

*Jakob Schweppenhäuser*

## Art Forms in Poetics: On the Relationship between Poetry and Poetics in Niels Lyngsø's *MORFEUS*

### *English Summary*

In Denmark, the genre of poetics has to a high degree developed into poets' own reflections on their literary work and working process. This turn has resulted in a textual hybridity, restlessly oscillating between essayistic-theoretical orientation and poetic discourse. It has been pointed out that scholars have generally failed to pay attention to the artistic elements of such poetological writings. This is where this article takes its point of departure, probing Danish poet Niels Lyngsø's abundant, complex and ambitious bastard piece *MORFEUS* from 2004 – a blend of visual poetry, sonnets, associative lists, essays on literature and the arts and many other forms. Inserted in a slipcase, the large quadratic, unpagged sheets, fastened with metal rings, seem extremely tactile; the reader becomes a *percipient*, a sensing body. As the poetry and the poetics are inseparably wrapped in each other, the poetic, sensuous perception mode is encouraged to be transferred to the ordinarily content-orientated reading of theoretical reflections. The point is now that this transfer turns out to be fruitful: the *poetic function* is at times strikingly operative. Passages where this is the case are analysed profoundly and the implications and perspectives of this fusion of poetry and poetics are unfolded.

*Jakob Schweppenhäuser*

F. 1983. Ph.d.-stipendiat ved Nordisk Institut, Aarhus Universitet. Han har senest publiceret artiklen »Krydsild. Om Simon Grotrians salmedigtning mellem X, + & †« i *Kritik* Årg. 41, 189 (2008), pp. 73-84. Han er desuden billedkunstner og musiker og udsendte i 2007 som del af duoen Schweppenhäuser/Thomsen det prisbelønnede album *Hjertets abe sparker sig fri* med digteren Morten Søndergaard.

*K&K* 108 (2009), 160–186

## Poetikens kunstformer

Om forholdet mellem poesi og poetik i Niels Lyngsøs *MORFEUS*

»Det centrale problem med poetikgenren, som den er blevet praktiseret i Danmark fra Poul la Cour over Per Højholt og Søren Ulrik Thomsen til i dag, er balancen mellem teoretisk stringens og kunstnerisk frihed«,<sup>1</sup> hedder det indledningsvis hos Jon Helt Haarder i hans polemiske artikel »Ville De turde købe en brugt bil af denne genre?« Helt Haarder er implicit produktionsorienteret: poetologerne selv slås i deres skrifter med denne genremæssige balancegang. Omvendt hos Benedikte F. Rostbøll, som accentuerer poetik*receptionens* problemfyldthed i navigeringen i samme skisma, idet hun anfægtende anfører, at »forskerne generelt forsømmer at undersøge poetikkernes kunstneriske udformning og poetiske elementer«. <sup>2</sup> Således skal netop dette være nærværende artikels elementære udgangs- og omdrejningspunkt: at undersøge de poetiske elementer i de poetikalske passager i den danske digter Niels Lyngsøs selvudnævnte »bogenstand« [sic] *MORFEUS* (2004).

*MORFEUS*, som fuldender en trilogi begyndende med *STOF* (1996) efterfulgt af *FORCE MAJEURE* (1999), fremviser allerede fra første øjekast en sjælden radikalitet og hybriditet: Indlagt i en kassette er omtrent 200 upaginerede, kvadratiske løsblade (25x25 cm), over hvilke en mangfoldighed af tekstformer i alle størrelser slynger sig i alle retninger, sammenhæftet med metalringe i ryggen.<sup>3</sup> Mest slående synes den måde, hvorpå digte og reflekterende poetikessays indvæves i hinanden at være – på de selsamme sider smyer de sig om hinanden og markerer dermed en gensidig afhængighed, som to sider af samme sag.

Bærende den både sidestillende og adskillende undertitel »Digte & poetik« markerer *MORFEUS* samtidig en tilsyneladende streng strukturering, som kan siges at have taget højde for den påpegede grundproblematik: skønt indlemmet i samme værk er teori og praksis tydeligt adskilt – af et &-tegn, som også samler de to genrer; Lyngsø understreger selv adskillelsens væsentlighed: »[...] jeg skelner altid, når jeg selv skriver [...] [poesi og teori] er to forskellige ting, det er to forskellige genrer, og man

skal holde dem adskilt«. <sup>4</sup> Ikke desto mindre skal denne undersøgelses således til dels modstræbende bestræbelse være den – ansporet af &-tegnet og den ovenfor skitserede grafiske sammenvævning – at læse den lyngsøske poetik som poesi. Eller mere præcist: at analysere og udfolde implikationerne af en række tilfælde, hvor den poetiske funktion, som vi snart skal vende tilbage til, er påfaldende virksom – det forhold taget i betragtning, at de optræder i en, tilsyneladende, ikke-poetisk kontekst. For det *er* den undertiden, den poetiske funktion, til trods for denne forfatterens ekspliciterede separationspolitik. Artiklens tese er således den, at en poetisk perceptionsmodus lønner sig også ved læsningen af *MORFEUS' teoretiske* tekster.

Før vi vender os mod *MORFEUS*, skal vi se nærmere på den poetiktradition, værket indskrives i.

### *Poetikstilistik i et ingenmandsland*

Poetikskrivningen har i efterkrigstidens Danmark drejet sig bort fra det, disciplinen oprindeligt omfattede. Mens begrebet 'poetik' tidligere betegnede læren om, hvad god digtning er, hhv. »hvad der specifikt kendetegner sprogkunsten i forhold til andre kunstarter«, <sup>5</sup> dækker det i dag i Danmark oftest over forfatteres egne refleksioner over digtekunsten samt personlige erfaringer med skrivepraksis og skabelsesproces. Denne anden poetiktradition strækker sig fra Poul la Cours *Fragmenter af en Dagbog* (1949) over bl.a. Per Højholts *Cézannes metode* (1967) og *Intethedens grimasser* (1972), Søren Ulrik Thomsens *Mit lys brænder* (1985) og *En dans på gloser* (1996) til skrifter af bl.a. Jørgen Gustava Brandt, Pia Tafdrup, Niels Frank og Inger Christensen; sidstnævnte, som må regnes for en af Lyngsøs væsentligste inspirationskilder. <sup>6</sup> Mens disse forfattere skriver det, man kunne benævne *eksplicitte* poetikker, skriver forfattere som Peter Laugesen, Dan Turèll og Klaus Høeck *implicitte* poetikker: inkorporerer poetikken i poesien. Lyngsø gør det omvendte: inkorporerer poesien i poetikken og forholder sig desuden til disse to poetikskrivningstraditioner ved grafisk at flette poesi og poetik sammen i samme bog og samtidig skrive en eksplicit poetik.

En indledende bemærkning i Højholts *Intethedens grimasser* kan være repræsentativ for den problematik, vi her beskæftiger os med: Højholt hævder, at bogen »foruden at være en essaysamling om show, sprog og skrift også [er] en fiktion og kan læses som en sådan [...] Hvis undertitlen 'roman' ikke ville have skabt unødigt forvirring ville jeg have brugt den«. <sup>7</sup> Dermed placerer han sig i en gråzone mellem fag- og skønlitteratur: »Jeg har heller ikke villet drive forskning, hvilket ses af det faktum at jeg arbej-

der uden definitioner, eksempler og noteapparat«,<sup>8</sup> hedder det tilsvarende i *Cézannes metode*. Hvad har han så villet drive?

Kort efter i samme værk skriver Højholt: »Sprogligt skulle disse notater befinde sig i et ingen mands land [sic]. En skønlitterær forfatter som vil ytre sig ræsonnerende/refererende tvinges måske til at oprette en form for væbnet neutralitet i sit sprog«. <sup>9</sup> Og det gør Højholt: mens la Cours tone i *Fragmenter* er højstemt, patetisk og lyrisk (»Før Havet selv faar Tunge og tør tale, kan du ikke vide andet om det end dets Liv i dig. Dets Navn er: Menneskehav!«<sup>10</sup>) skaber Højholt et køligt, nærmest renset sprog. I *Cézannes metode* tales fx om at »producere gyldig poesi«, <sup>11</sup> og i skarp modsætning til la Cour citeres ingen digte, ligesom skriftet rummer blot en enkelt henvisning til ét. Søren Ulrik Thomsen ligger stilistisk utvivlsomt tættere på Højholt end på la Cour og taler endda om, at han med poetikken drager »teoretiske konsekvenser [...] af den digteriske praksis«. <sup>12</sup> Alligevel er Thomsens sprogbrug mere lyrisk end Højholts. Det mest påfaldende greb, som måske kan kaldes retorisk, men som også synes at rumme en poetisk dimension, er en hyppig benyttelse af kiasmiske konstruktioner: »Således gøres teksten nærværende og nærværet tekstligt«. <sup>13</sup> Et andet særkende ved *Mit lys brænder*, som adskiller den markant fra Højholts poetiklignende skrifter, er indfletningen af otte digte i den poetologiske prosa. Dette greb vender vi tilbage til i forbindelse med *MORFEUS*. Poul Erik Tøjner kan opsummerende konkludere: »Diverse divergenser ufortalt er la Cour, Højholt og Thomsen enige om eet: at en poetik ikke er en lærebog, og at overvejelser over poesien derfor ikke foregår i et sprog væsensforskelligt fra poesien eget«. <sup>14</sup>

Vender vi nu blikket mod Lyngsø, er skrivemåden især karakteriseret ved to træk, eller måske snarere ved sammenvævningen af disse: på den ene side den nøgterne, pædagogiske tone og rationelle, saglige argumentation, på den anden de stadige og undertiden heftige indbrud af (eller udbrud i) poetiske træk. På et overordnet strukturelt niveau flettes, som hos Thomsen, poesi og poetik sammen i samme værk, men hos Lyngsø med en anden ligeværdighed (ordet 'digte' optræder således ikke nogetsteds på omslaget af *Mit lys brænder*). Mens *Mit lys brænder* er en poetik med en række digte i, er *MORFEUS* en mangfoldighed af genrer og sprogformer i et vildtvoksende fletværk, herunder digte og poetikstykker i lige mål.

