

denne faktisk imødekommende sætning: »The Western metropole must confront its postcolonial history, told by its influx of postwar migrants and refugees, as an indigenous or native narrative internal to its national identity [...]« (Bhabha, *The Location of Culture*, London, 1994).

Vi taler altså ikke om lix-tal og antal bisætninger, men om almindeligt godt og klart sprog, noget denne udgivelse er frygtelig fattig på. Og hvad skal man sige til det? Først og fremmest beklage, at Prem Poddars etiske og emancipatoriske projekt lider nederlag, det drukner simpelthen i sproglig uformåenhed. Det er mere end synd, det er (en) dobbeltsynd – for forfatteren kender så udmærket til problemet og kunne med en beskeden anstrengelse udbedre det. Ligeså må man i den grad beklage, at forlaget ikke har bedt Prem Poddar foretage en grundig gennemskrivning af sit manus, og at det ikke har sørget for oversætterbistand på i hvert fald to af artiklerne. For i den form, bogen nu fremstår, henstår forhåbningerne til den postkoloniale kontra-modernitet uforløste.

Peter Stein Larsen

Dogmatisk holisme

Niels Lyngsø: *MORFEUS. Digte & poetik*, Kbh. 2005 (Gyldendal)

Niels Lyngsø har udgivet et værk ved navn *MORFEUS*, hvis form og indhold i høj grad er atypisk i forhold til, hvad man så for ti år siden i dansk litteratur, idet der er tale om et hybridværk, hvor man møder blandinger af de genrer,

som det før har været kutyme at holde adskilt, nemlig poetologisk-essayistiske tekster og digte. I *MORFEUS* indgår der – nøjagtigt som i et andet af 2004's imponante værker af en af den yngre danske digtnings hovedskikkelser, Niels Franks *Første person, anden person* – et stort mylder af teoretiske essays, erindringsstykker, polemiske indlæg, citat-kollager, figurdigte, metriske digte, ordlister og meget andet. Der er dog på ingen måde, som i ovennævnte Franks tilfælde, tale om en tilsyneladende tilfældig komposition, men om et raffineret forsøg på at realisere det Umberto Eco med udgangspunkt i specielt en læsning af Mallarmés *Livre* tilbage i 1962 døbte »Det åbne værk«. Lyngsøs *MORFEUS* har således – bl.a. efter Højholts model fra *Punkter* (1971) - en helt åben struktur, idet de 105 ark, som værket består af, er samlet med ringe i ryggen, men ikke forsynet med forside, bagside eller sidetal, hvorved man kan påbegynde og slutte sin læsning af Lyngsøs værk på et hvilket som helst sted. Henover de 210 sider, der alle rummer mange forskellige og indbyrdes uafhængige tekster, løber der imidlertid – som Klaus Høeck altid har gjort det – en række spor eller sekvenser på typisk syv afsnit. De mest omfangsrige og ambitiøse spor er her en afhandling med titlen »De poematum natura« om den »poetiske erfarings fænomenologi« med udgangspunkt i Lukrets' *De rerum natura* og et essay i syv dele med titlen »Syngende arkitektur«, der reflekterer poesien mellemværende med kategorierne musik, arkitektur, krop, tid og rum i en kritisk dialog med de kanoniserede danske poetikskribenter la Cour, Højholt og Thomsen. I den lidt lettere afdeling af teksterne i *MORFEUS* har

man en serie korte essays med titlerne »Erindring« og »Erfaring«, hvor der fundes over henholdsvis æstetiske erfaringer fra barndommen og konkrete nutidige oplevelser med skrivehåndværket, en sonetkrans, i hvilken Schack Staffedts sonet »Vanvids Rige. I en Dryppestensgrotte« er gjort til mester-sonetten, samt et utal af forskelligartede figurdigte.

Hvad angår stilen i *MORFEUS*, ligner værket på dette felt sine forbilleder, Søren Ulrik Thomsens *Mit lys brænder* (1985) og *En dans på gloser* (1996), som der også henvises til mange gange i værket. Der er her tale om en blanding af idiosynkratisk-personlige udsagn og parafraser af diverse teoretikere, og der er gjort voldsom brug af kursiv og versaler på en måde, der prætenderer, at der udsiges noget autoritativt og uimodsigeligt.

