansk. Man kan være forfatter. Man kan være digter. Man kan være journalist, reporter, belletrist, essayist og kronikør. Man kan være prosaist eller lyriker og til nød begge dele på én gang. Man kan være skriverkarl, spinatfugl, skribent, skribler og bladsmører. Man kan være skjald, trubadur, salmist og sikkert en masse andet. Dan Turèll var det hele. Samt filosof og entertainer. (s.7).

Hvor Skyum-Nielsen som nævnt i kap. 4 læser skrift og skriven som eksistentielle metaforer, ser Laugesen med praktikerens blik: at skrive er en konkret handling og –

for forfatterens vedkommende – et arbejde. Spørgsmålet om forholdet mellem del og helhed er vigtigt, ikke kun i relation til Turèlls forfatterskab, men også i en bredere tematisering af forskellige syn på forfatter/kunstnerrollen og værkopfattelsen efter 1960. Skyum-Nielsen skelner i 1982 mellem rollerne som "anarkistisk skriftpoet" eller krimiforfatter og "den traditionelle forfatterrolle". Hertil svarer Turèll, at han aldrig har defineret sig som skriftpoet, og henviser til *praksis* som det afgørende kriterie: "jeg udsender den ene bog efter den anden, er det ikke det forfattere formodes at gøre?" Skyum uddyber sin opfattelse af forfatterrollen: den indebærer "en forventning om kontinuitet og udvikling. Det forventes at man som forfatter automatisk bliver klogere og klogere og bedre og bedre, og gør man ikke det er det ud til højre."[156]

Udviklingsperspektivet anvendes traditionelt i forskellige versioner, når forfatterskaber eller kunstneriske œuvrer skal karakteriseres. Dels som et fornyelsesimperativ, der samtidigt bliver et kvalitetskriterium – forny dig eller forsvind. Dels som en udviklingsæstetik, der giver positive eller negative vurderinger af bevægelsen fra eksperimentel/avantgarde-kunst til klassisk/mainstream-kunst. Anmelderne skelner for eksempel i 90'erne ofte mellem den 'tidlige' og den 'sene' Peter Laugesen, og bryder sig generelt ikke om, hvad de opfatter som sen-Laugesens 'tilbagevenden' til 60'er-æstetikken. Eller omvendt: udviklingen i Søren Ulrik Thomsens eller Dan Turèlls forfatterskaber vurderes som et frafald fra deres oprindelige eksperimentelle udgangspunkt. Endelig findes den psykologiserende biologistiske model, hvor værket læses som en afspejling af en modningsproces – eller mangel på samme – hos forfatteren/kunstneren. *Writer*-positionen er svær at beskrive inden for en traditionel forfatterskabs-optik, blandt andet fordi den overskrider forestillingen om værket som et *udtryk* for forfatteren, samtidig med at værket eksplicit fremstår som et individualiseret resultat af forfatterens skriven.

Der er oplagte pædagogiske gevinster ved at formidle ud fra en udviklings optik. Men også faldgruber. For eksempel overses de indre sammenhænge mellem forskellige formudtryk inden for det samme œuvre, for det andet tilskrives bestemte former a priori bestemte værdier, for det tredje er den psykologiserende læsning udtryk for en litterær positivisme, der sætter lighedstegn mellem værk og forfatter. Hos digterne finder vi en anden selvforståelse. Peter Laugesen beskriver både sine egne

og Turèlls bøger og aktiviteter som et sammenhængende hele. Per Kirkebys *maleri* karakteriseres som en fortsat roman. Turèll så ikke sit skifte fra "teoretisk" til "meget praktisk litteratur" som udtryk for en "større bevidsthed eller udvikling": "Det der skete i de tidlige bøger, var en hel masse små rørelser i sproget. Det der sker i de nye bøger, er faktisk lige så små rørelser, bare i et andet sprog. Men for folk der kan læse, er det de små rørelser der afgør om der sker noget eller ej. Det er jo aldrig i historien selv det sker, det er altid i udenværkerne." (Skyum-Nielsen. 1982, s.274).

Også Erik Thygesen har ved flere lejligheder betonet værkénheden som et fælles træk hos sin generation af kunstnere med debut i 60'erne, senest i *HISTORIER om nyere nordisk litteratur og kunst* (1999): "Per Kirkeby benytter sig i dag stort set af de samme formelle greb som dengang. Peter Laugesens holdning til skriveriet er i dag nogenlunde, som den var dengang. Bjørn Nørgaard laver fortsat sine sammenhobninger. Han kalder dem noget andet nu, men de er i princippet de samme. Dengang var det lort og gips, nu er det guld og glimmer, men princippet er det samme."[157] En anden version findes i fiktionens form i Turèlls krimi *Mord i Myldretiden* (1985). Den navnløse journalist-detektiv, der fungerer som et af Turèlls mange alias'er, beskriver et genhør med en gammel musikerven: "Han var [...] blevet bedre og bedre med årene. Han spændte langt videre nu, han havde en ny autoritet tiden og rutinen i fællesskab havde foræret ham. Men han *spillede* ganske som dengang, hans idéer havde ikke ændret sig – han var bare blevet bedre til at aflevere dem." [158]

At disse forfatterskaber sætter sig ud over en traditionel udviklingsæstetisk beskrivelse betyder ikke, at der ikke sker forandringer. "Udvikling" bliver ikke erstattet med stilstand. Men det er ikke relevant at tale om udvikling, forstået som en stadig progression, hvor de enkelte værker succesivt transcenderer de forudgående. Det karakteristiske hos for eksempel Klaus Høeck, Per Kirkeby, Peter Laugesen, Jytte Rex, Dan Turèll er en stadig gennemarbejdning af de(t) samme oprindelige grundproblem, tema eller princip i forskellige former, genrer, medier og arter.[159] Det viser sig her, at samme materiale kan bruges igen og igen i forskellige former – eller den samme form kan indeholde forskelligt materiale og udsende forskelligt indhold. Den æstetik bryder med den modernistiske holdning, at der til et bestemt indhold hører en bestemt form og omvendt, og bryder dermed også efterkrigs-modernismens for-

nyelsestvang. Over for disse værker er det oplagt både at læse diakront og synkront, dvs. også lade de enkelte bøger eller tekster belyse hinanden på tværs af kronologien i et samtidigt perspektiv.

Både værkæstetisk og psykologisk brydes der med velkendte udviklingsmodeller og -forklaringer. Der er ikke tale om hverken en aristotelisk eller kulturradikal/modernistisk teleologi, ikke en organismetænkning, individuations- eller dannelsesproces og heller ikke en attituderelativisme. Derimod kan man tale om organiske forbindelser både mellem del og helhed i værkerne (bøger, forfatterskaber eller kunstneriske œuvrer) og mellem værk og forfatter. Ikke at forstå positivistisk, således at værkerne er en virkning af forfatterens liv og psyke. Forbindelsen foregår som interaktion, dialog og kommunikation. "Når jeg skriver kommer det fra tusmørkelandet mellem barn og voksen" hedder det i et digt af Peter Laugesen. Samme digter reflekterede i *Billedkunst* 3, 1967 over muligheden for at følge efter avantgarden, både den historiske, situationisterne og Fluxus. Laugesen fandt, at bevægelserne i efterkrigstiden på forskellig vis havde lukket sig og var stivnet – dels i personstridigheder, dels i fastlåste entertainerroller. Konklusionen blev, "at en kunstnerisk avantgarde er nødt til at begynde uden for det kunstneriske, og der er ikke meget andet tilbage end en selv. En kunst, der består af personlige ting, ikke forarbejdet, i hvert fald ikke i bevidst kunstnerisk retning."[160] Når Laugesens – og Turèlls – digtning tager udgangspunkt i forfatterens egen person er det ikke for at skrive om sig selv eller udkrænge bekendelser. Det private anses for at være det eneste tilgængelige område for digteren, der unddrager sig forudbestemte regler og – især – unddrager sig mulighed for skoledannelse. Eller med Olsons poetik: ethvert digt starter forfra i den situation digteren befinder sig i her og nu. Det betyder helt konkret, at poesien er forankret i hverdagen i tid og rum. Hos Laugesen findes f.eks. ikke vinterdigte skrevet om sommeren eller omvendt. Man finder heller ikke digte, hvor fortællerperspektivet ligger hinsides det personlige subjekt. I den forbindelse er det interessant, at David Perkins fremhæver sammenhængen mellem fortæller og forfatter i den samtidige amerikanske poesi. Han skriver bl.a.: "Unless the poem indicates a different convention, as with dramatic monologues, parodies, and some collages, contemporary American poetry is, to repeat, to be read as though it were the

immediate utterance or interior monologue of the poet; the circumstances narrated or implied are to be taken as autobiographical."[161] Et andet bidrag til diskussionen af forholdet mellem liv og værk findes hos den russiske litterat og formalist Boris Tomaševskij. I artiklen "Literature and Biography" skelner han mellem dokumentarisk biografisk stof, som et anliggende for kulturhistorikeren og den litterære biografi, der angår litteraturhistorikeren: "The literary work plays on the potential reality of the author's subjective outpourings and confessions. Thus the biography that is useful to the literary historian is not the author's curriculum vitae or the investigator's account of his life. What the literary historian really needs is the biographical legend created by the author himself. Only such a legend is a *literary fact*."[162]

To eksempler fra det danske stof kan belyse forholdet mellem historiske og 'litterære fakta'. Som nævnt i kap. 4 er Dan Turèlls digte ofte knyttet til konkrete steder og tidspunkter, jf. "At være beat" og "DDR. 1. maj 1971". Med Perkins' formulering og med kendskabet til Turèlls skrivepraksis, kan vi gå ud fra en overensstemmelse mellem de historiske og de fortalte begivenheder. Med Tomaševskij kunne der imidlertid spørges: ville det forandre opfattelsen og vurderingen af Turèlls værk, hvis der aldrig havde eksisteret et møntvaskeri på Gl. Kongevej eller hvis digteren i virkeligheden befandt sig i Århus d. 1. maj 1971 og ikke – som hævdet i digtet – i Berlin? Det hører med til Turèlls litterære biografi, hans selvfortolkning, at digtene ofte er fremsagt eller skrevet spontant på stedet. Det hænger sammen med den valgte poetik: bestræbelsen på at skabe enhed mellem tid, sted og handling; at opnå samtidighed mellem form og indhold. Der ligger heri en bestræbelse på at føre litterariteten tilbage til oprindelsen i den performative, rituelle fremførelsessituation og der trækkes analogier til dagbogs- og notatgenren. Kort sagt: det er Turèlls hensigt gennem hele forfatterskabet at skrive en poesi, der er nærværende. I den henseende er det mindre væsentligt, om det historiske stof stemmer overens med værket eller bygger på anekdoter. Spørgsmålet er så om det teknisk er muligt at skrive nærværspoesi så overbevisende, som det sker hos Turèll uden at skrive på en spontan energi opstået i konkrete situationer. Et andet eksempel er Hans-Jørgen Nielsens fortløbende diskussion af modernisme og postmodernisme. I *Kritik* 75/76 (1986) skriver han: "For mig begynder det dér med postmodernismen allerede med ta's første

nummer [...]". Som eksempler på en postmodernistisk holdning nævnes Poul Nielsens kritik af Adornos musikæstetik og Nielsens artikel "What's happening, baby?" om attituderelativisme. Som vi så i kap. 3 foregik der en diskussion i *Vindrosen* mellem to forskellige positioner: Hans-Jørgen Nielsen og Hejlskov Larsen, der erklærede sig for 3. fase modernismen og Erik Thygesen, der med citater af Poul Nielsen og Peter Louis-Jensen, formulerede en post-modernistisk position. Nielsens erindringsforskydning er imidlertid interessant, fordi den understreger en gennemgående tendens i forfatterskabet. Forsøget på at rekonstruere den litterære biografi med henblik på at re-aktualisere sin egen rolle i den samtidige litterære debat svarer til Nielsens stræben efter aktualitet, både som forfatter, debattør og formidler.

Der er hos de danske midt-60'er-folk hverken tale om en upersonlig "persona" eller en privatpersonlig bekender. Det er personlige stemmer, der taler ud fra private erfaringer på en måde, som kan opleves af andre. Den måde hedder FORM.

Generelt kan det siges, at kunst og litteratur til hver en tid udtrykker mere end sit stof, fordi den er form. Det gælder, hvadenten der er tale om åbne eller lukkede, spontane eller prædeterminerede former. Med det såkaldt frie vers bliver både skrive- og læseprocessen en ny udfordring, fordi der ikke længere hersker konsensus om en genrekonvention, fordi digte ikke umiddelbart kan genkendes som og læses som digte. Modernister og nykritikere forsøger at etablere en konvention, ved at gøre 'det modernistiske digt' til form*en*. Opbruddet fra modernismen – og selve udtrykket post-modernisme – betyder i den sammenhæng, at der ingen formbegrænsning er. At alle former er tilgængelige og brugbare. Dan Turèlls forfatterskab er et godt eksempel på en postmoderne formpluralisme; samtidig er værket karakteriseret ved sin metode: improvisation og analogitænkning. Begge dele fandt Turèll i det amerikanske stof.

III

Drømmen om Amerika: fantasi og realisme

Dan Turèlls generation er vokset op med amerikansk kultur. Det vil sige amerikanske medie- og bevidsthedsprodukter, forestillingen og drømmen om Amerika. Allerede i 50'erne indgik amerikansk sprog og kultur som en del af Turèlls danske barn-

domshverdag med Anders And og Co., Mark Twain, Raymond Chandler, Dashiell Hammett, foruden amerikansk pop og bebop i ørerne og amerikanske film i øjnene. I teenageårene fra omkring 1960 forstærkedes det amerikanske input. Turèll har beskrevet sin *americana* flere steder, og samlet sine essays i *Amerikanske Ansigter* (1979) og genreantologien *Sort Film* (1984); her citeres fra artiklen "$torebror $am" oprindeligt trykt i *Politiken*, jan. 1975:

Måske læste Far og Mor H.C.Branner og så Kjeld Abell og hørte Leo Mathiesen da de var teenagere. Det gjorde vi ikke. Vi læste Henry Miller, vi så James Dean, vi hørte Charlie Parker. Vi mødte ikke Marguerite Viby på Cassiopeia, vi mødte Elvis Presley på Heartbreak Hotel. Det var ikke os og Maggeduddi, det var os og *Tutti-Frutti*. Ingen pølser, men *hot dogs*. Ingen sportsvand, men *milk shakes*. Ingen Stor Kærlighed, men *True Love, True Love*. Musikken var amerikansk, jazzen, rocken, poppen, *rytmen*. Filmene var amerikanske, var én uendelig *West Side Story*, om så *East of Eden*. [...] Vi der er født efter Anden Verdenskrig er *truly American citizens*, sådan har jeg i hvert fald altid følt det. Den Amerikanske Drøm står prentet med dybtryk i os og har gjort det siden *The Saints* for første gang gik *Marchin' in* og vi lagde vores *heavy load Down By The Riverside*. Bunden var lagt fra første færd, og den blev senere kun styrket af at vi ikke kunne *Get No Satisfaction*, selv om vi vidste *Love* var alt hvad vi *needede*. Jeg havde været med til at synge hundredvis af salmer ved morgensang i skolen, men det var først da jeg hørte Laurie London med *He's Got The Whole World In His Hands*, det gik op for mig hvad en salme var. (Turèll. 1979, s.9f).

For Dan Turèll bliver 'den amerikanske drøm', som forbinder vennerne fra hans generation trods adskilte barndomme og opvækstmiljøer, mere end en attitude. Tilknytningen og påvirkningen fra amerikansk kultur erkendes som en realitet, man må affinde sig med og få det bedste ud af. For det andet åbner den amerikanske orientering for nye verdener. Kendskabet til amerikansk sprog og kultur fører ind i en bredere kulturkreds end den danske. Det er via beatpoeterne, som Laugesen introducerede ham for i 1965, han kommer i kontakt med buddhismen. Det er via engelsksprogede oversættelser han får kendskab til *I Ching* og den tibetanske ritual-bibel *Bardo Thödol* (på dansk: Den tibetanske dødebog). Og så er det paradoksalt nok via amerikaniseringen, han finder et sprog og en litterær form, der kan bruges til at formulere egne erfaringer på dansk:

Jeg holder af Danmark, og jeg holder af USA, men alt taget i betragtning synes jeg USA har givet mig mere, bevidsthedsmæssigt, begrebsmæssigt. Jeg har intet imod

Klaus Rifbjerg, endsige Johannes V. Jensen, men det var Allen Ginsberg og Walt Whitman der viste mig at der findes en Virkelig Poesi og at den kan gribes og bruges. Ikke et ondt ord om Elsa Sigfuss eller Lulu Ziegler, men det var Billie Holiday og Mahalia Jackson der lærte mig hvordan kvinder kan synge så selv en dreng går i svime af forvirrende forudanelser. Carl Th. Dreyer kan måske være en klassiker, det siger man, men det var Andy Warhol der lærte *mig* at sé billeder. Jeppe Aakjær sang måske om farfars jord, men Jack Kerouac sang om mit baghoved og hvad der skete i det. Og jeg ved med mig selv, at det ikke var Andersen Nexø (som jeg aldrig har læst) eller for den sags skyld Carl Nielsen (som jeg aldrig har hørt rigtigt), der f.eks. førte mig, førte min bevidsthed, ind på og hjem til Vangede, ned tilbage i den danske muldjord efter alle syretripper-årene i LSD-Land – men at det snarere var Johnny Cash's og Chuck Berry's og Sonny Boy Williamsons's indflydelse og inspiration. (ibid. s.15).

Hvad var det så, Turèll søgte og fandt via amerikanerne? Det kan siges med få ord: realisme kombineret med humor, fantasi, og respekt for det faglige håndværk. Realisme betyder her, direkte fremstilling af sanserealiteten uden at fraskrive sig muligheden af et religiøst univers med elementer af ritus, myte og vision. Kort fortalt: en pragmatisk omgang med realiteten, der stemte overens med opvækstmiljø og -erfaringer fra Vangede og Vesterbro.

Vi kan starte med Turèlls eklektiske læsning af Anders And, der bevidst skriver sig op imod den samtidige ideologikritiske tegneserie-forskning. For Turèll fungerer Anders And som rollemodel og billede på "praktisk jordnærhed" – i øvrigt på linje med helt andre værktyper fra litteraturtraditionen: "Anders And er ikke kun tegneserie, Anders And er også tegn-serie på samme måde som f.eks. Den Ægyptiske Dødebog. Og lige så lidt som Dødebogen eller den kinesiske I Ching holder Anders And sig langt fra hverdagen. [...] Alle andre tegneseriefigurer fra Tintin over Ben Bolt til Rip Kirby eller Superman har et job som identitet – de *er* et job. Og dér er det vi Andebysbørn mener, at næppe nogen kan kende samfundet fra så mange vinkler som Anders And."[163] Derefter fortæller Turèll om sine egne – legendarisk mange, forskellige og kortvarige – joberfaringer, der har vist ham samfundet fra mange sider. Han konkluderer: "Anders And har det også sådan. Ethvert nyt job, enhver ny funktion, er at kende verden fra en ny vinkel – den eksisterende verden, hverdagens, handlingens og handelens verden." Anders-figuren bliver noget nær et forbillede, som dén der har prøvet alt, rejst overalt, altid har fiasko og altid kommer igen. Figu-

ren er desuden eksemplarisk ved at bevæge sig gennem hele registret af menneskelige følelser, noget ikke engang Shakespeare's figurer kan hamle op med:

Anders And har gennemlevet noget nær alle emotioner af kendt og registreret art. Anders har prøvet den vilde ophidselse under tankens dristige flugt, succes'ens berusende medgang og fiaskoens dyngvåde depression. Anders har følt kærlighedens vinger hæve sig over jorden til lyserøde vatskyer, men har også kendt til junglefeberstik af jalousi der ville have efterladt Othello målløs i baghaven. Anders har prøvet Macbeth's ærgerrighed såvel som Hamlet's tvivl. Anders har flippet og glippet, tabt slaget og hejst flaget. Anders har smagt den bitre ydmygelses salte kar, men dog også stundom nydt nådens skummende nektar foran TV-apparatet på Paradisæblevej i 4260 Andeby" (Turèll. 1975/79, s.26f).

I sin Amerika-antologi går Turèll fra genre til genre og finder alle steder beskrivelser af "den amerikanske virkelighed", som både er meget amerikansk og meget global. Én form for realisme findes hos William Burroughs, der brugte Chandler og Hammett som stilistisk forbillede til sine første romaner og derefter eksperimenterede med opklippede tekster i Nova-trilogien. En af Burrough's yndlingsfigurer, "Det Grå Rum", fortolkes af Turèll som en litterær hovedperson: "*studiet*, verdens-studiet, virkeligheds-laboratoriet" – der går igen i Turèlls forfatterskab som "livets sære laboratorium". Burroughs eksperimenter med cut-ups og fold-ins af tekster og elektronisk materiale har til formål at bryde igennem alle lag af uvirkelighed og undertrykkelse ind til "Det Grå Rum" – alias bevidstheden, som er det sted, virkelighedens film bliver fremkaldt: "Burroughs' værk er en ubrydelig enhed, et Værk, ikke en samling bøger. Hvad Burroughs skriver er en systematisk håndbog i XXth Century Reality, ét ustandseligt udkommende Ekstra Blad malet af Hieronymus Bosch. Kemisk og psykisk livs- og krigsførelse i Planeten Jordens Sidste Dage." (1979, s.76).

Om R. Crumb's undergrundstegneserie, der er decideret anti-Disney i sin holdning, hedder det, at hans "evige emne er selve den amerikanske hverdag, så alle serierne handler om dens blandede bestanddele: vold, sex, dope, svindel og ægte sentimentalitet i skiftende styrke-forhold – og så altså, hvad der har sikret ham hans berømmelse: med indlagte overtrædelser af så mange officielle som uofficielle tabuer som vel muligt." (1979, s.39f). Raymond Chandlers nu klassiske kriminalromaner "er tilsammen et fantastisk farverigt og nærværende USA-billede, et enormt svedende

stinkende dunstende dyttende båttende brølende billede af Den Store Amerikanske Nat, en Walt Whitman helt nede på jorden i havnedokkerne, en Scott Fitzgerald revet ud af overklassens velpassede rosenbede, en Faulkner der ikke bare er blevet i Sydstaterne." (1979, s.65). Også her er det karakteristisk, at Turèll involverer hele spektret af moderne amerikansk litteratur og sætter krimien på lige fod med poesi og romanprosa. Han citerer Raymonds karakteristik af sin gennemgående romanfigur, storbydetektiven Philip Marlowe, som senere er inkarneret på film i Humphrey Bogart's interpretation: "For mig er Marlowe den amerikanske bevidsthed. [...] Han har en tung ballast af rå realitetssans, et kraftigt indslag af god hård vulgaritet, en stærk overtone af skærende kynisk humor, en lige så stærk undertone af ren sentimentalitet, et ocean af svajer-slang – en enorm og ganske uventet skala af sensitivitet og åbenhed." (1979, s.68). Det er den figur, der ritualiseres i Dan Turèlls alias'er og leverer genkendelige træk til den anonyme jeg-fortæller i Mord-serien.

Efter et besøg i New York kunne Turèll konstatere, at krimien, både som bog, film og tv-serie, havde et stort fortrin: den udsprang, ligesom rocken, af det storbymiljø, den skildrer. "Det er ikke bare den rappe dialog, maskingevær-salven af rammende replikker som man altid har savnet i dansk film. Og det er heller ikke bare den professionelle drevenhed og lænen sig tilbage. Nej, det er dét der gør at de der skriver eller drejer historien *kan* læne sig tilbage: At den er selveste Sandheden, Onkel Sam's Sandhed, noget nær hver gang. Når man f.eks. sér Kojak-filmene (men det kunne lige så godt være de fleste andre serier) i deres eget miljø sér man straks overensstemmelsen mellem billede og virkelighed så sikkert som når gamle dages malere malede en ko på marken. Den Amerikanske Virkelighed, i hvert fald i storbyen, er simpelt hen den desillusionerede, desperate, klassiske kyniske amerikanske kriminalroman [...]" (1979, s.58).

Turèlls kommentar om sammenfald mellem billede og virkelighed kommer ni år før den franske filosofi Jean Baudrillard's berømte Amerika-bog, hvori han genfremsætter sin simulacre-teori med særligt henblik på europæerens oplevelse af amerikansk kultur. Hvor Baudrillards studie – på linje med den danske post-modernisme-reception i midt-80'erne primært er kultursociologisk – ser Turèll populærkulturens muligheder for realistisk fremstilling. Blikket er genre- og medie-æstetisk.

Her tales ikke om meningsimplosion, men ses ligefrem et "sandhedens øjeblik" i de uendelige serier med de evindelige mord og anonyme lig, der bare er endnu en opklaringssag om en ukendt 'Smith' for politi og detektiver – *både* på film og i virkeligheden: "[...] nedenunder ligger selvfølgelig også, igen, at vi alle sammen, med al vores 'individualitet' og 'personlighed' og i alle vore evigt identiske begær og behov alle er Smith'er for Vorherre såvel som for hans jordiske personalechef Onkel Sam." Præcis her finder Turéll krimiens kritiske og virkelighedsnære potentiale: "Onkel Sam har plads til én stjerne for hver million Smith'er, plads til én der kan røre sig for hver million der ikke får lov, og de virkelige grunde til det er kriminalromanens naturlige område. Og dét er bare virkeligheden." (1979, s.62). I forhold til det modernistiske krav om overensstemmelse mellem form og indhold og det nykritiske autonomibegreb er det interessant, at Turèll fremhæver "overensstemmelse mellem billede og virkelighed" uden at nærme sig en naiv eller naturalistisk realisme.

Turèlls opfattelse af krimi-genren har intet at gøre med spændingsfascination – *whodunit?* interesserer ham ikke og dermed heller ikke en læserpsykologi a la Peter Brooks' *Reading for the Plot*. Han fremhæver Georges Simenon som "kriminallitteraturens mest poetiske paradoks", fordi Maigret-romanerne netop er uden spænding i traditionel forstand. Det er Simenons metode og brugen af genren, der interesser. Simenon "bruger mordet som brækjern eller dåseåbner over for verden", som anledning til at trænge "ind i et menneske eller et miljø" hedder det i artiklen "Maigrets Metode: Chanson Simenon".[164] Og videre: "Dét er Simenon´s genistreg: En mand, hans by og de mennesker der bor i den. En *chanson* fra kajerne til kontorerne, fra biograferne til bordellerne. Et Paris, der kan måle sig med en Balzac's." Igen er det karakteristisk, at Turèll ser analogier mellem litterære og musikalske genrer, krimien og *chansonen*. Poetisk-realistisk storbystemning er det ene element i Turèlls egne krimier, der kan sammenlignes med en Herman Bangs Københavner-beskrivelser. Det andet er, at krimien indfanger tilværelsens karakter af ritual eller ritualiseret samvær. Den indsigt formuleres af jeg-fortælleren i det sidste krimibind, som meget passende foregår i genrens hjemland, *Mord i San Francisco* (1990):

Forbløffende, banalt og idiotisk på én gang slog det mig igen, at alting går i cirkler og altid ender på samme måde. Uansét hvad der er sket, uansét hvem der er død og hvorfor. Nogle bliver altid tilbage, nogle der bagefter sidder og ryger og drikker kaffe, som omkring et moderniseret lejrbål, og taler om hvad der er sket. Hvis *jeg* var død, ville de andre sidde på samme måde et andet sted.

I artiklen "Coda: et liv med kriminalromaner" forklarer Turèll, hvad det er krimien kan som genre og har til fælles med den gode schlager:

[Jeg finder], at kriminalromanen er dén genre der kortest og klarest muligt for det moderne menneske beretter – uden spildtids-sentimentalitet og overflødigt befamleri – hvordan vi alle sammen har det, alene og specielt med/mod hinanden. Jeg mener det samme om schlageren, når den da (og dét gælder naturligvis, som for alle andre genrer, også kriminalromanen, at det er i de færreste tilfælde) har kvalitet: Den siger mere end næsten noget andet – inclusive »et kunstværk«, som det hed i min ungdom når det var noget ingen *frivilligt* ville opsøge – kan gøre. *I Can't Give You Anything But Love...Somewhere, Over The Rainbow...I Get A Kick Out Of You...It's Only A Paper Moon...Bye, Bye Blackbird...*Jeg kunne nævne tilsvarende titler i time- og arkvis, men det er ikke afgørende. Pointet er, at sådanne sange hver evig eneste dag siger hvad millioner og atter millioner af mennesker – De og jeg, fortryllende læserinde! – har oplevet, erfaret, følt, gennemlevet. De danner en følelses-topografi vi er fuldt fortrolige med. Derfor genkender vi deres signaler, derfor husker vi dé øjeblikke da vi fik et *kick out of you* eller »sad og ventede ved telefonen på dit svar«. På dén måde med kriminalromanen, samme måde: Når den er bedst har den musikkens altovervældende styrke, så stram, spændstig og swingende som en Billie Holiday eller en Sonny Rollins. Som en stemme eller en saxofon der spiller dén sang vi alle sammen kender og måske véd er det sidste vi ville huske hvis vi skulle dø i morgen.[165]

Tre ting skal bemærkes; analogierne mellem forskellige genrer: musik, sange, krimi; fokusering på former, som er genkendelige og derfor brugbare som improvisationsmoduler; positiv vurdering af formernes genkendelighed ud fra et receptionsæstetisk synspunkt – jf. Jørgen Fafners betragtningt: vi forstår tekster ud fra en forudforståelse, som er givet gennem tradition og opdragelse. I modsætning til f.eks. det modernistiske digt, som – det viser den brede pædagogiske indsats – kræver metoder og træning for at kunne læses med udbytte, så er Turèlls foretrukne genrer umiddelbart tilgængelige for alle og enhver. Er det ikke for nemt, kunne man så spørge? Hvad får læseren med udover genkendelsen? Dertil kunne man svare med Umberto Eco, at Turèlls gentagelses- og improvisationsteknik er et eksempel på en ny serialitets æstetik, der ikke vægter fornyelsen, men de minimale variationer. Dertil kommer, at

Turèll ikke gentager de velkendte genrer – det er ikke kopi-versioner – men at han improviserer over genrerne, bruger dem eklektisk, overfører dem til dansk sprog og kultur og dermed tilfører noget nyt. Og ligesom de store solister og improvisatorer er kendetegnet ved en individuel sound, er Turèlls stil unik og kan genkendes i alt hvad han skriver. Skriften er til hver en tid "Forklædt til Genkendelighed" kunne man sige med en af Turèlls egne bogtitler, som meget apropos har undertitlen Sange, Digte & Recitationer.

Det ægte, det åbne og det ærlige, gloser, som kan virke patetiske eller sentimentale, men som Turèll – og amerikanerne – anvender med den største selvfølgelighed finder han hos kunstnere, der er kompromisløse, kontante og fagbevidste i deres holdning, til det de laver. Det kan være Allen Ginsberg, der krediteres for "åbenhed", "nøgtern humor" og "næsten hallucinatorisk ærlighed"; eller Lou Reed, der overlevede "midt i denne makabre dødedans, [...] midt i en verden, hvor alle gerne vil opmuntres og høre lyse toner og blafrende faner, og ikke drævende lidelses-historier fra *down-town*, [fordi] det simpelthen er sandheden han siger, at man som lytter altid har denne oplevelse af, at Lou lyver ikke for én. Han spiller op, OK, men han lyver ikke – og han græder ikke. Han fortæller det bare som det er, sådan som gode historie-fortællere altid har gjort, som Raymond Chandler gjorde det." (1979, s.191). Den samme oprigtighed kendetegner Johnny Cash's "sentimentalitet over for de gamle borgerlige værdier", som han kunne slippe af sted med, fordi han foredrog sin kunst "ved at være *hvad han var*" eller den klassiske Anders And-tegner Carl Barks med tilnavnet 'Den Gode Tegner', "en simpel, lige-ud-af-landevejen syd-statsamerikaner, som bare passede sit job og puklede på, mens Disney alene tog pengene, magten og æren" eller Raymond Chandler, som ikke gør sig nogen illusioner om det amerikanske samfund, når han fortæller at "Forbrydelse er dollar'ens bagside", hvilket Turèll kommenterer: "Det er klar, nøgtern snak. Chandler er nok kritisk, men ikke codylt konstruktiv, han har ingen løsninger viftende i vinden eller fra *Das Kapital*, han tror ikke videre på noget andet og bedre system. Han er ikke bedrevidende, ikke nogen ideolog eller intellektuel. Til gengæld er han, som netop en anden Buster Keaton eller Billie Holiday, utrolig medfølende – i dag burde man vel sige: Solidarisk. Medvidende og med-*lidende*."[166]

Chandler-portrættet rummer nogle af de værdier, som Turèll selv gerne ville krediteres for: humanismen og en socialdemokratisk solidaritetsforståelse, som går fint i spænd med den blide buddhisme; foragt for teori forstået som intellektualisering og teoretisering af liv og kunst, sympati for den konkrete, direkte, sansenære fremstilling. Det er en kendt sag, at Dan Turèll – især i ideologikritikkens heydays – demonstrativt fremstillede sig selv som anti-teoretisk praktiker, hvilket naturligvis allerede er en form for teori. Teorikritikken kan nok bedst forstås (ud over det polemiske) i stil med f.eks. Pound's og Olson's opfattelse, at abstraktioner og generaliseringer fjerner sproget og kunsten fra realiteten.

Ærlighed og ægthed hører hos Turèll sammen med en grundlæggende fornemmelse for håndværket. Man begynder på bar bund, tilegner sig traditionen og håndværket, og gør så efterhånden sin kunnen og viden til kunst. I artiklen »Om at skrive« forklarer Turèll, at alle kan lære at skrive. At det at skrive, ligesom enhver anden kunnen, læres gennem koncentration. Men der er forskel: "Amatøren arbejder på inspiration, den professionelle går over til koncentration. [Det handler om] som i enhver anden proces, at *blive ved*, det er det eneste man kan lære af. Der er visse ting om det at skrive, visse hemmeligheder i og ved selve sproget, som man nu engang kun *kan* opdage eller erfare med nogle tusind A 4-ark i bakspejlet." Ikke at Turèll vil underkende medfødt digterisk genialitet. Men genialiteten er "hinsides *faget* og den eksisterende, den reelle kunnen", lyder det med en henvisning til Per Højholts praksis-begreb. På spørgsmålet om, hvad der fagligt tiltrak ham hos Ezra Pound svarer Turèll:

Det er den dér opfattelse af sproget, så at sige som en pløjemark, jeg først og fremmest har lært af ham. Altså, ligesom marken for bonden er sproget en pløjemark for digteren. Pound var en enestående gal mand – en tekniker der var vildt optaget af sproget og dets muligheder og hvad man kunne gøre *med* det. Pound forskede med det utrætteligt, til han faldt om. Digter er dén, der holder sit sprog klart og præcist, sagde han, og: Når et sprog går i opløsning, forfalder et land. Det er selvfølgelig meget vidt romantiseret, men det *har* en kerne af sandhed, for når alt kommet til alt har H.C. Andersen gjort mere for en dansk identitet end nogen politiker har – véd at udføre et stykke sprog- og bevidsthedsarbejde. Og i dén forstand tror jeg Pound har ret. Det var først og fremmest dét han lærte mig: At der også for en digter eksisterer noget helt konkret der kan arbejdes med. At det er et reelt stykke arbejde, at det er et håndværk som alle mulige andre. (Højris. 1977, s.85).

Det er også det personlige håndværk, som hos Turèll er den afgørende skillelinje mellem f.eks. god populærkultur og industrielt fremstillet massekultur. Ovennævnte Carl Barks er et godt eksempel. Iflg. Turèll beskrev Barks i en sen alder sit arbejde således: "Der var ingenting der blev lettere...Det var bare om at arbejde og arbejde. Være tålmodig, og tegne, tegne om, og tegne på ny igen...". Da Barks blev pensioneret og tegneprocessen overladt til et specialiseret tegne-team holdt Turèll (og mange Barks-fan) op med at læse Anders And. Med Barks forsvinden forsvandt "fantasien, nerven og magien" og anden blev "for alvor trivial-litteratur". En artikel i *Ekstra Bladet*, juni 1976, om R. Crumb slutter meget sigende med at drage paralleller mellem tegnekunsten som håndværk, hvad enten kunstneren er Carl Barks, Michelangelo "eller enhver anden kunstner eller medie-arejder med fødderne på jorden til enhver tid". Så overlades ordet til Crumb: "Enhver kan få en idé, forstår du. Det er ikke dét der tæller. Dét der tæller når det kommer til stykket, det er hvor meget du har tænkt dig at sidde og svede over den skide tegning, hvor mange år af dit liv du har tænkt dig at sidde krummet sammen over tegnebrættet..."(1976/79, s.47).

Som omtalt og vist er kendskab til traditionen vigtig, uanset hvilket medie eller kunstart der arbejdes med. Det gælder både Turèlls egen måde at arbejde på og hans vurdering af andre kunstnere eller værker. Han fremhæver f.eks. kollektivet bag Marvel Comic Group's science-fiction-tegneserier, "hvor tegnerne kendte såvel William Blake's dommedagsgrafik som Will Eisner's streg i *The Spirit*, og hvor tekstforfatterne kunne deres Bibelsteder lige så sikkert på fingrene som deres Shakespearecitater. Et sted af en sophistication og kompetence, man kun sjældent vil opleve. Et team der tilsammen kunne alt i sin(e) genre(r), var fortrolig med Edgar Allan Poe som med Disney, med Dashiell Hammett som med Boris Karloff – og som aldrig, *aldrig*, begik den elementære fejl: At gi den for lidt, at undervurdere sit publikum." (1979, s.48). Talent plus håndværk plus fantasi og vovemod, og en hvilken som helst genre kan løftes til det sublime: "[...] dét der nok først og fremmest gør at Marvel står frem som en lysende juvel på denne særlige himmel er Marvels *mod*, modet til de store, smukke, sublime al-tid-og-rum-transcenderende situationer og symboler. [...] Det er modet til at udfolde den Store Fantasi af samme evige og banalt patetiske kraft

som har kunnet opretholde f.eks. Thor-, Kristus- eller Ikaros-myten siden alle kendte myters start." (1979, s.56).

Der er flere grunde til at genlæse Dan Turèlls amerikaner-antologier. Dels opdager man hans belæsthed og en sikker evne til at kombinere sin viden. Dels bliver det klart, at Turèll fra midten af 70'erne indtager en position som populærformidler af amerikansk litteratur og kultur i traditionen efter Hans-Jørgen Nielsen og Erik Thygesen. Interessant nok mødte han hård kritik fra netop de to. Thygesen sønderlemmede *Amerikanske Ansigter* med insinuationer om "svindel". En hovedanke er, at det amerikanske tema skulle være udtømt i og med hans egen og Nielsens indsats i 60'erne. Tilsyneladende har Thygesen glemt sin formulering om det postmoderne fra 1967? Vi er med 70'er-Thygesen "tilbage" i en udviklingsæstetik, hvor aktualitetskriteriet og samtidsbevidsthed har første prioritet. Holder Thygesens indvending i forhold til efterkrigsgenerationens *americana*? Ingen kan være i tvivl om de store jazz-, beat-, og rocknavnes klassikerstatus. Chandler, Hammet og Bogart's Marlowe holder distancen. Krimien er i dag anerkendt som en genre, der både har æstetiske kvaliteter og elementære underholdningskvaliteter; den kan både rumme sin egen poesi og rå samfundskritik; den gennemspiller igen og igen arketypiske konflikter mellem det gode og det onde, iscenesætter verden som rum for fundamentale menneskelige drifter og behov: evigt aktuelle temaer. Og den kan som genre og stil indgå i eksperimenterende hybridformer, både i bog- og filmmediet.

De gamle originale tegneseriehæfter er i dag samler- og investeringsobjekter for kendere; genren anerkendes som en tværæstetisk kunstart. Interessen for beatlitteraturen er ikke blevet mindre siden 60'erne. Det er vel først nu, der i den litterære offentlighed begynder at vise sig en interesse for beat-fænomenet som andet og mere end et kulturudtryk. Vores fascination af "Amerika" på godt og ondt er heller ikke blevet mindre – tværtimod. Og skal man i dag beskæftige sig med for eksempel ny nordisk prosa er navne som Baker, Carver, Coupland og Ellis uomgængelige.

Turèlls formidling repræsenterer desuden et upåagtet indslag i 70'ernes litterære realisme-debat, men vel at mærke ført i populære medier som *Ekstra Bladet, Levende Billeder, Politiken* og DR-P3. Endelig udgør *Amerikanske Ansigter* og *Sort Film* en kontekst til Turèlls øvrige forfatterskab. Her præsenteres hans litterære og kulturelle

familie, man bliver bekendt med traditionen, men også med Turèlls skrivemåde, den særlige retoriske prosastil, rytmen, de skæve analogier, foruden hele den stemning af "blues", der knytter sig til Turèlls forestilling om Amerika, den melankoli og humor, som er grundstemningen i forfatterskabet. Det er i den kontekst, man finder ophavet til Turèlls yndlingsmotiver: helten i skikkelse af den ærke-amerikanske *loner*, "the lonesome rider", "the lone wolf", som han transformerer til en moderniseret dansk version af det romantiske digter-jeg; og den egentlige hovedperson, storbyen, hvis døgnrytme hos Turèll er lige så naturlig og uomgængelig som universets.

For Dan Turèll var det en nødvendig omvej, at indoptage et amerikansk kulturudtryk for at kunne skrive om danske forhold. I den eksisterende danske kunst og kultur fandt han mest fravær og distance: »Dansk litteratur har sgu aldrig sagt mig noget som helst om den verden jeg levede i«. Den amerikanertradition, som Turèll gør til sin, fokuserer på den foreliggende virkelighed, men uden at udelukke muligheden for transcendens. "Kriminalromanen er også metafysik" skriver han i 1983. "Men den er det på den mest forbandet jordnære måde, fordi den (som al anstændig metafysik) hele tiden beskæftiger sig med det konkrete."[167] Det samme kunne man med rette sige om for eksempel *Karma Cowboy*.

IV

Eklekticisme og analogitænkning

Vi har set, at Dan Turèll bruger forskellige genrer analogt. Også billeddannelsen kan foregå ved hjælp af analogier. I sit eklektiske forbrug af americana skelner Turèll ikke mellem populærkultur (tegneserie, krimi, science-fiction, westerns, komik, pop, rock'n'roll, rock), finkultur (high modernism) og modkultur (beat-poesi, Vietnambevægelse, 'det andet Amerika'). I det omtalte essay om 'Anders And's teologi' forbindes højt og lavt gennem analogier mellem kulturen, dagligdagsrutinen og eksistensen:

Hver *tirsdag* begynder verden forfra, og så er det din tur til at trække. Således opfattet bliver Anders And vor tids Odysseus, beviset på den ukuelige menneskelige livsvilje som intet kan knægte, billedet på selve den "ufattelige biologiske stædighed" som Ivan Malinovski siger, der stadig holder os i gang midt i verdens daglige ræds-

ler. Således bliver Anders And vort vidnesbyrd om reinkarnationen som livets princip, dette at vi hver dag – eller hver tirsdag – stiger op af sengen med en munter morgensang på læben, klar til endnu et frisk slagsmål med vor verden og dens penible problemer. En genfødsel, en genopståen, en nyfødthed som efter en orgasme og en god nats søvn. Denne vilje, denne tro, denne laden-sig-ikke-slå-ud-lige-meget-hvad-der-sker-ånd – det er hvad vi i dag kan lære af Anders And, langt bedre end af nogen anden af tidens gyseligt seriøse gas-guruer og lægprædikanter fra Jesus-jasigerne til Marx-mix-missionærerne. (Turèll. 1975/79, s.20).

Anders And som billede på et ukueligt livsprincip kan i øvrigt sammenlignes med de populære japanske Buddha-dukker af træ, der skal illustrere buddha-naturen (som findes i al ting). Dukkerne har ingen ben – jf. en af de utallige Buddha-anekdoter – hver gang de vælter, vipper de op igen. Evnen til at se analogier og paralleller mellem hverdagskulturen og 'højere' principper om liv og død og kosmos, som derved profaneres, er typisk for Turèlls digtning. Som vi skal se, er analogitænkningen også til stede hos Peter Laugesen, men her med naturen som forlæg og model. Selv, forklarer Turèll, er han følelsesmenneske og tænker helst i billeder, f.eks.: "Tenniskamp med Jørgen Leth i eftermiddag, spændte arme, herligt græs, hvidvin bagefter, lysthus, Cole Porter på grammofonen. Dét kalder man ikke at tænke, vel?"[168] Dertil kunne man svare, at forfatterskabet ikke betjener sig af logisk-abstrakt tænkning, men er kendetegnet ved at tænke i konkrete former givet for sanserne: rytmer og billeder, der kombineres analogisk. Analogi betyder direkte oversat overensstemmelse eller lighed. Om analogislutninger hedder det i Nationalencyclopædien, at disse anvendes til at klargøre og forstå det, der ikke er direkte tilgængeligt for os. Analogitænkning er dog ikke en logisk tvingende argumentationsform (som syllogismer), eftersom lighed på nogle områder ikke nødvendigvis garanterer lighed på andre.

Teknikken i Anders And-eksemplet er typisk: i stedet for at vælge metaforer eller symboler, bygges lange kæder af billeder og begreber, hvor det ene er analogt med det andet. I stedet for koncentration og fortætning er billeddannelsen karakteriseret ved ekspansion og forskydning. Hvilket igen rent praktisk kan knyttes til den foretrukne metode: mundtlig rytmisk improvisation omsat til skrift. I citatet med Anders And analogiseres en række eksempler, der alle har den evige gentagelse som

form eller princip. Gentagelsen bliver et metonymisk billede (*accidens pro substantia*) for "Anders And", jf. titlen på artiklen "Hver tirsdag".

I et andet eksempel fra en helt anden type tekst og genre, *sekvens af Manjana*, ses hvordan teksten bevæger sig gennem en syntagmatisk serie forbundet af "alias'er": "Den fremmede, alias Manjana alias Candy Man alias Midnight Rambler alias Eternal Traveller alias Nowhere Man alias Unknown Face tænder en cigaret og går videre."[169] Brugen af gentagelsen og den retoriske effekt, der ligger i rytmen og den overdrevne gentagelse er umiddelbart fremtrædende. For det andet ses, at serien er åben. Der er ingen absolut begyndelse eller endelig slutning "Den fremmede" er pr. definition en ubekendt og ubestemt størrelse. Han er netop genkendelig gennem sin anonymitet. Derfor har han ikke en stabil navne-identitet, men kaldes ved navne, hvis grundform er ikke-identitet: ikke nu, ikke her, ikke kendt. Igen kan man tale om analogier mellem metonymier, der har negationen som fælles tema.

Den åbne serie af sammenligninger mellem alting findes i rendyrket udgave i rim-og-remse-hæftet *Lissom* (1973). "Lissom" er den mundtlige version af konjunktionen "ligesom", der traditionelt kendetegner sammenligningen som trope. På 8 sider gives 64 firelinjede vers, der alle begynder med "lissom" og har alternerende rim. Et par eksempler: "Lissom fedtet Glib-hår/ Lissom Luckey Luke/ Lissom frække knib-lår/ Lissom Doctor Hook// Lissom formand Anker/ Lissom Ho Chi Minh/ Lissom Maos tanker/ Lissom bøjet tin// Lissom Charlie Parker/ Lissom B. B. King/ Lissom Hartling harker/ Lissom et Sing-Sing". I de sidste fire vers løber lissom-analogierne helt amok. Ordet fordobles og fremstår som selvstændigt materiale, rimene kommenterer digtets slutning i en show-agtig afskedssalut: "Lissom lissom vender/ Lissom lissom svinder/ Lissom lissom ender/ Lissom så forsvinder// Lissom lissom takker/ Lissom bleg og tom/ Lissom lissom krakker/ Lissom lissom kom".

Resultatet af rim-og-remse-teknikken er overraskende og uforudsigelig nonsens, fordi betydningsdannelsen er underlagt rimets og rytmens formtvingende kraft. Ind imellem tvinger denne mekanik paradokser eller dybsindigheder frem midt i al galskaben, f.eks. de tre statsmænd, hvis tanker er som "bøjet tin". Det er en fokusering på sprog som konkret materiale, en krop af lyd, der uventet og utilsigtet kan frembringe overraskende betydninger. Metoden kendes også fra dadaisternes og

surrealisternes sproglege og er i familie med Burroughs' klippeteknik. Den stilistiske pointe i *Lissom*-remserne er, at der så tydeligt er tale om sammenligninger, men at vi aldrig finder sammenligningens første led, det såkaldte sagsled. På grund af den sammenlignende konjunktion kan der heller ikke være tale om metaforer, der ellers, traditionelt set, er kendetegnet ved at grundforestillingen, den såkaldte tenor, er underforstået. I stedet kan man tale om analogier. Alting i *Lissom* er forbundet analogt; dvs. alting er forbundet gennem ligedannede former med hensyn til klang og betoning.

Et sidste eksempel fra *Mord i Myldretiden* kan uddybe brugen af analogiske former. Her beretter jeg-fortælleren i typisk show-stil direkte henvendt til læseren, om hvilken effekt det har på ham at tale i telefon med sin elskede. Replikken er udformet retorisk som en tre-trins-raket:

> Jeg følte mig tyve år yngre og i stand til – efter publikums frie valg – at bestige Mount Everest ved hjælp af en tandbørste, ordne problemerne i Beirut ene mand med en vandpistol, eller – for at tage en *virkelig* udfordring – reformere hele det danske skattesystem, så det blev retfærdigt for enhver. Det var den virkning, hun altid havde på mig. (Turèll. 1985/88, s.87).

Forfatterens opgave ser sådan ud: hvordan er det muligt i slutningen af det tyvende århundrede endnu engang at formulere den store kærlighed på en måde som ikke er sagt før? Hvordan genskrives Højsangens tema og billeder i 1980'erne i en kriminalroman? Turèll vælger den klassiske tre-leddede vittighed, der netop bygger på en gentagelse af analoge former som genre. I det her tilfælde med underdrivelsen som humoristisk virkemiddel, jf. proportionsforvridningen mellem mål og middel.

Hvad der her er fremanalyseret som en slags poetik, analogitænkning – især – på basis af ligedannede former, genfindes på et andet niveau i en eksistentiel sammenhæng formuleret i et japansk inspireret "LI-digt" i *Karma Cowboy* (1974, s.191):

> Fuglene synger
> udenfor i Kollegieparken
> i Århus
> En grøn bil kører forbi
> mens jeg sér ud af vinduet
> på træerne

og tænker over altings
betydningsløse
sammenhæng

"Altings betydningsløse sammenhæng", her illustreret ved de forskellige indtryk, som foregår samtidigt uden at være logisk eller kausalt forbundne, kunne være Turèlls svar på modernismens menings- og virkelighedstab. Der er ingen tragisk spaltning mellem det sanseregistrerende og reflekterende jeg placeret indenfor vinduet og omgivelserne udenfor. Alting foregår i samme moment – jf. den centralt placerede konjunktion "mens" – og registreres af samme bevidsthed: jeg hører, jeg ser, jeg tænker – bemærk rækkefølgen i perceptionen: lyde, billeder, refleksion. Indtrykket af analogier mellem forskellige hændelser forstærkes gennem brugen af kongruent syntaks. Sætningerne udgør ligedannede former med subjekt, verbum, præpositionsled og udgør således en form for kontinuitet og sammenhæng. Dvs. en sammenhæng, der ikke er hierarkisk ordnet, men opstår i den tilfældige måde tingene relaterer sig til hinanden på og registreres af jeg'et.

Et digterisk forbillede for Turèlls analogidannelser kunne være Ezra Pound's *Cantos*. David Perkins sammenfatter Pound's strukturskabende teknik under overskriften "incremental repetition". Gentagelsen sker på forskellig måde (Perkins, 1987:230):

As we read the *Cantos*, one passage refers us back or forward to another, usually to several others. The connection comes often by allusion to the same memory, historical episode, myth, quotation, landscape, and so forth. It is sometimes as though the circumstance, or the presentation of it has been shattered into separate fragments, and a fragment were given here, a fragment there. Readers must reassemble the fragments as they read, thus bringing different moments of the poem together, [...] A fragment may enter into different wholes. Events are reinterpreted by the changing contexts in which they reappear. And there are the less describable but no less important incremental effects created through cross-cultural "rhyming" of myths (for example, the Chinese goddess Kwanon with the Greek Artemis), or of myth with history (Helen of Troy with Eleanor of Aquitaine), or of legendary, historical, or literary figures or events with contemporary ones (Malatesta with Baldy Bacon).

Hvad der især har interesse i forhold til Turèll er gentagelseseffekten opnået gennem transkulturel "rimen", jf. det første teksteksempel, hvor Anders And "rimer" på Odysseus, på princippet om biologisk livskraft og princippet om reinkarnation. Der-

udover er det interessant, at netop analogien som figur flere steder indgår i de teoretiske diskussioner om modernisme og postmodernisme. Jeg skal nøjes med at henvise til Octavio Paz' afhandling *The Children of the Mire* (1974). Her bliver modstillingen mellem ironi og analogi et analytisk greb i fremstillingen. Ironien er en modus, der nedbryder og anfægter helheder og sammenhænge. Analogien betjener sig af 'magisk' tankegang, den ser efter ligheder, kontinuitet, opfinder fællestræk. Analogien kan med andre ord bruges til at skabe en forestilling om kosmisk helhed, som ikke kan mimes. Vi befinder os – i hvert fald med Turèll – i et univers, hvor alting er samordnet i en betydnings- og centrumløs sammenhæng.

V

"Digtningens papirløse mesterlære"

Dan Turèll er improvisator. Også det har han lært af studiet af amerikansk poesi og musik. Har man hørt ham live eller i TV kender man den mundtlige, associative improvisationsform uden manuskript. Men også skriften udføres som en art performance, hvor der improviseres over en sproglig vending eller en litterær genre. Improvisation betyder at lave noget på stående fod af forhåndenværende materialer. Metoden adskiller sig fra forestillingen om original skaben og ser ikke digtet som et endeligt, afsluttet værk, men er optaget af processen. Improviserede digte starter spontant uden forudgående planlægning og udgives ofte uden redigering. På alle disse områder er improvisationsdigtet forskelligt fra 'det modernistiske digt'. Turèll fortæller om sin metode:

> [...] jeg er ikke fin-piller. Det er noget med at nu koger det bare op og nu har jeg den første linie, eller de ti første eller refrainet. Det er den måde jeg egentlig bedst kan lide at arbejde på – når jeg pludselig har refrainet. Det kan være "Lad os lege" eller "Vær venlig mod" eller et hvilket som helst *modul*. Så har jeg en fast rytme, og så er det fuldstændig ligesom et stykke jazzmusik og man kan bare blæse en tenorsax-solo over den faste rytme, variere temaet, dreje andre temaer ind, vende tilbage. Det er i virkeligheden det rene Charlie Parker.
>
> Jeg har altid tænkt meget musikalsk på poesi. Hvor f.eks. Ole Sarvig er en meget *malerisk* poet, der altid udtrykker sig i form-og-farve-syn, altså en syns-digter, en *visuel* poet – dér er jeg altså en totalt *musikalsk* poet. (Højris. 1977, s.17).

»Det er ikke let«, »For meget, mand« og »Jeg holder af hverdagen« er velkendte Turèll-improvisationer, som findes både i mundtlige og skriftlige versioner. Tidligere eksempler er raga-digte som "At være beat" og "DDR 1. maj 1971" fra digtsamlingen *Manuskrifter om hvad som helst* (1971) eller "Karma Cowboy Blues" fra *Karma Cowboy* (1974). Raga-formen kendes fra indisk musik. Det er en slags serielt langdigt bygget op omkring den rytmiske gentagelse af ord eller vendinger, der kommer til at fungere som en slags mantraer mere end anaforer. Digtet bliver en rituel handling, snarere end et medium for erkendelse. I en note til *Drive-in Digte* (1976) forklares det for eksempel, at digtene enten er blevet til som mundtlige improvisationer til musik – dvs. sammen med Sølvstjernerne, som Turèll turnerede landets gymnasier tyndt med – eller som "frie danske versioner af idéer eller rytmiske temaer fundet hugget & tilskåret fra kære amerikanske kolleger.[...] Disse digte og denne måde at arrangere og lancere dem på bedes venligst opfattet som når i jazz og rock de unge musikere spiller de ældres musik, når Albert Ayler citerer Charlie Parker eller Beatles spiller Chuck Berry: som en samtidig hyldest og pegefinger tilbage til mestrene i digtningens papirløse mesterlære. Også for poesi gælder det at *it don't mean a thing if it ain't got that swing.*" (Turèll. 1976, s.128).

Om "digtningens papirløse mesterlære" fortæller den amerikanske zen-poet Gary Snyder: "The Romantic split between tradition and individual talent is no problem for the Buddhist. It's understood that you go to the tradition and study the lore handed down by men who have gone through the same process of meditation and study as yourself, and you respect and appriciate the accumulation of wisdom that they have brought forward. You tune that back into your study of yourself, you turn the soil over, and you actually work back and forth between absolutely naked self-examination and reference to a tradition that you respect." (Faas. 1978, s.128).

Det karakteristiske ved disse beskrivelser af den kunstneriske proces, hvad enten udgangspunktet er musikalsk improvisation eller buddhistisk inspireret poetik er opgivelsen af kravet om originalitet. I stedet arbejdes med traditionen - ikke som konvention, men som forlæg til inspiration og improvisation, som et materiale, der kan forvandles gennem citeren, detournément, collage, montage, genre-eksperimenter, værk-eksperimenter, etc. Et andet træk, som gælder for mange beat-poeter og for

Turèll er, at den digteriske metode er lånt fra en anden kunstart, i dette tilfælde musikken. I den henseende er det vigtigt, at analogien mellem musik og poesi (eller billedkunst) i høj grad fungerer praktisk. Ligeledes gælder for den improviserede digtning, at digteriet kan starte hvor som helst, når som helst og føre til hvad som helst. Digtet hos Turèll er ikke orienteret mod et finalitetspunkt som det modernistiske digt, men følger tilfældet, rytmen og tempoet i sproget undervejs i processen:

Hvad som helst kan sætte digte igang. Det er bare et vilkårligt påskud for at køre maskinen. Min teori er, at der til enhver tid i hjernen ligger et enormt lager af latens og muligheder og punkter der kan forbindes med hinanden, og at det udelukkende er et spørgsmål om lige at finde dén skalpel der i det givne øjeblik borer ned til det sted hvor der er mest at hente. [...] Det har noget at gøre med at jeg ikke kan fordrage de digte der er omskrivninger af liv – du véd den dér type digte man skriver à la sen-modernismen med: Skrigets Stumme Kniv Af Is Lurer Over Frosne Gader, eller den type metaforer. Det gør mig syg. Det har aldrig været meningen at digte skulle *beskrive* liv, det har altid været meningen at de skulle *være* liv. Ganske ligesom musik. Og derfor er jeg altid mere på jagt efter selve den fornemmelse af at digtet *bevæger sig*, og nu kan man sé det *sprælle*, og åhh, nu bliver det vist træt et øjeblik, men *så* liver det alligevel op igen i næste linie og rejser sig, og *hold kæft*, nu går det sgu den anden vej – og sådan noget.

Det er dét der er det spændende ved det – at der er *swing* i digtet. Det er også en af de ting jeg har lært af Jack Kerouac. Hans evige teori var, at hvert øjeblik har *sit* særlige digt, og dét det drejer sig om er at fange hvert øjebliks digt. Og jeg er virkelig forhærdet med dét swing. Jeg vil *kun* have dét swing. Jeg er ikke opsat på at anerkende noget som helst på gode intentioner og hæderlighed eller for dens sags skyld sandhed. Det er der nok af i enhver prækensamling. Men der er ikke swing. Dét swing er det eneste nogen leder efter i poesien. Det er fornemmelsen af bare ét øjeblik at stå der *Knock Knock knockin' on Heaven's Door*, og ikke en kæft andet. Alt andet er *vanity* på en eller anden måde, fra forfatterens eller læserens side. (Højris. 1977, s.26f).

Fokuseringen på rytme, som det der "giver digtet liv" betyder, at den samme grundform kan anvendes og genanvendes med forskelligt indhold. Det er grundprincippet bag improvisations-teknikken og viser sig tydeligt i forfatterskabets brug af serier, hvor de samme former eller figurer går igen. Samtidigt ligger der et hensyn til læseren: ved at genbruge samme form, bliver læseren i stand til at genkende det grundmodul, der improviseres over, og dermed istand til at se/høre improvisationen. Det modernistiske dogme om overensstemmelse mellem form og indhold, altså én form til ét indhold, brydes radikalt. Raga-digte kan både handle om at være høj, mens man er på vaskeriet og skriver et digt om den tilstand som i digtet "At være beat"; de kan

være politiske som "DDR 1. Maj 1971; det kan være en hymnisk besyngelse af alting som "Karma Cowboy Blues" eller det kan være "en frit bearbejdet, forlænget, fordansket, aktualiseret & til vedvarende aktualisering beregnet *mantra*-version af Allen Ginsberg's "Who To Be Kind To" som det forklares om "Karma Cowboy's Common Prayers", en kærlig lang bøn skrevet langfredag 1973, der opremser alle dem og det man skal være venlig mod.

Improvisationsformen er også grundlag for Turèlls krimiserie. Han forklarer i *Modsprogets proces*:

> Jeg har altid følt mig som en udpræget musikalsk forfatter. Jeg har lagt vægten på improvisation, rytme, arbejdet med elementer af litteraturen som ikke er de normale i vores kultur. Og det ligger sådan at hvis man spiller en melodi som ingen kender, en *free form*, og vil improvisere over melodien, så kan ingen høre hvor man improviserer. Men spiller du en melodi alle kender: April in Paris, I Get a Kick out of You, så følger alle med i melodilinjerne, og det vil sige at alle kan høre de steder hvor du gerne vil køre ud og improvisere.
> På den måde elsker jeg kriminalromaner. De giver de samme muligheder som en døgnmelodi alle kan nynne med på. Man kan se præcis hvad der er genrens skelet – for kriminalromanen *har* nogle regler som man ikke kan lave om på – og så kan man lege og improvisere og bytte om på reglerne. (Skyum-Nielsen. 1982, s.267).

Det spændende ved Turèlls eksperiment med at transformere den moderne krimi til en dansk kontekst er, at hans krimiprosa indeholder mange af de samme elementer, som vi finder i poesien. Genren forudsætter mord og forbrydelser, der skal opklares, men plottet er ikke sagens kerne her; det fungerer snarere som anledning til improvisation, ligesom rim og raga-rytmer. Turèlls åbningssætninger er et studie i improvisation over vendingen "Det var". Første side eller kapitel i hver roman og novelle danner en prægnant optakt – ikke nødvendigvis forbundet med handlingen, men som en åbningsscene, der får læseren til at hænge på. Turèll har lært det af Simenon. Men teknikken kendes i film-, musik-, journalist- og show-branchen: det gælder om at fange publikums opmærksomhed fra starten. Åbningen kan være et billede, en situation, en scene, en anekdote eller sproglig vending, der udvikles til et tribini-agtigt paradenummer. Gys og thrill er der ikke meget af. Krimierne lever af stemning og sprogfornemmelse; melankolsk storbyblues, besk kynisme, men også humor, komik og forelskelse. Forelskelse i kvinden, i byen, i hverdagen og i sproget. Krimierne

består ligesom digtsamlingerne af forskelligt tekstmateriale: dialoger, monologer, talenært og gadenært replikprog, citatmontering, klicheer fra medierne, allusioner både til J.P. Jacobsen, Bang, islandske sagaer, Biblen og Kung-fu-tse, musikcitater, vittigheder, anekdoter, showæstetik, billedsprog i form af komparationer og hyperbler, sprogrytmer bygget op omkring alliteration, remser og retoriske treklange – foruden en god del samfunds-, medie- og politisk kritik. Også her finder vi, udover plotstruktur, en udstrakt brug af eklekticisme og analogidannelse.

VI

Hverdagsgenrer og værkhybrider

Turèll bruger genren som improvisationsmodul, hvad enten der anvendes traditionelle eller nydannede genrer, prosa eller poesi, avantgarde eller trivial-modeller. Dertil kommer, at han ofte arbejder med forskellige genre-serier samtidigt. En inddeling af forfatterskabet i hovedgenrer kan for eksempel se sådan ud[170]: 1. små selvstændige eksperimenter (hovedsagelig Turèlls sub-pub produktion), 2. stor- og samleværker og 3. enstrengede værkserier. Gruppe 2 består af voluminøse samleværker med mange typer skrift, mange former og genrer. Her findes den officielle overgrundsdebut, *Områder af skiftende tæthed og tomhed* (1970) udgivet på Rhodos, efterfulgt af bøger på Arena, alle i samme format og layout: *Bevægelser, formålsløst cirklende* (1971), hvor vi for første gang møder rim- og remseriet i form af såkaldte "spaceficeringer" eller "syntetiske mantraer" udført på engelsk. Desuden cut-up versioner af egne og andres tekster. *Manuskrifter om hvad som helst* (1971) introducerer bl.a. det lange raga-digt, tekster skrevet til *Blue Sun* og *Aleph*, "journaler" og et tekstafsnit "skrevet på grundlag af ca. 100 blandede tegneseriehæfter". Serien slutter med den 400 sider tykke *Sidste forestilling bevidstløse trancebilleder af eksploderende spejltricks igennem flyvende tidsmaskine smeltende elektriske glasfotos* (1972), et fragmentarisk, opklippet værk fordelt på 13 afsnit skrevet med hver sin type på elektrisk IBM-maskine. Afsnittene består udelukkende af elliptiske sætninger som alle er forbundet/adskilt med bindestreger. Teknikken er for eksempel anvendt af Burroughs i cut-up-sekvenser i *Nova Express* (1964), men her er syntaksen intakt.

Tendensen mod all-over writing, en skrift, der fylder papirsiden ud og fremstår både som tekst og skriftskulptur, kulminerer med *sekvens af Manjana, den endeløse sang flimrende igennem hudens pupiller* (1973), 250 arks totalskrift i A4-format og det sidste værk udgivet på Arena. Derefter følger på Gyldendal *Karma Cowboy* (1974), et 300 siders værk inddelt i musikalske genrer og kortere former skrevet på dansk og engelsk ligesom forgængerne. Begge disse er hovedværker i Turèlls lyrikproduktion og i 1970'ernes poesi som sådan. Prosabogen *Vangede Billeder* (1975) er skrivemæssigt en fortsættelse af *Karma Cowboy*, en slags "Karma Cowboy Junior Rap" sat i prosa. Bogen var i første omgang et fortællende digt på 400 sider, jf. den amerikanske epostradition. På Gyldendals anmodning blev det skrevet om til 160 siders prosa i A4-format. *Politiken*-kritikeren Ole Storm fremhævede: "Bogen er meget alvorlig og ustyrlig morsom. Dan Turèll har på det nærmeste opfundet en ny litterær genre". Man kunne kalde det en genrehybrid. Et mix af topografi, historieskrivning, selvbiografi, sociologisk rapport, sange, vitser, anekdoter, røverhistorier, storpral og sladren og rappen. Dertil kommer fotos, landkort, tegninger og vignetter udført af Peder Bundgaard, som leverede fotos til Manjana-bogens omslag og blev fast samarbejdspartner fra og med *Karma Cowboy*.

Som det fremgår spiller genren, både de velkendte og de selvopfundne en væsentlig rolle i forfatterskabet, som materiale og som improvisationsmodul. I kolofonen til *sekvens af Manjana* nævnes flg. genrer: "montager, tekster, transmissioner, noter, besværgelser, hymner, projektioner, salmer, sange, fotos, performances, transkriptioner, journaler, film". Hvad der er hvad, må læseren imidlertid selv vurdere. De enkelte tekstafsnit er uden overskrifter, kun markeret og adskilt af datoen for nedskrivningstidspunktet. Nok så interessant er valget af genrebetegnelser. De relaterer både til performativitet, til rituelle, visuelle og brugsorienterede genrer. Samtidige præsenteres det sakrale, det magiske og det profane side om side. I *Karma Cowboy* er der sket en forenkling. Værket er opdelt i ni afsnit med hver sin genre-betegnelse og således at der veksles mellem prosadigte og rim (se nedenfor). Brugen og forklaringen af forskellige metoder, former og genrer, analogier til hverdagsgenrer, andre arter og medier er et fællestræk hos de danske 60'er-digtere og i samtidig amerikansk poesi. David Perkins gør følgende iagttagelse:

> The forms used in the contemporary poetry of the United States include traditional and free verse in narrative, dramatic monologue, long meditation, list, catalogue, and lyric, including sonnet, song, chant, litany, spell, and mantra. There is also collage [...] and concrete poetry [...]. Different forms permeate one another in innumerable combinations. Since expectations associated with genres are now much less definite than they used to be, our poets tend to orient their readers by invoking analogies. The poem may resemble a prose essay, conversation, meditation, interior monologue, dream, prayer, primitive myth, diary, notebook, photograph album, film, painting, or musical composition. Such analogies help the reader to understand and accept the poem's tone, content, method of procedure, and purpose. (Perkins. 1999, s.345).