### *Kunstformen der Natura: Lukrets & Hæckel*

Højholt tager i *Cézannes metode* afsæt i et fragment af førsokratikeren Anaximander. Første sætning i første kapitel lyder: »Den gruppe af græske

filosoffer som kaldes førsokratikerne arbejdede så nær ved filosofiens rødder at vi i dag kan fristes til at regne dem blandt poeterne«,<sup>15</sup> og senere: »Jeg vender tilbage til Anaximander, poeten«. <sup>16</sup> Poetikken bygges således på et fragment, som svajer i feltet mellem poesi og filosofi. Denne struktur genfindes hos Lyngsø i *MORFEUS*, som også griber langt tilbage i tiden for at finde sit afsæt, nemlig til romeren Lukrets, som nok var digter af profession, men som med sit læredigt, *De rerum natura* (Om verdens natur) – som er det helt afgørende grundlag for Lyngsøs poetikessay »De poematum natura«<sup>17</sup> – formidlede den materialistiske, epikuræiske filosofi. Lukrets' værk er således også at henregne under denne kategori, ubestemmelsesstedet mellem poesi og filosofi.

Imidlertid spiller også en anden videnskabelig kunstner eller kunstnerisk videnskabsmand<sup>18</sup> en væsentlig rolle i *MORFEUS*: den tyske biolog Ernst Haeckel og hans berømte værk *Kunstformen der Natur* (Naturens kunstformer<sup>19</sup>) fra tiden omkring forrige århundredskifte. Haeckels tegninger dirrer også i dette felt: »Men er det 'kunst', organismer præsenterer os for?«,<sup>20</sup> spørger således Jochen Martens i et forord til en nyere udgave af værket. Med Haeckels ophævelse (eller ignorering) af skellet mellem kunst og natur intoneres en lyngsøsk hovedpointe: »sproget fungerer grundlæggende på samme måde som (resten af) verden«<sup>21</sup> – sprogorganismerne muterer som biologiens, bogstavatomerne opløses og samles i nye konstellationer. Det synes følgende indlysende, at en spraglet haeckelsk gople – nærmere bestemt: *Desmonema Annasethe* – slynger sig op langs den kassette, *MORFEUS* ligger beskyttet i, flankeret af og indviklet i ord (bilag 1<sup>22</sup>), og at et figurdigt er som en haeckelsk tegning blot med tentakler gjort af bogstaver (bilag 2); man kan derfor med en omvendt tale om *Naturformen der Kunst* (Kunstens naturformer) hos Lyngsø.

Påstanden skal her være, at også den lyngsøske poetikskrivning svajer mellem polerne videnskab og poesi. For at finde begrebslig afklaring i beskrivelsen af de sproglige mekanismer, der er på spil, kan vi for en stund vende blikket mod lingvistikken.

### *Den poetiske funktions kontinuum*

Sit berømte begreb om sprogets *poetiske funktion* definerer den russisk-amerikanske lingvist Roman Jakobson som en »fiksering (*Einstellung*) på *Meddelelsen* som sådan, på meddelelsen for dens egen skyld«. <sup>23</sup> Den poetiske funktion optræder som »en ledsagende faktor« i alle »sproglige aktiviteter«, <sup>24</sup> men det væsentlige er nu, at den altid er en *underordnet* faktor – på nær i én sproglig aktivitet: digtningen. Her er den tværtimod »dominerende, determinerende«. <sup>25</sup> Hvad sker der med den sproglige

meddelelse under denne drejning ind mod kommunikationsmediet selv? Ifølge Frank Kjørup finder »en mere eller mindre markant sløring – via flertydigførelse – af reference til fordel for selvreference (henholdsvis ‘transparens’ til fordel for ‘opacitet’)«<sup>26</sup> sted.

Med dette in mente former spørgsmålet sig i nærværende sammenhæng nu således: er den poetiske funktion stabilt *underordnet* i den lyngsøske poetik, eller kan den undertiden siges at være *determinerende* med tilhørende sløring og flertydigførelse? Med en anden polaritet kunne man, med Kjørups ord, spørge, om formen hos Lyngsø undertiden er »den overordnede, styrende kraft, den som i sig selv poetisk former et lige så irreducibelt poetisk indhold«, eller er den »et blot retorisk greb til effektivt at udtrykke et for forestillingen allerede givet indhold«?<sup>27</sup> Dannes betydningen i visse passager som en funktion af formen, som den gør i poesien? Og hvilke konsekvenser får det for læseren, hvis vi kan svare bekræftende herpå?

Man kan her overveje, hvorvidt der her er tale om et kontinuum eller en dikotomi: eksisterer der en objektiv definerbar grænse for, hvornår den poetiske funktion går fra at være underordnet til determinerende? Vi skal i det følgende plædere for en kontinuumtankegang og forsøge at tænke den lyngsøske poetikskrivning ud fra følgende figur (hvor PF = Poetisk Funktion):



PF-kontinuet

Vi vil argumentere for, at poetikken i denne udspændthed kan trække(s) mod begge poler; det, vi i denne artikel interesserer os for, er de udsving mod højre, der finder sted i den lyngsøske poetikskrivning.

»[E]r en poetik kunst, eller vakler den bare i kunstens retning, når der bliver for kedeligt i teorien?«<sup>28</sup> Dette er litteraten (dvs. receptionen), Jon Helt Haarders, negative udlægning af udspændtheden. Forfatterens (dvs. produktionen), Niels Lyngsøs, positive udlægning lyder, at hvor teorien møder sin grænse, tager poesien over: »Dér, hvor filosofien hører op [...] dér begynder poesien. Der er en flosset grænseflade, dér hvor de mødes«<sup>29</sup> hedder det hos Lyngsø, og vi skal her hævde, at det er langs denne grænseflade, den lyngsøske poetik skrives.

## Serres-lig

Før vi vender blikket mod *MORFEUS*, er det oplagt at frekventere den franske filosof Michel Serres, som om nogen arbejder langs grænsefladen mellem filosofi og poesi – og som tælles blandt Lyngsøs væsentligste inspiratorer.<sup>30</sup> Lyngsøs afhandling om Serres fra 1994, *En eksakt rapsodi – om Michel Serres' filosofi*, rummer bl.a. en række refleksioner over forholdet mellem filosofi og poesi hos Serres, som kan være frugtbare at medtænke i analysen af dette forhold hos Lyngsø selv. Allerede på titelniveau er den poetiske funktion operativ: titlen er både stærkt rytmisk (tenderende mod det metriske: firefodsjambiske), rimet og gennemstrømmet af andre forskelligartede klanglige og grafiske ækvivalensrelationer (markeret med typografiske fremhævelser): en eksakt rapsodi – 0<sup>m</sup>icheL serres' ffl0sff. I det semantiske register synes sammenstillingen af det naturvidenskabeligt strenge »eksakt« og det musisk-poetiske »rapsodi« paradoksal, men netop dén er det springende punkt: i den serreske – og lyngsøske – optik består der intet modsætningsforhold de to sfærer imellem, og Serres kan således elegant anskueliggøre:

»Vivre de mort, mourir de vie,  
poème et science sont une exacte rhapsodie.  
Soit à réconcilier métaphores et théorie«<sup>31</sup>

»Rhapsodie« sammenvæver (af gr. *rapthein*: at sy sammen, *ode*: digt eller sang) både auditivt, gennem rimet, og etymologisk poesien (som »rapsodi« er metafor for) og teorien. »Denne anvendelse af en rimfølge finder sted i en videnskabelig tekst, der beskriver en lighed mellem digt og videnskab«,<sup>32</sup> som Jørn Erslev Andersen slår fast – og videre præciserer: »Digt og videnskab kan på denne måde siges i en eksakt rapsodisk form at befinde sig i to yderpunkter af den samme bestræbelse [jf. PF-kontinuet, JS], men adskilt af en porøs hinde, der opretholder forskellene mellem sangens og teoriens tilgange til én og samme fænomenverden«. <sup>33</sup> Det er netop denne porøse hinde, som nærværende undersøgelse efterprøver, og som tidligere benævntes en »flosset grænseflade«.

På samme måde som Lyngsø afdækker en længere række poetiske strukturer i Serres' værk – han bemærker eksempelvis, at »Serres i rigt mål anvender assonanser, allitterationer, ordspil med homonymer, osv.«<sup>34</sup> – skal vi i det følgende bestræbe os på at identificere sådanne, og mere vidtgående (i den højre retning på PF-kontinuet), træk i Lyngsøs eget værk – værket *MORFEUS* – med nedslag i hans refleksioner over Serres'.

## *Hapticitet, sanselighed & spatialitet*

Middelalder(kunst)historikeren Hans Henrik Lohfert-Jørgensen har i arkitekturteoretisk sammenhæng – med terminologisk klangbund hos kunsthistorikeren Alois Riegel – benævnt en moderne teoretisk vending mod en mere sanselig arkitektur *det haptiske kup*<sup>35</sup> (af gr. *haptéin*: at berøre). Især har den finske arkitekt og teoretiker Juhani Pallasmaa haft stor betydning for denne vending med sin arkitekturfænomenologi, bl.a. formuleret i den indflydelsesrige *The Eyes of the Skin* (London 1996), i hvilken han mod den (påståede) modernistiske okularcentrisme sætter en rehabilitering af det øvrige sensoriske register.