Til forskel fra Lyngsøs to sidste værker *STOF* (1996) og *FORCE MAJEURE* (1999), i forhold til hvilke *MORFEUS* er annonceret som tredje bind i en trilogi, er der en ganske anden vægt på det æstetikteoretiske i sidstnævnte værk. Idemæssigt går der fra *MORFEUS* klare forbindelser tilbage til Lyngsøs udgivne specialeafhandling om Michel Serres *EN EKSAKT RAP-SODI* (1994). Derudover var Lyngsø i 1990'ernes slutning ph.d.-stipendiat i litteraturvidenskab ved Københavns Universitet, og vi får i *MORFEUS* i en elegant anretning resterne af den afhandling, som Lyngsø var i gang med, men aldrig fik fuldført. Når dette anføres, er det for at påpege, at man i Lyngsøs værk – modsat dette års anden poetik-Niels, hos hvem det teoretiske repertoire er anderledes esoterisk og 'off-the-road' – møder hele den kanoniserede

række af æstetikteoretikere fra det litteraturvidenskabelige studie. Det drejer sig om bl.a. Baumgarten, Edmund Burke, Kant, Mikel Dufrennes, Merleau-Ponty og Lyotard, foruden at Lyngsøs to private husguder Lukrets og Serres indtager centrale pladser i værket.

Hovedideen i Lyngsøs poetik er en holistisk orienteret forestilling om, at tilværelsen kan ansues som – med Lyngsøs udtryk – et »MORFISK FELT«, i hvilket det gælder, at en kraft bevirker, at »former af enhver art fra kemiske til kunstneriske bevæger sig, forandrer sig, dannes, blandes, omdannes og nedbrydes.« Denne universelle lovmæssighed kan, hævder Lyngsø, »appliceres på alle virkelighedens niveauer, det fysiske, det kemiske, det biologiske, det psykologiske, det sociale, det politiske etc.« Det er kort og godt Lyngsøs antagelse, at modeller og ræsonnementer knyttet til de eksakte videnskaber gnidningsfrit og med stort udbytte kan overføres til kunstens område. Bestemmelsen af, hvad et digt er, lyder på denne vis hos Lyngsø: Digtet »træder frem i verden som (foreløbig) kulmination af en stadigt morfende bevægelse der begynder i sansningen – og ender der.«

Om Lyngsøs videnskabeligt-universalistiske paradigme for forståelsen af kunst kan man i første omgang anføre, at det kan være en forfriskende kur mod såvel de sakralt-metafysisk som pragmatisk-politisk orienterede kunstkonceptioner, som har været dominerende i de sidste årtiers danske æstetiske tænkning. Frederik Stjernfelt og Isak Winkel Holm har således ganske ret, når de i en leder i *KRITIK* 155-56 påpeger, at der i næsten et halvt århun-

dredes dansk litterær kritik – afskrækket af mellemkrigstidens fatale ideologiske orientering i denne retning – har været en fobisk vægring imod at koble naturvidenskabelig og æstetisk tænkning. Fornyelser i den danske humanistiske forskning har imidlertid tydeligvis været til stede i 1990'erne fra bl.a. Stjernfelt, Anne Gry Haugland, Per Aage Brandt og Torben Kragh Grodal i en mangefacetteret og vidtspændende række af forsøg på at applicere aspekter fra eksempelvis kaosteorier, biologi og kognitionsforskning på dele af kunsten. Også et forskningscenter fra slutningen af 1990'erne ved Aalborg Universitet med titlen Center for Æstetik og Logik og under ledelse af Jørgen Holmgaard er i overensstemmelse med denne tendens. I dansk litteratur kan man tilsvarende notere sig, at der siden begyndelsen af 1990'erne har været en markant interesse for naturvidenskab hos en lang række digtere såsom Klaus Høeck, Merete Pryds Helle, Morten Søndergaard, Carsten René Nielsen, Thomas Thøfner, Solvej Balle og Christina Hesselholdt. Hvad der imidlertid er essentielt hos flertallet af ovennævnte naturvidenskabeligt engagerede forskere og forfattere, er, at forbindelserne mellem videnskab og kunst drages tentativt og forsigtigt og ofte med en solid portion distance, selvkritik, humor og selvironi.