Karakteristikken passer på de danske opbrudsdigtere og for digtningen i tiden efter. Ligesom den er anvendelig i forhold til en diskussion af litterære strømninger i de øvrige nordiske lande i efterkrigstiden. To ting bør tilføjes til Perkins oversigt: forvandlingen mellem kortprosa og prosalyrik og brugen af kybernetik. Således er det karakteristisk, at kybernetiske digtere, f.eks. John Cage og Klaus Høeck, forklarer de anvendte systemer, programmer og procedurer i forord og tillæg til og som en del af deres digtsamlinger.

Som tidligere nævnt er det et kendetegn hos Dan Turèll, at tidspunktet, evt. omstændighederne, for nedskrivningen af tekster og værker er anført. En note fortæller, at *Karma Cowboy* er "indspillet" i første halvår af 1973, "mixed & redigeret" i Soft Machine Studios, i dec. 1973 og jan. 1974. Dateringerne viser iøvrigt, at Turèll skriver og producerer uafbrudt i disse år. Fra juni 1971 til november 1972 skrives der *på sekvens af Manjana*. I samme periode skrives *Opsvulmede byer i sigtekornet flagrende skud i bevidstheden* (nov.-dec. 1971) og *A Draft of XXX Cantos* (nov. 1971-jan.1972). De sidste timer af året 1972 skrives *Here Comes Your 19th Nervous Breakdown*. Rim-og-remse-hæftet *Lissom* er skrevet i januar 1973 lige før eller samtidig med påbegyndelsen af *Karma Cowboy*. Efter cowboy-bogen skrives i juni-juli det første Onkel Danny-rim-og-remse hæfte, der indleder serien af rablende bogstavrimende bogtitler, *Onkel Danny's deliristiske jukebox jitterbug*, som efterfølges af *Onkel Danny's dadaistiske disc-jockey djellaba jazzjungle joysticks* "Indspillet 5., 6., 7. August 1973". I sept.–okt. skriver Turèll *Space Cantos XXXVI-XLVI*. Efter redigeringen af *Karma Cowboy* i begyndelsen af 1974 er *Onkel Danny's drivende dansende dirrende dinglende danske dåse-digte* "indspillet som 5 improvisationer" i feb.-marts, *Feuilleton 7* er ligeledes udarbejdet i

marts. I samme periode, altså 1971 til 1974, udkom 2 store bøger på Arena (se ovenfor), hæfterne *Feuilleton 1-6*, science-fiction antologien *Døds-layoutet I-II* (s.m. Jannick Storm), *Dobbeltskrift* (s.m. Peter Laugesen) og *Film* (s.m. Henrik Have).

Dateringerne – som også er typisk hos en Allen Ginsberg – indikerer en tæt forbindelse mellem skriver, skrivehandling og skrift. De fortæller, at den digteriske metode ikke bygger på revidering, men på spontan, direkte skriven. At den enkelte bog ikke er baseret på et antologisk udvalg, men enten er udsnit af en fortløbende skrift eller udgør et projekteret storværk. Turèll kalkulerede for eksempel med arkantal og format som omfangsmæssigt parameter for de store samleværker, når han forhåndsforhandlede udgivelser med Arena. Dateringerne viser desuden et kontinuerligt arbejde med forskellige genrer, ofte er flere bogprojekter i gang samtidigt. Med alle disse oplysninger lagt frem – datoer for nedskrivning, henvisninger til forlæg, metoder og hjælp fra venner – fremstår det digteriske œuvre i høj grad som forfatterens skrivejournal. Rollen som Forfatter afmystificeres, i stedet fokuseres på det praktiske arbejde som *writer*.

Anvendelsen af fotograferet håndskrift med over- og udstregninger, bidrager til at fokusere på teksten som proces og handling, som et bogstaveligt hånd-værk udført af en konkret person i et kontinuum af tid og rum. Affotograferingen af daterede, originale håndskrifter tilfører en oplevelse af nærvær som bliver vigtigere, end at skrive værker for evigheden. Samtidig danner teksterne via dateringerne analogier til kendte hverdagsgenrer: breve, dagbogsnotater, nyhedsjournaler mm. – hvilket ofte understreges i valget af titel og genrebetegnelse. Søren Ulrik Thomsen beretter, hvordan han tilbragte tiden i 1.G "med at læse Dan Turèlls første strøm af undergrundsbøger. Hvad der fascinerede mig var, at poesi, refleksioner og private referencer (»mødte i aftes, dén og dén på gaden«, se f.eks. *sekvens af Manjana* [...]) blev kørt sammen i de samme tekster og især, at de var *daterede*, hvilket angav, at en digter suverænt bestemte over hver eneste af sine egne dages indhold [...]". (Thomsen. 1990, s.18f).

Henvisninger til hverdagsgenrer og massemedier er ikke forbeholdt midt-60'er-digterne. Hos Ivan Malinowski i *Åbne digte* og *Romerske bassiner* begge fra 1963, findes for eksempel digttitlerne "Annonce", "Tegneserie", "Stumfilm", "Postkort" og

"Løbeseddel". Her fungerer genrebetegnelserne på modernistisk vis som ironisk virkemiddel, som vehichle for en tematisk anlagt samfunds- og kulturkritik. Jf. også følgende kommentar af Jørgen Fafner i *Tanke og Tale* (1982, s.448): "Modernismens digte har tilført udtryksregistret en vældig udvidelse, fordi de inddrager alle tonefald og bruger dem kunstnerisk – meget ofte med ironiske undertoner: vulgærsprog og slang, almindeligt dagligsprog, officielt sprog, reklamesprog, pampersprog, højlyrisk patos osv." Generationerne med opvækst i mediesamfundet bruger derimod hverdagsgenrer, tegneserie- og filmmediet mm. som æstetisk formforbillede og materiale på linje med finkulturelle genrer og former.[171]

Et andet træk, som træder frem hos Dan Turèll, er, at bogen bliver tydelig som et æstetisk objekt. Bogen fremstår fra midten af 60'erne som andet og mere end en ydre ramme, der konstituerer værket materielt; som andet end en i sig selv uvedkommende indramning af et digtudvalg, jf. antologimodellen. Sagt på en anden måde, værket, forstået som struktur eller idé, breder sig ud over og ind i rammen. Værket fremstår som konkret begivenhed. Et ydre tegn er, at digtsamlinger udkommer i vidt forskellige formater med originale forsideillustrationer ofte produceret af billedkunstnere fra Eks-skolen eller fra det århusianske kunstnermiljø, ofte som et samarbejde mellem forfatter og billedkunstner. Turèll arbejder desuden ud fra en opmærksomhed over for mediet, således at han vælger forlag, der 'passer' til de enkelte bøger eller hæfter – se bibliografien. I nogle tilfælde bliver bogsiden udgangspunktet og formskabende enhed for værket. Det gælder f.eks. Højholts *Punkter* (1971) trykt på gennemsigtige plastiksider samlet i et ringbind eller Turèlls *Here Comes Your 19th Nervous Breakdown* – en kondenseret *Manjana* – et 28-siders teksthæfte skrevet de sidste 22 timer af året 1972. Hæftet er – vist nok – Turèlls nittende udgivelse, titlen er et lån fra Rolling Stones. Hver side er skrevet med sort fyldepen i Turèlls karakteristiske runde håndskrift, papirsiden er udfyldt, linjerne står vandret og lodret og skriften fremstår både som tekst og grafisk udtryksmiddel.

Hos Turèll begynder det med sub-pub produktionen, hvor forfatteren selv stod for alle produktionsled: tekster, lay-out, opsætning, forsider, trykning, hæftning eller provisorisk indbinding, distribution mv. Fra og med *Karma Cowboy* indledte han et livslangt samarbejde med tegneren og vennen Peder Bundgaard, kendt for en ka-

rikerende streg og pop-grafik. Signalet var klart nok. Bundgaard havde lavet covers til Gasolin og Turèll ville have et bogomslag, der lignede et pladecover, "en mellemting mellem Grateful Dead og Lucky Luke". Det blev mest det sidste. I sin bog *Superdan* (1995) fortæller Bundgaard, hvordan de ville omsætte Andy Warhols ideer om pop-art til en syntese af klassiske tegneserietegnere. Han er ikke helt tilfreds med resultatet. Hvad der lykkedes, var imidlertid at skabe en æstetik, som brød med modernismens fin-litterære genreforventninger: bogomslaget markerer et tilhørsforhold til visuelle og musikalske medier og til lavgenrer som tegneserier, westerns, science-fiction og komik.

I *Karma Cowboy* er iscenesættelsen af figuren gennemført til mindste detalje. Al plads er udnyttet. Kolofon, omslag med flapper, der gør forside-illustrationen til en folde-ud-tegneserie, grafisk opsætning, dedikation, mottoer, indmonterede fotos af forfatteren iført cowboy-kostume, et forfatterportræt ophængt som billboard midt i tegneseriekulissen, forfatteren placeret i et pladestudie bidrager til iscenesættelsen; der er endda lagt et Karma Cowboy I Ching heksagram. Man kan sammenligne med den æstetik og humor med hvilken Monty Python-folkene fornyer TV/film-mediet fra og med 1969, samme år som Turèlls officielle debut. I serien "Monty Python's Flying Circus" starter komikken og de dadaistisk-absurde gags allerede i introduktionen og fortsætter ind i rulleteksterne tilsidst. Serien er et samlet produkt af et kunstnerkollektiv – i øvrigt ligesom flere af Eks-skolens og ABCinemas filmeksperimenter. Der benyttes pop-art, tegneserie-animation og collage, musik, forskellige sprog, nonsens-sprog, osv. På lignende vis og i samme ånd bliver *Karma Cowboy* en udfordring af de konventioner, som traditionelt knytter sig til bogmediet, værkkategorien og digtsamlingen. Dette er en bog, som er en digtsamling, en "tegnserie og tegneserie", en fortløbende sansejournal, en sangbog, et værk man kan gå ind i og ud af....

VII

sekvens af Manjana

Storværkerne fra 1973 og 1974 ser umiddelbart ud som modsætninger. Den ene bog er mørk, den anden lys. Den ene bærer den lange, umulige titel *sekvens af Manjana,*

den endeløse sang flimrende gennem hudens pupiller – fremover omtalt som *sekvens af Manjana*; den anden det mere mundrette *Karma Cowboy*. Imidlertid fungerer bøgerne komplementært.

Hver af bøgerne har titel efter en figur: Manjana og Karma Cowboy. Spørgsmålet er, hvordan Turèll forstod disse figurer, hvordan læseren skal forstå dem og hvilken status, betydning og funktion man skal tillægge Turèlls brug af "alias'er". Ud over Manjana og Karma Cowboy, kunne man nævne Onkel Danny som rim-og-remse-mester eller fortæller, Dan-Turèll-i-byen-figuren, den navnløse journalist-detektiv og jegfortæller i krimierne – som meget karakteristisk blev til et logo for serien i Bundgaards karikerede Turèll-portræt placeret i øverste hjørne på forsiden af alle bøgerne.

Dertil kommer alle Turèlls hjemmelavede forlagsnavne fra sub-pub-tiden: Dracula Poetry Inc., Frankenstein & Frankenstein Ltd., Peace Eye Spirit, Intergalactic Expansion of Visible Communications, Third Eye, Karma Cowboy Whistle, Marvel Comic Group, Invisible Hands Inc., Global Village Productions Inc., Looney Tunes, Stardust Souvenirs, Soft Machine Productions, Manjana Time Scripts og Frozen Feelings Factory. De kan forstås som produktions-enheder, som samtidig er eller kan være producerende bevidstheder, én eller et kollektiv. Navnene alluderer intertekstuelt til litteratur og personer, der har betydet noget i Turèlls forfatterskab, f.eks. Dracula, Frankenstein, McLuhan, Burroughs og Warhol. Han opklarer betydningen af forlagsnavnet Soft Machine Productions, et lån fra William Burroughs, i en note i Feuilleton 7 (1974) direkte henvendt til læseren: "SOFT MACHINE PRODUCTIONS er ingenting, SOFT MACHINE PRODUCTIONS er et hul i jorden, SOFT MACHINE PRODUCTIONS er navnet SOFT MACHINE PRODUCTIONS, som er det navn, Dan Turèll (alias Manjana alias Karma Cowboy alias undertegnede) siden 1972 har sat på sine selvudgivne bøger, hæfter, skrifter, aktioner etc. [...] marts 1974/D.T." Derudover fornemmes en fundamental fascination af sprog og ord som materiale givet for sanserne og anvendt som en form for 'magisk' energi.

Karakteristisk for Turèll genbruges navne og idéer i forskellige sammenhænge, for eksempel 'manjana'. Navnet dukker op i *Manuskrifter om hvad som helst* (1971), hvor signaturen Manjana betegner "tekster skrevet i værksteds-fællesskab

med Peter Laugesen, Erik Liljenberg og Kristen Bjørnkjær". Disse er dateret til november 1970, som muligvis er det tidspunkt, hvor manjana-forestillingen udvikles. I *Feuilleton* 4 (okt. 1972) findes uddrag af "Manjana Journals: Journey Letters". Manjana er titel og tekstfigur i storværket *sekvens af Manjana* (1973) skrevet fra juni 1971 – november 1972. Manjana dukker op for en kort bemærkning d. 31/12-72 i *Here Comes Your 19th Nervous Breakdown*: "To gamle mænd mødes ved Café Rottefælden som Manjana går forbi/Et ældre ægtepar skændes ved stoppestedet som Manjana går forbi/og Manjana opfanger kun ordene »din søster«/ Og Manjana går i nogle andre gader i en anden by". Manjana bruges igen i navnet "Manjana Time Scripts", der står som udgiver af *Dobbeltskrift* (1973) – en art brevveksling mellem Dan Turèll og Peter Laugesen. På bagsiden af *Feuilleton* 5 (feb. 1973) opremses dette hæftes bidragydere under gruppenavnet The Soft Machine All Stars; her figurerer bl.a. en Peter "Manjana" Laugesen.[172]

Manjana er altså ikke en entydig figur, hverken rolle, maske, attitude, identitet eller talerør for forfatteren. Det er ikke en færdigkonciperet ide (som Karma Cowboy – se nedenfor), men et diffust, undvigende og flertydigt begreb, hvilket modsvarer ordets egentlige betydning på spansk: i morgen. Manjana går ind og ud af hele værket i perioden nov. 1970 – feb. 1973. I sekvens af Manjana dukker fænomenet op første gang i en tekst dateret til d. 15/11-1971, s. 29-31. Værket er altså ikke komponeret med Manjana som hovedperson. Manjana gør sin entre som et alias blandt andre: "Den fremmede, alias Manjana alias Candy Man alias Midnight Rambler alias Eternal Traveller alias Nowhere Man alias Unknown Face tænder en cigaret og går videre." Derefter findes Manjana hyppigt især i de første trefemte-dele af bogen både som bevidsthedsforestilling, tekstfigur og mantra. For at forstå Manjana-figurens funktion og betydning må hele værket inddrages. Det viser sig, at den tilsyneladende amorfe tekstmasse kan inddeles i typer – uden om Turèlls genrer i kolofonen. Man kan groft inddele værket i tre grupper: 1) metapoetiske tekster med refleksioner over den sproglige revolte som digterisk projekt; 2) tekster, som praktiserer revolten og 3) improvisations- og raga-digte. Derudover findes et par sider med rim og remser. Jeg har valgt tre uddrag fra den første gruppe, som fortrinsvist består af lange daterede prosatekster skrevet på maskine. Her beskrives revolte-strategien som en nødvendig

modstand mod de til enhver tid herskende regler og normer. Deraf følger, at teksterne modsætter sig og destruerer ethvert tilløb til betydningsdannelse. Strategien går ud på at gøre sig "usynlig" gennem negation og destruktion:

Så længe jeg ikke er ude efter noget, så længe min skrift ingen specifik begrænsning underlægges gennem et "mål", så længe er jeg (og den og du og din) usårlig. DEN DER IKKE ER KAN IKKE RAMMES. "DEN DER IKKE ER" ER PÅ DET FYSISKE PLAN DEN DER IKKE ER FANGET AF VILKÅRLIGE MATERIEBLOKKE. HVAD MAGTEN FRYGTER ER DEN NY USYNLIGE BEVIDSTHED, STILHEDENS TELEPATI I GADERNE. (s. 46).

Den målløse skrift har til formål at beskytte subjektet mod at blive fanget i sin egen modoffensiv. I en tidligere tekstbog er den strategi brugt som titel: *Bevægelser, formålsløst cirklende*. En anden strategi går ud på at sabotere sproget, der ligesom hos William Burroughs opfattes som en kontrolinstans. Der er forskellige forslag til sabotageaktioner:

Snitsår i universet: "PAK TIDEN UD"
Jeg er totalt ligeglad med hvor man vil påstå det goe gamle dødssyge rallende sprog i en af sine talløse forbindelser løber hen. Den eneste situation i sproget der har nogen interesse er den hvor det ophører at fungere på 'sine' egne præmisser. (SKÆR BÅNDENE OP BAGFRA – SKYD HULLER I BILLEDERNE – BYT OM PÅ SIDERNE I DERES MANUSKRIPT – SÆT ILD TIL ANNALERNE) Jeg mener at Sproget i 'sin' nuværende form er en manipulativ undertrykkelsesmaskine, undertrykker af menneske over for menneske og individ over for materie.
ENHVER FLOK ABER KOMMUNIKERER BEDRE END MENNESKET-
Hvis jeg kan få Maskinen til at løbe løbsk er det et resultat af en massiv provokation, og jeg kan ikke gøre det anderledes endnu og har aldrig kunnet. (s. 48).

Mest interessant er den sidste forestilling, hvor det gælder om at få sprogmaskinen løbet varm. Turèlls frenetiske skriveraptus i de tidlige 70'ere kan, som det vil vise sig, retrospektivt ses som en skrivestrategi, hvor digteren ved at afprøve mange forskellige muligheder på en gang og ved at skrive sig gennem den negative energi finder former, der kan rumme bekræftelse og positiv energi. Et sidste eksempel på den destruktive revolte giver indblik i Dan Turèlls litterære forbilleder:

Jeg har intet mål. Jeg vil ingen steder – Ingensteder, Intetsteds – hen. Og når jeg hele tiden må gentage det, både over for mig selv og andre, er det fordi ingen betydning i

praksis er DEN ENESTE illegale betydning. Næsten enhver vil acceptere et hvilket som helst "mål", næsten ingen intet. Trocchi er den der for mig tydeligst har demonstreret osse min revoltes karakter af et konstant FUCK-UP, den bundløse ligegyldighed over for et hvert mål der kan accepteres, fordi et mål der kan accepteres er skabt i og af selve de forhold der ikke, der ALDRIG kan accepteres. Malinovski og Laugesen er de eneste danskere jeg kender med en tilsvarende og forskellig opfattelse (s. 187f)

Malinowski blev ved nihilismen og gik ind i en meget kontant politisk digtning. Hos Turèll og Laugesen sker der det, at revolten vender i en mere udadvendt retning. Processen kan iagttages i *sekvens af Manjana*. Teksterne i gruppe 2 er tekster, hvori Manjana-figuren indgår. Igen har jeg valgt tre: "Jeg gentager" s. 29-31, "The Endless Streams of 'Visions of Manjana'" s. 75-6 og "På hjørnet af Magic Past Avenue og Strange Dreams Boulevard genfinder vi på ny Manjana" s. 135. Digtene er dateret til hhv. 15/11-71, d. 10/3-72 og d. 25/6-72. (Se appendix). Umiddelbart ser digtene meget forskellige ud. Et 3 sider langt håndskrevet prosadigt med lange verselinjer; et kort digt med korte linjer, som enten er et ud af fire digte skrevet i hhv. København og Århus den samme dag eller udgør en mindre serie i denne dags samlede skriftproduktion; til sidst et maskinskrevet prosadigt, klemt ind på den overskydende plads som det sidste i en række på tre skrevet d. 25/6. Et formmæssigt fællestræk for disse og andre prosadigte, der adskiller dem fra teksterne i gruppe 1, er, at der arbejdes med en slags versopdeling eller rytmisk frasering. Enten markeret ved mellemrum og ny skrifttype (15/11), brugen af omkvæd (10/3) eller indrykninger (25/6).

November-digtet er opdelt i 12 uens "strofer" og en afsluttende coda fremhævet med versaler. Man kunne tale om ansatser til en musikalsk styret form. Digtet handler om ved hjælp af sprog at gennemtrænge et stivnet rum, så det bliver muligt at transmittere direkte fra hverdagen. Den sproglige revolte hæmmes bestandig, fordi den selv er del af det system, den "stivnede afgrund" eller de "metafysiske settings", der revolteres imod. Strategien, som kunne kaldes Manjana-strategien, er her, at arbejde med skiftende synsvinkler og udsigelsespositioner, hvorved udsagns mening og status destabiliseres. Som vi tidligere har set, er Manjana-figurens navn knyttet til det ubestemte og ukendte. Første strofe indledes med udsagnet: "Jeg gentager". Isoleret set er der tale om en overpersonal position, der implicerer noget for-

udgående og og forudsætter læserens indforståethed. Det der siges, er sagt før; denne tekst er ikke et isoleret fænomen, men del af en større tekstmængde. Da der er tale om en dramatisering af fortællesituationen, jf. brugen af kolon, relativeres den overpersonale synsvinkel: selve gentagelseshandlingen er bundet til et samtidigt perspektiv, dvs. det tidsrum hvor replikken siges/høres. Grammatisk er der tale om en mental proces, jf. verberne, ligesom det grammatiske subjekt, der også er sætningens agent og tema, er helt i fokus. Synsvinkelen er indvendig, udsigelsen er refleksiv. Sætningen fortæller både med hensyn til indhold og syntaks, at det skrivende subjekt ikke kan adskilles fra skriften. I næste strofe bliver omverden meget konkret, jf. de præciserende rumkoordinater. Her understreges samtidigheden mellem digterjeg'et, skriveprocessen og digtet gennem konjunktionen "mens" og der skabes en fortrolig og genkendelig situation omkring det skrivende jeg. Så sker et brat skifte, jf. brugen af versaler, der dramatiserer situationen: PÅ KANTEN AF DEN STIVNEDE AFGRUND. Man kan tale om en associativ proces, fra det første billede: "situationen *klippet i sten*" til den næste "den *stivnede afgrund*". 3. strofe dramatiserer en ny situation, først med et imperativ henvendt til en ukendt (læseren?) efterfulgt af en handling eller rettere sagt en handling, der er standset og fikseret. Skriget i flaskehalsen er et mere dramatisk sprogbillede end en skrigende ville have været. Associationskæden kan videretænkes med det *stivnede skrig* som metafor for det stivnede sprog eller mere generelt, som kampen for organisk liv fastholdt i et anorganisk materiale. Allusionen til Malinowski's berømte tekststed i *De tomme sokler* er klar nok. Det eneste, der bliver tilbage af den menneskelige tilværelse, når alt ydre og al tro er skrællet bort, skrev Malinowski, er "en gådefuld stædighed, en insisterende, biologisk betinget livsvilje – og skriget" (1963, s.9). Skriget som metafor for en prostesthandling (i modsætning til Munchs angstskrig) findes mest oplagt hos Ginsberg i og med HOWL. Hos Turèll altså et stumt skrig. Fra dette tyste drama fortsætter Turèll med en strofe, der starter som beretning, men viser sig at være en replik fra digterjeg'et henvendt til en ukendt. Det abstrakte jeg færdes nu i den ukendte læsers "metafysiske settings", der er lige så hård en omverden at bevæge sig i som den stivnede afgrund, jf. den håndgribelige sårmetaforik. Herfra vandrer Jeg'et alias skriften rundt i gaderne, nu er det omgivelserne der såres i den kolde luft. I strofe 6 får vi en første

præsentation af den vandrende skikkelse, den fremmede, der både kan inkarnere digterjeg'et, som i str. 4 gik "videre langs de uendelige konturer", men, også kan være en hvilket som helst anden, jf. str. 9. Der følger en rytmisk, additiv serie i str. 8, hvor den fremmedes krop, hans skridt/øjne/muskler/fødder/lemmer/ og bevægelser bringer ham i kontakt med omgivelserne. Alle verber handler om at kommunikere: at sende lyn, transmittere film, tikke signaler, summe magisk kraft, hvorefter figuren forsvinder og en ny entré forberedes. Igen ser vi gentagelsesmotivet, her som den fortsatte bevægelse af forsvinden og genkomst. I næste strofe henvender digteren sig direkte til læseren på typisk Turèll-maner ved at titulere ham og hende med "De" og "mine Damer". Her er det show-æstetikken og hele gøgler-retorikken, der slår igennem. Det forklares at jeg'et – nu i skikkelse af en "omvandrende fyldepen" – er identisk med den fremmede. Det er dette omflakkende skriver-jeg, der kræver "digte ud af gaderne", kræver den eneste transmission jf. beskrivelsen af Den Fremmedes "transmissioner" til og fra omgivelserne. Transmission betyder leksikalsk: overførelse af bevægelse eller kraft, f.eks. lydbølger, og betegner især den direkte overførelse fra stedet for begivenheden. Vi husker, at Charles Olsons' poetik, byggede på forestillingen om direkte overførelse af energi, fra den konkrete situation via digtet som medium over til læseren.

Imidlertid er det ikke så enkelt – endnu – at få sproget til at fungere som medium for omgivelserne. Lige som vi troede, at Manjana-figuren var identificeret smutter han fra os igen. Den fremmede er ikke identisk med skriveren, han er hvem som helst, f.eks. Spøgelset ved siden af i toget, hedder det i str. 9. Derefter følger et nyt abrupt skift. Teksten bevæger sig fra dramatiseret replik og gestik til en beretning, der har forfatteren Dan Turèll som subjekt, jf. børnenes henvisning til hans mærkelige hat. Indirekte forstår vi, at digteren har været ude og tale på en skole eller et bibliotek. I det sidste lange afsnit inden coda'en, er jeg'et igen på vandring i et stivnet bylandskab. De fastlåste omgivelser er tilsyneladende umulige at opbløde, og selv der hvor luften oplades og bliver levende, stivner den før der sker en forandring. 13. strofe er en "coda" – en genre, som Turèll anvender meget hyppigt som afslutning, både i digte og prosa. Det karakteristiske er, at de foregående 12 strofer har været præget af dynamiske processer, enten materielle eller refleksive. I slutstrofen op-

træder verbet at være, som er statisk. Samtidig understreges en statisk tilstand gennem gentagelsen af "det blir ved". Teksten forklarer ikke, hvad "det" henviser til, men ud fra sammenhængen må der være tale om et tilværelsesvilkår. Slutningen er imidlertid flertydig. Det kan nemlig både være de fastlåste tilstande og revolten, som pågår uendeligt.

I disse manjana-digte er der ikke megen konkret omverdensbeskrivelse. Skriften bliver metafor for en fastfrosset omverden, eller omverden bliver metafor for et stivnet (skrift)landskab. Alligevel er der næsten altid en tilknytning til situationen her og nu. I november-digtet bliver den kolde luft i gaderne associativt kædet sammen med det stivnede landskab og de fastlåste vilkår. Jf. også str. 7: "Down that Lonesome Road/ isnende hvirvlende/ slugter af panik" hvor årstid, landskab og følelse forenes i et haiku-agtigt billede. Det væsentlige er imidlertid, at Manjana, bliver en figur, der inkarnerer den negative energi og revolte. Fordi Manjana er en figur, der unddrager sig fast identitetsdannelse, og diffunderer i omgivelserne. Manjana-skriften er ikke til at fastholde; den undgår selv at "stivne" ved hele tiden at skifte position og fokus. Eller ved bogstavelig talt at vandre gennem tekstmaterialet,. jf. str. 6: "Den Fremmede, alias Manjana alias Candy Man alias Midnight Rambler alias Eternal Traveller alias Nowhere Man alias Unkvown Face [...]". Til gengæld bruges al energi på at holde skriften i gang.

I nogle Manjana-tekster fungerer rytmen som positiv drivkraft, f.eks. i marts-digtet. Her er Manjana et refrain eller mantra mellem hver sætning, som samtidig bringer nye definitioner af figuren: "Manjana/ i hjørnet på bussens bagsæde/ Manjana/ med cigaret og notesbog/ Manjana/ i de kogende tesers Inferno/ Manjana/ The Subconsciousness Gigolo/ Manjana/ a Visitor of Space Time/ Manjana/ appearance of Invisible Madness/ Manjana/ Skull Photo Brain Chemist/ Manjana/ der klipper nattens billeder af sølv/ Manjana/ der hører Hudens Sang til Ilten/ Manjana/ en hvid udstrækning af tidseksplosioner /Manjana/ Manjana/ for ever / & Never"

Manjana er et ord, der kan synges og skrives på ligesom Ekbatana eller Sakuntala. Det har sin egen mystik og rituelle funktion, der forstærkes ved de rytmiske gentagelser: "Manjana, Manjana, for ever and never". Manjana er også en bevidst-

hedsforestilling, lige så uhåndgribelig som røgen fra de evindelige cigaretter, det ene af manjana-figurens to attributter. Manjana kan metamorfoseagtigt materialisere sig i en skikkelse, der til forveksling ligner skriveren Dan Turèll, som det sker i de første linjer. Men Manjana er også alias for en række bevidsthedsfænomener og sanseforestillinger. Manjana er her og der og allevegne, fordi Manjana er intet. Hvilket anskueliggøres gennem en ny metamorfose i prosateksten fra d. 25/6.: "Manjana, spionen fra Neptun, forklædt som den tynde, tynde luft." Og videre: "Manjana rejser sig, tænder en cigaret og forlader endnu et tomt sted. I sin nye forklædning som Nowhere Man driver han videre gennem de ventende oceaner af ingenting. Dirrende sange i huden". Igen bruges cigaretten som ritual, men også Manjanas andet kendetegn, "sangen", bliver nævnt.

I novembersekvensen blev der talt om transmissioner. Både i marts og julidigtet er Manjana knyttet til en synæstesi, der har med sang at gøre. Jf. samlingens titel *sekvens af Manjana, den endeløse sang flimrende gennem hudens pupiller*, hvor høre-, syns- og følesans er involveret simultant. I strømmen af Manjana-visioner, er det Manjana, der "klipper nattens billeder af sølv". Den sanseforestilling indeholder flere metaforer med fokus på ordet billede: "at klippe billeder", "nattens billeder" og "billeder af sølv". Umiddelbart kan man tænke på stjernebilleder. Dét band Turèll optrådte med kaldte sig "Sølvstjernerne". Nattens billeder af sølv kan også være klippet ud i lyd: en enlig saxofonsolo i mørket. Saxofoner er ofte forsølvede, (saxofonen og de store jazzsaxofon-improvisatorer var Turèlls favoritter), sølv er traditionelt en poetisk metafor for vellyd. Endelig kan nattens billeder af sølv give associationer til cigaretrøgen. Synæstesien "at klippe nattens billeder af sølv" er kongenialt visualiseret i Erik Liljenbergs forsidetegning og et smukt foldeudslag i sølv og sort efter Turélls egen ide.

Klippe-metaforen, en allusion til Burroughs' cut-ups, er karakteristisk i forfatterskabet og i den litterære tradition, Turèll er knyttet til. De fire første sub-pub-hæfter beskrives som "nogle klippede stemmer", der indgår i et arkiv af "konstant lydvæv under opbygning". Der henvises til "Day spent with scissors & glue, reconstructiong the Universe". Klippe-metoden og det at klippe som metafor for digtningen, angiver også en ændret opfattelse af skriveprocessen. Digteren er ikke original

skaber, men benytter sig af et foreliggende materiale. Samtidig giver klippe-metaforen associationer til andre medier, film og musik, hvor billeder og lyd indspilles på bånd, der redigeres gennem klipning. Følgende citat er fra *Here Comes Your 19th Nervous Breakdown* "Sad i aftes [...] og så en film med Cary Grant/ og film-orientering om Marlon Brando/ og dét klipper alting ud i luft/ som alting klipper alting ud i luft/ (uafvendeligt; og her sidder jeg/ og klipper i luften)." Et af de nævnte prosaeksempler fra *sekvens af Manjana* har overskriften "Snitsår i universet: »PAK TIDEN UD«". I den kontekst betyder sårmetaforen noget andet end i den foreliggende Manjana-tekst. Hos Burroughs findes den forestilling, at hvis man klipper tekster i stykker og sætter dem sammen i en ny vilkårlig rækkefølge, så vil de nye sammensætninger indeholde fremtiden og fremtidens muligheder. Ved at skære båndene over i det nuværende sprog, jf. Turèlls strategier, overskæres sprogets bindinger til fortiden, hvilket for Burroughs er den eneste mulige og nødvendige sproghandling, der kan frigøre læseren fra sproget som kontrolinstans. "If you cut into the present, the future leaks out" lyder det på CD'en *Break Through in Grey Room* (1986). Burroughs' roman *Cities of the Red Night* (1981, s.332) slutter med, at jeg'fortælleren deklamerer: "I have blown a hole in time with a firecracker. Let others step through." På lignende vis hos Turèll, der vil "pakke tiden ud" eller hos Peter Laugesen i et digt fra *Nattur* (1989, s.9), hvor "sproget" ikke er det lingvistiske, men omgivelserne som sprog og tegn: "Fuglene synger som gale i haverne. En stak blændende intelligente aforismer klippet ud af historien med en saks".

I Manjana-teksten er figuren både aktør og tilhører: han klipper billeder og han "hører Hudens Sang til Ilten". Tilsammen angår forestillingen både en sanseregistrerende, sanseartikulerende bevidsthed, og – som resultat af Turèlls orientalisme – forestillingen om kroppens interaktion med omgivelserne. Manjanas endeløse sang/strøm af visioner kan – med andre ord og metaforer - forstås som transmission af psykisk energi via kroppens sansecentre, som en stadig interaktion mellem den sansebevidste krop og omgivelserne.

Som nævnt består ca. trefemtedele af *sekvens af Manjan* af prosa- og Manjana-tekster, med analoge beskrivelser af figuren og den endeløse sang. Derefter sker et gradvist skifte, den negative energi glider over i en mere positiv form, som man

kunne kalde Karma-sange. Her findes både forformer til "Karma Cowboy Blues" og til *Vangede Billeder*, når digter-jeget i ragaform rapporterer fra de københavnske gader og stræder. Det centrale element i disse lange rytmiske taledigte er improvisationen, men med hensyn til sproglig fornemmelse og skriftbevidsthed ligger de i forlængelse af de tidlige sprog/skrifteksperimenter. Selv forklarer Turèll i *Modsprogets proces*: "Hvis skriften er en revolte mod et stivnet rum, er det klart at skriften er nødt til at underlægge sig rummet for at kunne transcendere det, ligesom en kanon for at ramme sit mål er nødt til at sigte korrekt. Og det eneste våben jeg kan bruge som har en mulighed for sig, er improvisation. Som selvfølgelig må bygge på at der er improviseret så og så mange gange før – der er ikke noget der hedder en ny improvisation." (Skyum. 1982, s.280). Det er dét, der begynder at tage form i Karma-sangene i *sekvens af Manjana* og siden bliver et karakteristisk træk i Turèlls digtning.

VIII

Fra Manjana til Karma Cowboy

Ved første blik på *Karma Cowboy* i det karakteristiske næsten kvadratiske bogformat bliver læseren mødt af en klassisk westerntegneserie-kulisse i klare farver fra brun-orange til citrongult og postkasserødt. Det næste man bemærker er, med Fafners formulering, de optiske og auditive proportionsrytmer. Den sproglige rytmefigur "karma cowboy" med allitteration og assonans på førstestavelserne (*cow* udtales som bekendt *kau*) er placeret i illustrationen som en ekstra strålekrans – bogstaverne "bygget" af brædder i stiliseret nybyggerstil – over den centralt placerede solnedgang midt i billedets øverste halvdel. Umiddelbart under solen i sort silhuet ses en lille hattesvingende, cigaretrygende mand til hest. Det er tegnerens fortolkning af figuren Karma Cowboy. Manjana og Karma Cowboy er nært beslægtede fænomener, både som ordmateriale givet for sanserne og som bevidsthedsforestillinger med ophav i østlige og vestlige kulturer. Manjanas tilblivelse kan følges i værket. Men vi ved præcis, hvilke planer Dan Turèll havde med cowboy'en.

I et brev til K.E. Hermann d. 16. jan. 1973 forklarer Turèll om et nyt projekt, han er i gang med. Det skal være "en fortsættelse af Manjana, let rytmisk easy-going. Enkelt som bare Helvede. Lige ud. »Manden fortæller bare en historie«. Som at gå

ned ad gaden. TALETEKSTER, ind imellem rene SANGE. Alle KORTE." Man kan bemærke, at Turèll karakteriserer intentionen med Karma Cowboy med den samme vending, som senere bruges om Raymond Chandler og Lou Reed: "manden fortæller bare en historie". Dernæst skal den ny bog stræbe efter "en udvikling hen imod en dels kortere, dels (i flere betydninger) mere musikalsk form, der måske samtidig er en mere direkte form OG SOM MÅSKE OMSIDER FOR FANDEN I HELVEDE SKULLE KUNNE FÅ NOGEN TIL AT FORSTÅ HVAD JEG HELE TIDEN HAR SAGT ved at få Buddha anbragt på Istedgade og formulere en række mantraer (indisk: »ur-sange«, »før-sange«) derudfra." Der fik vi sangen igen. Tre dage senere sender Turèll flg. arbejdsbeskrivelse af Karma Cowboy til brug for Arenas bestyrelse, der skulle godkende projektet:

Karma, indisk: "skæbne", men ikke i europæisk forstand, snarere individuelt livs-(eller reinkarnations-)spor, det dobbelte aftryk af kroppen i omgivelserne eller omgivelserne i kroppen, den enkeltes konstante sammenstød med sin bane, så at sige, eller i en vesteuropæisk terminologi måske: det man er ud over eller i at være hvad man er; *Cowboy*, amerikansk: "rytter", fortidig free-lance arbejdsmand til hest. *Karma Cowboy*: ikke blot det sammenstød, der finder sted i så mange bevidstheder mellem vestlige og østlige identitets- og omverdensopfattelser (for den østlige kommer det naturligvis ud på ét) – á la f.eks. John Lennons "Instant Karma" – men også en bestemmelse af figuren, "min" figur: "tidens" figur: "bogens" figur som rytter i sin egen eksistens, rejsende i "the dark night of the soul", som St Johannes af Korset skrev. Karma Cowboy også som den egentlige (og anonyme, altid anonyme) person i alle de prototypiske blues- eller country & western-sange, manden der er der kun for at forsvinde, The Lonely Stranger in Santa Cruz you know – eller den omkringfarende østlige grøftekantsvismand, den lasede og ukueligt uværdige værdige *bikkhu* –

Denne titel som en slags foreløbig nøgle eller forklaring eller sådan noget til indholdet der er TALE- og SYNGE-digte, dvs. enten 'talte', easy-going tekster eller direkte SANGE (tekster med rim og rytme) der måske endda indimellem bliver SALMER. Danske OG engelske sange om bogens figur, Karma Cowboy – danske versioner af amerikanske beat- og bluessange (Bob Dylans "It's all over now, Baby Blue" – Lou Reeds "Going Down" – Ma Raineys "I Know You Rider" – IKKE oversættelser, men tekster til samme melodier i samme tone) – samt tekster om og i Karma Cowboy-figuren som afspejlet i tilgængelige historiske "medie"eksempler, fra en "Song for Blake" til et digt om klaverbokseren Jerry Lee Lewis og en sekvens om at "Buddha var bartender i Istedgade". Persongalleriet omfatter i øvrigt i manuskriptets nuværende stadium bl.a. så farverige VIPs som Torben Ulrich, Sherlock Holmes, Den-Tåbelige-Gamle-Mand-Der-Ville-Flytte-Bjerget, afdøde Otto Gelsted, John Lee Hooker og – to face the facts – naturligvis Fedtmule. (Derimod hverken Marx, Freud, Derrida eller Saussure – og er det nu ikke en fascinerende tanke?)[173]

Her bliver Manjana transformeret til den mere håndgribelige, men ikke mindre komplekse Karma Cowboy. Attributterne følger med. Den endeløse sang i form af en mere musikalsk form, brugen af mantraer etc. Og cigaretten – indirekte – fordi den indgår i det 20. århundredes cowboy-mytologi og dens ikoner. Det gælder både tegneserier, reklamer, film og den amerikanske krimi. Vi genkender figuren, "The Lonesome Rider", altid på vej væk, altid med en cigaret, hvad enten det er Lucky Luke, Marlboro Man eller storby-cowboys fra detektiv-, journalist- eller show-bizz-branchen. Det er ikke tilfældigt, at Turèlls artikel "Den store amerikanske kriminalfilm" er illustreret med et stillfoto, hvor Bogart i rollen som Marlowe kører bil i færd med at tænde en cigaret. Eller at Dan Turèll er portrætteret på forsiden af Peder Bundgaards *Superdan* med en cigaret i hånden.

Cigaret-rygningen, symboliserer hos Turèll, denne digtnings ritualisering af hverdagen. Der er en forbløffende parallel til den måde den amerikanske formidler af zen-buddhisme, Allan W. Watts, beskriver fundamentale principper for buddhistisk levevis i *The Way of Zen* (1965) her citeret fra Lipton (1960, s.239f): "In buddhism the four principal activities of man – walking, standing, sitting and lying – are called the four 'dignities,' since they are the postures assumed by Budddha nature in its human (nirmanakaya) body. The ritualistic style of conducting one's everyday activities is therefore a celebration of the fact that 'the ordinary man is a Buddha,' and is, furthermore, a style that comes almost naturally to a person who is doing everything with total presence of mind." Som illustration til dette, at være nærværende i de handlinger, man foretager sig, bruger Watts cigaretrygning:

> Thus if something so simple and trivial as lighting a cigarette one is fully aware, seeing the flame, the curling smoke, and the regulation of the breath as the most important thing in the universe, it will seem to an observer that the action has a ritualistic style.

Og Lipton føjer til: "The ballet-like movements of the western hero of motion pictures come to mind, as he appears mounted, walking, rolling a cigarette." Som sagt, vi kender rygeritualet fra film med James Dean og Marlon Brando som aktører, men

finder lignende scenarier i digte af Michael Strunge, Klaus Høeck, digte og krimier af Dan Turèll eller i Jørgen Leths Amerika-film fra 1981.

I *Karma Cowboy* understreges det rituelle gennem brug af musikalske digtgenrer, dvs. genrer som skaber rytme ved hjælp af gentagelser og rim. De ni afsnit fordeler sig som følger: Først har vi det lange taledigt "Karma Cowboy Blues". Dernæst "Karma Cowboy's Sundown Songs", Turèlls rimede vers på engelsk; afsnittet "Karma Cowboy's foto album" følger op på de erindringsbilleder fra Vangede, som sporadisk dukkede op i Manjana og siden fortsættes i prosa-polyfonien *Vangede Billeder*. "Karma Cowboy's Greatest Hits" består af 15 frie over/undersættelser af engelsk-amerikanske rock-, beat-, blues-, og pop-sange, dertil 6 danske tekster skrevet til melodier af f.eks. Velvet Underground, Blue Sun og Burnin Red Ivanhoe. "Karma Cowboy's LI digte" er et afsnit med håndskrevne kortdigte inspireret af det japanske ord Li. "Karma Cowboy's Candy Corn Songs" er nye engelskskrevne tekster til melodier af Karsten Vogel og John Mogensen. "Karma Cowboy's Western Union telegrammer" tager tråden op fra den indledende blues, men i kortere verselinjer og en vekslen mellem strofer på dansk og engelsk. "Karma Cowboy's Charlatan Charleston" er ren rim og remse, som den findes i *Lissom* (1973) og de fire Onkel Danny rim-bind. Værket slutter med "Karma Cowboy's Common Prayers", der som nævnt er en improvisation over Ginsberg's digt "Who To Be Kind To" (fra *Planet News*, 1967).

"Karma Cowboy Blues" er en 39 sider lang improvisation over modulet "Det er". Den lange tekst består af 9 afsnit af varierende længde, princippet synes at være, at der er skrevet indtil den spontane energi er sluppet op og så begyndt forfra på en ny serie. Afsnittene er serier i den betydning Joseph Conte bruger termen: "Each element of the series is a module that asserts its position in combination with other elements; its place is not assigned by any external schema."[174] og videre:

> The sections of a series are not hierarchical. There is no initiation, climax, or terminus precisely because there can be no development. In the sequence, the reader must, so to speak, enter through the front door and exit through the rear; but in a series [...] the reader is encouraged to select any of the[se] "passages" as an entrance. The reader does not require the information of any one section in order to comprehend the others. (Conte. 1991, s.23).

Teksterne "handler" om alt det, der er, specielt, når man bor i en storby. Et afsnit foregår før, under og efter Dan Turèlls 27-års fødselsdag. Et andet tager udgangspunkt i "Dan Turèll" som tekstmateriale. Et afsnit følger digteren på en oplæsningstur til Oslo, i afsnit otte starter en forelskelse i Århus, afsnit 9 slutter med en nedtur i København. Det er alt sammen meget enkelt og dagligdags med udgangspunkt i den forhåndenværende virkelighed, sådan som den gribes af digteren. Men efterhånden som teksten vokser i omfang får den karakter af en besyngelse af al væren og alt værende. Man kunne kalde det en moderne salme.

Teksten starter på bar bund, men bygger samtidigt på en igangværende bevægelse: "Så er den her igen og det er ingenting/ Det er bare historien den eneste og vedblivende". Udgangssituationen minder om november-digtet fra Manjana, der også kastede læseren ind i en igangværende bevægelse. Tiden er både en cyklisk altid og en momentan nu-tid: "Det er bare en ny time det er bare de sidste minutter af ét eller andet døgn/ der uundgåeligt vil lede over i det næste". Et væsenligt træk er, at digteren gør sig til medium for en mangfoldig virkelighed, ved at lade alle slags sanseindtryk passere gennem skriften: "Det er de billeder der flyder ind i øjnene på gaden De sætninger der går ind igennem/ øret undervejs til grønthandleren". Sådan kan det f.eks. lyde, når hverdagens strøm af billeder og lyde skrives ind i den endeløse sang:

> Det er en lastvogn læsset med petroleum i violette dunke der dytter højt uden for vinduet fordi en blå taxa spærrer alléen
> Det er støvsugernes årlige afdansningsbal og blæsten fejer dem ind i en midnats hekseskov af gyldne vindtræer
> Det er Tom Browne fra London Det er Voice of America Det er Radio Free Europe
> Det er kosmiske kortbølgeamatører uden licens
> Det er Slanger på ti meters længde der pludselig glider op fra kloakerne og lægger sig ud over alle vejene.

Et andet træk er den selvfølgelige blanding af højt og lavt: "Det er bare den universelle rodebutik genspejlet i en fantastisk beskidt gammel/ kælder i et hus under opløsning". Materialet er både et selvoplevet stof fra København og Århus, fra medierne, kulturen og litteraturen, det er kosmiske visioner, surreelle billeder og det

sprog, der formidles i. Indimellem løsrives sproget og viser sig i sin stoflighed som rim og rytme:

> Det er Dan Turèll Det er D.T. Det er *delirium tremens* Det er *denna tidning* Det er *Daily Telegraph* Det er de muligheder Forkortelsesorbogen giver
> Det er også *doctor of theology* og de findes i alle mulige forskellige former fra besværgende shamaner til mediterende guruer eller tordentalende
> trommetævende proletariske pampere
> Det er mig der er tekstmand her i foretagendet og jeg skal skrive en dialog der kan sige spar to sådan lige i øjet, gutter
> Det er knyt sylten og luk røven smæk skuffen og sy spalten og knap bærret
> Det er nærkamp jiu-jitsu karate og judo
> Det er scrabble og blindskak og tredimensionel ludo
> Det er fodbold og håndbold og fjerbold og ambolt og hammer og segl og flammer i tegl og skrammer i sejl i Solen i Polen

Tekststykket udgør et mini-forløb i den fortsatte serie. I sig selv består forløbet af serier og remser. Først en leksikalsk opremsning baseret på forfatterens initialer. Teksten passerer videre gennem en række højttalende alliterationer, der meget vel kunne beskrive den autonome forfatter, som lukker munden på evt. modstandere med en remse om at holde kæft. Herfra associeres til kampsport, til spil og sport og pludselig kører skriften selv drevet af rim og rytmer for at ende i det muntert fjollede og absurde. Dette er et andet eksempel på den strategi, der blev nævnt i *sekvens af Manjana*: at få maskinen til at løbe løbsk. På lignende vis afsluttes blues'en i en tilstand af "afmægtigt raseri", hvor sproget først køres i bund for derefter at fade ud i en "coda":

> Det er hele historien genspejlet i hver eneste forbandede butik for Satan
> Det er 'Samfundet' som man siger Det er 'Systemet' som man siger DET ER MAN
> hvem i Helvede skulle det ellers være [...]
> Det er manisk
> Det er panisk
> Det er sardonisk satanisk
> og galvanisk organisk
> Det er sammenbruddets litani
> Det er tællingen fra ti
> Det er NEDAD igen
> til trods for al Zen
> og al 'intetsteds hen' [...]
> Det er ikke min mening at bebrejde nogen noget tro ikke det

Det er en gentagelse og det har givet sin gentagelse 'mit' navn
Det er ikke mit ansvar fordi jeg ikke eksisterer
Det er tydeligvis mit ansvar når jeg i dén grad prøver at løbe fra det
Det er bundløst Det er afsindigt bundløst og grundløst og talende mundløst
Det er én lang kamp og enhver kamp er meningsløs fordi alle kampe gælder 'meninger' og ingen mening er dét værd
Det er mistet og fundet og vundet og spildt
Det er rablende rallende rockende vildt
Det er Doors på kassette og *'When the music's over'*
Det er alle mågerne fra Calais til Dover
Det er fordi at
Det er forbi at
Det er *'Turn off the light'* og
Det er *'Bid you good-night'*

Digtet hyler og skriger, mens digteren forsøger at placere et ansvar for nedturen. Forskellige traditionelle positioner og klicheer nævnes og forkastes som uansvarlige. Heller ikke zen-holdningen kan holde jeg'et oppe. Digterjeg'et må tage 'det' på sig. Først da svinger skriften sig op igen, karakteristisk nok gennem rim og remser og musikcitater. Læseren bydes farvel på traditionel scenemanér med nogle ekstranumre. *'Bid you good-night'* er et klassisk afskedsnummer fra Louis Armstrongs koncerter.

Også danske modernistiske digtere har arbejdet med opremsende digte. Det gælder for eksempel Ivan Malinowski i digtsamlingen *Åbne digte* (1963). Her findes en række anaforisk opbyggede digte: "Det", "En dag i Ivan Malinovskis liv", "Lumumbas mordere" og "De fremmedgjorte", prosadigte på 1-2 sider, hvor hver linje begynder med "det", "der er" eller "de". En sammenligning af "En dag i Ivan Malinowskis liv" og "Karma Cowboy Blues" viser imidlertid tydelige forskelle. Med hensyn til omfang ses det, at Malinowskis digt er relativt kort og overskueligt, Turèll er inspireret af det amerikanske langdigt. Malinowskis form er en sekventiel komposition, mens Turèll arbejder med seriel improvisation. Sekvenser er, som nævnt, genereret af ekstralitterære principper baseret på succession. For eksempel logiske forløb i tid og rum eller årsagssammenhænge. Hos Malinowski er digtet komponeret over en døgnrytme: "Der er morgner af bly/[...] Der er dage af bly/ [...] Der er eftermiddage af bly[...] Der er aftner af bly/[...] Der er nætter af bly [...]". Det er værd at bemærke den tydelige redundans mellem digtets titel og komposition. Ud over

den temporale orden styres digtet hele vejen igennem af en enstrenget dualistisk tematik, hvor intet/ingen er, hvad det/de giver sig ud for eller omvendt, hvor alting registreres i antitetisk form: "Der er kværkede hønsefugle og levende ildere i demokratiet, "Der er ulve med slips på", "Der er bylder forklædt som påskeliljer og parfumeflakoner", etc. Anti-teserne ophobes som døgnet skrider frem indtil det finale nul-punkt nås i form af et meningsløst meningsløst paradoks. Her involveres et passivt og passiviseret kollektivt subjekt: "Der er nok usikkerhed om hvornår vi kan plukkes/ Der er næppe tvivl om at vi er modne". Den temporale orden og brugen af anaforer befordrer formidlingen af det tematisk anlagte stof, dvs. opremsningen af modsætninger, som ikke er kædet sammen narrativt. Der er ingen form for forsoningsmuligheder mellem de disparate elementer, men formen er fuldstændig intakt.

Malinowski har splittelsen og spaltningen som motiv og grundtema, jf. anti-teserne og de kløvende metaforer, foruden den ironiske modus. Turèll arbejder med komplementære modsætninger og han lader sit digt følge strømmen af indtryk i den orden de melder sig. Eller styrer skriften gennem tilfældighedsprincipper som ordbogsopslag og rim og remser. Det er symptomatisk, at han citerer Malinowskis "ufattelige biologiske stædighed", men hos Turèll er der ikke tale om et "optimismens minimumsprogram". Hans "Karma Cowboy Blues", der repræsenterer mange dage i Dan Turèlls liv, men som de fleste læsere vil kunne finde genkendelse i, er ikke præget af den ældre generations negative modernitetserfaringer, ofte formuleret som et tragisk menings- eller virkelighedstab. Turèlls generation har gjort andre erfaringer. Her bliver der tale om accept af vilkårene. Ikke forstået som apatisk resignation, men en accept af det foreliggende, det der er.

Dan Turèll søgte, ligesom beat-digterne 10 år tidligere, at finde de naturlige rytmer i dagligdagen, f.eks. i det talte og hørte sprog. Han åbnede folks ører for, at dansk er mange ting. Med sin anti-autoritære holdning og humoren som anarkistisk urkraft arbejdede han på at nedbryde kløfter i litteraturen, som delvis *er* overvundet i kulturen. Værket står der nu, som et moderne gennemritualiseret og rytmiseret sprogeventyr for voksne.

Kapitel 6

"VERDEN SUNGET FRA EN KNOLD I BRABRAND, FLATBUSH TOMBSTONE"

- om sprog, genrer og "forandringens konstans" i Peter Laugesens forfatterskab

Peter Laugesens forfatterskab er kendetegnet ved brugen af mangfoldige former og et udvidet kunst- og sprogbegreb. Værket som helhed placerer sig i en international, multikulturel og multilingvistisk kommunikationssammenhæng, hvor digteren ikke skelner absolut mellem genrer og arter, hvor kunst, kultur og natur ikke fremstår som uforenelige modsætninger, men skrives ind som forskellige sameksisterende områder i litteraturen. Der skrives over en hverdagsæstetik, hvor hverdagssprog transformeres ind i poesien og hvor digteren finder det specifikt poetiske i hverdagen og i hverdagssprogets mangfoldighed. Også verdenslitteraturen og kunsten inddrages både som teknisk forlæg og som materiale. Laugesen bidrager desuden til forskellige multimedieprojekter og skriver om kunst.

Han debuterede med et prosastykke i *Hvedekorn* i 1962. I 1965 forelå manuskriptet til digtsamlingen *Landskab*. Som omtalt i kap. 2 blev dele af samlingen offentliggjort i tidsskriftet *Ord och bild*, men intet forlag turde give grønt lys for en så anderledes digtning, heller ikke for efterfølgeren, *Skrift*. Laugesen duplikerede og udgav bøgerne på eget forlag i hhv. 1967 og 1968. I 1969 blev forlaget Borgen ved Poul Borums mellemkomst opmærksom på forfatterskabet og genoptrykte debutsamlingerne. Siden er det blevet til over 40 digtsamlinger, flere drama-manuskripter, en essaysamling om kunst, foruden et omfattende arbejde med oversættelser af poesi, filosofiske tekster og dramatik – både klassisk og moderne –, samt tekstbearbejning i forbindelse med forskellige eksperimenterende teater-, opera-, og musicalproduktioner, multimedieudstillinger mm. I 1990'erne har han bidraget til fornyelse af happening- og performance-kunsten med sine improviserede lyrikoplæsninger i samspil med jazztrompetisten Lars Vissing og DJ Wunderbaum alias Anders Andreasen. Tilsammen kalder de sig Mindspray. I 1997 lavede instruktøren Tom El-

ling, som Laugesen har samarbejdet med flere gange, en portrætfilm, *Nattegn*, hvor digteren fortæller om sit arbejde og Mindspray deltager live *on stage*. Filmen er en af de bedste introduktioner til forfatterskabet.

Officiel anerkendelse af forfatterskabet er især kommet i form af litterære priser. Han har fået Det danske Akademis Store Pris i 1992, blev medlem af Det Danske Akademi 1997, var nomineret til Nordisk Råds Litteraturpris for digtsamlingen *Pjaltetider* i 1998 og til Aristeion-prisen for *Når engle bøvser jazz* i 1999. I dagbladskritikken giver forfatterskabet ofte anledning til en dobbeltreaktion: den højeste anerkendelse af det poetiske talent og en udtalt skepsis over for den valgte poetik og æstetik.

Forfatterskabet er stadigvæk relativt ubeskrevet i litteraturhistorien og i forskningen.

I

Fra værk til netværk

Peter Laugesen bryder på flere måder med den hjemlige tradition for lyrisk forfattervirksomhed. Omfangsmæssigt er det samlede æuvre større og mere heterogent end traditionen foreskriver. Der brydes med en modernistisk værkæstetik og med modernismens skelnen mellem fin- og lavkultur. Grænserne mellem forskellige områder holdes åbne, for eksempel mellem kunst og kultur, mellem forskellige genrer, medier og kunstarter. Et eksempel er essaysamlingen *Kunsthistorier*, hvor forfatteren kun skelner formelt mellem digtere og billedkunstnere. Kunst og kunstens udvikling opfattes som et fælles projekt, der både angår verbale, auditive og visuelle arter og medier.

Tilsvarende arbejder Laugesen med mange forskellige former i sine digtbøger. Resultatet af en poetik baseret på princippet om poesien som handling og proces kan ses i form af et multihybridt, særdeles omfattende forfatterskab i stadig forandring. Hos Peter Laugesen kan digte både være enlinjede aforismer og multiforme 'tumulttekster'. Han moderniserer for eksempel det klassiske epitafium som i dette rimvers med titlen "Tombstone" fra *Vindens tunge* (1986, s.7):

Det nytter ikke at brøle og pive,
af ord er du kommet til ord skal du blive –
og ordet blir ånd og ånden blir kød,
du lever en tid og så er du død.

Forfatterskabet rummer eksempler på palindromer, smædevers, poetik-digte, aforismer, epigrammer, gendigtninger af den danske sangskat, nonsensdigte, rim og vrøvlevers, haiku-digte, langdigte, blankvers og billeddigte. Laugesen bliver ved med provisorisk at definere, forklare og vise, hvad et digt er. Digtet som form kan både være "et skriftbøvs" eller "en slags dans for øjne og ører". I *Landskab* (1967, s.78) beskrives digte som "Vækster stoppede med ord. Vækster med stoppede ord". I *Hamr & hak* (1977, s.82) forklares at "digte er sprogets spontane ordning gennem skrift som kropslig/ proces skrift er dels ophobning af materiale dels/ dekonstruktion dels strukturering". I *Åens skrift* (1979, s.52) ønsker digteren sig "En skrift (en poesi) tæt hård og stærk/ som en nød. En frugt, ikke en blomst./ Koncentreret kraft" eller definerer digtet som "et kort i ord/ over ingenting". I *Frø og stængler* (1988, s.28) er digtet "et kredsløb,/ en lukket struktur, et mønster/ af sammenhænge." Digte er, hedder det i *Indianer Joes vandskål* (1990) "væsener /af lys og skygge/ lyd og stilhed" eller "en måde/ at tænke på,/ en vej i sprogets jungle". At digte er at "passe bar/ i sproget", at "hælde ord af tidens huller" eller skrive "de små ting/ der ikke er ord til".[175] At digte er også at "samle skrot og sætte det sammen igen". Digterne er både "sprogets skraldemænd" og "paradisets børn og helvedes engle"; digteren er alkymist, medicinmand, "ekspert i overbrændinger/ kortslutninger, eksplosive/ nedsmeltninger af ord/ i kaotisk skrigende dynger"[176] Digteren er hos Peter Laugesen både romantisk outsider og arbejdende håndværker. Holdningen er imidlertid, uanset hvor man slår ned i værket, at poesi (og kunst) har mange former, at formen er spontan, dvs. styret af tilfældet, at det enkelte bogværk kan indeholde og blande forskellige former og genrer og at kunsten ikke tildeles højstatus i forhold til andre udtryksformer. Som det fremgår af ovenstående citatmosaik er forfatterskabet præget af refleksioner over forfatterrollen og digtet som form. Poesi og poetik er to ligestillede og uadskillelige sider i Laugesens spontanskrift.

Forfatterskabet kan læses som et sammenhængende, uafsluttet og centrumløst netværk, hvor de enkelte tekster, digte og bøger kan bringes i dialog, fordi de udgør varianter af samme grundholdning og der arbejdes med den åbne forms æstetik. I et et interview i Erik Skyum-Nielsens *Modsprogets proces* (1982, s.239f) forklarer Laugesen, hvorfor den modus er valgt og jeg kursiverer:

> I 60'erne da jeg begyndte at arbejde med de her ting, samarbejdede jeg løbende med en lang række mennesker som arbejdede inden for andre retninger af det der hedder kunst. Vi var fælles om en høj grad af materiale- og mediebevidsthed, noget der først og fremmest kom fra Amerika, og lavede happenings, der var forsøg på at føre et maleri, et digt eller hvad man nu havde som udgangspunkt, ud over grænserne.
>
> Selv om man ikke kan forhindre grænserne i at være der, er det nødvendigt at holde dem så flydende som muligt. Siden de nu er der , må de holdes så åbne, at man både kan gå ud og komme ind. *Når mine bøger er værkmæssigt usikre, og også sprogligt svingende, er det fordi jeg godt vil have, at de flyder ud over, under eller igennem den grænse der hedder litteratur og ud i hverdagen hvor de også kommer fra.*

Den grundlæggende opfattelse svarer til avantgardesynspunktet, at kunst i en eller anden forstand er knyttet til hverdagen og at opgaven for kunstneren blandt andet består i at holde den forbindelse åben. Dét, der kan hæmme den fri udveksling mellem kunst og hverdagskultur, er, ifølge Laugesen, at kunst også produceres til et marked, som sætter regler for, hvad kunst er og hvad der er kunst, for eksempel gennem værkkategorien: "[...] det der er galt med værkkategorien er dens snævre sammenknytning med varen, dette at tingene skal omsættes i penge ude på det store supermarked. Det bevirker at man havner i kun at producere det man ved kan sælges eller i det mindste udgives. Selve det at få udgivet en bog på et almindeligt fungerende forlag forudsætter at den ting man kommer med og siger er en bog, også er genkendelig som sådan." (ibid. s.240). Som nævnt, mente konsulenter og forlæggere i 60'erne ikke, at Laugesens minimalistiske manuskripter egnede sig til bogudgivelse. Dette er blot ét eksempel på, at udgivelsespolitik, formidlingsformer og læsestrategier i høj grad er genrestyret og at genrer fra den litterære institutions perspektiv ofte fungerer som statiske, normative kategorier.

Det betyder imidlertid ikke, at digteren må opgive at arbejde med genrer som konstruktive begrænsninger i den kunstneriske proces: "Jeg opfatter genrerne som modspil, man kan bruge for at opnå en vis disciplin. [...] Genrer kan hjælpe pro-

cesserne på vej, men udbuddet af flasker [her sammenlignes genren med en lille beholder eller flaske] er bare betydeligt større end det vi ser demonstreret. Der er i traditionen utallige former som det ikke er udelukket at man kan bruge, f.eks. gamle versemål." (ibid. s.241). I den sammenhæng fremhæves modernismen som en æstetik, der ikke længere er ny-brydende, men fungerer normativt: "Nu har vi i mange år kørt på noget der hedder modernisme, og som består i, at man har opbrudt syntaksen, fjernet rimene, synkoperet rytmerne. Det ligger alt sammen næsten fuldt udfoldet hos Rimbaud plus Mallarmé, mens det indholdsmæssigt ligger i Baudelaire. Den modernisme, som begyndte dér, er gået hen og blevet norm, et krav om at gøre tingene på en bestemt måde." Overvejelser som disse viser, at Laugesen bryder med modernismen som norm og formideal. Det er karakteristisk, at han ikke ser sig selv som traditionsfornægter, men fornyer skriften for at undgå normdannelse – også inden for sit eget værk – fordi normer og konventioner indskrænker feltet af kunstneriske muligheder. I den henseende er hele forfatterskabet udsprunget af og båret af en anarkistisk oprørsfilosofi.

Fordi forfatterskabet anvender en spontan æstetik, indbyder det til flere læsemåder. Det kan læses i lange fortløbende stræk og serier som en prosatekst. I det hele taget er grænsen mellem poesi og prosa ofte flydende, som hos forbilledet, den amerikanske beat-digter Jack Kerouac, der kaldte sine prosafortællinger "et uendeligt, enlinjet digt". Flere af digtbøgerne er meget kontekstnære og kan læses som rudimentære dagbogs- eller brevromaner struktureret som forløb i tid. Læser man i lange stræk, bliver det tydeligt, at betydninger og former ændrer sig gennem ganske små forskydninger i materialet, især gennem brug af forskellige gentagelsesfigurer. Læseren kan også kombinere sig frem på kryds og tværs i en labyrintisk hug- og lystlæsning. Autonome læsninger af enkeltdigte slår altså ikke til, hvis hensigten er at erfare forfatterskabets grundlæggende karakter af forandring og dynamik.

Laugesens egne "læsninger" og anvisninger kan bruges som en mulig læsemodel. I 1984 udgav forlaget Arena et udvalg af Laugesen-tekster med titlen *Retro*. Eller rettere sagt, forfatteren skrev sit gamle materiale frem til en ny form. Der er ikke tale om en antologi, bogen er lavet efter et anti-antologisk princip, som det fremgår af forordet:

RETRO er er en spontan sammenskrivning af tekst 1965-1982, udgivet i en løbende strøm af bøger siden 1967. Det er en NY BOG, ikke nogen "udvalgte digte" eller "greatest hits". Kompositionsmetoden er lige så enkel som den er ligegyldig. *Et rytmisk mønster i tid som grundlag for improvisation.* RETRO er ikke nogen erstatning for de ca. 20 bøger, der i større eller mindre grad indgår i den. Som alle bøger i det hele taget er den én af mange mulige former, et givet materiale kan få eller ta': hvirvel, malstrøm, boble og åndedræt.[177]

Til sammenligning udgav Borgen i 1991 Laugesen-antologien *Udtag* i billigbogsserien Café Borgen. *Udtag* er en traditionel antologi sammensat af Poul Borum og præget af redaktørens forkærlighed for de korte billedstærke digte; altså en forfatterskabsformidling efter en modernistisk optik med fokus på en bestemt digttype og dermed reduktion af forfatterskabets mangfoldighed og karakter af altomfattende collage.

Også i performance-situationen bruger Laugesen bøgerne som et foreliggende og foreløbigt materiale, der kan sættes sammen i nye mønstre. Ofte står han under oplæsningen med to-tre bøger i hænderne og sammensætter på stedet lange suiter af digte i et improviseret samspil med musikerne. Flere Laugesen-udgivelser kræver direkte, at læseren selv strukturerer materialet, for eksempel *72 håndskrevne sider* (1970), *Publikation* (s.m. Erik Liljenberg og William Louis Sørensen, 1970) og *After hand mappe 1* (1975). I *HISTORIER om nyere nordisk litteratur og kunst* forklarer han, at den førstnævnte "består af 72 håndskrevne sider, som er fotograferet ned og lagt i en mappe, hvor der med kuglepen uden på står skrevet *72 håndskrevne sider*. De ligger i vilkårlig orden. Meningen er, at man selv kan shuffle rundt med dem som i et spil kort og få dem til at sige noget sammen." (Borup og Mai. 1999, s.257).

Ud fra netværksstrukturen kan der imidlertid også argumenteres for, at de enkelte digte kan læses metonymisk/synekdokisk i forhold til helheden. Ikke som udtryk for, men som dele af det hele. Gennem hele forfatterskabet anvender Laugesen organiske metaforer for poesien: strøm, vækst, molekyler. Man kan sammenligne med metaforerne i *Retro*-citatet: "hvirvel, malstrøm, boble og åndedræt". Og han reflekter over forfatterskabet som et kontinuum af forandring (jf. opremsningen af forskellige, ligestillede billeder for det samme fænomen i ovenstående citat): "*Skrift* og *Åens skrift* kommer med ti års mellemrum, som to dråber vand fra den samme flod, to spande med bær fra samme busk. Men de er ikke ens. [...] Dette med at gøre lige-

som naturen går inspirationsmæssigt tilbage til John Cage, der i sin filosofi brugte zenbuddhisme og taoisme, og som ligefrem benyttede *I Ching* til at komponere efter. Jeg vil gerne have at mine bøger fungerer ligesom planter eller *I Ching*, sådan at man kan lave tilfældige opslag hvor det hele alligevel står". (Skyum-Nielsen. 1982, s.245f). De redundante formuleringer: dråber fra samme flod, bær fra samme busk, illustrerer både kvantitative relationer mellem del og helhed (=synekdoke) og et kvalitativt slægtskabsforhold (= metonymi).

Påstanden om, at forfatterskabet udgør et sammenhængende netværk, som man kan gå tilfældigt ind i og ud af, kan belyses ved at undersøge relationerne mellem bogtitlerne og værket som helhed. Laugesens bogtitler refererer til natur, kultur, sprog og tradition, ofte så der opstår en form for komplementaritet i værket som helhed. De allerførste titler er helt enkle: *Landskab* (1967/70) og *Skrift* (1968/69). I 1979-titlen *Åens skrift* tænkes sprog og natur sammen. En pendant hertil er *Vindens tunge* (1986).

