

Henrik Nordbrandts skizo-landskaber 1976–1987

Af Steffen Hejlskov Larsen

Henrik Nordbrandts digtsamlinger rummer en del landskabsskildringer, der fortæller noget om Nordbrandt selv, hans syn på poesien og verden i det hele taget – de er ligesom et medium. Et spejl, som han kan se sit digteriske ansigt i.

Spejleffekten får landskaberne ved at blive gjort til udtryk netop for digterens holdninger og stemninger – hans psykiske tilstande. I slutningen af 1970'erne er disse stærkt skizofrene, hvad der giver sig udtryk i opløste og sprængte panoramaer, der består af drastiske og uforudsigelige ordkombinationer, således at hele landskabet ses fra forskellige vinkler, der alle relaterer sig til Nordbrandts komplicerede jeg. Digtene bliver således sammensat af ordflader, der skal tydes for at få indblik i Nordbrandts psyke, dvs. tolkes som symboler og metaforer. At forstå Nordbrandt i denne periode vil derfor bl.a. sige at aflæse hans disparate billedsprog.

Centrum for jegtabet og splittelsen er digtsamlingerne *Glas*, 1976, og *Istid*, 1977. I *84 digte*, 1984, og *Under mausolæet*, 1987, klinger temaet ud, Nordbrandt har fundet andre måder at udtrykke sig på.

Det er i øvrigt bemærkelsesværdigt, at ingen af de væsentlige skizotekster, som jeg indgående vil beskæftige mig med i det følgende, er med i de to udvalg, som Nordbrandt selv har haft indflydelse på, nemlig *Rosen fra Lesbos*, 1979, og *Egne digte*, 1999.

Glas (1976)

Digtsamlingen foregår i Grækenland – i flere digte prøver Nordbrandt at tilegne sig det græske landskab og udlægge det psykologisk, dvs. gøre det til spejl for sit splittede jeg. I digtet »Kreta« karakteriseres landskabet tilmed som skizofrent:

»Hvis dette er det (sted), der kan forvandle
 alt, hvad du tidligere har sagt til løgn
 til (klipper) dine drømme og til (horizonter)
 det liv, du indestængte med høje mure
 er det, fordi det har forfulgt sig selv
 så langt, at det er ophørt med at eksistere
 som (landskab): Det er blevet til en tilstand
 hos den, som færdes i det: En schizofreni« (/)
 »(gennemtvunget af)« (/) (floders fald og kløfters) /
 #gaben, ingen syvsoversøvn kan lukke# /
 »og afstand mellem (sne) og (blomsterstøv);« /
 <En dans, hvor hvert trin fjerner dig> /
 »fra det selv, du troede var medfødt« /:
 [En afsked, der] / {kysser dig til døde} / [med din ankomst.]

»...« psykeplan; (...) naturplan; »(...)« overlapning; #...# søvnighedsplan; <...> danseplan; [...] rejseplan; {...} dødsplan.

De to planer i digtet markeres i dets midte ved brud på normalsproget: »schizofreni« (psykeplanet) over for »floders fald« osv. (naturplanet) – »gennemtvunget af« skaber en glidende overgang mellem de to planer. Digtet spaltes derved i to halvdele. Digtets første halvdel handler om »stedet« i relation til psyken: »løgn« korreleres med »det tidligere sagte«, »klipper« med »drømme«, »horizonter« med det »indestængte« liv, og det lyder jo rimeligt positivt, omend korrelationerne ikke er kongruente, nærmest modsætninger, men så kaldes landskabet også »en tilstand af schizofreni«; og metaforikken videreføres til anden halvdelens landskabsbeskrivelser og pejler de psykiske værdier af »floders fald og kløfters gaben, ingen syvsoversøvn kan lukke«. Truende katastrofer betyder det. Søvnighedsplanet: »gaben, ingen syvsoversøvn kan lukke« beskriver metaforisk 1) kløfternes farlige slugter, 2) karakteren af skizofrenien, som end ikke sløvhed kan få bugt med – i takt med at landskabet opfattes overført. De vide horisonters sted er fuld af farer.

Den psykiske opløsning pointeres i de sidste linjer – metaforene »sne« og »blomsterstøv« er langt fra hinanden som det uorganiske fra det organiske, trods underforstået lighed i det ydre; dansetrin river sig løs og fjerner sig fra den dansendes jeg, således at jeget ikke kan stå inde for sine handlinger; og en afsked bliver slået ihjel af ankomsten eller omvendt, som om enhver accept indeholder en afstandtagen. Tilværelsens grund-

relationer sendes ligesom ud i meningsløsheden af det paradoksale i koblingen af disse metaforer.

Man fanges af glæden ved at tyde de prægnante og associationsrige metaforer, samtidig med at man skræmmes af det indblik, man får i et splittet sind.

Trods digtets paradoksale og komplekse afslutning er den centrale struktur enkel: Naturplanet er billedplan, og psykeplanet er realplan. Strukturen synes at være en slags grundmodel for det Nordbrandtske sjæl-landskab. Det fungerer som hans rejsespejl i slutningen af 1970'erne.

»Grækenland«s billede af digteren ligner »Kreta«s: Digtet begynder som en positiv realistisk skildring af det græske landskab, men fra og med strofe 3 fremhæver han næsten fortvivlet landskabets sjælelige begrænsninger – et par elementer i det tages tilmed ud og relateres til psykiske tilstande, hvorved digtets to planer markeres af brud på normal-sproget, og kløfternes og jordens metaforik tilbageføres til resten af landskabet – i de første strofer. Metaforikken sætter sig dog ikke helt igenem, hvorfor landskabet ikke differentieres ud i metaforer, men opfattes som et samlet symbol for digterens følelser – bjergene, mandeltræerne og roserne over solmuren bliver i almindelighed udtryk for de skønhedsoplevelser, som han ikke kan være foruden. Første del af digtet kan derfor indeles i emneplaner på denne måde:

(Landskabet jeg elsker: De sneklædte bjerge
og de blomstrende mandeltræer under dem

roserne over de hvide, solbeskinnede mure
og sværmene af fluer, der slår op mellem dem:) /

»Jeg har ingen andre steder at gå hen.
Jeg har ingen andre steder at forlade

end dette« (landskab, hvis kløfter) / »splitter mig«
(og hvis jord) / »brænder under mine fødder«.

