

Omkring haiku

Her og i det følgende skal det handle om haiku'en og det, der måtte findes i dens nabolag. Først en vandring i haiku'ens historie og de formmæssige aspekter, hvor der argumenteres og redegøres for, at haiku'en altid har været en form i udvikling, og at den ikke er en stationær størrelse på 17 stavelser. Efter en omvej over den amerikanske haiku-digtning foretages der nogle nedslag i den danske litteratur, især hos Peter Laugesen og Dan Turèll, der begge har arbejdet udførligt med formen. Det viser sig, at haiku'en er en form, som de innovative danske digtere bruger igen og igen, og med udgangspunkt i den iagttagelse tegnes en grov skitse af en (stadig kun) begyndende dansk haiku-tradition.

Sammenskriver man forordet og introduktionen i *Haiku. Introduktion og 150 gendigtninger*,¹ beskriver Hans-Jørgen Nielsen haiku'en som en digtform, der har følgende formelle krav: den angiver en årstid, er del af en zen-buddhistisk tilværelsesbetragtning, og den skyr metaforen. For den senere konkretist har det sidste måske været grund nok til at lave udgivelsen; men at den japanske haiku ikke er så metaforsky, som Nielsen vil gøre den til, er en anden sag. De 17 stavelser mener han på dette tidspunkt mere er reglen end undtagelsen. Da der i 1973 skal komme en ny udgave af bogen, får Nielsen en anden tanke og sætter et nyt forord og en ny introduktion i bogen, hvor det fremhæves, at en haiku altid har 17 stavelser og så ellers stadig har de andre aspekter med. Nielsen er dermed talsmand for de samme krav som R. H. Blyth i sit opus magnum, *Haiku* vol. 1-4, der er en af hjørnestenene i den vestlige haiku-tradition, men Blyth medgiver dog, at stavelsesantallet kan være irregulært. At haiku'ens historie imidlertid er lang og omskiftelig vil vise sig om et øjeblik. Men for på dette sted at tage hul på metaforproblematikken, så kan læseren afgøre med sig selv, om edderkoppen i den følgende haiku også er et du eller digteren himself, i dette tilfælde Basho:

1. Hans-Jørgen Nielsen: *Haiku. Introduktion og 150 gendigtninger*, 1. udg., Kbh. 1963 og 2. udg. Kbh. 1973.

»spider – what is it,
what is it you are crying?
autumn wind«²

Haiku'ens historie

En af de ældste japanske digtformer, waka, senere kaldet tanka, består af 5 verslinjer med henholdsvis 5–7–5–7–7 stavelser i hver, og som det kan ses, gemmer de tre første verslinjer en haiku i sig. Den går tilbage til engang omkring år 700, måske endda endnu længere. I 1000-tallet bliver waka'en del af en selskabsleg, der bestod i at skrive kædevers, renga, som den japanske adel muntrede sig med. Men da borgerskabet begynder at etablere sig i 1300-tallet, overtager en del af overklassens livsstil, og i dette tilfælde tager det også legen med kædevers til sig. Det har den konsekvens, at formen bliver mere åben og får tilføjet et par nye træk, vigtigst er nok, at tonen bliver mere dagligdags. Op igennem 1500-tallet bliver formen mere og mere folkelig og skifter navn til haikai no renga, renga i legende stil. Med Basho (1644-1694) bliver den mest almindelige form et kædevers på 36 strofer, der veksler imellem at være på 17 og 14 stavelser. Denne form kaldes kasen renku, og de kædevers, der skrives i denne tradition går under betegnelsen renku. Da årstiden er det dominerende aspekt i haikai-digtningen, findes der fire forskellige renku-former, en for hver årstid (nogle regner dog nytåret for en femte årstid), som alle har følgende krav til fælles: første strofe skal være en hokku, d.v.s. at den skal angive stedet og årstiden og indeholde en lovprisning af værten. Derefter kommer strofen på de 14 stavelser, wakiku, der omtaler gæsterne; og så veksler det mellem, hvad man i dag ville kalde haiku og højest en håndfuld senryu. Her betegner senryu en haiku, der spiller på dagligsprog, handler om mennesker eller laver sjov og altså kastes med lidt løsere hånd. Basho skriver en række hokku, som er så gode, at de kan stå for sig selv; og dermed begynder det enkeltstående digt for alvor at vinde indpas. Denne digtning føres videre af Buson (1718-83) og Issa (1763-1827), der sætter deres egne fingeraftryk på formen. Den første ved at inkludere et

2. Citeret efter Makoto Ueda: *Basho and His Interpreters*, Stanford 1991, p.54. Af anden litteratur om haiku kan nævnes: R. H. Blyth: *Haiku* vol. 1-4, Tokyo 1949-52. Harold G. Henderson: *Haiku in English*, Tokyo 1967, (org. 1965) og *An Introduction to Haiku*, New York 1958. William J. Higginson: *The Haiku Handbook*, Tokyo 1989 (org. 1985). Takashi Kodaira & Alfred H. Marks (oversættere): *The Essence of Modern Haiku. 300 poems* by Seishi Yamaguchi, Atlanta 1993. Makoto Ueda: *Modern Japanese Haiku*, Toronto 1976. Kenneth Yasuda: *The Japanese Haiku*, Tokyo 1958 (org. 1957).