Man kan argumentere for, at Lyngsø med *MORFEUS* foretager et litteraturens haptiske kup: værket er enormt taktilt i hænderne på læseren – som dermed bliver en utilstrækkelig betegnelse. Denne fremstår i lige så høj grad som ‘venderen’, ‘drejeren’ og ‘føleren’, hvorfor vi i det følgende vil benytte den mere neutrale og bredere betegnelse *percipienten*.<sup>36</sup> Haeckel-kassetten, sammenhæftningen med ringe i ryggen og det roterende forhold, at teksterne løber i alle kompassets retninger afstedkommer en for læsesituationen helt usædvanlig aktivering af følesansen – *MORFEUS* som dreje-bog. Hver gang en side vendes, drejes percipientens opmærksomhed hen imod denne omstændelige handling, hun nødvendigvis må udføre med hænder og arme – og den drejes således hen imod *MORFEUS*’ materialitet, dens fysiske tilstedeværelse i rummet. Denne bevidstgørelse kan med de russiske formalister benævnes »mærkeliggørende«, »besværliggørende«, »underliggende« eller, som vi vil gøre det, »desautomatiserende«:<sup>37</sup> den automatik, hvormed en bogside almindeligvis vendes – og som kan siges at forårsage (eller bygge på) en abstraktion: man læser *som om*, der ingen afbrydelser er – obstrueres og skaber en bevidsthed om, at en bog ikke er en papyrusrulle, men et antal hver for sig eksisterende sammenhæftede ark – som, og det bliver den næste pointe, hver især også udgør et autonomt rum. Vi skal senere vende tilbage til disse to hermed blotlagte fænomener: sidens vending og sidens autonomi.

I *MORFEUS* *tvinges* percipienten ud i sanseligheden. Eksempelvis i mødet med en spejlvendt skrift (bilag 3): dels bider man i dette tilfælde uundgåeligt mærke i bogstavernes former, deres grafiske gestalter af tryk-sværite på papir, dels tvinges man ud i anstrengende manøvrer i forsøget på at gøre teksten læselig – hvad enten man vælger at hente et spejl, at holde arket op mod lyset for at læse gennem det fra bagsiden eller forsøger at dechiffrere tegnene, som de står på papiret. Vi kan igen tale



om en desautomatiserende gestus, denne gang i forbindelse med selve læsehandlingen. Spejlskriften og lignende konstruktioner (se fx bilag 4) kan sammenlignes med den tyske billedkunstner Georg Baselitz' berømte og berygtede varemærke: ved at vende sine motiver på hovedet drages beskuerens opmærksomhed i retning af andre kvaliteter end de motiviske, referentielle: mod billedets karakter af *maleri*: farver, former, bevægelser, teksturer etc., snarere end mod dets karakter af billede *af noget* (bilag 5).<sup>38</sup> Tilsvarende peger de morfeuske tekster på deres billedlighed; percipienten er både læser og beskuer: teksterne skal (læ)ses.<sup>39</sup>

Så vidt boggenstandens og tekststykkernes fysiske fremtræden. Indholdsmæssigt finder vi i *MORFEUS* poetikafsnit en tilsvarende insisteren på sanselighedens væsentlighed: »*poesien er sanselig på et basalt kropsligt niveau*«, »*alle sanser er i brug i poesien*«, »*man må aldrig negligere digtets umiddelbare sanselighed*«,<sup>40</sup> dekreterer Lyngsø kursivt besværgende, og holdningen afspejles i de lyngsøske digtes tilblivelsesproces, som han selv fremlægger den. I et erfaringsstykke, som kan jævnføres med Pallasmaas multisensoricitets-ideologi, beskrives digtundfangelsen som »at skrive med hele kroppen«: Lyngsøs poesikonception involverer samtlige sansedomæner, og de tildeles højeste status. Denne anti-semanticentriske sanselighedsaccentuering afsætter også mindre håndgribelige spor end de allerede anførte, nemlig i sprogets akustiske registre, som Lyngsø ofte så at sige trækker helt ud.

Det kan generelt bemærkes, at den poetiske funktion fokuserer på det sanseligt forhåndenværende, det konkrete sprogmateriale – »fremhæver det håndgribelige ved tegnene«<sup>41</sup> med Roman Jakobson. Vi skal snart iagttage en række eksempler på ordmusikalsk praksis inden for vores genstandsfelt, poetikafsnittene, men her nøjes med overordnet at fremhæve, at klanglig prægnans – uanset om den er foranstaltet ved rim, allitteration, assonans, konsonans etc. – i samme grad som grafisk prægnans er et udpræget sanseligt fænomen. Ser vi på en særlig form for arrangering af auditive relationer, ordspillet, som er en hyppigt forekommende figur hos Lyngsø, er det samme tilfældet: ordspillet går, med Stefan Kjerkegaards formulering, *i kødet* på os: det er »en sproglig sansning, man ikke helt begriber [...] via ordspillet [har vi] lært, at sproget også er et sansbart materiale«. <sup>42</sup> Ordspillet fremtvinger en kropslig reaktion, som *siden* bearbejdes på et intellektuelt niveau.

Det skal desuden bemærkes, at poesiers formelle distinktive træk, linjebuddet, navnlig i forbindelse med enjambementet, er fundamentalt sanseligt – i modsætning til prosaen. Prosaen negligerer linjebuddet, og negligeringen forudsætter en abstraktion fra det konkrete, forhåndenværende materiale. Dette at læse en tekst som prosa forudsætter, at man har

tillært sig at foregive, at linjen ikke brydes, at *forestille* sig, på et intellektuelt niveau, at linjen fortsætter fremad i en ubrudt sprogstrøm. At læse poetisk (hvilket her vil sige: ikke at negligere linjebryddet) er grundlæggende desautomatiserende i forhold til denne prosaiske automatik; det er at være sensitiv over for den faktiske fysiske kendsgerning, at ordene er opbrudt i linjer, for enden af hvilke øjet vender og rykker ned; det er at være sensitiv over for dette, at blækket på papiret er fordelt, som det er, i sidens rum og tillægge denne rumlige fordeling betydning. Dermed er et andet lyngsøsk hovedanliggende, *spatialiteten*, anslået – og med den: opgøret med lineariteten.

I erfaringsstykket »Flerstemmighed og netværk« taler Lyngsø om at komponere bøger »ikke som et forløb, en linje, men som et rum, et netværk. Et flerstemmigt, ikke-lineært digt« og videre om, at det »i *MORFEUS* er ambitionen at løfte det ikke-lineære eller flerstemmige princip op på værket niveau således at ikke blot den enkelte side, men også bogen som helhed udgør et rum.« Denne opmærksomhed på sidens og bogens rum vender vi tilbage til. Også på et lydligt niveau tænker Lyngsø rumligt: »Sådan noget som rytme eller rim ville ikke kunne eksistere uden at lytteren eller læseren griber både tilbage og frem og dermed hele tiden sløjfer ind og ud af digtets nu og udvider det til et rum«. <sup>43</sup> Skønt Lyngsø her begrænser sig til *digtets* nu, vil vi anføre, at mekanismen naturligvis gør sig gældende i enhver tekst – også af eksempelvis poetologisk art. Spørgsmålet er blot, hvorvidt man er sensitiv over for disse parametre under perceptionen.

Opsummerende kan vi konkludere, at *MORFEUS* tilskynder percipienten til at opfatte værket *sanseligt* – haptisk, billedligt, lydligt, rumligt. Vi vil i det følgende følge denne tilskyndelse ved at nærme os de poetikalske afsnit med denne sanselige, poetiske perceptionsmodus.

### *Klanglighed & selvreferentialitet*

Tiden (og rummet) er nu kommet til at se (og lytte) nærmere på de poetologiske refleksioners poetiske elementer. Den følgende gennemgang er anlagt som en stødt stigende kurve: fra den almindelige retorisk-stilistiske prægnans og vellyd over mere iøjne- og iøresprirende opake konstruktioner og frem til træk, der kan anskues som distinktive for poesien – med andre ord en bevægelse fra midten mod højre på PF-kontinuet.

Den klanglige fyndighed er bemærkelsesværdig i talrige passager; i dette første tilfælde i form af allittererende forlydskonsonanter (markeret med typografiske fremhævelser), et varierende vokalførløb samt en mænkende rytme; elementer som tilsammen aftegner en musikalsk lydfigur,

der – med en poetisk indstilling – synes at korrespondere med eller understøtte udsagnetns semantiske plan: »*Det virtuelle værk er spredt, subtilt, sporadisk*«. <sup>44</sup> Næste passage placerer sig lidt længere mod højre på PF-kontinuet: »Tingenes og sjælens slør strømmer gennem hinanden og flettes sammen i ét tæt væv, en knopskydende knude eller kugle: skyen, solen (det virtuelle værk)«. Sætningen udgør et »tæt væv« af auditiv og visuel ækvivalens (se bilag 6): det tætte væv er også sprogstoffets – Lyngsø minder andetsteds læseren om forbindelserne tekst og stof imellem: »Både myten (Penelope), etymologien (textus<sup>45</sup>) og metaforerne (at spinde en ende, knytte en kommentar, stå og væve, tabe tråden osv.) vidner om at *vi tænker sproget som vævning*«. <sup>46</sup> Passagen rummer dermed et andet udpræget poetisk træk, nemlig selvreferentialiteten: sproget peger på sig selv som sprog. Passagen kan læses som et billede på sprogets egen måde at fungere på: »Tingenes og sjælens« kan erstattes med 'bogstavernes og ordenes' – vi kan igen citere Lyngsø: »*sproget fungerer grundlæggende på samme måde som (resten af) verden*«. <sup>47</sup>