(...) landskabsplan; »...« jegplan.

Men ubehag ved forrådnelse og død fortæller fluerne om. I det græske jeg eksisterer der også elendighed. Lidt længere fremme i »Grækenland« forhekser landskabet ham og forvandler hans liv:

»til »sten« jeg ikke længere kan (løfte)
(mure) jeg ikke længere kan (åbne en dør i)

(bugter) jeg ikke længere kan (svømme over)
og (statuer) jeg ikke længere kan flygte fra

fordi de for længst er blevet mig selv
og stirrer ud over (havet) i alle retninger.«

»(...)« overlapning.

»sten«, »mure«, »bugter«, »statuer« og »havet« er metaforer for henholdsvis ufølsomhed, udelukkelse, forstening, afstand og tilværelsen i almindelighed. Den metaforiske læsning breder sig bagud og forvandler den smukke udsigt i første halvdel af digtet til metaforer for storhed, skønhed og kærlighed; bjergene, de blomstrende mandeltræer og roserne er dog ikke bodemiddel for følelsen af at være splittet og låst inde eller fængslet. Tværtimod er holdningerne i sidste del i åbenlys konflikt med den første.

Vel er der tale om en regelret struktur med naturplanet som billedplan og jegplanet som realplan, men metaforerne i første og sidste halvdel har modsatte valører, således at digtets konklusion med rette bliver, at digteren, som statuen, stirrer i alle retninger.

(Hvis man opfatter de første strofers landskab som et samlet symbol, ændrer det ikke ved konklusionen – realplanets værdier har stadig modsatte valører.)

I »Portræt af en sten« møder vi atter stenmetaforen – den må have sagt Nordbrandt noget væsentligt. Digtet præsenterer først et »vi«, der i strofe 1 stirrer ud over det tilvante landskab, stirrer og stirrer med det samme, let forvirrede udtryk. I strofe 2 gentages metaforen så i form af en serie sammenligninger – »vi« er

(som sten, der ligger i en strandkant
en bjærgråning eller på en grav
eller bliver muret ind i en bygning
eller hugget til, f. eks. som en statue.

Det er der ingen ben i, strukturelt: en flok metaforer, der skildrer en tilfældig, indelukket eller manipuleret og fastlåst skæbne. Men så følger

digteren til, at det gør ingen forskel, om stenen ligner os eller en gud med blottede tænder og rovdyrkrop. »En sten er en sten« gentager digteren besværgende:

Det gør ingen forskel, om den ligner os
eller en gud med blottede tænder og rovdyrkrop.
En sten er en sten. En sten er en sten.)

Og man undrer sig over rovdyrkroppen, indtil slutningen er læst. Stenen får nu pludselig dyrisk karakter, knogler og fjæs – både et gude-og-rovdyrplan, vi-planet fra digtets begyndelse markeres, og gude-og-rovdyrplanet læses som udtryk for det farlige og overlegne ved den stivnede sindstilstand, som stenen i hele digtet er billede på:

»Kun dens katteøjne udtrykker« / (den latter
vi ville få at høre, hvis vi havde kræfter nok
til at rulle »den« ned i kløften under os.)

(...) vi-plan; »...« rovdyrplan; (»...«) overlappning.

Mønsteret er tydeligt: først præsenteres læseren for en skildring af et stenet landskab, som sammenlignes (gjort tydelig af sammenligningsordet »som«) med skribenten og læserne (»vi«), så udvides det bogstavelige vi-plan med et metaforisk gude- og rovdyrplan, der forvandler stenlandskabet til symbol og gør den stivnede psyke, som stenmetaforen er udtryk for, sælsom og dæmonisk. Samlet skaber metaformønsteret en undermening – en modsætningsfyldt sindstilstand af erkendt utilstrækkelighed og udløst aggression, som ikke kan kues. Atter et stærkt digt, præget af konflikt og permanent trussel. »Portræt af en sten« antyder en farlig dimension i den skizofrene tilstand, som Nordbrandt kredser om i disse digte. Hans græske jeg er mildt sagt ikke særlig harmonisk. Og slet ikke den kontrast til hans danske jeg, som man skulle tro, efter læsning af *Istid*.

Istid (1977)

Det er sjældent, at det danske efterår og vintervejr skildres bredt og detaljeret i *Istid*, normalt er vejrliget blot en slags ramme for teksten eller et kort udblik. Men under næsten alle omstændigheder er naturen et symptom på personlighedsspaltning og jegtab. I fx »En forårmorgen« ved man ikke rigtig, om naturbeskrivelserne er psykiske forestillinger eller konkrete sansninger – digtet er mærkeligt visionært. Men en sammenligning til sidst i digtet markerer naturskildringerne som konkrete nok og gør dem til ryggraden i digtet. Metaforer og sammenligninger ned gennem digtet viderefører betydning til det indledende naturplan, således at det efterhånden bliver et symbol – til slut er hele landskabet om foråret dødens og den udsigtsløse selvspejlings sted.