større erfaringsområde end naturen, den anden ved sin optagethed af smådyr og kravl, for i begge tilfælde at sige det kort. For den sidste af de 'fire store', Shiki (1867-1902), er hokku den fine skrift, mens renku er en lavere form. Han tager dette skridt for at rive haiku'en ud af det mismask, den befinder sig i på det her tidspunkt, hvor hver skole har sine egne arbitrære regler. Det betyder, at det enkelte digt, nu efterhånden kaldet haiku, mødes med en række formkrav, der er magen til hokku'ens, bortset fra at prisningen af værten udgår, og at renku'en nærmest uddør som form de følgende 60-70 år. Det har også den konsekvens, at hokku'en/haiku'en skifter fra at være en strofe i en suite til at blive et fritstående digt, og endda i nogle tilfælde har begge funktioner.

Skematisk ser situationen sådan ud:

Hokku: 17 stavelser fordelt med 5-7-5, en prisning af værten, angivelse af sted og årstid.

Haiku: Oftest på 17 stavelser, i så fald overvejende fordelt som ovenfor og med angivelse af en årstid; nagler et stykke natur. Indgår den i en renku, indeholder den også det tema, der dikteres af den overordnede form.

Senryu: det samme som haiku'en, men om mennesker i stedet for natur og med plads til sjov og ballade.

For alle tre former gælder det, at de mange gange falder i to afdelinger, eksempelvis en naturbeskrivelse efterfulgt af en årstidsangivelse, en årstidsangivelse efterfulgt af en observation, konstatering, association eller andet i den retning. Når de ikke gør det, er der den anden mulighed, at digtet bliver trukket igennem i en og samme bevægelse. I begge tilfælde får digtet ét og kun ét omdrejningspunkt. Endelig kan det så komme i tre afdelinger, hvor hver linje står for sig selv. I dem alle kan der være optræk til metaforer og flertydigheder, og de betjener sig sjældent af rim, allitteration, assonans og deslige. Disse tre former er her nævnt i forhold til deres hyppighed.

Den første haiku-mester var som nævnt Basho, og allerede han producerer en række haiku, der ikke er på 17 stavelser, og 10 andre uden en årstidsangivelse. Så til at begynde med er disse sider af formen under nedbrydning, og antallet af stavelser ville nok ikke have været tillagt den samme betydning i dag, hvis ikke Shiki havde gjort det til et af formkravene i haiku. Samtidig bibeholder han naturaspektet og kræver, at sammenstillingerne er 'objektive' og ikke har tilløb til metafordannelse. At de er objektive vil sige, at de ikke udspringer af fantasien, men af konkrete sansninger. Denne holdning er kommet til at spille en stor rolle for haiku'en i det 20. århundrede, men allerede i Bashos egen levetid og lige efter myldrer og

bobler det med haiku, der ikke længere respekterer nogen regler. Som sædvanlig, fristes man til at sige, giver det imidlertid de efterfølgende traditionister, anført af Takaham Kyoshi (1874–1954), endnu mere vind i sejlene.

Hvad angår stavelserne, forholder det sig sådan, at der er en uafsluttet diskussion om, hvor mange stavelser en haiku på et vestligt sprog skal have. Det er der, fordi man ikke bare kan overføre antallet af japanske onji, den lyd, der minder om en stavelse, da de ikke har samme vægt som en vestlig. Det bud, de fleste kan enes om, er på 12–15 stavelser, hvis udstrækningen af teksten skal være den samme; Blyth har været helt nede på 2–3–2 stavelser/tryk med det for øje, at rytmen skulle tilgodeses. Men de 17 stavelser har noget over sig, der gør, at de hænger ved overalt, også i den danske overtælgelse af formen.

Og historien er ikke slut endnu. Når en traditionel japansk haiku ofte har 17 stavelser, eller i hvert fald kan ramme dem per automatik, skyldes det mindst to forhold: at traditionen fornys ved, at gamle linjer tages op og sættes i nye omgivelser, og at årstidsangivelserne næsten altid er på 5 stavelser, lige til at sætte ind, så som: ‘kattes kærlighed’, ‘strefjende katte’, ‘gravide katte’ og ‘vandrende katte’. Der findes flere varianter over kattene, og årstiden er vinter/tidlig forår. Hvad stavelserantallet angår, er den hjemlige diskussion om de 17 stavelser, der opstår ud af formen eller bliver arbejdet på plads, altså ikke helt relevant.