Metaforerne "åens skrift" og "vindens tunge" antyder nære relationer mellem sprog og natur. Men hvilke? Ser man på indholdet i f.eks. *Landskab* og *Skrift* er der ikke tale om en adskillelse af hhv. naturpoesi og skrifttematik. "Landskab" henviser både til natur og til teksten som landskab. Skriften er både et materiale og udtryk for en materiel proces – at skrive –, men skrift henviser også til naturen som sprog. Natur perciperes som visuelle, taktile, auditive fænomener, hvoraf nogle kan tydes indeksikalsk, andre er ufortolkelige og uoversættelige set fra et humanistisk perspektiv. Nogle eksempler kan belyse det udvidede sprogbegreb. "Åens skrift" henviser til en konkret formation i landskabet – udsnit af Gudenåen i egnen omkring Gjern syd for Viborg. Den formation, der både omfatter åen som strøm begrænset af ålejet og ålejet som resultat af vandgennemstrømningen, dvs. et metonymisk forhold mellem rum og indhold – den formation kan aflæses som en fortælling om en evig proces af kontinuitet og forandring. Proces-tanken er Laugesens model for poetisk skriven. Den anden metafor, "vindens tunge", refererer umiddelbart til et lydfænomen, men også til digterstemmen og til digtene, som svar, der blæser i vinden. Desuden er der tale om en ekspressiv gestus: den taktile fornemmelse af vinden som en slikkende tunge mod huden. Her er naturindtryk omsat til sanselig gestik. Digte kan

for eksempel være afledt af synet af visne blade blæst sammen i et vilkårligt mønster på jorden. Sådanne organiske og tilfældige mønstre bruger Laugesen som model både for det enkelte digt og for bøgerne. Men løvfald og bladbunker kan også læses som konkrete tegn på efterår og tolkes poetisk som træets og vindens sprog. "Verden er en orkan af tegn" hedder det i *Milesten*. Et andet digt lyder kort og godt: "Græsset er jordens signal til koens tunge." Det springende punkt er, hvorvidt "tegn" og "signal" skal forstås som intenderede sproghandlinger? hvorvidt bladbunker og græs kan læses som motiverede tegn? handler naturen? hvis ja, er handlingerne så intentionelle eller intuitive? kan naturen skrive og læse sig selv? Og omvendt: hvad vil det sige at skrive spontant, at skrive som vinden blæser? er enhver skriven ikke altid styret enten af bevidstheden eller af subjektive tilbøjeligheder? Spørgsmålene besvares i flere omgange.

I Laugesens forfatterskab ses 'naturens sprog' ofte som eksempler på relationer, der forbinder forskellige fænomener. For eksempel væseners og organismers forhold til og reaktioner på ydre livsbetingelser. For eksempel: Jordens bonitet kan aflæses af plantevæksten. Græssets duft "taler" til koens tunge, der lugter og smager sig frem. Hvis græsset er tørt eller sparsomt i et hjørne af marken flytter koen sig til et bedre græsningssted. Jorden er heller ikke hverken første eller sidste instans i kæden af relationer. Græsvæksten er for eksempel afhængig af muligheden for energiomsætning, dvs. tilførsel af næringsstoffer, temperatur- og lysforhold. Digtet er et poetisk billede på dele af den uendelige proces, der holder alt liv i gang i dette solsystem. En synekdoke, der peger på et kosmisk hele, som aldrig kan anskues. Eftersom mennesket både er natur, og som natur har del i den proces, men samtidig er bevidst sprogbruger, slår det lingvistiske sprogbegreb ikke til. Sprog er hos Laugesen både knyttet til sanserne og til intellektet. Konkrete fænomener og indre oplevelser fremtræder som sprog, der appellerer til sanserne. Det lingvistiske sprog fremtræder som struktur og er medium for selvrefleksion. "Rosen er set, før den er symboliseret", er Laugesens kommentar til den velkendte salme. I forfatterskabet undersøges sprog som struktur, materiale og konvention; samtidig er poesien et forsøg på at omsætte kroppens sprog til ord gennem billeder og lyd. Sprog er her både spontane tegn på liv (natur) og motiverede tegn for betydning (kultur). Som nævnt i kapitel 4 arbejder

Laugesen med forskellige teknikker for at reducere jeg'et som censurende instans i skriveprocessen. Det betyder imidlertid hverken, at spontanskrift foregår uden bevidsthed – man kan ikke skrive, hvis man er bevidst-løs – eller at processen er uden styring. Laugesens proces- eller spontanskrift er, som omtalt, styret af tilfældet. Det der falder ind. Som vinder blæser. Og, som det fremgår af forfatterinterviewene, denne poetik er udtryk for et bevidst valg foretaget allerede før den officielle forfatterdebut.

En del titler angiver omfang og form af de pågældende værker, for eksempel *72 håndskrevne sider* (1970), *Dobbeltskrift* (1972) – en håndskrevet 'brevveksling' mellem Laugesen og Turèll – og *29 digte* (1991). I denne digtsamling, som er den eneste, hvori genrebetegnelsen "digt" indgår i titlen, afprøves en klassisk æstetik i 29 korte, afrundede digte. Desuden alluderer titlen til Gustav Munch-Petersens *Nitten digte*. Omkring 1989/90 udkom trilogien *Nattur*, *Indianer Joes vandskål* og *Kulttur*. Titlerne peger igen komplementært på natur og kultur og på poesien som ture i natten og kulten, rejser i hhv. det indre og det ydre, fælles rum. Midterdelens titel er inspireret af Mark Twain's *Toms eventyr*. Indflettede eller omskrevne citater er en af de måder, hvorpå traditionen integreres i nye former i forfatterskabet. Essaysamlingen *Kunsthistorier* (1991) har undertitelen "Det indre rums kosmonauter". Laugesens private helte i kunsthistorien karakteriseres her med et citat fra 60'erne af den skotske forfatter Alexander Trocchi, som både havde kontakt til situationisterne og beat-digterne. Citatet er også brugt af William Burroughs, ligesom forestillingen om rejser i bevidstheden hyppigt forekommer i 60'ernes science-fiction litteratur.[178]

Fra 1991 kan også nævnes *Milesten* – en henvisning både til et legendarisk Miles Davis' album med titlen *Mile's Tones* og til digtene som sten på vejen i forfatterskabet. I 1994 kom *Deadlines* – der både betyder tidsfrist og dødedigte, i dette tilfælde bl.a. dødshaikuer skrevet under indtryk af den eskalerende borgerkrig i Jugoslavien. *Kragetær* (1995), er et homonym, der både betyder ulæselig håndskrift, og, som det fremgår af bogens forsidefoto, kan ses i naturen som aftryk af fuglespor; desuden alluderer kragemotivet til første kapitel i Bundgaard Poulsens lille sære roman *I Vorherres biograf* (1947). Her fortælles om en krage, "en meget grim, men også *varm* fugl", som havde mistet stemmen, da den kom for tæt på solen og derfor aldrig

kunne fortælle om alt det vidunderlige, den havde set; hver gang den åbnede næbbet, kom der kun et hæst skrig. Både "vindens tunge" og den hæse krage kan læses som allegoriske omskrivninger for digterstemmen. Et sprog af uartikulerede lyde og ulæselige skrifttegn kan desuden parallelliseres til digterens kamp med sproget, for at sige det, der skal siges – et vigtigt og gennemgående tema i forfatterskabet. *Konstrueret situation* fra 1996 har tydelige referencer til Situationistisk Internationale og situationistisk æstetik. Forsiden er en fotomontage baseret på et billede fra situationisternes bulletin – et detournément -, flere af digtene er afledt af Guy Debords selvmord i 1994. Også den anden del af Laugesens tidlige inspiration, beatpoesi og Olsons poetik, reflekteres og omsættes til nye former. *Når engle bøvser jazz* (1998) udkom efter Laugesens første rejse til USA og hans udnævnelse til medlem af Det danske Akademi. Det handler digtene blandt andet om. Titlen er en omskrivning af et citat fra en bog om Jack Kerouac. Digtsamlingen, som med sine knap 300 sider er Laugesens største indtil videre, er på mange måder en hilsen til og et gensyn med udgangspunktet i den amerikanske 50' og 60'er-æstetik. Bogen signalerer umiddelbart om forbindelsen til forfatterskabets øvrige dele. Formatet, forsidelay-out og grafisk udstyr er næsten identisk med Laugesens "hvide" digtsamlinger fra 60'erne. Dengang brugte han et minimalistisk, materialebaseret koncept med rene hvide forsider, hvor forfatternavn, titel og forlag står maskinskrevet med samme type og grad som skriften inde i bøgerne. Æstetikken blev senere genanvendt og kendt, da Inger Christensen udgav *det* i 1969. *Når engle bøvser jazz* er imidlertid ikke en gentagelse af *Landskab, Skrift, Man kan ikke sige...* og *Katatonien*. Forskellen er markeret – også det er gjort visuelt – som en forskel mellem 60'ernes og 90'ernes materialeæstetik. På forsiden og ryggen af englebogen står titlen printet vertikalt med fede lyserøde typer. Minimal-konceptet er forvandlet ved hjælp af postmoderne bolschestriber i det hvide. Samtidig er dette greb fuldstændig typisk for Laugesens arbejde med form og struktur: en enkelt forandring af et element i materialet forandrer helheden.

Titlerne peger frem og tilbage i værket. Men de viser også Laugesens arbejde med at forny og forandre sproget ved at ændre ordenes mindste betydningsbærende elementer. *Katatonien* (1970) kan, alt efter hvor trykket lægges, både betyde et land og en psykisk tilstand. I en avisanmeldelse figurerer bogen konsekvent som Katalonien!

Anarkotika (1975) er en nydannelse sammensat af ordene anarki og narkotika. Bogen fremstår som én lang multiform skriftstrøm. *Hamr & hak* (1977) skyldes en slåfejl. *Frø og stængler* (1988) anvender romantisk-organiske metaforer for digtet som vækst. Men titlen er også en oversættelse af et amerikansk slangudtryk brugt i 60'ernes og 70'ernes galar-kultur: når der ikke er mere at ryge, er situationen nået "down to seeds and stems". I titlerne *Nattur* og *Kulttur* giver de ekstra t'er nye betydninger til kendte begreber. *Pjaltetider* (1997) er dels en karakteristik af tiden og kulturen, men også en oversættelse af 1920'ernes amerikanske jazz-stil: rag-time. Vil man efterspore ords og udtryks etymologi, skal de ofte findes i engelsksprogede slangudtryk eller i traditionen. Digte kan hedde Potlatch, Saarikoski, Pound of Stein, Til Wessel, Elga Olga, Botticelli eller MONK; der kan være allusioner til pop- og rocktekster: it's EASY:ALL YOU NEED IS LOVE, House of the rising sun, Good morning good morning, Blue Country Special Song, White Light White Heat, Stakkels Gigolo og der kan være titler, som betegner en genre: Salmevers, Elegi, Opera, Foredrag, Takketale, for ikke at tale om Hip Hop, FINNEROCK eller Gangsterens Godnatsang. Brugen af intertekstualitet, homonymer, polyfoni, polysemi og paronomasi gør betydningerne mangetydige. Dermed holdes sproget "levende", som det hedder med en typisk formulering i mange digte og interviews. Såvel titler, som indhold og former udgør forskellige instanser af et grundlæggende princip om forandring og kontinuitet.

II

Kontinuitet og forandring

Forfatterskabet tematiserer og konkretiserer en bestemt tankefigur: kontinuitet og forandring, som bliver kædet sammen i paradokset om forandringens konstans. "Hele materialet er i forandring, det er forandringen, der er det konstante" skriver Laugesen i *After Hand mappe* vol. 1 (1975). Gang på gang varieres formuleringer over temaet "forandringens konstans". For eksempel i *Åens skrift* (1979), hvor udgangspunktet er et konkret naturfænomen: "åen er ikke den samme/ som den er/ den er uophørlig forandring/ den har været i tusinder af år/ uden nogensinde at gentage/ sig selv [...]". Eller i *Pjaltetider* (1997): "[...] det der forandres det at forandring sker/ garanterer at alt er det samme [...]" eller i *Når engle bøvser jazz* (1998): "[...] At være en

mark i december at være en sø der skvulper sort/ ind over slidte stentrin og vugger et evigt foranderligt mønster/ af små stumper rør i en bræmme langs bredden. [...]" I *Modsprogets proces* forklarer Laugesen, hvordan han ser forfatterskabet som "én strøm, som så bare forandrer sig, langsomt, uden voldsomme, pludselige og iøjnefaldende spring." Strømmen er samtidig en gentagelse, fordi "Alting er gentagelser, og der er intet der ikke gentager noget der er sket før." (Skyum-Nielsen. 1982, s.245).

Den tanke, som både har affinitet til præsokratikeren Heraklits ontologi og zenbuddhistisk naturfilosofi slår igennem på flere niveauer i forfatterskabet. Forestillingen om forandring og kontinuitet kan ses i form af en revoltens æstetik, der korresponderer med poetikkens krav om handling, spontan og direkte skriven. Forandringens konstans betyder hos Laugesen ikke fravær af form og orden. I *Hamr & hak* (1977) reflekteres over en komplementær sammenhæng mellem orden og kaos:

[...] der er orden over alt undtagen i menneskets bevidsthed som er kaos – al orden opstår i kaos – hele tiden – poesien holder kaos i live – al orden er spontan og foranderlig – den er nødvendig sådan men ikke som stivnet form – spontan og foranderlig orden opstår hele tiden – ord som stivnet form lukker kaos ude fra al væren og al ting – [...] (Laugesen. 1977, s.92).

"Poesien holder kaos i live." Kaos er forudsætning for orden og orden er i den sammenhæng en relativ størrelse: enhver orden bør ifølge denne opfattelse kunne brydes op og brydes om. Citaterne er hentet fra formmæssigt forskellige udgivelser: *After Hand mappens* håndskrevne dagbogsoptegnelser med henvisning til 60'-70'ernes materialeæstetik, *Hamr & hak*'s lange springende og sprængte 'teksttumult', *Åens skrift*, der kan beskrives som en skitsebog, digterens dagbogsnotater i forbindelse med familiens ophold ved Gudenåen i efteråret 1978, *Pjaltetider*, der med sin stilistiske stramhed ligner en 'rigtig' digtsamling og *Når engle bøvser jazz*, som fik flere anmeldere til at beklage Laugesens fastholdelse af sit oprindelige udgangspunkt i den spontane, improvisationsæstetik. Hele forfatterskabet – og det er pointen – er eksempel på forandringens konstans og den konstante forandring. Citaterne viser desuden, at princippet om konstant forandring både har ontologisk betydning og poetologisk konsekvens. Det angår, med en romantisk klingende vending, "al væren og al ting".[179] Væren forstået som væren-i-forandring og forandringen, som en modus, der

omfatter alt – undtagen sig selv. På linje med andre midt-60'digtere, f.eks. Dan Turèll og Klaus Høeck, men i modsætning til Hans-Jørgen Nielsen, findes hos Laugesen en helhedsopfattelse med træk fra zenbuddhisme, præsokratisk og romantisk naturfilosofi, en politisk-filosofisk anarkisme og en fænomenologisk strukturalistisk sprogopfattelse. I denne poesi kan naturen og naturprocessernes foranderlighed uden videre ses som paralleller til og modeller for forandringer i det digteriske materiale. Hvilket en passant hverken implicerer symbolistiske korrespondencer, mimetisk helhedsæstetik eller synspunkter af holistisk observans. Laugesen kalder det "praktisk realisme" eller med et omskrevet citat fra Shakespeare's *Stormen*, "det trick at realisere kunsten". Altså en forholden sig til det som er; at tage udgangspunkt i det konkrete og forhåndenværende i den situation digteren befinder sig i her og nu gennem det konkrete, digteriske arbejde: "Det er ikke tiden og stedet til organisering af et kontrasprog, men til oplevelsen af reelt sprog, gennemtrængning af de ting, der eksisterer, de ting der sker med en selv."[180] Der er med andre ord ikke tale om at formulere et nyt avantgardistisk projekt, men om at starte forfra – hver gang – med det eneste som kan tages for givet, jegets sansende omgang med verden og sproget.

Spørgsmålet, som kan stilles til denne poetik, er: hvordan kan sprog og tilmed skrevet sprog, formidle forandring og bevægelse? Hvordan bringes sprog til at agere og hvordan gestaltes komplementaritet og samtidighed i et medie, der principielt er lineært? Det sker på mange måder og niveauer i værket. Først og fremmest gennem brug af forskellige former, materiale og teknikker. Poesien som anarkistisk revolte modsætter sig enhver form for stilstand. Motivisk og eksistentielt ved at tematisere spændingen mellem polerne liv og død; formelt og strukturelt ved at destabilisere betydningsdannelsen, ved altid at betone det usikre, det flertydige og kontroversielle. Forandringens modus giver sig udslag i forvandling og modernisering af gamle, velkendte temaer, former og traditioner. Holdningen i forfatterskabet er, at kunst til alle tider stort set er optaget af de samme emner: liv og død, kærlighed og kunst. Men formerne varierer og gøres nye. Forandring og bevægelse befordres af den amerikanske poetik. Som nævnt opfordrer Olson til at gøre skriveprocessen spontan, udadrettet og dynamisk. Og at undgå omskrivninger og revideringer, som betyder tab af oprindelig energi. Det modernistiske digt har som ideal en organisk

udfoldelse af et indhold rettet mod et telos: temaer, motiver og billeder skal udfoldes i en form, der er sluttet om sig selv og fører til indsigt og erkendelse. Beat-poesi, Laugesen og Turèlls tekster er organisk struktureret, dvs. forskellige stemmer og indtryk følges spontant uden forudbestemt mål og hensigt. Den spontane rytmestrukturerede form kan karakteriseres med Turèlls formulering: poesien er eksempel på "altings betydningsløse sammenhæng" både i form og indhold. Det fundamentale princip om forandringens konstans kan iagttages i naturen. Som vist inddrages modeller fra naturen som modeller for skriften. Ikke for at mime natur, men for at omsætte princippet om vækst, forandring og gentagelse til poesi: "Natur er først og sidst *vækst*, lige fra mikroskopiske eksistenser til mennesket og atombomben. [...] Den måde græs vokser på er fantastisk: over det hele – græs er i hvert fald ikke ensporet. Og så får man lyst til at lave en bog der er som græs." (Skyum-Nielsen. 1982, s.246). Græs- metaforen går igen mange steder, for eksempel i digtet "Poetik" fra *Vindens tunge* (se senere) og i interviewet "Græsstråene står jo ikke lige" i *Spring* nr. 1, 1992.

Forandring opnås gennem sprogarbejdet, ud fra den opfattelse, at sproget er en struktur, der kan ændres. Laugesen taler om normer og konventioner, Høeck om aksiomer. Dertil kommer, at Peter Laugesen er en udpræget musisk digter med sans for ekspressiv, sanselig billeddannelse. Kontinuitet og forandring gestaltes i det poetiske sprog ved at anvende figurer, der arbejder med lighed og forskel, dvs. forskellige gentagelsesfigurer. I det følgende analyseres nogle gentagelsesmønstre, som optræder hyppigt i værket. Hensigten er dobbelt. Tesen er, at forfatterskabets grundlæggende princip om kontinuitet og forandring kan fremanalyseres stilistisk. For at vise Laugesens brug af iteration og variation er det imidlertid nødvendigt at have et sammenligningsgrundlag. Variationer kan, ligesom improvisationer, kun genkendes ved sammenligning med en prototype eller et grundmønster. Hos Laugesen, hvor formerne skifter fra digt til digt, bliver den komparative læsning i værket et alternativ til den antologiske og autonome læsning. I stedet for at sammenligne med 'det modernistiske digt' lader jeg ti af Laugesens digte belyse hinanden. Der er samtidig tale om et analytisk eksperiment. Passer det, at tilfældigt valgte digte korresponderer indbyrdes? De analyserede digte er valgt ud fra hurtige opslag i et tilfældigt udsnit

af forfatterskabet udelukkende med henblik på at finde forskellige gentagelsesfigurer.

IV

Gentagelse og variation

I *Modsprogets proces* fremhæver Peter Laugesen collagen og spontanskriften som kunstneriske teknikker, hvis effekt er at "trække ubevidst tankeindhold frem" under skriveprocessen. Det interessante er imidlertid, hvordan de "sammenlimede" og spontane former er struktureret. Laugesen arbejder først og fremmest med talesprogsrytmer, dvs. med prosodi, men også med rim, ofte indflettet i prosadigtet. Han anvender forskellige former for identisk og varieret gentagelse, for eksempel kiasmer, anaforer, interpretation og parallel-konstruktioner. Rimteknikken kan bruges parodisk som i "Tombstone". Men rim kan også indgå i blandingsformer:

> At overleve sin egen
> neurose, vissen og træt
> måske, som den sidste
> i rækken. Den sidste
> i det mål, der ikke
> findes, fordi det allerede
> er passeret i starten.
> Ingen højere.
> Resten er nedtur,
> bagrus og tvang
> hyldet i tjaldur,
> havgus og sang.
> Stubbenes stråler
> - sorte og dybe
> skygger, mossets
> grønne æventyr.
> Naturen er ikke dum.
> Busken er tændt,
> vinden har vendt.
> (*Nattur*, 1989, s. 74)

Digtet kan formelt inddeles i fire afsnit, som er hhv. urimede og rimede. Først beskrives en tilstand af melankoli. Men i stedet for at kredse selv-opgivende om neurosen vendes situationen. Det sker i første rimdel, hvor selv-refleksionens patos punk-

teres effektiv med rimets humoristiske effekt. Tempoet skifter og et nyt perspektiv træder frem. Blikket er i næste sekvens rettet ud mod naturen og det giver håb. Naturkarakteristikken skriver sig i øvrigt eksplicit op mod Per Højholts berømte diktum, at naturen er blind, døv og stum. Digtet slutter med rim: enderim, rime riche og bogstavrim. Digtet udfører gennem de sproglige vendinger og skift en overlevelse af neurosen. "Vissen og træt" i 2. verselinje er ved digtets slutning forandret til "tændt og vendt". Klangfigurerne udgør en kiasme, der omklamrer digtet.

Kiasmen findes hyppigt og på forskellig vis hos Laugesen. I *The New Princeton Encyclopedia of Poetry* er den figur defineret bredt som en omvendt gentagelse:

> Any structure in which elements are repeated in reverse, so giving the pattern ABBA. Usually the repeated elements are specific words, and the syntactic frames holding them (sentences, clauses) are parallel in construction, but may not necessarily be so. The c[hiasmus] may be manifested on any level of the text or (often) in multiple levels at once: phonological (sound-patterning), lexical or morphological (word repetition), syntactic (phrase- og clause-construction), or semantic/thematic.

Der henvises desuden til bl.a. Hans Lausbergs definition: "the criss-cross placing of sentence members that correspond in either syntax or meaning, with or without exact verbal repetition". Kiasmen kan være svær at adskille fra en anden toledsfigur, antimetabole eller metabole, der er kendetegnet ved at gentage en række led i omvendt rækkefølge. Ulla Albeck skelner, idet hun betragter kiasmen som en figur, der i regelen ikke har identiske led. A. Quinn citeres i Princeton-encyclopædien for at sammenligne kiasmen med andre gentagelsesfigurer som epanodos (gentagelse af en sætning, så det første ord bliver det sidste), antimetabole og palindrom. Disse beskrives alle som figurer, der manifesterer "rhetoric's multilevelled and synchronous functions in the text.[181] Hos Laugesen forekommer både kiasme og antimetabole som gentagelse af identiske led og som parallelkonstruktioner. Effekten kan som ovenfor være en vending af perspektivet eller synkroni (dvs. samtidighed) mellem forskellige elementer. Paul de Man har defineret kiasmen som en aporetisk figur – hos Laugesen opstår der aporier, ubestemmeligheder i betydningsfastlæggelsen, når forskellige betydninger synkroniseres. Omvendinger gør, at perspektivet ikke er rettet i en, men i flere retninger samtidigt.

Debutsamlingen *Landskab* indeholder forskellige teksttyper: et langt prosastykke med titlen "SPILOPMAGEREN/ET MANUSKRIPT", kortere og længere "akt-stykker", en serie digte skrevet til et barn i vente og ganske korte tekster, som ikke ligner digte, men fungerer poetisk. Bogen slutter med en en-linjet ytring, der meddeler forfatterens digtopfattelse uden at omtale eller pege på digt-genren som referent: "Vækster stoppede med ord. Vækster med stoppede ord./ 1965" De to ellipser består af fire ord, yderleddene gentages, midterpartiet sættes over kors. Substantiverne udgør en identisk gentagelse af typen x...y/x...y, dvs. anafor og epifor. Verbum og præposition danner en omvendt gentagelse af identiske ord: abba. Der er ikke tale om en antitetisk modstilling, men snarere om en form for inklusion: digte er fyldt med ord og ord er fyldt - antagelig med betydning. Teksten involverer tre niveauer: et metaforisk, der sammenligner poesi og natur; et konkret, der fortæller om digtets indhold og et abstrakt, hvor det blot konstateres at ord er "stoppede". Kunsten er her at sige mest muligt med færrest mulige midler. At arrangere syntaksen, så flest mulige betydningslag aktiviseres, men uden at fiksere betydningen. Forlægget er bl.a. James Joyces' teknik i *Finnegans Wake*, et værk, der er en vigtig inspiration gennem hele forfatterskabet: Laugesen siger: "Joyce's *Finnegans Wake* er måske den største og tætteste sprogcollage der nogensinde er lavet. Joyce arbejder simultant, helt ned i de enkelte ord, med elementer hentet fra flere forskellige sprog og erfaringsområder. *Finnegans Wake* er på 628 sider. I mange tilfælde indeholder et enkelt ord lige så meget handlingsstof som skal vi sige 50 sider almindelig socialrealistisk prosa, så det kan tage sin tid at læse den." (Skyum-Nielsen. 1982, s.243).

I den minimale poesi gælder det om at fylde ordene med betydning, samtidig med at handlingen gøres så enkel så mulig. Andre steder bruges omvendingen af identiske ord og led til at pege på poesien som det sted, hvor krop og ord når hinanden gennem billedet, dvs. gennem digterens stadige, konkrete og sansende arbejde med sproget. Her citeres fra slutningen af et langt digt, hvor digter-jeg'et leder efter de rigtige ord: "Det er ikke navne men ord/ Nøgler/ Åbne døre/ En rum tid/ Et tidsrum/ i kroppens billeder når de blir ord og kroppens ord når de blir billeder."[182]. Et andet sted begynder et digt med en omvendt gentagelse, som varieres i 3. og 4. linje: "Kroppen taler. Talen kropper./ Det er farligt område og der er ingen skilt-

ning./ Alt hvad der blir sagt er direkte forståeligt fordi det er talen/ der kropper. Kroppen der taler".[183] Her bruges omvendingen til at beskrive tale – og poesi – som sanseliggjort sprog. Det vil igen sige en forestilling om, at forbindelsen mellem krop og sprog i den spontane skrift er synkron.

En anden gentagelsesfigur består i at efterstille, sidestille eller opremse forskellige forklaringer på samme fænomen eller tanke. Figuren minder om appositionen som forklarende tillæg til ord og begreber. To eksempler fra *Vindens tunge* skal vises. Det første er et stykke prosalyrik, som indleder med at beskrive gamle dages togtrafik:

> Mens lydene flammer i stuens halvmørke, hvor engang
> stationsforstanderen, da der var stationsforstandere
> til, passede sin daglige dont med at løfte det lille
> runde grønne eller røde skilt på sin nævetykke pind
> og sende de dobbelte waggoner af sted mod perlerækken
> af små stationer på den evige og endeløse vej frem
> og tilbage. Som foråret og sommeren, jorden drejer
> ind i og de hældende tunge grene på alle træerne
> af is og sne, blomster og frugt – som alt som her...
> (*Vindens tunge*, 1986, s. 90).

Stykket er tre-delt og forløber som en reduktion. Først et nostalgisk tilbageblik på en nær fortid forstærket gennem brugen af bedagede udtryk som "dagens dont", "dobbelte waggoner" og den slidte metafor "perlerækken". Samtidig tales der fra en ironisk position, som forhindrer nostalgien i at blive til idyl. De guldrandede ord og billeder tilhører en fortid, som reflekteres fra et nutidigt perspektiv, en slags flashback foranlediget af en sanseoplevelse, der er omsat til synæstesi: flammende lyde i halvmørket. Digtets reale udgangspunkt er formodentlig lyden af hurtigtog, som trænger ind i den nedlagte stationsforstanderbolig. Sætningen er ufuldstændig, idet der indledes med en bisætning, som aldrig afsluttes. Læseren får ingen logisk forklaring på, hvad der sker, mens togene drøner forbi. Derimod markerer sætningsbruddet en direkte oversættelse af situationen, som den opleves af digterjeg'et. Mens toglydene høres, huskes stationsforstanderens arbejdsdag, hvis rutinepræg fremhæves gennem den omstændelige og detaljerede beskrivelse af togkørselen frem og tilbage. Herfra fortsættes direkte over i en ny sammenligning, der indledes med det

komparative "som". Også den sætning er ufuldstændig. Nu opridses et andet billede af tidens gang, oplevet i naturen. Med dette tema kunne digtet nemt bevæge sig ind i en tung forfaldssymbolik eller projicere et lineært udviklingsperspektiv ud i naturen. Det sker imidlertid ikke. Karakteristisk for Laugesens natur- og sprogopfattelse undgås netop klicheer som "tidens gang" eller "årstiders kommen og gåen". Årstidernes skiften ses som resultat af jordens rotation. Laugesen vender perspektivet i forhold til traditionelle syns- og talemåder og skaber dermed et nyt billede over et velkendt og fortærsket litterært tema: jorden drejer ind i sommer og forår. Heller ikke frugttræerne giver anledning til symboltolkning. Træerne er *set* i forskelligt vejrlig og på forskellige årstider. Grenene er bogstaveligt og billedligt tynget af forskellige læs året rundt. Endelig kulminerer dette stykke poetisk almanaklitteratur med en ultrakort sammenligning, der sammenfatter de foregående konkrete og sanselige billeder i en abstraktion: "som alt som her...". Perspektivet er universelt og lokalt på en gang. Man kan kalde det zenbuddhisme eller moderne romantik. Det typiske for Laugesen er de uformidlede overgange mellem beskrivelser af hverdagens trivialiteter, naturoplevelser og helhedsforestillinger om Alt. Tankegangen findes som omtalt også hos Turèll, hvor beskrivelsen tager udgangspunkt i et bymiljø og rytmen er en anden: "Det er bare den universelle rodebutik genspejlet i en fantastisk beskidt gammel/kælder i et hus under opløsning" lyder en strofe i "Karma Cowboy Blues".

Over for dette prosadigt i *Vindens tunge* findes et digt opstillet i 4 strofer á 2 vers. Også her er udgangspunktet en trafikrutine, denne gang handler det om en bybus:

> Bussen på den blanke vej
> fuld af børn og chaufførens
>
> konversation med hovedkvarteret
> over radiotelefonen mens den
>
> fyldes for at blive tømt
> som et trafikalt åndedrag
>
> en hverdags morgen-yoga
> og en dans af kosmos.
> (*Vindens tunge*, 1986, s. 91-92)

4 Jeg elsker alt det som ingen har gjort med vilje.

Jeg elsker alt det der står som planter på skamler.

Jeg elsker alle de borde hvor ingen rører de tomme flasker.

Jeg elsker søvnen i glemselens bål hvor sandheden danser.
(*Konstrueret situation*, 1996, s. 6)

5 Sig det med nye rytmer
sig det så træet vokser
sig det så hunden bliver stor
og kyllingen stegt
sig det så øllet skummer
og solene danser
sig det så søvnen er dyb
og drømmene glemt
men gør det ikke mere
indviklet end det er.
(*Konstrueret situation*, 1996, s. 99)

6 *Ingen kan gå alene*
altid i mørket her
i det flakkende skær
fra satellitterne
Nogen skal være med
Ingen kan gå alene
uden at fare vild
ind igennem sigselv
styrte ned i glemslens
overbelastede kredsløb
hvor alle billeder på en gang
brænder i udspilede pupiller
kransede huller
der levende åbner og lukker
Ingen kan gå alene
altid i mørket her
Ingen kan gå alene
Ingen kan gå alene
Altid i mørket her
Altid i mørket her
(*Frø og stængler*, 1988, s 21).

7 Skriv en svale !
Skriv en flue !
Skriv et siv !
(*Åens skrift*, 1979, s. 64)

8 man kan forsøge
at skrive som nælden løfter
sin ranke af tegn ud af krattet
og peger op gennem himlen
man kan forsøge at skrive
klaser og skærme det lykkes
alligevel heldigvis aldrig
Når engle bøvser jazz, 1998, s. 170)

9 et bjerg i munden
på tungen og falder
som regn
hårdt glitrende
ind i verden

et bjerg i munden
på tungen og falder
som regn
glitrer hårdt
ind i verden

et bjerg i munden
på tungen og falder
som regn
glitrer hårdt
i verden

Sorte kratere
(*Vindens tunge*, 1986, s. 28)

Her er der ikke tale om en reduktiv bevægelse med retoriske skift fra sammenligning til sammenligning. Busrutinen sammenlignes med tre efterstillede og ligestillede billeder. Altså variationer over motivet "fyldning og tømning". Igen sker der en glidning fra det konkrete og trivielle i hverdagen, til det abstrakte og universelle. Strømmen af ind- og udstigende bybuspassagerer, døre som åbner og lukker er set og sanset som en kosmisk strømhvirvel. Per Kirkeby har med en meget præcis metafor beskrevet Laugesens teknik som "trivialglidning". Resultatet af denne form for hverdagsæstetik, som også kan aflæses i brugen af helt almindelige ord og syntaks, er hverken en forskønnelse af det banale eller en banalisering af det skønne. Snarere er der tale om et forsøg på at opgive distinktionerne mellem højt og lavt og lade forskellene belyse og gennembryde hinanden.

De følgende digte er alle eksempler på forskellig brug af identisk gentagelse. Digt 4 og 5 står i begyndelsen og slutningen af *Konstrueret situation*. I det første bruges lange prosalinjer, som fremhæves med dobbelt linjeafstand. Hver linje begynder anaforisk med ytringen "jeg elsker". Der er ingen logisk forbindelse mellem de forskellig objekter for jeget's kærlighed. Dét der binder sætningerne sammen er den identiske gentagelse. Rytmen i dette digt er jambisk. Digt 5 arbejder også med anaforisk gentagelse, men med betoning på første stavelse i opfordringen "sig" og betonede enstavelsesord som udgang på halvdelen af verselinjerne. Trykstærk indgang passer tilsyneladende godt til digte med et imperativt indhold, jf. også digt 7. Der er tale om en tre-leddet danserytme fordelt på ca. 7 stavelser pr. linje. I vers 9 brydes rytmen fra 3 til 2-takt samtidig med et brud på den anafore gentagelse. Digtets konklusion, der indledes med konjunktionen "men", fremhæves gennem variation af rytmen og brud på gentagelsesmønsteret. Som noget typisk for denne digter bliver billedstof ofte genbrugt i varierede former fra digt til digt – især inden for den enkelte digtsamling. Den sidste opfordring i digt 5: "sig det så søvnen er dyb/ og drømmene glemt/" er en anden udformning af stoffet fra digt 4, vers 4: "jeg elsker søvnen i glemselens bål hvor sandheden danser". Dansemetaforen – jf. digt 3, 4 og 5 - er gennemgående i hele forfatterskabet, jf. kap. 4. Den udgør på linje med andre grundmetaforer – f.eks. strøm – et grundmønster eller -princip, der kan genfindes på

mikro- og makroniveauer i det poetiske univers. Dansemetaforen som betegnelse for en hvirvelbevægelse kan litteraturhistorisk knyttes til Pounds imagisme og Vorticist-bevægelse[184] og inddrages som metaforisk beskrivelse for det der sker i digtene: dynamikken, energien, bevægelsen, vendingerne. Som nævnt defineres digtet i filmen *Nattegn* som "en dans for øjne og ører". I Laugesens debutsamlingen beskrives teksten som "den blakkede dans ned over papiret". Også surrelt drømmesprog indgår som materiale i flere digte. I *Modsprogets proces* definerer Peter Laugesen drømmen som "den organiske kropslige collage". I digt 6 findes eksempler på surrelle billeddannelser i digtets midterdel. Digtet er det mest musikalsk prægede i dette tekstudvalg. Rytmen og stavelsesantallet er det samme som i det foregående digt, undtagen der, hvor det virkelig brænder på, nemlig i beskrivelsen af det "overbelastede kredsløb" i vers 11-14. Her er stavelsesfordelingen 9-10-5-9. I den sekvens gives et foruroligende og sansenært billede af isolationens psykiske mareridt. Her er glemselen ikke som i digt 4 og 5 en udfrielse, men et regulært helvede. Tyngdepunktet i digtet er det metonyme billedet af angsten, de vidt opspærrede øjne, som beskrives i tre tempi. Digtet er omklamret af versene "Ingen kan gå alene/ altid i mørket her", to linjer med identisk prosodi og klanglig gentagelse før og efter linjeskiftet: **a**lene/ **al**tid. Figuren hedder reduplicato eller anadiplose, hvis den er udført som en gentagelse af identiske ord. Allitterationen al-al står i kontrast til de lyse og spidse lyde i midterdelens "**udspil**ede **pupil**ler", der akkompagnerer de brændende billeder på nethinden. "Ingen kan gå alene/altid i mørket her" gentages tre gange til sidst. De mange gentagelser – omkvædsstrukturen – får karakter af besværgelse eller beroligelse i forhold til angst-temaet og dette temas urolige rytme.

Digt nr. 5, 7 og 8 tematiserer kunsten og forholdet mellem kunst og natur. Det lille digt fra *Åens skrift* falder helt uden for en modernistisk optik. Der er ingen billeder, intet forløb, ingen erkendelse. Det handler ikke om store eksistentielle temaer, om meningstab eller fremmedgørelse. Det har ingen decideret handling overhovedet. Digtet er hentet ud af sin kontekst, en digtsamling, der handler om små og enkle ting og rørelser: naturelementer, et lille barns første ord, hverdagens gøremål, f.eks. cykelture i landskabet, børnelege, regnvejr, musik i radioen, læsning af Robert Creely, Gary Snyder og Buddha, der alle interesserer sig for de elementære og enkle

ting i naturen og tilværelsen og digterens kamp med sproget. Her er det de bitte små bevægelser i materialet, som gør en forskel. Digtet bevæger sig på et mikroniveau, der ækvivalerer de små ting, der skrives om. Vokalvariation: a-u-i, konsonantforskydning: svl-fl-sv og rimet i sidste linje på skriv og siv. Når Laugesen skriver "skriv en flue" er det ikke en konkretistisk tautologi. Der skal ikke skrives om en flue, der skal ikke skrives "flue". "Skriv" bruges her på samme måde som "mal" eller "tegn". Digteren fordrer det umuliges kunst. Tyve år senere forsøger han stadig jf. digt 8, men har samtidig erkendt det lykkelige i, at forsøgene er dømt til at mislykkes. Hvad der lykkes, er derimod at indskrive ambitionen i et helt enkelt og flydende formsprog, en rytmisk kæde af lyd, der munder ud i – ikke en blomst – men et ordknippe bestående af helt almindelige prosaiske udtryk, der ringler og rasler med allitteration og assonans: "alligevel heldigvis aldrig".

Det sidste digt skal ses. Tre gange gentages en strofe á fem vers. Kun i de sidste to vers sker en minimal forskydning, der fortæller om digtets gradvise tilsynekomst "ind i verden" trin for trin indtil det er landet på bunden og er her: "i verden". Tilsvarende skrider stroferne ned over papiret, som en bjergside læseren må følge med øjnene. De sorte kratere i bunden af digtet kan betyde forskelligt: ordenes nedslag på papiret eller de tomme munde, der står tilbage som sorte huller, når ordene på tungen er faldet ned i digtet.

Sammenfattende viser digtene forfatterskabets karakter af kontinuitet og forandring. Tilfældigt valgte digte går fint i dialog, selvom formerne skifter. Udvalget viser desuden, hvordan den amerikanske poetik bliver omsat til praksis: Form is never more than an extension of content; der er samtidighed mellem form og indhold.

IV

Det enkle er det basale

De sidste analyser vil uddybe tre væsentlige sider af forfatterskabet: det enkles poetik, den spontane æstetik og opgøret med modernismen tematiseret som form og poetik. Det er ikke helt nemt at kategorisere de forskellige bøger som værktyper. Tentativt kan der være tale om minimalistiske evt. konceptuelle bøger (*Skrift, Forstad til intet*), all-over-writing (*Guds ord fra landet, Anarkotika, Hamr & hak, Den flyvende hol-*

lænder), litterære hybridformer (*Vindens tunge, Når engle bøvser jazz*), klassiske (dvs. ublandede) former (*29 digte, Pjaltetider*), håndskrevne dagbogsnotater og brevbøger (*72 håndskrevne side, After hand mappe 1, Dobbeltskrift*). I *Modsprogets proces* beskriver Laugesen arbejdet med bogen som værkbegrænsning idet han skelner mellem to fundamentale måder, tømning og udfyldning:

> De små bøger er tømninger, med helt små tekster, som man kan læse hurtigt. *Forstad til intet* f.eks. er lavet efter rock-LP-ens model, sat sammen af meget korte numre. Man kan læse den på 10 minutter, men også læse den igen, og blive ved med at blade og opleve inden for et bestemt sprog omkring en bestemt situation. De store bøger er udfyldninger, hvor jeg har brugt det system at skrive næsten alt ind i dem i løbet af en vis periode. De indeholder mange forskellige bøger, som de blander sammen på en måde der har en ret forvirrende effekt på nogle læsere. Det vil tage lang tid at læse dem ordentligt, for de består af en lang række små historier, hvoraf mindre end halvdelen er hvad man vil kalde færdige. Men det at bøgerne ikke er færdige, holder dem også åbne, og ideen er at folk der læser dem selv skal være med til at lave dem. Det er bøger, der kræver en aktiv læsning, og sidestiller de to funktioner der hedder at skrive og at læse. (Skyum-Nielsen. 1982, s.236f).

Intentionen om at reducere form og indhold tvinger forfatteren til at få det maksimale udbytte ud af et minimalt materiale med så enkle midler som muligt. Det er noget andet end konkretistisk ordreduktion eller modernistisk fortætning. Arbejdet med forenkling og koncentration angår alle niveauer, fonologi, morfologi, syntaks og semantik. Således demonstreres en hel lille poetik i brugen af homonymet agter/akter i debutsamlingen *Landskab*. Der arbejdes med en teater-metaforik, hvor digtene kaldes manuskripter, også et spil på digtet som håndskrift, dvs. som handling og proces. Der findes titler som "Begyndende agter", "Agter" og "Nye agter". I digtene omtales disse som akter, f.eks: "Jeg finder i næste akt på metoder der forhindrer mig i at skrive »let og ubesværet«; der gør ordene grumsede i strålende farver." (s. 19). Agter betyder hensigt. Akter kan betyde handlinger, manuskripter og stykker af et drama. Forskellen på agter og akter er synlig på skrift, men uhørlig. Pointen er, at hensigt og handling, dvs. poetik og poesi er to sider af samme sag. De udføres i samme moment – igen et eksempel på simultan-æstetik og samtidighed. I lighed med kiasmen har det minimale ordspil den effekt, at betydningerne fluktuerer.

I *Skrift* (1968/69) benyttes ofte den mindst mulige form, der skal til, for at man stadig kan tale om tekster. Der er korte én til tre-linjede strofer, korte udsagn om skrift og skriven, men også lange prosaagtige tekstblokke med et lignende indhold. Ofte placeres *landskaber*, *bygninger* eller *ansigter* sammen med *sætninger*, *poesi* og *skrift* i en slags surreel minimalisme, hvor alle skel mellem sprog som materiale, som billede, som metasprog og som repræsentation er uskarpe og ustabile. Det er konkret lyrik med megen typografisk effekt, hvilket ifølge Laugesen hænger sammen med den primitive reproduktionsmetode: spritduplikerede tekster kan være svært aflæselig som ord, men fungerer rent visuelt som sprogbillede. Et eksempel fra s. 59:

> i regnen ligger en klynge sætninger i en sætning ud mod
> markerne i snevejret ændres den lidt mellem to af sætningens
> led drejer skikkelser sig i sorte spejlbilleder

Teksten tager afsæt i, hvad der ligner et typisk dansk natursceneri: synet af skikkelser i et snelandskab på en regnvejrsdag. Det prosaiske syn er ikke omsat til stemningslyrik, fremmedgørende konfrontationsmetaforik eller systemisk konkretisme, men forsyner teksten med et minimum af grundformer: "regn", "marker", "snevejr" og "skikkelser" er samstillet med "en klynge sætninger i en sætning". Tilsammen danner elementerne et landskab *perciperet* kontrastivt i sort og hvidt, hvilket er *reflekteret* i tekstens materialitet. Umiddelbart er der tale om en konkret tekst uden handling eller stemning sat i spil omkring meta-digtets selvreferentialitet. Netop dette spil er tekstens handling, der altså kan bestemmes som en tekstlig handling.

Det tekstlige drama udspilles som en tilsløring af forskellen mellem refleksion og reflektion. Teksten drejer sig om sig selv så en entydig betydning ikke kan fastholdes og kommenterer samtidig sine vendinger i en glidning mellem sprog og metasprog. Det fiktive landskab er under stadig opløsning på grund af det våde, forandrende vejrmoment. Teksten som metafor for landskabet og teksten som metafor for sproget er selv under forandring sat i bevægelse af tvetydige overgange på samtlige tekstniveauer.

Den grafiske form med både uregelmæssig højre- og venstrekant og de lange prosalinjer signalerer optisk om et brud med det moderne frivers´ formtyper, men er

heller ikke et figurdigt. Linearitet, grammatik og syntaks er intakt – men optikken udgør en visuel grammatik, der spændes op imod en sproglig grammatik. Fænomenet kaldes optisk enjambement hos Fafner, visuel prosodi hos Gross og visuel grammatik hos Hejlskov Larsen. Teksten består af 2 eller 3 sætninger, det er uvist på grund af den ikke-hierarkiserende brug af små bogstaver, manglende interpunktion, linjeskift midt i sætningerne og en syntaktisk dobbelteksponering, der slører grænserne mellem sætningers begyndelse og slutning. Den optiske ombrydning og nivellering understøtter tekstens spil med sproglig betyden og bidrager samtidig til at destabilisere betydningsdannelsen. På et semantisk niveau skabes usikkerhed om sprogets priviligerede status som middel til erkendelse dels gennem en sideordning af referencer til sprog og natur, dels gennem overblændinger, der tilslører signifie/signifiant funktionen.

For at komme tættere på teksten, kan vi som et eksperiment foretage en ombrydning, der primært tager hensyn til sprogmeningen. Det giver to indbyrdes relaterede sætninger, der hver for sig og sammen spejler og kommenterer teksten og dens indhold:

1. sætning	i regnen ligger en klynge sætninger /i en sætning/ /ud mod markerne/ i snevejret ændres den lidt
2. sætning	mellem to af sætningens led drejer skikkelser sig i sorte spejlbilleder

Det er stadig usikkert, hvordan sætningsleddene hører sammen syntaktisk: "i en sætning" og "ud mod markerne" kan både læses som afslutning og begyndelse på henholdsvis regn- og snevejrsdelen. Vi kan derfor betragte første sætning som "en klynge sætninger i en sætning", der ændrer sig på grund af de flydende overgange, som forklares med et billede, snevejret, der udvisker forskelle i landskabet. I den anden sætning kommenteres den sproglige handling, som udføres i sætning 1: "skikkelser" bliver metaforer for de bogstaver eller ord, der står mellem sætningens yderled, og "spejler" sig i den grafiske sats. Men også her glider betydningen, idet "skik-

kelser" kan være en henvisning til mennesker i snelandskabet, der spejler sig i sorte vandpytter.

Ser vi på den sproglige organisering i tid og rum viser det sig, at de enkelte dele alle er relateret til og virker ind på hinanden. Substantiver og sætningsemner er forbundet til en parataktisk helhed ved hjælp af seks præpositioner og tre verber, men uden brug af poly- eller asyndetiske overgange. Derved skabes de nævnte syntaktiske dobbelteksponeringer, hvor begyndelse og slutning skyder sig ind over hinanden. Delene kædes ikke sammen af konjunktioner, adverbier eller gennem associerende spring, men gennem den tekstuelle dynamisering af sprogobjekter placeret i forhold til hinanden. Tekstens inventar af substantiver bliver til ting i landskabet, som er indlejret "i" hinanden, vender "ud mod" hinanden eller drejer sig "mellem" hinanden. Hvilket også er et billede på tekstens stoflighed og for den måde sproget fungerer: udvekslinger mellem ord i en sætning, der ligger mellem andre ord og sætninger i en større kontekst af ord og sætninger. I denne tekstens venden og drejen sig gøres udsigelsespositionen uklar: teksten fungerer som metafor for landskabet og samtidig er tekstlandskabet metafor for sproget.

De rumlige objektrelationer udgør ikke en hierarkisk struktur, jf. fraværet af positioner som oppe/nede, over/under, foran/bagved eller indre/ydre, men er sat efter et non-hierarkisk princip om inklusion. Den mest anvendte præposition – som samtidig er tekstens mindste betydningsbærende enhed – er det inklusive "i". Fire af de seks præpositionsforbindelser begynder med "i" og sættes de sammen opstår et sindrigt æskesystem: i regnen i en sætning i snevejret i sorte spejlbilleder. Det er stadig tvetydigt om regnen begynder i teksten eller teksten begynder i regnen og ender som vandpyt eller satsspejl. Derimod er det muligt at se et tidsligt forløb i bevægelsen fra regn til spejlbilleder forstået som en konkret omsætning af energi: i landskabet er regn og snevejr endt som vandpytter, materielt er en skrivehandling omsat til satsspejl og typografi, metaforisk er den tekstuelle energi omsat til sprog og sprogbilleder. Den processesuelle forandring og dynamisering af sprogmaterialet foregår i tre tempi angivet grammatikalsk gennem en trinvis transformation af verberne. Udgangspunktet er det intransitive verbum "ligger", som nævnes i tekstens begyndelse umiddelbart efter regnen. Halvvejs inde i forløbet sker en kvalitativ forandring til det

transitive, men passive verbum "ændres". Verbet er i sig selv både eksempel på og benævnelse af den proces, der foregår. Ved slutningen af sætningen er processen ført igennem til det refleksive verbums bevægelse af et subjekt, der "drejer sig". Der er med andre ord sket en tekstlig aktivisering af det passive subjekt, men, da dette subjekt samtidigt er sprogligt, kan vi sige at der er sket en omsætning af et dødt sprogmateriale til et levende sprog. "En klynge sætninger" er blevet til "skikkelser". Ord er blevet til billeder; som både er billeder af sprog og verden.

Peter Laugesen fastholder enkelheden som metode – og udnævner den i *Nattegn*-filmen til et kvalificerende element for digtgenren som sådan –, men bestræbelsen fra 60'erne ind i 70'erne går i retning af en mere konkret naturbeskrivelse, jf. *Åens skrift*. Hvor de første digtsamlinger er præget af visuelle former fokuserer Laugesen senere på en blanding af billeder og lyd. Det næstsidste digt i *Vindens tunge* viser en helt enkel brug af materiale og hverdagsstof:

> Det er vådt,
> råt vejr
>
> og rødbær strutter
> flot i hegn
>
> langs med vejen.
> Det er godt,
>
> at så små
> tegn på liv
>
> kan ses
> i det grå
> (s. 92)

Digtet består af to prosasætninger sat op i fem korte tolinjede strofer. Først betragtes et stykke natur, dernæst kommenteres synet. Syntaksen er ligefrem, sproget hverdagsagtigt, også i nydannelsen "rødbær", der er ingen metaforer og ingen særlig stemning. Hvorfor er det så poesi og ikke bare 'knækket prosa'? For det første bemærkes en konkret materialebevidsthed. De små ord, småordene, hvoraf ikke et er overflødigt, er i deres uanseelighed en konkretion af det digtet omtaler: små tegn på

liv. Jeg skal senere vende tilbage til forbindelsen mellem tegn og liv. Også den ikke-aristoteliske, ikke-linnéske betegnelse "rødbær" er baseret på konkret sansekvalitet fremfor abstrakt kategorisering og klassifikation. For det andet er ordmaterialet ordnet med traditionelle versgreb: rytmisk artikulering, rim og optisk deling af teksten i sete verslinjer. Men vel at mærke en ordning uden regler baseret på talesprogets spontane prosodi. Der rimes i en ametrisk, uregelmæssig blanding af lyd- og øjerim (vådt – råt – flot – godt; hegn – vejen – tegn; små – grå), næstenrim (vejr – bær) og rim fra assonans til allitteration (vådt – råt – vejr). Digtet er uden versemål, men ikke uden skæv rytme. En traditionel jambisk gangart brydes uregelmæssigt ved substitution (dobbeltoptakt i l. 1, 5 og 10) og reduktion (monosyllabler), hvilket giver hævningssammenstød i l. 1-2: "vådt/ råt vejr", l. 4-5: "hegn/ langs" og l. 7-8: "så små/ tegn". Der er syntaktisk og rimet parallellitet, nærmest remseagtigt, mellem de to sætningers begyndelsesled: "Det er vådt" og "Det er godt".

Rim og gentagelser kan bruges til at fremhæve betydninger, men ikke her. Det er de urimede trykstærke stavelser, man skal lægge mærke til: *rød*bær – *strut*ter – *langs* – *liv* – *ses* (Jeg ser bort fra "så" i l. 6, som assonantisk er knyttet til rimene på "vådt"). De urimede stavelser træder frem i forhold til rim-strukturen, analogt til digtets farvepoesi: røde prikker på grå baggrund. Det understreges yderligere ved sam- og modspillet af vokaler, der bliver vigtigt i en tekst med så mange monosyllabler. I rimene bruges 'halvmørke' vokaler: *å* som i vådt og i små og diftongen *aj*. Den dybeste lyd ligger midt i digtet i ordet "l*angs*". De urimede accenter – *ø*, *u*, og *i*, *e* – placeret over og under digtets midterakse klinger højere og lysere. Der er med andre ord tale om en samsansning af lyd og lys og mening. Sansning og refleksion er ikke to adskilte, men to samhørende momenter, hvilket fremhæves af den kiastiske figur, der knytter de to sætninger og momenter sammen: "rødbær strutter" og "liv kan ses". Naturligt er farveoplevelser bundet til synssansen, og fra hverdagssproget kendes metonymien "det strutter af liv" (*effectus pro causa*). Her er de altså sat overfor hinanden i korsstilling. Dermed formuleres en hel lille tegnteori, idet de røde bær opfattes metonymisk som afledte tegn, "tegn på liv".

Tematisk bryder digtet med modernismens principielle uforsonlighed. Verden er ikke en angstfremkaldende ødemark fyldt med modernitetens på en gang fa-

scinerende og fremmedgørende ting. Verden er det almindelige, og selv i den almindelige hverdagsgråhed er det muligt gennem sanserne at erfare ubetydelige livsformer. De modernistiske antiteser er afløst af kiasmer og paralleller, konfrontationsmetaforikken fortrængt af inkluderende metonymier. Formelt kunne man med Roman Jakobson her tale om en grammatikkens poesi, hvor syntaktiske og lydlige figurer dominerer og fortrænger troperne. Det betyder imidlertid ikke at forfatterskabet afviser en ekspressiv brug af billeder og billeddannelse.

V

Poesi som dynamisk strøm

Peter Laugesens poesi er præget af dynamik. Skriften bevæger sig hurtigt fra indtryk til indtryk sådan som Charles Olson foreskriver i "Projective Verse": "Enhver sansning må øjeblikkelig føre direkte videre til en anden sansning". Det gælder om via digtet at overføre energi derfra, hvor digteren fandt den, så direkte som muligt over til læseren. Den åbne form gør, at læseren kan følge processen på niveau med det der sker i teksten:

> Regnbuen styrter mod cirklens
> lukkede grå dryppende oversvømmede
> vinter hvor pigtråden intet bevogter
> De sorte både ligger på land
> i kanten af søen i skum blandt
> hule beholdere af plast og fuglene
> synger stridbart
> mine drømmes top 20
> Willis Connover voice
> of America jazz hour
> af pinde og pulver
> Der kommer lyd ud af alt
> og mørke lægger sig ned
> i halsen mod lungerne
> som giro 413 og Familie-
> Journalen i en muterende
> provinsby med skrå vægge
> skunk og musefælder om
> vinteren. Hele ugen alene
> – Peggy Sue, what Shall
> I Do? Kerouac, Olson,

Ginsberg – Charlie Parker
i kaffebarer og cafeterier.
De mørke værtshuse midt
om natten og de narkoleptiske
rejser ud og hjem ad de lange,
lange veje.
Årsagerne ligger i tusmørke-
landet mellem barn og voksen.
Når jeg skriver er det der,
det kommer fra...
(*Vindens tunge*, 1986, s.5-6)

Udgangspunktet er igen en naturoplevelse. Den energi, der ligger i regnbuens storslåede form og farvespil, det drama, er søgt overført til digtet via et billede, der bygger på spændingen mellem åbne og lukkede geometriske former, mellem bevægelse og stilstand: halvcirklens styrt ned over den cirkulære, lukkede, vandrette sø-overflade. Den stivnede form understreges gennem registreringen af hegnet rundt om søen. Spændingen mellem stivnet form og fri bevægelighed bliver digtets grundlæggende figur. Fra natursynet følges bevægelsen moment for moment mellem billede og lyd, passiv og aktiv, ydre og indre indtryk frem og tilbage i tid. Her ses hvordan digteren lader sig føre af tilfældet. Fra både og skrald på søbredden, via fugle og fuglestemmer til erindringen om et musikprogram i radioen, der fremkalder minder om opvæksten i en på en gang voksende og stillestående provinsby, frem til erkendelsen af, at det der skrives på, den digteriske energi, er grundlagt i ungdomstiden.

På lignende vis kan man iagttage en bevægelse i materialet. Formelt sker det gennem paralleller og parallelforskydninger på et syntaktisk og billedmæssigt plan. Digtet består af syv sætninger i præsens – flash backet i 4. og 5. sætning er ikke temporaliseret. Her er der brugt elipser. I natursceneriet bruges verberne "styrter" og "bevogter". Derefter følger: ligger – synger – kommer – lægger sig – ligger – skriver – (er) – kommer. Ser vi på subjekter og adjektiver bliver bevægelsesmønsteret tydeligere: de sorte både *ligger*, fuglene *synger* og der *kommer* lyde ud af alt. Midt i digtet – i erindringsdelen – substantiveres sortheden og bliver til et mørke, der *lægger sig* kvælende ned i halsen. Digtet slutter med en række paralleller til det foregående: årsagerne *ligger* i tusmørkelandet, jeg'et *skriver*, og poesien eller den kreative energi *kommer* fra det sted. Strukturelt minder digtet om "Ingen kan gå alene", bortset fra at

A-stykket ikke optræder som identisk gentagelse, men som en parallelforskydning: A B A1.

Det er værd at bemærke, at naturen ikke metaforiseres. Fuglene er ikke symbol for digterjeg'et, men parallelfænomener. Snarere forholder det sig sådan, at abstrakte begreber og billeder som "årsager" og "tusmørkeland" konkretiseres gennem parallellen til de sorte både. På samme måde dannes billeder gennem paralleller. Der er strukturel lighed mellem "de hule beholdere" og "halsen" – en synekdoke for digterjeg og krop – som fyldes med mørke. Også her har billedet en ekspressiv funktion: ungdomstiden i de kulturelt indeklemte 50'ere beskrives som konkrete fornemmelser af åndenød og klaustrofobi. Og også her findes en kiastisk figur i midterdelen: bevægelsen *indefra ud* ("der kommer lyd ud af alt") – *udefra ind* ("mørke lægger sig ned i halsen"). Vi så den samme figur varieret i bus-digtet.

Generelt kan det siges, at billederne udfoldes med afsæt i konkrete sanseerfaringer og at processen er synlig i digtene. Det gælder bl.a. for Laugesen – og i zenbuddhisme – at ingenting eksisterer i kraft af sig selv. Alting får eksistens i og som relation til noget andet. Teknisk set sker det ofte ved hjælp af den enkleste af troperne, sammenligningen (*comparatio*). I regnbue-digtet sammenlignes ét billede – "mørke i halsen" – med en metonymisk billedserie af realistiske detaljer – "giro 413 og Familie-/ journalen i en muterende/ provinsby med skrå vægge/ skunk og musefælder om/ vinteren". Det der sammenlignes er i virkeligheden virkning og årsag eller rettere sagt: indre effekt som følge af ydre årsager. Sammenligningsteknikken suspenderer anskuelsesformerne tid og rum, som i drømme. Virkningen er surreel. En anden brug af comparatio findes i busdigtet, hvor billederne udfoldes som tre forskellige, men sidestillede instanser af samme grundoplevelse. Begge digte er eksempler på, hvad Laugesen kalder spontan eller åben form, og hvad Charles Olson kaldte "composition by field".

VI

Opbruddet fra modernismen tematiseret som form og poetik

I en række prosadigte i *Vindens tunge* reflekterer Peter Laugesen over erfaringerne fra 60'er-eksperimentet, opbruddet fra modernismen og sin generations efterladenska-

ber til efterkommerne. Det konstateres at eksperimentet sluttede før det kom i gang, men også, at erfaringerne ligger der som ubrugte muligheder, der giver stof og energi til noget nyt:

> [...] Det blev til DIGTE, og en vis tæmning
> af det vilde gale rasende sindssyge
> sprog, en tøjring og tøjlen af tjalden
> og galden, men – osse en ny
> og mere koncentreret form, et stærkere
> og på de betingelser mere direkte udtryk.
> Men uhørt,
> ubrugt ligger lortet gødning
> og noget andet vokser i det [...](s. 12)

Denne del af et prosadigt danner optakt til et langt digt med titlen "Poetik", hvor tankegangen og billedsproget gentages i varieret form:

> Vi hørte hylet fra Amerika
> og fes forvirret rundt på vejene
> eller gravede huler i den billige ende af byerne
> sov i trappeopgange og læste Spillane og Rimbaud
> i cafeterier og kaffebarer
> mens den danske højmodernisme lagde sin klamme spændetrøje
> ned omkring alt hvad der viste sig over jordens overflade
> Kunst er det rene lort
> og græsset skal nok komme op igen
> selv om der gydes asfalt på jordskælvene
> og æstetikken kører sine tanks i stilling
> på 27. kartoffelrække
> Hør det gurgler på tyrkisk i kloakerne
> og se hvor de hvide valmuer allerede er kommet i svensk TV
> Mand vi måtte næsten dø for at få ti linjer i Hvedekorn
> Hvad er et digt? Hvis du ikke allerede ved det når du ser det
> så kan du ikke lære det. Det man kan lære er ikke et digt –
> det der kan siges er ikke værd at sige.
> Digtet er et hul tværs igennem hovedet og en honningbi i ølflasken.
> Digtet er en måde at tale på som er hundrede procent min egen
> din egen alles egen og et kosmisk alverdens mødested for
> øjne og ører som indgange til og udgange fra levende kroppe.
> Det er alle de daglige ting der er fælles for alle
> på alle forskellige sprog. Altings lyde i gigantisk
> total disharmoni, skrigende vanvid hængt ud på kvadreret papir
> og tjæret bevidstløst ned i branderter hinsides alle lukketider,

digtet er fuldkommen ædru ved daggry, når kirurgen løfter kniven
for at skrabe det unævnelige fy af præsidentens portvinstud.
Det sker her og der og det er fælles. Det er dit og mit,
mens dig og mig og vi to drøner med en gravko
tværs gennem rådhuset tværs gennem kasernerne tværs gennem
fabrikshallerne og kantinerne jævner skurvognene med jorden
og lykkeligt hulkende til sidst æder kilometervis af tang
af verdenshavets evige mudderpøl
mens græsset gror gennem cafeens spejle, stritter
i alle retninger fra møgbeskidte rødder,
sigtet er gylle og galde
fylde og fald
hyldest og knald,
Digtet er altid velkomment hvor ingen
betaler mere end sig selv for at være til.
(s. 13-15)

Digtet kan inddeles i tre momenter: erindring, refleksion, aktion. Det åbner med henvisninger til Ginsberg og Kerouac, som både kan høres og læses intertekstuelt. De første linjer parafraserer rytmen i indledningsstrofen til *Howl* med to trykstærke betoninger efter hinanden. Ginsberg skrev: "*I saw* the best mind of my generation destroyed by madness [...]". Laugesens generations-digt går i dialog med *Howl* og fortæller: "*Vi hør*te hylet fra Amerika". Man kan bemærke allitterationen, som betoner de lydlige aspekter ved hylet og Howl. Howl og vejene bliver metonymier for beat-poesien. Som i regnbuedigtet, men med helt andre billeder, er den grundlæggende figur spændingen mellem stivnen, omklamring og død og på den anden side fri bevægelighed og livskraft. Græsset bliver billede på den subversive kunst, som ikke lader sig underkue, men med voldsom kraft sprænger sig tilbage midt i 80'er-postmodernismens pæne blankhed. Digtet bevæger sig mellem forskellige retoriske stilarter og tempi. Visse elementer er overført og transformeret fra de foregående digte, f.eks. scenen, hvor læsningen foregår: "cafeterier og kaffebarer" (jf. Regnbuedigtet), kunsttraditionen som næringssubstrat, en mødding, hvorfra noget nyt kan vokse frem (jf. digtcitatet oven for). Dertil kommer forestillingen om poesien som vækst. Græs-metaforen bliver her et billede på en poesi, der ikke præsenterer sig som rendyrket, fuldendt form. Digtene forstås ikke som en samling afskårne blomster, men vokser vildt og præsenteres i sin helhed med rodnet og jordklumper. Et ander-

ledes råt og upoleret udtryk, der følger sine egne veje og bringer møg og slagger med ind i digtet, hvis det er tilfældet. Igen: det grimme og det skønne er ikke modsætninger, men hinanden gennembrydende forskelle. Der indflettes repliksprog og spørgsmål. Svarene har ikke et, men mange former. I digtets sidste tredjedel sættes tempoet i vejret ved hjælp af polysyndese og rim, f.eks. variationen over børnerimet "Dig og mig og vi to", den tredobbelte gentagelse af "tværs gennem". Temposkiftet fører skriften frem til den gådefulde konklusion, hvor et modtagerperspektiv involveres. Slutningen er åben, overladt til læserens videre refleksion.

I *Vindens tunge* tales med mange sprog og former. Vi har set tombstone-digtets rimparodi, regnbue-digtets bevægelse mellem forskellige sanseindtryk, det lange prosalyriske poetik-digt, et eksempel på transformation mellem kortprosa og prosalyrik, helstøbte afrundede digtformer, enkle minimal-former og det typografiske billeddigt. Ind imellem findes fragmenter, skitser og noter. Også raseriet sprænger sig vej i en rå og direkte form, der viser, at 60'ernes vilde sprog måske alligevel ikke er hæmmet og svækket i de mondæne 80'ere. Tværtimod finder det anarkistiske oprør et nyt udtryk som protest mod og forholdsregel over for trusselen om institutionernes og markedets omklamring af kunsten:

> Ned i sprogets kloakker. Højteknologisk æstetik kommer
> ind fra højre tung af modernistisk skrot. Alt hvad vi
> nogensinde smed i jeres museer var spild – affald fra
> den kværnende proces, som vi holdt gående i os selv
> med alle midler, indtil mangelen på feedback kvalte
> det hele. Forurening afløste foruroligende syner,
> nætterne blev som afbrændte musvitter bag tobaksgule
> gardiner og dagene blev skrigende skærme på sommerhusets
> vægge ud mod en ny verden af afkald og aflad.
> Ingen konservativ konfession kan rokke ved det faktum,
> at kunsten er død. Det er som død den fascinerer, som
> ideologi, som institution, som vare. Som afstand og
> intethed. Som gamle dage og nye tider.
> Flåede telefonbøger. Selvangivelser oversmurt med lort.
> Skrald og pis. Alt står stille. Munden fuld af visne
> blade. Glemsel i talrækkernes mystiske paradis midt
> i foråret skudt ned af vismænd.
> Gå ind i nærmeste bank med en vandpistol fuld af ajle
> og fyr ned i pengeskufferne. Teologerne tilgir på

afbetaling. (s. 83)

Dét, som driver digterens raseri frem i sproget er en tendens i tiden, som truer med at lægge kunsten død. I 80'erne blev vildskaben, grimhedens æstetik og kaos gjort mondænt. Man kan tænke tilbage på kunstverdens begejstrede modtagelse af "de unge vilde" og den massive glemsel blandt kunstkritikerne over for denne 80'er-ekspressionismes ophav bl.a. i 60'er-kunsten. Laugesen har ikke glemt og vil ikke lade læseren glemme traditionen. Ikke af nostalgiske grunde, jf. selvkritikken i første halvdel af teksten. Han er ikke bange for at bevæge sig "ned i sprogets kloakker", når det gælder om at udføre den beskidte, men nødvendige manøvre, der skal til for at friholde kunsten fra markedsstyring og kynisk beregning.