Den tydelige manifestation af planet i digtets sidste linje skaber i øvrigt en kraftig pointering. Det ret konturløse du-plan bliver også mere tydeligt i de sidste linjer. Digteren taler til et du, som vel sagtens først og fremmest er ham selv, men kan da også være læseren. Den morbide slutning gør det dog sandsynligt, at duet er digteren. Planstrukturen i »En forårmorgen« kan afbildes således:

(En forårmorgen) »efter en søvnløs nat
(står tingene pludselig så klart)« /
#som glødetråde i en elektrisk lampe
der er blevet sat for meget strøm til:# /

»(Verden er en)« / [(blå) operationsstue
i hvis spejle »du dissekerer dig selv«] /
»for at finde en vej ud af (den
inden den)« / { spiller sig som en film. } /

»(Om natten) sover du udslukt«, / <i glas> /
»og langt borte fra dine lemmer.
Din hud, som (dagen)« / #har opladet med (lys)# /
»tiltrækker ormene på samme måde

(som forårshimlen over våde marker.)«

»...« du-plan; #...# glødeplan; (...) naturplan; {...} filmplan; <...> glas-plan; [...] hospitalsplan; »(...)«, [(...)], #(...)# overlapninger.

De metaforiske planer avler ligesom hinanden: Først virker lyset over landskabet, som om det kom fra alt for kraftige glødetråde. Glødetrådene associerer dernæst med en blå operationsstue, i hvis spejle digterens liv kan udspille sig som film. Om natten sover han mumificeret lysende i en glasmontre. Hans hud er blevet ladet op af dagslyset, der, ligesom forårshimlen over landskabets marker, tiltrækker ormene. De spredte forestillinger samler sig for læseren til en vision af et fremmed og næsten kunstigt oplyst panorama, en slags gennemsigtig blokdiagram – hvor Nordbrandt må være gået i forrådnelse, efter han for længst er blevet begravet i sin danske jord; ellers kan ormene ikke gå i aktion. Lyset bliver følgelig metafor for noget betændt, og landskabet opleves helt igennem dødsmerket.

Planerne glider hele tiden over i hinanden eller overlapper: »står tingen pludselig så klart« kan således handle både om den ydre verden og digterens indre forståelse af den. På samme måde med den »blå operationsstue i hvis spejle du dissekerer dig selv« – for det første fornemmer læseren den blå himmel (naturplanet), for det andet orienteres læseren om digterens introspektive virksomhed (du-planet), for det tredje får læseren en fornemmelse af at være indlagt sammen med digteren på et hospital (spejlplanet). Overlapningerne kulminerer i digtets slutning, hvor digteren både begravnes med udsigt til orme (naturplanet) og oplades af dagslyset, således at han virker selvlysende (glødeplan). Jeget ser sig selv både indefra og udefra. Digtet synes at være udtryk for digterens angst for at være spærret inde i sin depressive selvspejling.

Skal man bruge metaforen spejl om landskabet her, må man sige, at spejlet er knækket i flere dele: vi ser ikke noget samlet landskab, men kun en række forskellige stumper, af både by og land, som på sindrig vis reflekterer hinanden – og spejler digterens ansigt, som var det malet af Francis Bacon. Et udtryksfuldt og flot signalement af en depression.

Der er mange digte i *Istid*, der, uden at være egentlige landskabsdigte, skildrer digterens fornemmelse af at være spærret inde, at være spaltet og på samme tid se sig selv udefra og indefra. I »Foråret i februar« befinder Nordbrandt sig i den ellers glade forårstid, men er ikke det mindste opstemt. Det er i »Foråret i februar« heller ikke foråret, der har digterens interesse, men hvad årstiden ligner, og hvad det igen ligner i drømme, dvs. spejlende vinduer, som ligner mennesker, der stirrer på ingenting. En sammenligning inden i en sammenligning. Digtet er beslægtet med »Kreta« i digtsamlingen *Glas*, hvor jeget i skikkelse af en statue stirrer i alle retninger, i »Foråret i februar« er det grupper af larmende mennesker, der pludselig stirrer ud i det blå:

#»Foråret i februar« er det grusomste# /:
 (»Det ligner« et trist forstadshus
 hvor vi først bliver klar over, vi har levet
 når vi vender tilbage til det
 og ser dets høje vinduer spejle »en klar himmel.«)

#Om natten, i drømme, [stirrer]# / (de) #på os
 fra et glemt sted i os selv
 på samme måde, som# / [når »en dag sent på året«
 grupper af larmende mennesker
 pludselig standser op i gaderne og forstummer

og stirrer »ud i luften«, de ved ikke på hvad.]

(...) husplan; »...« naturplan; #...# psykeplan; [...] menneskeplan;
 #»...«#, (»...«), #[...]#[...] overlappninger.

Først sammenlignes foråret med et hus, »vi« engang har boet i, og hvis vinduer gengiver »en klar himmel«. Den »klare himmel« ses som i et spejl. Disse vinduer stirrer så på os i drømme, på samme måde som en gruppe mennesker »sent på året« pludselig »stirrer ud i luften, de ved ikke på hvad«. Det er svært at finde ud af, hvad der sammenlignes med hvad. »Foråret i februar« tømmes derved for sit årstidsindhold og fyldes i samme takt med ny betydning – ved tilbageføring af overført mening fra sammenligningernes stumper af naturplanet: Den »klare himmel« er et glemt minde; »luften« betyder en drømt tomhedsfølelse. Foråret i februar forbindes derved både med et glemt minde og en drømt tomhedsfølelse. Tilbageføringen kulminerer således til sidst i digtet med, at foråret i første linje bliver symbol på intethedsoplevelsen »et glemt sted i os selv«. Foråret repræsenterer en fornemmelse af et indre virkelighedstab, vel at mærke set af et udenforstående virkeligt jeg, der er en del af digtets »vi«.

»Forår i februar« er et fantastisk digt, en skildring af en fortællelse, der kun tilsyneladende er en beskrivelse af naturen.