De årstidsangivelser, kigo, som er nævnt her, stammer fra en saijiki, der må betegnes som en haiku-encyklopædi. Disse saijiki er som hovedregel inddelt efter årstiderne, der igen er underinddelt i 7 kategorier: årstiden, himlen, jorden, mennesker, iagttagelser, dyr og planter, og nu efterhånden også den 8.: hvad som helst. Dem kan man slå op i, hvis man vil vide, på hvilke måder, man kan betegne en årstid, eller rettere hvordan forgængerne har gjort det, for der er nemlig ingen krav om, at deres faconer genbruges. Men det må siges at være lidt underligt i et internationalt perspektiv, at en gravid kat i et digt skal være et struktursignal, som betyder forår. Det kunne i princippet lige så godt have betydet sensommer, men gør det ikke, fordi et kigo udpeger den årstid, hvor ‘fænomenet’ er mest iøjnefaldende, inden for denne forståelsesramme altså når katten bliver gjort gravid.

Saijiki'ene spiller samme rolle i den japanske tradition, som ‘udvalgte digte’ og ‘samlede digte’, inklusive noter, kommentarer og forord af en kendt person, spiller i den vestlige. Da saijiki'ene indtil ganske for nyligt kun medtog haiku, der faldt ind under en årstid, er det blevet det altdominerende træk i den japanske haiku. Men også den side er under hastig nedbrydning, ikke mindst på grund af det voksende antal årstidsløse digte – alle de

store har også skrevet flere af den slags – og på grund af den internationale opmærksomhed, haiku'en er genstand for.

Efterhånden kan det vel ikke komme som nogen overraskelse, at den nyere eksperimenterende japanske haiku-tradition helt har forladt de 17 stavelser, årstidsangivelsen og naturbeskrivelsen. I stedet stiller den nogle andre krav, der skal opfyldes, for at det kan kaldes en haiku. For den mere traditionelle haiku forholder det sig sådan, at de fleste har, hvad der på latiniseret japansk ville kunne kaldes 5–7–5 stavelser, men det er dog ikke nødvendigt; at de gerne falder i to afdelinger og endelig, at udgangspunktet er årstiden, himlen, mennesker etc. eller hvad som helst. Intet er finere og bedre end noget andet, men tager man udgangspunkt i en kendt kategori, så kan man i en saijiki finde nogle eksempler på, hvordan det er gjort tidligere. Nogle vil tilføje, at en haiku skal styre fri af dagligsproget, mens andre ikke tager det så nøje.

For at opsummere: Haiku'en, som vi kender den i dag, nedstammer fra hokku'en, den bør indeholde et årstidsord, kigo, men gør den ikke det, er der alligevel nogen, som vil kalde det for en haiku, andre vil mene, det er en senryu. Det eneste formkrav i haiku'en er altså brugen af årstidsord, selv om storbyerne, industrien, drivhusene osv. er med til at nedtone deres betydning. Og for japanerne er det element i digtningen at sammenligne med heksumeteret for Homer, det kan som bekendt også varieres. Men eftersom der ikke findes nogen dansk saijiki, giver det ikke nogen dybere mening at skelne mellem haiku og senryu i den danske tradition, når indholdet da ikke lige frem åbenlyst inviterer til det. I og med at haiku'en flytter fra Japan, mister den altså til dels sit formmæssige kendetegn, kigo'et, men beholder naturligt nok sin prægnante karakter. Derimod får den mange steder tilført et zen-aspekt og kravet om de 17 stavelser – begge dele er ikke basale i den japanske tradition, for som Basho sagde om det sidste: »Even if you have three or four extra syllables – or as many as five or seven – you need not worry as long as the verse sounds right.«³ Til det første kan nævnes, at nogle japanske haiku-digtere sågar er kristne.

Endnu et af den japanske haikus særtræk mangler at blive omtalt. John Cage har beskrevet det på denne måde: »A poem by Basho, for instance, floats in space: any English translation merely takes a snapshot of it; a second translation shows it in quite another light.«⁴ I samme tone, men lidt mere tilbageholdende: »The poet leaves the poem unfinished, so to speak, and each reader is expected to »complete« it with a personal interpretation.«⁵

3. Ueda: *Basho and His Interpreters*, p.80.

4. John Cage: *M*, Hanover 1973, p.x.

Eller: »The haiku poet merely suggests an aspect of nature [...] and invites readers to complete the meanings for themselves.«⁶ Her er et eksempel, haiku'en er af Basho:

»life in this world
just like a temporary shelter
of Sogi's«⁷

»passing through the world
indeed this is just
Sogi's rain shelter«⁸

Haiku'en kommer for alvor til vesten efter Ezra Pounds imagistiske indsats i begyndelsen af det 20. århundrede, men det store ryk sker med R. H. Blyth og H. G. Hendersons meget omfattende værker om haiku-traditionen fra slutningen af 40'erne og fremefter. De to herrer er, om ikke andet, i hvert fald enige om, at en haiku er et digt, der i bredest mulige forstand nagler et stykke natur, og at det blandt andet sker gennem brugen af årstidsord. Og dette aspekt er som nævnt også det, der bliver tilbage, når alle de andre regler er skrællet væk. Hvor naturbegrebet begynder og ender er en filosofisk diskussion, der ligger uden for disse rammer. Ser man på den nyere haiku-digtning, må natur siges at være det, et menneske kan opleve med sine sanser, fra kageglasur over håndklæder til forårsregn.⁹