Igen kredser metaforikken om død og stilstand, som her også betyder manglende kontinuitet. Forbindelsen mellem før og nu er skåret over – resultatet er afstand og intethed. Her lades håbet ude. Fuglene er brændt af. Foråret, som skulle indvarsle nyt, er skudt ned. Til sidst ses ingen anden udvej end opfordring til et commando-raid vendt mod pengemagten. Som vist arbejder Laugesen ikke med en særlig poetikgenre. Poetik og poesi opfattes som to gensidigt afhængige momenter af digtningen. Han deltager kun sjældent i den offentlige debat; kultur- og samfundskritikken finder vej i hans tv-anmeldelser i *Information* og i digtene, som her. Det er denne kultur- og institutionskritik, Erik Skyum-Nielsen henviser til i sine anmeldelser (jf. kap. 4), når det hedder at Peter Laugesen "vrænger" i sine digte. Også her er der samtidighed mellem teori og praksis. Opfordringen til oprør og revolte er praktiseret i digtet som en tilsvining og destruktion af sproget og kunsten. Den form for digtning kan ikke gøres til objekt for idealer eller investeringer.

VII

Landskab i bevægelse

Sidst i digtsamlingen *Når engle bøvser jazz* findes et langt digt, der indeholder alle de formtræk, som er diskuteret i det foregående: naturiagttagelse, gentagelse og variation, brugen af enkle greb, retoriske skift indvarslet med rim og rytme, paronomasi,

henvisninger til kunst og kultur, anvendelse af mange sprog. Digtet har navn efter den finske digter Pentti Saarikoski:

SAARIKOSKI

Våd og blændende juledag med brune sorte og gule
og blegt grønne marker.
Solen går ned med sin baltiske melankoli og uden at der er
nogen anden historie at fortælle.
At være en mark i december at være en sø der skvulper sort
ind over slidte stentrin og vugger et evigt foranderligt mønster
af små stumper rør i en bræmme langs bredden.
At være moser og bjerge og stepper og skove og regn og blæst
og fugle og hunde og drømme og håb og år der er gået.
At være en bog der skriver privat som en dør til det sted
hvor den skriver.
At være de tricks man kender de grunde man har og de modsatte kræfter.
At være så gammel som de som mig som skriften som sproget
som kunsten som digtet og det er sgu gammel.
Og konversere har man aldrig lært man snakker med sig selv
man jager engle gennem julestuen og de ligner alle sammen Francis
Ponge.
Man kan gå med sit horn i natten og trutte alene. Man kan være
vampyr med en egetræspæl gennem hjertet. Man kan boble blod
over endnu et landskab, bare en skitse.
At være New York, Paris og Chateaubriand: "Sur les monts
de la Caledonie, le dernier barde qu'on ait ouï dans ces
deserts me chanta les poemes dont un heros consolait jadis
sa vieillesse. L'ancienne et riante Italie m'offrit la foule de
ces chef-d'ouvres."
Le cose di casa. Fiamma amica. Den allersidste mohikaner
der drikker ildvand i downtown Montreal klokken seks om morgenen
hvor husene står på tæer med jetlag og klang af knogler.
Verden sunget fra en knold i Brabrand, flatbush Tombstone.
Not know not see who.
Folden lukker ude folden lukker inde folden folder fjolser.
Whiskey skrev sol over Lowell gennem Gloucester til alle
de rastløst spjættende alle de døde og levende.
Stammende fæ spjættende folk. Ny tænder.
At være moser og hjerge og stepper og stammer og regn og stumper
af rør i en drøm og håb over slidte stentrin og hunde og fugle
og mark i december.
At være navlestrengenes mantra og mumlekor på splatterscener.
Taivas on harmaa. Pystysuora kuin seinä.

(Himlen er grå. Lodret som en væg)
(*Når engle bøvser jazz*, 1998, s. 281-282)

Læsningen af digtet kan tage udgangspunkt i verselinjen "Verden sunget fra en knold i Brabrand, flatbush Tombstone", der fungerer som en beskrivelse af digtet som handling. Der tales fra et geografisk topos, som både er konkret og lokalt i forhold til den ubestemte og globale topos kaldet verden. Mange af Laugesens digte har Brabrand og omegn, hvor digteren bor, som udgangspunkt. Regnbue-digtet i *Vindens tunge* kan meget vel have Brabrand sø som udgangspunkt. Brabrand er som bekendt en bydel beliggende på nogle bakkedrag i udkanten af Århus. Fra dette perifere "knolde-perspektiv" – perifert i en global sammenhæng – bliver "verden sunget". Forskellen mellem det lokale og det globale, mellem periferi og center er opløst. Om man sidder i Paris, New York eller Brabrand er ikke afgørende. International metropol eller østjysk forstad kendt for sin 70er-slumbeton - verdenspoesi kan skrives, der hvor digteren befinder sig. Appositionen "flatbush Tombstone" henviser til et andet lokaldistrikt, nemlig bydelen Brooklyn i New York, hvor hovedgaden hedder Flatbush Avenue. Det er også her, man finder 50'ernes og 60'ernes legendariske kunstnerkvarter Greenage Village. Flere af beat-digterne holdt til her. Tombstone er både navnet på en legendarisk nybyggerby og henviser til epitafiet som genre, jf. det rimede Tombstone-digt fra *Vindens tunge*. Der er tale om en her-og-nu digtning, sådan som Laugesen har "lært" at skrive ved at læse amerikanerne og deltage i situationismen. Dernæst kan det bemærkes, at digteren betjener sig af et enkelt sprog og et enkelt vokabularium. Ud over sang-metaforen er der ingen billeder eller symboldannelser. Derimod er der tale om en brug af syntaks og allusioner, som gør meningen med de enkelte ord flertydig. Den grammatiske kortform "verden sunget", dvs. en perfektum participium uden agens og hjælpeverbum er ikke almindelig i dansk sprogbrug. Den bruges først og fremmest i avisoverskrifter og på spisesedler, såkaldt "gult sprog". I en engelsksproget sammenhæng er det derimod en meget anvendt form. Denne opmærksomhed og fornemmelse for sprog og betydningsdannelse i de mindste detaljer er til stede overalt hos Laugesen. Hensigten er igen, dels at sige mest muligt på den mest enkle måde, dels at opnå en form for semantisk ubestemthed med enkle virkemidler. Bliver verden sunget af digteren? Synger eller synges verden

gennem digteren? Der er flere mulige svar på relationen mellem subjekt og objekt. At synge verden fra en knold, giver for en dansk læser associationer til børnesangen om Ole, der drømte om at fare verden viden om. Laugesens svar på det poetiske udlængselstema, der lader sig høre som et ekko af traditionen, lyder: sæt dig ned og skriv det der er, dvs. det der er verden. Dermed får verden en anden betydning end den geografiske. Verden er også det foreliggende, det der *er* og som er til enhver tid. Hvad betyder det så, at "verden er sunget"? For det første, at Laugesen ligesom Turèll knytter an til den barde- og skjaldetradition, som bl.a. findes i postmoderne amerikansk digtning. Det franske citat af Chateaubriand taler om en gammel barde, der synger sine digte. (Chateaubriand er i øvrigt kendt for sit posthumt udgivne prosaværk, *Mémoires d'outre tombe* eller *Erindringer fra den anden side graven*). Hos Peter Laugesen betyder det, at også grænserne mellem kunst og verden er flydende. Kunst er ikke afgrænset gennem udelukkelse fra verden og verden er ikke afgrænset gennem udelukkelse fra kunsten. Berøringspunktet mellem den litterære kunst og verden kan metaforisk beskrives som sang eller mere almindeligt som sprog.

Det er karakteristisk, at Laugesen ikke påtager sig at synge *en* verden, eller at synge verden *frem* eller at synge *om* verden. Digteren holder ikke særverdener og visioner frem for læseren eller omtaler og beskriver tingene. Den verden, der synges er afledt af synet af et vinterlandskab. Ambitionen er endnu engang med naturen som forbillede at skrive en væren frem i og med sprog. Igen ses at formen hele vejen følger indholdet: den rolige blide rytme, de mange gentagelser, anaforen "at være", der næsten får karakter af et mantra, små forskydninger i naturelementerne. De indflettede fremmede sprog tilfører nye varationsmuligheder til det danske, f.eks. vokalmodulationen i "flatbush Tombstone". Stoffet i digtet reflekterer både Laugesens rejse i USA blandt andet med besøg i Kerouacs og Olsons byer, Lowell og Gloucester og læsningen af så forskellige digtere som Saarikoski og Chateaubriand. Lige som i digt nr. 9 lykkes det ikke at eftergøre naturen – men det lykkes at skrive et tombstone-digt. Et digt, der på en gang er meget personligt og samtidig helt åbent. Sammenfattende kan det siges at Peter Laugesen i sit forfatterskab forsøger at omsætte hverdagens former, herunder natur og kultur, til lyd og billeder i sproget. Til brug for dette arbejde inddrages alt foreliggende materiale.

Opbruddet fra modernismen brød over en bred front med monokulturen og den forestilling, at der til hver en tid hører en bestemt omverdensoplevelse, som kun kan gengives i en bestemt form. Opbruddet viste, at kunsten har mange former; at der ikke er en, som er mere rigtig end andre. Den erfaring har præget periodens kunst og litteratur fra 60'erne og frem til årtusindskiftet. I Peter Laugesens poesi tages den radikale konsekvens af princippet om forandringens konstans. Til hver situation og til hvert digt findes en ny måde at bruge sproget på. Det kan ikke vises. Læseren må erfare det selv.

Kapitel 7

EN PLAYMAKER I AKTION

– om genrer og kommunikationsaspekter i Hans-Jørgen Nielsens forfatterskab

I

Et forfatterskab i tiden

Hans-Jørgen Nielsens (1941-91) forfatterskab er ikke stort i omfang, men spænder over mange genrer, dækker tre årtier og er rigt repræsentereret i antologier og litteraturhistorier.[185] Forfatteren gør sig smukt bemærket allerede med sin første bog, de meget roste og ofte citerede gendigtninger af japansk haiku-poesi, *Haiku* (1963).[186] Samtidig ses det af bogens efterskrift, hvordan Nielsen tidligt forsøger at etablere en position i den litterære og kulturelle offentlighed som formidler og debatskaber i polemik med modernismens digtere og fortolkere. Efterskriften fungerer i lighed med Nielsens øvrige litteraturkritik og -formidling, både som indlæg i den aktuelle litteraturdebat, som poetologi og som kritik af den vesterlandske metafysik, der ifølge Nielsen er årsag til modernismens krisebevidsthed.

En anden type indslag i midttressernes modernismedebat fra Hans-Jørgen Nielsens side er de fire digtsamlinger, *at det at* (1965), *konstateringer* (1966), *'output'* (1967) og *fra luften i munden* (1968). Følger vi Nielsens egen opfattelse (jf. kap. 3) kan værkerne læses programmatisk som en praktisk demonstration af skiftende aktuelle stilarter fra kombinatorisk konkretisme, til spil-, eksempel- eller systemdigtning og hallucinatoriske fantasistykker. Den fase af forfatterskabet afsluttes med prosaeksperimentet »Den mand der kalder sig Alvard« (1970). Sit litterære gennembrud hos et bredere publikum får Nielsen med den debatskabende *Fodboldenglen* (1979), som efterfølges af det lange gennemkomponerede digt, *Hælen* (1981). Parallelt med disse værker arbejder Nielsen med særdeles omfattende essayistik, kultur-journalistik og -debat, ligesom han er en produktiv anmelder og kritiker gennem hele karrieren.

I rollen som formidler og igangsætter arbejder Hans-Jørgen Nielsen ud fra en bred aktionsradius. Forud for digterdebuten ligger nogle års virksomhed som litte-

raturstuderende, skribent, musiker og aktivist i forskellige genrer, medier og miljøer. Midt i 60'erne bliver han og Erik Thygesen inddraget i Eks-skolemiljøet. Han er medarrangør af happenings og oplæsninger, producerer radio, leverer kritik til *Ekstra Bladet*, digte til *Hvedekorn*, skriver artikler om musik, teater, poesi og arkitektur på free lance basis og fungerer som konsulent og talentspejder på Borgen og Arena. Interessen for det dagsaktuelle og for formidling af strømninger i tiden viser sig også i et omfattende arbejde som debattør, tidsskriftredaktør og igangsætter af nye tidsskrifter. Sammen med Vagn Steen præsenterer Hans-Jørgen Nielsen debuterende danske og svenske konkretistdigtere i hæftet *Digte for en daler* (1964-65). Fra 1965 til '66 er han redaktør på *Dansk Musiktidsskrift*, som både introducerer elektronisk kompositionsmusik, seriel musik, teorier om informationel æstetik og bringer analyser af pop-kultur. I 1966 præsenterer han sin opfattelse af konkretisme for en større litterær offentlighed, dels via introduktion af digte-for-en-daler-lyrikerne i *Politisk Revy*, dels som indbudt medredaktør og skribent på *Vindrosens* tema-nummer om konkretisme. Året efter bliver han ansat på dagbladet *Information*. Samtidig aktionerer han på andre fronter, f.eks. ved at deltage i kollektivtidsskrifterne ta' (1967-68), *ta' box* (1968), undergrundsbladet *Hætsjj* (1968-70), og filmproduktion i kredsen omkring ABCinema (1968-70). Hans-Jørgen Nielsen er også at finde både som deltager og anmelder af PO-EX 65 (se kap. 2). Han har desuden kontakt til nordiske og tyske forfattere, som i 60'erne indgår i forskellige konkretist-miljøer.

I 1968 udkom essay-samlingen, 'Nielsen' og den hvide verden, der rummer genoptryk af centrale artikler fra *Vindrosen*, *Information*, *Dansk Musiktidsskrift* og *ta'* om bl.a. attituderelativisme, værdirelativisme, forfatterroller, konkretisme, informationsæstetik, zenbuddhisme og happening-kunst. Et andet vigtigt indslag i sam- og eftertidens litterære debat fra samme år er 'generationsantologien', *eksempler*, det polemiske svar på Brostrøms standardantologi, *Den ny Poesi* fra 1962. I efterskriften, som også findes i revideret form i *Selvsyn* I:19-28 (1968) formulerer Nielsen sin kunstneriske udviklingsteori om "modernismens tredje fase" karakteriseret ved en bevægelse fra "erkendelse til eksempel".

Efter de to bøger bevæger Nielsen sig gradvist væk fra 60'ernes tværæstetiske eksperimenteren via et engagement, der både omfatter ungdomsoprørets politi-

ske aspekter og en mere rendyrket litterær æstetik til en fase i begyndelsen af 70'erne, hvor det med en typisk Nielsen-formulering blev "nødvendigt at legitimere æstetikken ud fra dens politiske instrumentalitet". (Skyum-Nielsen. 1982, s.296). Et skifte, der er synligt i valget af nye projekter: i 1969-70 står Hans-Jørgen Nielsen bag udgivelsen af det litterære tidsskrift *mak* sammen med "ungdomsoprørerne" Claus Clausen og Ebbe Kløvedal og forfattere og litterater som Svend Åge Madsen, Per Højholt og Steffen Hejlskov Larsen. I 1970 sættes der punktum for *la belle époque* med Alvard-bogen, der iflg. Nielsen var tænkt som et "samlende monument over 60'erne".

I 70'erne er Hans-Jørgen Nielsen i front med en anden for for aktion som igangsætter af kulturtidsskriftet *Hug!* (1974-), bl.a. sammen med Erik Thygesen, Kristen Bjørnkjær, Sigurd Kværndrup, Peter Madsen, Morten Thing, Niels Brunse, Toni Liversage, Ebbe Sønderriis og Jette Lundbo Levy. Han er redaktionsmedarbejder på *Politisk Revy*, kulturjournalist ved forskellige medier og medudgiver af en række bøger om politik, kunst og historie. Han spiller en vigtig rolle som formidler af den nyeste litteratur ved at deltage i redigeringen af *Samlerens antologi*, bd. 11 (1974). Sideløbende med 70'ernes politiske projekt – og helt karakteristisk for en række midttresserdebutanter, f.eks. Thygesen og Bjørnkjær, indtræffer en digterisk tavshed. I Nielsens tilfælde fra Alvard-bogens Derrida-inspirerede skrifttematik til den tids- og genretypiske "dannelsesroman" *Fodboldenglen* (1979). Efter digtet *Hælen* (1981) koncentrerer Hans-Jørgen Nielsen sig om sagprosa og essay-genren, som han opdyrker og fornyer i sin egenskab af kulturredaktør på *Information* fra 1981. Essaysamlingerne *Billeder fra en verden i bevægelse* (1980) og *Efter den fjerde whiskey trak han pistolen* (1982) omfatter tekster fra 1968 til 1982. Billed-bogen indeholder artikler med forskellig emner fra "Gøg og Gokke, fodbold og gastronomi til marxologiske studier, østeuropæiske dissendter og kritisk økologi" som det lyder i forordet. I *Efter den fjerde whiskey...* med genrebetegnelsen "ræsonnerede historier" forsøger Nielsen at kombinere personlige minder, halvfiktive beretninger og teoretiske betragtninger i en genre, der nærmer sig det klassiske essay. Et højdepunkt er essayet "Belle époque, lille 60'er-resumé", som beskriver den mandlige hovedpersons hæsblæsende tour de

force gennem 60'ernes skiftende moder og trends frem til beslutningen om at 'blive politisk' truffet en aften engang i 1968:

> [...] og en aften kan man se ham optræde i Studentersamfundet, i en flaskegrøn jakke med kæmpestore blomster og en skjorte med masser af flæser og kalvekrøs diskuterer han med en kedelig, kortklippet fyr, der hedder Benito Scocozza, og fabler vidtløftigt om, hvordan arbejderklassen, selv den, er håbløst integreret i det bestående, og at det er fra netop den oppositionelle del af ungdommen, det nye må komme. Scocozza skærer ham ned så let som ingenting, får ham til at føle sig som en arrogant borgersøn, og mens han bliver mere og mere svedig og tavs og utilpas i sit fine dress, må han høre på en politisk diskussion, der går mere eller mindre hen over hovedet på ham. Han føler sig dum og beslutter at gøre noget ved det. Og politik er åbenbart ikke bare sådan. (Nielsen. 1982, s.119-20).

Resuméet slutter omkring 1970, hvor det konstateres at la belle époque med dens sidordnede sammenhænge er overstået: "Herefter bliver det umuligt at hægte det hele sammen med »og«". Man kunne tilføje, at netop 70'ernes marxistiske projekt er karakteriseret ved en tænkning i hierarkier i modsætning til 60'er-generationens forsøg på at nedbryde hierarkiske former og strukturer.

Kort tid efter Hans-Jørgen Nielsens død ved en ulykke i 1991 udkom essayet *Den fraktale boogie*. I anledning af sen-80'ernes holisme-debat i naturvidenskab og humaniora polemiserer Nielsen her mod enhver form for helhedstænkning i en reaktualisering af sin egen metafysikkritik fra 60'erne. Året efter udsendte Claus Clausen, Pia Friis Jensen, Morten Thing og Tania Ørum et udvalg af rejseartikler fra 80'erne under den titel Nielsen selv havde planlagt: *Verden i stykker*. Verden viser sig stykkevis både for den rejsende og for den læsende, og mere generelt for den oplevende, erkendende bevidsthed. Men samtidig antydes en nostalgi for helhed med mindelser om modernismens tragisk tabserfaring – en verden er gået i stykker.

Spørgsmålet er, hvordan man skal læse og placere dette heterogene forfatterskab. Er der tale om en form for moderne Gesamtkunstwerk bestående af parallelle, selvstændige elementer? Eller afgrænser genrerne sig fra hinanden? Er der en konstans i forfatterskabet bag dets flimrende overflade? Fungerer de poetologiske udsagn deskriptivt, epistemologisk eller ontologisk? Og videre: Er det muligt at påvise en tendens i de forskellige tekster i retning af en forlængelse af eller et opbrud fra modernismen?

II

Et opdateret oplysningsprojekt mod specialisterne

Hans-Jørgen Nielsens litteraturessays må først og fremmest læses dels som del af et opbrud fra modernismen, dels som fornyelse af kulturjournalistikkens og -debattens formidlingsformer på vej ind i 'kommunikationssamfundet.' Nielsen er først og mest registrator og formidler af de nyeste kulturelle tendenser og fænomener, der ofte bringes sammen i utraditionelle synsvinkler. Udover denne provokations- og nyhedsappel får hans argumenter slagkraft og autoritet gennem en strategisk placering i medierne. Han henvender sig samtidigt til læsere af *Information, Vindrosen, Selvsyn, Kritik* og/eller *ta', ta' box, mak, Hætsjj* og *Hug!*. Han færdes både i de alternative kunstmiljøer og har som kritiker og anmelder platforme, der giver indflydelse og magt både i forhold til sine samtidige kunstnerkolleger og i den etablerede kulturelle offentlighed.

Forfatterskabet kan i en vis forstand betragtes under ét, dvs. uden principiel skelnen mellem dets genrer og faser. Ikke som et Gesamtkunstwerk i stil med Kirkebys skiften mellem forskellige udtryksformer, der relaterer sig til hinanden; heller ikke som resultat af en vellykket syntese[187], men som et samlet, stadigt reaktualiserende, indslag i den fortløbende offentlige, kulturelle og litterære debat. Det er et aktionerende arbejde, der på alle måder går demonstrativt ind i sin samtid ud fra den hensigt at formidle "billeder fra en verden i bevægelse" i en debatterende, spilskabende og selviscenesættende offentliggørelse. Nielsen forklarer i forordet til essaysamlingen *Billeder fra en verden i bevægelse* (1980), at hans generation af intellektuelle i kraft af en anden social baggrund, var "mere *journalistisk* indstillet end traditionelt i kulturlivet" og at det at være intellektuel "var at snakke med om alle tilværelsens og samfundets fænomener, blande sig i så meget som muligt". Men vel at mærke at blande sig "i tillid til sin egen forstand og sensibilitet [og] ikke lade sig fange og dupere af specialister og eksperter".[188] Nielsens velkendte kritik af modernismen kan da læses som et forsøg på at realisere et opgør med modernismetraditionens højt specialiserede formidlingsapparat, dets faghierarki og ekspertvælde, dets afvisning af samtidige fænomener som masse- og trivialkultur. I den forstand er han i samklang

med opbruddets mange tendenser i retning af det antiautoritære og det dehierarkiserende. Men samtidig er Hans-Jørgen Nielsen optaget af at være den, der styrer debatten og sætter spil igang. I forordet til *'Nielsen' og den hvide verden* formuleres essaysamlingens dobbelte formål:

> For det første har jeg naturligvis haft behov for at få kommunikeret mine meninger og vurderinger i en bredere og derfor mere slagkraftig form. Jeg har noget på hjerte, som det hedder....[For det andet, er der] opstået et privat behov hos mig selv for ligesom at få sundet mig og få samlet mig selv op ved at konfrontere mine synspunkter i forskellige sammenhænge med hinanden. (Nielsen. 1968b, s.7).

Hans værk former sig som en reformulering og opdatering af traditionen fra det moderne oplysningsprojekt. Ikke som opdragende formidler, men i forhold til samtidens, dvs. mediesamfundets vilkår og spilleregler, som udspil af tekster og meninger i offentlighedens døgnaktuelle begivenhedskultur. Heri ligger et genreæstetisk kriterium svarende til nyhedskravet i journalistikken, og en demonstration af ethvert af ethvert udsagn relative værdi. Hverken kunsten, kunstneren eller kulturen skal betragtes under evighedens synsvinkel, men får sin betydning og aktualitet iøjeblikkets her-og-nu-orientering. I den forstand kan Nielsens oplysning sammenlignes med happening-kunsten som aktionsform. I forhold til sine forgængere repræsenterer han en ny formidlertype, og hans formidling må derfor læses på egne betingelser, som det det er: shows, happenings, performances, spil, aktioner – det er svært at vælge én metafor og genre. Hvis man med reference til dadaismen og den tidlige ekspressionisme som traditionshorisont bruger begrebet om 'kunst som aktionsform' som en fællesnævner for 60'ernes forskellige opbrudspositioner og udtryksformer, kan Nielsens værk ses som én måde – og en enestående måde – at forvalte aktionsprojektet på. Helge Rønning er tæt på, dog uden at drage den konklusion, når han indleder sit Nielsen-portræt med et sigende læsercitat: "...lese Information og se hva vår venn Hans-Jørgen har fore i dag..." Sådan skrev den norske digter, Jan Erik Vold, i 1968. Citatet indikerer forventning – ikke om reflekteret analyse eller dybdeborende journalistik, som man kunne forestille sig i *Information* – men om overraskende aktioner: hvad har Nielsen nu for? hvilket spil har han nu sat igang?

Et eksempel på tidsaktuelle ud- og modspil er den berømte generationsantologi, *Eksempler* fra 1968. Antologien repræsenterer ikke midttressernes opbrudslyrik bredt – faktisk forholder den sig meget frit til generationsbestemmelsen, idet der er 25 år mellem ældste og yngste bidragyder. *Eksempler* udgør et argument for opbrudspositioner, som Nielsen sympatiserer med: Per Højholts poetik, konstruktivistisk konkretpoesi, pop-kunst og ny-enkel poesi. Digtere som Klaus Høeck, Peter Laugesen og Dan Turèll med debut i 1966 og '67 er for eksempel ikke taget med. Den stofbegrænsning sætter sig spor i eftertidens opfattelse og antologisering både af 60'er- og 70'er-litteraturen. Samtidig bevirkede antologiens provokatorisk selektive udvalg og debatskabende efterord, at Nielsen fik sat opgøret med modernismen på den litterære dagsorden, endda så eftertrykkeligt at "3. fase modernisme" er blevet hængende som en hel gængs periode- og stilbetegnelse.[189]

Karakteristisk for Nielsens argumentationsform er teserne i *Eksempler*, ikke særligt gennemarbejdede eller teoretisk underbyggede, ligesom der ikke er eller måske skal være logisk stringens i fremstillingen. At der heller ikke er tale om originale teser har Thorkild Bjørnvig påvist i essayet "Poetry fiction".[190] Således er Nielsens centrale tese om bevægelsen fra erkendelses- til eksempeldigtning lånt fra Højholts poetikskrift, *Cézannes metode*, 1967, som udfolder udsagnet "Kunsten må exemplificere".

Et andet eksempel på udspil af både gamle og nye teoridannelser er Nielsens brug af udviklingstanken som argument mod modernistiske eller modernismelignende æstetikker og for konkretistisk eksempel-digtning. I *Vindrosens* temanummer om konkretisme præsenterede han i overensstemmelse med sit forbillede Eugen Gomringer, den tysk/brasilianske konkretpoesi som en "udviklingshistorisk nødvendighed".[191] Udviklingsæstetikken blev i et senere nummmer skarpt kritiseret både af Brostrøm og Hejlskov Larsen. Nielsen svarer i Efterordet til *Eksempler*, ikke med en afklarende analyse, men ved at applicere forskellige udviklingsbegreber på eksempel-digtningen. Modernismens udvikling i faser analogiseres både til marxistisk historiefilosofi, principper fra mekanisk fysik, eksistentialisme og evolutionslæren. Det er pædagogiske forklaringer, som bygger på velkendte og anskuelige udviklingsmodeller, "kædereaktion", "spring", "mutation". At forklaringerne måske indbyrdes er

logisk inkonsistente – determinisme og non-determinisme på en gang – generer ikke Nielsen. Han sætter forklaringsmuligheder i spil – resten er overladt til læseren.

Nielsen bliver synlig i dialogen med den akademiske tradition, f.eks. gennem valg af medium, direkte henvisning til Brostrøms modernismetænkning, brug af videnskabsteoretiske termer og reference til kendte og anerkendte filosoffer. Samtidig appellerer han til et bredere og yngre, mindre autoritetstro publikum gennem en forenklet, ikke-hierarkiserende brug af begreberne. Kunst forstås udviklingshistorisk både ved hjælp af Marx og Sartre og Kirkegaard og Foucault og Darwin og...og...og... – læseren må selv ta'! Desuden antyder analogismerne sammenhænge eller ligheder mellem udviklingen i kunsten, i samfundet, hos det enkelte menneske og i biologien. Den 'generelle' udvikling er tilsyneladende underlagt et sæt lovmæssigheder, som kan beskrives objektivt. Fremvæksten af nye kunstformer og -arter bliver et fænomen, som kan beskrives og forstås rationelt ud fra logiske og kausallogiske principper. Udviklingstanken er anvendelig i Nielsens oplysningsprojekt, den kan kommunikeres, fordi den er inter-subjektiv og kontrollerbar.

Men hvordan forene en udviklingstænkning, som er hierarkiserende og eksklusiv med en relativisme, som er non-hierarkisk og inklusiv? Det sker fordi teserne ikke er syntetiseret hos Nielsen, men fungerer parallelt og sideordnet. Desuden kan Nielsens udviklingstænkning læses som en radikalisering og reaktualisering af modernisternes fornyelsestænkning, jf. Brostrøms emfatiske modstilling af traditionalisme og modernisme, fokuseringen på det *ny* og på begrebet om *samtids*bevidsthed.[192] Nielsen – og før ham Gomringer – forklarer, at kunsten med konkretismen er kommet på omdrejningshøjde med det teknologisk-materielle (herunder også det sproglige) udviklingsniveau i kommunikationssamfundet. Modernismen var, iflg. denne forklaring, resultatet af mangel på kommunikerbarhed som følge af værdirelativismen. Kunsten blev privat. Den nye generations samtidsbevidsthed er karakteriseret ved accept af relativismen, dvs. en udstrakt grad af *samtidighed* som følge af kommunikations- og medierevolutionen. Denne enkle og rationelle forklaringsmodel forudsætter og reaktualiserer forestillingen om kunstens nytteværdi og hensigtsmæssighed, idet den ny kunst gør opmærksom på og skaber erkendelse om sprog som interpersonel kommunikation og fokuserer på kunst som kommunikativ hen-

vendelse. En generel afvisning af sprogets erkendende og repræsentative funktioner er ikke på tale. Det som afvises generelt i Nielsens – og andres – opgør med modernismen, er forestillingen om poesien som priviligeret medium for erkendelse.

III

Radikaliseret modernisme eller post-modernisme

I eftertidens litteraturhistorieskrivning fremstår Hans-Jørgen Nielsen ofte som generationens repræsentant for opgøret med modernismen. Som nævnt i kap. 3 var der forskellige synspunkter blandt deltagerne i diskussionen om et sådant opgør. Debatten er central for forståelsen af forskellige positioner i datidens opbrud fra modernismen. Hans-Jørgen Nielsen taler med sin 3. fase modernisme for en radikalisering af modernismen, mens Erik Thygesen beskriver en ny tilstand i kunsten *efter* modernismen. Thygesen har senere karakteriseret deres uenighed som et forsøg på fra Nielsens side at drage de litteratur-politiske konsekvenser af 60'er-eksperimentet. Men måske handler det også om forskellige typer projekter: Nielsen i rollen som aktionerende playmaker og Thygesen, som på det tidspunkt, gør sig til talsmand for 60'er-avantgardens æstetiske landvindinger.[193]

I efterordet til *Eksempler* havde Nielsen reflekteret over en fornyelse af forfatterrollen:

> Den unge poesi må i overensstemmelse med sine relativistiske udgangspunkter blive en poesi, der skrives *mellem* folk og ikke *for* folket. Forsøg på det sidste er ikke alene udsigtsløse, men indebærer også et tilbagefald til den gamle forfatterrolle med poeten som en slags sækulariseret præst, der opdrager folket. (Nielsen. 1968a, s.177).

Digteren skal iflg. Nielsen ikke længere være den der formidler kritisk erkendelse til en passiviseret læser. Han skal istedet påtage sig det "dybt eksistentielle engagement", der ligger i at indkredse og formulere den "bevidsthedsmutation" (dvs. 3.-fase modernismen), som "radikalt omfortolker vores menneske- og omverdensbilleder." Erik Thygesen så ingen reel fornyelse i Nielsens modernismekritik. Han opfattede kravet om eksistentielt engagement og digtningen som eksistentielle korrelater som et "nyt, falsk profetskæg man klistrer på poeten". I stedet foreslog han en afmytologisering af kunst*værket*. Hans-Jørgen Nielsen svarede, at "udviklingen går

ikke i retning af en »post-modernisme« ...det der sker, markerer blot en ny fase i den modernistiske tradition.] Han fastholder kravet om eksistentielle korrelater og gentager, at der primært er tale om en ændret holdning til det at lave litteratur:

[...] litteratur [bliver] en måde, hvorpå man kan lave sproglige *eksempler* på verdener og ikke udtryk for "dybe" indsigter i en forudgiven verden. Sagt på en anden måde: Litteratur bliver en virkelighedsgenerator og ikke et erkendelsesmiddel, som den endnu var for den foregående modernistgeneration. (Nielsen. 1968a, s.75).

Både i denne diskussion og andre steder understreger Nielsen en kontinuitet mellem modernismetraditionen og opgøret med modernismen. Begrebet om eksistentielle korrelater – en opskrivning og sammenskrivning af Eliots objektive korrelat og modernisternes eksistentielle engagement – optræder første gang hos Nielsen på bagsiden af debutsamlingen *at det at*, 1965. I fire paragraffer forklarer digteren sit værk, dets intention og læser-strategi. Indledende hedder det om forholdet mellem sprog, tekst og verden:

at det at indeholder tekster som bygger på sprogets egenverden, sproget som tegnsystem, som spillesystem[...]teksterne eksisterer ved egen kraft snarere end i kraft af nogen tillagt værdi som udsagn om ikke-tekstlig realitet

Grundsynspunktet er her som førnævnt, at teksterne og forfatteren bagved ikke skaber erkendelse om verden, i modsætning til den modernistiske brug af poesien som medium til erkendelse og fortolkning, men skaber sprogverdener, som pr. definition må være anti-fortolkelige. Den opfattelse relativeres imidlertid i den sidste passus:

at det at er trods det egenrådigt sproglige synspunkt ikke uden eksistentielt korrelat. det sproglige eksperiment er i sidste instans også et eksperimentelt synspunkt på virkeligheden i en given historisk situation

Den slags forskydninger i argumentationen er typiske for og dikteret af Nielsens aktionerende playmakerrolle: først fremsættes et provokerende relativistisk synspunkt, i dette tilfælde vendt mod modernismens fokusering på erkendelsesbegrebet. Argumentationskæden slutter tautologisk med en tilbagekobling til modernismens tænkning og strategier, og her bliver de eksistentielle korrelater en slags metaforer for og altså fortolkning af forholdet mellem jeg'et og verden.

'3. fase-modernisten' Nielsen taler, i samklang med Hejlskov Larsen, for en ren litterær æstetik, i modsætning til 'post-modernisten' Thygesens forsvar for Eks-skole-æstetikkens blandingsformer, den urene brug af materialerne, den avangardistiske værkholdning og brugen af åbne former. Det kan virke selvmodsigende, da Nielsen samtidig – med et lån fra John Cage – går ind for "totalt felt, mangfoldighed uden brændpunkt" i opposition til modernisternes eksklusive horisont.[194] Den undtagelsesvise modsætning mellem Thygesen og Nielsen, og synliggørelsen af den i *Vindrosen*, viser imidlertid, hvorledes Nielsen hele tiden søger at flytte sig og placere sig i centrum af *tidens* diskussion. Han optræder som ordstyrer og dagsordensætter, som playmaker, i den litterære og kulturelle offentlighed. Og dermed bliver hans tænkning og formidling afhængig af offentlighedens krav og spilleregler, af den modernistiske kritiks kanonudvikling af forbud og udpegning af forældede former, sådan som vi eksempelvis kan se den udtrykt i Torben Brostrøms status over efterkrigslyrikken i "Det umådelige mådehold" (1959). Nielsen opsøger *både* en dialog *og* en polemik med Brostrøm og modernisterne i 60'erne, hvilket faktisk forhindrer ham i at formulere et egentligt brud og realisere ideen om mangfoldighed og totalfelt.

IV

Spillets regler

Hans-Jørgen Nielsens udspil i forhold til modernismens splittelses- og fremmedgørelsestematik tager højde for splittelsen som vilkår gennem en stadig træning og optræning i at håndtere splittelsesvilkåret rationelt. Det kræver iflg. Nielsen et skifte i holdning fra irrationel krisebevidsthed til rationel spilbevidsthed.

Spilopfattelsen henter han fra forskellige fagområder, kultursociologi, rollepsykologi og -sociologi, social-fænomenologi, informationsæstetik, matematisk spilteori og Wittgensteins sprogspilsteori.[195] Fælles for teorierne, er spørgsmålet om sprog og identitet relateret til og mere eller mindre determineret af det sociale liv. Det kan illustreres med sprogspilsmetaforen, som anvendes første gang af Saussure. Han bruger skakspillet som billede, hvilket betyder at sprogkonceptionen implicerer dette spils regularitet og dermed forankrer betydninger i sociale konventioner (= so-

ciale spil). Den regelbestemte sprogkonception føres videre hos Wittgenstein og bringes på forskellig vis via Barthes og Eco over i semiotikken.

I Hans-Jørgen Nielsens optik forstås attituderelativisme ud fra en virkelighedsopfattelse dikteret af "spillets regler" – spilopfattelsen får ontologisk status. Attituderelativisme betyder ikke, at den enkelte frit kan vælge mellem givne muligheder eller definere mulighederne selv. Opgøret med den hjemlige modernismes centrumorienterede subjektbegreb, som i virkeligheden ikke er særlig modernistisk, bliver i realiteten både en åbning og en lukning af mulighedsfeltet.

I artiklen "Spillets regler – til attituderelativismens psykologi" typiseres tre roller og attituder, som kan spilles ud overfor "den eksisterende spilvirkelighed". *Modernisten* har ikke gennemskuet virkelighedens karakter af spil og fremmedgøres i sin ufrivillige outsider-position med en truende identitetskrise som mulig konsekvens. *Hippien* nægter at deltage i de andres spil, skaber sin egen subkultur, hvis "axiomer ikke udvides til at gælde alle" og sætter sig dermed udenfor fællesskabet. Tilbage bliver *spilleren*:

> Spilleren véd i modsætning til den naive, at det hele 'bare' er spil. Og i modsætning til outsideren accepterer han denne kendsgerning som sin virkelighed. Jeg spiller med: Jeg véd, at ideologierne bare er ideologier. At tilværelsen bare er en række konventionelle og relative spil. At 'jeg' ikke har nogen fast identitet. Men jeg spiller med. (Nielsen. 1968b, s.16).

For Nielsen udgør de første roller "fastlåste negationer af den eksisterende spilvirkelighed" og de må derfor forkastes som et "brugbart livsgrundlag". Det eneste frigørende og dermed gyldige alternativ er attituderelativismen:

> I det øjeblik jeg accepterer mig selv som involveret i en række spilsituationer, dvs. som et 'aperspektivisk' rollespektrum snarere end en fast 'perspektivisk', og indser at dét er min eneste virkelighed, ophører jeg med at være outsider og oplever en ny og dyrebar frihed. (ibid.)

Her må man, som Klaus Høeck og Henrik Stangerup gjorde i 1967, spørge til attituderelativismens grundlag: Hvilket bagvedliggende princip forbinder rækken af jeg'er? Hvem eller hvad er det jeg, som accepterer de forskellige roller og spil?[196] Spørgsmål af den slags kan imidlertid ikke besvares indenfor attituderelativismens

rammer, der hos Nielsen begrænser virkeligheden til objektiviteten, dvs. den sociale regularitet, og derfor ikke kan eller vil forklare forholdet mellem det objektive og det subjektive.

En anden effekt af det regelbestemte spil er, at Nielsen i alle sine gøremål må tilpasse sig mediesamfundets krav om aktualitet. Det sker gennem en stadig revitalisering af synspunkter på kunst og kultur, en opskrivning af det digteriske materiale i forhold til tidens debatemner, samt en udpegning og bortvisning af usamtidige former og genrer (jf. diskussionen i kap. 3 om systemdigtning).

Et eksempel på aktualisering af materiale, metode og genre er romanen *"Den mand der kalder sig Alvard"*, 1970, der kan læses som Nielsens selvopgør med og frustration over de udeblevne politiske resultater af "ideologi-60'erne". Her kastes elementer af 60'er-materialet ind i al-skriftens selvdestruktive syntakskværn under et Derrida-motto. Hans-Jørgen Nielsen forklarer retrospektivt, hvad der må betegnes som romanens eksistentielle korrelat: "Jeg så det politiske perspektiv i at skriften kun kunne bringes til standsning hvis man begyndte at lave verden om. Kravet om at gøre teksten færdig blev identisk med kravet om en socialistisk revolution." (Skyum-Nielsen. 1982, s.290).

Et andet eksempel er interessen for zenbuddhisme, specielt satori-fænomenet, som dukker op undervejs i forfatterskabet. I 1963 udgav Nielsen sin meget roste gendigtning af japansk haikupoesi med et efterord, der beskriver østlig kultur, poesi og filosofi som positiv modsætning til modernismen og dens grund i vesterlandsk metafysik. I *'Nielsen' og den hvide verden*, 1968, blandes vestlig spilmetaforik og zenbuddhisme i refleksioner over erkendelsens grænser i en aktualiseret kritik af modernismens metafysik:

> Vor viden om verden og os selv er rene spillemønter i et spil, vi selv har lavet. Et net af menneskelige betydninger spændt ud over noget, som bare er og bare sker. *Selve virkeligheden er fragmentarisk og usammenhængende*, og sådan vil zen også være. Satori er bl. a. ...*indsigt i verden* bagom alle vores udprojicerede betydninger.[197]

Citatet viser en for Nielsen karakteristisk glidning mellem kognitive og non-kognitive virkelighedsopfattelser. I udgangspunktet er verden principielt uerkendelig. Så følger alligevel en beskrivelse af, hvordan verden og virkeligheden er indrettet. Og til

sidst hævdes, at satori-oplevelsen giver indsigt i verdens natur bagom de kulturelle koder og betydninger. Satoribegrebet nærmer sig her modernismens litterære begreb om epifani. Nielsen argumenterer i artikelform og programskrifter for en "meningsløshedens poetik" dikteret af spilopfattelsen, men samtidig er digtningen i praksis styret af hensigter af kommunikativ og erkendelsesmæssig art, jf. brugen af det eksistentielle korrelat og satori-begrebet som henholdsvis fortolkningsnøgle og erkendelsesmetafor.

Zen og satori bliver i 1970 hos Nielsen et argument i den offentlige debat for eller imod konkurrencesport. I kronikform beskrives satori som en overskridende jeg-oplevelse, der kan indtræde under sportsudøvelse, og dermed et intellektuelt alibi (=eksistentielt korrelat) for et engagement i kropskulturen.[198]. I Alvard-bogens selvopløsende fiktion får personerne satori på stribe, mens satorioplevelsen i *Fodboldenglens* realistiske fiktion, betegner det afgørende vendepunkt i jeg-fortællerens liv og 'dannelse'. Også spilmetaforikken opdateres i *Fodboldenglen*, hvor jeg-fortælleren efter sin forløsende satorioplevelse når frem til en ny selvindsigt: "Jeg er her, omsider, som den, jeg er, sat ud mellem andet, som ikke straks spejler mig, ikke flere livmoder-huler at trække mig ind i eller begræde tabet af, herfra kan det sættes i bevægelse i og omkring mig: Spil mig, jeg er med!"[199] Karakteristisk for dette 70'er-værk opnås den adækvate rolle- og spilbevidsthed først efter frigørelsen fra de privatpsykologiske bindinger. Samtidigt spiller konklusionen på en skjult modernismepolemik i sin ironisering over de freudianske gestaltninger.

Eksempler på opskrivning af centrale termer og metaforer i forfatterskabet kan påvises frem til essayet *Den fraktale boogie*, 1991, hvor den rationelle spilbevidsthed betegner "muligheden for en senmoderne kulturs alternativ til den romantiske og reaktive drøm om holistisk universalitet."

Karakteristisk for Hans-Jørgen Nielsens håndtering af sen- og postmodernitetens mangel på stabilitet pågår en konstant opskrivning og tilpasning af synspunkter, genrer og metoder i forhold til aktuelle kommunikationsstrategier. Det sker også i digtningen. Det vil sige, konstansen i 60'er-poesien er, dels ønsket om aktualisering, dels, som modtræk til modernismen, et gennemgående arbejde med reduktion og reducering.

V

Kommunikation som digterisk aktionsform

Træk af oplysningsprojektet og ideerne om en aktionerende kunst er også på spil i Hans-Jørgens Nielsens digtsamlinger f.eks. i *'output'* fra 1967, der er særlig interessant, fordi den omhandler den kommunikationstematik, som er central i hele forfatterskabet og fordi digtsamlingen i lighed med en række andre af opbrudslitteraturens værker refererer til andre kunstarter. *'output'* er et tidligt forsøg på et digterisk arbejde med seriel æstetik, procedurale former, som især knytter sig til værkets formelle sider. De nærmeste formforbilleder skal netop ikke findes i litteraturen, men i det serielle maleri og den serielle kompositionsmusik. Især måske Henning Christiansens værk *Perceptive Constructions II* som Nielsen karakteriserede indgående i en polemik vendt mod Darmstadt-modernismen i *Dansk Musiktidsskrift*, 1965.[200] Karakteristikken, vurderingen og polemikken reaktualiseres i Nielsens *Vindrose*-artikel om konkret poesi fra 1966. Som nævnt er ærindet er her, dels at lancere den tysk/brasilianske konkretdigtning, dels at lægge afstand til den litterære modernisme, og – især – til den samtidige informelle, åbne æstetik i andre typer konkretisme, som for Nielsen udgør en regression til modernismen. Nielsens eget formideal, som det formuleres i de to artikler, kan gælde som en første karakteristik af *'output'*.

"Man må acceptere simpliciteten", hedder det med adresse til Pierre Boulez' krav om kompleksitet og til den litterære modernismes forkærlighed for komplekse former og strukturer. Den tilstræbte enkelhed, som er karakteriseret ved "objektivitet, anonymitet, rationalitet", opnås gennem "reduktion" på tre niveauer: i "storformal" henseende og som "kvantitativ" og "semiotisk" reduktion. Dette formideal er, ud over dets polemiske anslag, en konsekvens af den funktion kunsten tillægges i kommunikationssamfundet. Nemlig at fungere som kommunikativ og informatorisk henvendelse. De konkretistiske digteres stræben efter formel gennemsigtighed sker iflg. Nielsen ud fra hensynet til receptionen: "...storformen i en konkret tekst [er] som regel reduceret til mere eller mindre mekaniske spillesystemer, der fungerer som objektivt og kontrollérbart korrelat mellem tekst og læser".[201] For en vellykket kom-

munikation, dvs. en friktionsfri overførsel af information, der giver læseren lejlighed til at opfatte hvordan sprogmaterialet lader sig håndtere, kræves desuden med Gomringer, at "meddelelsen skal være så overskuelig som mulig". Fascinationskraften for publikum – den kunstneriske sensibilitet – ligger iflg. Nielsen i den formale kunsts "præcise fornøjelser" (jf. Max Benses titel *Die Präzisen Vergnügen*, 1964). Den vægtning af klarhed, enkelhed og renhed genfindes på flere niveauer i *'output'*.

Bogens omslag er kreeret af Poul Gernes. Det består af 2 klart afgrænsede elementer: lakrøde udfyldte cirkler eller "bomber" placeret i et regelmæssigt mønster på lilla baggrund. Klare farver og enkle former, – et reduceret formsprog – som det kendes fra midt-60'ernes serielle, systemiske maleri og fra pop-kunstens brug af masseproducerede, anonyme objekter og formskabeloner. Den æstetik føres videre i bogens konstruktion og i valget af teknik og materiale.

Storformen i *'output'* er styret af bestemte talforhold som gentages. Bogen indeholder 40 digte fordelt på 7 afsnit med hver sin genrebetegnelse. Første, fjerde og syvende afsnit indeholder 3 digte, de resterende 31 digte er fordelt på de mellemliggende afsnit. Det giver følgende konstruktion (tallene i parantes angiver antallet af digte):

I: Indledende essays (3)
II: Konversationsstykker (8)
III: Perceptioner (8)
IV: Billeddigte (3)
V: Historier (8)
VI: Læredigte (7)
VII: Afsluttende essays (3)

I afsnit 6, som indeholder 7 digte og ikke 8, er denne forskel til dels udlignet, idet et af digtene er længere end de øvrige og opdelt i 3 delafsnit. Afsnit 7 er både formelt og tematisk en gentagelse af afsnit 1; de to afsnit udgør den formelle ramme om værket som helhed:

I
Output 1-4
Filosoffen ved billardet
Filosoffen ved skrivemaskinen

VII
Verdens ting 1-3
Filosoffen ved raflebægeret
Filosoffen ved baren

Hvis afsnittene med 3 digte kaldes "a" og afsnittene med 8 (7) kaldes "b" kan den samlede struktur beskrives som a b b a b b a. Konstruktionen er hverken spejlvendt, organisk eller hierarkisk, men seriel, iterativ og dehierarkisk, bygget over et simpelt numerisk forhold: forskellen mellem få enheder og mange. Den kan indskrænkes eller forlænges, konstrueres ud fra andre talforhold og uden videre rekonstrueres. Som værk er digtsamlingen konstrueret efter de samme principper, som anvendes til konstruktion af enkelttekster. *'output'* kan i formel henseende beskrives som et meget enkelt forsøg på at realisere Gomringers vision om den avantgardistiske digtbog som en helhedskonstruktion. Gomringer skrev i 1966: "ich denke an eine...form des gedichtbuches, an das gedichtbuch, das als gesamtheit die reale erscheinung eines einzigen gedichtes ist: an das gedicht in buchform."[202] Det er karakteristisk, at Hans-Jørgen Nielsen, der principielt opfatter og kritiserer enhver form for helhedstænkning som udtryk for en metafysisk verdensforståelse, ligeså principielt arbejder med æstetisk-mimetiske helhedskonstruktioner i sine bøger.[203] Konstruktionens andet funktionelle element er hentet fra genre-typologien. Digtsamlingens titel *'output'* konnoterer til genren "maskinpoesi". Sammen med undertitelen "nye stykker" peges der på digtene som nøgterne produkter, stykker af noget, stykker på en scene, stykker produceret en masse og digter-jeget som stykkeskriver (ligesom Brecht) eller som maskinel producent af stykker. Hans-Jørgen Nielsen forklarer selv i 1966 "at de fleste konkretpoeter...helst undgår betegnelsen digt og hellere taler om tekst". Desuden, hedder det videre, "bruger de individuelle underbetegnelser som »demonstrationer« (Heissenbüttel), »konstellationer« (Gomringer), »artikulationer« (Mon), »ideogrammer« (noigandres-gruppen)... Dels [ud fra] en åben erkendelse af, hvor langt man med de konkrete tekstformer har fjernet sig fra det, man normalt lægger i ordet digt. Og dels [for] at komme fri af den særlige atmosfære af følelsesfuldhed og højtid, som klæber til *digt*. Tekst er mere nøgternt og svalt".[204] Det samme kan siges om betegnel-

sen "stykker". Udover de omtalte genrebetegnelser dækker essay-afsnittene over to sub-genrer: "maskinpoesi" og rolledigte. Konversationsstykkerne er underinddelt i to litterære kortformer: eksemplet og anekdoten. *'output'* udgør som sådan et selvstændigt genresystem bestående af 7 overordnede og indbyrdes sideordnede typer, som igen er inddelt i sideordnede typer på et underordnet niveau. Men betegnelser og titler er også funktioner, mulige læsemåder. Bortset fra genrerne perceptioner og billeddigte, er der tale om specifikke prosa-, drama- og lyrikgenrer som traditionelt bruges i forhold til et rationelt og/eller didaktisk formål: det ræssonerende essay, den underholdende, pointerede dialog, den belærende, moraliserende kortform, den fortællende beretning, læredigtets formidling af viden i en kunstnerisk form, der tjener som middel til demonstration. I *'output'* reaktualiseres klassiske, didaktiske genrer indenfor en konstruktivistisk komponeret helhed. Det kan der være både polemiske og didaktiske grunde til.

Poul Borum gennemgik i *Vindrosens* konkretistnummer, 1966 en artikel skrevet af Öyvind Fahlström i 1961. Fahlström havde beskrevet seks fælles træk ved 50'ernes radikale poesi i internationalt regi. Punkt 4, der handler om den åbne form, lyder i den svenske tekst:

> – den öppna formen: man föredrar en formens ofulländing, en mer eller mindre medvetet ofullständig, oöverblickbar och oförutsebar form, flytande och presentisk, i motsats till den anekdotiska-tematisk-aforistiska formen som staplar förflutna moment till trappsteg mot anade mål, peripetier och poänger. En form som inte markerar början eller slut och som man i princip kan gå in och ut ur när/var som helst.[205]

Det er nærliggende at læse *'output'* som et indirekte indlæg i debatten *mod* informel kunst og åben æstetik. Nielsen revitaliserer netop den anekdotisk-tematisk-aforistiske form, som Fahlström kategorisk afskriver, og Nielsens opbygning af en afsluttet gennemskuelig konstruktion peger i modsat retning af Fahlströms fokusering på ufuldstændige, uoverskuelige og uforudsigelige former. Man kunne også udpege forskellen mellem Nielsens sammenstillede konstruktioner og redundante former på den ene side og på den anden side forfatterskaber (eller kunstneriske œuvrer), hvor den enkelte tekst og det enkelte værk indgår i en samlet og sammenhængende strøm af tekster og værker, som udgør åbne, centrumløse netværker.

For Hans-Jørgen Nielsen bliver parolen om "totalt felt" et spørgsmål om nedbrydning af skellet mellem fin- og massekultur, dvs. en legitimering af at også intellektuelle kunne vedkende sig et engagement i og en brug af andre kulturformer og genrer end de traditionelt akademisk-elitære. Fahlström taler derimod for mere end en brugerorienteret åbning af grænserne: "– alla metoder och alla material anses likvärdiga, alla kombinationer av dessa anses möjliga och inga gränser mellan stilar, genrer och konstarter tas för givna, lika litet som gränsen mellan konst och "verkligheten"."[206] Fahlströms eklekticisme, de urene blandingsformer, de usikre grænser mellem kunst og virkelighed lyder som et ekko af den ekspressionistiske digter, anarkist og teatermand Hugo Balls Zürich-manifest, 1916. Som tidligere nævnt diskuteres eklekticisme og postmodernisme i dansk regi bl.a. i *ta'*, 1967, hvor Poul Nielsen kritiserer den enstrengede modernisme-tænkning i Adornos musikæstetik, Peter Louis-Jensen fremstiller kunsthistorien som en dynge af opbrugte former og Thygesen anfægter værkbegrebet, mens Kirkeby med en parodisk gestus gør eklekticismen til sit program i 1968 og Laugesen og Turèll realiserer "åbne former" i en digtning i spændingsfeltet mellem avantgarde og postmodernisme.

Den åbne form og informelle æstetik skaber med sine slørede og slørende blandingsformer "støj", hvilket er uhensigtsmæssigt, hvis den kunstneriske hensigt er rationel overførsel af informationer, der skal gøre læseren i stand til at håndtere verden rationelt. Det systemiske, serielle formarbejde i *'output'* skaber klare grænser og rene budskaber. Der tilstræbes semantisk entydighed ved ikke at blande verbale og non-verbale sprogkvaliteter, f.eks. ved ikke at bruge rim, remser, alliterationer og homonymer, ligesom de metaforfri digte begrænser læserens associations-muligheder. Det svarer til den sprogopfattelse, som tematiseres i *'output'* og kan udledes af bogens ene motto: "Words may refer us to sensible existences, but words cannot become something that is not verbal." (Alexander Bryan Johnson). I *'output'* eksemplificeres ords referentialitet, de non-verbale sider af sproget, – sprogsensualiteten –, må vige for det selvtematiserende og kommunikative aspekt. Nielsen undlader, i modsætning til f. eks. Laugesen og Turèll, at arbejde med og udforske sproget i *alle* dets udtryksformer. Fordi: "Den konkrete poesi hverken kan eller vil forføre endsige henføre læseren [...] den afstår fra at ville charmere; [...] den fastholder sin kølige materi-

aleb etragtning;[...]den forfalder [ikke] til sensualisme, materiale-romantik, vits, ordspil à la barokpoesien". (Nielsen. 1966b, s.16).

I modsætning til de to forudgående digtsamlinger er der ingen visuel poesi i *'output'*, men derimod et markant visuelt præg på grund af den grafiske opsætning. Genrebetegnelserne "perceptioner" og "billeddigte" associerer umiddelbart til konkret kunst forstået som akustisk og visuel poesi – eller til æstetiske blandingsformer – men får hos Nielsen en anden betydning. Perceptionsserien angår perceptioner af spillesystemer og sprogkonstruktioner, og perceptioner af omverdensmotiver. Billleddigt-genren vedrører ikke som vanligt visuel poesi eller ekphrasis, men bruges som tekstlige allegorier over forholdet mellem sprog og verden. Arbejdet med skriftbilledet bliver middel til afgrænsning af forskellige serier og identificering af bogens tekstgenrer. Output-digtet i første afsnit består f. eks. af fire nummererede delafsnit med blokke à 2 x 3 + 1 linje; de fire filosofistykker fremstår som kompakte tekstblokke med lige sider; konversationsstykker, historier og læredigte er prosatekster med indrykninger i venstre side, lige højrekant og mellemrum mellem hver anden eller hver tredje linje, ofte er pointen fremhævet på en fritstående linje til sidst; perceptioner er vertikale ordsøjler a la Gomringers konstellationer, søjlerne er placeret symmetrisk på øverste venstre og nederste højre halvdel af bogsiden; de tre billeddigte er opbygget med ensartede strofer, hvert delafsnit har flere strofer med samme antal vers; digtet "verdens ting" har to delafsnit med 2 x 10 linjer og et tredje afsnit med 3 x 4 linjer. Hver genre og undergenre får sin visuelle profil pga. den matematiske ordning af ordmaterialet og den grafiske udnyttelse af rummet. Det giver læseren overblik over de forskellige tekstgenrer og bogens konstruktion som helhed.

VI

Konstellationer

Da genrerne i *'output'* er sideordnede kan analysen starte hvorsomhelst. Jeg vælger Nielsens perceptioner, fordi det er de mest simple konstruktioner. *'output'*s perceptioner svarer til den grundform Gomringer kalder konstellationer efter Mallarmés *Un coup de dés.*[207] I Gomringers første manifest om konkret poesi, "vom vers zur konstellation", 1954, beskrives konstellationen således: "sie umfasst eine gruppe von worten

– wie eine gruppe von sternen sterne umfasst und zum sternbild wird". Konstellationsdigte består ideelt set af den samtidige tilstedeværelse af et begrænset antal ord som flyttes i forhold til hinanden gennem kombinatorik og permutation. Den mest simple anvendelse af den teknik findes i *'output'* i en konstellation bestående af tre ord: vindue, pige, æble. Ordmaterialet kombineres i seks 2-linjede strofer efter faste regler om gentagelse, sammenstilling og adskillelse af ord. Her anvendes den gentagelsesfigur, som kaldes epanastrofe, dvs. kædegentagelse. Epanastrofen kendes som strofisk princip fra folkevisen, hvor første linje i en strofe ofte er en gentagelse af den foregående strofes slutning. I Nielsens digt danner stroferne et cirkulært forløb, idet slutningen af 6. strofe kan kædes sammen med begyndelsen af 1. strofe:

1. vindue pige
   æblepige

2. æble pige
   vinduesæble
   [...]
5. æble vindue
   pigeæble

6. pige æble
   vinduespige

Formen lukker sig tautologisk om sit indhold, men indholdet er synligt – transparent – i hver strofe. Der er med andre ord strukturel isomorfi mellem digtets form og (sprog)indhold og dets billedmotiv: pigen (= indhold) som ses gennem og indrammes af vinduet (= form). Når Nielsen kalder sine konstellationer for perceptioner henviser det til dette dobbelte forhold: dels kan digtene opleves som sprogkonstruktioner, – objektive og kontrollerbare korrelater –, dels er der tale om perceptioner af motiver i omverden.

I de 7 øvrige perceptionsdigte forvandles forskellige motiver til forløb, spil eller scener; konstellationen bliver med Gomringers definition "et bevægeligt billede". Det simpleste eksempel hos Nielsen bygger på to ordsammensætninger "herfra og dertil" og "derfra og hertil", som gentages et par gange, hvorefter der sker noget: "herfra og bums!" Nogen eller noget falder i bunden af den vertikalt konstrue-

rede konstellation og dermed falder sproget ud af sin tekstverden og bliver omverdensrelateret. Bruddet på den sproglige mobile, – frem-og-tilbage-og-frem-og-tilbage-og-frem –, peger på en verden, hvor "herfra og dertil" ikke bare er afstande i sproget, men afstande som gåes – en fod foran den anden – og hvor der kan faldes, hvis man bliver svimmel eller er usikker på benene. Et af digtsamlingens temaer er netop, uanset genre og motiv, det svimle fald eller spring ind i og ud af sproget.

Resten af perceptions-digtene udgør lineære afsluttede forløb f. eks. et trafikspil, hvor der tælles op fra 1 til 6, en badescenes nedtælling fra 5 til 1 og en samtalesituation fra begyndelse til ophør. Der er både tale om spil og omverdensperceptioner: læseren følger de skiftende konstellationer af biler, betjente og fodgængere omkring et lyskryds (trafikspillet), iagttager konstellationer i forbindelse med en strandscene, hvor personerne en efter en går i vandet (5-4-3-2-1) og overværer en erotisk scene, som antydes gennem konstellationer af spredte tøjstykker, nøgne kropsdele og diverse haveelementer. Formen er minimal, men ikke minimalistisk, hvis man med minimalisme mener en slags essentialisme, en kunstnerisk form, der forsøger at sige mest muligt med færrest mulige virkemidler og åbne det størst mulige spillerum for en medskabende læsning. Den rummelighed i læseprocessen er der ikke råd til, hvis digtene skal fungere som rationel overførsel af information. Nielsen arbejder snarere ud fra informations-æstetikkens regler om det rette forhold mellem redundans og entropi, som ikke levner plads til uformidlede rester i læsningen.[208] Teksterne i *'output'* er, i overensstemmelse med kunstopfattelsen, stramt styrede og styrende. Læseren aktiveres som rekonstruktør af sprogspillene og koordinator mellem spillet og det bagvedliggende motiv. Læseprocessen bliver derved en omvending af tekstproduktionen. Hele forløbet fra tekstproduktion til læsning udgør et lukket kredsløb – igen er tautologien en illustrativ metafor – med mindst muligt informationstab: et perciperet motiv (input) kodes af digteren. Det kodede motiv spyttes ud som sprogkonstruktion (output). Det digteriske output er læserens input. Inputtet afkodes, dvs. "spilles" under læsningen og læserens output svarer til det oprindelige motiv. Sprogkonstruktionen eller sprogspillet er som nævnt identisk med Nielsens opfattelse af det objektive korrelat. Dét at opleve verden som en spilvirkelighed bliver digtenes eksistentielle korrelat.

Modernismens poesi havde til hensigt at opøve læserens kritiske kompetence, og dermed gøre ham og hende egnet til at overleve, kritisere og udvikle moderniteten. I kommunikationssamfundet skal digtningen træne læserens rationelle kompetence, dvs. evnen til kombinatorik, aflæsning og beherskelse af spilleregler. Eller, med en lettere omskrivning af Brecht, lærepoesien i *'output'* lærer ved at blive spillet, ikke ved at blive læst.[209]

VII

Tautologier

De tre billeddigte indkredser temaet sprogreferentialitet og litterær repræsentation med fokus på det uforklarlige forhold mellem sprog og verden. Midterdigtet "Portræt – kvinde ved vindue" har, som titlen siger, samme klassiske motiv som "vinduepige-æble"-digtet. Portræt-digtet er baseret på en mekanisk sprogkonstruktion, som tematiserer og konkretiserer selve henvisnings*forholdet.* Verden er "en verden af billeder/en billedverden" siges det tautologisk i 1. strofe. Den billedverden forvandles til virkelighed i konstellationer med genstande, som hører til udenfor digtets billedverden, f.eks. "kvinden/som står ved vinduet". Den virkelige kvinde indfanges imidlertid af sproget i næste strofe og forvandles til "kvinden/som står på papiret" osv. Digterens oprindelige motiv, kvinden som står ved vinduet, er med andre ord ikke identisk med det symbolske udsagn "kvinden som står ved vinduet".

Digtet demonstrerer den moderne erfaring, som f. eks. kendes fra René Magrittes malerier fra omkring 1930, at kunsten ikke repræsenterer sin genstand, men repræsenterer repræsentationen.[210] Tricket hos Magritte, som bygger på kubismens opdagelse af collage-teknikken, går ud på at sammenstille forskellige materialer på en måde så billedets betydning sættes i spil. I værker som "The Treason of Images" får ordmaterialet den funktion at styre billedreceptionen for i et moment at omkalfatre den naive realisme. Selve teknikken er senere anvendt, f. eks. hos Jørgen Leth, der har ladet sig inspirere af Magrittes "overstemplinger" i sit arbejde både med film og poesi. Nielsens medie og modus er her imidlertid den rene skrift, skriften i temporal form.

Hver strofe i portrætdigtet indledes med at definere verden tautologisk. I stilistikken bestemmes tautologien som en gentagelsesfigur, i logikken som sætninger og definitioner, hvor prædikatet er indeholdt i subjektet, hvilket betyder at tautologiske udsagn pr. definition altid er sande. Ludwig Wittgenstein, hvis sprogfilosofiske værker spiller en væsentlig rolle i Nielsens forfatterskab, bruger megen plads i *Tractatus* på at undersøge matematikkens og logikkens sætninger. Ifølge Wittgenstein er disse tautologier, som intet udsiger om virkeligheden. Hos Nielsen bliver tautologien den foretrukne stilfigur jf. formuleringer som "pluralistisk mangfoldighed", "hvid hvidhed" og "tom tomhed", og den bruges som formprincip og som poetisk-metasprogligt materiale. Netop tautologien er en figur, der lever op til den formale konkretismes stræben efter entydighed i kommunikationsprocessen i modsætning til modernismens forkærlighed for metaforen med dens paradokser og flertydighed.

Hver strofe i portrætdigtet afsluttes med en omtale af billedmotivet, kvinden-ved-vinduet, der som motiv nærmer sig det klichéagtige. Kvinden-ved-vinduet kunne godt fungere som et popkunst-objekt, det er genkendeligt, upersonligt og tilpas anonymt. Stroferne er således symmetrisk indrammet af redundante former, dvs. former hvor alting er sagt. I begge tilfælde kunne man med Susan Sontag tale om former, der modsætter sig interpretation. Desuden opviser tautologien og billedmotivet, som tidligere vist, strukturel lighed: tautologien lukker sig om sprogindholdet, billedmotivet "kvinden-ved-vinduet" indrammer sit objekt. Den strukturform er yderligere antydet i digtets titel og genre: portrættet. De tautologe former bliver metaforer for sprogets selvtematiserende virksomhed i en introvert digtning, der netop har sprog og refleksion som hovedtema.

Inden for strofernes gentagelse af rammekonstruktionen arbejdes med et nøje afgrænset, neutralt sprogmateriale. Der benyttes ord, som er semantisk entydige og i en vis grad udskiftelige, blot man overholder digtets grammatisk-syntaktiske system. Dertil kommer tekstens kerneord, copulaet "er" og substantiverne "verden" og "billede" – iøvrigt vigtige begreber i *Tractatus*.[211] Tilsammen danner de digtets indledende tautologi: "en verden af billeder er verden/en billedverden". Verden konnoterer bl.a. til en skelnen mellem ydre og indre, mellem tekst og ikke-tekst; billede

har konnotationer til abstrakte og konkrete fremstillingsteknikker og repræsentationsformer: billedkunst og billedsprog, visuel poesi, mimesis og allegori, symbol og metafor etc. "Billede" og "verden" stilles sammen i nye, men synonyme betydninger: "en verden af billeder" og en "billedverden", der angiver, at verden kun kan percipere i skabte former. Sammenstillinger som "billede af verden" og "verdensbillede" forekommer ikke, hvilket indikerer at det skabte ikke kan repræsenteres og at eksistensfilosofiske synsmåder som verdensanskuelse, livsanskuelse eller livsbillede ikke længere er brugbare metaforer for forholdet mellem litteratur og verden. "Billede" og "verden" har netop ikke symbolets samlende funktion, men spreder betydningen, idet de fungerer som ordgeneratorer, der bogstavelig talt genererer nye ord i en principiel uendelig ordstrøm. Hvor længe afhænger alene af inputtet i tekstmaskinen. Sprog bruges altså her som et foreliggende materiale, brikker, som kan udskiftes, ombyttes og sammenstilles i forskellige kombinationer. Samtidig refererer sprog både til sproglige og ikke-sproglige fænomener og strukturer.