I »På alt for klare dage« breder naturskildringen sig imidlertid, og en tegning af det danske landskab ridses op. Det klamme og mørke vinterhalvår, som Nordbrandt elsker at hade. Men det forhindrer ikke landskabet i at blive brugt som udtryk for psykiske tilstande, og det at Nordbrandt føler sig fremmed for sig selv. Tværtimod. Nordbrandt efterspørger just ikke idyllen. Jeg gennemgår strofe for strofe:

Det indleder med en omtale af de alt for »klare dage mellem heldagsregnvejrdsage«, hvor knuste sukkerroer ligger på vejene, der fører til alle fabrikkerne, og hvor havernes blomster blot suger næring til sig uden at gro.

Men skildringens virkelighedspræg undermineres med det samme, planet brydes af en række brud på normalsproget, som markerer noget negativt i landskabsdeskriptionen: Solen »regner... med en lyd som rotter gennem strå« (der er nok tale om silende, regnfuld soldis, som giver et ubehageligt indtryk); chrysantemerne prøver at drage nytte af dagens »blændværk« (sandsynligvis en metafor for solens sparsomme lys, der antydes ikke at være reel) uden »at give...andet tilbage« (måske en personifikation af manglende kraft til at sætte blomster, men giver samtidig en fornemmelse af udnyttelse). Kun »blændværk« markerer tydeligt landskabets psykiske dimension, men kan ikke sætte sig igennem og forvandle landskabet til metafor for psyken – landskabet bliver let symbolsk, ligesom fuldt af bedrag. Grafisk kan strukturen afbildes således:

»På alt for klare dage mellem heldagsregnvejrdsage
regner« / solen / »med en lyd som rotter gennem strå.
Knuste og overkørte sukkerroer ligger på vejene
der fører ud til de 10.000 fabrikkers tidlige mørke
og havernes chrysantemer [suger uafbrudt af] dagen
uden at« / [give dens] / (blændværk) / [andet tilbage end] /
»huller«.

»...« naturplan; (...) psykisk plan; [...] personifikation
solen: metafor.

I den anden strofe lægges der yderligere psykiske værdier ind i landskabsplanet: Støvet »holder« højdedragenes skovbryn »på afstand«, og når de mødes, forvandler hele udsigten sig til et »glaspusteri«, således at der bliver forskel på hver tings betydning og dens fysiske form (»den form, den besegler«). Det er, som om vi har at gøre med et landskab, der er i strid med sig selv. Alting lægger også op til en katastrofe. Landskabet ligner en revnet glasmosaik, der er lige ved at falde til jorden og blive knust. Strofens planstruktur kan afbildes således:

»Støvet over markerne« / ([holder]) / »højdedragenes skovbryn« /
([på afstand] lidt endnu. Når de mødes er det sket.
Udsigten er blevet til et) / #glaspusteri, hvor hver ting

størkner i strid med den form, den besejler#:

»De jernblå pytter, stenene, enebærrene og fyrrene« /

[venter kun på, at »en af dem« skal begynde at #briste#.]

#...# glasplan; ([...]), [#...#] overlapninger.

I tredje strofe breder det psykiske plan sig, nu bliver det klart, at hele landskabet skal forstås overført for den vejløse, distancerede og splittede tilstand, som tillægges et »vi«. Måske er »vi« danskerne, måske alle vesterlændinge. Under alle omstændigheder er »vi« uden rødder, identitetsløse: »Ingen af os kan med sikkerhed sige... ad hvilke veje vi blev hvem«. Afgørende er bruddet i »ad hvilke veje vi blev hvem« (mellem »veje« og »vi blev hvem«) – »vejene« bliver en metafor for psykiske udviklingsgange, og den tilbageføres til hele første strofes landskabsbeskrivelse, som i forvejen var splittet og psykologisk undermineret, og hvor vejene spillede en central rolle. Men det er vanskeligt at finde overførte værdier for sukkerroerne og chrysantemerne. Landskabsbeskrivelsen er alt for konkret og omfattende til, at tilbageføringen af metaforikken fra tredje strofe kan differentiere sansningerne i første strofe, således at de får afgrænsede metaforiske værdier, hvorfor de psykiske værdier af landskabet blot intensiveres. Det danske efterårslandskab bliver således i Nordbrandts regi et symbol i almindelighed – som nævnt på desillusion, vejløshed, afstand og splittelse. Skizofrenien vises umiddelbart efter ganske anskueligt: jeget beretter, at han sidder midt i naturen og samler mos, samtidig med at han svæver over landskaber som en anden helikopter – digterens dobbeltrolle som beskriver (»svæver over landskabet«) og som den, der beskrives (»i færd med at samle mos«), demonstreres, ved at de to jeger gerne går hver til sit og kun følges ad, fordi jegerpersonen er delt. Grafisk kan planstrukturen afbildes således:

»Men intet sker, så længe dagen varer så skrøbeligt.

Og aftenen gør alle broer usikre«, (selv i tankerne.

Ingen af os kan med sikkerhed sige, at det er her

vi er kommet til, eller ad hvilke) / »veje« / (vi blev hvem.

»Den halvdel af mig, som ikke sidder, forstenet

og i færd med at samle mos, svæver over landskabet«

»...« overlapping

svæver: metafor.