Når det er nødvendigt at bringe den amerikanske tradition på bane, skyldes det blandt andet, at den er med til at bringe haiku'en til Danmark via Pound, Allen Ginsberg, Jack Kerouac og måske Gary Snyder, der bliver grundigt læst af Peter Laugesen og Dan Turèll. Pound bruger haiku'ens minimalistiske træk i et forsøg på at rense digtningen for overflødige geandter, især adjektiver og upræcis sprogbrug. Men ser man på hans bedst kendte forsøg: »In a Station of the Metro«, læner det sig tungt op af den ældste metafor, *comparatio*'en, hvad der dog ikke nødvendigvis behøver at adskille det fra den østlige tradition:

»The apparition of these faces in the crowd:
petals on a wet, black bow.«¹⁰

På dette tidspunkt i litteraturhistorien, omkring 1913, er den store udfordring at få teksten kvalificeret som et fuldendt digt og ikke som frag-

5. Ueda: *Basho and His Interpreters*, p.v.

6. Stephen Addiss: *A Haiku Garden*, 1. udg., 2. oplag, New York 1999, p.7.

7. Ueda, p.83.

8. William J. Higginson: *The Haiku Seasons*, Tokyo, London 1996, p.25.

9. Eksemplerne er hentet fra Cor van den Heuvel: *The Haiku Anthology*, 2. udg., London 1991.

10. Citeret efter Christine Brooke-Rose: *A ZBC of Ezra Pound*, London 1971, p.97.

ment, aforisme, ‘petitstof’ og deslige. Så Pound har nok ikke været så nøjeregnende, når det gjaldt at undgå sammenligningen, hvis man vælger at læse det på den måde. Alene det, at han giver digtet en barselshistorie:¹¹ han gik med det i et år og havde forsøgt at skrive det to gange tidligere. Dette er nok til, at man med god ret kan overveje, om det er en haiku; den skal kunne rystes ud i én bevægelse og på opfordring. Eller sådan er den japanske tradition med legenden om en digter, der laver 20.000 af slagsen på 24 timer.

Hos Kerouac og Ginsberg er det, der står på papiret, det, der er. Det kan måske være en smule svært at forstå, hvis man er opdraget med at skulle afkode metaforer, symboler og den slags, men her er en prøve fra Kerouac:»

»Missing a kick
at the icebox door
It closed anyway.«¹²

Det er sandsynligvis i orden at tænke, at nu er Jack fuld igen, og det gør det måske også lidt sjovere at være læser, men bogstaveligt talt står der bare, at fryseren lukkede af sig selv, måske fordi sparket flyttede luften; og det var nok til at gøre det til digt. Går man til Ginsberg, kan det lyde sådan her:

»on the porch
in my shorts –
auto lights in the rain.«¹³

I begge tilfælde er der tale om et billede, som forskydes og bankes på plads. For at mime Laugesen kan man sige, at det er den korteste genvej i sproget mellem handling og glemsel.

Haiku i dansk litteratur

Før Hans-Jørgen Niensens *Haiku. Introduktion og 150 gendigtninger* (1963) er det i den danske litteratur muligt at finde det korte, til tider fyndordsagtige digt, som læner sig op ad de latinske epigrammer og smædevers, blandt andet hos Kingo, Holberg, Baggesen og Hauch. Aarestrups ritorneller

11. Se f.eks. *Ezra Pound og hans epok*, red. Gunnar Harding, Stockholm 1990, p.206.

12. Citeret efter van den Heuvel, p.113.

13. Allen Ginsberg: *Collected Poems*, New York 1984, p.137.

fordeler sig over tre verslinjer, men at begynde at tale om haiku i nogen af tilfældene virker malplaceret.

I 1965 udgav Malinovski samlingen *Poetomatic*. Den består af i alt 110 korte og meget korte tekster fra egen hånd blandet op med citater af Blake, Buson, Éluard og andre. Som i det meste andet Malinovski skrev, bliver flere af teksterne båret af en social indignation og en vilje til at eksperimentere med formen. Han overholder altså sjældent en eneste af de haiku-regler, der er skitseret ovenfor. Malinovski tager det korte digt op, der taler direkte ind i tiden, og havde han komprimeret visse af teksterne, ville de have været mere i tråd med den nyere haiku. Et eksempel på nogle af disse stiltræk er:

»håb
lykke

krykker
at kaste«¹⁴

Her er metaforen på spil igen: håbet er en krykke, og lykken er en krykke, og hvis du kan klare dig uden krykker, hvorfor så ikke smide dem væk. Digtet synes selv at bede om at blive ført videre, lede til anden handling, da det har et belærende indhold, det vil aflevere; lad være med at støtte dig til håbet eller lykken, hold dig til realiteterne eller noget lignende. Men samtidig er det også muligt at finde følgende:

»der er
ingenting
bag bjergene
bag blomsterne og sangen«¹⁵

Her er digtet fordelt over seksten stavelser, og selve anslaget må siges at tilfredsstille flere af de kriterier, der er angivet ovenfor. Med lidt god vilje kan digtet siges at falde i én bevægelse. Det tager afsæt i en konstatering, »der er ingenting...«, som forlænges ud i et stykke natur; det angiver en årstid – her tages igen forbehold for det lidt vilkårlige træk, at blomster udpeger en årstid, nemlig forår – og endelig drejes digtet med sangens indtræden til at blive et generelt udsagn om natur og digtning; de er/kan være ren overflade, blomster er ikke smukke, bjerge er ikke høje, og der er ikke noget budskab

14. Ivan Malinovski: *Poetomatic*, Kbh. 1965, upag.

15. Op. cit., upag.

bag ved at forløse. Måske ikke engang dem, der her trækkes frem. Set fra et nutidigt synspunkt er det ikke et diskvalificerende træk, at haiku'en spreder sig over fire linjer. Og slet ikke i en vestlig sammenhæng.

Ser man på tiden omkring *Poetomatic*, dukker Vagn Steen og Hans-Jørgen Nielsen op i landskabet. Deres digtning og skriverier var med til at rydde en lysning til tekster ved siden af de højmodernistiske (med henholdsvis *Digte?* (1964) og *At det at, et læsealbum* (1965) for nu at nævne to); men det er lige så ofte Per Højholt, der får æren af at være rambuk for den eksperimenterende danske litteratur. Det er med bøgerne *Min hånd 66* (1966), *Show* (1966), *Turbo* (1968) og *+1* (1969), at Højholt for alvor får udmanøvreret metaforen som erkendelsesmotor til at begynde med, men han opdager jo, at den har det med at stikke sit hoved frem, hvor han mindst venter det. Når det tit er Højholt, der bliver trukket frem, skyldes det sikkert, at han har humoren på sin side, og det er ikke nogen dårlig ledsager. Hvis bare det er sjovt, så har man nemlig allerede forstået noget. Og det morsomme indslag er at finde overalt i haiku-digtningen fra Basho og til i dag. Det er dog sjældent, at Højholt kommer ned på en 14-20 stavelser strøet ud over 1-4 verslinjer, men det kunne da være fristende at foreslå de følgende linjer fra +1 som kvalificerede bud på haiku. Den første er en omskrivning af et stykke fra Turbo, den anden er til stede in spe samme sted:

»solen se dens vældige horn mælken fryser i sin karton«

»snaps fars kapers ribs laks asters sovs gips labskovs østers slips turnips«¹⁶

Kombinerer man de stiltræk: kort, præcist, metaforfrit og underholdende, bringer Dan Turèll sig selvsagt på banen. Samtidig er hans tekster normalt så åbne i alle henseender, at det er rimeligt at se dem som ubegrænsede og uafgrænsede, uanset om det er korte eller lange former, der anvendes. Uafgrænset i denne sammenhæng vil sige, at digtene appellerer til flere forskellige læsninger, ligesom de længere ragaformede digte andre steder i forfatterskabet gør. Hvilket igen giver en oplevelse af, at teksten kun er der, mens der læses, og det træk findes som nævnt også i haiku.

Fra begyndelsen af sit forfatterskab gør Turèll det tit i den helt korte form, alene titlerne på et par af de første bøger angiver det: *40 linjer* (1969) og *Områder af skiftende tæthed og tomhed* (1970), og de allerfleste af overgrundsbøgerne indeholder længere passager af korte tekster. Den korte form

16. Per Højholt: *+1*, Kbh. 1969, upag.

er altså til stede fra først til sidst og er ikke noget, der kun sættes i spil enkelte steder ved en særlig lejlighed.

I overgrundsdebuten *Områder af skiftende tæthed og tomhed*, hvor indgangscitatet i øvrigt er af Malinovski, består en stor del af bogen af kortere tekster, til eksempel denne:

»jeg har leget med blindheden : blindheden har leget med mig«¹⁷

16 stavelser og det velkendte haiku-kolon; på japansk angives kolon med ya. Så er opgaven at lade 'blindheden' klinge med uden at gøre alt for meget ud af det. I *Bevægelser, formålsløst cirkende* (1971) er de sidste godt 100 sider igen overladt til de helt korte tekster, men også i bogens første afsnit er der noget at komme efter:

»hvor begynder dét hvor begynder jeg
hvor begynder Batman«¹⁸

Det er helt og aldeles eksemplarisk, hvordan denne haiku kombinerer verden, jeg'et og forestillingsevnen i nævnte rækkefølge og med særlig tryk på den sidste, da det er der, læseren bliver løftet hen. Også i *sekvens af Manjana ...* er det muligt at finde haiku, og her er det nok i orden at korrigere og kalde det en senruy. I det følgende vil det være på sin plads at fremkalde Turèlls håndskrift på sin indre skærm, mens man læser citaterne.