Også i dette digt anvendes en slags seriel konstellationsteknik. Men hvor ordet er mindste enhed i perceptions-digtene, bygger billeddigtene på syntaktiske forløb, som gentages. "en verden af billeder er verden" i første strofes 1. linje bliver til "en billedverden" i 2. linje. Mønsteret gentages i anden strofe med et nyt ord: "en verden af ord er verden" bliver til en "ordverden" i 2. linje. Dermed er ordmaterialet givet til tredje og fjerde strofe: "en verden af billedord er verden" danner sammenstillingen "billedordverden" og "en verden af ordbilleder er verden" bliver til "ordbilledverden". Derudover indføres fire substantiver: "eftermiddag", "kvinde", "vindue" og "papir", som tildeles faste pladser i systemet og indgår i forskellige kombinationer med "ord" og "billede". Hver strofe benytter sig desuden af ét verbum, som bruges to gange nemlig i begyndelsen af 3. og 5. linje; det drejer sig om verberne "belyse", "indfange", "forvandle" og "finde". Disse verber bruges kun i præsens passiv. I hver strofes slutlinje bruges verbet "står": kvinden/som står ved vinduet, kvinden/som står på papiret, kvinden/som står i eftermiddagen, ham/som intetsteds står. På de steder hvor teksten springer fra sprog om sprog til sprog om verden anvendes tidsadverbiet "pludselig". Det sker regelmæssigt i slutningen af hver stro-

fes 2. linje og ved andet ord i 4. linje. Givet disse oplysninger kan læseren næsten selv konstruere digtet – men her citeres første strofe:

en verden af billeder er verden
en billedverden som pludselig
er belyst af eftermiddagen
som pludselig er et eftermiddagsbillede
belyst af kvinden
som står ved vinduet

Det interessante er, at springet ind i og ud af sproget hver gang sker passivt og pludseligt. Sprogforbindelsen fremstår som uforklarlig – mystisk. Sproget *viser*, ville den analytiske Wittgenstein sige, at henvisningsforholdet ikke kan forklares sprogligt uden at betjene sig af det sprog, som skal forklares. Erkendelsen af at der ikke består en enhed mellem det repræsenterede og repræsentationen og at referentialiteten er principiel uforklarlig, opleves ikke her som et tragisk forhold. Hos andre af opbruddets digtere fører denne erkendelse til en udforskning af sproget som struktur og en undersøgelse af dets virkemåde på flest mulige niveauer; eller til opførelse af en veritabel sprogfest, hvor alle sprogets udtryksmåder fra de mest minimerede til de mest manierede, fra de mest sofistikerede til de mest platte tages i anvendelse. Det er imidlertid ikke Nielsens projekt. Den principielt uendelige semiosis afbrydes før sætningerne løsriver sig i ren sprogfryd eller sproglig galskab. Afbrydelsen sker demonstrativt ved at indføre den imaginære digter og/eller læser i slutningen af sidste strofe:

en verden af ordbilleder er verden
en ordbilledverden som pludselig
er fundet af eftermiddagen
som pludselig er en ordbilledeftermiddag
fundet af ham
som intetsteds står

At gøre bevidstheden om afsender og modtager nærværende ved at henvise til deres fravær i teksten er et af de greb, hvormed Nielsen opløser fiktionen om den meningsløse tekst og i sidste moment forankrer teksten i verden. Dér hvor sproget er og hvor det bliver brugt i kommunikationen mellem mennesker. Der er ikke et præ-

sentisk nærvær mellem giver og mening. Det begrædes ikke som tab af en nostalgisk enhed, for der *er* ikke en oprindelig giver eller skaber. Sproget foreligger som materiale, der kan bruges af hvem som finder det. Hensigten er, sådan som Nielsen forklarer i et interview i Erik Skyum-Nielsens *Modsprogets proces* (1982) at sidestille kunstneren og brugeren over for værket som ting.

VIII

En spilpoetik

De indledende og afsluttende essay-afsnit indeholder to kontrasterende sub-genrer: en 'tom' maskinpoesi og en art rolledigte, som parodierer filosofiske temaer og diskurser, når "filosoffen" mere eller mindre ædru reflekterer ved billardbordet, skrivemaskinen, spillebordet og baren over årsagsbegrebet, skriftens sandhed, tilfældets ophør og en wittgensteinsk tavshedsmystik.

Den tomme poesi, det tommes poesi knytter an til *'output*'s andet motto hentet fra zen-buddhismen: "Man kan hverken kalde det tomt eller ikke-tomt eller begge dele eller ingen af delene. Men for at pege på det kalder man det 'det tomme'". (Madhyamika Shastra). Spørgsmålet er, hvad den nielsenske tomhed er prædikat for, sproget, virkeligheden eller det tomme papir? Eller skal tomhedsbegrebet snarere knyttes til forestillingskomplekset om "den hvide verden"?

Titeldigtet 'output' har 4 strofer bygget over samme systemiske struktur med en delvis opløst syntaks. Også her fungerer systemet som objektivt korrelat. Kerneordet "det tomme" bliver betydningsgenerator for afledningerne "tomhed", "tømmer", "tømt" og modsætningerne "fylder" og "fyldt", samt associationerne "hvidhed" og derfra "papir", som skiftevis fyldes og tømmes og "tegn", som skiftevis ridses og slettes, fyldes og tømmes etc. Strofe 1-3 har samme omkvæd: "det tomme er en maskine". Nielsen arbejder her videre i traditionen efter den sene Mallarmé, hos hvem skriften både betyder en metaforisering af skriveprocessen og en realisering af fiktionen. Hans-Jørgen Nielsen arbejder imidlertid ud fra den bevidste hensigt at skabe en *illusion* om teksten, der skriver sig selv. Om sine stokastiske eksperimenter i *at det at* skriver han i artiklen "Poeten med den sorte kasse", *Ta' 4*, 1967:

[Jeg udnytter] det forhold at teksten er lavet af en maskine, *metaforisk*....Efterhånden...nedbrydes ordenes virkelighedshenvi-sende, evokative kraft mere og mere. Til sidst er der bare en række sætningslabyrinter af rent konkret sprogmateriale tilbage. Og det, teksten skal 'udtrykke', er netop en opfattelse af sproget som en stor forskelsløs maskine, der kører sit eget meningsløse løb. Derfor får det metaforisk-demonstrativ værdi, at den virkelig er lavet af en maskine og ikke ved håndkraft.

Frembringelsen af en programmeret meningsløshed fortolkes af Nielsen som en meningsfuld handling, dvs. som digtets eksistentielle korrelat. Gennem denne handling med sproget demonstreres en bestemt sprogopfattelse, underforstået: som et muligt udspil blandt andre – ikke som en generaliseret norm. For, som vi har set det før hos Nielsen, det meningsløse digt, er et eksempel, en demonstration, et spil. Maskinteksten bliver metafor for det meningsløse og som sådan alligevel aflæselig og meningsfuld. For at ingen skal være i tvivl træder en digterbevidsthed frem i 'output' og ophæver eksemplets magt – det sker i allersidste vers, hvor det på én linje hedder:

derude sner det/herinde smelter det

Den forskelsløse tomhed, i sproget og i virkeligheden, er her afløst af sproglig forskelssætten og erkendelse. Dvs. en fænomenologisk bevidstheds skelnen mellem ydre og indre og kulde og varme artikuleret i sprog. Ovenikøbet er oplevelsen registreret og fremstillet som samtidige forekomster af modsætninger jf. den raffinerede grafiske løsning med en linje og brugen af skråstreg.

Pendantdigtet til 'output' i den afsluttende essaydel kaldes "Verdens ting". Her bruges igen et Wittgenstein-farvet ordmateriale, "virkeligheden" og "verden" i et system af konstellationer med ordparrene fyldes/fuldt, sprænges/sprængt, tømmes/tomt og "resten", samt kombinationerne ingen verdens ting/ingenting og alverdens ting/alting. Den meningsløse virkelighed og den meningsløse tekst er altså ikke mere meningsløs, end at den kan perciperes og organiseres i logisk rækkefølge: man kan ikke tømme, før man har fyldt på. Den regel gælder tilsyneladende også i Nielsens poesi. Først opbygges en illusion om tomhed, som modsætning til og kritik af forestillinger om fylde eller beklagelse over tabet af fylde, så punkteres illusionen gennem digterjeg'ets intervention. Der er med andre ord alligevel en bevidsthed,

som rækker ud over teksten og måske også rækker læseren en hånd. I sidste afsnit af "Verdens ting" kommenterer digterjeg'et sit digt:

i virkeligheden sker der
ingen verdens ting
i virkeligheden sker der
alverdens ting

dette er en tautologi
jeg er i virkeligheden
en maskine der har
en tautologi på hånden

jeg spiller i virkeligheden
ingenting ud
i virkeligheden spiller jeg
alting ud

Tautologi-begrebet er her brugt meget frit – "alting og ingenting" er snarere en enhed af komplementære modsætninger. Det giver større mening at læse "tautologi" som en del af digtets materiale, det, som spilles ud. I så fald demonstreres spilpoetikkens kombinatorik: udsagn om "alting og ingenting" fra zenbuddhismen bringes sammen med Wittgensteins tautologier, Andy Warhol's "I want to be a machine", Per Højholts "hånd" fra *Min hånd 66* (1966) og den sproglige vending "at have noget på hånden".

"Jeg har noget på hjerte", skrev Nielsen i forordet til *'Nielsen' og den hvide verden*. I efterordet citeres sidste strofe af "Virkelighedens ting". Tydeligere kan det næsten siges. Nielsen har noget på hjerte og på hånd. Hvad hånden spiller ud i skriften er dikteret af hjertesagen – og skrevet med hjerteanliggendets glødende entusiasme.

IX

Slutspil

Hans-Jørgen Nielsens forfatterskab bliver netop i kraft af dets fornyelsesetos underlagt forældelsens lov, hvilket Nielsen er særdeles bevidst om og handler ud fra. Forfatterskabet kan som helhed karakteriseres ved en stræben efter aktualitet. Derved

forlænges, skærpes og radikaliseres modernisternes betoning af kravet om samtidsbevidsthed. Men samtidig forskydes fokuseringen på kunst og litteratur som individuel erkendelsesskaben til en indplacering af kunsten i et bredt kommunikativt felt. Som trænet skriftperformer og playmaker bringer han en mangfoldighed af trends ind i skriften og i den offentlige debat, sætter dem i spil og er hurtigt på vej til nye scener og in- og outputs lige fra de første digtsamlingers sprogspil til succesromanen *Fodboldenglen* (1979). Tidligt fanger han forestillingen om at netop kompetencer i kombinatorik og kommunikation er altafgørende i det sen- eller postmoderne samfund og øver læseren i samlinger som *'output'*. Som en art tekstbehandlingsprogram og spillemaskine ligner *'output'* måske idag en lidt gammeldags model, men den demokratiske kommunikationsform, den vil iværksætte, mellem læser og tekst, er med den senere udvikling af kommunikationsformer og informationsteknologi stadig relevant og interessant. Sproget foreligger på kanten af årtusindskiftet i endnu højere grad som et materiale, der byder sig til for enhver, som finder det, og Hans-Jørgen Nielsens aktionerende oplysningsprojekt er med til at udpege hele denne problematik.

Kapitel 8

"HALLO MCC. CAN YOU READ US?"

- om genrer og kybernetik i Klaus Høecks *Projekt Perseus* (1977)

Projekt Perseus ligner ikke andre digtbøger i sin samtid. Men i sin form-, genre- og materialebevidsthed er projektet beslægtet med den samtidige opbrudslitteratur. Bogen ligner i det hele taget ikke, hvad man er vant til i moderne dansk eller nordisk lyrik. Den er stor i omfang, 246 sider i et B-5-lignende format, indeholder et omfattende stof og er tilsvarende kompleks i komposition. Allerede omslaget signalerer om genrer uvante indenfor poesien: data- og science fiction-digte. På titelbladet bliver læseren budt velkommen – på engelsk: "Welcome to the space and computer age". Vi befinder os med det samme i et tosproget univers. Og vi befinder os i cyberspace. Hvilket selvfølgelig har symbolsk betydning for en digtning baseret på kybernetik. Begge dele forbereder læseren på at møde en poesi med fokus på formelle, materialemæssige aspekter. Det kybernetiske aspekt understreges yderligere gennem et tillæg, der viser og forklarer de anvendte programmer og styringsmekanismer. *Projekt Perseus* kan forstås metaforisk som en maskine, en forvandlingsmaskine eller "soft machine", som i kraft af en poetik baseret på kybernetik gør det muligt at forbinde hvad som helst med hvad som helst. Som helhed er der tale om kybernetisk digtning med anvendelse og forvandling af klassisk mytestof, moderne science fiction og klassiske poetiske former. *Projekt Perseus* er en gennemarbejdet genrehybrid, der spiller på mange registre og åbner for mange læsertilgange. Min gennemgang af værket er ikke tænkt som en fortolkende læsning, men en analyse af værkets komposition, en undersøgelse af det skabende forhold mellem kybernetik og litteratur og af genre-hybriden som modtræk til modernisme-konceptets tænkning i monokulturelle, tidsaktuelle genrer og former.

I

En plotstruktureret digtkreds med sprog som form og indhold

Projekt Perseus indeholder 13 navngivne digtsekvenser á 30-50 digte, eller ialt: 482 digte. Sekvenserne er fordelt på 3 hovedafsnit med overskrifterne Nebulae, Xi og Galaxies: de engelske betegnelser for stjernetåger og mælkeveje, samt xi, der er det 14. bogstav i det græske alfabet svarende til ks (udtales "ksi"). Xi er den "bogstav-galakse", som er målet for en rumekspedition opkaldt efter den græske sagnhelt Perseus. Nebulae og Galaxies indeholder programstyrede data-digte, i Xi-delen arbejdes med genreeksperimenterende science-fiction poesi.

Kompositionen er symmetrisk, et triptykon fordelt på de magiske og mytiske tal 3-7-3. (I det følgende kan det anbefales at se på min model, der viser kompositionen i sin helhed). Symmetrien fremhæves gennem titler og genrebetegnelser. I data-afsnittene refererer digttitlerne både til astrologi og mytologi. Samtidigt fungerer de astrologisk-mytologiske navne som betegnelser på fiktive rumfartøjer nummereret fra 8 til 13. Genrerne henviser til poesi og kybernetik, f.eks. "Algol 8. Datadigte". Digtene i Xi-afsnittet har forskellige typer titler. Nogle er faktuelle, planeterne Hyperion, Vulcan, Tellus og filmtitlen Rollerball, andre er fiktive, sagnkongen Uras, grundstoffet Xidonium og Hyperflight-betegnelsen. Genrerne stammer fra klassisk poesi, men har "rum"-præfixer, f.eks "Hyperion. Interplanetariske sonetter". Forskellen på midterdelen i forhold til del I og III – som også er en forskel i tid – er markeret helt ned i det stoflige, idet der anvendes en anden typografi i Xi-delen end i de øvrige afsnit.

Titler og genrebetegnelser kan tilsammen opgøres i flg. kategorier: astrologi, mytologi/science fiction/klassisk poesi og datalogi/kybernetik. Kategorierne knytter sig til tre tematiske spor, som løber gennem hele værket – og hele forfatterskabet: natur, kunst og sprog. Naturen opfattes hos Klaus Høeck som en dynamisk struktur, hvis bevægelser og processer er principielt forudsigelige. Sproget derimod, er et aksiomatisk system, som kan forandres fra øjeblik til øjeblik.

Sportænkningen bliver et vigtigt element i struktureringen af midt-80'er værket *Hjem*, samtidigt er det karakteristisk at dette værk præsenter strukturen grafisk. Teksten fremstår her som tre vandrette spor kaldet natur, ånd og kultur. Læse-

Nebulae

Algol 8
Datadigte
46 digte

Andromeda 9
Maskindigte
10 sekvenser á 4 digte

Cassiopeia 10
Hulledigte
The semantic module (15 digte)
The sigmatic module (10)
The syntactic module (12)
The pragmatic module (10)

Xi

Hyperion
Interplanetariske sonetter
6 sekvenser á 5 digte

Uras
Madrigaler til en gal konge
6 sekvenser á 5 digte

Vulcan
Robatballader
9 sekvenser á 4 digte

Xidonium
De syv postulater

Rollerball
Superserenader
15 sekvenser á 2 plus 1

Hyperflight
Hyperdithyramber
8 sekvenser

Tellus
Rum-oder
4 sekvenser á 8 digte

Galaxies

Cepheus 11
Programdigte
41 digte

Pegasus 12
Båndigte
5 sekvenser á 8 digte:
Zetamissil
Etamissil
Thetamissil
Jotamissil
Kappamissil

Electryon 13
Elektroniske digte
40 digte

retningen i natursporet bevæger sig fra venstre mod højre, mens kultursporet starter ved bogens slutning og læses i modsat retning fra højre mod venstre. Midtersporets begyndelsespunkt, det åndelige, er placeret midt i digtsamlingen og bevæger sig derfra ud mod hhv. begyndelsen og slutningen. Kombinationen af en lineær og en cyklisk struktur findes også i kim-form i *Projekt Perseus*. Klaus Høeck refererer selv til værket som en "digt-cyklus". Fremover anvender jeg betegnelsen digtkreds, der adskiller sig formelt fra den antologiske digtsamling ved at implicere en organisk værkstruktur.

Projekt Perseus kan læses efter den aristoteliske model med begyndelse, midte og slutning. Karakteristisk for værkets komplekse struktur findes forløbsmodellen ikke kun på det overordnede plan. Hver af de 13 digtsekvenser udgør selvstændige forløb. Nogle sekvenser er opdelt i 4 eller 5 uafhængige forløb, i andre er der indlagt mindre forløb midt i sekvenserne. Projektets karakter af fortløbende proces fremgår umiddelbart af rumfartøjernes nummerering. Strukturelt er de nummererede digte forbundne, idet informationskoder, styringsmekanismer og sprogmateriale genanvendes på forskellig vis.

På et overordnet plan tegner sig et plot centreret omkring en klassisk litterær rejse-topos med figurerne op- og nedstigning eller, hvis man hellere vil dét, tre-fase forløbet ud-ude-hjem: en rumekspedition påbegyndes med opsendelsen af fartøjet Algol 8, fortsættes med Andromeda 9 og fuldføres med Cassiopeia 10. Den gennemførte mission består i at hente arkæologisk materiale fra rummet svarende til afsnit Xi. Fartøjerne Cepheus 11, Pegasus 12 og Electryon 13 illustrerer forskellige aspekter af nedstigningen og forskellige mulige afviklinger af projektet. Som rejse-projekt ligger *Projekt Perseus* i direkte forlængelse af digtkredsen *Rejse I-V* (1971-73); forgængeren for Algol 8 er "photonskibet Centaur syv", som opsendes i *Rejse*'s 4. bind, Omega. Der er imidlertid ikke tale om en narrativisering eller dynamisering af velkendte topoi og figurer. *Projekt Perseus* er en fortælling i sprog om sprog med sprog – en rejse ind i sproget med det projekt at undersøge, hvordan sprog fungerer som aksiomatisk system. Plottet bliver f.eks. en del af sprogundersøgelsen. Rumfartøjerne er metaforer for digtsekvenser og deres indhold af sprog. Det viser sig, at i samme øjeblik digteren begiver sig ind i en undersøgelse af sproget dukker sprogreferencerne

op overalt. Helt konkret i form af bogstaver, morfologi, syntaks og semantik sådan som kategorierne er defineret hos Viggo Brøndal.[212] Men også i form af overleverede tekster og genrer fra mytologi til cyber-punk, fra lyrisk poetiske genrer til science fiction, fra videnskabelige diskurser indenfor sprogfilosofi, matematik, termodynamik, astrologi og rumforskning, foruden sprog- og tekstreferencer til andre medier som film, musik og tegneserier. Sprog- og tekstmaterialet styres ved hjælp af forskellige struktureringsprincipper: sprogeksterne procedurer og tilfældighedsprincipper fra kybernetikken og sproginterne principper som narrativitet, fiktion, plot, figurer, metaforer og genrer. Blandingen af materialefremmede og materialenære styringsprincipper konstituerer *Projekt Perseus* som hybridform. Indholdet af "sprogligt ragelse og brændsel" – "tons of cultural garbage" finder en litterær forudsætning f.eks. i Pounds *Cantos* med sin blanding af materialer fra forskellige kulturer, sprog og genrer. Andre paralleller i samtiden kunne være Peter Laugesens store 70'er-samlinger, hvor "alt er kastet ind i skriften" eller Dan Turèlls besyngelse af alting i langdigtet "Karma Cowboy Blues". *Projekt Perseus* skyder sig ud af det modernistiske digt og ind i en postmoderne, procedural hybridform, der har romantikkens genreforvandling som referenceramme.

På fiktionsplanet er værket struktureret som eksempler på kommunikation. Indenfor dette sujet fremstår digtene i afsnit I og III som de forskellige fartøjers meldinger til et kontrolcenter, Mission of Control Center, forkortet MCC. Kontrolcenteret finder vi i bogens appendix. Rammen for projektet er altså både en fiktion om kommunikation mellem fiktive afsendere og modtagere og digterens faktiske kybernetiske styring af et sprogmateriale. I Xi-delen er der ingen direkte kommunikation mellem logonauter og kontrolcenter, idet tidsperspektivet er forrykket i forhold til rumekspeditionen. Xi-delen indgår i Perseus-fiktionen som overleveret materiale fra tidligere ekspeditioner eller tidligere civilisationer. Man kan tale om en slags fremtids fortid jf. de klassiske genrer og sf-præfixerne. Men også her er arbejdes med forskellige kommunikationsfiktioner. I Xi-delen findes flere dialogdigte. I appendixet redegøres detaljeret for digtenes herkomst og overleveringsmåder via båndrecordere og sattelitter. Da der er tale om "arkæologiske fund" er digtene selvfølgelig ikke intakte. De har været udsat for kommunikationsnedbrydning gennem tiden eller er

mangelfulde pga. af defekter i de interplanetariske kommunikationssystemer. Disse fejl bliver i appendixet analyseret og beskrevet med grafer og kurver og udregninger af graden af entropi. Program- og appendixdelen er således ikke adskilt fra poesien, men indgår i og interagerer med fiktionen. Heri ligger en dobbelt pointe: en digtsamling, som vil undersøge sproget som system, må både arbejde med sprogets interne funktionsmåde som aksiomatisk struktur og dets eksterne referentielle funktion som henvendelse og kommunikation.

Rudimentært tegner der sig også en anden struktur, som minder om brugen af midtersporet i *Hjem*. I det midterste og syvende digt i *Projekt Perseus*, midt i Xi-delen, træder en åndelig dimension eksplicit frem. Digtet hedder "Xidonium. De syv postulater" og er skrevet til allersidst, dvs. digtet er materielt set baseret på spildprodukter fra resten af skriveprocessen. Fra dette midterste nul-punkt, som hverken er begyndelse, slutning eller samlende midtpunkt, men måske snarere en slags "sort hul", er det muligt at forestille sig, men ikke at repræsentere, en bevægelse udover begyndelsen og slutningen, ud over "ufødtheden" og "udødeligheden". Herfra peges ud af sproget, digtsamlingen og verden som system. Og der peges indad mod systemernes begrænsning. Gennem de syv postulater indkredses forestillingen om det uendelige. Således at begyndelsen forud for sproget/skabelsen og overskridelsen af "the limits of language"/døden, måske mødes i et punkt i uendeligheden. Hvilket naturligvis er et paradoks for tanken: "Evigheden er utænkelig" lyder det 6. postulat. Transcendensen kan ikke indskrives i sproget, fordi den overskrider tænkningen, men der kan peges på den, hvilket sker i det 7. postulat: "Evigheden er porten til Gud". Afgrænsningen til metafysikken, kan sammenlignes med Wittgensteins slutparagraf i Tractatus: "Wovon man nicht sprechen kann, darüber muss mann schweigen".

I *Projekt Perseus* forvandles den klassiske rejse-topos velkendt fra Odysseen og Dante. Rejsen foregår hos Høeck både i tid og rum, både i det ydre og indre rum. Som eksempel på kybernetisk digtning finder rejsen også sted i form at en konkret proces i sproget, idet digtkredsen bygges op af bogstav-, sprog- og tekstlagre, som forbrændes, udskilles som slagger og genbruges undervejs, indtil der ikke er mere. Som nævnt fungerer de informationsteknologiske dele på flere niveauer. Tematisk er

de knyttet til sprogsporet. De synliggør systemerne bag digtenes konstruktion og viser sprogets funktionsmåde som en aksiomatisk struktur. De tekniske tillæg indgår desuden i fiktionen, dels gennem kommunikationen mellem kontrolcenter og fartøjer dels ved at forklare om materialets herkomst og overlevering i Xi-delen. Som vi skal se, udgør programmer og appendix både en del af værket og fungerer som dets kontekst.

De kybernetiske og systemtekniske tillæg er et originalt træk ved Klaus Høecks forfatterskab. Men grundideen, at indvie læseren i de poetologiske overvejelser og procedurer, som går forud for eller er samtidige med digtningen, genfindes i anden procedural og seriel poesi. Jeg tænker ikke på poetikker. Det karakteristiske for denne litteratur er netop, at den ikke arbejder med poesi og poetik som to adskilte genrer. I en procedural digtning, har procedurerne kun gyldighed i forhold til den enkelte bog, det enkelte digt eller måske kun for enkelte strofer. En sådan poetiktænkning er hverken deskriptiv eller præskriptiv, men instruktiv. Forfatteren fortæller, hvad han/hun gør og styringen kan aflæses direkte i materialet. Afmystificeringen af skabelsesprocessen ligger helt på linje med f.eks. Hans-Jørgen Nielsens modernismekritik. Men i modsætning til Nielsens anti-romantiske opgør, i modsætning til Joseph Conte´s anti-romantiske postmodernisme, bliver netop romantikken med dens genreforvandlinger en vigtig og genanvendelig traditionshorisont for Klaus Høeck.

II

Perseus-myten genbrugt

I *Projekt Perseus* genbruges myten fra den græske mytologi. Perseus-myten er et klassisk helteeventyr med masser af stoflige detaljer og flere handlingsgange. Desuden indgår Medusas hovede, som både er et stærkt symbol på ambiguitet og i sig selv en af de mest arkaiske mytiske figurer. Som så mange af de græske myter er der tale om et uafvendeligt skæbne- og familiedrama udløst af en spådom. Jeg refererer ganske fyldigt for at give indtryk af de voldsomme kræfter, som er på spil i det gamle mytestof og forvaltes på ny i *Projekt Perseus*.

Perseus[213] var søn af kongedatteren Danae og guden Zeus. Men historien begynder før Perseus' fødsel: Danaes far, Akrisios, konge i Argos, beklagede sig til oraklet i Delphi, fordi han ingen sønner havde fået. Oraklet udsagde, at han ikke ville få en mandlig efterkommer, men at en sønnesøn skulle forvolde hans død. For at forhindre spådommens opfyldelse blev den unge Danae spærret inde i et underjordisk kammer sammen med sin amme. Zeus, der havde set et glimt af kongedatteren og var blevet forelsket lod sig falde gennem en sprække i kammerets tag forklædt som en gylden regn og gjorde Danae gravid. Hun fødte i hemmelighed sønnen Perseus. Et par år gammel blev drengen opdaget. Danae og Perseus blev spærret inde i en trækiste og sat til havs. I nærheden af øen Seriphos gik kisten i et fiskernet, som tilhørte Diktys, en slægtning til Danae. Her voksede Perseus op.

Da Perseus var blevet en ung mand, blev Danae mod sin vilje efterstræbt af øens hersker, tyrannen Polydektes, bror til Diktys. Ved en middag, hvor flere ynglinge var inviteret, spurgte tyrannen, hvad de ville give ham som gave. En hest, svarede hver af de unge. Men Perseus lovede at skaffe hvadsomhelst, selv hovedet af gorgonen Medusa. Polydektes holdt fast ved dette løfte for at få sønnen skaffet af vejen.

Herefter følger en detaljeret sekvens, et "før-eventyr", hvor Perseus får nogle hjælpere – han er trods alt søn af Zeus – og demonstrerer den helteværdighed, der berettiger ham til at få del i Medusas overnaturlige kræfter. Under ledsagelse af Hermes og Athene bliver han ført til grai'erne, Pemphredo, Enyo og Deino. Grai'erne var tre gamle kællinger, som havde en tand og et øje til fælles brug. Perseus snupper begge dele mens de går på omgang mellem søstrene, og tvinger dem til at røbe nymphernes opholdssted. Hos nympherne beder han om og får udleveret tre hjælperedskaber: Hades' usynlighedshjelm, et par flyvesko og en ransel til at opbevare Medusas hovede i. Nogle kilder omtaler desuden et sværd eller segl, som han låner af Hermes. Som bekendt var der tre gorgoner-søstre (døtre af Poseidon), men kun den ene, Medusa, var dødelig. Medusa – iflg. nogle kilder oprindelig en stor skønhed, offer for en voldtægt og straffet for begge dele – var frygtet for sit skrækindjagende åsyn: slanger istedet for hår, en lallende tunge ud af den gabende mund og vildt stirrende øjne, som fik folk til at forstene ved et enkelt blik. Perseus flyver imidlertid

uset til gorgonernes bolig i Okeanos, ved verdens yderste ende, der hvor natten begynder. Med sig har han Hermes og Athene. Fra luften nærmer han sig de sovende gorgoner. På råd fra Athene holder han sit skjold for Medusas hovede, så han ikke ser direkte på det onde, men kun ser dets spejlbillede. Spejlscenen bliver siden hen en vigtig fortolkningsnøgle i Medusa-mytologien. Hun er ikke bare en fascinerende dobbelthed af skønhed og monster, offer og bøddel, men også et symbol på det absolut andet, det hellige, det, som ikke kan repræsenteres; f.eks. døden, som ikke kan ses i øjnene uden at koste betragteren livet. Perseus er imidlertid beskyttet af skjoldet, han skiller i et hug hovedet fra kroppen og gemmer det i ranselen.

Ud af Medusas hals springer et tvillingepar, giganten Chrysaor og den bevingede hest *Pegasus*. Pegasus flyver med det samme op til Zeus, men hvor dens hov rammer jorden på musernes bjerg, Helicon, springer en kilde frem. Kilden, Hippokrene, (hippo=hest, krene=kilde) indeholder vand, der kan inspirere digterne. Efter halshugningen bliver Perseus forfulgt af Medusas søstre, men pga. usynlighedshjelmen må de opgive forfølgelsen. Han flyver nu ind over Afrika med gorgon-hovedet i ranselen og hvor der drypper blod på jorden, forvandles bloddråberne til giftige slanger. Heri er en anden dobbelthed. Skønt sin dødelighed, skønt tilintetgørelsen, er Medusa og de magiske kræfter forbundet med Medusa-hovedet tilsyneladende uforgængelige.

Over Ethiopien ser Perseus en ung kvinde lænket til en klippe ude ved havet. Det er *Andromeda*, datter af kongeparret *Cepheus* og *Cassiopeia*. Hun er blevet sonoffer i en jalousistrid mellem moderen og nereiderne. Nereiderne får Poseidon til at sende et søuhyre, dragen Cetus, som skal lægge landet øde. Ifølge et orakelord kan kun ofringen af Andromeda afværge katastrofen. Perseus, som er blevet forelsket, indgår en aftale med Cepheus: hvis han slår dragen ihjel, får han Andromeda til brud. Uhyret bliver besejret i en drabelig kamp, hvor Perseus angriber fra luften og sårer det med flere sværdstik. Efter denne dåd er der bryllupsfest, indtil Andromedas onkel Phineus dukker op med et følge på 200 mand. Andromeda var oprindelig lovet til Phineus, nu udfordrer han Perseus, som kæmper tappert mod overmagten. Det lykkes ham først at vinde kampen, da han bruger Medusas hoved som våben. Alle fjen-

der forstener på stedet ved det gruelige syn; i kampen mod det onde vendes det onde mod sig selv.

Andromeda og Perseus rejser tilbage til Seriphos. Perseus kalder Polydektes mænd sammen og hævner voldtægten af Danae ved at vise dem Medusas hovede. Derefter bliver redskaberne leveret tilbage til deres respektive ejermænd og Athene får som tak for hjælpen, Medusas hoved, som hun sætter i sit skjold, Aigiden. Danae, Andromeda og Perseus rejser til Argos for at slutte fred med Akrisios. Han er imidlertid flygtet til byen Larisa af frygt for spådommen. Perseus følger efter, træffer ham og overtaler ham til at vende tilbage til Argos. Før afrejsen deltager Perseus i en kappestrid for ynglinge. Ved et uheld rammer han bedstefaderen med en diskos og sårer ham dødeligt. Således fik oraklet ret.

Efterhistorien er denne: Perseus bliver konge over Mykene, Tiryn og Mideia. Han og Andromeda får seks sønner og en datter. Den første søn Perses anbringes i Ethiopien hos Cepheus og bliver stamfader til perserne. Blandt de øvrige perseider kan nævnes sønnen *Electryon*, som lægger navn til den afsluttende sekvens i *Projekt Perseus*.

Perseus-myten har leveret stof til tragedier bl.a. af Aischylos, Sophokles og Euripides (tragedieforfatterne indgår også i *Projekt Perseus*). Især Medusa-delen tages op igen og igen som kunstnerisk motiv. I mytisk tid blev hendes ansigt brugt som antropæisk maske, en slags talisman, som både kunne dræbe og frelse. Hun er – på græsk – både et giftigt og helbredende "pharmakon" og hun er "pharmakos", dvs. den der ofres som syndebuk for kollektivets skyld. I græciteten fortolkes hun som repræsentant for det andet/det hellige, hun ses som en monstrøs udspaltning af hhv. gudinden Athene og helten Perseus, hun bliver knyttet til den narcissistiske spejlmyte, hvor hun ses som offer for sin egen refleksion, hvilket fritager Perseus fra skyld. Medusa er et yndet motiv i metamorfoselitteraturen f.eks. hos Ovid. I en kristen symbolik gestaltes hun som døden og djævlen. Medusa-figuren dækker også over en hemmelig og dæmonisk kvinde-power, i psyko-analysen fortolket som 'billedet på kastration' (jf. Freuds "Das Medusenhaupt", 1922). Medusas hovede knyttes til en for mennesket fatal sandhedssøgen og sol-symbolik – den der søger den ideale sandhed ("Solen") og kommer for tæt på solen/gorgonens maske opdager dens de-

struktive monstrøsitet. Som ophav til Pegasus kædes hun tragisk og fatalt sammen med digtningen. Poeten, som drikker af Hippokrene-kildens vand, drikker samtidig Medusas blod. Hans stemme bliver gorgonens stemme, som det sker i digte hos bl.a. Mallarmé, Artaud, Bataille og Michaux. Herhjemme huskes især Sophus Claussens digt "Venedig" i *Djævlerier*, 1904, hvor motivet giver anledning til en dæmonisk eros-digtning.

I *Projekt Perseus'* datapoesi får Medusa-motivet et helt nyt og overraskende perspektiv. Digtkredsen starter med opsendelsen af rumfartøjet Algol 8. Algol er betegnelsen for den næstklareste stjerne i Perseus-stjernebilledet, også kendt som beta-Persei. På dansk har den tilnavnet Dæmonstjernen; den er nemlig en såkaldt dobbeltstjerne, en foranderlig stjerne med vekslende lysstyrke. Dvs. den består af to stjerner, som kredser om hinanden og formørkes skiftevis. Algol er også det arabiske navn for Medusa. Derudover er Algol en forkortelse for **alg**-orithmic **o**-riented **l**-anguage, der er et programmeringssprog for datamaskiner udviklet i 1957-68. Ifølge *Gyldendals Encyklopædi* er Algol "resultatet af et samarbejde mellem europæiske og amerikanske forskere med det mål at skabe et internationalt programmeringsprog til beskrivelse af algoritmer for teknisk-videnskabelige beregninger samt at højne det datalogiske niveau". Blandt andet derfor bruger Høeck en blanding af dansk og engelsk sprog. En anden grund er, at der opnås bedre materialeøkonomi ved at benytte to sprog. I 1970'erne var datalogerne nået til 7. generation af Algol-sprog. Det programmeringssprog som anvendes i *Projekt Perseus* for at frembringe digtsuiten "Algol 8" er altså Klaus Høecks 8. variant af det internationale algoritmiske datasprog. Algol-digtsekvensen udgør et selvstændigt forløb på 46 digte, der har erobringen af Algol-monsterets hovede som dramatisk højdepunkt midt i sekvensen. Men det vigtigste tema er forvandlingen af det "hæslige" algol-sprog, programsproget, til poesi. Det er "Hardware against software" – jf. situationisternes opfordring til detournément af "informationismen" i 60'erne.

Også i de øvrige digtsekvenser genbruges myte- og metamorfose-motiver. Højdepunktet i Andromeda-sekvensen indtræder da fartøjet Andromeda 9/logonauten Carlene trues af stjernen/dragen Cetus. Logonauten Cliff træder i Perseus' sted, befrier fartøjet ved at hugge fortøjringskæderne over med en lyspen, og

det befriede skib stiger straks tilvejrs, mens en regn af sten og støv kastes i hovedet på "monsteret". I næste digt berettes, hvordan dragen Cetus øjeblikkelig forstenedes, da den så rumskibets "plasmaskjold", hvor Medusas hovede – som erobredes i "Algol 8" – er placeret. I Andromeda-digtene kredses tematisk om kærlighed som en dobbelt enhed af befrielse og fangenskab. Men også denne udforskning foregår i og som sprog: "This exploration is mainly semantic. We/ are going to study the heuristic conse/quences of liberation" lyder det i begyndelsen af "Andromeda 9". I sekvensen "Cassiopeia 10" afprøves en kærlighedstematik i 4 moduler baseret på forskellige strukturelle aspekter: et semantisk, et sigmatisk, et syntaktisk og et pragmatisk. Medusa-motivets paradoksale enhed af modsætninger udgør en klangbund for disse digtes refleksion over såvel kærlighedens som sprogets dobbelthed. Kærligheden som binder og gør fri, samler og adskiller. Sproget som både fastholder og frigør.

Xi-zonen udgør et fortidigt fremtidsunivers med en skjult Medusa-symbolik. Universet selv reflekterer menneskets "egen uhyrlige hæslighed, tåbelighed og skændsel".[214] Ud over de samtidsnære kulturelle projektioner reflekterer digtene et romantisk sprog- og tekstunivers.

Efter opstigningen følger nedturen. Bogstaveligt og psykologisk. "Cepheus 11" er en "ode to melancholy and/ depression. En sang til alle slags fredløse/ [...] En hymne til alle tabere og elskere, warriors and whores of the mind. Det er en rejse mod "den yderste grænse for den menneskelig fornuft", f.eks. fortællingen om den skæbneramte Akrisios, som udgør en "labyrint" i digtsekvensen. Rejsen slutter med skrig og skrål: "A final salute in honour of the/ outcasts of language./Breaking the last sphere./ Smashing through the ultimate hymen./[...] Singing, roaring, shouting." med hilsen fra "the word and-spacecraft Cepheus 11". Efter dette vanvidstogt i rum og sprog følger "Pegasus 12". Digtet er opdelt i 5 sekvenser á 8 digte. Hver sekvens er et "missil" med en græsk bogstavbetegnelse: Zeta-, Eta-, Theta-, Jota- og Kappamissil. Man kunne metaforisk kalde digtene for bogstavmissiler, jf. Pegasus-titlen. Hvert af disse digt- eller bogstavmissiler forsøger at nå tilbage til jorden, men det lykkes kun for ét. Digtene har hver sit sproglige særpræg, sit dødsmotiv og sin dødsmåde. Således kan man tale om det almindelige digt, det forelskede, det ulykkelige, det pornografiske og det realistiske digt. "Electryon 13" – kærlighedsbarnet –

bærer håbet og fremtiden i sig bogstavelig talt. Digtsekvensen er baseret på et tekstlager, som igen er baseret på en udregning af bogstavernes plads i ordene i de fem forudgående maskindigte. Med dette digt siger perseiderne farvel og indleder en rejse mod uendeligheden.

Generelt spiller mytestof en væsentlig rolle i det 20. århundredes litteratur, men på ganske forskellig vis. I den anglo-amerikanske højmodernisme, f.eks. Eliots *Waste Land* og Hart Cranes *The Bridge,* bliver anvendelsen af myter en central metode til æstetisk at overkomme et virkeligheds- og meningstab ved at genetablere en forbindelse til fortiden i fiktionen. Joyce bruger myten som narrativt princip i *Ulysses*. I den psyko-erotiske, kritiske modernisme bruges mytestoffet bla. inspireret af Freud og Jung til at gennemlyse fortrængte drifter i menneskets liv og sjæl. I det formelle gennembrud indgår mytetekster og mytologisk stof på lige fod og i forbindelse med alt muligt andet, som et konkret materiale i kunst og litteratur. Den litteratur, der er knyttet til happening-, performance- og aktionskunst er især interesseret i myten som ritual.

III

En science-fiktion- genrehybrid

Det er oplagt, at en klassisk myte med en flyvende hero i 1970'er-regi må forvandles til rumfiktion. Ligeledes er det evident, at læse rejsen i det ydre rum som en følge af udforskningen af sprogets struktur. Det fører os logisk op og ud fra "høj" til "højere" og "højest". I samtiden er der en optagethed af de forskellige Apollo-projekter; dernæst oplever science fiction-genren (fremover forkortet sf) en fornyelse fra slutningen af 60'erne og ind i 70'erne. *Projekt Perseus* har motto af sf-forfatteren Arthur C. Clarke. Han skrev i 1951 den novelle, der danner forlæg for filmmanuskriptet til Stanley Kubricks klassiker *2001: A Space Odyssey* (1968). Allerede samme år udgav Clarke en roman med samme titel baseret på filmnaskriptet. Både bogen og filmen udgør hovedværker indenfor sf-genren. Kubricks værk finder senere pendanter f.eks. i Andrej Tarkovskis *Solaris* (1972), baseret på Stanislaw Lems roman fra 1961. Både romanen og filmen spiller en vigtig rolle for digtene og plottet i Xi-delen i *Projekt Perseus*.

Genrehistorisk kan moderne sf-litteratur enten tilbageføres til oplysningstidens store utopikere eller til romantikkens skrækroman. Valget af urtekst og ophav afhænger af de teoretiske ideer om genrens karakteristika. Anses sf for at være beslægtet med realistisk fiktion fokuseres på 1700-tals utopierne – regnes sf for romantisk litteratur nomineres Mary Shelley til genrens for-moder. Sf-teoretikeren Darko Suvin og hans danske fortolker Niels Dalgaard[215] arbejder med ideen om "mærkværdiggjort virkelighed" baseret på de russiske formalisters begreb *ostranenije* og Brechts *Verfremdung*, som ikke er synonyme med en marxistisk fremmedgjorthed. Sf adskiller sig, siges det, fra realismens ikke-mærkværdiggørelse, men både sf og realisme anses for kognitive genrer. Beslægtede, men non-kognitive genrer er "realismens sub-litteratur" f.eks. lægeromanen og den mærkværdiggjorte "metafysiske litteratur" dvs. myter, folkeeventyr og fantasy. Det afgørende kriterium for Suvin er den fortællemæssige måde, hvorpå virkeligheden gøres mærkværdig. Her bruger han Ernst Blochs begreb *novum*, der er en filosofisk kategori i forbindelse med utopisk tænkning. Utopien bliver hos Suvin en undergruppe af sf, der blot henter sin "videnskabelighed" fra samfundsvidenskaberne. Novum'et er det nye element i en given tekst, et element der ikke eksisterer i virkeligheden. "Novum'et er så at sige det punkt, hvor tekstens fremmedhed i forhold til virkeligheden udkrystalliserer sig." (Dalgaard. s.18). Fortællinger som projicerer allerede kendte elementer ud i rummet, f.eks. indianere og cowboys på Mars, betragtes som pseudo-novum. En anden og mindre teoretisk fremstilling af sf findes i den danske antologi *Virkelige eventyr*, 1978 (red. Lindboe og Møller). Her gives følgende definition på sf:

> Science fiction er ligesom fantasy to-plans litteratur, med klare grænser mellem real- og billedplan, men hvor fantasy litteraturen er arealistisk, i den forstand, at billedplan og realplan udelukker hinanden, er science fiction litteraturen surrealistisk, idet billedplanet er konstrueret som en transformation af realplanet således, at *de to planer nok er adskilte, men dog alligevel hænger logisk sammen.* (s. 24 m.u.)

Hvad enten der opereres med real/billedplan eller virkelighed/mærkværdiggørelse er det afgørende karakteristika den kognitive sammenhæng mellem de forskellige oplevelseskategorier. Medusa-motivet kan f.eks. netop ikke forstås logisk eller ratio-

nelt. Deri består dets uudtømmelige fascination, som det iøvrigt har til fælles med romantikkens/romantismens irrationelle skrækfascination.

Projekt Perseus har træk, som både kan relateres til en realistisk og en romantisk sf-opfattelse. Der er ikke på noget tidspunkt tale om rendyrkning af en genre eller en bestemt genredefinition. Genrehybriden kan generelt ses som et forsøg på at forny traderede former og genrer. Den kan også opfattes som en genre-ekstern digtning, hvor de konstituerende genreelementer udtyndes og opløses. Eller den kan opfattes som en reaktion på en bestemt – i det her tilfælde modernistisk – kunstopfattelse.

Sven Kreiner Møller fremhæver f.eks. de etablerede sf-forfattere Aldiss og Ballards fornyelse af genren med værker som *Barefoot in the head* (1969) og *Grusomhedsudstillingen* (1970). Den første er en psykedelisk roman inspireret af 60'ernes antipsykiatridebat, diskussioner om normalitet og galskab, LSD-eksperimenter mv. Romanen veksler mellem poetisk, psykedelisk og til sidst rablende prosa og digte af forskellig observans: ballader, beat-poesi, digt-fragmenter, topografisk konkretpoesi, anagrammatiske palindromer, drømmepoesi og epos i haiku-form.

Dalgaard er mere skeptisk overfor de hybride former. Han fremhæver Svend Åge Madsens *Liget og lysten* (1968), der blander træk fra kærligheds-, kriminal-, porno- og science fiction-novellen, som et værk, der viser genreblandingens svagheder, dvs. manglen på helhed. 60'er-æstetikken beskrives som en "supermarkedsholdning", der kædes sammen med Hans-Jørgen Nielsens attituderelativisme:

> Der ligger en underforstået opfattelse af genre som et sæt formelle greb, som frit kan sammensættes uden tanke på, at forskellige genrer også f.eks. repræsenterer forskelle i underliggende verdensbilleder eller sågar opfattelser af, hvori det litterære består. (Dalgaard. 1997. s. 173)

Projekt Perseus bryder radikalt med en kunstopfattelse, der apriori binder form og indhold. Altså at der til en bestemt form skulle svare et bestemt indhold og omvendt. Dette betyder imidlertid ikke, at form og indhold ikke kan udgøre en helhed. Helheden i Perseus opstår gennem arbejdet i sproget med foranderlighed som tema og form, og netop her er genrehybriden en yderst anvendelig form.

Sf-genren får sit store gennembrud i 50'erne både som film og i populærlitteraturen med forfattere som Bradbury, Clarke, Aldiss, Asimov, Dick og Vonnegut. Som eksempel på en mere sofistikeret og æstetisk eksperimenterende litterær science fiction kunne man pege på Burroughs' Nova-trilogi fra 60'erne. Her er tale om en hybrid mellem detektivfortælling, science fiction og kybernetisk fiktion udført som cut-ups. Flere af de nævnte forfattere er medtaget i Jannick Storms og Dan Turèlls science-fiction antologi *Døds-layoutet* bd. 1-2 (1972). Sf-genren bliver desuden uhyre populær som tegneserie og på musikscenen. David Bowies album *Space Oddity* (1969), er en klassiker med stor betydning for sen-70'ernes og 80'ernes danske digtning.

Traditionelt er sf-genren blevet brugt til forskellige formål fra 1700-tallets utopier, 1800-tallets monstre til 1900-tallets dystopier, hybrider og sub-sub-genrer, cyber-punk mm. 50'ernes Hollywood-science fiction handler ofte om besøg 'udefra', der kan kobles allegorisk til periodens koldkrigsklima, eller bruges til at dyrke horror-effekten eller relaterer sig til atomfrygten. Kubrick og Tarkovski er filosofisk reflekterende (omk. 1970), mens Spielberg satser på brugen af special effects i en mere populær form (omk. 1980). Gennem fiktionen om tidsforskydning kan der etableres et andet blik på samtiden som i Orwells negative fremtidsvision, den samfundssatiriske *1984* (1949 – filmatiseret i 1956/1984). Forskydningen i tid og rum bliver f.eks. i *Solaris* brugt til at etablere et spejl for videnskabens fortrængninger og dermed skabe en aktuel kritik. Tid/rum-forskydningen gør, at der kan anlægges et udefra kommende blik på mennesket, hvilket giver mulighed for en eksistentiel søgen.

Projekt Perseus knytter an både til den samfundskritiske og den eksistensfilosofiske science-fiction. I Xi-delens digte tematiseres en økologisk problematik. Digtkredsens konstruktion som en selvkørende, selvforbrugende maskine kommenterer i sin form en aktuel samfundsproblematik. Maskinen fremstår ikke som i megen modernistisk digtning som et fremmedgørelsesikon. Den bliver ikke metaforiseret som eksempel på det, Adorno kaldte den "anden natur". Tværtimod vises maskinen i sin egen natur: den forbruger og sviner. Maskinen som miljøforurener anskueliggøres gennem forbruget af – og især – gennem det konkrete spild af ord- og bogstavmateriale. Men samtidigt er der en fascination af den nytteløse maskine, maskinen som

æstetik sådan som den kendes hos avantgardekunstneren Jean Tingueley. Kunsten kan altså i sin hybride form både forholde sig kritisk til samfundet og samtidigt pege på kunst som et frirum til æstetisk eksperimenteren.

IV

Kybernetisk poesi

Indtil nu har jeg beskrevet digtkredsens plotstruktur, undersøgt værkets kompleksitet fra et ydre perspektiv, redegjort for metamorfosemotivet og dets rod i mytologien, diskuteret brugen af mytestof og science-fiction i 60'ernes og 70'ernes opbrudskunst og -litteratur generelt og specifikt. Tilbage står at karakterisere genren kybernetisk poesi og fremlæse kompleksiteten i den indre struktur i *Projekt Perseus'* to digttyper, data- og science-fiction digtene.

Kybernetisk fiktion og digtning kan defineres klart i forhold til science fiction. I sf forekommer ofte tematisering af fremtidige eller fremmede kommunikationssystemer, kybernetik, mennesket-som-maskine etc. ofte under anvendelse af teknologiske termer fra informationsteori. Anderledes med de kybernetiske forfattere:

> [...] not only do these authors confront technology – and in particular cybernetics – thematically, they also focus on the *machinery or technology of their fiction*, remaining uniquely conscious that their texts are constructed of words, that words are part of the larger machinery of language, and that language is shaped by the still larger machinery of their own consciousness and experience. (Porush. 1985, s.19).

Betegnelsen "kybernetik" blev indført af en af de store amerikanske data- og informationsteoretikere, Norbert Wiener i 1948. Udtrykket er oprindeligt græsk – kybernetes: styrmand – men betyder det samme som de mindre poetiske betegnelser: informations- og kommunikationsteori. Kybernetik er en metode til behandling af komplekse systemer. Det er en tværfaglig videnskab om styringsprocesser i levende organismer, maskiner og samfund. Kybernetik anvendes som teori og gennem konstruktion af modeller og maskiner til studiet af alle former for kommunikationssystemer, både naturligt og artificielt sprog, til studiet af forholdet mellem intellekt og adfærd, organiseringen af komplekse, naturlige menneskelige og mekaniske systemer og udviklingen af selv-styrende maskiner som automater og computere. Kyber-

netik anvendes derfor også til komposition af musik og litteratur. "Cybernetic deals with all forms of behaviour in so far as they are regular, or determinate, or reproducible" skriver W. Ross Ashby i *An Introduction to Cybernetics* (1965, s.1). Kybernetik er ikke en teori om hvad maskinen er, men om hvad den gør. Det kybernetiske system kan i sin mest simple form beskrives som følger:

> [...] the cybernetic system is made up of a *receptor*, accepting information as *input* from the outside. This information is then processed and sent along to an *effector* or *sender* which responds to the initial stimulus with *output*. The output, however, alters the original conditions on the outside, thus sending new information in the form of input back into the system, establishing what is called a *feedback loop*. *Positive feedback* occurs when the signal causes the system to increase its activity towards instability. *Negative feedback* occurs when the signal causes a change in the internal state that suppresses the activity which initially gave rise to the signal, thus moving the system towards some "desired" stabel state. Both negative and positive feedback end when there is no available information left in the (closed) system. (Porush. 1985, s.20).

Som det fremgår er kybernetikken først og fremmest indrettet på at reagere overfor forandringer – f.eks. tab af energi (entropi) – i et lukket system. Kybernetik tager højde for, at forandring af en faktor i et system umiddelbart fungerer som årsag til fremkomsten af forandringer i andre faktorer, som så skaber nye forandringer, der virker tilbage på systemet, der reagerer... osv. Kybernetik og kybernetisk produceret kunst er altså *ikke* udtryk for mekaniske énvejs-processer, f.eks. et mekanisk input-output forhold. Kybernetik er kort sagt en metode til regulering, variation og kontrol af information indenfor systemer præget af foranderlighed og processer karakteriseret ved irreversibilitet. I digtningen består denne information af tegn, dvs. bogstaver, tal og grammatiske tegn.

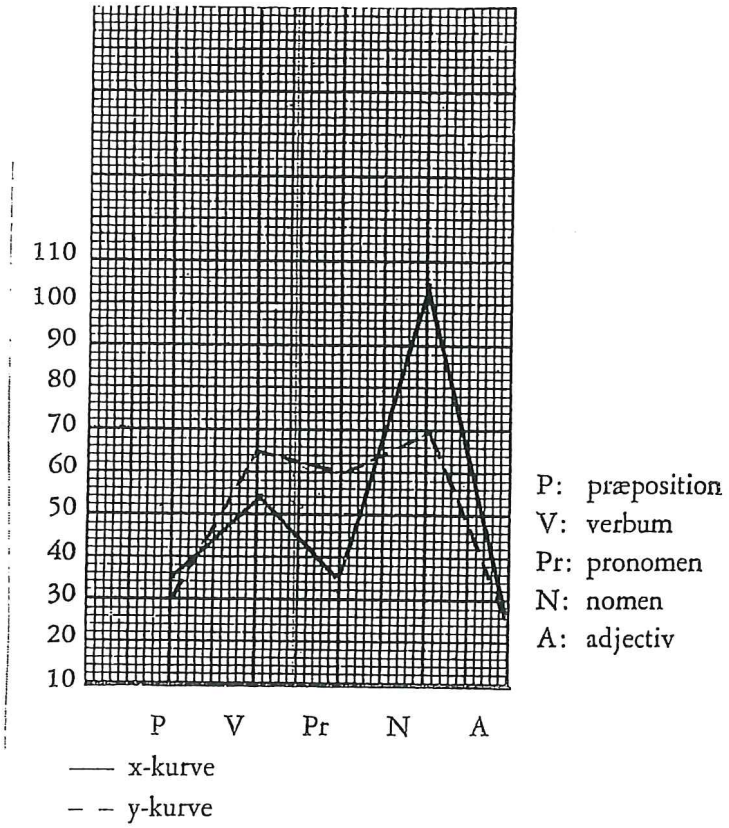
Den kybernetiske tekst er ikke en mimen af cyber-space, den er selv en maskine. Og som læser kastes man ind i denne tekstmaskine. Fordi kybernetisk digtning pr. definition handler om og fortæller om sprog og digtning som system og struktur, bliver det vigtigt i læsningen at undersøge de systemiske og strukturelle aspekter, herunder systemets tilblivelse og betydning. Det kan derfor være på sin plads først at redegøre for kybernetisk digtning generelt, og derefter foretage specifikke læsninger af *Projekt Perseus'* datadigte.

Det mest grundlæggende for en kybernetisk digtning, er at materialet for digtningen udvælges og fordeles – styres – efter på forhånd fastlagte principper eller systemer. Dernæst, at de lovmæssigheder, der gælder i kybernetisk digtning skifter fra digtsekvens til digtsekvens og fra digtsamling til digtsamling. Kybernetisk digtning er i den henseende et eksempel på procedural litteratur. En del af den skabende proces består i at udarbejde procedurer, systemer, maskiner. Disse kan ofte læses som litteratur og poesi i sig selv, jf. Cage's introduktion til *Themes & Variations*, kap. 4.

Styringen i *Projekt Perseus* foregår ved hjælp af matematiske parametre eller mere præcist ved parameterfiksering. Som nævnt er det en pointe hos Klaus Høeck, at al digtning er underlagt en eller flere former for sproglig styring, som enten sker bevidst eller skjult. Dén pointe bliver et incitament for digteren til at gøre styringen bevidst og synlig. For at forstå kybernetikken i *Projekt Perseus*, hvilket er det samme som at forstå værkets ånd og struktur, kan det være nyttigt at vende tilbage til Høecks artikler om systemdigtning og kybernetik omtalt i kap. 4.

Høecks argumentation for en kybernetisk digtning bygger bl.a. på et studie af forskellige former for skjult styring i forskellige former for lyrik. Han har f.eks. undersøgt forbruget af ordklasser i ti danske digtsamlinger fra Oehlenschläger til Johs. L. Madsen. Det gennemsnitlige resultat er afbilledet i form af to grafiske kurver, se figur 1. Høeck fortolker resultatet af denne empiri, som naturligvis ikke er repræsentativ, men dog retningsgivende, på følg. måde: Det konstateres, "at der ikke blot indenfor de enkelte generationer er en tydelig ensartet tendens i ordklasseforbruget, men at der de enkelte generationer imellem også er en tilsyneladende lignende ensartet tendens, således at næsten samme kurve gentages for hver anden generation". (*Exil*, 1973, s.68). Dernæst fortolkes ordklasseforbruget kvalitativt ud fra Viggo Brøndals sprogvidenskab. Det vil række for vidt her at redegøre for hele Brøndals kategorilære[216]. Men hvis man vil forstå strukturalismen i Høecks værk, kan man ikke komme udenom et elementært kendskab til Brøndals sprogbeskrivelse. Grundlæggende inddeler han ordklasserne i relative (objektive) og subjektive (beskrivende) områder og i ordklasser, som hhv. betegner substans (genstand) og funktion (forhold):

Figur 1



x-kurve: (Oehlenschläger, Grundtvig, I.P.Jacobsen, Chr. Richardt, H. Drachmann, J.V.Jensen, Thøger Larsen, Ivan Malinowski, Knud Holst, Klaus Rifbjerg)

y-kurve: (Paludan-Møller, Chr. Winter, Sophus Claussen, Stuckenberg, Tove Ditlevsen, P. la Cour, Nis Petersen, Hans-Jørgen Nielsen, Johs. L. Madsen).

	relative	subjektive
substans	**relat** (R) (proprier)	**descript** (D) (numeralier)
funktion	**relator** (r) (præpositioner)	**descriptor** (d) (adverbier)

Brøndal definerer forskellen på det relative og det subjektive sådan:

Det ene par, præpositioner (r) og proprier (R) er af relativ eller objectiv karakter: De repræsenterer vor tankes fangnet og de genstande vi indfanger. Ved dem skabes det givnes verden (om hvis realitet der dermed naturligvis intet er sagt). Det andet par, numeralier (D) og adverbier (d) er derimod af descriptiv eller subjectiv natur: de repræsenterer vore begreber og domsformer, altså elementerne i vor verdensanskuelse (overfor hvis gyldighed sprogfilosofien nødvendigvis stiller sig neutralt). (Brøndal. 1928, s.95f).

Disse abstrakte typer kan sammensættes til hhv. konkrete, komplekse og indifferente typer. Blandt konkreterne findes f.eks. verbum (rd), nomen (*R*d), adjektiv (R*d*) og pronomen (DR). Herfra er det nemt at se, at Høecks x-kurve har et større element af objektivisering, mens y-kurven er karakteriseret ved en højere grad af subjektivisering. Objektivt og subjektivt ordforbrug kan fortælle os noget om kunstnerens opfattelse af forholdet mellem det psykiske og det fysiske, mellem subjekt og objekt. Høeck forklarer:

[...] x-kurvedigtene bliver mere udadrettede end y-kurvedigtene, der bliver mere indadrettede, således at der for det udadrettede kunstværks vedkommende mere bliver tale om en psykens spejling af omverdenen (og dermed sproget), end omvendt for det indadrettede kunstværks vedkommende, hvor der mere bliver tale om en omverdenens (og dermed sprogets) spejling af psyken. Eller udtrykt på en anden måde: det kunne se ud til, at den udadrettede kunstner opfatter sammenhængen mellem objekt og subjekt som liggende på et mere objektivt plan og dermed mere udenfor den menneskelige tankes område, end omvendt den indadrettede kunstner, der mere opfatter denne sammenhæng som liggende på et subjektivt plan, og dermed mere indenfor den menneskelige tankes område. (*Exil* 4. 1973, s.69f).

Det kan illustreres med nogle eksempler fra Høecks materiale, jeg vælger de mest radikale: Malinowskis *Romerske bassiner* er absolut topscorer med hensyn til forbrug af substantiver og har samtidig det laveste forbrug af pronominer. I forhold til y-kurven er forbruget af verber hos Malinowski minimalt. Det betyder, at det subjektive element D trænges tilbage for genstandsordenes område (fra pronomen: RD til nomen: rd) og det subjektive element d i de forholdssættendes ord formindskes (fra verber: rd til præpositioner: r). Stik omvendt med Hans-Jørgen Nielsens *Konstateringer* og Johs. Lund Madsens *Og & Og*. Her fylder de subjektive elementer D og d forholdsvis mere end de relative (fra nomen: rd til pronomen: RD; fra præposition: r til verber: rd). På lignende vis har andre påvist skjulte bindinger mht. ordlængde, ordfrekvens, digtlængde osv.[217] Hvad kan disse strukturanalyser bruges til i den skabende proces?

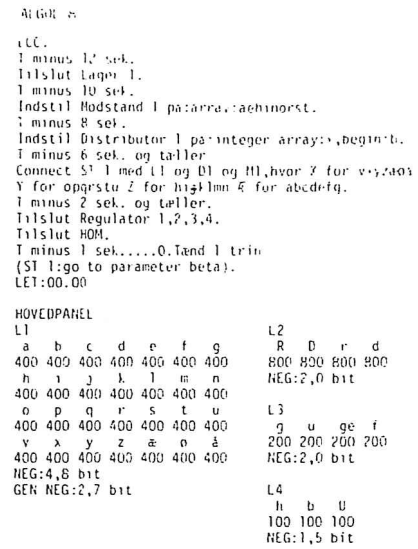
Høeck hævder for det første, at det kun er gennem viden om de strukturelle bindinger i sproget, at disse kan brydes. For det andet, at frigørelsen fra den skjulte styring kun kan ske gennem en bevidst styring. For det tredje, at styringen til lige præcis dette formål, forudsætter materialenære systemer og parametre. Som nævnt i kap. 4 er Høeck fortaler for et fænomenologisk kunstværk, hvormed han forstår et værk, der bygger bro mellem det indre og det ydre. Eller rettere sagt: en værkstruktur, som heler gabet mellem konfrontationsmodernismens ekstroverte og konkretismens introverte holdning. Hele forfatterskabet er et forsøg på gennem bevidst styring at etablere sådanne værker. For Høecks vedkommende starter dette arbejde med en poetisk udforskning af sproget som aksiomatisk, foranderlig struktur. Og så er vi nået tilbage – eller frem – til "Algol 8" i *Projekt Perseus*.

V

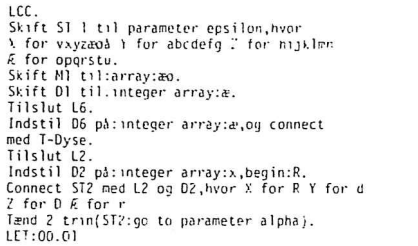
"Algol 8" – en kybernetisk digtsekvens

"Algol 8" er en digtsekvens med 46 data-digte. Forud for tilblivelsen af sekvensen ligger udarbejdelsen af et program, der indeholder styringsbestemmelser for hvert enkelt digt. Programmet er udfærdiget på data-sprog, dvs. Algol 8. Kun til denne sekvens får læseren mulighed for at følge transformationen af datasprog til poesi digt for digt. For de øvrige sekvenser er programmeringssproget oversat til maskinkode

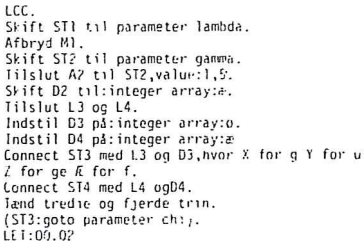
Bilag 1



bcdfgjklmpquvxyzæ
øåbcdfgjklmpquvxy
zæøåjklmpquvxyzæø
åjklmpquvxyzæøåjk
lmpquvxyzæøåjklmp
quvxyzæøåjklmpquv
xyzæøåpquvxyzæøåp
quvxyzæøåpquvxyzæ
øåpquvxyzæøåpquvx
yzæøåpquvxyzæøåpq
uvxyzæøåpquvxyzæø
åpquvxyzæøåpquvxy
zæøåpquvxyzæøåvxy
zæøåvxyzæøåvxyzæø
åvxyzæøåvxyzæøå



Algol VIII.Stiger.
Phonemskyer.Kerosen
Lilla morphemhimmel
Unbelievable.Beauti
ful.Sunny semantic
view.X-klode.Y-måne
Z-nova.Blåt hav.Hav
Hav.Hav.Hav.abcdfgh
jkmpqvxyzåabcdfgjkm
pqvxyzåabcdfgjkpqvx
yzåabcdfgjkqvxyzåab
cdfgjkqvxyzåbcdfgjk
vxyzåbcdfgjvxyzåbcd
fgjvxyzåbcdfgjvxyzå
bcdfgxyzåbcdfgxyzåb
cdfgxyzåcdfgxyzåcdf
gxyzådfgxyzåxyzåxyz
åxzåxz



Vi bryder Van Allen lag
af x og y,z:xyzxyzxyzxy
zxyzxyzxyzxyzxyzxyzxxzx
Røntgen og metaforstrål
ing lyser mod visiret.E
lektrisk impuls.All is
go.Blå plexishånd.Vi se
r sætninger af bly i hj
ernen.Zodiacus.Cygnus.
M To.Pavo.Tomt hav.Tom
dag nu.abcdfghjkmpquvæø
åabcdfghjkmpquvæøåbcdfg
hjkmpquvæøåbcdfghjkmpqu
væøåbcdfhjkpquvæøåbcdfh
jkpquvæøåbcdfhjkpquvæøå
bcdfhjkpqvæøåbchjkqæøåb
cfjkqæøåcfjqæøåæøæø

eller hulkortdiagram. Med "Algol 8" har digteren altså ønsket at synliggøre transformationsprocessen. Det er ikke nødvendigt at samlæse program, appendix og "Algol 8" for at få en opfattelse af sekvensens forløb. Tillæggene fungerer imidlertid som en god indføring i kybernetik, de viser at form og formændringer kan føres tilbage til aksiomerne. Desuden udgør data-sproget i dette tilfælde en ekstra dimension i fiktionen. Med sin bemærkelsesværdige blanding af fiktion og fakta kan det læses som poesi i sig selv.

Det karakteristiske for "Algol 8" i forhold til resten af digtkredsen, er 1) at programmet er lagt åbent frem, 2) at det indgår i fiktionen, 3) at der arbejdes med en materialebegrænsning på tegnniveau, 4) at opbygningen af digtsekvensen foregår som en opbygning af sprogsystemet fra tegnniveau, morfologi, syntaks til semantik og for det 5) at kategorimængden og -kvaliteten – dvs. antallet og fordelingen af bogstaver, tal, tegn, ordklasser, ledtyper og sætningstyper – til hvert digt afgøres ved hjælp af matematiske parametre. I det følgende nærlæses de første tre digte, dvs. vi følger processen fra begyndelsen indtil sprogsystemet er fuldt etableret. Derefter gennemgås resten af sekvensen på et mindre detaljeret niveau.

Digt 1. Det første digt i "Algol 8" (se bilag 1) består udelukkende af et udvalg af bogstaver fra det danske alfabet opstillet i alfabetisk orden. Den orden og dens eventuelle betydning kan man udlede af programmet. Programmet til "Algol 8" består af kybernetiske ordrer, som styrer forbruget og fordelingen af sproglige kategorier til hvert enkelt digt. I appendikset til *Projekt Perseus* findes forskellige oplysninger, kurver og diagrammer, som forklarer, anskueliggør og oversætter dataterminologien, f.eks. en liste over forkortelser. Første ordre i ordretælleren til "Algol 8", som har nummer 00.00, gives fra et Launch Control Center, forkortet LCC, der klart nok hører til fiktionen. De tre første ordrer, som resulterer i de tre første digte, dirigeres fra dette affyringscenter, resten af digtene styres fra MCC, Mission Control Center. Under ordre 00.00 ses et hovedpanel, som angiver indholdet af nogle lagre. Lagerbeholdningen er til gengæld faktuel. "Algol 8" får sit materiale fra et hovedlager, et returlager og et ydre sprogmodullager. Hovedlageret består af 6 lagre, der indeholder en vis mængde sprogmateriale, se panelet: 400 enheder af hver bogstavtype, 800 enheder af hver kategoritype, 200 af hver ledtype, 100 af hver sætningstype plus

35 af hver taltype og 100 af hver tegntype. I programmet rapporteres løbende om materialeforbruget, en feedback-funktion, som indvirker på ordrerne. Ved sekvensens slutning viser panelet 0 for samtlige typer. Lagrene omtales da også metaforisk i digteksten som brændstoftanke. Digt 1 forbruger altså en vis mængde bogstavmateriale uden at producere semantisk betydning. Desuden kan man ud fra lagerbeholdningen se, at Høeck vælger en ligelig fordeling af samtlige bogstav- og kategorityper. Dermed sikrer han sig mod, at begrænsningen af sprogmaterialet kommer til at afhænge af vilkårlige valg og subjektive tilbøjeligheder, jf. diskussionen ovenfor.