Fjerde og sidste strofe samler den psykofysiske problematik op og slutter af med et helt nyt billede af efteråret som et brændende stillads (metafor for efterårsløvet's farver, men også for digterens brændende lidenskab), og en fuldstændig identifikation af digteren med landskabet – nu i en vision af, at han faktisk allerede er død og begravet (metafor for hans følelse af bundethed til det danske, men også hans ubehag ved det). Også et helt nyt og pointerende plan. Gravmetaforikken er tydelig beslægtet med de sidste linjer i »En forårmorgen«. Nordbrandt kredser om det at ligge indespærret i sit danske miljø og blive mad for orme. Grafisk kan strukturen afbildes således:

på sin egen bekostning. Når det ikke er for mørkt
er det for lyst. I hvert fald ser jeg alting
alt for klart)./ {I stilladser af ild brænder} / »efteråret« /
{sit rum til jorden},/ »hvor bladene ligger stille«. /
(Hvis jeg giver efter for min træthed og lukker øjnene
vil jeg have været) / <begravet>,/ (så længe jeg kan huske.)

{...} ildplan; <...> begravelsesplan.

Vi har at gøre med en struktur, men mere kompleks end i de foregående digte: »På alt for klare dage« består således af mange og meget forskellige forestillingsplaner. Den første strofes detaljerede skildring af tilsvinede efterårsveje bliver først et klart symbol, da landskabsplanet i tredje strofe bliver metaforisk markeret og det psykiske realplan træder tydeligt frem i teksten. Det psykiske plan får flere små metaforiske planer knyttet til sig, mest dominerende er glasplanet, men også ild- og begravelsesplanerne til slut er vigtige til klargøringen af forfatterens sjælelige habitus. Planerne er vævet så tæt sammen, at det ofte kan være besværligt at finde alle overlapningerne. Det er karakteristisk for digtet, at overgangene mellem bogstavelig og overført mening er særdeles glidende, og at alle ordene genlyder af ekko fra andre ord og bliver fyldt op med mere eller mindre klare bibetydninger, der alle sammen går i depressiv retning.

Hvad der imidlertid står klart til slut, er digterens bitterhed over ikke at kunne frigøre sig psykologisk fra sit danske landskab, dvs. sin usikkerhed, uvirkelighedsfølelse og skizofreni – udtrykt slående i det stærkt emotionelle begravelsesbillede. »På alt for klare dage« er en central tekst i denne periode og en af hans bedste skizotekster, fordi det så radikalt giver udtryk for digterens uvilje mod sit helt konkrete miljø.

I »Rottestjerner« har Nordbrandt forskudt sin personlige bitterhed over at være dansker til et generelt opgør med ligemageriet i det moderne velfærdssamfund – ikke mindre bittert. Verden med forstadsgader i måneskin, havn med skibe langs bolværkerne, pakhuse og broer på den ene side (havneplanet) stilles i en meget stram struktur over for udtryksløsheden i ansigterne og stumheden (kort sagt: samfundsplanet) på den anden side. De er ude af niveau først og sidst i digtet og dermed markeret tydeligt. De to forestillingskredse er skildret parallelt, idet alle »ansigterne« mister det individuelle præg (i samfundsplanet) og »månen« skinner uden forskel både i pæne forstadsgader og i det mere skidne havnekarter (i havneplanet). Det ene plan kan således fungere som symbol på det andet. Hvert plan er afbrudt af, om jeg så må sige, interne brud, der etablerer personifikationer (»sender bort« og »når.. at forlade..«) og metaforer (»flyder« og »sænkes«), som kun nuancerer grundstrukturen, men skaber aktivitet i havneterrænet/lighedssamfundet, så man ikke undrer sig over rotterne, der til sidst bryder ud af havnemiljøet og siddende overtager stjernehimlen nede i dybet med deres øjne: »de sidste stjerner«. En himmel med rotteøjne på springer pludselig frem i den disede oktoberaften. Således bytter den lyse himmel og den mørke underverden plads i forskelsløshedens verden. Grafisk kan planmønstret se sådan ud:

»Oktoberaftenen« / (tager det udtryk
bort fra ansigterne
som de brugte deres liv på at finde.)/

»#Månen skinner# med samme glans
i forstadsgadernes
og i havnens vand. Skibene« {flyder} /

»alene på lyden af deres maskiner
og broerne i tågen
fører kun længere ind i tågen...«

(Forskelsløsheden [sender]) / »bolværkerne« / ([bort]).
»Pakhusene« / [når ikke
at forlade deres rum, før »de«] / {sænkes}
»fulgt af siddende sumprotters øjne

i den beskidte verden« /
(uigenkaldeligt overdøvet af sin stumhed) /

»hvor de er« (/) »#de sidste#« (/) #stjerner#.

»...« havneplan; (...) samfundsplan; [...] personificeringer; #...# himmelplan; ([...]), »#...#« overlappings; {...} flydesænkeplan.

Digtet er meget komplekst: Enten er samfundsplanet metafor for tågen i det bogstavelige havneplan og rotteøjnene metafor for de mere eller mindre synlige stjerner i disen, eller også er havneområdet et symbol på det umådeholdne *lighedsmageri* i vor tid, og samfundsplanet en bogstavelig skildring; rotteøjnene opfattes følgelig som udtryk for upålidelige og kyniske politikere. Hvorfor ikke denne skjulte mening bag havneeksteriøret? Nordbrandt er ikke bleg for politisk ukorrekte meninger. Det er der flere eksempler på i *Istid*, fx »Forslag til afprøvning af den politiske magis virkning«.

Digtet er interessant ved, at dobbeltheden er lagt ind i metaforikken: enten er der tale om en bogstavelig skildring af et havneterræn eller også af en overført beskrivelse af et ubehageligt samfund. Splittelsen er ikke i »Rottestjerner« et personligt anliggende, men en begrebsmæssig tvetydighed.