Også selvreferentiel, men på et abstrakt-musikalsk niveau, er følgende passage: »Som øret i forhold til lydbølgerne er det kunstneriske materiale tungere, tættere og trægere end de flygtige og subtile poetiske slør«: <sup>48</sup> sprogmusikken, som orkestreres i umiddelbar tekstlig nærhed af ordene »øret« og »lydbølgerne«, synes tilsvarende tungere, tættere og trægere, når den karakteriserer det »kunstneriske materiale«. De tunge bagtungevokallyde [å], [æ] og [a] modstilles den fine fortungevokallyd [i], og man aner den homonymiske forbindelse mellem termen »tunge« og organet i munden, som artikulerer den. De tre komparative adjektiver (som dels knyttes sammen af deres syv-bogstavethed, dels af deres initiale og finale ækvivalenser) og det daktyliske trefodsmetrum, de realiserer, iscenesætter til sammen en koncis sonisk sekvens med den konsekvens, at den præ-æstetiske, referentielle meddelelse potenseres, tilføres suggestivitet og pondus: sætningen gør, hvad den siger. Den kommunikative opmærksomhed drejes ikke ind mod kommunikationsmediet, sproget selv, i en sådan udstrækning, at der er tale om en sløring af referencen gennem en høj grad af opacitet – og læseren (endskønt denne som parameter er forbundet med en vis usikkerhed/subjektivitet) vil med stor sandsynlighed, om ikke andet retrospektivt, medtænkende den indholdsmæssige sammenhæng, være tilbøjelig til at acceptere konstruktionen som meningsfuld, <sup>49</sup> idet forholdet mellem udtryk og indhold opfattes som kongenialt. Man kan således hævde, at passagen dermed forbliver inden for retorikkens revir: persvasiv, ikke ambiguitiv. Lad os bevæge os videre mod retorikkens grænseegne, til højre på kontinuet. Bevægelsen er i dette tilfælde ensbetydende med en højere lighedsgrad ordene imellem (den poetiske

funktion bygger netop på formelle ækvivalensrelationer, der etablerer repetitionsmønstre<sup>50</sup>).

Følgende konstruktion rummer en voldsom ensartethed mellem tre ord: »*At digte er altså at træde ud i strømmen af* insisterende, inciterende og irriterende *poetiske slør* [...]«. <sup>51</sup> Alle tre præsens participier har samme grundskelet: i[xx]i[x]terende, og det er således snarere de små forskelle, end det er lighederne, der springer i øjnene. Dette understøtter den skeptiske, referencefokuserede læsers tvivl: karakteriseres de poetiske slør vitterligt mest præcist med just disse tre ord? Tvivlen understøttes af Lyngsø selv: ved ikke at have kursiveret netop kun den stærkt ækvivalente ordfølge tilbageholdes dens udsigelseskraft, og dens status svækkes i forhold til det øvrige udsagn. De tre ord giver derfor også grafisk indtryk af at være anderledes, af at afvige. Forfølger vi igen en selvreferentiel, poetisk læsning, kan man iagttagende, at de tre ord så at sige realiserer sig selv: de er selv netop insisterende (på deres egen ret, deres lydlighed og grafiske fremtræden), inciterende (tilskyndende en poetisk læsning) og irriterende (pga. deres insistere og den ovennævnte tvivl, de sår). Desuden kan de, hvis vi forbliver i en selvreferentiel læsning, siges med deres anderledeshed at træde ud *afsætningens* strøm og netop ud *i* strømmen af poetiske slør, ud i poesien – og står således på flere måder som stærkt elektrificerede poetiske elementer midt i den poetikalske sprogstrom.

Det hedder hos Lyngsø, at »[v]ed særligt festlige lejligheder svinger Serres sig ligefrem op i rim«, <sup>52</sup> og det gør Lyngsø også selv – ikke kun i sine terziner og sonetter, også ofte i poetikken: »Det kunstneriske materiale er [...] et organ som sanser og danner (danser og sander) indtryk og udtryk i én modulerende bevægelse«. <sup>53</sup> Rimet opfattes i reglen som et arketyrisk poetisk træk; det foranstalter en særlig prægnant akustisk begivenhed kombinerende lydlig lighed og forskel på en dynamisk måde, som foregøgler en også semantisk lighed eller sammenhæng, i dette tilfælde elegant iværksat ved en initialkonsonantomvendning.

Igen kan den skeptisk sindede og referencefokuserede læser rejse spørgsmålet: »*danser* og *sander* dette organ, som det kunstneriske materiale udgør, vitterligt?« Her varetager blot parenteser frem for afkursivering den let unddragende gestus, som kan vække mistanken om, at det ikke nødvendigvis gør. Eller anderledes formuleret: at Lyngsø ikke har villet knytte fuldt og helt an til de betydninger, sproget her selv kaster af sig. Med Dan Ringgaard kan problematikken formuleres som følger: i hvor høj grad lader Lyngsø »sprogets overindividuelle mekanik« <sup>54</sup> tage styringen? Selv reflekterer han rimets funktion med afsæt i Morten Søndergaard: »Visse afrikanske stammefolk binder kapsler til deres trommer for at få noget *mere* med, noget de ikke selv kontrollerer«. <sup>55</sup> Dette bille-

des rækkevidde begrænser sig ikke til rimet, men kan gøres gældende for klanglig ækvivalens generelt (og således poetisk sprogbrug).

Vender vi tilbage til de jakobsonske kategorier, kan forholdet udtrykkes sådan, at den poetiske funktion ikke synes at være *underordnet* den referentielle i disse tilfælde, men betyder det, at den er dominerende og determinerende? Vi vil hævde, at den tenderer mod at være det, men ikke mere end det. »Hvis [...] den klanglige tæthed blev opfattet i retning af det opake – som en poetisk gestalt i egen ret – ville den [...] fordunkle det kritiske ræsonnement«,<sup>56</sup> hedder det hos Frank Kjørup, og det er højst delvis tilfældet i »danser og sander«-eksemplet. Den poetiske gestalt hævder ikke sin egen ret, den er underlagt budskabet; den tjener det og er forpligtet over for det,<sup>57</sup> og fordunkler det derfor ikke. Dog: grænsen for, hvornår den klanglige tæthed opfattes i retning af det opake, er flydende og afhænger til dels af læserens lune, men vi nærmer os muligvis her en smertetærskel for den referencefokuserede læser – og tværtom en 'nydelsestærskel' for den poetisk perciperende.

### *Isomorfi vs. kontrapunktik*

Vender vi nu tilbage til Lyngsøs overvejelser over den serreske stil, benævner han en hos Serres tilbagevendende figur »isomorfi mellem indhold og udtryk«. <sup>58</sup> Det er dette indbyrdes forhold, vi hidtil har haft at gøre med, og som kan være medvirkende til, at selv særdeles påfaldende klanglige ligheder som ovenstående accepteres af læseren som meningsfulde i en poetikalsk kontekst. Hos Serres synes ifølge Lyngsø »[d]enne musik på udtrykssiden [...] især at bryde frem, når der også på indholdssiden skabes – eller håbes på – *harmoni*«. <sup>59</sup> Serres lader ofte »stilen (udtrykket) afspejle indholdet, og får dermed sagt hvad han siger med dobbelt vægt«. <sup>60</sup> Her er den poetiske funktion fortsat ledsagende og underordnet, retorisk funderet, persvasiv i sit sigte.

Vi skal i det følgende iagttage en poetikpassage hos Lyngsø, i hvilken denne isomorfi lyd og referentialitet imellem er vendt til et spændingsforhold, hvor udtrykket, snarere end harmonisk samstemmende at understøtte indholdet, etablerer et kontrapunkt til det. Vi vil argumentere for, at dette er et udpræget poetisk træk – i forlængelse af Kjørup: fordi den sanselige gestalt dermed netop står frem i egen ret. Påstanden skal her følgende lyde, at denne tankegang også kan gøres gældende i relationen mellem form og indhold i visse *poetik*passager – denne fx: »Per Højholt skriver i *Cézannes metode* at sproget er 'et medium der har tid som centrum'; med en lille, men vigtig forskydning vil jeg sige at *sprog er et materiale der har tid som et rum – og omvendt*«. <sup>61</sup> Med denne raffinerede mo-

difikation (»som metrum« frarøves et m og suppleres med et mellemrum: »som et rum«) over en i forvejen raffineret og analog glidning (*medium*  $\approx$  *metrum*) bringes flere problematikker i spil; den første, vi i forlængelse af ovenstående skal undersøge, er forholdet mellem udtryk og indhold. Den pågældende tekst former sig som en diskussion af Højholt og Thomsens tidsfokuserede poetikker, mod hvilke den lyngsøske kongstanke om spialitet, som vi tidligere har strejft, sættes. Det springende punkt er nu, at denne indholdsmæssige modsætning, der er tekstens omdrejningspunkt, *ikke* finder en isomorfisk pendant i udtrykket, tværtimod: der foregøgles på udtryksniveau en lighed, en næsten fuldstændig overensstemmelse; form og indhold er spændt kontrapunktisk ud mod hinanden. Udspændtheden kan også karakteriseres som flertydighed: udsagnet sender modstridende signaler. I modsætning til i kunsten er dette sædvanligvis ikke ønskeligt i videnskabelige fremstillinger – hvad vinder Lyngsø til gengæld, når den teoretiske klarhed og stringens forplumres?

Én tolkning kunne påpege, at Lyngsø på denne måde *både* anerkender samt viderefører de højholtske bestemmelser *og* korrigerer dem polemisk. En sådan både-og-tænkning, når den udfolder sig subtilt som her, hører sædvanligvis hjemme i kunstens sfære. En anden og ikke modstridende tolkning kunne hævde, at Lyngsø med ordspillet, som Ulla Albeck generelt gør gældende, demonstrerer »Overlegenhed i Forhold til Stoffet«<sup>62</sup> og dermed »Overlegenhed overfor den, man polemiserer imod.«<sup>63</sup>

Det komplekse spil mellem indhold og udtryk med tilhørende høj grad af opacitet bringer i »som metrum  $\approx$  som et rum«-eksemplet et udsagn i stand, der i ganske høj grad synes at være determineret af den poetiske funktion. Denne påstand finder belæg i det lille ord »et«, der står indeklemmt mellem »som« og »rum«. På samme måde som et andet poetisk greb, metret, med sin strukturvang kan gribe omformende ind i en tekst, fx ved asyndese, kan man her tale om en ordspillets strukturvang: »et« ville næppe have optrådt i en normalsproglig eller strengt videnskabelig kontekst, hvor forfatteren ikke kerede sig om formel ækvivalens, for det slører (med Kjørup) udsagnet, idet det konnoterer 'værelse' og ikke det abstrakte begreb 'rum', som det faktisk refererer til. Man kan således argumentere for, at »et« muligvis udelukkende er inddraget mhp. ordspillets kvalitet, som netop øges i takt med den formelle lighedsgrad (og den semantiske forskellighed) – som ville dale drastisk ved udeladelse.