»DER ER IKKE ANDET
END MINE SÅR
DER VIRKELIGT ER MIT«¹⁹

Afsnittet Li-digte i *Karma Cowboy* (1974) vrimler med små, finurlige sager, men en stor del af teksterne flyder lidt for meget ud i kanterne, dog ikke disse om lys og mørke og rolige handlinger i en infernalsk larm:

»ER LIGE VED
AT KYSSER LYSET«
GOD NAT«²⁰

17. Dan Turèll: *Områder af skiftende tæthed og tomhed*, Kbh. 1969, p.107.

18. Dan Turèll: *Bevægelser, formålsløst cirkende*, Kbh. 1971, p.11.

19. Dan Turèll: *sekvens af Manjana ...*, Kbh. 1973, p.139.

20. Dan Turèll: *Karma Cowboy*, Kbh. 1974, p.158.

»Mågerne skræpper og harker
mens jeg renser negle
til Dansktoppen«²¹

Et andet eksempel på Turèlls brug af det korte uafgrænsede digt, hvor haiku tilbyder sig selv som målestok, kan findes i *Alhambra blues* (1983), der består af tekster fra 1978–82:

»# 114 KUNG *) KEATON **) HAIKU BLUES

Min datter:
Guds båthorn –
*): fu-tse
**): Buster«²²

Amerikansk stumfilm og østens filosofi møder hinanden i den opfattelse, at livet er herligt og underholdende, men det kan være nødvendig med et lille dyt i siden for at opdage det. Andre haiku står at læse i *Forklædt til genkendelighed* fra 1989, hvor teksterne stammer tilbage fra 86/87. Denne bog må siges at være optakt til den sidste del af forfatterskabet, hvor Turèll genop-søger den eksperimenterende stil fra begyndelsen af 70'erne, og bogen indeholder et pænt antal haiku i de håndskrevne afsnit (10 i løbet af 25 sider):

»Søndag i Stockholm
November
En ét ords-haiku:
STÅNGT!
Over hele Sverige
en ildskrift på Himmelen:
STÅNGT!«²³

Hvis man begynder at tælle efter det første kolon, indeholder teksten 16 stavelser og fylder fire verslinjer, og dermed er det ikke kun en ét ords-haiku, men en haiku. Her skal det nævnes, at både gamle og nye haiku-mestre en gang imellem forsyner deres skriblerier med noter/kommentarer, der sætter en ramme om teksten ved at indsætte den i en større historie. Derudover er

21. Op. cit., p.183.

22. Dan Turèll: *Alhambra blues*, Kbh. 1983, upag.

23. Dan Turèll: *Forklædt til genkendelighed*, Kbh. 1989, p.25.

der angivet et sted, en årstid og en ærbødighed over for værten. I samme bog står der længere fremme:

»Terningerne
smælder i bordet –
spillerens trompet-fanfare!«²⁴

Denne brug af tankestregen er eksemplarisk for en vestlig haiku. De ovenfor citerede haiku fremviser to sider af måden, han arbejdede med dem på: enten flirter han med navnet på overfladen eller han ryster dem bare ud uden kommentar. De tre sidste samlinger i forfatterskabet består primært af helt korte tekster, der er sat omløbende. Her er det muligt at finde flere haiku, men af pladshensyn må læseren nøjes med en tre stykker. Disse tekster er sat med antikva.

»Frysende Himmel
Smeltende stjerner

‘Hallucinationer’«²⁵

Her er angivet en årstid, den har 17 stavelser, godt nok i mønsteret 5–5–7, men det har mange moderne traditionalister også været ude i, og samtidig er den registrerende på flere planer: Stjerner brænder selv i meget kold luft, ja, de brænder endda sig selv op, det kan føles uvirkeligt, og det er det måske også, hvis man hæfter sig ved ‘smeltende’.

»Slide skosåler
og lede efter mirakler –

År efter år –«²⁶

Måske er det lykke-lotto, det handler om, måske åbenbaringer; og læg mærke til, at der ikke er noget didaktisk niveau i teksten i modsætning til Malinovski som tidligere vist.

»Sé alle disse

24. Op.cit., p.45.

25. Dan Turèll: *Himalaya Hilton*, Kbh. 1991, p.22.

26. Dan Turèll: *Gud & Gokke*, Kbh. 1992, p.27.

forskelle. Som de dog
ligner hinanden!«²⁷

Ikke to dråber vand er ens, og alligevel ligner de hinanden, som en af de faste vendinger i sproget vil vide. Det er en oplevelse, man også kan have, mens man skræller kartofler eller fodrer ænder – for nu at blive i Turèlls kvarter – men digtet vender oplevelsen om, sådan at forskellene rent kronologisk kommer først, hvor de normalt kommer efter, og dermed bliver der et digt ud af det.