84 digte (1984)

I *84 digte* fortsætter Nordbrandt med at distancere sig fra sine indre konflikter. Den artistiske bevidsthed giver sig i digtsamlingen fx udtryk i refleksioner over metaforikken, refleksioner, der føres ind i teksterne som emneplaner. Digteren diskuterer med sig selv, hvad landskaberne spejler, og hvordan. I det følgende gives der et antal eksempler på Nordbrandts digteriske kommentarer til egne formuleringer (det må være tilstrækkeligt med korte citater, eftersom jeg kun er ude på at dokumentere meta-planerne):

I »Vinteratlas« overvejer digteren sammenhængen mellem psyken og opfattelsen af omgivelserne:

»Er det vintersolen« / (eller mit eget mørke
»som får hele byen til at skinne så blændende?«)

»...« virkelighedplan; (...) psykisk plan; (»...«) overlapning.

»Solen« hører virkeligheden til; digterens eget »mørke« er hans depressive følelser, som får omgivelserne til at se lysere ud, end de er (»mørket«, som bevirker noget, her: »får...byen til at skinne«, er vel en slidt metafor, næsten en kliche, som bliver fornyet i sammenhængen). I »Udflugt« omtales, hvordan landskaberne fungerer som sprog:

»Bækken under vinduet« /
<borer sig »ind i mørket her« og indfører så »sit flimmerværk«> /
(som obligatorisk fag) /
#Men sørgelige er disse rungende gentagelser#...

»...« naturplan; #...# sprogplan; (...) skoleplan; <...> personplan;
<»...«> overlapning.

Sprogplanet kommenterer den metaforiske karakteristisk af bækken, der kan læses som eksempler på ord; men naturplanet kan også opfattes konkret, og så bliver sprogplanet metaforisk som udtryk for bækkens evige larmen (skoleplanet er metaforisk i begge tilfælde).

Opmærksomheden rettes i stigende grad i 80'erne mod ordene. Splitelsen forskydes fra at være manifesteret i landskabet til at være en fremhævelse af modsætningen mellem digtets psykofysiske naturbeskrivelser og den sproglige form. Og Nordbrandts formuleringer bliver meta-poetiske og digtene selvkommenterende – som her i »Sommereftermiddag«:

»og erindrer disse linier i form af en« / (flamme
slukket på et ildsted, der lugter af efterår)

»...« sprogplan; (...) naturplan.

Udtrykket »i form af« angiver sammenligningen mellem de to emneplaner; naturskildringen er billede på »disse linier«, dvs. de helt konkrete passager i digtet. Men da naturbeskrivelserne er meget vidtløftige, bliver de hurtigt læst nærmest bogstaveligt, men med bevidsthed om, at de også er ord. Et noget sofistikeret symbol.

På tilsvarende måde henvistes der i det tidligere omtalte »Vinteratlas«:

#balancerende på en tynd line som# / »denne,«

»...« sprogplan; #...# jegplan.

netop til den konkrete linje, der sammenlignes med en tynd line. Digtet selv kommer således i centrum, og digteren overvejer, hvad han kan få sine billeder til at udtrykke.

I »Vinden gennem træet« er hele det følgende afsnit en række ræsonnementer og konstateringer om sproget og verden ud i ét (ét plan) :

»Hvis jeg spejlede mig i floden, ville det være mit
ansigt jeg så
uanset hvor hastigt floden bevægede sig mod havet
men selve spejlbilledet ville jeg aldrig eje.
Blade er til for at minde floden om dens hastighed
skyer for at hjertet ikke skal glemme sin vægt.
Ideer er til. Ord er til. Bevægelse er til. Og intet
tilhører os helt.
Ingen laver sit eget billede. Ordet træ gør intet træ.
Og derfor kan jeg nu også sammenligne«....

»...« tankeplan.

Nordbrandt bruger »floden« til at spejle sig i. Men han kunne lige så godt have brugt »landskabet« som eksempel. Men de afledte billeder af netop landskabsmetaforen var vel ikke så illustrerende som de afledte billeder af »floden«: spejlbilledet af poetens ansigt; vandet, der flyder; bladene, som følger med; osv. Og konklusionen er tydelig nok: ord er ord, ikke virkelighed på anden måde, end de er ord. Men som ord relaterer de sig til sjælen eller psyken. Bladene fortæller os således om, hvor hurtigt floden flyder (dvs. hvor hurtigt tiden går), osv. Underforstået: ordene har metaforiske bibetydninger eller symbolværdi. Eller kan få det i sammenhængen.

Den indsigt, digteren har vundet, bruges til rundt omkring i 84 digte at folde sproget ud i alle planer og lege med illusionen – det at læseren »ser« det, som digteren fortæller, uden der ligger nogen virkelighed bag: »ordet træ gør intet træ«. Nordbrandts digtning er nu illusionisme, tryllekunst, gøgleri.

»Forårsklage« er repræsentativt for Nordbrandts nye følsomme beskrivelser, som ironisk nok mere eller mindre er fiktioner. Virkelighed bliver løgn i digtet og løgn virkelighed. Temaet er naturligt nok det poetiske show. Analysen af det i det følgende skal gøre det ud for en karakteristik af hele illusionismen i digtsamlingen:

Digteren begynder sine paradokser i sproget, dvs. jonglerer med ordet »her«, der betyder her på papiret i digtsamlingen *84 digte*. Der har han »aldrig« været »oftere og oftere« – en elliptisk og paradoksalt formulering, der nok indebærer, at han har været der tit nok, men på en fraværende måde (uden et manifesteret, virkeligt jeg). Grafisk vil jeg angive det som ét samlet poesiplan. Emneplanstrukturen ser derfor således ud (jeg tager afsnit for afsnit):

»Oftere og oftere har jeg aldrig været her
og genkender kun, hvad jeg tankeløst nedfælder
i det øjeblik jeg gør det:

»...« poesiplan.