Ordspillene findes i hobetal, i mange afskygninger og radikalitetsgrader og kan indplaceres forskellige steder på PF-kontinuet. I den lettere ende findes variationer over typisk polyseme ord: »Et sansorgan [...] som man derfor aldrig kan *forhandle* med, kun *handle* med og *behandle*«,<sup>64</sup> »De hørte alle *sammen sammen – samtidig!*«<sup>65</sup> Og mere avanceret: »morfende

form: Formerne formerer sig«. <sup>66</sup> Eller som her spil på latinske medbetydninger: »i det kunstneriske arbejde går det begge veje: Det VIRtuelle værk og MATERialet forplanter sig i hinanden og avler noget kvalitativt nyt«. <sup>67</sup> I den tungere ende findes spil med homonyme ord, som her endvidere er indfoldet i en kiastisk konstruktion: »*Billedhuggeren* bryder gennem muren til den Anden verden, *hugger billedet* og bringer det med tilbage«. <sup>68</sup> Parallelt med den syntaktiske omvendning finder en semantisk sted: 'billede' skifter betydning fra 'skulptur' til 'maleri', 'hugger' fra 'hakke' til 'stjæle'. Men dermed har vi ikke nået poetikkens poetiske grænse: de næste poetiske elementer, vi skal beskæftige os med, gør for alvor et spring mod højre på PF-kontinuet: helt over til den determinerende, opake poesipol.

### *Det ubestemte: mellem poesi og prosa*

Med enorme bogstaver citerer Lyngsø (uden at gøre opmærksom på det) Højholt: »»Intet er nok«?»<sup>69</sup> og replicerer: »Alt er for lidt!« Er dette den poetikalske Niels Lyngsø, der diskuterer teoretisk, eller er det den skønlitterære, der skriver poesi? Sædvanligvis er poetikken i *MORFEUS* indordnet under nogle faste grafiske rammer, og i forhold til disse må sætningerne kategoriseres som poesi (i hvert fald ikke som poetik). Imidlertid reflekteres de to begreber – *intet* og *alt* – efter præcis samme tankegang på den umiddelbart modstående side i et afsnit, der hører ind under poetikdelen (se bilag 7), nemlig i teksten »Det ubestemte« fra DPN/DS:18 (bilag 8). Begreberne flyder altså frit mellem tekstkategorierne. Læser percipienten nu dette poetikafsnit, som altså rummer disse to begreber, just efter at have perciperet dem med en poetisk indstilling på den modstående side, vil hun, hvis hun således tilskyndet bevarer den poetiske indstilling, nu bemærke følgende voldsomt klangligt ækvivalente sætning i »Det ubestemte« (som definitionen på »alt«): »ikke som en sum, men som en summen«.

Først kan vi bemærke, at Lyngsø, så at sige med samme teknik som i »som metrum«  $\approx$  »som et rum«-eksemplet og igen i diskussion med Højholt, med et minimalt indgreb (tilføjelsen af komma og mellemrum: »sum, men«) opstiller en indholdsmæssig modsætning med en udtryksmæssig lighed. Er nu percipienten poetisk indstillet, rinder med bevægelsen beskrevet i bilag 7 den lyngsøske spatialitetsaccentuering i hu: ordene er organiseret i og i forhold til sidens rum – også på mikroniveau: de er organiseret rumligt *i linjer*. Årsagen til, at passagen i sin fulde længde er gengivet fotografisk og ikke citeret her i teksten, er den, at den grafiske opsætning i dette tilfælde er betydningsbærende – når man læser poetisk



og med rumlig opmærksomhed, sådan som *MORFEUS* tilskynder percipienten til at gøre. Vi har hidtil citeret passager fra poetikafsnittene uden angivelse af linjebrud, dvs. uden angivelse af, hvorledes teksterne er arrangeret i linjer på siden. Citerer man digte i prosaform, er det kutyme at indsætte en skråstreg for at markere, at linjen brydes i originalopsætningen; det gør man, fordi dette brud har *betydning*, og fordi denne betydning ville ændre sig, hvis man negligerede det. Modsat i prosa: her har linjebruddet netop *ingen* betydning (jf. overvejelserne i afsnittet »*Hapticitet, sanselighed & spatialitet*«). Det skal her hævdes, at linjebruddet i en række poetikpassager i *MORFEUS* har betydning – eller for den poetisk perciperende med stort udbytte kan tillægges betydning, fx passagen i »Det ubestemte«.

Ovenstående påstands radikalitet skyldes det forhold, at Lyngsø dermed 'anklages' for så at sige at skrive poesi 'under dække af' at skrive prosa: adskillige markører tilkendegiver, at teksten – tilsyneladende – må bestemmes som prosa: (i) der forekommer *bindestreger* (morfologiske enjambementer, linjebrud midt i ord, står konsekvent *uden* bindestreg i digtene i *MORFEUS*), (ii) *laserretningen* løber parallelt med ryggens ringe (digtene er drejet 90° i forhold hertil, dvs. de står vinkelret på ringenes akse), (iii) *de øvrige linjer* i de samme tekster er prosa og (iv) de er frem for alt sat op med *lige venstre- og højremargin*. Imidlertid er pointen nu den, at arbejder man, som vi gør her, med en formel poesidefinition, som bygger på, hvorvidt linjebruddet er betydningsbærende/-etablerende eller ej, dvs. hvorvidt der skrives på *vers*, er lige højremargin ikke nødvendigvis ensbetydende med prosa. At det er muligt at foretage overlagte linjebrud og samtidig have en lige højremargin, er der i hvert fald to grunde til: Dels er det med computerteknologiens muligheder i dag uproblematisk at skrive på vers med lige højremargin, idet tekstbehandlingsprogrammer kan fordele den overskydende eller manglende luft mellem bogstaver og tegn i den enkelte linje (som fremkommer, hvis forfatteren af æstetiske (poetiske) årsager skulle ønske at bryde den tidligere eller senere) anderledes, end det ombrydningsøkonomisk ville være rationelt at gøre (se bilag 9). Dels har Lyngsø kunnet påvirke linjernes rumlige organisering med sit *ordvalg*. Eller omvendt: linjernes organisering kan have påvirket Lyngsøs ordvalg. Lyngsø kan potentielt have ladet sit ordvalg styre af en særlig ønskelig (poetisk) distribution af ord over linjer; dels for at isolere og autonomisere enkelte ordfølger på en særligt prægnant måde på den enkelte linje (dette som hos Frank Kjørup (2002) benævnes det *intraliniære* niveau), dels have brudt enkelte ordfølger op på en enjambisk, des-automatiserende og flertydiggende måde over flere linjer (*interlineært*). Det er denne potentialitet – *proesiens* mulighed – vi i det følgende skal



forsøge at trænge ind i.

Lad os citere passagen fra »Det ubestemte« igen, men denne gang med markering af linjebruddene: »ikke / som en sum, men som en sum- / men«. Vi ser nu, at ordfølgen »som en sum, men som en sum-« er isoleret på en linje for sig og således i en poetisk læsning også står og betyder noget i sig selv. Den betydning, den etablerer, er paradoksal – poetisk. Konstruktionen genfindes i de første to linjer af dette næsten nordbrandtske digt fra *MORFEUS*, og den er igen fremelsket enjambisk:

»Du er her  
men du er her  
ikke alligevel  
som foråret først i marts«

»Du er her, / *men* du er her«  $\approx$  »som en sum, *men* som en sum«. Linjen autonomiseres yderligere auditivt i »Det ubestemte«, nemlig ved en rytmisk stilisering, idet den realiserer et firefodstrokkæisk metrum med de næsten homofone 2 x »som« og 2 x »sum« på hævningspladserne og de tilsvarende næsten homofone 2 x »en« og 2 x »men« (idet m'et fra »sum« ved normaludtale trækkes over i »men«: 'sumen') på sænkingspladserne.

Denne isolation og autonomisering – det intralineære niveau – genfindes i en række andre grafisk smalle poetiktekster. I stykket »Bevægelse« hedder det eksempelvis:

»[...] langsom-  
**mere, mere enstrengt eller mere**  
forgrenet«<sup>70</sup>

Foruden at udgøre et besynderligt pleonastisk udsagn rummer den midterste linje tilmed kun vokalen e (i en selvreferentiel læsning: et »e(n)strengt« vokalforløb) – og der er elleve af dem. Teksten, linjen indgår i, har tilsvarende elleve linjer, og talordet 'elleve' rummer selv hele tre e'er. Er det alt sammen tilfældigt? Dette spørgsmål vender vi tilbage til i afsnittet »Tilfælde og tvivl«.

### *Konstant – forvandling*

Linjeisolationen er imidlertid kun den ene konsekvens af den spatiale distribution af linjer i eksemplet fra »Det ubestemte«. Den anden konsekvens – som ligger på det interlineære niveau – har at gøre med det,

der finder sted *mellem linjerne*. Den figur, der realiserer det interlineære forholds æstetiske potentialer, er enjambementet, og det er netop et sådant, man kan tale om er på færde bl.a. i »Det ubestemte«. Bruddet afstedkommer den pausering, hvis implikationer er beskrevet ovenfor, men efterfølges af genoptagelsen af det syntaktiske forløb, der forandrer ud-sagnets betydning retrospektivt: 'Det var ikke som en sum, det var som en *summer*'. Dermed annulleres den førstperciperede betydning – dog ikke: den summer stadig i bevidstheden og opretholder en poetisk spænding. I en tidligere poetikskitse, »For en verdensvendt poesi«, hedder det hos Lyngsø, at »poesien arbejder med *det ubestemte*«<sup>71</sup> – og poesien arbejder altså også med – eller i – »Det ubestemte«.