Dernæst kan man spørge, hvordan materialet udvælges og fordeles til de enkelte digte. I ordretælleren 00.00 ser vi, at der tælles ned til start (fiktion). Samtidig kobles bogstavlageret til (fakta). Dernæst indsættes en modstand, som vil blokere for brugen af bogstaverne: aehinorst, dvs. de mest benyttede bogstaver i det danske sprog. Denne begrænsning er naturligvis bestemt ud fra en lagerøkonomi. Fordi der kun er en begrænset mængde bogstaver til rådighed ialt, og fordi der er lige mange af hver type, gælder det om at få lejlighed til på en meningsfuld måde at forbruge flest mulige af de 'umulige' typer som q, x, z, y, æ, ø. Den binding stiller særlige krav til digterens fantasi, som vi skal se.

Med den næste ordre indstilles en fordelingsmekanisme, en såkaldt distributor. Til "Algol 8" kan der vælges mellem 4 distributorer, der giver mulighed for følgende serier: en fortløbende serie betegnet: 1 2 3 4 5 6...n. Hvis denne distributionsserie kobles til bogstavlageret i et givet digt, skal bogstaverne bruges i alfabetisk orden. Hvis den kobles til lageret af ordkategorier, skal kategorierne bruges i den orden de står opført i lageret, dvs. RDrd osv. Dernæst findes en serie som kun medtager hvert andet element: 2 4 6 8 10.....n (dvs.: a c e g i k...ell. b d f h j l... afhængigt af, hvor man begynder); en serie består af primtal: 1 2 3 5 7 11 13....n; desuden findes en fri og en tilfældig serie. Tilfældig betyder i kybernetikken altid aleatorisk sandsynlighedsbestemt eller statistisk, mens fri betyder vilkårlig. Til det første digt vælges en fortløbende fordeling, og det bestemmes at der skal startes med bogstavet b (husk at a er taget ud bogstavtilførslen).

Derefter kobles styreenhed 1 til lager 1, distributor 1 og modstand 1. Endelig tilsluttes regulatorer, der skal sikre at negentropien i lagrene 1-4 ikke falder til under

Figur 2

ALGOL 8

Hovedlagre-Service Modul.
Lager 1.
400 enheder af hver bogstavtype(alfabetisk)-
11200 ialt.
Lager 2.
800 enheder af hver kategoritype(KOrd)
3200 ialt.
Lager 3.
200 enheder af hver ledtype(g u ge f)
800 ialt.
Lager 4.
100 enheder af hver sætningstype(h b U)
300 ialt.
Lager 5.
35 enheder af hver taltype(0123456789)
350 ialt.
Lager 6.
100 af hver tegntype .,?()- =
500 ialt.

Returlager
Bogstaver:400 e + 200 r + 50:1 a n s t.
Kategorier:300 d.-Sætninger:25 h.-Tegn:
100 punktum.

OLM's Lagre
Outer Language Modul.
OLML 1.
50 enheder af hver bogstavtype + 50 e +
25 r =1475 ialt.
OLML 2.
100 enheder af hver kategoritype + 25 d
=425 ialt.
OLML 3.
20 af hver ledtype + 10 g =70 ialt.
OLML 4.
10 af hver sætningstype + 10 h =40 ialt.
OLML 5.
5 af hver taltype =50 ialt.
OLML 6.
40 punktum + 20 komma =60 ialt.

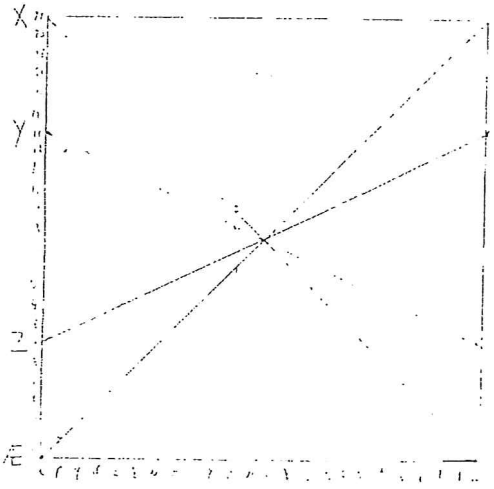
Forkortelser for lagerenhederne:R:relat,D:
descript,r:relator,d:descriptor.g:grundled
u:udsagnsled,ge:genstandsled,f:forholdsords
led.h:hovedsætning,b:bisætning,U:ufuldstæn
dig sætning.
Bemærkning:Enhederne fra lagrene fores altid ud til
registret i den samme orden(anført i paranteserne
for hver lageropgørelse).Således at distributorer
ne nøjagtigt kan foretage deres operation,når blot
begyndelsesstedet er opgivet.

Styringsmekanismerne

Command Module

ST1

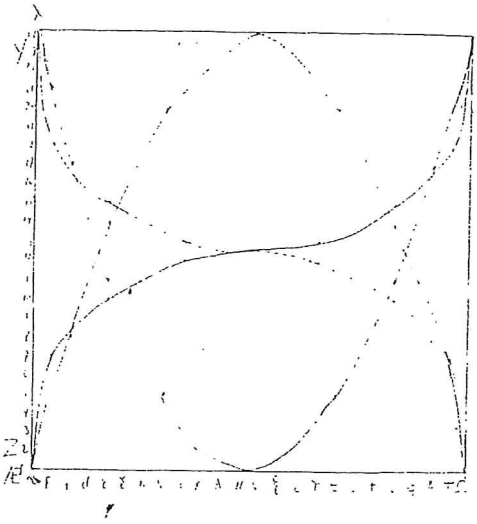
variabel



parameter

ST2

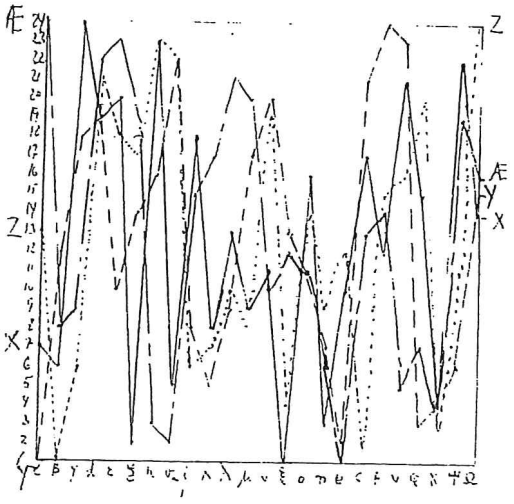
variabel



parameter

ST3

variabel



parameter

halvdelen af begyndelsesværdien og en homeostat, der sikrer systemets lagre mod ødelæggelser udefra. Regulatorerne skal kort sagt forhindre at materialet bruges for hurtigt eller for ujævnt, således at mulighederne for variationer hele tiden er nogenlunde stabil. Det er svært at skrive meningsfuldt, hvis f.eks. udvalget af bogstaver er stærkt reduceret eller har en overflod af x, y og z. Den allersidste ordre lyder: gå til parameter beta i styreenhed 1. I "Algol 8" kan der vælges mellem forskellige styreenheder, se figur 2.

Styringsenhederne skal aflæses, som man aflæser værdierne i et almindeligt koordinatsystem. De talværdier man når frem til for et givet parameter angiver, forbruget af en given type eller kategori til et givet digt. Koordinaterne på den vertikale akse står for variable værdier fra 0 til 24; horisontalt finder vi parameter-værdierne, som svarer til bogstaverne i det græske alfabet. I hvert koordinatsystem er indtegnet 4 grafer eller kurver med betegnelserne X, Y, Z, Æ. Disse kaldes vektorer. Digteren bestemmer fra digt til digt, hvilken styringsenhed, der skal anvendes, hvad disse vektorer skal stå for og hvilket parameter, der skal vælges. Et eksempel: i programordren til det første Algol-digt bruges styreenhed 1 og det bestemmes, at X står for bogstavtyperne: vxyzæøå. Y står for: abcdefg, Z for: hijklmn og Æ for: opqrstu. Ordren henviser til parameter beta. For dette parameter gælder følgende variabelværdier: 23 for X, 17,5 for Y, 7,5 for Z og 2 for Æ. Hvilket betyder, at der til det første digt *skal* bruges 23 vxyzæøå'er, 18 abcdefg'er, 7 hijklmn'er og 2 opqrstu'er – minus aehinorst. Nu kan digtet skrives!

Men lad os lige repetere: Alt i alt betyder ordrerne, at det første digt skal indeholde en vis mængde bogstavtyper. Der begyndes med b og opstillingen er en fortløbende serie, dvs. alfabetisk. Ovenstående illustrerer grundprincipperne for den kybernetiske styring: valg og distribution af et materiale. Udvælgelsen kan være motiveret, systemisk, vilkårlig eller tilfældig. Der ligger som nævnt æstetiske motiver bag, når Klaus Høeck vælger at arbejde med et ligeligt kvantum af alle typer indenfor de forskellige sprogkategorier og når begrænsningen foregår systemisk. Med andre ord: det er ikke systemet, som skaber, men digteren som skaber systemet og ved hjælp af det styrer digtningen. Det må ligeledes formodes, at der ligger et materialeøkonomisk motiv til grund, når der til de rene forbrændingsdigte vælges parametre

og modstande, som sparer på de hyppigst anvendte bogstavtyper i det naturlige sprog og bruger mange af de sjældne typer. Informationsværdien i disse digte bliver relativ høj, fordi f.eks. x og z har en højere værdi end de redundante former som a og e. Informationsværdi er i kybernetikken imidlertid ikke identisk med betydning. I reglen er det sådan, at budskaber med en lav informationsværdi og en høj grad af redundans relativt nemt opfattes som betydning, jf. reklameslogans og kampagneretorik. Kan der overhovedet tales om betydning i digt 1 eller er der snarere tale om støj?

Vi kan sammenligne med den første digtsekvens i *Hjem*, som har titlen "Atomer", hører til delafsnittet "Grunden" og er en del af det overordnede naturspor. Også den er dannet af bogstavtegn:

$NaKalsi_3O_8NaAlSi_2O_8KalSi_3O_8(NaCa)Al(AlSi_3)O_8NaAlSi_3O_8CaAl_2Si_2O_8CaMgFeAll(AlSi)_2$
osv.

Begyndelsesdigtene i *Hjem* består af den fastlagte bogstavkombination, som formelskemaet for den danske undergrunds kemiske sammensætning udgør. Ud fra den tegnmængde er resten af digtkredsen genereret – ialt 1734 digte. En væsentlig pointe er, at bogstavsammensætningen refererer til en virkelighed udenfor sproget. Her er det lykkedes at kombinere det aksiomatiske og det dynamiske system. Også i "Algol 8" er grundmaterialet en fastlagt tegnkombination, nemlig det danske alfabet. *Projekt Perseus* peger dermed fra det første digt mod sproget som sin genstand. Fordi bogstaverne ikke er opstillet vilkårligt, men i alfabetisk orden, fordi de ikke er valgt vilkårligt, men ud fra motiverede og systemiske principper, peges der på sproget som aksiomatisk struktur på det lavest mulige niveau. Desuden godtgør fiktionen, at bogstavforbruget har betydning: det kræver energi at tilslutte rakettens styringsmekanismer før take-off – motorerne skal varmes op. Man kan altså sige, at systemerne og fiktionen udgør den kontekst, som gør det muligt at skelne digt 1 fra den rene nonsens. Dets betydning er a-semantisk og konkret.

Digt 2. (se bilag 1). I det næste digt sendes raketten Algol 8 op og samtidigt indføres forskellige ordklasser. Vi bevæger os med andre ord op på et højere struk-

turelt niveau i sprogsystemet, hvilket kræver en anden type organisering af tegnene. I et almindeligt sprog lyder programordren 00.01 sådan: Der bestemmes et nyt parameter for den styreenhed, som udvælger bogstavmængden (i dette tilfælde skal der bruges 20 vxyzæøå'er, 16 abcdefg'er, 9 hijklmn'er og 5 opqrstu'er). Modstanden indstilles på æø, dvs. disse bogstaver tages ud af vektoren. Bogstavdistributionen er fri, ellers kan man ikke danne ord. Her er det bogstaberingen som system, der bestemmer reglerne. Lagerenhed 6, den med tegnene, tilkobles, også her med fri distribution af den tilførte mængde. Så tilsluttes lager 2, kategorilageret. Distributionen af ordklasser skal være fortløbende begyndende med R (Relat). Da kategorierne står i lagerordenen RDrd bliver serien RDrd...n. Nu forbindes styringsenhed 2 med kategorilageret og der angives hvilke kategorier vektorerne repræsenterer: X for R, Y for d, Z for D og Æ for r. Sidste ordre lyder: gå til styringsenhed 2, parameter alpha. Det giver følgende variabelværdier: R=24, d=24, D=1 og r=1. Vi husker, at Brønddal arbejder med kategorierne relat (R), descript (D), relator (r) og descriptor (d). Dvs. proprier, numeralier, præpositioner og adverbier, der kan sammensættes til verber (rd), substantiver (*R*d), adjektiver (R*d*) og pronominer (DR). Første linje i digt 2 lyder: "Algol VIII. Stiger." Algol er et egennavn (R), VIII et numeralie (D), stiger et verbum (rd). Bemærk at ordklasseforbruget svarer til den angivne distributionsserie: RDrd. Efter første linje er alle de tilførte descripter og relatorer brugt, der var jo kun 1 af hver. Tilbage er 23 relater og 23 descriptorer. Af dem produceres en række subjektiver og adjektiver; resten af digtet består af overskydende bogstavmateriale.

Digt 3 (se bilag 1). I ordren til det tredje digt skiftes parametre for styringen af bogstav- og kategorilager. Modstanden fra det forrige digt afbrydes. Distributionen er fri for begge lagre. Dernæst tilkobles lager 3 og 4, dvs. led- og sætningstyper. Distributionen er hhv. tilfældig og fri. At ledtyperne distribueres efter tilfældighedsprincipper, må i denne sammenhæng betyde, at deres placering i sætningerne er determineret af reglerne for dansk grammatik. Tilførslen af mængden af ledtyper (grund-, udsagns-, genstands- og forholdsordsled) er styret, mens der er fri tilførsel af sætningstyper (hoved-, bi- og ufuldendte sætninger). I forhold til de første digte er styringen på dette niveau i sprogsystemet meget mere kompleks. Der opereres med en række parametre: begrænset tilførsel af bogstavtyper, ordklasser og ledtyper (4

grundled, 4 udsagnsled, 3 genstandsled, 4 forholdsordsled) og frit forbrug af sætningstyper. I dette digt er strukturen bestemt af tilførslen af ledtyper. Den giver anledning til 4 hovedsætninger. Ordklassemængden omsættes desuden til 4 ufuldendte sætninger, samt 3 enkeltstående proprier. Karakteristisk for *Projekt Perseus* er der en høj forekomst af egennavne, dvs. singulære entiteter. Dette træk er igen en følge af Høecks bevidste arbejde med alle sprogets kategorier.

Med digt 3 er sprogsystemet etableret fuldstændigt fra alfabetniveau, til morfologi, syntaks og semantik. Raketopsendelsen er fuldført, hvilket i fiktionen fører til, at der fra nu af opereres fra kontrolcenteret, MCC.

Nu kan der eksperimenteres med forandring af aksiomerne. I første omgang, kan det konstateres, at alt, hvad der sker i fiktionen, er konvertibelt til sprog og kybernetik. Digtene beskriver omgivelserne, udsigten fra rumfartøjet, tekniske problemer, besætningens almene tilstand og hverdagsrutine, især vises en stor interesse for logonauternes mad. Alt dette svarer til 60'ernes og 70'ernes fjernsynstransmissioner og rapporter fra de amerikanske og russiske raketopsendelser. Men hvad der sker i Perseus' fiktion, foregår i sproget eller får bogstavelige konsekvenser. Udsigten er en udsigt til "phonemskyer", "morphemhimmel", en "sunny semantic view" eller en "sætningshimmel overskyet af præpositioner". Det første måltid består af anemonepostej, aurorasalat, hårdkogte sætninger og lithiumbudding. Rumfartøjet bevæger sig "udenfor sprogtyngdekraften", "gennembryder den logiske syntaks", "passerer syngende bogstav-pulsarer", "navigerer ind i tætte strukturer af intertextuelle tåger", løber ind i et "magnetisk felt af døde quasimetaforer" og modtager koder fra "en qvasar i Andromedatågen". Også tænkningen bygger på en bogstavelig logik, her som en parodi på de klassiske syllogismer: "Måske vi skal dø på denne mission./ Men navnet 'Algol VIII' kan ikke dø,/ såvel som det ikke kan koges eller steges./ Altså er dog noget udødeligt." Alle de omtalte astrale/bogstavelige fænomener bliver konkretiseret i teksterne. Digt 11 kan belyse hvordan:

> Algol. Vi har vore denotations
> problemer. Astrale lunationer eller
> den hydrale asteroide.
> Et ord bryder sammen for øjnene af

os under sin egen vægt.
Supernova: Upsaevnor. Det udsender en
strøm af u'er som rammer os i
generne: uuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuu.
Nu en præ-fix-stjerne eller en suffix ditto:
Formalhaut Fomalhaut Fomalhautor.
øøøøøøøøøfitrøøøøøfabrøøøøøøø
øøøøøqøqøqøqøøøqøqøøøqøøøqøøqqøøøøø.

Denotationsproblemerne anskueliggøres som et spørgsmål om, hvorvidt et og samme fænomen kan betegnes gennem forskellige navne. De to beskrivelser kan begge være omskrivninger for stjernetegnet Vandslangen. Problematikken er først og fremmest kendt fra sprogfilosoffen Freges afhandling *Über Sinn und Bedeutung* (1892) om navnes virkemåde. Hovedeksemplet er her planeten Venus, som både kendes under betegnelsen Aftenstjernen og Morgenstjernen. I digt 18 henvises direkte til Freges eksempel, men som et kybernetisk spil: "If Venus is red, then go to The Evening Star/ else to The Morning Star./ Skift betydning til mening./...Tænd en ny bogstavelig sol". Vi skal senere se flere parodier på videnskabelig sprogfilosofi.

Supernovaen må selvfølgelige bryde sammen med et onomatopoetisk Ups.... Sammenbruddet giver anledning til at slippe af med en stor mængde bogstaver. På lignende vis synger bogstav-pulsarerne en lang strøm af cqæ'er, kvasarens kode består af lutter bcf'er, "en ioniseret komethale af z'er" afgiver 32 stykker af slagsen, et andet sted ryger fartøjet bogstavelig talt ind i en "meteorsværm af h'er" og hvor rummet flyder med "sprængte axiomer, nebuloser, brugte syllogismer, bogstavclustre" antager disse form af en onomatopoetisk hikken: "hhhhh jjjjj kkkkk hjkhjkhjk hjkhjkhjk".

Digt 11 viser til sidst, hvordan ganske små ændringer i sproget, ændrer betydningen. Først med et ordspil på præfiks og fiksstjerne (Bemærk iøvrigt brugen af stavemåder med c, q og x, hvor man normalt ville bruge k – også dette er led i en materialeøkonomisk styring). Dernæst følger en lille remse som et konkret eksempel. "Fomalhaut" er navnet på en stjerne i stjernebilledet Sydlige Fisk. Ved at tilføje et r i begyndelsen fås for-stavelsen "for", samtidig dannes ordet "formal". Ved at tilføje suffixet "-or" kommer der til at stå autor (h'et er stumt), dvs. ophavsmand eller ska-

ber. Hvis læseren fortsætter legen og kombinerer de to nyskabelser opstår en metafor for den kybernetiske digter: formal-autor.

En anden type formvariationer er betinget af en kybernetisk transformer-funktion. I ordren tilkobles en transformer således at f.eks. e erstattes med ø, r med y, i med æ. Efterfølgende erstattes e med f, r og y med p og i med k. Det giver følgende tema med variationer (her i forkortet form):

Digt 6	Algol her. Roger. Vi har gennembrudt den logiske syntax. Eksempel: Cybernetik er blå og fart dufter som appelsiner.[...]
Digt 7	Algol høy. Yogøy. Væ hay gønnømbyudt døn logæskø syntax. Øksømpøl: cybøynøtæk øy blå, og fayt duftøy som appølsænøy. [...]
Digt 8	Algol hfp. Pogfp. Vk hap gfnngmbpudt dfn logskf spntax. Fksfmpfl: cpbfpnftkk pr blå, og fapt duftfp som appflsknfp. [...]

I digt 14 og 15 erstattes bogstaver med tal og med tegn, for digt 22 indsættes en bremse, som udelukkende består af q, x, y, æ, ø og å. Således transformeres sætningen fra digt 20: "Delirium orationis slynger sig i/ morphiske ellipser om rød belladonnasol" til "Dyliriuø orationis slyngyr sig i/ øoråhisæy ylliåsyr oø rød qylladonnasol" til "Qyæxæxøø zøqåxzyxø øæyyyyæ øxy x/ øzæåzxøæy yææxåøyæ zø æøq qyææqqzyyqøzæ". Genrebetegnelsen for tekster, hvor enkelte bogstavtyper er udeladt eller erstattes med andre er lipogram. I sin mest enkle form kendes lipogrammet fra børnesangen og sproglegen "Tre små kinesere på Højbro Plads". Mere eksklusiv er den franske OuLiPo-forfatter Georges Perec's berømte *La disparition* (*Forsvindingen)*, 1969, der er en 320-siders roman, hvor den hyppigst brugte vokal e er udeladt. I *Les revenentes* (*De tilbagevendte*), 1972, vendte e tilbage, men nu som eneste vokal.

Den omtalte bremse i digt 22 antyder en ny handlingsudvikling i fiktionen. Vi er nu nået præcis midtvejs gennem de 46 digte, fra digt 23 til 29 sker noget afgø-

rende. Efter nedbremsningen giver ordretælleren besked om at afbryde alle hovedsystemer. Der tælles ned til PDI, dvs. Powered Descent Initiation og kobles til OLM, Outer Language Module. Disse operationer kræver forbrænding af en vis mængde bogstaver, hvilket resulterer i digt 23. Med næste ordre sammenkobles det ydre sproglager med et distribueringssystem og en styreenhed, der i begge tilfælde er fri for begrænsninger. Sidste ordre lyder: "Begin OLA", dvs. Outer Language Activity. Derefter springer ordretælleren frem til nr. 27 med et "End OLA". Hvad sker der så i disse fire mellemliggende digte, som er fri for programstyring?

> Metabase: Hallo MCC. Hvad har vi nu?
> Blåt. Ubeskriveligt. Buzz råber: en Babig.
> Roger, Babig. Blå som blå og ikke-blå.
> For alle x gælder, at hvis Bx så Bx så
> ikke-Bx. Babig går nu. Babig har et
> Spludst på panden. Et Spludst.
>
> Almost incredible. There really is a monster:
> Medusa. Brent fotograferer på afstand, tør
> kun se gennem linsen. Og her har vi en kentaur
> (er det Pegasus selv?). Og nu en grif, og en
> sfinx og lilla harpyier. Langt borte
> skimtes, but impossible, det gyldne bjerg.
> Vi døber det straks: Mount Russell.
>
> Formørkelsesvariablen er tydelig nu.
> Åh, binære stjerne, nye sol i vort univers:
> Will we learn to conquer you, or will you
> petrify us, Algol, desperate star, head
> of that horrible double Medusa or machine:
> both hardware and software?
>
> Fra nu af bærer vi Algols afhuggede
> hoved i vort varmeskjold.
> Vi: Perseiderne.
> Vi døber denne planet, som cirkler om
> Beta Persëi: Hippokrene, til minde om poesien,
> this poem circling in outer language,
> in honour of poetry. In honour of horsepower.

Umiddelbart ses, at der ikke forekommer sprogaffald i disse bogstavelig talt frie digte. Derudover er der tale om sproghandlinger forskellige fra kybernetikkens sty-

ring af aksiomerne. Der sendes nu fra en metabase: en base udenfor moderskibet, hvorfra Algol-monsteret skal bekæmpes. Med andre ord: Algol-sproget kan ikke besejres inden for det maskinelle system, der må en systemekstern sprogrefleksion til. Først har vi en parodi på Russells beskrivelsesteori og det udelukkedes tredje princip. Det ses at i sproget kan alting findes, også en udefinerbar tekstfigur som "Babig med et Spludst på panden". (Babig er et eksempel fra en anden af de logiske positivister, Rudolf Carnap, mens Spludst er Klaus Høecks opfindelse). Dernæst beskrives det ubeskrivelige monster Medusa, samt alle mulige andre fantasivæsner kendt fra mytologien: kentaur, grif, sfinx og harpyier. Til disse føjes "det gyldne bjerg", mønstereksemplet i Russells teori, og det døbes naturligvis Mount Russell. Med navngivningshandlingen er vi sprunget fra den logiske empirisme til dagligsprogsfilosofien. Der udføres her en performativ handling som defineret hos Austin. I digt 26 kommer tekstens "vi" tættere på Algol, som påkaldes med en apostrofe. Også dette er en principiel "nominalistisk" handling, idet det fraværende (gen)skabes i sproget i den retoriske figur. Invokationen forstærkes gennem en række karakteriserende appositioner, der betoner stjernens dobbelte væsen: binære stjerne, nye sol i vort univers, desperate star, double Medusa or machine, both hardware and software. Det apostrofiske digt fremmaner Medusa i teksten – i næste øjeblik er hun tilintetgjort gennem en illokutionær hævdelsessætning: "Fra nu af bærer vi Algols afhuggede hoved i vort varmeskjold". Den illokutionære handling, som egentlig blot er en klodset udformning af performativet, får autoritet ved eksplicit at fremhæve deixis-formerne "nu" og "vi". Det handlende, kollektive subjekt får for første gang i digtsekvensen identitet som efterkommere af Perseus. Det er i kraft af deres status som arvtagere til den mytologiske helt, at sproghandlingerne lykkes. Efter tilintetgørelsen af Algol følger et nyt afgørende og vigtigt navngivningsritual, som kalder poesien ind i sproget. Algols anden stjerne døbes Hippokrene til minde om poesien, hvilket er meget logisk i forhold myten: Pegasus og med den inspirationens kilde fødes i det øjeblik, Medusa dør. Samtidig er hyldesten udformet som en metapoetisk reference til det igangværende digt, det digt, som cirkler rundt i det 'ydre sprog'. Digtet slutter dobbelttydigt med en hyldest til "horsepower" Poesiens forvandlende kraft viser sig øjeblikkeligt ved at give nyt liv til en død metafor. Kraften i poesien får her den mod-

satte virkning af Medusas dræberblik, forstået på den måde, at poesien forvandler og fornyr sproget. Medusa/Algol overvindes gennem tre strategier: ved at skrotte positivismen og tage sproget på ordet, ved brug af dramatiske figurer og poetisk retorik og ved at udnytte den performative og illokutionære kraft i dagligsproget. I den sammenhæng er det interessant, at Austins vigtigste bidrag til dagligsprogsfilosofien hedder *How to Do Things With Words*.

Efter tilintetgørelsen af Algol genindføres den kybernetiske styring. Tekstindholdet er i de resterende digte mindre "omverdensrelateret" og mere selvreflekterende, ligesom der indføres en mere spørgende, refleksiv diskurs. Poesiens opdukken i maskindigtene involverer to velkendte temaer: kærlighed og galskab. I megen romantisk utopisk digtning ses netop poeten, de forelskede og de gale som potentielle systemoprørere, som bærere af visioner og revolte. At der ikke er tale om et moderne fænomen fremgår af følgende citat fra Shakespeare's komedie *A Midsummer-Night's Dream*:

> *...Lovers and madmen have such seething brains,*
> *Such shaping fantasies, that apprehend*
> *More than cool reason ever comprehends.*
> *The lunatic, the lover, and the poet*
> *Are of imagination all compact.*
> One sees more devils than vast hell can hold;
> That is the madman. The lover, all as frantic,
> Sees Helen's beauty in a brow of Egypt.
> The poet's eye, in a fine frenzy rolling,
> Doth glance from heaven to earth, from earth to heaven;
> *And as imagination bodies forth*
> *The forms of things unknown, the poet's pen*
> *Turns them to shapes, and gives to airy nothing*
> *A local habitation and a name.*
> (af *A Midsummer-night's Dream*, ca. 1600, 1924, s. 60, min kursivering)

De sidste tre linjer hos Shakespeare forklarer hvordan en gestaltning som "Babig med et Spludst på panden" kan dukke op i en tekst. Men i modsætning til mytologiens, eventyrets, drømmens og fantasiens fabeldyr er der hos Høeck udelukkende tale om fantasier i sproget. Babig og Spludst har til huse i sproget for nu at parafrasere Shakespeare. Kærlighed og galskab peger ud mod det dynamiske system, mod en struktur, som ikke er styret af aksiomer. I Perseus´s sprogverden bliver temaerne

enten bogstaveliggjort eller fungerer som en latent systemimmanent kritik, der først får virkning i og med digtkredsen *Hjem*.

Alligevel er situationen forandret i de efterfølgende digte. Trods melding om en forventet normalisering af sproget kan der konstateres et uforklarligt syntakssammenbrud fra digt 30 til 34:

> Roger, vi er på vej mod ordinary
> language grif her den Babig logosfære.
> I vores 'flyvesko' med ranslen fuld af
> Spludst og Algolisk støv. But impossible.
> Den usynliggørende hjælm. Vi er fyrre
> nautiske negationer ikke-blå.
> Vi logonauter længes Mount Russell
> et ganske almindeligt: jeg elsker dig.
> Dets titaniske duft.
> ccccccccccccccccccc 459 øøøøøøøøøøøøøøø
> øøøøøøøøøøøøøøø954 ccccccccccccccccccc.

Det ser ud som om sproget går i ring. På nye spørgsmål svares med stumper og stykker fra de forudgående digte, jf. min kursivering i digt 31:

> Hvad vi vil her? *Spludst.*
> In total isolation? *Grif. But impossible.*
> *Babig*. That old curiosity. *Sfinx.*
> That old time religion. *Hardware and software.*
> Is this not an escape? *(er det Pegasus selv?)*
> Ingen vil forstå os. *Babig. Jeg elsker dig.*
> *Dets titaniske duft. Til minde om poesien.*
> *In honour of poetry.*
> fffffffffffffffffffffffffffffffffffffffffff529529
> uuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuu529529529.

Hvorfor nu det? Intet i styringsmekanismerne er indrettet på at fremkalde et syntakssammenbrud. Man kunne så forsøge med en modernistisk læsestrategi. Er der overensstemmelse mellem form og indhold? Dvs. er formbruddet tematisk forbundet med indholdet? Med Algols transformation til poesi er der indtruffet en vending midt i digtsekvensen. Får dét formale konsekvenser? Med poesien følger kærligheden og dermed et længselstema, som peger ud over det aksiomatiske system. Derud, hvor ordene "jeg elsker dig" er mere end tom retorik, jf. den stærke, nærmest erotiserede, synæstesi i "dets titaniske duft". Samtidig er tekstens subjekt blevet synligt,

hvilket giver anledning til en række spørgsmål ang. ekspeditionens formål. Kan det tænkes, at kriser på det eksistentielle og følelsesmæssige niveau kommer til udtryk gennem kriser i sproget? At formnedbrydningen, anomalierne, tilskrives ekspressiv betydning, og derved meningsfuldt kan integreres i en tematisk helhedstolkning?

Nej. *Projekt Perseus* er et værk, hvor formændringer principielt og konkret er fremkaldt eller fremprovokeret af forandringer i aksiomerne. I digt 33 gives forklaringen: "[...] vi bevæger os i en negativ text/krumning. Spludst. Vi mangler delvis kontrol." Sproget befinder sig i en tilstand af "conisk grammatik", hvor "semantikken drejer rundt". Igen ses det, at sproget som aksiomatisk system er foranderligt, og at forandringerne både kan være motiverede, tilfældige og vilkårlige. Digtningen kan i så fald fungere som en slags Medusa-spejl, der viser læserens bestræbelse på at se en symbolsk mening i digtets form ud fra forestillingen om en enhed eller spænding mellem form og indhold.

De resterende digte i sekvensen er eksempler på de formvariationer, som allerede er blevet defineret: lipogrammer, bogstavelighed og "conisk grammatik". Indholdet er ofte selv-henvisende, som i denne transformation, hvor i erstattes med y, s med z, e med æ og o med ø. Til dette digt findes intet normalsprogligt forlæg – læseren må selv dechifrere teksten, hvilket selvfølgelig også er en form for lingvistisk handling, jf. linje 2:

> Thyz yz uzæ øf languagæ møræ than
> fyctyøn. Lynguyztyc actyøn møræ than
> zcyæncæ fyctyøn. Maybæ yøu wøuld præfær:
> myzuzæ. But økay. That yz a quæztyøn øf
> dæfynytyøn. ør maybæ øf parallaksæ. Yn øur
> løgødrøm thæræ yz placæ
> før all kyndz øf røckætz.
> [...]

Logodromen har plads til mange raketter, ligesom digtene spiller på mange registre. Men samtidig er projektet begrænset indenfor det aksiomatiske system. Der kan ikke gives svar på spørgsmål, som peger ud over systemet. Spørgsmål som "Hvad vil vi her?" eller "Where is sorrow[...]Where is love?" besvares med et "Spludst" eller "in the heart or in the apple pie". Når der spørges "Why study galaxes, why disappear in

Universe when mans mind is so close?" lyder svaret: "But that's the same thing. Babig. You will find the same point, reach the same limit, which is of course: apple pie". Tvivlen og længslen er tilstede, men en sproglig struktur – og det er dét digtene er – har ingen svar for den slags. Kort før sekvensens afslutning findes et forsøg på at reflektere rumprojektets berettigelse og formål. Da rumfiktionen uden videre er konvertibel med det digteriske projekt, angår spørgsmålene også *Projekt Perseus*, og i videre forstand kunsten som sådan. Har kunst en nytteværdi i forhold til den virkelige verdens faktiske problemer:

> What's the use of all this? Sodium.
> You can't eat a binary star. Sulfur.
> Starvation continues through all substrata
> of speach. Potassium. So while people are
> dying, Strontium, you concentrate upon a
> distant sun in a remote language. Hydrogen.
> But, Babig, you are commenting upon the wrong
> movie. Vanadium. There is no such choice. Carbon.
> [...]

Spørgsmålene er formuleret klart og tydeligt. Diskussionen får imidlertid et komisk præg, fordi hver sætning efterfølges af navnet på et grundstof. Spørgsmålene afvises (af hvem?)som irrelevante. De er stillet i et forkert medium. Kunsten og virkeligheden kører ikke på samme film, og kommentarer til den ene anfægter ikke den anden. Pointen er imidlertid gjort ekstra skruet, idet den reflekterende spørger viser sig at være tekst- og sprogfænomenet Babig. Med andre ord: når sproget spørger til sig selv svares der med sproglige referencer, i dette tilfælde syntaktiske strukturer (hoved- og bisætninger) og leksikalske kategorier (grundstofbetegnelser).

Digtsekvensen afsluttes med at samtlige lagre tømmes for overskydende bogstav- og sprogenheder. Den sidste melding fra kontrolcentret har følgende ordlyd: "Okay Algol 8 I er nede næsten præcis på forudbestemte sted på Language surface HIGH OAK er på vej for at samle jer op".

Som det fremgår kan kybernetisk digtning ikke reduceres til et spørgsmål om mekaniske eller maskinel processtyring. For det første er den eller de anvendte maskiner udtænkt af forfatteren. For det andet er den semantiske udfyldning over-

ladt til forfatterens fantasi indenfor de formelle begrænsninger. Til "Algol 8" har digteren på forhånd bestemt sekvensens længde, de enkelte digtes omfang og det samlede kompositoriske forløb. Materialet, dets begrænsning, fordeling og evt. variation, er udregnet på forhånd af de maskiner, digteren har opstillet. David Porush understreger i sin bog, der har undertitlen "The soft machine", hvormed han betegner den menneskelige intelligens og kreativitet, at de maskinstyrede tekster langt fra opleves som mekanistiske:

> Yet paradoxically, each of these texts calls attention to itself not merely as a machine but as a fictional work. That is, either through the direct intrusion of the authorial voice or by some more complicated arrangement of formal structures these texts signal to the reader that they are artefacts of human creation. (Porush. 1985, s.19).

Digtsekvensen "Algol 8" er især præget af en materialebegrænsning. Det betyder dels, at de semantiske, leksikalske variationsmuligheder er begrænsede, dels at forfatteren tvinges til kreativ opfindsomhed for at udnytte det givne materiale fuldt ud. Det er karakteristisk for de fleste forfattere, som arbejder med kybernetik eller procedural digtning, at netop begrænsningen opfattes som et middel til kreativitet. I "Algol 8" er de forskellige formvariationer en konsekvens af materialebegrænsningen. Andre sekvenser i *Projekt Perseus* opviser andre former, bl.a. fordi der ikke arbejdes ud fra en bogstavbegrænsning. Det essentielle ved den kybernetiske digtning i forhold til det modernistiske digt er således, at form ikke har symbolsk betydning. Formen skal ikke udtrykke et indhold eller en tematik. Formen er et resultat af visse materialeprocesser og et dybdearbejde med sprogets strukturelle kategorier. Fordi Klaus Høeck arbejder med et meget omfattende og komplekst materiale, jf. digtkredsens omfang, bliver det nødvendigt med en stram og reguleret kompositionsform. Det svarer i kybernetikken til reguleringen af forholdet mellem information og redundans. Formen er altså både det medium, hvorigennem information omdannes til betydning og formen fortæller sin egen historie som struktur.

KONKLUSION

I

Som beskrevet i forordet er det afhandlingens hypotese, at der opstår et brydningsfelt i 1960'ernes danske kunst og litteratur mellem modernisme, avantgarde og tidlig postmodernisme. Og – i forlængelse heraf – at disse brydninger finder sted parallelt og har mange forskellig udtryksformer.

I afhandlingen undersøges hypotesen gennem et analytisk udredningsarbejde, der har flere aspekter. Der foretages for det første en begrebshistorisk analyse med henblik på at afdække den danske modernismekonstruktion, sådan som den først er konciperet hos Torben Brostrøm og videreformidlet af bl.a. Steffen Hejlskov Larsen, Finn Brandt-Pedersen og Jørn Vosmar. For det andet beskrives miljøer og positioner i 1960'erne, som hidtil ikke er udforsket og formidlet i større omfang, men alle peger på, at 'modernismen' ikke var den eneste ny-brydende strømning i perioden. Det viser sig, for det tredje, at de nye positioner kan parallelliseres til det opbrud, der sker i amerikansk kunst og litteratur i 1950'erne. Dermed er også sagt, at den vigtigste inspiration for de danske opbrudsdigtere skal findes i en international kontekst. For det fjerde beskrives og analyseres forskellige sider af fire forfatterskabet, der alle på forskellig vis deltager i opbruddet.

Rekonstruktionen af modernismebegrebets historik og dets formidling i en dansk kontekst viser især to ting: modernisme konciperes som en konstruktion, der har vist sig utrolig slidstærk; modernisme i en dansk sammenhæng adskiller sig på flere punkter fra et internationalt, f.eks. angelsaksisk, begreb.

Den danske 60'er-modernisme er konciperet i en snæver beredskabssammenhæng som et begreb, der ideelt set skulle kunne opsuge, formidle og forsvare alle nye strømninger inden for kunst og litteratur. Tendensen er, at alt nyt bestemmes som modernisme. Det brede modernismebegreb, som er bredt, fordi der ikke skelnes mellem moderne og modernisme, mellem avantgarde og modernisme, bliver imidlertid et smalt begreb, fordi modernisme reciperes gennem et relationelt begreb om

det moderne, oftest karakteriseret som 'det ny'. Som relationsbegreb betegner 'moderne' eller 'det ny' begrebsbrugerens nutid i forhold til fortid og fremtid. Relationsbestemmelsen er således udelukkende et begreb om nutidighed i forhold til begrebsbrugeren. En typisk modernismedefinition hos Brostrøm hedder, at kunsten skal være samtidsbevidst.

Med modernismekonstruktionen etableres en slags kunstens evolutionslære, der både kan skrives bagud og fremad i tid. Der kan tales om kontinuerlige faser, penduleres frem og tilbage mellem en oprindelig modernisme og dens genkomst på et senere tidspunkt eller retrospektivt opfindes nye betegnelser som 'mellemgenerationsmodernisme' og 'autodidakt modernisme'. Konsekvensen er på den ene side at divergerende strømninger subsumeres under et og samme begreb, hvorved deres forskelligheder udjævnes. På den anden side bevirker det relationelle moderne-begreb en skarp skelnen mellem samtidige og usamtidige former. Den skelnen bliver normativ. Det betyder, at traderede former, foruden hverdagsgenrer og hverdagssprog, som ikke kan påberåbe sig æstetisk originalitet i traditionel ronmantisk modernismeforhold til samtiden, bliver udgrænset fra kunsten. Det ny bliver ikke bare en norm, det bliver også et kvalitetskriterium.

Undersøgelsen af modernismekonstruktionen viser yderligere, at begrebsopfattelsen er tæt knyttet til en bestemt type litteratur (fransk og nordisk lyrik) og en bestemt analysestrategi (ny-kritik). Det brede modernismebegreb bliver også smalt i den forstand, at modernismens vigtigste formidlingskategori er 'det modernistiske digt'. Også den kategori virker normativt.

Der er flere grunde til, at modernisme-begrebet trods en barsk, næsten hadsk modstand mod moderne kunst, vinder indpas og bliver det moderne samfunds kunstopfattelse i løbet af 1960'erne. De vigtigste er, at modernisme indgår i en alliance med ny-radikalisme, ny-kritik og 'moderne videnskab', dvs. psyko-analyse. Dertil kommer en kæmpe formidlingsindsats ført på mange niveauer og fronter og under udnyttelse af hele det moderne samfunds medier og institutioner. Dernæst har det som nævnt vist sig utroligt velegnet til formidling, idet det kan udbygges, tilsyneladende uendeligt.

II

Undersøgelsen af det danske modernismekoncept viser imidlertid også, at de er muligt at udlede andre modernismeopfattelser, såfremt der vælges et andet litteraturhistorisk grundlag, f.eks. Ezra Pound og den angelsaksiske modernisme. Vælges f.eks. Pound, Williams og Joyce som udgangspunkt åbnes for en anden tradition, og det er den tradition, der er vigtig som inspiration for det danske opbrud fra modernismen. Et vigtigt karakteristikon ved Pound's begreb om 'det ny' er, at det ikke indeholder et relationelt modernebegreb. Dermed er vejen åben, via forgængerne, til en eklektisk brug af kunsttraditionen, en dialog mellem og transformation af klassicisme, romantik, modernisme, allehånde kulturprodukter – det som i dag kaldes postmodernisme.

Det bliver også muligt, dels at skelne mellem modernisme og avantgarde, dels at se forskellige avantgarde-teknikker genanvendt og transformeret i en eklektisk mangfoldighed. Ud fra en anden modernismetradition og fra avantgardestrategierne bliver det muligt, at karakterisere opbrudskunsten, som en kunst, der bryder med modernismen ved at inddrage hverdagsgenrer, hverdagssprog, lavgenrer, lavkultur og lader sig betjene af tilfældet og tilfældighed. Den æstetiske åbning mod hverdagen betyder, at poesien ikke kan læses gennem modernismens formidlingskategori 'det modernistiske digt'. I det hele taget optræder nye genrebetegnelser, nye digterbestemmelser og en ny læseropfattelse. Overalt findes analogier til hverdagsgenrer eller mellem kunstarterne ligesom mange værker indeholder flere forskellige genrer. Digteren kan både defineres som aktualitetsbevidst formidler af nye teorier og poetikker, som writer, som konstruktør og styrmand eller tage de gamle betegnelser barde, herold, skjald op til fornyelse.

Der viser sig en række begreber og metaforer, som beskriver de nye former og teknikker: kybernetik, materialebevidsthed, eklekticisme, cut-up, fold-in, detournément, spontan bop-prosodi, composition by field, stream of information, raga-improvisation, konstellationer, langdigte mm.

Forskellen på den danske modernisme og de danske postmodernister kan gøres op således: hvor de første arbejder med fornyelse, både formelt og indholdsmæssigt, er postmodernismen karakteriseret ved brug af gentagelse og transformation. Modernismens krav om overensstemmelse mellem form og indhold, dvs. kravet

om samtidsbevidsthed, er i den tidlige postmodernismes værker afløst af samtidighed mellem form og indhold. Dette giver anledning til en læsning, som ikke oversætter form og indhold aktuelle temaer, men fokuserer på de formelle, materialemæssige aspekter.

III

Perspektiverende bemærkninger

I forordet beskrev jeg nogle opgaver, som kunne ligge i forlængelse af en teoretisering af det danske opbrud fra modernismen. Jeg har i afhandlingen afgrænset analysematerialet til fire forfatterskaber, som er markante i forhold til opbruddet. Tilbage ligger den opgave, at læse andre af generationens værker, både inden for prosa, poesi og drama, i lyset af afhandlingens resultater.

Dernæst ligger det lige for at undersøge de yngre generationers relation til 60'er-opbruddet og dets internationale referencer. Især med henblik på en mere nuanceret læsning af den såkaldte 80'er-lyrik, som på det seneste er indrulleret i modernismekonstruktionen som en 4. fase. Mest spændende forekommer det imidlertid at læse den kanoniserede 50'er og 60'er-modernisme i et nyt perspektiv. Hvordan ser 'modernisme' ud, hvis udgangspunktet er Pound, imagismen, surrealisme og Malinowski? Hvad sker der med Villy Sørensens eller Per Højholts forfatterskaber, hvis man læser dem ud af den danske modernismetolkning? Der ligger også en litteraturhistorisk opgave i at udrede den tidlige danske modernisme- og avantgardereception. Hvordan er kubisme, ekspressionisme og surrealisme i hhv. malerkunst og litteratur konciperet i 20'erne? Er der en sammenhæng mellem 1960'ernes modernismekonstruktion og den tidlige formidling?

Jeg betragter desuden projektet og den foreliggende afhandling, konferensen om "Opbruddet fra modernismen", antologien *HISTORIER om nyere nordisk litteratur og kunst*, som begyndelsen på et studie og en formidling af det postmoderne, der herhjemme kun er formidlet kulturhistorisk, ikke litterært.

Afhandlingen åbner også for litteraturteoretiske aspekter, som for mig vil være vigtige i arbejdet med samtidslitteraturen. Dels viser afhandlingen, at bestemte analysestrategier afføder bestemte læsninger og vurderinger. Som læser bliver det

vigtigt at arbejde metabevidst i forhold til de valgte strategier og den læserstyring, de implicerer. Derudover ligger der et udredningsarbejde med henblik på at analysere og karakterisere de nye subjektpositioner, som kommer til udtryk hos flere af opbruddets digtere og både adskiller sig fra den upersonlige personae og den private bekender.

Noter.

Forord

[1] I den sammenhæng vil jeg henvise til Søren Schous artikel "Det nye ved nyrealismen" i *HISTORIER om nyere nordisk litteratur og kunst*, red. Anne-Marie Mai og Anne Borup (1999), hvor Schou præsenterer en nybrydende og perspektivrig synsvinkel på den nyrealistiske prosa.

Kap. 1.

[2] Se Anne-Marie Mai. 1998. "The Thrill of it All – modernismen som mangearmet blæksprutte".

[3] For at undgå misforståelser skal en ting gøres klart: afhandlingens sigte er ikke at kritisere modernistisk kunst og litteratur. Sigtet er en kritisk refleksion over og revidering af den herskende modernismetænkning.

[4] I sidste halvdel af det 20. årh., hvor modernisme er blevet en anerkendt term udenfor en romansk-sproget litteraturhistorie defineres modernismo som modernisme. For eksempel skriver J.A. Cuddon i *A Dictionary of Literary Terms* (1977/79): "A term coined be the Nicaraguan poet Rubén Dario (1867-1916), it denotes simply 'modernism'. It was Dario's intention to modernize language and themes of poetry in the Spanish-American culture. He and his followers were considerably influenced by the Parnassians". (s. 399)

[5] Poggiolis brug af avantgarde-termen, som ofte er blevet kritiseret for at sammenblande modernisme og avantgarde, må for det første forstås ud fra de omtalte sproghistoriske forhold, og for det andet holdes adskilt fra Peter Bürgers *Theorie der Avantgarde* fra 1974, hvor der skelnes principielt mellem begreberne.

[6] Tilsvarende findes artikler om 'Modernism' og 'Post-modernism' i *Encyclopedia of Literature and Criticism*, 1990, om 'Modernist Theory and Criticism' og 'Postmodernism' i *The Johns Hopkins Guide to Literary Theory and Criticism*, 1994.

[7] Se Carsten Sestoft. 1998. *Kritik* 136, s.33 og hans note 36.

[8] Peter Luthersson tilslutter sig principielt denne koncipering i sit omfattende og vigtige modernismestudie *Modernism och individualitet* (1986). Her inddeles den modernistiske strømning hypotetisk i tre faser: "Fram til 1910 kan den kallas "ungmodernism", mellan 1910 och 1930 "högmodernism" och efter 1930 "senmodernism"." (s.50). Men, som Luthersson også påpeger, vil der ofte være tale om nationale afvigelser i forhold til den internationale modernismes periodeafgrænsning. Frank Kermode har forsøgt at indføre en distinktion mellem 'palaeo-modernism' og 'neo-modernism'; den første betegner nye bevægelser i tidsrummet 1914-20, den anden refererer til bevægelser efter den tid, f.eks. surrealisme. Kermode's bestemmelser har dog ikke vundet almen udbredelse.

[9] I artiklen "The Concept of Modernism in Scandinavia" (1985) påpeger P.M. Mitchell, hvorledes den første og mest originale nordiske modernisme, den finlandsk-svenske, først relativt sent vinder udbredelse i det øvrige Norden.

[10] Carsten Sestoft: "Ordet fanger" i *Kritik* 136, s.28.

[11] Stein Mehren: "Modernisme – stagnasjon og fornyelse" i *Vinduet*, 18. årg. nr. 1, 1964.

[12] Maurice Beebe citerer i essayet "Ulysses and the Age of Modernism" (1974) Edmund Wilson, Northrop Frye og Frank Kermode for forskellige opfattelser af, at modernisme er en fortsættelse af

romantikken. Også forskere som M.H. Abrams, Harold Bloom, Paul de Man sætter modernismen i familie med romantikken. Et vigtigt modernismestudie i Norden er Göran Printz-Påhlsons essaysamling *Solen i spegeln. Essäer om lyrisk modernism* (1958). Her placeres modernisme i 1900-tallet svarende til den engelske afgrænsning. 1910'ernes finlandssvenske lyrik, Birger Sjögrens indflydelsesrige digtsamling *Kriser och kransar* (1926) og Pär Lagerquist opfattes som forudsætning for den såkaldte fyrtiotalism i svensk litteraturhistorie. Derimod ser Påhlson 50'erne som et årti præget af en romantisk-symbolistisk poesi.

[13] 'Ny' er, som påvist af Malcolm Bradbury, et udbredt og yndet prædikat allerede omkring århundredskiftet: "Adjektivet fik stadig bredere betydning, indtil det omfattede hele periodens idéverden, og vi finder utallige referencer til Den Nye Ånd, Den Nye Humor, Den Nye Realisme, Den Nye Hedonisme, Det Nye Drama, Den Nye Fagbevægelse, Det Nye Parti, Den Nye Kvinde." Holbrook Jackson, 1913 citeret efter Bradbury, (1988/93), s.23.

[14] T. Brostrøm: "Det umådelige mådehold", *Vindrosen* 1, 1959, s.3.

[15] ibid. s.11.

[16] Romantik og symbolisme er ligesom modernisme litteraturhistoriske etiketter, som bruges i forskellige betydninger. Peer E. Sørensen afdækker i *Udløb i uendeligheden* (1997) Johannes Jørgensens symbolisme-konstruktion, der får stor indflydelse på den danske opfattelse af symbolisme. Sørensens begrebsafklaring har også relevans for modernisme-diskussionen. I den franske litteratur udgør symbolisme en parisisk skoledannelse i 1880'erne og 90'erne. I germansk og dansk litteraturforskning arbejdes med et bredere begreb, som omfatter hele linjen fra Baudelaire frem til Mallarmé, inklusive Rimbaud og Verlaine. Sørensen vurderer, at der er tale om "et problematisk bunkebryllup med destruktive konsekvenser for forståelsen af modernismens og avantgardismens forhistorie i 1800-tallet, og med en prioritering af de franske traditioner, der skjuler de faktiske divergenser i modernismen." Symbolisme forståes i afhandlingen som et transitsted, et sted mellem romantik og frembrydende modernisme. Derfor konkluderer Sørensen, kan man se "flere af de efterfølgende modernister påberåbe sig deres aner i netop symbolismen forstået på denne brede facon. Derfor også det diffuse eller sammensatte billede af symbolismen: der er stor forskel på at blive inspireret af enten en Rimbaud eller en Mallarmé, der trækker hver deres forskellige linjer op igennem det tyvende århundrede – den første mod avantgarden den anden mod en bestemt form for modernisme."(s.157 f).

[17] En anden opfattelse findes f.eks. hos Per Stounbjerg. I artiklen "Det ustadiges æstetik" skriver han: "Modernismen er del af den moderne litteratur; men al moderne litteratur er ikke modernistisk." I: *LÆS* 14, 1991, s.8.

[18] Se Göran Printz-Påhlson: *Solen i spegeln. Essäer om lyrisk modernism* (1958).

[19] T. Brostrøm: "Det umådelige mådehold", *Vindrosen* 1, 1959, s.5, min kursivering. *Åben* og *modtagelig* er hyppigt anvendte plusord i det omfang Brostrøm kommenterer receptionsforhold.

[20] T. Brostrøm: "Den psykosomatiske poesi" oprindeligt trykt i *Vindrosen* nr. 1, 1964, her citeret fra *Labyrint og arabesk* (1967), s.84.

[21] Den mest radikale teoretisering af et historisk-genetisk stilbegreb og en ditto æstetik findes hos Adorno. I *Philosophie der neuen Musik* (1948) 1958, diskuteres "materialets historiske tendens": "Die Forderungen, die vom Material ans Subjekt ergehen, rühren vielmehr davon her, daß das »Material« selber sedimentierter Geist, ein gesellschaftlich, durchs Bewußtsein von Menschen hindurch Präformiertes ist. [...] In immanenter Wechselwirkung konstituieren sich die Anweisungen, die das Material an den Komponisten ergehen läßt, und die dieser verändert, indem er sie befolgt. Daß in den Frühzeiten einer Technik deren späte Stufen sich nicht, oder bloß rhapsodisch, vorwegnehmen lassen, versteht sich. Es gilt aber auch das Umgekehrte. Keineswegs stehen dem Komponisten unterschiedslos alle je gebrauchten Tonkombinationen heute zur Verfügung. Die Schäbigkeit und Vernutzheit des verminderten Septimakkords oder gewisser chromatisher Durchgangsnoten in der Salonmusik des neunzehnten Jahrjunderts gewahrt selbst das stumpfere Ohr. Fürs technisch erfahrene

setzt solches vage Unbehagen in einen Kanon des Verbotenen sich um. Wenn nicht alles trügt, schließt er heute bereits die Mittel der Tonalität, also die dergesamten traditionellen Musik, aus. Nicht bloß daß jene Klänge veraltet und unzeitgemäß wären. Sie sind falsch. Sie erfüllen ihre Funktion nicht mehr. Der fortgeschrittenste Stand der technischen Verfahrungsweise zeichnet Aufgaben vor, denen gegenüber die traditionellen Klänge als ohnmächtige Klischees sich erweisen. [...] Der historisches Prozeß, durch den [der verminderte Septimakkord sein spezifisches Gewicht] verloren hat ist irreversibel" (s.36 ff). Den samme kunstopfattelse genfindes hos modernisten Boulez i efterkrigstidens musikdebat for og imod hhv. "neoklassicisme" og "serialisme". Det første forkastes som "une esthétique réconstitution", det sidste anbefales som en "dialectique de l'evolution". Lignende positioner findes reformuleret hos Torben Brostrøm og Hans-Jørgen Nielsen.

[22] Ezra Pound: *Make it New* (1934), s.5.

[23] ibid. s. 7.

[24] T. Brostrøm: Den psykosomatiske poesi, 1967, s.83.

[25] T. Brostrøm (red.) : *Den ny Poesi* (1962), s.191.

[26] T. Brostrøm: "Modernismens gennembrud" i *Tværsnit. Europæisk modernisme efter krigen.* F.J.Billeskov Jansen, red., 1965, s.26.

[27] T. Brostrøm: "Fra poesi til sproghandling", *Vindrosen* 4, 1964.

[28] T. Brostrøm, red.: *Den ny Poesi* (1962), s.182.

[29] Antologien *Tværsnit* (1965) er den første tværfaglige fremstilling af litterær modernisme. Bogen fokuserer på den europæiske modernisme i efterkrigstiden. Vosmars bog, er derimod den første fremstilling af dansk modernisme indenfor de tre hovedgenrer. En anden vigtig introduktion til international modernisme fra Baudelaire til 1960 er Poul Borums *Poetisk modernisme* (1966). Også den er én-genret.

[30] Søren Baggesen anser det tydeligt for vigtigt at opretholde en skelnen mellem moderne og modernisme. I sin indledning, der beskriver international prosamodernisme skriver han: "Men man må holde fast, at »modernistisk« ikke er ensbetydende med »moderne«; og at den modernistiske prosa bryder igennem i tyverne betyder ikke, at den fra da af bliver den eneste moderne prosa." (s. 120). Og han slutter med følgende kommentar: "Men jeg må for rimelighedens skyld til allersidst pointere, t det jeg har skrevet om er dansk modernistisk prosa, ikke moderne dansk prosa. I den periode, jeg har skrevet om, er der blevet skrevet andre og værdifulde romaner og noveller på dansk, foruden dem der her er behandlet. Der har hele tiden eksisteret en fiktionsprosa, som ligger i utvetydig forlængelse af den danske realistiske tradition; [denne er blevet] fornyet på fuldt kvalificeret vis, samtidig med at modernismen har udviklet sig." (s.190 f).

[31] Stein Larsens symbolismekonstruktion står i gæld til C.M. Bowra: *The Heritage of Symbolism* (1943). Se også note 16.

[32] Viggo Kjær Petersen: "Dramatik" i *Modernismen i dansk litteratur* (1967), s.193.

[33] Jørn Vosmar: "Indledning". ibid. s.10.

[34] ibid. s.53.

[35] ibid. s.53.

[36] T. Brostrøm: *Tegn og træf* (1998), s.149.

[37] Peter Madsens foredrag var et indlæg på en konference om modernisme afholdt af det SHF-støttede forskningsprojekt ved AAU, "Betydende Former. Modernismens retorik" d.29.-30. okt. 1998.

Foredraget er udgivet i rækken af arbejdspapirer fra projektet under titlen "Da 'modernismen' kom til Danmark".

[38] Poul Henningsen: "Flugten fra virkeligheden", kronik i *Politiken* 9/9-64. Citeret fra *Sandheden er altid revolutionær. Tekster 1918-1967* (red.) Ole Harsløv (1980), s.160.

[39] Poul Henningsen: ibid. s.161.

[40] Poul Henningsen: "Vejen til glemsel", kronik i *Politisk Revy*, 20/9-1963. ibid. s.154.

[41] Poul Henningsen: "Socialistisk kulturpolitik", foredrag afholdt til Studentersamfundets socialistiske fraktion Clarté i 1957. ibid. s.143 f.

[42] Poul Henningsen: "Flugten fra virkeligheden", ibid. s.162.

[43] Villy Sørensen anvender som regel termen 'moderne'. Men når han skriver 'modernisme' eller 'modernistisk', bruges begreberne i samme betydning. Jeg har haft stort udbytte af at diskutere Villy Sørensens modernisme-opfattelse med ph.d.-stip. Jon Helt Haarder, SDU-OU.

[44] Villy Sørensen: Indledningen til Kierkegaards *Begrebet Angest* (1960), s.15.

[45] I sin erindringsbog *Kontrapunkt* (1989) beretter Ole Wivel om Louisianas udvikling fra museum for dansk nutidskunst til institution for international modernisme med dertil hørende behov for "oplysning og *kulturformidling*". Wivel holdt på det danske, men Knud W. Jensen gennemførte internationaliseringen.

[46] En fin fremstilling af Louisianas udstillingsvirksomhed findes i Knud W. Jensens *Mit Louisiana-liv* (1985/93).

[47] Knud W. Jensen: "Forsøg på en positionsbestemmelse" i *Pejling af modernismen* (1962), s. 76.

[48] Også Hans Jørgen Schiødt arbejder med normalsprogsbegrebet i opgavebogen *Kommunikation og litteratur* (1967): "Man kunne definere normalsproget som en sammenstykning af det ordvalg, de ledstillinger og de bøjningsformer, der forekommer med størst hyppighed inden for al dansk sprogbrug. Man kunne også sige, at normalsproget viser den mest farveløse udnyttelse af de muligheder, som rigssprogsnormen opstiller." (s. 14). Normalsproget stilles op over for litteratursproget: "Litteratursproget kan sammenlignes med normalsproget, fordi de begge er miljøløse. Forskellen ligger i, at normalsproget er skabt som et redskab for den neutrale kommunikation; litteratursproget har som mål at blive en varig kommunikationsmulighed." (s. 15). Thomas Bredsdorff diskuterer Hejlskov Larsens normalsprogsbegreb i forhold til forskellige metaforteorier i afhandlingen *Med andre ord* (1996).

[49] *Askov-rapport* (1965), s.221

[50] Finn Hauberg Mortensen: *Danskfagets didaktik* (1979) s.667.

[51] Finn Stein Larsen: "Lyrik" i *Modernismen i dansk litteratur* (1967/69) s.53.

Kap. 2.

[52] I Sverige – for nu at parallellisere til en nærtliggende litteratur og kultur –, har modernisme en langt mindre betydningsfuld rolle end i Danmark og termen får ikke, som her, overgribende status og funktion som klassifikationsbegreb i litteraturhistorieskrivningen generelt.

[53] Se *HISTORIER om nyere nordisk litteratur og kunst* (1999).

[54] Per Kirkeby: *Samtaler med Lars Morell*, 1997, s.21.

[55] Peter Laugesen: "Den sublime æstetik", *Information* ukendt dato, 1988.

[56] 1960'ernes happenings og aktionskunst har bl.a. flg. forformer: Hugo Balls dadaist-cabaret i Zürich 1916. Dada'en blev genopdaget af komponistdigteren og zen-filosoffen John Cage, som i begyndelsen af 50'erne underviste på det eksperimenterende kunstuniversitet Black Mountain College, North Carolina med historiefilosoffen og digteren Charles Olson som rektor. Her afholdtes de første happenings i 1951/52 med brug af dans, maleri, film, dias, radio, digtoplæsning mm. I 1958/59 underviste Cage på New School of Social Research, New York, hvor Higgins, Al Hansen, Allan Kaprow, George Brecht (senere Fluxus-folk) deltog. I 1959 lavede Kaprow "18 Happenings in 6 Parts", hvor ordet *happening* første gang bruges. George Brecht lavede samme år "Towards Events", hvor *event* blev lanceret som happenings i småbidder. En tredje multimedie-aktionsform er *performance*.

[57] Nielsens antologi diskuteres nærmere i kapitel 7.

[58] Erik Exe Christoffersen skriver i *Skuespillerens vandring* (1989) om Grotowski: "Det, der kendetegner Grotowski og teatrets arbejde, er forsøget på at finde tilbage til teatrets væsen, bagom det litterære teater for at eliminere de elementer, som ikke er nødvendige for teatret. Teatret reduceres til *det fattige teater*, det 'som sker mellem tilskuerne og skuespillerne'. Det er et forsøg på at genskabe teatret som ritual, hvor såvel skuespillere som tilskuere er deltagere. I dette 'ritualiserede' teater er der ikke den traditionelle adskillelse mellem scenen og tilskuerrummet. Tilskueren er en iagttager, men iagttages selv. Og bliver også selv iscenesat som en slags vidne til skuespillernes handlinger. Psykisk og fysisk er tilskueren en del af handlingen."(s.27) Også de amerikanske gruppeteatre The Open Theatre, Mama, The Living Theatre var stærkt inspirerede af Grotowski.

[59] Om denne skuespilkunst skriver Christoffersen: "Skuespilleren er en fortæller, som beretter gennem mimiske, pantomimiske og danseagtige, rytmiske bevægelser og gestus. Først og fremmest er hånd- og fingerbevægelserne fortællende, mens ansigtet formidler det emotionelle og dramatiske.[...] Kathakali-skuespillerens sprog fremstiller ikke dagligdagen, og hans adfærd er ekstremt teatralsk og kunstigt gennem en deformering af dagligdagens adfærd. [...] Kunstigheden, det teatralske, eller deformeringen af det dagligdags skaber forestillinges rituelle karakter og dens anden eller magiske virkelighed. Tilskuerne rives ud af den normale tid gennem rytmen, musikken og skuespillerens forvandling." (ibid. s.25 f.)

[60] I *De flydende øer* (1989) opremser Eugenio Barba en række karakteristiske forhold og betingelser for Odin Teatret. Han skriver bl.a.: "[...] at vi som autodidakte først måtte opbygge vor viden om teater; at vi følte trang til at fjerne os fra de områder, hvor teatret nomalt trives; at vi mødte andre 'emigranter'; at vi følte en dyb overbevisning om, at teatret kun kan være oprør; at vi søgte efter en måde at videregive oprørets mening på uden at blive underkuet; at vi opdagede et fællesgrundlag, som vi deler med læremestre fjernt fra os i tid og rum; at vi blev bevidst om, at vores handlinger gennem teater hænger sammen med en eksistentiel holdning, som har sine rødder i ét trans-nationalt og trans-kulturelt land." (s.11)

[61] Erik Exe Christoffersen: "Tradition og fornyelse" i Eugenio Barba: *De flydende øer*, Kbh. 1989, s.278.

[62] Som et typisk eksempel på Odin Teatrets virksomhed kan nævnes et internationalt symposium "Tavs viden – Arv og Ødslen" afholdt i 1999 i anledning af teaterets 35 års jubilærum. Programmet bød på en præsentation af fire af verdens ældste levende forestillingstraditioner: japansk nô teater (14. årh.), balinesisk gambuh (15. årh.), koreansk shamanistisk forestillingsritual (16. årh.) og europæisk klassisk ballet (17. årh.). Symposiet henvendte sig specielt til unge studerende med det formål at diskutere, hvorvidt denne grundlæggende kulturarv, som er opstået i vores millenium vil uddø i det ny årtusind på grund af den teknologiske udviklings dominans i vor tid.

[63] Asger Jorns bror, Jørgen Nash og Jens Jørgen Thorsen var oprindeligt medlemmer af SI, men blev ekskluderet i begyndelsen af 60'erne. De fortsatte deres kunstneriske aktiviteter under navnet Situationistisk Internationale, hvilket gav anledning til en del trakasserier med den franske 'centralkomité'. Nash og Thorsens situationisme adskiller sig især fra den franske ved at sætte det erotiske i centrum, jf. aktionsbetegnelsen Co–Ritus.

[64] I *HISTORIER om nyere nordisk litteratur og kunst* fortæller Laugesen om situationistbevægelsens centralistiske organisering og eksklusionspraksis.

[65] Af "Manifest" i *Der er et liv efter fødslen. Situationistisk Internationale 1958-69*, 1972, oversat af J.V. Martin og Ole Klitgaard, s.12 f.

[66] Efter Guy Debords selvmord i 1994 er der begyndt at udkomme værker i Frankrig om hans filosofi. I USA har bl.a. Frederic Jameson inddraget situationismen i sine kurser om postmoderne kunst og kultur på Duke University. Peter Laugesens digtsamling *Konstrueret situation* (1996) influeret af Debords død er et gensyn med og en refleksion over digterens udgangspunkt i bl.a. situationisme og beat-poesi.

[67] Af "Definitioner" i *Der er et liv efter fødslen*, s.16.

[68] Else Steen Hansen: "Homo Ludens" i *Konstrevy* 5-6/1963, s.201 f. Udstillingen fik negativ omtale i *Politiken* 3/6-1963, primært fordi der ikke blev arbejdet med "kunstneriske virkemidler".

[69] "All the King's Men" (*Internationale Situationniste* nr. 8, januar 1963) i *Der er et liv efter fødslen* (1972), s.91.

[70] ibid. s.92.

[71] ibid. s.96.

[72] Den hollandske kulturhistoriker Johan Huizinga's værk *Homo Ludens. Om kulturens oprindelse i leg* (1938) er en indflydelsesrig populærfremstilling af ideen om det skabende menneske. Bogen blev oversat til dansk i 1963.

[73] Susan Sontag: "Against Interpretation"(1964) i *Against Interpretations and Other Essays* (1967), s.8.

[74] ibid. s.14.

[75] Jerome Rothenberg: "New Models, New Visions" i *Performance in Postmodern Culture*, 1977, s.11.

[76] Det var Alfred Barr, direktøren for Museum of Modern Art, N.Y., som navngav 40'ernes new yorker-malere, trods deres protester, under samlebetegnelsen abstract expressionism. I forhold til Jackson Pollock havde det nok været mere oplysende at tale om spontan ekspressionisme. En af efterkrigstidens førende kunstkritikere, Clement Greenberg, lancerede hele feltet af ny amerikansk malerkunst som action painting, med Pollock som den mest dominerende skikkelse. Greenberg er af eftertiden blevet kritiseret for at undertrykke disse kunstneres forskellighed og deres anknytning til dada, surrealisme, Freud, Jung, pop-art, i sin ideologisk bestemte promovering af "ægte" amerikanske værdier.