Det betyder så meget som, at Nordbrandt skriver så ubevidst og spontant (»tankeløst«) som muligt, når han nu fortsætter:

Den violette måne, som skinner på kirkeurets romertal
gennem forårsaftenens dis
er et produkt af min melankoli,

Billedet er meget enkelt. Og vi behøver ikke at lave en længere analyse: Linjerne: »Den violette måne, som skinner på kirkeurets romertal gennem forårsaftenens dis« er udtryk (billedplan) for noget andet, oplyses det – nemlig for hans melankoli (realplanet). Så ved vi det, og vi kan godt forestille os månen, der skinner på kirkeuret. Vi bliver heller ikke slået ud af, at Nordbrandt fortsætter med at udtale sig om »virkeligheden«, der går ud på, at forfatteren lige er udskrevet fra en galeanstalt for månesyge – ha ha, læseren ved godt, at Nordbrandt har skrevet et utal af måne-digte, i øvrigt er de forrige digtsamlinger jo præget af galskab:

ikke virkeligheden
– den billige, talentløse og ubarmhjertige« /
(i hvis mugne journal

jeg blot er endnu et tilfælde, der er blevet udskrevet
for tidligt fra anstalten
hvor de månesyge nu højt oppe i deres tremmer
hylende kaster bananskræller og jordnøddeskaller ud
mod et usynligt publikum.) /
»Og ganske rigtigt: Ikke så snart har jeg
nævnt (anstalten)« /

(...) anstaltplan; »(...)« overlapning.

Galeanstalten minder dog mere om en zoologisk have, hvor aberne går helt agurk i buret over det nyfigne publikum – en meget skæg metafor for digterens forhold til sine læsere. Vi kan godt huske, hvad Nordbrandt har skrevet om danskerne i »Fædrelandssang« (*Opbrud og ankomster*, 1974) – de fik skidt i hovedet, fik de. Hvis »virkeligheden« er realplan, så bliver skildringen af anstalten metaforisk. Hvis galeanstalten skal tages for pålydende, bliver »virkeligheden« til en metafor for løgn. Men værre bliver det: Nu dukker fortiden op i selskab med poetens skygge:

[før min skygge falder hen over den ujævne mur]
(så jeg uvilkårligt tvinges til at tænke
på alt hvad jeg fortrængte, mens jeg lå i spændetrøje
Cæsars Gallerkrige f.eks.
hvordan jeg aldrig har lært dem udenad på latin
aldrig har kunnet få en bjørn til at danse
og aldrig, aldrig har lært at spille på violin
-[hvis det da er min skygge!])

[...] skyggeplan; ([...]) overlapning.

Opremsat bliver latinskolens udenadlæren, plus en hel masse andet, der er fortrængt: at Nordbrandt aldrig har lært at få en bjørn til at danse eller spille på violin. Og man spørger sig selv om, hvad man skal med disse oplysninger. Nordbrandt har sikkert heller ikke fået fx relativitetsteorien ind i hovedet, eller årstallet for slaget ved Issos. Og for at gøre læseren helt forvirret, får han så at vide, at det godt kan være, at disse fortrængte erindringer om manglende færdigheder i virkeligheden måske tilhører hans skygge – hvem det så er. Det plejer nu at være bagsiden af digteren,

metafor for hans mørke halvdel. I det følgende afsnit spiller digteren fandango med sine metaforer og gør læseren helt tummelumsk, nu skal der gøgles:

»Sikker kan ingen vide sig her, hvor forårsaftenen« /
 #sin natur tro spiller med falske terninger
 som til og med i faldet# / {bliver til pyramider
 med syv eller flere sider} /
 #og intet kast gør øjeblikket synligt og uigenkaldeligt.# /

#...# spilleplan; {...} pyramideplan.

»Forårsaftenen« personificeres. Personifikationen: »spiller med falske terninger«, afløses af nok en metafor: »som...bliver til pyramider«, der mærkeligt nok har »syv eller flere sider«. Og spillet afbrydes tilsyneladende ikke: »intet kast gør øjeblikket synligt og uigenkaldeligt«. Alle metaforerne knytter sig via »forårsaftenen« til det indledende billedplan og mere end antyder flertydighed og uvederhæftighed.

Efter at være blevet hvirvlet rundt af disse billeder havner læseren pladask i digtets afslutning – skildringen af digterens datter, den dansende bjørn og den violinspillende poet i en usynlig båd på vej ned ad floden, mens klokkerne ringer og månen viser vej. Nu kan han se, hvad digteren skulle med den bjørn og det violinspil, for ikke at tale om den symbolske måne og kirke. Det symbolske og fortrængte gøres til løgn og poesi i kraft af det lille ord »her« – hele sceneriet findes kun i digtet:

»<O, min datter
 om du blot et øjeblik ville tage blikket væk [fra den mur.]
 Bolden er for længst
 fløjet henover dit hoved og ligger i græsset bag dig
 og alt, hvad der er vigtigt, er at vi er sammen her
 du bjørnen, violinen og jeg
 på en usynlig båd, som sejler langsomt gennem aftenen
 med månen som sejl
 mens kirkeklokkerne falder i slag, og kredsene krager
 der utvivlsomt har våd muldjord mellem deres tær
 skræpper som om de genkendte os.>«

<...> datterplan; »<...>«, »<[...]>« overlapninger.

Læseren forlader i hvert tilfælde gerne fortidens mur med Nordbrandts skygge og koncentrerer sig om den arrangerede idyl, der er så intens og utroværdig, at man ikke kan lade være at hilse de skræppende krager velkommen med en ironisk gestus.