En genkommende formulering i *MORFEUS* indbygger en selvreferentiel dimension i enjambementets mekanisme. Vi citerer igen fra et poetikstykke med angivelse af linjebrud, til trods for at stykket tilsyneladende er prosa: »der er variationer, transformationer konstant – / forvandling«.<sup>72</sup> Her ikoniserer den enjambisk frembragte *semantiske* forvandling den poetikalske pointe om *altings* forvandling. »Konstant« skifter syntaktisk funktion fra først at knytte sig til »transformationer«: (i) »der er transformationer konstant« til at knytte sig til »forvandling«: (ii) »der er konstant forvandling«. »Konstant« er altså netop ikke konstant – konstant forvandler sig – konstant. Igen kan vi tale om en ordspillets strukturtvang, her med ortografiske implikationer: den post-enjamberede betydning, (ii), kræver et komma efter »transformationer«, idet der her er tale om en opremsning (parafaseret: »der er (1) variationer, (2) transformationer, (3) konstant forvandling«). Den poetiske funktion overtrumfer altså retskrivningen her, sætter sig dominerende igennem. Også denne konstruktion diffunderer osmotisk gennem de semipermeable genmembraner:<sup>73</sup> »En gud kan kun være konstant / forvandling muterende mønster« hedder det ligeledes linjebrudt i et digt i *MORFEUS*, og enjambement og ordspil af denne art er højfrekvente ikke blot i dette værk, men i hele Niels Lyngsøs forfatterskab. Man kan i forlængelse af ovenstående tænke enjambementet og ordspillet som en del af den transformationspoetik, *MORFEUS* kan siges at (trans)formulere. Hos Rainer Maria Rilke hedder det:

»Wolle die Wandlung. O sei für die Flamme begeistert,  
drin sich ein Ding dir entzieht, das mit Verwandlungen prunkt;  
jener entwerfende Geist, welcher das Irdische meistert,  
liebt in dem Schwung der Figur nichts wie den wendenden Punkt.«<sup>74</sup>

Det vendende punkt, enjambementets punkt, er også forvandlingens sted

– forandringens, metamorfosens, omdannelsens. Det er i den morfeuske nomenklatur *morfingens* sted, og denne morfing indfinder sig også i de poetikalske stykker; her morfer betydningen fx intralineært:

»[...] Det passerer ud og ind gennem kroppen, ikke mindst når man tilvirker digte: Man skriver og ser skriftbilledet [...]«<sup>75</sup>

Bogstavfølgen »pen« isoleres og kan følgende give sig til at agere netop dette aggregat, »man tilvirker digte« med: når »man skriver«. Linjen rummer en intralineær logik, men har Lyngsø *tænkt* over dette? »Ser« man anderledes på »skriftbilledet« (jf. tredje linje), nemlig ved at læse initialt-vertikalt, står der 'penser': det franske ord for at tænke – og dels er Lyngsø franskovsætter, dels har han gentagne gange arbejdet med den vertikale figur *akrostikon*, fx i ouverturerne til *STOF* (jf. bilag 9) og *FORCE MAJEURE*, hvor linjernes førstebogstaver staver til bøgernes titler. En raffineret enjambisk fremavlet pendant foreligger i et digt i *MORFEUS*:

»døden breder sig som maling over gulvet: ro  
lig i alle retninger og med glat buet forkant«

Under »døden« ligger »lig«, der som »maling over gulvet« breder sig »i alle retninger«, og imperativisk opfordrer digtet læseren til at »ro« heri – og samtidig er døden, interlineært, »rolig« i sin bredden sig. Den semantiske ækvivalens mellem »døden« og »lig« accentueres spatialt; sammenhængen de to ord imellem fremhæver den konkrete, rumlige kendsgerning, at de to ord står hinanden nær *på siden* – syntaktisk betragtet er der seks ord mellem dem, vertikalt betragtet er der ingen. Kun ved det, vi kan benævne *den prosaiske abstraktion*, kan de to ord opfattes som stående langt fra hinanden. Tilbage til poetikken med dette in mente: Umiddelbart efter »penser«-passagen begynder fire linjer med bogstaverne *sy ≈ si ≈ sy ≈ sv*,<sup>76</sup> og i det smalle poetikstykke »Rytme« (bilag 10) umiddelbart til højre herfor, sætter rytmen sig, som teksten selv siger, også igennem på et billedligt niveau, nemlig også akrostisk: *ti ≈ ti ≈ ti*.

Det er en pointe, at akrostiske organiseringer ofte vil indebære motive-rede linjebrud (jf. bilag 9) og således krydse den formelle grænse til poesien. »Morpheomedusa«, som vi henviste til i bilag 2, er også konstrueret efter et akrostikonlignende princip, blot er den vertikale akse central frem for initial. En anden rumlig organisering end den akrostiske, nemlig en horisontal, oprettes i følgende poetikpassage med rimordenes placering i

hver sin ende af linjen:

»[det virtuelle digt] er som andre virtuelle værker en kropslig realitet – det er noget man *mærker*.«<sup>77</sup>

Rimet står her som en ramme, der udhæver linjen som en entitet i egen ret. Samtidig understreger det udsagnets referentielle lag (isomorfisk): rimet er noget, man – tilmed i kursiv – *mærker*; man mærker sproget. Også de rytmiske markeringer bidrager til både udhævningen og sanseliggørelsen. Linjer som to af de i bilag 11 gengivne kan ligeledes være frugtbare at percipere med en spatial bevidsthed. I det første tilfælde konkretiseres deiksis spatialt, i det andet bliver »side« selvreferentielt: »på den anden side« af linjebruddet. I andre tilfælde kan en spatial organisering af lydlig ækvivalens registreres; fx befinder i bilag 12 de rimende ord sig under hinanden. Her er det påfaldende atter det selvreferentielle: den rumligt-auditiv strukturering finder netop sted i en passage, hvor Lyngsø argumenterer *for* poesien sanselighed og *mod* »at føre poesien hinsides det sanselige til noget mere intellektuelt«. Rimet, ordmusikken, er netop et effektivt middel til at fastholde – eller indføre – sanseligheden.

Den rumlighedsbevidsthed, der har vist sig givtigt at operere med på linjeplan, er det tillige på et højere niveau, nemlig *sidens*.

### *Interpaginalitet*

Det sidste poetiske træk i *MORFEUS*' poetikafsnit, vi her skal beskæftige os med, er sammenhængende passager, som skræver over – ikke blot flere linjer, men – flere sider, og i hvilke den pausering, sidens vending afstedkommer, perciperet med en poetisk indstilling har æstetiske og semantiske implikationer. Tænker vi videre i den kjørupske terminologi – det intra-hhv. interlineære – kan vi betegne denne bevægelse som *interpaginal*. Bevægelsen er særligt påfaldende i *MORFEUS*, da sidernes sammenhæftning i metalringe vanskeliggør og desautomatiserer bladringen: der finder ved sidens vending i høj grad en *afbrydelse* af læsningen sted, et brud, som åbner et interval, i hvilket poetisk betydning kan indfinde sig. Vi begynder, hvor vi for nylig slap:

»[det virtuelle digt] er som andre virtuelle værker en kropslig realitet – det er noget man *mærker*.  
Jeg skal prøve at forklare hvordan: «<sup>78</sup>

Vi har allerede bemærket, hvordan værker/mærker-rimet tilskynder en

både spatial og auditiv sensibilitet hos percipienten, ligesom udsagnet på et semantisk niveau netop beskæftiger sig med sanseligheden og således fungerer selvreferentielt. Sagen er nu den, at dette afslutningsvise kolon befinder sig nederst<sup>79</sup> på siden (bilag 13), og idet et kolon peger fremad mod det følgende, bliver denne pegens objekt i første omgang: hånden vending af siden. Denne mekanisme kan sammenlignes med en berømt passage fra Pia Juuls digtsamling *sagde jeg, siger jeg* (1999): onkel Hector gjorde »altid / sådan med hånden / Sådan«. <sup>80</sup> Mens denne gestus hos Juul synes demonstrativt at støde mod skriftens grænser og dermed fremhæve dem, bygger den hos Lyngsø i stedet bro mellem skriften og den fysiske taktilitet; skriften forlænger sig ud i bevægelsen og lader bevægelsen statuere et eksempel på det, skriften omtaler.

Lad os se på en række andre interpaginale pauseringer (markeret med ↵), som på forskellig vis producerer markant poetisk betydning. Andetsteds i DPN hedder det: »dernæst opfatter de enkelte sanseorgan- ↵ er de forskellige simulakrer«<sup>81</sup> – og et andet sanseorgan end øjet, som læser, sættes til at opfatte noget andet, nemlig sidens vending. Tilsvarende når det hedder, at »det er noget man san- ↵ ser«<sup>82</sup> accentueres sansningen af bladringen – men orddelingen har her et yderligere raffinement, nemlig isolationen af »ser«: man både ser og sanser, læser og bladrer: (san)ser. Et andet sted er vendingen eksplicit selvreferentiel: »og igen vende krop og sjæl ↵«<sup>83</sup> – både kroppen og sjælen vender med sidens vending. De følgende eksempler kan få lov at stå ukommenterede:

»de allerførste fornemmelser man har af en tekst, [er] næsten altid ↵ taktile (bilag 13)«<sup>84</sup>

»som blot skiftes ↵ langt hurtigere«<sup>85</sup>

»det flossede og flerstemmige rum hvor digtet er et bundt vers som hver især er i færd med 'lokale' ↵ sansninger«<sup>86</sup>

Betydningen er her som tidligere irreducibelt poetisk i den forstand, at passagerne ikke ville kunne ombrydes anderledes på hhv. linje- eller sideniveau uden at svækkes betydeligt – men er denne poetiske betydning tilsigtet, eller er den et resultat af den poetisk læsende percipients søgende og håbefulde omgang med tilfældet?