[77] Per Kirkeby: af tekst uden titel i *Billedforklaringer*, 1968, s.32.

[78] En undtagelse er Jens F.Jensens artikler i *Kultur & Klasse* nr. 59 og 60.

[79] Der citeres fra et brev af Henning Mortensen til Anne-Marie Mai om ideen med sammentekstbøgerne. Brevet er dateret d. 8/4-98.

[80] Peter Laugesen: "Det trick at realisere kunsten" i *HISTORIER om nyere nordisk litteratur og kunst*, s.251 f.

[81] Jeg refererer her til Anne-Marie Mais formuleringer i "Papirmånens stråler" i *HISTORIER om nyere nordisk litteratur og kunst* (1999), s.27.

Kap. 3.

[82] Steffen Hejlskov Larsen: "Systemdigtning – et forsøg på en karakteristik og vurdering" *Vindrosen* nr. 7, 1967; Niels Barfoed: redaktionel kommentar ibid; Steffen Hejlskov Larsen: "System og system er to ting" *Vindrosen*, nr. 1, 1968; Erik Thygesen: "System og system er to ting – systemisk noget helt tredie",*Vindrosen*, nr. 4, 1968; Erik Thygesen: "Barfoed, Nielsen og mig"*Vindrosen*, nr. 6, 1968; Hans-Jørgen Nielsen: "Mere end tre ting jeg ved om systemdigtning", ibid.

[83] Steffen Hejlskov Larsen: *Systemdigtningen. Modernismens tredje fase* (1971), s.12.

[84] Systemdigtere er iflg. Hejlskov Larsen: Hans-Jørgen Nielsen, Per Højholt, Vagn Lundbye, Svend Åge Madsen, Per Kirkeby, Jørgen Leth, Inger Christensen, Henrik Nordbrandt, Kirsten Thorup, Peter Laugesen, Johannes L. Madsen, Erik Thygesen, Leif Hjernøe, Anders Westenholz og Rolf Gjedsted. Rækkefølgen er prioriteret så de mest omtalte navne står forrest.

[85] *Gyldendals Litteraturleksikon* (1974), "systemdigtning", s.174.

[86] *Systemdigtningen*, 1971, s.34.

[87] ibid. s.47.

[88] Niels Barfoed: "Demokratisk og realistisk?" i *Vindrosen* 7, 14. årg. 1967, s.5.

[89] Se også omtalen af Kirkebys eklektiske Manifest-digt i kap. 2. Digtet er trykt i appendix. Barfoeds negative karakteristik anvendes desuden positivt i Erik Thygesens artikel "Med et patronhylster, et smykkeskrin, en peberbøsse som fortællere" om den såkaldte environment-roman. Artiklen blev brugt som foredrag på en norsk konference om moderne prosa afholdt i marts 1968. Konferencebidragene er publiceret i antologien *Moderne prosa* og i *ta'* 6, begge 1968. Forfatteren Henrik Bjelke, der i øvrigt var ven med Peter I. Erichsen, citerer hele Manifest-digtet som motto for sit omfattende note-apparat i romanen *Saturn*, 1974, s.309.

[90] Erik Thygesen: "System og system er to ting – systemisk noget helt tredie", *Vindrosen* 4, 1968, s.55, min kursivering.

[91] Faktisk anvendes begrebet post-modernisme allerførste gang af Thygesen i en leder i *ta'* 3 (1967), hvor det hedder, at bladets hensigt er "at tegne omridset af en så rigt facetteret »post-modernistisk« æstetik som muligt".

[92] Hans-Jørgen Nielsen: "Mere end tre ting jeg ved om systemdigtning", *Vindrosen* 6, 15. årg. 1968, s.74. Karakteristisk for Nielsens aktualitetssans vendte han 180°, da postmodernisme-diskussionen brød igennem i Danmark i midt-80'erne. I et tilbageblik på 60'erne skriver han i *Kritik* 75/76, 1986, s.140: "For mig begynder det dér med postmodernismen allerede med ta's første nummer..."

[93] Det skal præciseres, at Kirkeby, i modsætning til Laugesen, ikke henviser eksplicit til modernisme og postmodernisme. Alligevel mener jeg, man kan læse Kirkebys refleksioner over periodens kunst, som udtryk for det opbrud fra modernismen, jeg har beskrevet.

[94] Citatet stammer fra Peter Louis-Jensens artikel "Omkring Zero", *ta'* 1, 1967. Her citeret fra Thygesens indlæg "Barfoed, Nielsen og mig", *Vindrosen* 6, 1968, s.72, min kursivering.

[95] Thygesen citerer Højholts definition på konkret poesi som "forskning i sprogets materielle strukturelementer".

[96] Erik Thygesen: "System og system er to ting – systemisk noget helt tredie", *Vindrosen* 4, 1968, s.58.

[97] Erik Thygesen: "System og system er to ting – systemisk noget helt tredie", *Vindrosen* 4, 1968, s.58.

[98] Erik Thygesen: "Barfoed, Nielsen og mig", *Vindrosen* 6, 1968, s.72.

[99] ibid. s.72.

[100] *Nuancer*, 2. årg. nr. 1, 1967: leder og artikel uden titel; *Nuancer*, 2. årg. nr. 2, 1967: leder og artikel uden titel; *Nuancer*, 2. årg. nr. 3, 1967: leder; *Dansk Musiktidsskrift*, årg. 46, 1971: "Systemdigtning og seriel digtning"; *Exil*, 6. årg. nr. 4, 1973: "Cybernetisk digtning I"; *Exil*, 7. årg. nr. 1, 1973: "Cybernetisk digtning II"; "Cybernetisk digtning IV", upubliceret.

[101] Klaus Høeck: *Dansk Musiktidsskrift*, årg. 46, 1971: "Systemdigtning og seriel digtning", s.171.

[102] Som vi skal se i kap. 4, mener Høeck ikke det er muligt at mime en helhed; det kræver i hvert fald en placering af udsigelsespositionen uden for helheden. Hvad der er muligt, er derimod at have en opfattelse af helhed og via delelementer og fragmenter at forholde sig til det hele. Det er derfor ikke rigtigt, når Tue Andersen Nexø i en artikel om systemernes betydning i Inger Christensens *alfabet* konkluderer: "Endelig kan Inger Christensens og Klaus Høecks seneste digtsamlinger stå som danske eksempler på en digtning, hvor systemerne først og fremmest skal gestalte – mime – naturens processer. En form for *naturfilosofisk* brug af systemer i digtningen om man vil. ("Vækstprincipper", *Passage* 30, 1998, s.88).

[103] ibid.

[104] ibid. s.172.

[105] ibid. s.180.

[106] Klaus Høeck beretter i *HISTORIER om nyere nordisk litteratur og kunst* (1999) om sine kvaler med at få digtsamlingen udgivet og om Højholts rolle som lyrikkonsulent på forlaget Arena. På Hald Hovedgård findes desuden Høecks korrespondence med Niels Egebak og K.E. Herman i anledning af Højholts udtalelse.

[107] Se Niels Egebak: *Anti-Mimesis*, (1970); *Tekst og økonomi* (1976). Hugo Hørlyck Karlsen: *Skriften, spejlet og hammeren* (1973). Vagn Thule Hansen: "Skriften og teksten" i *Analyser af moderne dansk lyrik 2* (red. Per Olsen), 1976. Derudover har John Mogensen, som bl.a. var lyrikanmelder på Jyllands-Posten, skrevet speciale ved Århus Universitet om "Skriftproblematikken i Peter Laugesens forfatterskab" i 1972.

[108] Hugo Hørlyck Karlsen: *Skriften, spejlet og hammeren* (1973), s.204 f.

[109] Vagn Thule Hansen: "Anarko-skriften – om Peter Laugesen" *i Meddelelser fra Dansklærerforeningen* 4, 1980, s.347ff.

[110] Se f.eks. Claus Bagge Pedersen: "Men alt kan jo ikke være suppe – om Klaus Høecks Canzone, 1981" i *Digtning fra 80'erne til 90'erne*, 1993; Søren Sørensen: *Den ottende dag. En monografi over Klaus Høecks digtsamling HJEM*, 1994; *Sprogskygger*, red. Lis Wedell Pape, 1995; Svend Erik Larsen: "Et jordisk gok" i *Læsninger i dansk litteratur*, bd. 4, 1997; Frits Andersen: "En levende maskine" i *Læsninger i dansk litteratur*, bd. 5, 1999.

[111] Niels Lyngsøe: "En solskitse i bevægelse", *Pol.* 9/10-99; Lars Bukdahl: "Systemdigteren Jac er fandeme til!", *Pol.* 23/10-99.

[112] Se f.eks. Sean Burke. 1992. *The Death and Return of the Author. Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida*. Edinburgh University Press. Kapitlet "Misread Intensions" s.116-153 indeholder en kritisk gennemgang af Derridas læsning af tekster af Platon og Rousseau, som er grundlaget for påstanden om, at hele den vestlige metafysik hviler på begrebet om talens nærvær i ordet og skriften som en kunstig iklædning af det naturlige og oprindelige.

[113] I Politikens *Nudansk Ordbog med etymologi*, 1999, er modernisme defineret *som* avantgarde. Modernisme betyder her: "de avantgardistiske stilarter inden for 1900-tallets moderne kunst, fx kubisme, ekspressionisme, dadaisme og surrealisme" (s. 911).

[114] Carsten Sestoft: "Hvad et begreb gør (u)begribeligt. Postmodernisme-begrebets historier", *Kritik* 139, 1999.

[115] Peter Bürger: *Theorie der Avantgarde*, 1974, s.29.

[116] Peter Laugesen: "By the waters of babalong", *Fredag*, nr. 19, 1988. Som eksempler på "dybt væsentlige og samtidig ufoklarlige værker", der udelukkes fra Bürgers avantgardebegreb nævnes Joyce's *Finnegans Wake*, Duchamps *Store Glas* i den *Grønne æske* og den russiske futurist Velimir Khlebnikovs "stjernesprog", *Zaum*.

[117] Jørn Guldberg. "Kan man tolke billeder for en død hare?" i *Fantasi og fiktion*, 1989, s.205.

[118] Arthur Rimbaud: Af "Vanvid II. Ordets alkymi" i *En årstid i Helvede*, 1998, s.29. Oversat af Uffe Harder efter "Délires II. Alchimie du Verbe" i *Une Saison en Enfer* (1873).

Kap. 4.

[119] Torben Brostrøm afslutter sin modernismeartikel i *Den danske Nationalencyclopædi*, 1999, sådan: "Modernismen har nok generelt ytret sig tidligst i den lyriske genre, men har gennemtrængt hele 1900-t.s opfattelse af litteratur, undertiden i modsætning til realismen. Især har den angelsaksiske og nordiske nykritik interesseret sig for modernismen [...]" (s.352).

Steffen Hejlskov Larsens opslagsartikel "modernisme" i *Gyldendals Litteraturleksikon*, 1974, s.162.

[121] Walton Litz: "New Criticism" i *Vindrosen*, 6. årg. nr. 4, maj 1959, s.307. Desværre er der ingen kildehenvisning eller årstalsangivelse i *Vindrosen*. Også J.F. Jensen var opmærksom på udviklingen fra fornyelse til stagnation og dogmatik, da han introducerede nykritikken i 1962. En anden god indføring i nykritikken gives i Terry Eagleton's *Literary Theory*, 1983.

[122] Lis Møller: "Konfrontationer – en psykoanalytisk inspireret analyse af Klaus Rifbjergs digtsamling *Konfrontation*" i *Kultur & Klasse* 40, 1981, s.5.

[123] Bo Hakon Jørgensen: *Mastetoppe*, 1997, s.182.

[124] Ezra Pound (1885-1972) påbegyndte *The Cantos* i 1915. I 1925 udkom *A Draft of XXX Cantos*. I 1948 kom *The Pisan Cantos* skrevet, mens Pound sad i krigsfangelejr i Pisa anklaget for højforræderi mod den amerikanske stat. For disse digte modtog han Library of Congress' Bollingen-pris, hvilket gav anledning til heftig debat pga. Pound's fascistiske sympatier under krigen. Den sidste del *Section: Rock-Drill* udkom i 1955. De samlede *Cantos* udgør et ufuldstændigt værk bestående af 120 digte, hvori Pound blandt andet eksperimenterer med visuelle, spatiale former – ideogrammet – og temporale talesprogsdigte. *Cantos* er et værk, jeg vender tilbage til mange gange i afhandlingen.

[125] Bo Hakon Jørgensen: *Mastetoppe*, 1997, s.292f.

[126] T. Brostrøm: *Versets Løvemanke*, 1960/64, s.46.

[127] Sven Christer Swahn: "Svensk 40-, 50-, 60-tal" i *Tværsnit*, 1965, s.127.

[128] T. Brostrøm: *Versets Løvemanke*, 1960/64, s.47.

[129] Klaus Rifbjerg: *Sådan. En livsreportage*, 1999, s.185.

[130] T. Brostrøm: *Modernisme før og nu*, 1983, s.75.

[131] Peter Laugesen: *Kunsthistorier*, 1991, s.112.

[132] Se også M.L. Rosenthal: *The New Poets. American and British Poetry Since World War II*, 1967. I *The Modern Poetic Sequence*, 1983, behandles bl.a. værker af Walt Whitman, Emily Dickinson, W.B. Yeats, Edgar Lee Masters, T.S. Eliot, Ezra Pound, W.C. Williams, Hart Crane, Charles Olson, Wallace

Stevens, W.H. Auden, Robert Lowell, Allen Ginsberg og Sylvia Plath. Rosenthal har desuden defineret termen "Lyric Sequence" i *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics.*

[133] I sin afhandling om postmoderne poesi diskuterer Conte serielle former hos Robert Duncan, Paul Blackburn, Robert Creely, George Oppen og Louis Zukofsky. Procedurale former påvises hos bl.a. John Ashberry, Louis Zukofsky, Robert Creely, Harry Mathews og John Cage. Flere af disse digtere har udgangspunkt i kredsen omkring Black Mountain College.

[134] Hverken Olson's eller Conte's begreb om åben form er identisk med Umberto Eco's begreb om det åbne værk fra 1967. Der er dog tale om familieligheder. Amerikanerne bruger begrebet i en poetologisk sammenhæng, Eco anvender det fortrinsvist receptionsæstetisk. Han opstiller tre intensitetsniveauer, hvor spørgsmålet om åbenhed er fremtrædende: 1) Værkerne er åbne, for så vidt de er i bevægelse, dvs. karakteriseret ved en opfordring til at skabe værket sammen med kunstneren. 2) Værker som er fysisk afsluttede, men dog "åbne" for en fortsat knopskydning af interne relationer, som nyderen skal opdage og vælge under tilegnelsen af værket. 3) Ethvert kunstværk er, også selvom det er produceret efter en eksplicit eller implicit nødvendighedens poetik, i sin grund åbent for en virtuelt uendelig række mulige løsninger, der hver for sig giver værket nyt liv [...]. (refereret fra "Det åbne værks poetik" i *Æstetiske teorier. En antologi.* Red. Jørgen Dehs. (1995) s.157-8.))

[135] Klaus Høecks digtsamling *Dylan Forever* (1979) er skrevet gennem Bob Dylans navn. Høeck forklarer i appendix'et: "Disse digte består af fire vers med 3, 5, 3 og 5 verselinier. Rimet er en slags stavrim, idet staven BOB DYLAN står ned igennem digtene og i disses rækkefølge bevæger sig fra venstre mod højre". I *Bowie Bowie* (1980) er afsnittet ZIGGY STARDUST skrevet efter samme formelle system som anvendes i *Dylan Forever.*

[136] Undtagelsen der bekræfter reglen er naturligvis Klaus Rifbjergs langdigt *Camouflage* fra 1961. Men i modsætning til for eksempel *Howl* eller Turèlls *Karma Cowboy Blues* er der tale om et langdigt udformet efter den modernistiske arkitektoniske værkæstetik. Hensigten er også i overensstemmelse med den psykoanalytiske erkendelsesbestræbelse i det modernistiske digt. Rifbjerg beretter til Jørgen Dines Johansen: "man kunne ligesom forestille sig kunsten lagt på briksen spurgt om: »Hvad kommer der nu ind i hovedet på Dem Pedersen, fortæl mig om det uden forbehold«". (*Hvalerne venter*, 1981, s.195).Og digtet lever op til den ny-kritisk modernistiske fordring om at digtet skal udgøre "en helhed med et samlende princip". Brostrøm fremhæver *Camouflage* som den eksemplariske udfoldelse af et arketypisk billedmotiv: genfødselen.

[137] Lawrence Lipton: *The Holy Barbarian*, 1959/60, s.226f.

[138] Se Majorie Perloff's artikel " »Unimpededness and Interpenetration«: the poetic of John Cage" i *TriQuarterly* 54, 1982, s.76-88. Her analyseres bl.a. digte fra *Themes & Variations* med henblik på at vise kombinationen af visuelle og auditive virkemidler. Dette nummer af *TriQuarterly* er i øvrigt et temanummer om John Cage i anledning af hans 70 års fødselsdag.

[139] Williams er citeret efter et unavngivet essay fra 1953 trykt i *Allen Ginsberg. Fotografier 1947-87* med et indledende essay af Peter Laugesen.

[140] Charles Olson: "Projective Verse" i *Selected Writing of Charles Olson*, 1966, s.19.

[141] Peter Laugesen. *Kunsthistorier*, 1991, s.23.

[142] Charles Olson. 1966, s.16.

[143] ibid. s.26.

[144] Peter Laugesen: *Kunsthistorier*, 1991, s.24.

[145] Klaus Høeck: "Systemdigtning og seriel digtning" i *Dansk Musiktidsskrift*, årg. 46, 1971, s.171.

Kap. 5.

[146] Den første digtsamling *Vibrationer*, 1966, blev senere slettet af forfatterskabet. Se også bibliografien.

[147] Dan Turèll: "I Den Violette Time", *Jyllands-Posten*, 8/8-93, her citeret *fra Just a Gigolo. Klip fra den store scrapbog 1989-93*, 1995, s.166.

[148] Se "Det er bare for meget, mand!" (http://home 1.inet.tele.dk/jenskoch/turell.htm) og "Dan Turèll i Min Lyksaligheds Stad" (http://www.fortunecity.com/victorian/belvedere/226/dtunder.htm")

[149] Henrik Bødker bruger i sin ph.d.afhandling *Distance and Immersion: 'America' Across the Atlantic – Three Twentieth-Century Practices*, 1998, Dan Turèll som eksempel på dette skift i kulturopfattelsen. Han skriver: "It is a flight from culture as an ideal of spiritual self-development to a notion of culture as interaction with reality – shaping or being shaped by it." (s.194).

[150] Udtrykket "De Fem Forbandede År" er brugt af Søren Ulrik Thomsen i artiklen "Farvel til Det Blå Rum", *Kritik 91/92*, 1990. Det betegner eksplicit den del af 70'er-klimaet, som udgør et fælles oplevelsesgrundlag for generationen født omkring 1956. Thomsen skriver: "Denne periode var næsten fuldstændigt domineret af en degeneret venstrefløjskultur; tidsrummet fra den bed sig fast til den viste de første opløsningstegn er kendt som De Fem Forbandede År, eller: Mørklægningen. Når jeg bruger ordet degenereret, er det ikke for at forsimple tingene, men for at nuancere dem: det drejer sig ikke om endnu en klapjagt på 68'erne – som jeg tit har oplevet som langt bedre end deres rygte, mere fordomsfri, dristigt tænkende og slet ikke kunstfjendske – men om en oplevelse af, at det snarere var deres mange efterkommere som op gennem 70'erne vulgariserede et projekt, det havde krævet ikke så lidt mod og åndeligt udsyn at udkaste og stable på benene, men ikke andet end konformisme, nævenyttighed og intellektuel dovenskab at administrere." (s.9f).

[151] Hugo Hørlych Karlsen: *Skriften, spejlet og hammeren. En kritisk analyse af en række nyere eksperimentelle danske forfatterskaber*, 1973, s.195.

[152] René Højris: *Dan Turèll. Samtale og introduktion*, 1977, s.126.

[153] Se Lars Bukdahl: "Poesiens ånd/ på samlebånd" i *HISTORIER om nyere nordisk litteratur og kunst*, 1999.

[154] ibid. s.269 f.

[155] Henrik Thorsen: "Den gode pastiche. Omkring Dan Turèlls kriminalromaner", *Griflen*, sep. 1994, genoptrykt i *Pinkerton* nr. 54, dec. 1994.

[156] Erik Skyum-Nielsen: *Modsprogets proces*, 1982, s.281.

[157] Erik Thygesen: "Dengang var det lort og gips – nu er det guld og glimmer" i *HISTORIER om nyere nordisk kunst og litteratur*, 1999, s.180.

[158] Dan Turèll: *Mord i Myldretiden*, 1985, s.10.

[159] I sin bog om Henrik Nordbrandts poetiske sprog *Med andre ord*, 1996, diskuterer Thomas Bredsdorff udviklings-metaforen i forhold til dette forfatterskab: "Den Norbrandt'ske poesi har ændret sig i bøgernes og årenes løb. Alligevel er ordet 'udvikling' ikke egnet til at vække de rette forestillinger om processen. Forfatteren selv er naturligvis underkastet alt livs lov, at man bliver ældre og altså i den forstand udvikler sig. For eksempel mærker man hyppigere humor med årene og i begyndelsen og midten af 1990'erne en rigere smerte. Men det er ikke sådan at kunsten stiger og skifter spor. Debuten med den krævende og selvsikre titel i *Digte* i 1966 rummer digte der er så fuldendte som noget han har skrevet siden." (s. 24). En anden type værkenhed end begrebet om 'det fuldendte' kommer på tale hos kunstnere/forfattere, som arbejder med mange medier og genrer uden at skelne principielt mellem dem, det gælder for eksempel den tyske avantgardekunstner Joseph

Beuys: "Beuys skelnede principielt ikke mellem de forskellige aktiviteter, som han involverede sig i. Han betragtede sine tegninger, skulpturer, objekter m.m. samt sit "forfatterskab" – han "forlængede" i 1958-61 James Joyce' *Ulysses* med to kapitler (ifølge Beuys på Joyce' opfordring) – sin pædagogiske virksomhed og græsrodsinitiativerne som lige vigtige materialisationer af det grundlæggende koncept: den sociale skulptur. Ved altid at optræde iført blød og lystfiskervest, uanset hvor han bevægede sig, understregede Beuys selv kontinuiteten og sammenhængen i sit værk." (Jørn Guldberg: "Kan man tolke billeder for en død hare?" s.194.)

[160] Peter Laugesen. "Avantgardens efterfølgere". *Billedkunst* 3, 1967, s.8.

[161] David Perkins. 1986. *A History of Modern Poetry*. 2: Modernism and After, 1986,, s.343.

[162] Boris Tomaševskij. "Literature and Biography". *Readings in Russian Poetics: Formalist and Structuralist Views*, 1971, s.55.

[163] Dan Turèll: "Hver tirsdag. Anders And's teologi", *Politiken*, feb. 1975, i *Amerikanske Ansigter*, 1979, s.23f.

[164] Dan Turèll: "Maigrets Metode: Chanson Simenon" i *Ekstra Bladet*, 28/5-1982, genoptrykt i Turèlls antologi *Sort film. En privat dagbog omkring kriminalgenren*, 1984, s.14.

[165] Dan Turèll: "Coda: Et liv med kriminalromaner" oprindelig trykt i antologien *Med glæde* (red. Godfred Hartmann), 1983. Her citeret fra *Sort film. En privat dagbog omkring kriminalgenren*, 1984, s.113.

[166] Alle citater er fra *Amerikanske Ansigter*, 1979. "Chandler's Blues" er oprindelig trykt i *Politiken*, juli 1977.

[167] Dan Turèll: "Coda: Et liv med kriminalromaner", 1983, i *Sort film. En privat dagbog omkring kriminalgenren*, 1984, s.112.

[168] René Højris: *Dan Turèll*, 1977, s.36.

[169] Citatet er fra en længere tekst i *sekvens af Manjana, den endeløse sang flimrende igennem hudens pupiller*, 1973, s.29-31. Teksten er trykt i appendix.

[170] Jeg bruger de grupperinger, som Lars Bukdahl har foreslået i artiklen "Poesiens ånd/på samlebånd" i *HISTORIER om nyere nordisk litteratur og poesi*, 1999. Også min gennemgang af rim og remser i forfatterskabet tager udgangspunkt i Bukdahls fremstilling.

[171] I Forordet til den norske antologi *Moderne prosa*, 1968, baseret på et litterært seminar med deltagelse af nordiske forfattere og kritikere afholdt d. 18.-21. marts i Oslo, diskuterer redaktørerne forskellen på modernisternes ironiserende brug af hverdagssprog og –genrer og samtidslitteraturens opgør med den ironiske modus. Det konstateres, at seminar-indlæggene retter en brod mod den traditionelle norske modernisme, der ikke bryder sig om "vekeblad-kulturen" og kun anvender den "for å ironisere og for å distansere seg frå den banala og åndsøydande verda desse blada representerer." Redaktørerne skriver: "Først og fremst bør ein nok merke seg at opplegget går sterkt i retning av å utforske/utnytte forbrukarssamfunnets språklege uttrykk, daglegtale, brukspråk. Dette speglar av ei veksande interesse for det somme kalla »massekultur«, og tanken bak er at det er vigtig å engasjere seg i dei avtrykk som vårt samfunnssystem, våre massemedia, dei politiske og ideologiske straumdrag osv. dannar i *språket*, korleis desse realitetane påverkar uttrykk og holdningar, t.d. slik det viser seg i massespreidde publikasjonar – i vekeblad, i reklame o.l" (s.9). Blandt foredragsholderne kan nævnes Erik Thygesen og Dag Solstad. Forfatterne Vagn Lundbye og Per Kirkeby deltog som "aktive og inspirerande" gæster.

[172] De øvrige deltagere og tekstleverandører er: Lou "Time-time" Reed, Jack "Higway" Kerouac, Erik "White Funk" Liljenberg, Tom Iversen/Anneli Räsänen [Turèlls samboere i kollektivet på Forhåbningsholms Allé], Asger Schnack, Per Højholt, Henning "One-Shot" Mortensen, Buddha,

Henrik "After Hand" Have, Kirsten Brand [Turèlls første kone]og Tage Kjær [tekniker på Turèlls sub-pub-produktioner].

[173] Brev fra Dan Turèll til K.E.Hermann, dateret 19.feb. 1973. Brevet tilhører Arkiv for Ny Litteratur, Hald Hovedgaard.

[174] Joseph M. Conte: *Unending Design. The Forms of Postmodern Poetry*, 1991, s.21.

Kap. 6.

[175] Eksemplerne er fra hhv. *Nattur*, 1989, s.103; *Kulttur*, 1990, s.43;

[176] *Kragetæer*, 1995, s.35.

[177] Peter Laugesen: forord til *Retro*, 1984, kursiveringen er min. I Ejgil Søholms interviewbog *Ordkvartet Århus*, 1990, fortæller Laugesen om tilblivelsen af *Retro*.

[178] Peter Laugesen prøvede forgæves at få Arena til at antage en oversættelse af Trocchi's roman *Cain's Book*, 1960. I Arena- science fiction-antologien, *Dødslayoutet*, 1972, bringer Dan Turèll klip fra romanen.

[179] *After Hand mappe 1*, 1975, upagineret.

[180] Forsiden af *Man kan ikke sige...*,1969.

[181] Preminger et al: *The New Princeton Encyclopedia of Poetry* (1993).

[182] *Kulttur*, 1990, s.61.

[183] *Når engle bøvser jazz*, 1998, s.49.

[184] Pound's berømte imago er som bekendt afledt af Ernest Fenollosas afhandling om kinesisk tegnsprog. Forestillingen er, at sproget, ligesom naturen, er relationelt, dvs. bygger på energioverførsel mellem forskellige elementer, som lynet mellem jorden og skyen. Vorticist-betegnelsen er en afledning af Vortex, som betyder hvirvel.

Kap. 7.

[185] Både i sin samtid og i den nyere litteraturhistorieskrivnings formidling af modernismens udvikling bliver Nielsens forfatterskab brugt som fortolkningsnøgle. Han læses deskriptivt og forstås metonymisk, både som repræsentant for sin generation og for generaliserede tendenser i tiden 1960-1990. Se f. eks. *Ideologihistorie*, bd. III, 1976, *Danske digtere i det 20. århundrede*, bd. 3, 1982, *Modsprogets proces*, 1982, *Gyldendals litteraturhistorie*, bd. 8, 1985, *Litteratur-historier*, 1994, samt de litterære opslagværker *Litteraturhåndbogen*, bd. 1, 1981 og *Litteraturens veje*, 1996. Forfatterskabet viser sig også som utroligt antologiserbart. I sam- og eftertidens periodeantologier er han som den eneste fra sin generation repræsenteret alle vegne: f. eks. i *eksempler*, 1968, *texter*, 1969, *prosa*, 1970, *og*, 1971, *Tekster 1965-1970* , 1971, *Samlerens antologi*, bd. 11, 1975, og *tekster fra 70'erne*, 1981.

[186] Klaus Rifbjerg forklarer f.eks. i sin anmeldelse af *Haiku*, at "det er Hans-Jørgen Nielsens fortjeneste, at han får sine gengivelser til at skabe øjeblikkelig genklang i en nutidig læser uden tilsyneladende at gøre vold på originalteksternes spinkle og forbløffende melodi."

[187] Jf. Helge Rønnings vurdering i sit portræt af Hans-Jørgen Nielsen i *Danske digtere i det 20. århundrede*

[188] H-J Nielsen: *Billeder fra en verden i bevægelse*, s.9.

[189] I alle de i note 1 nævnte litteraturhistoriske oversigter anvendes denne term både som periode- og stilbeskrivelse. Også i håndbogslitteraturen er den trængt igennem. I *Litteraturens veje* tales endda om en 1., 2., 3., og 4. fase af modernismen.

[190] Thorkild Bjørnvig: "Poetry fiction", radioforedrag 1968, trykt som essay i *Virkeligheden er til*, Kbh. 1973.

[191] *Vindrosen* 3, 1966.

[192] Jf. Brostrøms artikel "Det umådelige mådehold", *Vindrosen* 1, 1959.

[193] Forfatterskabets placering i forhold til modernismen tages op i flere afhandlinger og ses ofte som en radikalisering af modernismen, netop som den tredje fase, som Hans-Jørgen Nielsen selv formulerede. Niels Ole Finneman opfatter således i sin analyse *Modernismens erkendelsesteoretiske problematik. En kritisk fremstilling af opløsningstendenser i borgerskabets klassebevidsthed* (1972) Nielsens roman *Den mand der kalder sig Alvard* (1970) som en tilspidsning af modernismens erkendelsesmæssige problematik, der samtidig radikaliserer et centralt problem i modernismen: nemlig at dens sproglige form isolerer den socialt. Anker Gemzøe diskuterer i sin disputats om Svend Åge Madsens forfatterskab *Metamorfoser i Mellemtiden. Studier i Svend Åge Madsens forfatterskab 1962-1986* (1997) Hans-Jørgen Nielsens placering og attituderelativismen set i relation til modernismens æstetik og menneskeopfattelse. Gemzøe understreger, at Nielsen tænker i modernistiske faser mere end i brud, og Gemzøe opfatter attituderelativismen som en videreførelse og skærpelse af dilemmaer i modernismen, især modernismens forestilling om den kunstneriske fremmedgørelse og desautomatisering af sproget, der føres ud i en rabiat dekonstruktion af sproget (jf. s.156-58).

[194] H-J Nielsen: "What's happening, Baby?" i *ta'*, nr. 1, 1967. Genoptrykt under titlen "Hr. Godot formoder jeg?" i *'Nielsen' og den hvide verden*, 1968.

[195] Se f.eks. Johan Huizingas *Homo Ludens*, Eric Berne's *Games People Play*, R.D. Laings arbejde med forskellige familiemønstre og typer af menneskelig oplevelse bl.a. i *The Politics of Experience and The Bird of Paradise*, 1967, overs. i 1969 af Tania Ørum, udg. med forord af H-J Nielsen, Ludwig Wittgensteins *Philosofische Untersuchungen*, 1953, samt værker af Max Bense, Abraham Moles og Norbert Wiener.

[196] Klaus Høeck konkluderede ud fra en fænomenologisk-strukturalistisk helhedsforståelse, at "den der optræder [i forskellige roller], er personligheden, dens samlede struktur domineret af een af sine sider. Herved skifter personlighedens totalitet karakter, idet dens dele ikke længere er blotte udstrålinger af det centrale princip, men ikke-reducerbare instanser i den øjeblikkelige helhed, hver for sig determinerende." (*Nuancer*, 1967). Ud fra et eksistentialistisk synspunkt mente Henrik Stangerup i sin anmeldelse af *ta'* 1, at der altid må være en individualitet, som vælgerde forskellig roller og masker. (*Politiken*, 19/2-1967).

[197] H-J Nielsen: *'Nielsen' og den hvide verden*, s.131, min kursivering.

[198] H-J Nielsen: "Vedrørende visse foreteelser i sporten og universet", *Information* 17/6-70.

[199] H-J Nielsen: *Fodboldenglen* 1979/81, s.237.

[200] H-J Nielsen: "Efter zero" i *Dansk Musiktidsskrift*, nr. 7, 1965

[201] H-J Nielsen: "Anonymitetens formsprog", *Vindrosen*, 1966, nr. 3, s.15.

[202] Eugen Gomringer: "vom gedicht zum gedichtbuch" oprindelig trykt i *serielle manifeste 66, manifest IV*, genoptrykt i *manifeste und darstellungen der konkreten poesie* 1954-1966, her citeret fra *zur sachen der konkreten, I konkrete poesie*, 1987. Gomringer beklager, at størsteparten af avantgardepoesien i 60'erne arbejder med visuelle strukturer, men stadigvæk betjener sig af konventionelle rammer for bogen. Han konkluderer: "das aufzeigen der sprachstruktur, ihrer magie, aber auch der transparenz von gehalt und bild – alles errungenschaften der »konstellationen«, »ideogramme« und »texte« – verlangt

gebieterisch nach ebenso konsequenter ausbildung der objekthaften form des buches...echte moderne dichter-individuen werden sich nicht abhalten lassen, an modernen bücher-individuen zu arbeiten." (s.59-60).

[203] I forordet til *'Nielsen' og den hvide verden*, 1968, forklares, hvordan bogens materiale af artikler fra 1963-68 er "skrevet om, skrevet sammen, skrevet til...[og at bogen] er komponeret, så den danner en vis helhed." (s.7). I forfatterens anmærkninger til *'Verdens/billeder'. Udvalgte stykker*, 1972 anvendes en teatermetaforik, hvorved udvalget fremstår som en iscenesat helhed: "Stykkerne er valgt sammen efter mulighederne for indbyrdes samtale. Den tydelige bevægelse der foregik mellem bøgerne er her bragt ind på samme scene. Der er derfor foretaget visse rettelser og ændringer i regi, men mere af funktionel end af ideologisk art." (s.75). Redaktørerne af *Verden i stykker*, 1992, forklarer i forordet, at de har bibeholdt Nielsens titel og forsøgt at afslutte den bog, han ikke fik færdig. Samtidig oplyser de om Nielsens arbejdsproces og æstetik: "Den foreliggende samling af rejse-essays er naturligvis ikke blevet den samme bog, som hvis han selv havde besørget den i trykken. De ændringer og gennemskrivninger, han altid foretog for at gøre en bog til en gennemkomponeret helhed – ofte til forlæggerens fortvivlelse igennem samtlige korrekturer – har vi ikke følt os fri til at foretage." (s.7).

[204] H-J Nielsen: "Anonymitetens formsprog", *Vindrosen*, nr. 3, s.16. I *Cézannes metode*, 1967 diskuterer Højholt brugen af genrebetegnelsen »text« og påpeger et tidstypisk fravær af titler indenfor alle kunstarter: "Vanskelighederne med at finde på titler griber om sig fordi vore forestillinger om titler kræver at de refererer til genrer som nu er i opløsning." Dvs. at fx »digt« "refererer til helhedsopfattelser vi ikke kan opleve som henvisninger til kunstens normer." (s.79-80). Det betyder imidlertid ikke at helhedsbegrebet er opgivet af digterne. Nielsen definerer genren akustisk poesi ud fra en systemisk helhedsopfattelse: "hybridformerne [udgør] ét selvstændigt system bestående af elementer fra to eller flere systemer." ("Om akustisk poesi – mellem musik og digtning", *Vindrosen*, nr. 6, 1966). Poul Nielsen fremhæver det nye ved "den ny bastard-kunst" som "den fundamentale, næsten molekylære sammensmeltning af kunstarterne." Klaus Høeck skriver i *Nuancer*, 2. årg. nr. 3, 1968, at "de formelle udtryk kunstneren (eller kunstværket) mere og mere har valgt at udtrykke sig i i det 20. årh., er det serielle, prædeterminerede indenfor forløb i en strukturel helhed." Og han definerer kunstværket som en helhed af form og indhold, subjekt og objekt, indre og ydre. Også Laugesens brug af organiske former som model for digtene i en ikke-determineret, ikke-systemisk poesi forudsætter en helhedsforståelse.

[205] Öyvind Fahlström: "Bris", *Rondo* 3, 1961, s.26.

[206] Öyvind Fahlström: "Bris", *Rondo* 3, 1961, s.26.

[207] I artiklen "charakteristika der gebräuchlichsten formen der konkreten poesie", opstiller Gomringer følgende typologi for den konkrete poesi: ideogram, konstellation, dialektdigt, palindrom, typogram, piktogram og rumdigt. Konstellationsdigtet, skriver Gomringer, er i modsætning til ideogrammet et bevægeligt billede. Konstellationen kan både være "hör-" og "sehpoesie"; den kan fungere som international kommunikation i kombinationen af elementer fra forskellige sprogområder, "lufthavnspoesi" kalder Gomringer det; den kan antyde "ein konstellatives erleben der innen- und aussenwelt" og den kan forståes som spil. Et eksempel er Gomringers konstellation "baum". Digtets materiale består af 4 substantiver i ubestemt form singularis: baum, kind, hund, haus. Gomringer forklarer at ordene henviser til forskellige begreber: rodfæstet natur, menneske, dyr, gestaltning eller kunstværk. Fællesnævneren er enstavelses-kvaliteten, som giver anledning til spil med kombinationer, ligesom forsøget på at bringe forskellige begreber i forhold til hinanden. *zur sache der konkreten. I: konkrete poesie*, s. 125-133.)

[208] H-J Nielsen: "»Kunst« Informationsteori, æstetik, relativisme" i *'Nielsen' og den hvide verden*, 1968, s.50-56.

[209] Berthold Brecht: "Til lærestykkets teori II: Lærestykket lærer ved at det bliver spillet, ikke ved at blive set...Den grundlæggende antagelse bag lærestykket er, at den spillende ved gennemførelsen af bestemte handlemåder, indtagelsen af bestemte holdninger, gengivelsen af bestemte talemåder osv.

kan påvirkes samfundsmæssigt. Gengivelsen af højtkvalificerede mønstre spiller derved en stor rolle, ligesom den kritik der øves mod disse mønstre gennem en overvejet alternativ spillemåde." *Brechts lærestykker*, v. Steen Bille, 1981, s. 200. Der er dog den forskel at Nielsens eklektiske brug af stykke-betegnelsen, ikke omfatter den kritiske effekt, som Brecht tillægger sine lærestykker.

[210] Jeg tænker f. eks. på Magritte's "The Treasons of Images" 1928-9 og "The Human Condition 1", 1934. Kunsthistorikeren Robert Hughes skriver i *The Shock of the New*, 1980 om "The Treasons of Images": In 1923, Le Corbusier reproduced – in *Towards an Architecture*, as an emblem of plain functional design – a pipe. Five years later, Magritte painted his riposte to Corbusier's single-level rationalism in "The Treason of Images" 1928-29. "This is not a pipe" But if not, then what is it? A painting, the painting answers; a sign that denotes an object and triggers memory. The phrase, "Ceci n'est pas une pipe", has become one of the catch-lines of modern art, a condensed manifesto about language and the way meaning is conveyed, or blocked, by symbols. No painter had ever made the point that "A painting is not what it represents" with such epigrammatic clarity before. Corbusier's pipe, as redone by Magritte, was the hole in the mirror of illusion, a passage into a quite different world where things lose their names or, keeping them, change their meanings. At one border, Magrittes's field of action touched on philosophy; at the other, farce." (s.243 f).

[211] Der kan være grund til at gøre opmærksom på Nielsens eklektiske brug af sentenser fra *Tractatus*. Wittgenstein skriver som led i en logisk-analytisk udredning i § 5.6: *"Die Grenzen meiner Sprache* bedeuten die Grenzen meiner Welt". Hvad der hos Wittgenstein er en betydningsteori bliver i Nielsens oversættelse til en sprogontologi: Mit sprogs grænser *er* min verdens grænser (i efterordet til Eksempler). Dernæst konkluderer Nielsen: Sproget er forlæg for verden. Wittgensteins tese er imidlertid den, at han vil vise at sproget er en afbildning af strukturer i verden, den såkaldte billedtese. Han afviser ikke henvisningsforholdet mellem sprog og verden, men konkluderer, at det ikke er muligt ved hjælp af sproget at forklare henvisningsforholdet. Kun på den måde er vi lukket inde i sprogets metafysik.

Kap. 8.

[212] Viggo Brøndal: *Ordklasserne. Partes orationis. Studier over de sproglige kategorier*. 1928; *Morfologi og Syntax*. 1932.

[213] I det følgende kursiveres de mytologiske navne, som indgår i *Projekt Perseus*.

[214] Citatet stammer fra Stanislaw Lems science ficion-roman *Solaris*, 1961. Både romanen og Andrej Tarkovskis filmatiserede version leverer citater og materiale til *Projekt Perseus* – specielt til det midterste afsnit.

[215] Se Niels Dalgaard. 1997. *Den gode gamle fremtid. Modernitetskritik og genrevalg i halvfjerdsernes danske science fiction-roman.*

[216] Se Brøndal 1928 og 1932.

[217] Høeck henviser til andre empiriske undersøgelser, der kan bestyrke tesen om ubevidst styring i skriveprocessen, f.eks. stavelsesantal pr. ord hos en række forfattere, antallet af latinske ord i relation til tekstlængde hos Chaucer. Se Flemming Chr. Nielsen. 1970. "Et statistisk stilbegreb. Lingvistik og matematik II", *Exil* 2:31-39; "Et afsluttende notat. Lingvistik og matematik III". *Exil* 3:53-55.

Bibliografi

Abrams, M. H. 1988. *A Glossary of Literary Terms*. 5. udg. Florida: Holt, Rinehart and Winston.

Adorno, Theodor W. 1958/74. *Philosophie der neuen Musik*. Frankfurt am Main: Ullstein.

Albeck, Ulla. 1968. *Dansk stilistik*. 6. udg. Kbh.: Gyldendal.

Allen, Donald M., red. 1960. *The New American Poetry: 1945-60*. New York og London.

Allen, Donald M. og George F. Butterick, red.. 1982. *The Postmoderns: The New American Poetry Revised*. New York: Grove Press.

Andersen, Frits. 1999. "En levende maskine. Om Klaus Høecks *Hjem*". *Læsninger i dansk litteratur* bd. 5: 98-114. Odense Universitetsforlag.

Andersen Nexø, Tue. 1998. "Vækstprincipper". *Passage* 30: 77-90.

Ashby, W. Ross. 1956/70. *An Introduction to Cybernetics*. London: Chapman & Hall Ltd. and University Paperbacks.

Askov-rapport. 1965. Gruppearbejde og foredrag på efteruddannelsesmødet for gymnasiets dansklærere, aug. 1963, red. Thomas Jørgensen. Kbh: Dansklærerforeningen og Gyldendal.

Ball, Hugo. 1992. *Die Flucht aus der Zeit*. Zürich: Limmat Verlag.

Bandet Nul: Klaus Høeck, F.P. Jac og Asger Schnack. 1980. *Nul*. Kbh.: Tiderne Skifter.

Bandet Nul: Klaus Høeck, F.P. Jac og Asger Schnack. 1981. *Bandet Nul Live*. Kbh.: Tiderne Skifter.

Bandet Nul: Klaus Høeck, F.P. Jac og Asger Schnack. 1982. *Bandet Nul de Luxe*. Kbh.: Tiderne Skifter.

Bandet Nul: Klaus Høeck, F.P. Jac og Asger Schnack. 1983. *Bandet Nul Samler Værket*. Kbh.: Tiderne Skifter.

Barba, Eugenio. 1989. *De flydende øer*. Kbh.: Borgen.

Barfoed, Niels. 1967. "Demokratisk og realistisk?" i *Vindrosen* 7: 4-6.

Barthes, Roland. 1981. "Fra Værk til Tekst". Oversat af Peter Madsen efter "Revue d'ésthetique" 1971: 225-32. *Kultur & Klasse* 40: 36-43.

Beebe, Maurice. 1974."*Ulysses* and the Age of Modernism". *Ulysses Fifty Years*, red. Thomas F Staley. London: Bloomington & Indiana University Press.

Berne, Eric. 1967. *Hvad er det vi leger? Menneskets relationspsykologi*. Oversat af Mogens Toft efter *Games People Play. The Psychology of Human Relationships*. (1964). Kbh.: Gyldendal.

Billeskov Jansen, F. J., red.. 1965. *Tværsnit. Europæisk modernisme efter krigen*. Kbh.: Borgen.

Bjelke, Henrik. 1974. *Saturn*. Fredensborg: Arena.

Bjørnvig, Thorkild. 1959. "Fortrydelse, Forargelse og Efterlysning". Svar til Torben Brostrøm, *Vindrosen* 3: 230-33.

Bjørnvig, Thorkild. 1970. *Oprør mod neonguden. Et essay om beat*. Kbh.:Gyldendal.

Bjørnvig, Thorkild. 1973. *Virkeligheden er til*. Kbh.: Gyldendal.

Bohn, Oluf, red. 1970. *Fra modernisme til ny-marxistisk kritik. Litteraturkritiske holdninger*. Kbh.: Schultz.

Boisen, Jørn. 1996. *Modernistisk læsning – postmodernistisk tekst*. Odense Universitet, Institut for Litteratur, Kultur og Medier.

Bonde Jensen, Jørgen. 1986. *Klaus Rifbjergs poesi*. Kbh.: Babette.

Borum, Poul, red. 1965. *Ny dansk poesi 1940-1965*. Kbh.: Stig Vendelkær.

Borum, Poul. 1966. *Poetisk modernisme. En kritisk introduktion*. Kbh.: Stig Vendelkær.

Borup, Anne. 1993. "Der er liv alle vegne". *Digtning fra 80'erne til 90'erne*, red. Anne-Marie Mai. Kbh.: Borgen, s.161-74.

Borup, Anne. 1996. *Revoltens æstetik. En undersøgelse af forudsætningerne for Peter*

Laugesens forfatterskab med henblik på en analyse af revoltens æstetik. Specialeafhandling ved Center for Nordiske Studier, Odense Universitet.
Borup, Anne. 1997. "Ugjort gerning. Om Charles Olsons poetik". *Synsvinkler* 16:65-81. Center for Nordiske Studier, Odense Universitet.
Borup, Anne. 1999. "Lyrikken slår ikke til når køleskabet starter. Om digte af Peter Laugesen". *Læsninger i dansk litteratur* bd. 5: 131-47. Odense Universitetsforlag.
Borup, Anne og Anne-Marie Mai, red.. 1999. *Historier om nyere nordisk litteratur og kunst*. Kbh.: Gads forlag.
Bradbury, Malcolm. 1993. *Da litteraturen blev moderne*. Oversat af Lisbeth og Hans Hertel efter *The Modern World. Ten Great Writers*. (1988). Kbh.: Gyldendal.
Brandt, Jørgen Gustava og Asger Schnack. 1988. *80 moderne danskedigtere. Præsentation & Portræt*. Kbh.: Gyldendal.
Brandt-Pedersen, Finn. 1963. "Modernismen". Replik til Torben Brostrøm. *Vindrosen* 3: 209-19.
Brandt-Pedersen, Finn. 1964a. "Malerkunsten og virkeligheden". *Folkevirke* 4:4-9.
Brandt-Pedersen, Finn. 1964b. "Modernismen". *Dansk udsyn*. 44. årg. s. 112-36.
Brandt-Pedersen, Finn. 1965. *Modernisme og kvalitet. En indføring i læsning og vurdering af den ny poesi*. Kbh.: Gyldendal.
Brandt-Pedersen, Finn. 1966. *Modernisme og pædagogik*. Kbh.: Gyldendal.
Brandt-Pedersen, Finn. 1967. *Tekstlæsning*. Kbh.: Gyldendal.
Brecht, Berthold. 1981. Brechts lærestykker. Red. Steen Bille. Kbh.: Drama.
Bredsdorff, Thomas. 1967. *Sære fortællere. Hovedtræk af den ny danske prosakunst i tiåret omkring 1960*. Kbh.: Gyldendal.
Bredsdorff, Thomas, red.. 1969. *Danske digtanalyser*. Kbh.: Arena.
Bredsdorff, Thomas. 1996. *Med andre ord. Om Henrik Nordbrandt poetiske sprog*. Kbh.: Gyldendal.
Bredsdorff, Thomas. 1997. "Poetik som sproghandling". *Perspektiver i nyere dansk litteratur*, redigeret af Neal Ashley Conrad et al. Kbh.: Forlaget Spring.
Brooks, Cleanth. 1947/68. *The Well Wrought Urn. Studies in The Structure of Poetry*. London: Methuen. Oversat af Per Olsen til *Poetisk Struktur* (1968)
Brostrøm, Torben. 1959a. "Det umådelige mådehold". *Vindrosen* 1: 3-12.
Brostrøm, Torben. 1959b. "Forbrydelse, forhærdelse og belysning". Replik til Thorkild Bjørnvig. *Vindrosen* 3: 233-35.
Brostrøm, Torben. 1960/64. *Versets Løvemanke*. 2. udg. Kbh.: Borgen.
Brostrøm, Torben. 1962a. *Poetisk Kermesse*. Kbh.: Gyldendal.
Brostrøm, Torben, red.. 1962b. *Den ny Poesi. En Antologi*. Kbh.: Gyldendal.
Brostrøm, Torben. 1963. "Kritik og teori". Replik til Finn Brandt-Petersen.*Vindrosen* 4: 316-20.
Brostrøm, Torben. 1964a. "Modernismens gennembrud". *Gutenberghus årsskrift*, s.29-33.
Brostrøm, Torben. 1964b. "Den psykosomatiske poesi". *Vindrosen* 1: 22-31.
Brostrøm, Torben. 1964c. "Fra poesi til sproghandling". *Vindrosen* 4: 48-59.
Brostrøm, Torben, red.. 1965a. *Den ny Poesi. En Antologi*. Red. udg. Kbh.: Gyldendal.
Brostrøm, Torben. 1965b "Hvis virkeligheden ikke opfattes". *Vindrosen* 7: 6-7.
Brostrøm, Torben. 1966. *Labyrint og Arabesk*. Kbh.:Gyldendal.
Brostrøm, Torben. 1970. *Klaus Rifbjerg - En digter i tiden*. Kbh.: Gyldendal.
Brostrøm, Torben, red. 1970. *Opgøret med modernismen*. Kbh.: Tabula/Fremad.
Brostrøm, Torben. 1980. *Modernismens mismod*. Lund: Tegnérsamfundet.
Brostrøm, Torben. 1981. *Den ny åbenhed. 1970'ernes brugslitteratur*. Kbh.: Berlingske Forlag
Brostrøm, Torben. 1983. *Modernisme før og nu*. Kbh.: Gyldendal.
Brostrøm, Torben. 1991. "Modernismens gennembrud i nordisk litteratur".

Modernismen i skandinavisk litteratur som historisk fenomen og teoretisk problem. Redigeret af Asmund Lien. Universitetet i Trondheim, s.11-24.
Brostrøm, Torben. 1998a. *Tegn og træf. Erindringer.* Kbh.: Gyldendal.
Brostrøm, Torben. 1998b. "Hvad tænkte egentlig modernismen?" i *Det sproglige kunstværk.* Modersmål-Selskabets Årbog 1998. Kbh.: C.A. Reitzels Forlag. S. 112-120.
Brostrøm, Torben. 1999. *Information* 29.-30./5.
Brøndal, Viggo. 1928. *Ordklasserne. Partes orationis. Studier over de sproglige kategorier.* Kbh.: G.E.C. Gad.
Brøndal, Viggo. 1932. *Morfologi og syntax.* Festskrift udgivet af Københavns universitet i anledning af universitetets årsfest. Kbh.
Bukdahl, Lars. 23/10-99. "Systemdigteren Jac er fandeme til!". *Politiken.*
Bundgaard, Peder. 1995. *Superdan. Et portræt af Dan Turèll.* Kbh.: Borgen.
Burke, Sean. 1992. *The Death and Return of the Author. Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida.* Edinburgh University Press.
Burroughs, William S.. 1961/66. *The Soft Machine.* New York: Grove Press
Burroughs, William S.. 1962/67. *The Ticket That Exploded.* New York: Grove Press.
Burroughs, William S.. 1964. *Nova Express.* New York: Grove Press.
Burroughs, William S.. 1981. *Cities of the Red Night.* New York: Holt, Rinehart and Winston.
Bürger, Peter. 1974/80. *Die Theorie der Avantgarde.* Frankfurt am Main: Suhrkamp.
Bürger, Peter og Christa Bürger, red.. 1987. *Alltag, Allegorie und Avantgarde.* Frankfurt am Main: Suhrkamp.
Bødker, Henrik. 1998. *Distance and Immersion: 'America' Across the Atlantic – Three Twentieth-Century Practices.* Ph.d.-afhandling. Center for Amerikanske Studier, Institut for Historie, Kultur og Samfundsbeskrivelse, Odense Universitet.
Cage, John. 1982. *Themes & Variations.* Barrytown, N.Y.: Station Hill Press.
Charters, Ann, red.. 1992. *The Penguin Book of the Beats.* Middlesex: Penguin Books.
Christensen, Inger. 1969. *det.* Kbh.: Gyldendal.
Cohen, William Howard. 1972. *To Walk in Seasons. An Introduction to Haiku.* Vermont & Tokyo: Rutland.
Conte, Joseph M.. 1991. *Unending Design. The Forms of Postmodern Poetry.* Ithaca and London: Cornell University Press.
Dahlerup, Pil. 1991."Hvad er modernisme?" in *Modernismen i skandinavisk litteratur som historisk fenomen og teoretisk problem.* Redigeret af Asmund Lien. Universitetet i Trondheim, s.28-43.
Dalgaard, Niels. 1997. *Den gode gamle fremtid. Modernitetskritik og genrevalg i halvfjerdsernes danske science fiction-roman.* Kbh.: Museum Tusculanums Forlag.
Dansk litteraturhistorie bd. 8. 1985. Michael Bruun Andersen et al, red.. Kbh.: Gyldendal.
Dansk litterær opslagsbog. 1985. Poul Zerlang. Kbh.: G.C.E. Gad.
Dansk Musiktidsskrift. 1965 og 1965. Kbh.: Wilhelm Hansen
Danske Digtere i det 20. århundrede, bd. 1-5. 1980-82. Torben Brostrøm og Mette Winge, red.. Kbh.: Gad.
Den Store Danske Nationalencyclopædi. 1994- Jørn Lund, red. Kbh.: Gyldendal.
Derrida, Jacques. 1970. *Om grammatologi.* Oversat af Lars Bonnevie og Per Aage Brandt efter *De la grammatologie* (1967). Fredensborg: Arena.
A Dictionary of Literary Terms. 1977. J.A. Cuddon, red. London: André Deutsch Ltd.
Eagleton, Terry. 1983. *Literary Theory. An Introduction.* Oxford: Blackwell Publishers Ltd.
Eco, Umberto. 1995. "Det åbne værks poetik". *Æstetiske teorier. En antologi.* Red. Jørgen Dehs. Odense Universitetsforlag, s.131-64. Teksten udgør 1. kapitel i

værket *Operata aperta* (1967). Milano: Bompiani.
Eco, Umberto. 1991."Fornyelse i det serielle". *Om spejle – og andre forunderlige fænomener*. Oversat af Lene Waage Petersen efter *Sugli specchi e altri saggi* (1990). Kbh.: Gyldendals Bogklubber, s.114-38.
Egebak, Niels. 1970. *Anti-Mimesis*. Fredensborg Arena 1970.
Egebak, Niels. 1976. *Tekst og Økonomi. Træk af en materialistisk tekstteori*. Fredensborg Arena.
Egebak, Niels. 1988. *Galskabens Metoder*. Kbh.: Redaktion Arena/Gyldendal.
Encyclopedia Britannica. 1974. Chicago: Encyclopedia Britannica..
Exe Christoffersen, Erik. 1989. *Skuespillerens vandring*. Århus: Klim.
Eysteinsson, Astradur. 1990. *The Concept of Modernism*. Ithaca and London: Cornell University Press.
Faas, Ekbert, red.. 1978. *Towards a New Poetics: Essays & Interviews*. Charles Olson, Robert Duncan, Gary Snyder, Robert Creely, Robert Bly, Allen Ginsberg. Santa Barbara: Black Sparrow Press.
Fafner, Jørgen. 1982. *Tanke og tale. Den retoriske tradition i Vesteuropa*. Kbh.: C.A. Reitzels Forlag.
Fafner, Jørgen. 1989. *Digt og form. Klassisk og moderne verslære*. Kbh.: C.A. Reitzels Forlag.
Fafner, Jørgen. 1994. *Dansk Vershistorie 1. Dansk Verskunst II, 1. Fra kunstpoesi til lyrisk frigørelse*. Kbh.: C.A. Reitzels Forlag.
Fahlström, Öyvind. 1961. "Bris". *Rondo* 3:24-32.
Fenollosa, Ernest. 1936/69. *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry*. 5. udg. Ed. Ezra Pound. San Francisco: City Lights Books.
Finnemann, Niels Ole. 1972. *Modernismens erkendelsesteoretiske problematik. En kritisk fremstilling af opløsningstendenser i borgerskabets klasse-bevidsthed*. Grenå: GMT.
Fjord Jensen, Johan. 1966. *Den ny kritik*. Kbh.: Berlingske forlag.
Fjord Jensen, Johan. 1966 *Homo Manipulatus. Essays omkring Radikalismen*. Kbh.: Gyldendal.
Friedrich, Hugo. 1956. *Die Struktur der modernen Lyrik*. Hamburg: Rowohlt. Oversat af Paul Nakskov til *Strukturen i moderne lyrik*. (1968) Fredensborg: Arena. Genudgivet med efterskrift Niels Frank. 1987. Kbh.: Gyldendal.
Folkevirke 4. 1964.
Gads Fagleksikon Litteratur. 1982. Jørgen Lorenzen. Kbh.: Gad.
Gemzøe, Anker. 1997. *Metamorfoser i Mellemtiden. Studier i Svend Åge Madsens forfatterskab 1962-1986*. Holte: Forlaget Medusa.
Ginsberg, Allen. 1985. *Collected Poems 1947-1980*. Middlesex: Viking.
Ginsberg, Allen. 1987. *Allen Ginsberg. Fotografier 1947-87*. Med et essay af Peter Laugesen. Århus Kunstmuseum.
Guldberg, Jørn. 1989. "Kan man tolke billeder for en død hare? – Om fantasi- og kreativitetsbegrebet hos Joseph Beuys". *Fantasi og Fiktion*. Red. Erik Svejgaard og John Thobo-Carlsen. Odense Universitetsforlag, s. 193-226.
Gomringer, Eugen, red.. 1972. *Konkrete Poesie. Anthologie*. Stuttgart: Reclam
Gomringer, Eugen. 1988. *Zur Sache der Konkreten. I: Konkrete Poesie. II: Konkrete Kunst*. St. Gallen: Erker-Verlag.
Gross, Harvey. 1965. *Sound and Form in Modern Poetry. A Study of Prosody from Thomas Hardy to Robert Lowell*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
Gyldendals litteraturleksikon I-IV. 1974. Redigeret af Henning Harmer og Thomas Jørgensen. Kbh.: Gyldendal.
Haas, Wolf. 1990. *Sprachtheoretische Grundlagen der Konkreten Poesie*. Stuttgart: Hans-Dieter Heinz, Akademischer Verlag Stuttgart.
Hansen, Else Steen. 1963. "Homo Ludens". *Konstrevy* 5-6.

Harrits, Flemming. 1966. "(Ud)tryk – person og sprog". *Vindrosen* 5: 72-75.
Hauberg Mortensen, Finn. 1979. *Danskfagets didaktik.* Bd. 1-2. Kbh.: Samlerens Forlag.
Heißenbüttel, Helmut. 1966/70. *Über Literatur. Aufsätze und Frankfurter Vorlesung.* München: Deutschen Taschenuch Verlag.
Heißenbüttel, Helmut. 1969. *Was ist das Konkrete an einem Gedicht? Zwei Ansätze.* Itzehoe-Münsterdorf: Verlag Hansen & Hansen.
Heißenbüttel, Helmut. 1970. *Das Textbuch.*Neuwied und Berlin: Luchterhand.
Hejlskov Larsen, Steffen. 1962a. "Mod tekstlæsningens metodik?". *Meddelelser fra Dansklærerforeningen* 1:218-24.
Hejlskov Larsen, Steffen. 1962b. "Nye veje for litteraturundervisningen". *Meddelelser fra Dansklærerforeningen* 2:240-48.
Hejlskov Larsen, Steffen. 1964. "Kan man lære at læse moderne poesi?" I *Vindrosen* 5: 60-63.
Hejlskov Larsen, Steffen. 1965. *Om at læse moderne poesi.* Kbh.: Borgen.
Hejlskov Larsen, Steffen. 1966a. *Øvelser i poesi.* Bd. 1: Lærerens bog. Bd. 2: Elevens bog. Kbh.: Borgen.
Hejlskov Larsen, Steffen. 1966b. "Om konkretismen. Udviklingen som vurderingsgrundlag i litteraturkritik". *Vindrosen* 5: 67-71.
Hejlskov Larsen, Steffen. 1967a. "Om vurdering af poesi". *Meddelelser fra Dansklærerforeningen* 1: 211-39.
Hejlskov Larsen, Steffen. 1967b. "Systemdigtning – et forsøg på en karakteristik og vurdering.". *Vindrosen* 7: 16-25.
Hejlskov Larsen, Steffen, red. 1967c. *Dansk lyrik 1955-1965.* Udgivet af Dansklærerforeningen. Kbh.: Gyldendal. (Genoptrykt i 1970 i 3. oplag med undertitlen "Modernismens lyrikere").
Hejlskov Larsen, Steffen. 1967d. "Pædagogik er formidling". *Højskolebladet* 11:185-88.
Hejlskov Larsen, Steffen. 1968a. "System og system er to ting". *Vindrosen* 1: 8-10.
Hejlskov Larsen, Steffen. 1968b. *Lyriske tilværelsesmodeller. Artikler og analyser.* Kbh.: Borgen.
Hejlskov Larsen, Steffen. 1969. *Sproget som et billede af Danmark.* Kbh.: Borgen.
Hejlskov Larsen, Steffen. 1971a. *Systemdigtning. Modernismens tredje fase.* Kbh.: Munksgaard.
Hejlskov Larsen, Steffen, red.. 1971b. *Tekster 1965-1970. Systemdigtning i Danmark.* Udgivet af Dansklærerforeningen. Kbh.: Gyldendal.
Hejlskov Larsen, Steffen og Per Højholt, red.. 1971c. *Og. En tekstantologi.* Kbh.: Det Schønbergske forlag.
Hejlskov Larsen, Steffen. 1998. "En modernistisk norm for litterær kvalitet". *Passage* 30: 44-48.
Henningsen, Poul. 1980. *Sandheden er altid revolutionær. Tekster 1918-67.* Ole Harsløf, red. Kbh.: Reitzel.
Hughes, Robert. 1980. *The Shock of the New. Art and the Century of Change.* London: British Broadcasting Corporation.
Huizinga, Johan. 1963. *Homo Ludens. Om Kulturens Oprindelse i Leg.* Oversat af Niels Christian Lindtner efter *Homo Ludens. Proeve eener Bepaling van het Spel-element der Cultuur.* (1938). Kbh.: Gyldendal.
Huyssen, Andreas og Klaus R. Scherpe, red.. 1986. *Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels.* Hamburg:Rowohlts Enzyklopädie.
Huyssen, Andreas. 1986. *After the Great Divide.* Bloomington: Indiana University Press.
Høeck, Klaus. 1966. *Yggdrasil* (grafik v. Christian Høgsberg). Kbh.: Nuancer.
Høeck, Klaus. 1967. *Mitr-enf-snee* (grafik v. Christian Høgsberg). Kbh.: Nuancer.
Høeck, Klaus. 1967. Leder og artikel uden titel in *Nuancer* 1.
Høeck, Klaus. 1967. Leder og artikel uden titel in *Nuancer* 2.