Strukturelt er digtet bygget op af en række ret omfattende metaforiske emnekredse. De mange kompakte metaforer i skizo-teksterne er ligesom bredt ud og afløser hinanden i tur og orden. Overgangen mellem dem er ganske glidende. Den næsten snakkende fremstilling, præget af gloser som »ganske rigtigt«, »blot et øjeblik«, »utvivlsomt« osv., lader det ene emneplan løbe over i det næste på en slentrende måde, der er ganske morsom. Alting holdes på arms afstand. »Forårsklage« er et vidnesbyrd om, hvor langt den sprogreflektende poet er nået i virtuositet, eller med andre ord: hvorledes arbejdet med metaforerne har givet ham mulighed for bredt at udfolde den specielle poetiske selvironi eller selvironiske poesi, der nu er hans særpræg. Stor digtning.

Under mausolæet (1987)

Men hvor er landskabet blevet af? I *Under mausolæet* findes et par syd-europæiske naturskildringer, nærmere bestemt: albanske panoramaer. Et af digtene hedder »Under Albaniens bjerge«:

Nordbrandt beskriver i første halvdel landskabet som venligt, pittoresk og afvekslende. I sidste halvdel personificerer han det og tiltaler det med et »du« for til sidst at spørge det:

.. . »Er du virkelig« /
 (o, landskab, som aldrig synes at høre op
 men i al evighed) / »begynder forfra på dig selv

 eller skjuler du noget andet bag det hele?
 Det svarer du ikke på. Der holder« / (selv
 når fuldmånen bader »dig« i sit smukke lys
 eller når ildfluerne oplyser) / »dine« / (disede floder)/
 »din venlighed op...«

»...« personplan; (...) landskabsplan; (»...«) overlappning.

Personplanet og landskabsplanet forholder sig dialektisk til hinanden, enten er personificeringerne billedplan og landskabet realplan, eller også er personplanet realplan og landskabsplanet billedplan. Men landskabet svarer ikke på spørgsmålet, om det er »virkeligt«. Så læseren afslutter digtet med at opfatte landskabet som landskab, personifikationerne som personifikationer og spørgsmålet som ironisk retorik. På denne raffinerede måde formulerer Nordbrandt sin afvisning af den symbolistiske landskabsopfattelse – i symbolismens eget dobbeltbundede billedsprog.

Tydeligere er »Hvor smukt er ikke dette landskab«, som også handler om Albaniens eller Grækenlands bjerge. Digtet er et langt essay om, at netop dette skarpe klippelandskab ikke kan spejle noget, ikke kan blive metafor, som så mange nordiske landskaber:

Hvad der blandt disse kantede blokke
af sten og beboelser, fremtræder som mørke
er blot en ny facet af den samme, strenge klarhed
som den en ædelsten udstråler. Natten formindsker ikke
en eneste afstand, slører ikke en eneste skarp linie
eller formildner en takket form, og stjernerne sikrer
at de høje palmer forbliver tro mod deres blanke natur
og ikke som løvtræer i et nordligere klima
forvandler sig til slør, der antyder løselige mysterier....

Langt borte er Nordbrandt nu fra digtene i *Glas*, hvor de græske landskaber var spejl for digteren. Behovet for at finde sit ansigt i de sydøsteuropæiske landskaber synes ikke at være der mere. I stedet er så kommet absurde og underholdende historier som »Bødlens klage«, »Glasskrigerne« og »Magritte i Malatya«. Det er, som om arbejdet med metaforernes forskellige udtryksmuligheder har ført Nordbrandt til fiktionen, dvs. det at metaforen kan fungere helt uden anden mening end blot at være en (næsten) tom metafor og alligevel være forførende. Det muliggør en vældig udvidelse af perspektivet, og skizo-landskabet forvandler sig til grotesk fantastik og poetisk illusion. Det er Nordbrandts verden ikke blevet mindre kompleks af, men nok mere tilgængelig og optimistisk. Nogle gange endda morsom.

Afslutning

Selvfølgelig er det foregående kun en enkelt tråd, der er trukket ud af den brogede vævning, som Nordbrandts digteriske produktion er. Hvis man forstørrer tråden, kan man måske overtale sig om, at hans brug af landskabet i skizo-teksterne fra 1970'erne gør ham til symbolist af en slags. Ofte handler teksterne jo om det kolde halvår i Danmark med våde marker, grå himmel, mørke veje og broer; men lige så ofte er det Grækenland eller Tyrkiet med sol over sneklædte bjerge og kløfter, eller byer med jagende hunde i gaderne, hvide mure og skarpe skygger. Hele tiden tenderer naturen mod konflikt og opløsning og spejler derved sindstilstandene hos digteren. Landskaberne er udtryk for splittelse, fravær og identitetsopløsning. Klart nok sjæلتilstande. Men det er ikke som på symbolismens tid i det 19. århundrede.

Der er intet dvælende ved hans selvspejlinger, som man fx ser det i Johannes Jørgensens elegiske digte, der ellers går for at være symbolisme; snarere noget bittært og distanceret, således at tingene ses ud fra forskellige modsatte vinkler. Digtene hænger kun sammen, for så vidt metaforerne beskriver psykiske tilstande. I *Under mausolæet* kvitter Nordbrandt imidlertid sjælen og kaster sig ud i sproget. Metaforerne opfattes som ord på papir og udvikles til ren fantastik. Det at ordene ikke nødvendigvis refererer til virkeligheden, men godt kan handle om sig selv og hvad som helst, blot man siger det.

Det er i øvrigt påfaldende, at Nordbrandt slet ikke i sine udvalgte digte vil vedkende sig skizo-teksterne. Måske er forklaringen den simple, at de demonstrerer en følelse af fastlåsning i splittelse og fremmedhedsfølelse, som han ikke længere vedkender sig; han har fundet en ny poetisk frihed, som man ser i *84 digte* og *Under mausolæet*. Der kan i hvert tilfælde ikke være tale om rent æstetiske grunde: Skizo-teksterne hører til det bedste, Nordbrandt har skrevet.