### *Tilfælde & tvivl*

I nærværende kontekst er det ikke afgørende, hvorvidt de enkelte kon-

struktioner er tilvirkede med lyngsøsk overlæg eller ej; snarere er sagens kerne den, at *MORFEUS* åbner muligheden for en sådan læsemåde, og at denne honoreres: den poetiske *Einstellung* viser sig frugtbar. Man kan kun gisne om, hvilke forbindelser, der bevidst er konstruerede af forfatteren, og hvilke tilfældigheden har genereret. Men denne tvivl kan være givtig. Hos Søren Ulrik Thomsen hedder det i en religiøs kontekst, at »hvad det drejer sig om, er [...] netop at kunne tolerere den produktive spænding mellem meningen og ikke-meningen uden at lægge låg på denne uro«. <sup>87</sup> Noget tilsvarende gør sig gældende, hvad ordspillet angår: det drejer sig ikke om, hvorvidt forbindelserne er 'sande', fx etymologiske, men om hvorvidt de er *meningsfulde*. Selv skriver Lyngsø: »Meningsløs eller meningsfuldt? Der er masser af mulige sammenhænge, og masser af løse ender«. <sup>88</sup> De fremhævede passager i poetikstykkerne bevæger sig i dette potentialitetsfelt og holder en poetisk våge åben i den prosaiske is. Flere af eksemplerne stammer fra de helt smalle tekster, som løber langs poetikstykkerne. Jo smallere en given prosatekst er, desto oftere vil det være muligt at identificere linjebud med æstetisk potentiale, ganske enkelt pga. bruddenes hyppighed. Lyngsø har netop (med usædvanlig stor omhyggelighed) *valgt* at sætte disse tekster op på netop denne måde, <sup>89</sup> og derved har han øget dette potentiale. 'Vers' kommer af 'versus', vending, og har at gøre med bonden, der vender sin plov i marken. <sup>90</sup> Et billede kan formuleres med denne agrare etymologi som ramme: Lyngsø har gødet jorden for plovfurens vending og skabt grobund for allehånde gevækster i disse tekster – også ukrudt kan være af stor skønhed! *Muligvis* har han, med en højholtsk formulering, *betjent sig af tilfældet* <sup>91</sup> og altså styret dette i visse, ja, tilfælde <sup>92</sup> – og dermed ophævet det og det tilfældige linjebud, motiveret det og således krydset den formelle grænse mellem prosa og poesi: muligvis.

\*

Vi kan atter til slut lade poetikskeptikeren Jon Helt Haarder komme til orde. Han udpeger en type poetologer, som ikke stiller sig tilfredse med at referere, men i stedet, *i* poetikken, »opføre[r] det sted i den kunstneriske skabelsesproces, hvor det uudsigelige – eller hvad det ekstra-sproglige nu kaldes – slår ind i sproget«. <sup>93</sup> Lyngsø tilhører denne type: det »ekstra-sproglige« hænger sammen med Ringgaards »overindividuelle mekanik« og med de kapsler, de afrikanske stammefolk binder fast til deres trommer – det er den *ubestemte summen*, Lyngsø i sine poetikalske stykker lader hænge i luften mellem flertydige ord, mellem brudte linjer eller i intervallet mellem to sider. Må man nødvendigvis stille sig skeptisk heroverfor?

I romantikken talte Friedrich Schlegel i sit berømte *Athenäum*-fragment nr. 116 om at »bringe poesien i berøring med filosofien og retorikken. Den [progressive universalpoesi] både vil og skal snart blande, snart sammensmelte poesi og prosa [...]«. <sup>94</sup> Skønt Lyngsø i citatet i denne artikels indledning vender sig eksplicit mod en sådan tankegang, er den nærliggende at bringe i spil i forlængelse af *MORFEUS* – værket kan forstås som et postmoderne, fænomenologisk *Gesamtkunstwerk*, blandende og sammensmeltende alt mellem himmel og ord, kort sagt: morfende.

I bilag 15 er gengivet en detalje fra *MORFEUS*, som kan stå som et billede på den grundmekanisme, denne artikel har forsøgt at blotlægge: poesipotpourriet »Himmelfart – en salmesamplende syvtrinsraket« styrer frontalt ind i poetikstykket »Syngende arkitektur«. Ved kollisionen forskubber de involverede poetikbogstaver sig, ramt af poesi: et håndgribeligt grafisk eksempel på en af poetikkens kunstformer.

## Noter

- 1 Jon Helt Haarder: »Ville De turde købe en brugt bil af denne genre?«, internetpublikation (<http://www1.sdu.dk/Hum/jhh/poetikartikel.html>) 1998, upagineret.
- 2 Benedikte F. Rostbøll: »Mit lys brænder. Omrids af en ny poetik«, in *Spring* nr. 16 (2001), p. 55.
- 3 Se evt. Steen Møller Rasmussens portrætfilm *Niels Lyngsøs MORFEUS – Portræt af en bog* på [www.nielslyngsoe.dk](http://www.nielslyngsoe.dk).
- 4 Carsten René Nielsen: »En verden som verden. Samtale med Niels Lyngsø« i *Ildfisken* (internetpublikation, også publiceret i *Ildfisken* nr. 16 (1997)), upagineret. Lyngsøs betoning.
- 5 Frank Kjørup: *Sprog versus sprog*, Kbh. 2002, p. 27.
- 6 Hos Inger Christensen optræder guden Morfeus i øvrigt i *Sommerfugledalen* (Kbh. 1991): »op stiger Morfeus« (III, 5) – og Niels Lyngsø har beskæftiget sig indgående med dette værk (Niels Lyngsø: »Mimesis: mimicry, mise en abîme. Betragtninger over Inger Christensens 'Sommerfugledalen'«, in *Kritik* nr. 125-126, (1997)).
- 7 Per Højholt: *Intethedens grimasser*, Kbh. 1972, p. 1.
- 8 Per Højholt: *Cézannes metode*, Kbh. 1967, p. 5.
- 9 Op.cit., p. 6.
- 10 Poul la Cour: *Fragmenter af en dagbog*, Kbh. 1948, p. 79.
- 11 Højholt: *Cézannes metode*, p. 12.
- 12 Søren Ulrik Thomsen: *Mit lys brænder*, Kbh. 1985, p. 10.
- 13 Op.cit., p. 21.
- 14 Poul Erik Tøjner: *Poetik. At tænke med kunst*, Kbh. 1989, p. 123. Man kan i øvrigt bemærke, hvordan også Tøjner selv – i bestræbelsen på at skrive i et sprog, som ikke er væsensforskelligt fra poetikkernes – arbejder med det poetiske sprogs ækvivalerende fonologiske led: »Diverse diverge«.
- 15 Højholt: *Cézannes metode*, p. 9.

- 16 Op.cit., p. 14.
- 17 Således er flere af Lyngsøs nøglebegreber annekteret direkte fra Ellen A. og Erik H. Madsens danske oversættelse af dette værk (Lukrets: *Om verdens natur*, Kbh. 1998).
- 18 Vi tillader her en sidestilling af filosofi og videnskab velvidende at en sådan nemt kan problematiseres; det mener vi dog ikke er nødvendigt at gøre i denne kontekst.
- 19 Nærværende undersøgelses titel er, i et forsøg på at etablere en kongenialitet svarende til Lyngsøs titel i forhold til Lukrets', moduleret herover.
- 20 »Aber präsentieren uns Organismen denn 'Kunst'?« Jochen Martens: »Prolog«, in E. Haeckel: *Kunstformen der Natur*, Wiesbaden 2004 (org. 1899-1904), p. 3.
- 21 Niels Lyngsø: *MORFEUS*, Kbh. 2004, »De poematum natura« – »Verdens slør«: 26. Denne tankegang, som sætter den traditionelle skelnen human- og naturvidenskaberne imellem ud af kraft, står især i gæld til den franske videnskabsteoretiker m.m. Gaston Bachelard. Denne udviklede, i Mikkel Bruun Zangenbergs udlægning, »en sær fusion mellem verdens naturskabte fænomener og lyrikkens gevækster« (Mikkel Bruun Zangenberg: »Biopolitisk kunst versus verdensvendt fænoetisk. Sansning eller kritik?«, in *Spring* nr. 26 (2008), p. 66).
- Vedr. henvisningspraksis i forbindelse med *MORFEUS*: Da værket er upagineret, er hæftet med ringe i ryggen og således ingen begyndelse eller slutning har, bliver henvisninger til enkelte passager nødvendigvis upræcise. Der henvises til afsnit de steder, det er muligt, hvilket vil sige i poetikdelene. »De poematum naturas« syv afsnit (»Poetiske slør«, »Værkets slør«, »Digtets slør«, »Verdens slør«, »Tingenes slør«, »Kroppens slør« og »Sjælens slør«) forkortes herefter DPN/PS, DPN/VæS, DPN/DS etc. DPN foreligger i elektronisk form på [www.lyngsoe.dk](http://www.lyngsoe.dk), og der henvises til denne versions sidetal efter den nævnte forkortelse. Den anden poetikdel, »Syngende arkitekturs«, syv afsnit (som kombinerer de igen syv størrelser tid-rum-verden-krop-musik-arkitektur-poesi på forskellige måder) forkortes herefter SA/[den pågældende kombination].
- 22 Bilagene foreligger i elektronisk form som pdf-dokument på forfatterens internetserver: [www.schwth.com/bilag.pdf](http://www.schwth.com/bilag.pdf)
- 23 Roman Jakobson: *Elementer, funktioner og strukturer i sproget*, Kbh. 1979, p. 137.
- 24 Begge: op.cit., p. 138.
- 25 Ibid.
- 26 Kjørup, p. 27.
- 27 Begge: op.cit., p. 38.
- 28 Helt Haarder.
- 29 Carsten René Nielsen.
- 30 Det er åbenlyst, at Lyngsø i adskillige sammenhænge suger næring hos Serres; vi vil her anføre muligheden for, at Lyngsø med titlen *MORFEUS* på subtil vis hæfter (eller måske endda *hæckler*) værket sammen med Michel Serres' hovedværk *Genese* (Paris 1982) i en art 'virtuelt kompositum', nemlig i begrebet *morfogenese* (at Lyngsø er opmærksom på dette begreb fremgår af hans artikel »For en verdensvendt poesi. En poetikskitse fra sidelinjen«, internetpublikation, også publiceret i *Ildfisken* nr. 13, 1995).