For Peter Laugesen forholder det sig også sådan, at det korte, rappe anslag har været med gennem hele forfatterskabet, men han angiver selv haiku'en som en særlig form: »[...] jeg har haft den [haiku'en] med fra begyndelsen, fordi jeg læste så meget amerikansk litteratur – og netop haiku var en af de ting, der inspirerede de amerikanere.«²⁸ Og et andet sted hedder det således: »Det ideelle er stadig en endeløs række af den slags digte, der kaldes haiku, og som ikke er digte sådan set, i hvert fald ikke efter mine begreber, de er xxxxx steder, hvor tingene blir virkelige i ord...«²⁹ Når det nu i overensstemmelse med Laugesens egne udsagn skulle være muligt at finde haiku fra forfatterskabets begyndelse, vil det følgende koncentrere sig om årene fra 1967-1979, for som Lars Bukdahl allerede har gjort opmærksom på i *Danske digtere i det 20. århundrede* (2000), så er det muligt at finde haiku drysset ud i bøgerne fra 1979 og frem, hvor de er mere eller mindre tydeligt markerede. Ud af *Landskab* er det muligt at mejsle den følgende haiku, hvilket vil sige, at den er taget ud af en sammenhæng:

»Brede veje sniger sig ud imod havet overvåget af lys«³⁰

Mens denne står flot for sig selv:

»Ordene er noget man kan skjule sig bagved foretræk regnen.«³¹

Den anden linje er måske mere en senruy end en haiku, men de har begge det samme fine drive, som man kan finde 20–30 år senere i forfatterskabet; og begge opstår i mødet mellem menneske og natur, hvilket jo er et af

27. Dan Turèll: *Tja-a Cha Cha*, Kbh. 1993, p.50.

28. *Ordkvartet Århus* red. Ejgil Søholm, Århus 1990, p.43.

29. Dan Turèll, Jens Smærup Sørensen, Henning Mortensen, Peter Laugesen: *Dan Turèll, Jens Smærup Sørensen, Henning Mortensen, Peter Laugesen*, Århus 1972, upag.

30. Peter Laugesen: *Landskab*, 2. udg., Kbh. 1970, p.23.

31. Op. cit., p.24.

haiku'ens mest markante kendetegn – både som form og i Laugesens måde at bruge den på, hvad der vil vise sig mere end en gang i det følgende. Selv i de to næste bøger i forfatterskabet: *Skrift* (1969) og *Man kan ikke sige...* (1969) er det muligt at finde noget, der læner sig op af et haiku-glimt, her fra den sidstnævnte, igen taget ud af en sammenhæng:

»Så små dele at ingen af dem kan have nogen tilværelse enkeltvis.«³²

Og fra *Katatonien* (1970) springer denne tekstbid i øjnene, når haiku-brillerne sidder på næsen:

»Træet kalder
liså langsomt
som en basun
gennem kold varm
vind«³³

Sprogets yoga fra 1971 egner sig ikke til at blive plukket i, men i *Det er kun en måne af papir* (1973), som er den første udgivelse efter samarbejderne med Mortensen, Sørensen og Turèll, hvor den ovenfor citerede tekst om det ideelle digt var fra et af dem, står følgende helt for sig selv på sin egen side, med det for haiku-digtningen karakteristiske lille begyndelsesbogstav:

»kroppen er en væg
der dårligt er der
mellem totale sprog«³⁴

I de efterfølgende store breve med hulter til bulter poesi, *Guds ord fra landet* (1974), *Anarkotika* (1975), (*Blues* (1977) falder uden for dette mønster) og *Hamr & Hak* (1977), er det muligt at gå ind og klippe flere steder, her er et par mønstergyldige eksempler fra Hamr & Hak. De to første er rene registreringer uden overflødig pynt, og det er den sidste også, når man accepterer, at billedet af skyerne som beskidte er en konkret beskrivelse af, hvordan de ser ud i månelysen, i god samklang med Shikis krav om 'objektivitet':

32. Peter Laugesen: *Man kan ikke sige...*, Kbh. 1969, p.84.

33. Peter Laugesen: *Katatonien*, Kbh. 1970, p.45.

34. Peter Laugesen: *Det er kun en måne af papir*, Kbh. 1973, p.15.

»Tæt fin regn
en orange sok
tabt på fortovet«³⁵

»Det regner i dag
fin regn
jeg går og ser
på alle dråberne«³⁶

»månen er bleg og skjuler sig
bag hurtige beskidte skyer«³⁷

I *Den flyvende hollænder* (1977), der også hører til blandt brevene, står ordet haiku igen at finde for første gang i en bog siden 1972:

»haiku desperado

den hvide mand købte amerika for ildvand & geværer
– tror han –«³⁸

En overskrift, en haiku og en kommentar? Læseren må selv bestemme. Men denne fra *Blues* er ret tydelig:

»sneen klampede
under træskoene
på vej gennem parken«³⁹

For flere af de her citerede tekster gælder det, at de ofte er skrevet et par år før de kommer i bogform. Så udgivelsesårene kan altså ikke bruges til at lave en fast kronologi. I 1978 kommer *Den automatiske pilot* med undertitlen *64 Digte*. Det er den første udgivelse fra Laugesens hånd, som bærer genrebetegnelsen digte, og alle 64 af slagsen er på tre linjer og med et stavel-sesantal, der varierer imellem seks og nogle og tredive. Her melder haiku'en sig igen som den genre, de skal vurderes ud fra:

35. Peter Laugesen: *Hamr & Hak*, Viborg 1977, p.28.

36. Op.cit., p.34.

37. Op.cit., p.41.

38. Peter Laugesen: *Den flyvende hollænder*, Kbh. 1977, p.121.

39. Peter Laugesen: *Blues*, Kbh. 1977, p.17.

»store tomme ord
så lad os bruge dem
totalt intetsigende«⁴⁰

Nu er det ikke rigtig til at sige, om Laugesen vil glæde sig over det ovenstående lille haiku-katalog, eller om han vil sakse teksterne nogle andre steder, men det udpeger en vej man kan gå, hvis haiku'en for alvor skal etableres i den danske tradition og ikke kun være et navn til korte, prægnante tekster. For en af de bærende søjler i haiku er jo, ligesom i alle andre teksttraditioner, at man kan se, hvordan ens forgængere har gjort, og hvilke kommentarer de selv og andre har knyttet til de enkelte tekster. Og der er nok at tage fat på:

»Der stjæles ikke nær nok
fra fuglenes pipliotek.«⁴¹

Bukdahl har sikkert haft Kurt Schwitters i tankerne, da han skrev dette, men det fungerer også fint som en haiku.

Men for endnu engang at træde et skridt baglæns: når haiku'en først for alvor bliver en del af det danske tekstlandskab efter 1965, og det med så prominente navne som Malinovski, Laugesen og Turèll, men også med en Klaus Høeck, der har brugt formen i de seneste par bøger, skyldes det blandt andet en ændring i forfatternes æstetiske optik. Det er ikke længere et større, komplekst organisk hele, der er målet med skriveriet, ej heller er de nævnte forfattere begejstrede for højmodernismens brug af metaforer, der ikke rigtig lader sig skelne fra romantikkens ideer om symbolet: det mangede, flertydige billede, som skal forløses. Sammenholder man det med, at haiku'en generelt er fri for metaforer, og at den samtidig vel nok er en af de mest demokratiske former i verden, forstået som størst mulige geografisk udbredelse til det størst mulige antal mennesker, er det måske det, der gør den til den eneste faste form i det 'opbrud', som Anne Borups beskriver i sin artikel »Den danske modernismekonstruktion«.⁴²

Når det er muligt at finde haiku spredt ud over Laugesens og Turèlls forfatterskaber, som det fremgår af det ovenstående, er det et sikkert tegn på, at man har med en digtning at gøre, der også i andre henseender fungerer efter

40. Peter Laugesen: *Den automatiske pilot*, Århus 1978, upag.

41. Lars Bukdahl: *Rimes den Ene og Rimes den Anden*, Kbh. 1997, p.53

42. Anne Borup: »Den danske modernismekonstruktion« i *Kritik* 147 (2001).

regler, der adskiller sig fra dem, man er vant til. For at eksemplificere, at det faktisk skaber forvirring blandt anmelderne, kan anføres et par klip fra modtagelsen af Turèlls *Himalaya Hilton* (1991): »...Dan Turèll [...] har [...] forrådt litteraturen, forstået som en søgen i formerne, og dømt sin skrift til i én uendelighed at henvise til en poesi, som han tror at kende bedre end nogen, samtidig med at han føler sig for fin til at udfordre den...«, skrev Erik Skyum-Nielsen i *Information*,⁴³ og han fik følge af Per Højholt i *Jyllands-Posten*: »...en hel del af digtene er faktisk bare notater, vitser, meninger, udbrud, og man leder efter en kunstnerisk begrundelse for at de er taget med.«⁴⁴ Hvormed er sagt, at en del af digtene faktisk ikke er digte. Ingen af anmelderne har således blik for det vanskelige spil, der består i, at digteren tilsyneladende tager revl og krat med, så skidt og kanel får lov til at belyse hinanden. Det er ellers et gammelt trick i den eksperimenterende litteratur fra Ezra Pound og fremefter. Haiku'en er i den danske version mange gange en del af dette spil.

43. *Information*, 8/10–1991.

44. *Jyllands-Posten*, 8/10–1991.