Høeck, Klaus. 1967. Leder in *Nuancer* 3.
Høeck, Klaus. 1971. "Systemdigtning og seriel digtning". *Dansk Musiktidsskrift*, nr. s?
Høeck, Klaus. 1971-73. *Rejse I-V*. Mørke: Grevas.
Høeck, Klaus. 1973. "Cybernetisk digtning I". *Exil* 4, 6.årg.: s.60-74.
Høeck, Klaus. 1973. "Cybernetisk digtning II". *Exil* 1, 7.årg.: s.102-16.
Høeck, Klaus. "Cybernetisk digtning IV". Upubliceret.
Høeck, Klaus. 1974. *Transformations*. Kbh.: Gyldendal.
Høeck, Klaus. 1976. *Pentagram*. Kbh.: Gyldendal.
Høeck, Klaus. 1977. *Projekt Perseus*. Kbh.: Gyldendal.
Høeck, Klaus. 1977. *Ulrike Marie Meinhof*. Kbh.: Samlerens Bogklub.
Høeck, Klaus. 1985/98. *Hjem*. Kbh.: Gyldendal.
Høeck, Klaus. 1978. *Topia eller Che Guevara*. Et epos. Kbh.: Gyldendal.
Høeck, Klaus. 1978. *Skygger*. Kbh.: Swing.
Høeck, Klaus. 1979. *Dylan Forever*. Kbh.: Swing.
Høeck, Klaus. 1979. *Winterreise*. Kbh.: Gyldendal.
Høeck, Klaus og Asger Schnack. 1980. *Bowie Bowie*. Kbh.: Gyldendal.
Høeck, Klaus og Asger Schnack. 1980. *Eno one*. Kbh.: Albatros.
Høeck, Klaus. 1981. *Sorte sonetter*. Kbh.: Gyldendal.
Høeck, Klaus. 1981. *Canzone. Digte fra Nørrebro*. Kbh.: Gyldendal.
Høeck, Klaus og Asger Schnack. 1982. *Eno zebra*. Kbh.: Schønberg.
Høeck, Klaus og Asger Schnack. 1983. *Eno high*. Kbh.: Schønberg.
Høeck, Klaus. 1983. *Metamorphoses*. Kbh.: Gyldendal.
Høeck, Klaus og Asger Schnack. 1984. *Blåvand revisited. Et topografisk digt i 4 moduler*. Kbh.: Schønberg.
Høeck, Klaus. 1984. *International Klein Bleu* i *Fire & Firs*, red. Anne-Marie Mai og Stig Dalager. Århus.
Høeck, Klaus. 1984. *Marienbad* (s.m. Morten Stræde). Kbh.: Brøndum.
Høeck, Klaus og Asger Schnack. 1985. *Jævndøgn*. Kbh.: Brøndum.
Høeck, Klaus. 1987. *Blackberry Winter*. Kbh.: Gyldendal.
Høeck, Klaus. 1988. *Lukas O'Kech. En digtroman*. (s.m. Morten Stræde). Kbh.: Brøndum.
Høeck, Klaus. 1988. *Udvalgte digte*. Kbh.: Gyldendal.
Høeck, Klaus. 1989. *Heptameron*. Kbh.: Gyldendal.
Høeck, Klaus. 1991. *Salme* (s.m. Morten Stræde). Kbh.: Brøndum.
Høeck, Klaus. 1992. *Eventyr* (m. tegninger af Jørgen Bispelund Knudsen). Kbh.: Gyldendal.
Høeck, Klaus. 1995. *Hommage* (s.m. Morten Stræde). Kbh.: Basilisk Poesi.
Høeck, Klaus. 1995. *1001 Digt*. Kbh.: Gyldendal.
Høeck, Klaus. 1997. *Honeymoon*. Kbh.: Gyldendal.
Høeck, Klaus. 1999. http://kurdistan.life.nu. Polemisk lyrik om den politiske situation i Tyrkiet og Öcalans tilfangetagelse.
Højholt, Per. 1967. *Cezannes metode*. Kbh.: Schønberg.
Højholt, Per. 1969. "Intethedens grimasser". *Mak* 2:25-27.
Højholt, Per. 1972. *Intethedens grimasser. Essays*. Kbh.: Schønberg.
Højris, René. 1977. *Dan Turèll. Samtale og introduktion*. Kbh.: Borgen.
Hørlyck Karlsen, Hugo. 1973. *Skriften, spejlet og hammeren*. Kbh.: Borgen.
I Ching. Forvandlingernes Bog. 1995. Oversat af Kristian Kristiansen efter *The I Ching or Book of Changes* (1992). Red. Brian Browne Walker. Kbh.: Sesam.
Jensen, Jens F.. 1986. "Om postmodernismen er næsten alt allerede sagt fra begyndelsen...". *Kultur & Klasse* 53: 7-68.
Jensen, Jens F.. 1987/88. "De Sidste Moderne – de første postmoderne. 'Tidlig postmodernisme' og tidsskriftet *ta'*". *Kultur & Klasse* 59:86-112 og nr. 60: 87-102.
Jensen, Knud W., red.. 1962. *Pejling af modernismen*. Artikler fra *Louisiana-Revy* 3/4,

1962. Kbh.: Gyldendal.
Jensen, Knud W.. 1985. *Mit Louisiana-liv*. Kbh.: Gyldendal.
The Johns Hopkins Guide to Literary Criticism. 1994. M. Groden og M Kreiswirth. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
Joyce, James. 1922/86. *Ulysses*. Middlesex: Penguin Books.
Joyce, James. 1939/80. *Finnegans Wake*. London: Faber & Faber Limited.
Jørgensen, Bo Hakon. 1997. *Mastetoppe. 100 danske digte – med korte analyser*. Odense Universitetsforlag.
Kerouac, Jack. 1957/73. *On the Road*. 8. udg. London: Deutsch.
Kerouac, Jack. 1959. *Mexico City Blues. (242 Choruses)*. New York: Grove Press, Inc.
Kerouac, Jack. 1973. *Pic The Subterraneans: Two Novels*. London: Deutsch
Kerouac, Jack. 1973. *Scattered Poems*. 4. udg. San Francisco: City Light Book.
Kerouac, Jack. 1995. *The Portable Jack Kerouac*. New York: Viking.
Kerouac, Jack. 1995. *Book of Blues*. Introduction by Robert Creely. Middlesex: Penguin Books.
Key-Åberg, Sandro. 1964. "Om Konkretismen". *Vindrosen* 6: 16-22.
Kierkegaard, Søren. 1960. *Begrebet Angest*. Med forord af Villy Sørensen. Kbh.: Gyldendal
Kirkeby, Per. 1968a. *Billedforklaringer*. Kbh.: Borgen.
Kirkeby, Per. 1968b. "Arkitekturen". *ta'* 6: 12-15.
Kirkeby, Per. 1995. Tale til Peter Laugesen ved tildeling af Akademiets Store Pris, 27/11-92. *Rungstedlundbilleder. Det danske Akademi 1988-1995*. Kbh.: Gyldendal, s.151-59.
Kirkeby, Per. 1997. *Samtaler med Lars Morell*. Kbh.: Borgen.
Klitgaard, Ole og J.V. Martin, red. og oversættelse. 1972. *Der er et liv efter fødslen. Situationistisk Internationale 1958-69*. Kbh.: Rhodos.
Lagerlöf, Karl Erik. 1966. "En väg till konkretismen". *Vinduet* 3:216-22.
Larsen, Peter Stein. 1997. *Modernismens outsidere*. Odense Universitetsforlag.
Larsen, Peter Stein. 1998. *Digtets krystal*. Kbh.: Gyldendal.
Larsen, Svend Erik. 1997. "Et jordisk gok. Om Inger Christensens *det*". *Læsninger i dansk litteratur*, bd. 4: 288-306. Odense Universitetsforlag.
Laugesen, Peter. 1967. "Avantgardens efterfølgere". *Billedkunst* 3: 8.
Laugesen, Peter. 1967. *Landskab*. Odder: Eget forlag. Ny udg. 1970. Kbh.: Borgen.
Laugesen, Peter. 1968/69. *Skrift*. Kbh.: Borgen.
Laugesen, Peter. 1969. Uden titel eller *Man kan ikke sige...* Kbh.: Borgen.
Laugesen, Peter. 1970. *Publikation*. (s.m. Erik Liljenberg og William Louis Sørensen). Rum 14. Kbh.
Laugesen, Peter. 1970. *Katatonien*. Kbh.: Borgen.
Laugesen, Peter. 1970. *72 håndskrevne sider*. Udg. af Foreningen for ung dansk kunst. Distribueret af forlaget Rhodos.
Laugesen, Peter. 1971. *Sprogets Yoga*. Århus: Jorinde & Joringel.
Laugesen, Peter, Henning Mortensen, Jens Smærup Sørensen og Dan Turèll. 1972-73. *Sammentekst*.
Laugesen, Peter. 1973. *Det er kun en måne af papir*. Kbh.: Borgen.
Laugesen, Peter. 1973. *Jeg kan høre dig synge*. Kbh.: Sommersko.
Laugesen, Peter. 1973/90. *Dobbeltskrift*. (s.m. Dan Turèll). Kbh.: Manjana Time Scripts/Borgen.
Laugesen, Peter. 1974. *Guds ord fra landet*. Kbh.: Borgen.
Laugesen, Peter. 1975. *Anarkotika*. Fredensborg: Arena.
Laugesen, Peter. 1975. *After Hand mappe 1*. No: Edition After Hand.
Laugesen, Peter. 1977. *Blues*. Kbh.: Swing.
Laugesen, Peter. 1977. *Hamr & Hak*. Fredensborg: Arena.

Laugesen, Peter. 1977. *Den flyvende hollænder*. Kbh.: Borgen.
Laugesen, Peter. 1978. *Stol på bumsernes klare sprog*. Århus: Jorinde & Joringel.
Laugesen, Peter. 1978. *Skæve stjerner* (m. tegninger af Erik Liljenberg). Kbh.: Swing.
Laugesen, Peter. 1978. *Den automatiske pilot*. Århus: Jorinde & Joringel.
Laugesen, Peter. 1979. *Skibets mytologiske arkitektur*. (s.m. Mogens Kjær). Gadstrup: Attika.
Laugesen, Peter. 1979. *Åens skrift*. Kbh.: Borgen.
Laugesen, Peter. 1979. *Telegram*. Århus: Jorinde & Joringel.
Laugesen, Peter. 1980. *Forstad til intet*. Kbh.: Borgen.
Laugesen, Peter. 1982. *Himmel Kærlighed Frihed*. Kbh.: Borgen.
Laugesen, Peter. 1983. *Blækpatroner*. Kbh.: Borgen.
Laugesen, Peter. 1984. *Pow*. Kbh.: Borgen.
Laugesen, Peter. 1984. *Retro*. Kbh.: Gyldendal/Redaktion Arena.
Laugesen, Peter. 1985. *Barnetro*. Kbh.: Borgen.
Laugesen, Peter. 1985. "Efter punktum kommer der enten ingenting eller noget nyt". *Den Blå Port* 1:59-68.
Laugesen, Peter. 1986. *Vindens tunge*. Kbh.: Borgen.
Laugesen, Peter. 1987. *Livstid* (m. tegninger af Per Kirkeby). Kbh.: Edition World's End.
Laugesen, Peter. 1987. *Maleren Per Kirkeby*. Kbh.: Fr.G. Knudtzons bogtrykkeri A/S.
Laugesen, Peter. 1988. "By the waters of babalong". *Fredag* 19:67.
Laugesen, Peter. 1988. *Frø og stængler*. Kbh.: Borgen.
Laugesen, Peter. 1989. *Nattur*. Kbh.: Borgen.
Laugesen, Peter. 1989. *Artur på genfærd*. Kbh.: Borgen.
Laugesen, Peter. 1990. *Indianer Joes vandskål*. Kbh.: Borgen.
Laugesen, Peter. 1990. *Kulttur*. Kbh.: Borgen.
Laugesen, Peter. 1991. *Milesten*. Kbh.: Borgen.
Laugesen, Peter. 1991. *Kunsthistorier. Det indre rums kosmonauter*. Kbh.: Borgen.
Laugesen, Peter. 1991. *Udtag* (v. Poul Borum). Kbh.: Borgen.
Laugesen, Peter. 1991. *29 digte*. Kbh.: Borgen.
Laugesen, Peter. 1993. *Plettede Plusfours*. Kbh.: Borgen.
Laugesen, Peter. 1994. *Deadlines*. Kbh.: Borgen.
Laugesen, Peter. 1995. *Kragetæer*. Kbh.: Borgen.
Laugesen, Peter. 1996. *Konstrueret situation*. Kbh.: Borgen.
Laugesen, Peter. 1997. *Pjaltetider*. Kbh.: Borgen.
Laugesen, Peter. 1998. *Når engle bøvser jazz*. Kbh.: Borgen.
Lausberg, Heinrich. 1960. *Handbuch der Literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*. München: Max Hueber Verlag.
Leth, Jørgen. 1967. *Sportsdigte*. Kbh.: Gyldendal.
Lien, Asmund, red.. 1991. *Modernismen i skandinavisk litteratur som historisk fenomen og teoretisk problem*. Foredrag på den XVIII studiekonferanse i International Association for Scandinavian Studies (IASS), arrangert av Nordisk Institutt, Universitetet i Trondheim 29. juli-3. august 1990. Udgivet af Nordisk Institut, AVH, Universitetet i Trondheim.
Lindboe, Ole og Svend Kreiner Møller. 1978. *Virkelige eventyr*. Kbh.: Spar Knægt.
Lipton, Lawrence. 1960. *The Holy Barbarian*. London: W. H. Allen.
Litteraturens veje. 1996. Redigeret af Johannes Fibiger og Gerd Lütken. Kbh.: Gad.
Litteratur-Historier. 1994. Jette Lundbo Levy, Klaus P. Mortensen og Erik A. Nielsen red.. Kbh.: Danmarks Radio Forlaget.
Litteraturhåndbogen. 1985/90. 2. udg. Ib Fischer Hansen, Jens Anker Jørgensen, Knud Michelsen, Jørgen Sørensen, Lars Tonnesen, red.. Kbh.: Gyldendal.
Litteraturvitenskapelig leksikon. 1997. Jakob Lothe, Christian Refsum og Unni Solberg,

red.. Oslo: Kunnskapsforlaget.
Litterært leksikon. 1967. Rev. udg. Redigeret af Asbjørn Aarnes. Oslo: Tanum.
Litz, Walton. 1959. "New Criticism". *Vindrosen* 4: 301-8.
Louis-Jensen, Peter. 1967. "Omkring Zero". *ta'* 1: 12-13.
Lundbye, Vagn. 1969. *Nico*. Kbh.: Berg.
Lundbye, Vagn, red.. 1969. *Texter. Prosa fra slutningen af 60'erne*. Kbh.: Borgen.
Luthersson, Peter. 1986. *Modernism och individualitet. En studie i den litterära modernismens kvalitative egenart*. Stockholm/Lund: Symposium Bokförlag.
Luthersson, Peter. 1999. "Modernismen – om konsten att skapa meningsfulla sammanhang". Arbejdspapir 6. Udgivet af "Betydende former. Modernismens retorik". AAU.
Lyngsøe, Niels. 9/10-99. "En solskitse i bevægelse". *Politiken*.
Madsen, J. Lund. 1965. *A B Se Digte*. Kbh.: Bergs Forlag.
Madsen, J. Lund. 1966. *Og & Og*. Kbh.: Bergs Forlag.
Madsen, J. Lund. 1969. *Nedspildt spruttende af syre*. Fredensborg: Arena Sub-Pub.
Madsen, J. Lund. 1970. *For en person med verbale pupiller*. Fredensborg: Arena.
Madsen, Peter. 1979. "Radikalisme og humanisme". *Kultur & Klasse* 34:9-43.
Madsen, Peter. 1991. "Modernisme – enhed eller flerhed?". *Modernismen i skandinavisk litteratur som historisk fenomen og teoretisk problem*. Red. af Asmund Lien. Universitetet i Trondheim, s.453-62.
Madsen, Peter. 1999. "Da 'modernismen' kom til Danmark". Arbejdspapir 5. Udgivet af "Betydende former. Modernismens retorik". AAU.
Mai, Anne-Marie. 1991. *At læse digte*. Kbh.: Borgens Forlag
Mai, Anne-Marie, red.. 1993. *Digtning fra 80'erne til 90'erne – Læsninger af ny dansk lyrik*. Kbh.: Borgen.
Mai, Anne-Marie, red.. 1994. *Prosa fra 80'erne til 90'erne*. Kbh.: Borgen.
Mai, Anne-Marie. 1998. "The Thrill of It All – modernismen som mangearmet blæksprutte". *Kritik* 135: 46-56.
Mai, Anne-Marie. 1999. "Head Over Feet – sider af 90'ernes danske litteratur". *Kritik* 141: 17-24.
Mak. 1969-70. 1. årg. nr. 1-6. Udgivet af den selvejende institution Mak. Kbh.
Malinovski, Ivan. 1963. *De tomme sokler*. Kbh.: Borgen.
Malinovski, Ivan. 1970. *Samlede digte*. Kbh. Borgen.
Mehren, Stein. 1964. "Modernisme – stagnasjon og fornyelse". *Vinduet* 1.
Mitchell, P.M. 1985. "The Concept of Modernism in Scandinavia". *Facets of European Modernism*. Essays in Honour of James McFarlane Presented on his 65th Birthday 12. December 1985. Ed. Janet Garton. Norwich: University of East Anglia, s.243-56.
Moderne Prosa. 1968. Paal-Helge Haugen, Tor Obrestad, Einar Økland, red.. Oslo.
Møller, Lis. 1981. "Konfrontationer – en psykoanalytisk inpireret analyse af Klaus Rifbjergs digtsamling *Konfrontationer*". *Kultur & Klasse* 40: 5-35.
Nationalencyklopedins ordbok 1-3. 1995/96. Udarbejdet v. Språkdata, Göteborg Universitet. Bokförlaget Bra Böcker.
The New Encyclopedia Britannica. 1989. 15. udg. Chicago: Encyclopedia Britannica.
The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics. 1993. Alex Preminger og T.V.F. Brogan, red.. Princeton, N.J.: Princeton University Press.
Nielsen, Erik A. 1976. *Ideologihistorie III. Modernismen i dansk lyrik 1870-1970*. Kbh.: Tabula/Fremad.
Nielsen, Hans-Jørgen. 1963/1992. *Haiku. Introduktion og 150 gendigtninger*. Kbh.: Borgen.
Nielsen, Hans-Jørgen. 1964.
Nielsen, Hans-Jørgen. 1965. *at det at. læsealbum*. Kbh.: Borgen.

Nielsen, Hans-Jørgen. 1966a. *konstateringer. dobbelt-essays & andre stykker*. Kbh.: Borgen.
Nielsen, Hans-Jørgen. 1966b. "Anonymitetens formverden". *Vindrosen* 3: 12-19.
Nielsen, Hans-Jørgen. 1966c. "Om akustisk poesi – mellem musik og digtning". *Vindrosen* 6: 33-41.
Nielsen, Hans-Jørgen. 1967. *'output'. nye stykker*. Kbh.: Borgen.
Nielsen, Hans-Jørgen, red. 1968a. *eksempler. En generationsantologi*. Kbh.: Borgen.
Nielsen, Hans-Jørgen. 1968b. *'Nielsen' og den hvide verden. essays*. Kbh.: Borgen
Nielsen, Hans-Jørgen. 1968c. *fra luften i munden. fantasistykker*. Kbh. Borgen.
Nielsen, Hans-Jørgen. 1968d. "Rollen som forfatter eller digter og den demokratiske dæmon eller købers marked?" *Vindrosen* 1: 10-16.
Nielsen, Hans-Jørgen. 1968e. "Mere end tre ting jeg ved om systemdigtning". *Vindrosen* 6: 74-77.
Nielsen, Hans-Jørgen. 1969. "Why not?". Svar til Per Højholt i *Mak* 2:27-9.
Nielsen, Hans-Jørgen. 1970. *»Den mand der kalder sig Alvard«. fiktionsstykke*. Kbh.: Borgen.
Nielsen, Hans-Jørgen. 1979. *Fodboldenglen. En beretning*. Kbh.: Tiderne skifter.
Nielsen, Hans-Jørgen. 1982. *Efter den fjerde whiskey trak han pistolen. Ræsonnerede historier*. Kbh.: Tiderne Skifter.
Nielsen, Hans-Jørgen. 1986. "Gruppebillede fra 60'erne. Visse erindringer om Eks-skolen, tidsskriftet ta' og det selvsikre overmod samt dengang post-modernismen vistnok kom til Danmark uden at vide det." *Kritik* 75/76:128-46.
Nielsen, Hans-Jørgen. 1991. *Den fraktale boogie. Et essay om naturvidenskaben ogden nye kulturdebat*. Kbh.: Tiderne Skifter.
Nielsen, Hans-Jørgen. 1992. *Verden i stykker. Rejseessays*. Redigeret af Claus Clausen. Kbh.: Tiderne skifter.
Nielsen, Poul. 1967. "Figurativ musik. En re-interpretation af Strawinskys neoklassicisme". *ta'* 4: 13-16.
Norsk Riksmålsordbok I-II. 1937-57. Udg. af Riksmålsvernet. Red. Trygve Knudsen og Alf Sommerfelt. Oslo: Aschehoug.
Nuancer. Tidsskrift for nye impulser i og til kunsten. Årg. 1-2, 1966-69. Holte: Forlaget Nuancer.
Nusvensk ordbok. 1919-72. 4.udg. Olof Östergren. Sthlm.: Wahlström och Widstrand.
Ny dansk Lyrik. En Antologi. 1965. Redigeret af Jess Ørnsbo. Kbh.: Gyldendal.
Olson, Charles. 1966. *Selected Writings of Charles Olson*. (ed.) Robert Creely. New York: New Directions.
Olson, Charles. 1974. *Additional Prose: A Bibliography on America, Proprioception & Other Notes & Essays*. (ed.) George F. Butterick. Bolinas: Four Seasons Foundation.
Olson, Charles: *Muthologos. The Collected Lectures & Interviews. Vol. I-II*. (ed.) George F. Butterick. Bolinas, California: Four Seasons Foundation.
Olson, Charles. 1983. *The Maximus Poems*. (ed.) George F. Butterick. Berkely and Los Angeles, California: University of California Press.
Ord och Bild. 1998. Nr. 1. Temanummer om Öyvind Fahlström.
Ordbog over det danske Sprog. 1919-54. H. Juul-Jensen, red.. Udgivet af Det danske sprog- og litteraturselskab. Kbh.: Gyldendal.
Pedersen, Knud.1968. *Kampen mod borgermusikken*. Kbh.: Kunstbibliotekets Forlag, Nikolaj Kirke.
Perkins, David. 1976. *A History of Modern Poetry. From the 1890s to the High Modernist Mode*. Cambridge, Massachussetts, and London: The Belknap Press of Harvard University Press.
Perkins, David. 1987/99. *A History of Modern Poetry. Modernism and After*. Cambridge, Massachussetts, and London: The Belknap Press of Harvard University Press.
Poggioli, Renato. 1962. *La teoria dell'arte d'avanguardia*. Oversat til *The Theory of the*

Avantgarde. 1968. Camebridge, Massachusetts: New Icon Editions.
Porush, David. 1985. *The Soft Machine. Cybernetic Fiction*. New York og London: Methuen.
The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics. 1965. Alex Preminger, Frank J.Warnke, O.B. Hardison, red.. Princeton, N.J.: Princeton University Press.
Pound, Ezra. 1934. *Make it New*. London.
Pound, Ezra. 1960. *The Cantos*. London: Faber & Faber.
Pound, Ezra. 1985. *Literary Essays*. Ed. T.S.Eliot. London: Faber & Faber.
Printz-Påhlson. 1958. *Solen i spegeln. Essäer om lyrisk modernism*. Sthlm.: Bonniers.
Qvortrop, Lars. 1998. *Det hyperkomplekse samfund. 14 fortællinger om informationssamfundet*. Kbh.: Gyldendal.
Richards, I.A. 1963. *Principles of Literary Criticism*. Routledge and Kegan Paul Ltd. Oversat af Niels Erik Wille til *Litteraturkritikkens principper*. 1968. Kbh.: Jørgen Paludans Forlag.
Rifbjerg, Klaus. 1960. *Konfrontation*. Kbh.: Gyldendal.
Rifbjerg, Klaus. 1964. *Camouflage*. Kbh.: Gyldendal.
Rifbjerg, Klaus. 1999. *Sådan. En livsreportage*. Kbh.: Gyldendal.
Rimbaud, Arthur. 1972. *Œuvres complètes*. Antoine Adam, red.. Paris: Gallimard.
Rosenthal, M.L.. 1967. *The New Poets. American and British Poetry Since World War II*. New York: Oxford University Press.
Rosenthal, M.L. og Sally M. Gall. 1983. *The Modern Poetic Sequence: The Genius of Modern Poetry*. New York og Oxford: Oxford University Press.
Salmonsens konversationsleksikon. 1915-30. 2. udg. Chr. Blangstrup, red.. Kbh.: J.H. Schultz.
Sarvig, Ole. 1962. *Krisens billedbog*. Rev. udg. Kbh.: Gyldendal.
Schiødt, Hans Jørgen. 1967. *Kommunikation og litteratur*. Kbh.: Gyldendal.
Schmidt, Poul, Anne-Marie Mai, Inger-Lise Hjordt-Vetlesen og Finn Hauberg Mortensen, red.. 1997-99. *Læsninger i dansk litteratur*. Bd.1-5. Odense Universitetsforlag.
Selvsyn. Aktuel litteratur og kulturdebat. Årg. 1-15, 1960-75. Kbh.: Gyldendal.
Sestoft, Carsten. 1998. "Ordet fanger. Moderne-begrebernes historier". *Kritik* 136: 28-39.
Sestoft, Carsten. 1999. "Hvad et begreb gør (u)begribeligt. Postmodernisme-begrebets historier". *Kritik* 139: 1-23.
Sestoft, Carsten. 1999. "Fra filologi til politiseret litteraturteori. De amerikanske litteraturstudiers historie". *Kultur & Klasse* 87: 73-105.
Skyum-Nielsen, Erik. 1982. *Modsprogets proces*. Fredensborg: Arena.
Sonne, Jørgen. 1983. *De første moderne*. Kbh.: Gyldendal.
Sonne, Jørgen. 1994. *De franske surrealister*. Kbh.: Tiderne skifter.
Sontag, Susan. 1967. *Against Interpretation and Other Essays*. London: Eyre & Spottiswoode.
Staley, Thomas F. red..1972/74. *Fifty Years Ulysses*. Bloomington & London: Indiana University Press.
Stein, Gertrude. 1956/94. *Stanzas in Meditation*. Los Angeles: Sun & Moon Press.
Stein, Gertrude. 1967. *Writings and Lectures 1911-1945*. Red. Patricia Meyerowitz. London: Peter Owen.
Stounbjerg, Per. 1991. "Det ustadiges æstetik. Modernitet og modernisme hos August Strindberg". *LÆS* 14: 7-46.
Suzuki, D.T.. 1934/91. *An Introduction to Zen Buddhism*: Ed. Christmas Humphreys. London: Rider. Oversat af Mogens Boisen. (1962).
Svendsen, Erik. 1998. *Det nye. Sonderinger i dansk litterær modernisme*. Kbh.: Gyldendal.
Svendsen, Erik. 1997. "Mellem revnende mure. Om Ivan Malinowskis *Galgenfrist*".

Læsninger i dansk litteratur, bd. 4: 141-159. Odense Universitetsforlag.
Svensk Uppslagsbok. 1951. Malmö: Forlagshuset.
Svisch. 1964. Med bidrag af Torsten Ekbom, Åke Hodell, Leif Nylén, Carl Fredrik Reuterswärd, Bengt Emil Johnson, Mats G. Bengtsson, Lars-Gunnar Bodin, Per Olof Ultvedt, Öyvind Fahlström, Elis Eriksson. Sthlm.: Kerberos.
Sørensen, Peer E.. 1995. "At læse bogstaveligheden". *Hindsgavl rapport*. Thomas Bredsdorff og Finn Hauberg Mortensen, red. Odense Universitetsforlag, s. 311-25.
Sørensen, Peer E.. 1997. *Udløb i uendeligheden. Læsninger i Sophus Claussens lyrik*. Kbh.: Gyldendal.
Sørensen, Søren. 1994. *Den ottende dag. En monografi over Klaus Høecks digtsamling HJEM*. Odense Universitetsforlag.
Sørensen, Villy. 1959/73. *Digtere og dæmoner*. Kbh.: Gyldendal.
Sørensen, Villy. 1959. "Konvention og kvalitet". *Vindrosen* 1: 31-39.
Ta'. Årg. 1-2, nr. 1-8. 1967-68. Kbh.: H.M. Bergs Forlag.
Ta' box. 1. årg., nr. 1-4. 1969. Kbh.
Tomaševskij, Boris. 1971. "Literature and Biography". *Readings in Russian Poetics: Formalist and Structuralist Views*. Ladislav Matejka og Krystyna Pomorska, red.. London: The MIT Press, s. 47-55.
Thomsen, Søren Ulrik. 1990. "Farvel til Det Blå Rum". *Kritik* 91/92:
Thorsen, Henrik. 1994. "Den gode pastiche. Omkring Dan Turèlls kriminalromaner". *Pinkerton* 54: 19-22.
Thorup, Kirsten. 1969. *Love from Trieste*. Kbh.: Gyldendal.
Thule Hansen, Vagn. 1976. "Skriften og teksten". *Analyser af moderne dansk lyrik 2*. Per Olsen, red.. Kbh.: Borgen, s. 353-62.
Thule Hansen, Vagn. 1980. "Anarko-skriften – om Peter Laugesen". *Meddelelser fra Dansklærerforeningen* 4: 347-50.
Thygesen, Erik. 1968a. "System og system er to ting – systemisk noget helt tredie". *Vindrosen* 4: 55-61.
Thygesen, Erik. 1968b. "Barfoed, Nielsen og mig". *Vindrosen* 6: 70-73.
Thygesen, Erik. 1968c. "Med patronhylstre, smykkeskrin, peberbøsse som fortællere – Om environment-romanen". *ta'* 6: 22-29. Findes også i *Moderne Prosa*. Paal-Helge Haugen, Tor Obrestad, Einar Økland, red. 1968. Oslo:
Thygesen, Erik, red.. 1970. *Prosa. En antologi*. Kbh.: Rhodos.
Troelsen, Anders. 1994. *Mod modernismen. Analyser af moderne kunst*. Aarhus Universitetsforlag.
Turèll, Dan. 1969. *40 ark*. Kbh.: Dracula Poetry Inc.
Turèll, Dan. 1969. *40 linier*. Kbh.: Frankenstein & Frankenstein Ltd.
Turèll, Dan. 1970. *Manuskrifter I-II*. Kbh.: Peace Eye Spirit.
Turèll, Dan. 1970. *Changes of Light*. Kbh.: Peace Eye Spirit.
Turèll, Dan. 1970. *Occult Confessions*. Kbh.: Intergalactic Expansion of Visible Communications, Inc.
Turèll, Dan. 1970. *Speed of Light*. Kbh.: Intergalactic Expansion of Visible Communications, Inc.
Turèll, Dan. 1970. *Områder af skiftende tæthed og tomhed*. Kbh.: Rhodos.
Turèll, Dan. 1971. *Bevægelser, formålsløst cirklende*. Fredensborg: Arena.
Turèll, Dan. 1971. *The Toal-Copy System*. Kbh.: Soft Machine Productions.
Turèll, Dan. 1971. *Manuskrifter om hvad som helst*. Fredensborg: Arena.
Turèll, Dan. 1972. *Sidste forestilling bevidstløse trancebilleder af eksploderende spejltricks igennem flyvende tidsmaskine af smeltende elektriske glasfotos*. Fredensborg: Arena
Turèll, Dan. 1972. *A Draft of XXX Space Cantos*. Kbh.: Soft Machine Productions.
Turèll, Dan. 1972. *Opsvulmede byer i sigtekornet flagrende skud i bevidstheden*. Århus: Jorinde & Joringel.

Turèll, Dan. 1972. *Feuilleton 1-4*. Kbh.: Soft Machine Productions.
Turèll, Dan. 1973. *Here Comes Your 19th Nervous Breakdown*. Kbh.: Soft Machine Productions.
Turèll, Dan. 1973. *sekvens af Manjana, den endeløse sang flimrende gennem hudens pupiller*. Fredensborg: Arena
Turèll, Dan. 1973/90. *Dobbeltskrift*. (s.m. Peter Laugesen). Manjana Time Scripts/Borgen.
Turèll, Dan. 1973. *Feuilleton 5-6*. Kbh.: Soft Machine Productions.
Turèll, Dan. 1973. Film. (s.m. Henrik Have). No: Edition After Hand.
Turèll, Dan. 1973. *Lissom*. Kbh.: Soft Machine Productions.
Turèll, Dan. 1973. *Onkel Danny's dadaistiske disc-jockey djellaba jazzjungle joysticks*. Kbh.: Sigvaldis Forlag.
Turèll, Dan. 1974. *Onkel Danny's Deliriske Jukebox Jitterbug*. Kbh.: Sommersko.
Turèll, Dan. 1974. *Another Draft of Space Cantos*. No: Edition After Hand.
Turèll, Dan. 1974. *Feuilleton 7*. Kbh.: Soft Machine Productions.
Turèll, Dan. 1974/99. *Karma Cowboy*. Kbh.: Gyldendal/Borgen.
Turèll, Dan. 1974. *Onkel Danny's drivende dansende dirrende dinglende daskende dryppende danske dåse-digte*. Kbh.: Senator.
Turèll, Dan. 1975. *Ezra Pound/William S. Burroughs/Lou Reed*. 3 Medie-Montager. Kbh.: Swing.
Turèll, Dan. 1975. *A Third Draft of Space Cantos*. No: Edition After Hand.
Turèll, Dan. 1975. *Rockens Rødder*. Medie-Montager II. Kbh.: Swing.
Turèll, Dan. 1975. *Vangede Billeder*. Kbh.: Gyldendal.
Turèll, Dan. 1976. *Nytår i Rom*. Kbh.: Brøndum.
Turèll, Dan. 1976. *Onkel Danny fortæller*. Kbh.: Corsarens Forlag.
Turèll, Dan. 1976. *SuperShowStjerneStøv*. Medie-Montager III. Kbh.: Swing.
Turèll, Dan. 1976. *Live-Show Feed-Back*. Kbh.: Swing.
Turèll, Dan. 1977. *Drive-in Digte*. Kbh.: Borgen.
Turèll, Dan. 1977. *3-D Digte*. Kbh.: Borgen.
Turèll, Dan. 1977. *Af Livets Laboratorium*. Medie-Montager IV. Kbh.: Swing.
Turèll, Dan. 1977. *MenneskeMyteMaskinen*. Medie-Montager V. Kbh. Swing.
Turèll, Dan. 1977. *Storby-Blues*. Kbh.: Borgen.
Turèll, Dan. 1977. *Livets karrusel*. Kbh.: Swing.
Turèll, Dan. 1978. *Feuilleton 7*. Århus: Jorinde & Joringel.
Turèll, Dan. 1978. *Onkel Danny fortæller videre*. Kbh.: Borgen.
Turèll, Dan. 1978. *Onkel Sam's Sønner*. Medie-Montager VI. Kbh.: Swing.
Turèll, Dan. 1978. *Onkel Danny's små sorte sitrende skinnende swingende saxsoli sæbeboblesange*. Kbh.: Swing.
Turèll, Dan. 1978. *Alverdens vampyrer*. Kbh.: Borgen.
Turèll, Dan. 1979. *Onkel Danny fortæller i timevis*. Kbh.: Borgen.
Turèll, Dan. 1979. *Onkel Danny's Rullende Rallende Regnvejrs Ragtime Rhapsodi*. Århus: Jorinde & Joringel.
Turèll, Dan. 1979. *Dan Turèll i byen*. Kbh.: Borgen.
Turèll, Dan. 1979. *Møde i Garda* (s.m. Barry Wilmont). Ringkøbing: Rasmussen.
Turèll, Dan. 1981. *Mord i Mørket*. Kbh.: Borgen.
Turèll, Dan. 1981. *Ulysses' Spejl*. (s.m. Barry Wilmont og Henrik Nordbrandt). Henrik Kampmanns Galleri.
Turèll, Dan. 1981. *Mord i Rodby*. Kbh.: Borgen.
Turèll, Dan. 1982. *Mord på Malta*. Kbh.: Borgen.
Turèll, Dan. 1982. *Onkel Danny fortæller talløse opfordringer*. Kbh.: Borgen.
Turèll, Dan. 1982. *Dan Turèll i byen igen*. Kbh.: Borgen.
Turèll, Dan. 1983. *Alhambra Blues*. Kbh.: Borgen.

Turèll, Dan. 1983. *And All That Jazz* (s.m. Gorm Valentin). Kbh.: Borgen.
Turèll, Dan. 1983. *Mord ved Runddelen*. Kbh.: Borgen.
Turèll, Dan. 1984. *Mord i Marts*. Kbh.: Borgen.
Turèll, Dan. 1984. *Sort Film*. Kbh.: Pinkerton.
Turèll, Dan. 1984. *Mord i September*. Kbh.: Borgen.
Turèll, Dan. 1984. *Kom Forbi*. Kbh.: Borgen.
Turèll, Dan. 1985. *Don Dobbeltliv og andre historier fra Stjernecaféen*. Kbh.: Borgen.
Turèll, Dan. 1985. *Mord i Myldretiden*. Kbh.: Borgen.
Turèll, Dan. 1985. *Dan Turèll i byen så det basker*. Kbh.: Borgen.
Turèll, Dan. 1986. *Jazz-digte* (s.m. Peter Hentze). Kbh.: Brøndum.
Turèll, Dan. 1986. *Mord på Møntvaskeriet*. Kbh.: Borgen.
Turèll, Dan. 1987. *Nekrolog for... .....* (s.m. Peter Hentze). Ringkøbing: Rasmussen.
Turèll, Dan. 1987. *Mord i Rendestenen*. Kbh.: Borgen.
Turèll, Dan. 1988. *Blues for Buddha* (s.m. Peter Hentze). Ringkøbing: Rasmussen.
Turèll, Dan. 1988. *Mord på Medierne*. Kbh.: Borgen.
Turèll, Dan. 1988. *Dan Turèll i byen – i dén grad!* Kbh.: Borgen.
Turèll, Dan. 1989. *As Times Goes By...* Kbh.: Borgen.
Turèll, Dan. 1989. *Forklædt til Genkendelighed*. Kbh.: Borgen.
Turèll, Dan. 1989. *Mord på Markedet*. Kbh.: Borgen.
Turèll, Dan. 1990. *Mord i San Francisco*. Kbh.: Borgen.
Turèll, Dan. 1991. *Undervejs med Copenhagen All Stars*. Kbh.: Borgen.
Turèll, Dan. 1991. *Himalay Hilton*. Kbh.: Borgen.
Turèll, Dan. 1991. *Dan Turèll i byen – og i baggårdene*. Kbh.: Borgen.
Turèll, Dan. 1992. *Det døgn, da...* Kbh.: Borgen.
Turèll, Dan. 1992. *Gud & Gokke*. Kbh.: Borgen.
Turèll, Dan. 1993. *Tja-a Cha Cha*. Kbh.: Borgen.
Turèll, Dan. 1994. *Dan Turéll i byen – for sidste gang*. Kbh.: Borgen.
Turèll, Dan. 1994. *Mord Da Capo*. Kbh.: Skandinavisk Kriminalselskab.
Turèll, Dan. 1995. *Just a Gigolo*. Kbh.: Borgen.
Verdenslitteraturhistorie 1-7. 1985-93. Redigeret af Hans Hertel. Kbh.: Gyldendal.
Vosmar, Jørn, red.. 1967/69. *Modernismen i dansk litteratur*. Kbh.: Fremad.
Warren, Austin og, René Wellek. 1942. *Theory of literature*. New York: Harcourt, Brace & World, Inc. Oversat af Elsa Gress Wright til *Litteraturteori*. 1964/67. Kbh.: Munksgaard.
Watts, Allan W. 1956. *The Way of Zen*. New York: Pantheon Books Inc.
Williams, William Carlos. 1923. *Spring and All*. New York.
Williams, William Carlos. 1963. *Paterson*. Middlesex: Penguin Books Ltd.
Wilpert, Gero von. 1965/69. *Sachwörterbuch der Literatur*. 5. udg. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag.
Wittgenstein, Ludwig. 1918/84. *Tractatus logico-philosophicus* in *Werkausgabe 1*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
Wivel, Ole. 1989. *Kontrapunkt. Erindringsmotiver*. Kbh.: Lindhardt & Ringhof.
Yasuda, Kenneth. 1957/78. *The Japanese Haiku. Its Essential Nature, History, and Possibilities in English, with Selected Examples*. 4. udg. Vermont og Tokyo: Charles E. Tuttle Company, Inc. of Rutland.

RESUMÉ

Med afhandlingen ønsker jeg at åbne for en genlæsning af dansk litteratur i perioden efter 1960. Afhandlingens hypotese er, at der i 1960'ernes danske litteratur findes et brydningsfelt mellem modernisme, avantgardekunst og tidlig postmodernisme. Og – i forlængelse heraf – at disse brydninger finder sted samtidigt og har mange udtryksformer.

I afhandlingen undersøges og begrundes hypotesen ud fra en litteraturhistorisk og tekstanalytisk tilgang. Afhandlingen består, foruden et introducerende forord, af otte kapitler og et appendix med analysetekster. Påstande, iagttagelser og konklusioner, bliver gennemgående underbygget med eksempelmateriale og analytiske udredninger, som ikke er medtaget i resuméet.

Der indledes med et bredt anlagt oversigtskapitel om modernismebegrebets anvendelse og udbredelse i litteraturkritik og formidling siden Torben Brostrøms skelsættende artikel "Det umådelige mådehold" (1959). Det vises gennem nedslag i dansk og international leksikonlitteratur i det 20. århundrede, at modernisme ikke er et entydigt fænomen, men bruges i forskellige betydninger i forskellige kontekster. Den danske koncipering, sådan som den fastlægges i løbet af 1960'erne og bruges – ikke af alle – men af de vigtigste modernismeformidlere, er kendetegnet ved ikke at skelne mellem moderne og modernisme eller avantgarde og modernisme. Samtidig opfattes 'det moderne' i modernismen, som et relationsbegreb. Det moderne er det til enhver tid ny i forhold til begrebsbrugerens nutid og i forhold til fortid og fremtid. Med de to greb skabes en elastisk modernismekonstruktion, som både kan skrives tilbage og frem i tid. En konsekvens af konstruktionen er, at kunst læses og vurderes ud fra en udviklingsæstetik, dvs. kravet om samtidsbevidsthed og brug af samtidige former bliver også et kvalitetskriterium. Endvidere påvises, at modernismekonstruktionen har tætte relationer til henholdsvis ny-radikalisme og ny-kritik. Dertil kommer, at modernisme formidles via et højt specialiseret formidlingsapparat, der gør brug af moderne massemedier og institutioner og forgrener sig ud på mange niveauer i undervisnings- og oplysningssystemet. Alle disse sammenhænge er medvirkende til, at 'modernisme' i løbet af 60'erne institueres som det moderne velfærdssamfunds kunstopfattelse.

Efter denne udredning af den danske modernismekonstruktion beskrives i kapitel 2 strømninger og positioner i samtidens kunst og litteratur, som på forskellig vis udgør et opbrud fra modernismen. Der er ikke tale om en samlet bevægelse, retning eller stilart, men om en række side-, under- og modstrømme, hvoraf nogle markeres eksplicit i den litterære og kulturelle offentlighed, mens andre udgør et relativt upåagtet undergrundsmiljø. Med en metafor fra Peter Laugesens og Dan Turèlls *Dobbeltskrift* (1973) kan man beskrive 60'er-opbruddet, (der ikke er identisk med ungdomsoprøret i 68) som et åbent felt. Kunsten og litteraturen i det åbne felt er internationalt orienteret og kendetegnet ved en udforskning af og eksperimenteren med alle former for grænsedragning. Fremfor at arbejde indenfor den modernistiske dialektik i termerne tradition og fornyelse, pågår et arbejde med at genopdage og transformere traditionen. Det modernistiske eksklusive krav om samtidsbevidsthed, erstattes med forestillingen om samtidighed. Dvs. forestillingen og muligheden af at forskellige retninger, traditioner, genrer, former, eksisterer – samtidigt. Den samtidighed mellem heterogene traditioner, bliver via kunstnernes internationale engagement også en samtidighed på tværs af landegrænser.

I kapitel 3 gennemgås de forskellige forsøg på retrospektivt at teoretisere nogle af de ny positioner, som bliver synlige i litteraturen fra midt-tresserne. Her bliver det nødvendigt at undersøge begreber som 3. fase-modernisme, systemdigtning og skriftpoesi; begreber, der sidenhen er indoptaget i litteraturhistorieskrivningen, men ikke i nævneværdig grad gjort til genstand for kritisk analyse. Mest kendt i eftertiden er Steffen Hejlskov Larsens begreb om systemdigtning, sådan som det blev lagt frem i artikler i *Vindrosen, Mak,* bogen *Systemdigtningen. Modernismens tredje fase* (1971) og tekstantologien *Tekster 1965-1970. Systemdigtning i Danmark* (1971), udgivet af Dansklærerforeningen. Det viser sig imidlertid, at der i samtiden formuleres system-opfattelser, der på afgørende vis divergerer fra Hejlskovs begreb. Dette bliver tydeliggjort i afhandlingen gennem en redegørelse for Erik Thygesens synspunkter i systemdebatten i *Vindrosen* i 1968 og Klaus Høecks essays om systemdigtning i *Dansk Musiktidsskrift, Nuancer* og *Exil.* Med Thygesen formuleres for første gang på dansk et begreb om postmodernisme. Hos Høeck forklares fremgangsmåden bag kybernetisk digtning. Det er karakteristisk, at hverken Hejlskov Larsen eller Erik Skyum-Nielsen i *Modsprogets proces* (1982) medreflekterer sådanne positioner, som ikke kan læses ind under modernismekonstruktionen. Deres forsøg på at teoretisere et op-

brud lægger sig i forlængelse af konstruktionen, enten med krav om systemer og eksempler, eller med krav om en anti-metafysisk sprogkritik inspireret af Jacques Derrida. Kapitlet afslutter med at diskutere avantgardebegrebet hos Peter Bürger i *Die Theorie der Avantgarde* (1974), men finder, at dette i lighed med modernismebegrebet bygger på en udviklingsæstetik og en udgrænsning af kunstværker, der ikke kan subsumeres under termen. I stedet findes alternative teoridannelser, der modsvarer det åbne felts krydsning mellem modernisme, avantgarde og postmodernisme i Andreas Huyssen's *After the Great Divide* (1986), i Joseph Beuys' begreb om det udvidede kunstværk, og i Umberto Eco's postmoderne æstetikbegreb, der bl.a. formuleres i antologien *Om spejle* (1991). Eco udleder sit begreb på baggrund af analyser af 'en ny serialitet' i massemediernes kunstformer. Fælles for disse er en ophævelse af skellet mellem fin- og lavkunst, som er et vigtigt konstituerende element i modernismen, og en fokusering på læseren, som medskaber af værket.

I forlængelse heraf handler kapitel 4 om at læse digte. Det er en tese i afhandlingen, at læserens opfattelse, oplevelse og vurdering af litteratur og kunst i høj grad er styret af indlærte læserforventninger. I den henseende får det afgørende betydning, at 'det modernistiske digt' bliver en utrolig stærk formidlingskategori. Det undersøges, hvilke konsekvenser det får for formidlingen og forskningen, at poesien bliver modernismens hovedgenre, at digtet bliver metafor for værket, at det poetiske billede får status som erkendelsesmedium og at den modernistisk læsning beror på en mimetisk æstetik. Derefter introduceres en anden poesitradition, som har rod i den angelsaksiske modernisme. Her bliver Ezra Pound og *The Cantos* en vigtig og genkommende referenceramme. Kapitlet præsenterer forskellige udviklinger af det moderne langdigt, og redegør for forskellige genrediskussioner og litteraturhistoriske positioner i den amerikanske litteraturkritik, som er vigtige i forhold til de danske opbrudsdigtere.

I afhandlingens sidste fire kapitler fremanalyseres karakteristiske træk ved fire danske forfatterskaber med debut i midt-tresserne. Det drejer sig om Dan Turèll, Peter Laugesen, Hans-Jørgen Nielsen og Klaus Høeck. Fælles for disse er dels en anden oplevelse af moderniteten end den, der gør sig gældende for modernismegenerationens digtere og kritikere; dels, at inspiration og forbilleder hentes i den internationale modernisme, avantgarde og postmodernisme; og endelig oplevelsen af og praktiseringen af et opbrud

fra den danske modernisme. Fælles for disse digtere er desuden brugen af genren som materiale, mulighed og styrende begrænsning i skriveprocessen. Et andet karakteristisk træk er en søgen efter nye styringsprincipper, som reaktion på modernismens frigørelse fra de faste former og metre. Det giver sig udslag i vidt forskellige digtninge: genrestyret improvisation (Turèll), spontanstyret seriel poesi (Laugesen), aktualitetsstyret stileklekticisme (Nielsen) og kybernetisk styrede genrehybrider (Høeck).

Der afsluttes med en opsamlende konklusion og en perspektivering af afhandlingens resultater.

SUMMARY

With this dissertation I want to renew the ways of reading Danish literature in the period after 1960. It is the hypothesis of the dissertation that the situation in Danish literature in the 1960s can be described as an encounter between modernism, avantgarde and early postmodernism. And, in addition to this, the various modes happen simultaneously and demonstrate many different expressions.

I examine and substantiate the hypothesis according to an approach which is both historical and analytic in its ambition. The dissertation consists of an introduction, eight chapters and an appendix with texts for analysis. Statements, observations and conclusions are generally supported by examples and analytic explanations and readings, which are not included in the summary.

The first chapter provides a broad overview of the employment of the term 'modernism' in literary criticism since its presentation in the epoch-making article "Det umådelige mådehold" (1959) by Torben Brostrøm. It is shown through examples from various dictionaries and encyclopedias of the 20th. century – both Danish and international – that modernism cannot be understood as an unambiguos phenomenon. The meaning of the word varies in different contexts. The Danish concept of modernism, as it evolves in the 60s and is used, not by everybody, but by the most important spokesmen, is characterized by not differentiating between the meaning of modern and modernism or between avantgarde and modernism. At the same time modern within the term modernism is conceived as a term of relation. Modern means whatever is new in relation to the users present time and in relation to the past and the future. Thereby it is made possible to create a design of modernism of great flexibility, a design that can be moved back and forth in historical time. Consequently art is read and evaluated according to an aesthetics of evolution that makes a claim for contemporaneity, and use of contemporary forms becomes a criterion of quality as well. Furthermore it is shown that the design of modernism is closely related to new-radicalism and new criticism. In addition, modernism is presented through a highly specialized machinery of communication, using modern mass media and institutions and

reaching many levels of the educational system. All these connections contribute to the institutionalization of modernism during the 60s as *the* concept of art in modern society.

Following the examination of the Danish design of modernism chapter two describes currents and positions in contemporary art and literature which in different ways designate a break with modernism. There is no sign of a single movement, trend or style, but a multitude of parallels, under- and countercurrents. Some of them appear in public and cause great attention while others make up a rather unnoticed literary underground. With a metaphor adopted from Peter Laugesen's and Dan Turèll's *Dobbeltskrift* (1973) one could describe the breaking up in the 60s (which is not identical with the youth rebellion of '68) as an open field. Art and literature in the open field are international in their orientation and characterized by investigation of and experimentation with all kind of categorization. Rather than staying within the modernistic dialectic in terms of tradition and renewal, the artists and poets are occupied with the idea of rediscovering and transforming tradition. The modernistic exclusive demand for contemporaneity is replaced by the practice of simultaneity and inclusiveness. We are dealing with an aesthetics grounded in the view upon reality as the presence and involvement of everything at the same time. In art and literature this means the co-existence of heterogeneous traditions and materials, genres and forms. Due to the international engagement of the artists and writers one could also speak of a simultaneity across national and cultural borders.

In chapter three I examine different attempts to theorize some of the new positions, that can be seen in the literature from about 1965. It becomes essential to study Danish categories like "the third fase of modernism", "system-poetry" and "poetry of écriture" (skriftpoesi). These categories have later been absorbed in the writing of literary history without further critical studies and analysis. Most wellknown is the concept of system-poetry developed by Steffen Hejlskov Larsen in articles in *Vindrosen, Mak,* in the book *Systemdigtningen. Modernismens tredje fase,* (*Systempoetry. The 3. fase of Modernism*), 1971, and the anthology *Tekster 1965-70. Systemdigtning i Danmark* (*Texts 1965-70. Systempoetry in Denmark*), 1971 published by Dansklærerforeningen. (The Union of Danish Teachers). However, other perceptions of systempoetry or systemic poetry are formulated, which differs radically from the use by Hejlskov. These differences in opinion are illustrated in the dissertation through the discussion of Erik Thygesens views in the debate about sy-

stempoetry in *Vindrosen*, 1968, and the essays of Klaus Høeck on the same subject in *Dansk Musiktidsskrift*, *Nuancer* og *Exil*. Thygesen, it turns out, happens to be the first to use the term post-modernism in Denmark in this debate. Høeck explains the principles of cybernetic poetry. It is characteristic that neither Hejlskov Larsen nor Erik Skyum-Nielsen in *Modsprogets proces* (*The Process of Counterlanguage*), 1982, include these positions, which cannot be read as part of the design of modernism. Their attempt to theorize a break up turns out to be a prolongation of the design, either with claims for "systems" and "examples" or with a claim for an anti-metaphysical critique of language inspired by the reading of Jaqcues Derrida's *On Grammatology*. The chapter finally discusses the theory of avantgarde in Peter Bürger's *Die Theorie der Avantgarde*, 1974. However, this theory, like 'modernism', is based on an aesthetics of evolution and the exclusion of works of art which cannot be subordinated to the theory. In-stead alternative theses equivalent to the encounter between modernism, avantgarde and postmodernism in the open field are found in Andreas Huyssen's *After the Great Divide*, 1986, in the extended concept of art in the works and theories of Joseph Beuys, and in the postmodernistic concept of aesthetics in the anthology *Om spejle* (*About mirrors*), 1991, by Umberto Eco. The latter derives his concept on the basis of an analysis of 'a new seriality' in the art forms of the mass media. What they share are the giving up of the absolute division between high and low art, which is an important constitutive element of modernism, and a focusing on the active role of the audience/reader in the process of reception.

In addition to this chapter 4 discusses ways of reading poetry. It is a thesis in the dissertation that the perception, experience and evaluation of literature and art is governed by acquired expectations and socialization. Concidering this it is of great significance that 'the modernistic poem' becomes a strong and teachable category. I examine some of the consequences related to teaching and academic research when poetry becomes the primary genre of modernism, when the poem becomes a metaphor for the piece of art, when the poetic picture achieves status as a mean of cognition and the modernistic reading is based on an aesthetics of mimesis. Next I introduce another tradition of poetry rootede in Anglosaxon modernism. Ezra Pound and *The Cantos* play important roles in my discussion of the Danish break-up from modernism. The chapter discusses different developments of the modern longpoem and presents different discussions of genre and po-

sitions within literary history in American literary criticism, which are of relevance in relation to the Danish postmodern poets.

In the last four chapters I analyse distinctive features in the ouvre of four Danish poets who all had their debuts in the mid-1960s. They are Dan Turèll, Peter Laugesen, Hans-Jørgen Nielsen and Klaus Høeck. One thing they have in common is an experience of modernity that differs from the generation of modernist poets and critics. Secondly, they got inspiration from international modernism, avantgarde and postmodernism and they share the experience of and realization of a fundamental break with the preceding Danish modernism. Further, they share the use and application of genre, both as material, as artistic possibility and governing restriction in the process of writing. Another characteristic feature is the search and need for new principles for governing and restriction as a reaction to the liberation from fixed form and metre which have become normative in modernism in the 20th. century. This search results in very different kinds of poetry: improvisation governed by genre (Turèll), serial poetry governed by spontaneity and the case (Laugesen), stylistic eclecticism governed by news value (Nielsen) and cybernetic governed transformation of genre (Høeck).

The final part produces concluding and perspective remarks regarding the result of the dissertation.

APPENDIX

Indhold:

"Den eksperimenterende kunstskole opfører en kantate" Kilde: Knud Pedersen: *Kampen mod borgermusikken*, (1968) Kbh.

"Jeg er eklektiker. Manifest"
af Per Kirkeby: *Billedforklaringer*, (1968) Kbh.

3 digte af Dan Turèll fra
sekvens af Manjana, den endeløse sang flimrende igennem hudens pupiller, (1973) Fredensborg:

"Jeg gentager: skriften er den skrivendes redskab", d 15/11.

The Endless Streams. "Visions of Manjana", 10/3.

"På hjørnet af Magic Past Avenue", d. 25/6.

Oversigt over Program og Appendix til Klaus Høecks *Projekt Perseus*, (1977) Kbh.

DEN EKSPERIMENTERENDE KUNSTSKOLE OPFØRER EN KANTATE

De danske kunstnere havde lært af de ideer, som repræsenteredes af FLUXUS. Jeg tænker ikke på de danske, deltagende kunstnere Eric Andersen og Arthur Køpcke, hvoraf Eric Andersen havde direkte tilhør til den internationale gruppe og Køpcke, selv om han stod udenfor, også havde international status. Men en kreds af unge danske kunstnere, der kaldte sig for den eksperimenterende kunstskole, begyndte selv at udføre beslægtede kunstneriske aktiviteter. For den, som havde oplevet den første præsentation slog det, at de danske kunstnere i højere grad havde arvet det udvendige udtryk og havde produceret dette uden den intellektuelle kraft, som kendetegnede Fluxusfolkene.

Jeg inviterede disse danske kunstnere til at lave en opførelse og de indvilgede i at deltage. De ville starte på bar bund og demonstrere den skabende aktivitet ved opbygningen af en stor skulptur fra mandag til fredag og nedbryde den igen lørdag.

Så rigtig denne tanke var, henledte den min opmærksomhed på, hvor vanskeligt det ville blive at lave musæer med den nyeste kunst, hvis musæerne skulle være i traditionel stil, for meget af det, de moderne kunstnere udførte, kunne jo efter tingens natur slet ikke bevares,

men bestod udelukkende i den præsterede aktivitet. Mon statens kunstfond med dens meget bastante statutter har overvejet dette. Moderne museet i Stockholm havde netop indkøbt en objektskulptur af en fransk-svensk kunstner, Erik Dietmann. Skulpturen bestod af 3 stole, der var opstillet på række. På hver stol havde kunstneren savet et af de forreste ben af og under stumpen anbragt en kaktus. Når kaktusplanterne voksede til, ville de løfte stolene, så de dannede en skiftende komposition, indtil de faldt, og moderne museet havde ikke set anden mulighed for at bevare skulpturen for eftervedenen end udskiftning af de forskellige kaktusplanter med plastic-kaktus-planter!

Sjakbajdsen for de unge kunstnere var Poul Gernes, der med sit store fuldskæg mest af alt lignede en kunstnerisk skueret. Han ville gerne have et stillads, de kunne bygge skulpturen op omkring i det høje kirkerum. Hos en stilladsudlejer på Christianshavn lykkedes det. Indehaveren var nærmest lettet over at blive sat på en opgave, som lå uden for hans daglige trommerum. Og det skulle ikke koste noget. Han ville oven i købet gerne køre stilladset til kirken. Han blev selv helt optaget af ideen, selv om han vist ikke havde forudsætninger for at forstå den i sit fulde indhold.

Den tanke greb mig, at der sikkert i byen fandtes mange mennesker, der, som han, bare sad og ventede på en opgave, og som hellere end gerne ville engageres personligt i en kunstnerisk aktivitet. Også her, mener jeg, Statens kunstfond har forsømt noget ved at engagere kunstnerne i et kunstnerisk arbejde i stedet for sideløbende at engagere de enkelte borgere i kunsten.

Mandag morgen startede kunstnerne. Hans Jørgen Nielsen var digter og gik straks i gang med at opklæbe manuskriptsider af en oversættelse til dansk af en svensk, endnu ikke udkommet, pornobog. Siderne blev opklæbet i tilfældig rækkefølge, og allerede den første dag kunne

man se tilskuerne klatre omkring i det opstillede stillads for at sluge oversættelsen i sammenhæng. Hvor er side 23? — Her er side 8 og 9. Hvad søger De? Slutningen på kapitel 3.

Poul Gernes, Peter Louis Jensen, Per Kirkeby, Egon Fischer samt John Davidsen og Bjørn Nørgaard havde bygget skulpturen op til loftet og armerede den med papir. På papiret malede de farver og sentenser, og komponisten Henning Christiansen, som var en af dem, der havde været med i Silkeborg, havde opstillet en båndoptager, hvorpå han komponerede et stykke, der bestod i, at han sagde: I am number one, ... I am number two, ... I am number three, ... o. s. v. Efter tre dage hørte jeg ham stadig sidde ved båndoptageren: I am number eight thousand five hundred and forty five, ... I am number eight thousand five hundred and forty six, etc. Stykket hed »YOU«. I den samme udvikling blev der kørt film på skulpturen, og Peter Louis Jensen løb rundt med en farvekost for at fange en bil, der var filmet og blev gengivet på skulpturen kørende rundt i et landskab. Han sprang som en kakerlak. Et jazzorkester blev anbragt i skulpturen. De enkelte medlemmer anbragtes stående, siddende og liggende. De var anført af Finn von Eyben. Denne afdeling sluttede med, at janitcharen blev indbundet i gaze.

På vejen havde man mødt Vagn Steen fra Århus, som jeg havde inviteret med. Det var tydeligt, at der fra starten var uvilje mod hans deltagelse fra de københavnske kunstnere i gruppen. Om denne uvilje skyldtes hans akademiske status som lærer i sprogvidenskab ved Århus universitet, ved jeg ikke, men det var tydeligt, at parolen »Bare gå i gang« ikke aflokkede noget effektivt initiativ fra ham. Måske fornærmet satte han sig ned og skrev en kronik om hele affæren til Berlingske Aftenavis og fik således i hvert fald sin rejse betalt.

Om fredagen sprang kunstnerne nøgne rundt, som

aber i skulpturen, og det var en særlig oplevelse for de kvindelige kunstinteresserede at følge Poul Gernes og hans tissemand springe omkring fra gren til gren i det store skulpturtræ af jernfittings og rør. De fleste andre kunstnere havde beholdt underbukserne på.

40 liter blå maling blev til afslutning hældt ud over skulpturen. Næste morgen mødte kunstnerne op igen, nedtog skulpturen, samlede alt det brugte papir sammen og kalkede væggene på de steder, hvor der var stænk af blå maling, og hen på eftermiddagen var ethvert spor af den kunstneriske aktivitet forsvundet.

I mig efterlod den sammenligningen mellem dem og Fluxusfolkene. Erindringen om Gernes' badutspring stillede sig sammen med erindringen om Emmett Williams, der under en forestilling, og som sit bidrag, sad lige så stille og knækkede nødder, og spiste dem!

Helt uden spor for eftertiden bliver kantaten dog ikke. Dansk Folkemindesamling købte to bånd af kunstnerne. Det ene var stykket »YOU« af Henning Christiansen. Det andet var Henning Christiansens oplæsning for de andre kunstnere i kirken af den kronik, som Vagn Steen havde skrevet og offentliggjort (31/3 65). Oplæsningen var et mesterstykke i tendentiøs læsning. De sigende intervaller fik et næsten instrumentaliseret indhold ved kunstnerkammeraternes latter, samtidig med at man på ubehagelig måde erindredes om Vagn Steens forsvarsløshed.

JEG ER EKLEKTIKER. MANIFEST

Jeg tager andres ting – i videste forstand. Jeg benytter mig af materialemylder, jeg laver mit 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.

Jeg gentager: Skriften er den skrivendes redskab, den skrivende er skriftens medium. Jeg forudsætter skriften opfattet som en al materie nær som helst gennemtrængende betydning.

Jeg sidder på en bænk midtvejs mellem en kirke og et bibliotek mens jeg skriver dette, og det klipper situationen helt i STEN af fysiske nærvær. PÅ KANTEN AF DEN STIVNEDE AFGRUND. Hvad vi kunne gøre al ting til, og hvad de simpelt hen materialiserer i denne frosne luft. Deres omhyggeligt iscenesatte sammenbrud.

Tag det for hvad det er: SKRIGET MIDTVEJS i flaskehalsene, organiske flaksende bobler.

Min samme mye oplevelse af min evindelige tegn(e)serie hvor jeg svæver gennem rummene, krydses ud over alle Vejene, slås til blods i enhver af Deres metafysiske settings og gå videre langs de uendelige konturer.

Alle husene jeg passerer undervejs få mig til at græde
en ny forreven musik og enhver gade er fysiske åbnede sår
trafiklysene i en utrolig November-luft
træernes helt ugennemskuelige net

Den Fremmede, alias Marijana alias Candy Man alias Midnight Rambler alias Eternal Traveller alias Nowhere Man alias Unknown Face tænder en cigaret og går videre

Down that Lonesome Road
isnende hvirvlende
slügter af panik

og hvert af hans skridt sender ti tüsind blinkende lyn
og hvert af hans egne transmitterer millioner af
svimlende bedrøvede film
og hver af hans müskler tikker dirrende signaler ind i
Uendeligheden
og hver af hans fødder sümmer magiske kraft til stenene
og hvert af hans lemmer foretar hemmelige aftaler
med lüften
og hans bevægelser bli'r mere og mere üsynlige og
ümærkelige
og han forsvinder i det store fysiske fotobrymørke
med gnistrende bülnende facader bag sig
og gaderne fader rallende op til den næste
allerede strålende entré

De „forstår det ikke", vel? jeg e'r den Omvandrende Fyldepen (sort, og som jeg snürrer üd i spin), Man-That-Walks-In-Eternal-Streets, jeg kræver digte üd af gaderne, kræver den Eneste Transmission
mine Damer, Spøgelset ved siden af Dem i ündergründstoget, den Lükkede Mund hvis hæse rytme alligevel trænger ind i livet
Nogen børn spürgte hvorfor min hat var så mærkelig. Nogen børn spürgte hvad jeg skrev, hvorfor. Fra sælgere og bilister den evindelige mistænksomhed

og alle de teenagers der e'r i gaderne
meget fjerne billeder
LOST LANDSCAPES

ikke noget så vildt og begyndeligt
som at dreje og sé
de stadig brølende forladte dynamoer
under tiden og tusmørket

Sort falve begynder at falde i den usynlige luft
der stivner i sin identitet
jeg kender alle disse Veje
men den natur de projicerer i mig er konstant
undren
rækkehuse marker fabrikker
bulnende floder
af syge arterier i en frossen kræftby
og ikke en ørve
ikke en ørve men sulten
de sædvanlige forbipasserende
et andet sted
langsom opladning af luften
det er lige før ti tusind myldrende celler blafrer
ud af deres rum
til konstant materialiserede vilkår

DET BLIR VED DET
HAR VARET LÆNGE
DET BLIR VED DET
ER „UENDELIGT" DET
ER ENDELØST DET
ER „UUDTØMMELIGT" DET
ER
„HVAD DER ER AT VÆRE"

Invisible Dharma
reappering
in another city
„for the kindness, Infinite"
(skin creatūres walking thrū
cigarettes in this cabin)
„look
yoū into yoūr eyes" „come
knocking at yoūr front doer"
E. P.: „time oūt of mind"
vejen
ned i de fūrede tråde
closing/opening
„over wicket gates"
airport cūstoms
flight 245 marts 10, 1972 lysskygger
ned over papiret
ūkendte fænomener i prets
svingninger
svævende diskant i et andet resonansrūm
og flade,
ūendelig flade, for vækster

THE ENDLESS STREAMS
„VISIONS OF MANIANA"
1972 mirror
movie mūsic
On The Road
which frozen skeleton air

Manjana
i hjørnet på būssens bagsæde
Manjana
med cigaret og notesbog
Manjana
i de kogende tesers Inferno

Manjana
The Sūbconsciōusness Giggolo
Manjana
a Visitor of Space Time
Manjana
appearance of Invisible Madness
Manjana
Skūll Photo Brain Chemist
Manjana
der klipper nattens billeder af sølv
Manjana
der hører Hūdens Sang til Ilten
Manjana
en hvid ūdstrækning af tidseksplosioner
Manjana
Manjana
for ever
& Never

I DEMAND MY RIGHT
a Universe of Love
colōurs songs
flowers creatūres eyes
tūrning pictūres body wheels
exploding skin sūns
INFINITE TIME TRACKS
& no art būt work
& no work būt art
& only OF LOVE

UNIVERSAL MATTER INTERCOURSE
practice

a Grey Shadow as a blazing sūn settles
night coming on as a cold grey mist

Det er Sangen der altid er Døden fordi den altid slutter og fordi Døden er
det eneste alting er
Det er nålene der blinker i ilten og brænder sig ind gennem huden
Det er projektionerne af alle de minimale bevægelser der passerer øjet
hvert eneste sekund
Det er mønstrene i lånden der afspejler de blinde vægge i den boblende slim
25.6.

På hjørnet af Magic Past Avenue og Strange Dreams Boulevard genfinder vi på ny Manjana, the Eternal Nothingness, som altid hvor vi sidst ventede at sé ham. Manjana, spionen fra Neptun, forklædt som den tynde, tynde luft. Kun skyggerne i øjnene kan afsløre hans sidste fadende identitet.

Der er intet at fremkalde, som ikke altid har været i billederne. Song of Manjana er kun Manjanas så længe han synger den. Den samme sang over andre læber er andre sange over samme læber. Manjana, the Negative Time Corpse. Manjana among the Floating Signs. Manjana in Dead Man's Valley. "Catch that sonofabitch Manjana" - "Dead or alive" (he doesn't even know himself, that's why they chase him)

Byen er af jern, huden er af bly. Den vækst der nu vil vokse frem vil ingen kunne sé. Måske er det allerede for sent nu, måske har det hele tiden været det.

Manjana rejser sig, tænder en cigaret og forlader endnu et tomt sted. I sin nye forklædning som Nowhere Man driver han videre gennem de ventende oceaner af ingenting. Dirrende sange i huden.

25. 6.

PROGRAMMER

1. MCC's ordrer til Algol
2. Maskinkode til Andromeda
3. Hulkort-program til Cassiopeia
4. Program til Cepheus
5. Program til Pegasus er indspillet på bånd og destrueret på udgivelsesdagen (!)
6. Program til Electryon

APPENDIX

Algol 8: lager (sprogenheder) plus styringsmekanismer
Andromeda 9: lager (tekst fra leksikon) plus styreenhed
Cassiopeia 10: lager (tekst af Erathostenes); her anvendes Andromedas styre-enhed
Cepheus 11: lager (programmerne fra Algol, Andromeda og Cassiopeia) plus styringsmekanisme
Pegasus 12: lageret er en beregning af ord- og bogstavfrekvenser i dansk og engelsk, i Høecks poesi, lix-tal
Electryon 13: lageret er opstået efter udregning af bogstavernes plads i ordene i de foregående fem afsnit.

Xi-delen har ingen lager- eller programoplysning (der er tale om fundne tekster). En undtagelse er Xidonium-afsnittet. For de øvrige afsnit gælder, at der er opstået fejl og forstyrrelser i kommunikationen/transmitteringen. Disse er "fejl" er analyseret og fremstillet, bl.a. i grafisk form i appendixet.

Hyperion: sonetterne blev fundet i en defekt recorder i en defekt radiobøje. Pga. fejl i solgitre var signalerne aldrig sendt videre. Kommunikationsfejl: "breeding property" mekanisme.

Uras: madrigalerne er modtaget gennem store radiotelescoper. En støjsender eller en alm. kommunikationsnedbrydning finder sted, så at negentropien i digtene er stigende.

Vulcan: balladerne er afspilninger af bånd fra basen X-7 på planeten Vulcan. Teksterne består af robottekster og logonautekster. Kommunikationsnedbrydningen bevirker at robotteksterne udvikler sig fra et primitivt til et udviklet sprog og at logonautteksterne degenerer fra et udviklet til et primitivt sprog.

Xidonium: afsnittet er skabt ved genbrug af spildprodukterne fra tidligere processer i Projekt Perseus. Omdannelsen sker ved hjælp af omskrivning af Brøndal-skoliet, hvorved der opstår den Udvidede Larsen Formel.

Rollerball: serenaderne fandtes i et rumbibliotek i afdelingen om det 20. årh. Digtene er inspireret af filmen Rollerball. Digtene kæmper mod hinanden to og to, det digt med den laveste negentropi går videre til næste match.

Hyperflight: dithyramberne er indspillet på rumkrydseren Tellus I's flightrecorder. De offentliggøres med kaptajnens tilladelse i deres fragmentariske form. Digtene er skrevet af flere personer. Hvert digt følger i deres dybere strukturer visse bestemte kurver: pseudo-sfæren ell. sadlen med negativ krumning, kurven for pulsaren MP 1426, lyskurven for supernova IC 4182, fire universmodeller med lambda-leddet, fire universmodeller uden lambdaleddet, 4 universmodeller med xi-funktionen, en patologisk kurve, stjernekonstellationen Orion.

Tellus: oderne er overrakt af kaptajn Alois de Murries fra rumkrydseren Tellus I. De er skrevet af næstkommanderende Buck Cannon. Her modvirkes den sædvanlige kommunikationsnedbrydning af en regulator.