- 31 Citeret fra Niels Lyngsø: *En eksakt rapsodi. Om Michel Serres' filosofi*, Kbh. 1994, p. 201. I Lyngsøs oversættelse: »At leve af døden, dø af livet, / digt og videnskab er en eksakt rapsodi. / Vi må forene metaforer og teori« (ibid.). Lyngsøs ombyrning i vers.
- 32 Jørn Erslev Andersen: »Niels Lyngsø«, in A.-M. Mai (red.): *Danske digtere i det 20. århundrede*, Kbh. 2000, p. 489.
- 33 Op.cit., p. 490.
- 34 Lyngsø: *En eksakt rapsodi*, p. 200.
- 35 Hans Henrik Lohfert-Jørgensen: »Homo spectator eller homo sensor? Rum-sansning mellem videografi og sensografi«, foredrag ved Æstetisk Seminar, Æstetiske Fag, Aarhus Universitet, 17/4 2008.
- 36 Det mere gængse *recipient* er problematisk i morfeusk sammenhæng pga. slagsiden mod en misvisende passivitet.
- 37 Jf. Viktor B. Sjklovskij: »Kunsten som grep«, in A. Kittang m.fl. (red.): *Moderne litteraturteori*, Oslo 1991 (org. 1916), p. 16 ff. samt Kjørup, p. 28, p. 102 ff. & p. 332.
- 38 Man kunne kritisk anføre den mulighed, at omvendingen *netop* pirrer beskuerens trang til at identificere motiviske elementer, men dette aspekt skal vi ikke komme nærmere ind på her.
- 39 Dobbeltheden kan komme til udtryk i et praktisk dilemma: er det legitimt at strege og skrive i teksterne? Sædvanligvis skriver man ikke på billedkunstværker (bemærk således præpositionsskiftet fra »i« til »på«), men hvad nu, om der står nogle vigtige ting i en poetikpassage, som nødvendigvis må huskes? Visker man efter fejlslagne skrivelier i *MORFEUS*, forsvinder papirets blanke overflade og bogstaverne gråner – har man da forringet værkets æstetiske kvalitet?
- 40 Alle: DPN/DS (p. 17, p. 19 & p. 21). Lyngsøs kursiveringer! Lyngsø ligger i øvrigt her tæt op ad Højholt i *Cézannes metode*: »Poesi er først og fremmest sanselighed, læseren har øjne, ører, mund, næse, hænder osv.« (p. 26).
- 41 Jakobson, p. 138.
- 42 Stefan Kjerkegaard: *Ildspor. Ordspillet og dets funktion i Per Højholts, Simon Grotrians og Peter Laugesens digtning*, Odense 2007, p. 57.
- 43 SA/poesi-tid-rim-verden.
- 44 »Michelangelo-poetiken«, DPN/VæS: p.13. Lyngsøs kursivering, mine fremhævelser.
- 45 Jf. 'tekst' og 'tekstil'.
- 46 DPN/DS: p. 21. Lyngsøs kursivering. Som bekendt hedder Lyngsøs anden digtsamling *STOF*, Kbh. 1996.
- 47 DPN/VeS: p. 26. Lyngsøs kursiveringer. For kritiske overvejelser over denne sammenhæng: se Martin Larsens anmeldelse af *MORFEUS* i Litlive: www.litlive.dk, d. 1/10 2004.
- 48 DPN/VæS: p. 11.
- 49 Jf. fx Kjørup, p. 333.
- 50 I den hjelmslevske terminologi: den poetiske funktion projicerer ækvivalensprincippet fra den paradigmatiske akse over på den syntagmatiske akse. I den jakobsonske: fra selektionsaksen over på kombinationsaksen (jf. Christian Gramby & Harly Sonne: »Grundbegreber i nyere tekstvidenskab«, in *Meddelelser fra dansklærerforeningen* nr. 1 (1980), p. 71 samt Kjørup, p. 28).
- 51 DPN/DS: p. 20. Lyngsøs kursiveringer – og afkursiveringer!

- 52 Lyngsø: *En eksakt rapsodi*, p. 200.
- 53 DPN/VæS: p. 14. Mine understregninger.
- 54 Dan Ringgaard: *Digt og rytme*, Kbh. 2001, p. 16.
- 55 »Erfaring/Rim«. Lyngsøs kursivering.
- 56 Kjørup, p. 333.
- 57 Man kan hævde, at også poesien i nogle tilfælde arbejder med et sådant styrkeforhold, men her holder vi os til Jakobsons definition: den poetiske funktion må være dominerende, før der er tale om poesi.
- 58 Lyngsø: *En eksakt rapsodi*, p. 209.
- 59 Op.cit., p. 200. Lyngsøs kursivering.
- 60 Ibid.
- 61 SA/poesi-tid-rum-verden. Lyngsøs kursivering.
- 62 Ulla Albeck: »Om Ordspil«, in *Acta Philologica Scandinavica* 14:2 (1940), p. 209.
- 63 Ibid.
- 64 DPN/VæS: p. 12. Mine kursiveringer.
- 65 »Erfaring/Flerstemmighed og netværk«. Mine kursiveringer.
- 66 »Det skønne«, DPN/KS: p. 4.
- 67 DPN/VæS: p.14. Lyngsøs versalisering.
- 68 »Michelangelo-poetikken«, DPN/VæS: p.14. Mine kursiveringer.
- 69 Per Højholt: *Samlede digte*, Kbh. 2005, p. 233.
- 70 Min fremhævelse.
- 71 Lyngsø: »For en verdensvendt poesi«. Min kursivering.
- 72 »Det morfiske felt – en filosofisk sonet«. Det kan i øvrigt noteres, at denne tekst ved sin transformering af sonettens 14 linjer til 14 filosofisk-poetikalske paragraffer understreger spændingen mellem poesi og teori.
- 73 *Væskers vandring gennem porøse vægge og hinder* hedder Niels Lyngsøs (eneste) roman fra 1992.
- 74 Rainer Maria Rilke: *Werke 3. Schriften*, M. Engel m.fl. (red.), Frankfurt am Main & Leipzig 1996 (org. 1923, p. 263. I Thorkild Bjørnvigs danske udgave: »Vælg forvandlingen, pris flammen, hvori en ting / undslipper dig og pranger med forvandlinger ungt; / ånden, som mestrer det jordiske, elsker i formernes sving, / opfyldt af udkast og planer, mest dog det vendende punkt.« (Rainer Maria Rilke: *Udsat på hjertets bjerge*, Kbh. 1998, p. 162). Disse linjer fungerer således også som indgang til afsnittet »Vendingens poetik« i Frank Kjørups *Sprog versus sprog* (p. 237).
- 75 DPN/DS: p. 17.
- 76 Ibid.
- 77 DPN/DS: p. 17. Lyngsøs kursivering, min fremhævelse.
- 78 Ibid.
- 79 Betegnelsen 'nederst' er problematisk (men undertiden praktisk), idet *MORFEUS* ingen entydig orientering ejer; således står et lille digt vinkelret på poetikafsnittet på denne side, drejet 90° til højre, og i forhold hertil er 'nederst' et andet sted på siden.
- 80 Pia Juul: *sagde jeg, siger jeg*, Kbh. 1999, p. 8.
- 81 DPN/KS: p. 3 f.
- 82 DPN/PS: p. 7 f.
- 83 DPN/VæS: p. 12 f.
- 84 DPN/DS: p. 21 f.

- 85 DPN/TS: p. 1 f.
- 86 SA/poesi-krop-tid-rum. Min understregning (af rim, som ligeledes knytter an til »sansninger«).
- 87 Søren Ulrik Thomsen: »Massebevægelse under minustegnet«, in F. Stjernfelt & S. U. Thomsen: *Kritik af den negative opbyggelighed. 7 essays af Frederik Stjernfelt & Søren Ulrik Thomsen*, Kbh. 2005, p. 148.
- 88 »Erfaring/Flerstemmighed og netværk«
- 89 Lyngsø skriver: »(fra og med *STOF* har jeg [...] insisteret på at give detaljerede dessiner angående opsætningen; i *MORFEUS* har jeg selv overtaget den): Skriftsnit og -størrelse, skydning og linjeafstand og ikke mindst linjebrud, indrykninger, margenlinjens form og tekstlegemets placering i sidens hvide rum har netop *betydning*« (DPN/DS: p. 21).
- 90 Udførligt behandlet hos Kjørerup, p. 191 ff.
- 91 Jf. fx Højholt: *Cézannes metode*, p. 20.
- 92 Et eksempel på en sådan lyngsøsk styring forefindes fx i *FORCE MAJEURE*, hvor de såkaldte konstellationer er udstyret med romertal. Konstellation nummer 54 kredser om »de døde« og om, at »alt er – med romertal skrives 54: LIV« (Niels Lyngsø: *FORCE MAJEURE*, Kbh. 1999, p. 88).
- 93 Helt Haarder.
- 94 Friedrich Schlegel: *Athenäum-fragmenter og andre skrifter* (oversat af: Jesper Gulddal), Kbh. 2000 (org. 1797-1798) p. 106.