Noget sådant er desværre sjældent tilfældet hos Lyngsø, hvor den nysgerige udforskning af eventuelle paralleller mellem eksakt videnskab og æstetiske fænomener i vid udstrækning er stivnet i dogmatisk totalitetstænkning. De øjenåbnende analogier – formodentlig fordi Lyngsøs fornemmelse

for naturvidenskabelig bevisførelse kan ligge på et ret lille sted, idet hans indsigt i dette område ukritisk baserer sig på den vidtløftige totalitetstænkning, Michel Serres – tages hver gang bogstaveligt, og præsenteres i en argumentation, der i lige høj grad bugner af autoritativ læresætningsretorik, som den mangler grundlag for sine slutninger. Til dette knytter sig en konstant sammenblanding af vokabularer fra forskellige fagområder og paradigmer på en måde, der ofte får ræsonnementerne til at ende i rent vrøvl. En formulering lyder således: »*Sproget fungerer grundlæggende på samme måde som (resten af) verden*: Bogstaverne er sprogets atomer; der findes en begrænset mængde af forskellige slags, men de kan sammenknyttes på et ubegrænset antal måder – tænk på støvpartiklerne i lyset – og derved danne alverdens tekster.« Den tyndbenede analogi skal vistnok illustrere et eller andet om, at »*poesien viderefører stoffets egen afsøgning af formuligheder*«. Men eftersom påpejningen af tilfældige lighedspunkter mellem visse aspekter ved sprog, støvpartikler i lys og atomer ud fra ethvert logisk og videnskabeligt synspunkt må anses for at være ganske meningsløs, står der kun en dogmatisk Lyngsøsk – altid selvhøjtideligt kursiveret – læresætning tilbage og råber. I en anden tekst i *MORFEUS* sammenknytter Lyngsø relativitetsteoriens »rum-tids-kontinuum« (vi værkets verden gælder da også den moderne fysiks indsigter) med grænse- og hybridfænomener, hvad angår forholdet mellem spatiale og temporale kunstarter, uden at der foreligger nogen som helst begrundelse for en sådan analogi. Et tredje sted er det stakkels Højholts intethedsbegreb (med

dets baggrund i Hugo Friedrichs Mallarmé-læsning, Egebaks Derrida-fortolkning og Anaximander), der tilbagevises af Lyngsø med afsæt i en forståelse af dette begreb ud fra moderne kaosteorier! Og minsandten om ikke freudianske 'laps' og forglemmelser hænger sammen med og fungerer som argument for eksistensen af de »virtuelle kunstværker«, som ifølge Lyngsø befinder sig ude i verden, inden digteren kommer og 'morfer' videre med dem, så de bliver til realiserede værker.

Alt i alt kan man altså roligt sige, at den flyvske og uforpligtende jongleren med eksempler til illustration af en række holistisk orienterede dogmer er grundmotoren i argumentationen i Lyngsøs værk. Skal man pege på en tekst i *MORFEUS*, hvor Lyngsø leverer den mest præcise metakommentar til sit eget projekt, er det miniessayet »Lego. Opgør med fragmentet«, i hvilket man kan læse: »Dybest set tillader spørgsmålet om helheden kun en dogmatisk løsning: Man kan aldrig erfare eller deducere sig frem til, kun beslutte sig for, om der er en helhed og en mening med det hele.« I forhold til Lyngsøs egen fremstilling passer denne replik forbilledligt, idet man her i den grad – til trods for en demonstrativ og aggressiv vrængen af alt, hvad der kan kaldes metafysik, hvad enten denne udtrykker sig i en gudstro eller en »gestikuleren mod det uudsigelige« – kan pege på, at der er tale om en metafysisk orienteret tænkning med udgangspunkt i en række absolutte begreber, af hvilke de vigtigste er »værket«, »poesien«, »skønheden« og »helhed.«

Vi er hermed ovre i et andet helt centralt karakteristikon ved Lyngsøs

tænkning, nemlig fraværet af enhver form for social og historisk kontekst i forhold til de fænomener, der diskuteres i poetikken. Grænsende til det meningsløse bliver det, når Lyngsø i en 'kritisk dialog' skoser poetikforfatterne la Cour, Højholt og Thomsen uden på nogen måde at forholde sig til den litteraturhistoriske og tekstlige kontekst, som disse digtere og deres værker befinder sig i. Med den totale mangel på konkretion og historicitet i sin anvendelse af begreber som 'værket', 'poesien', 'digtet' og 'verden' opnår Lyngsø i vid udtrækning, hvad hans poetikforgængere i deres svageste momenter inkarnerer, nemlig at skrive om poesien på en måde, hvor de mægtige abstraktioner får fremstillingen til at handle om alt og ingenting. Lyngsø forestiller sig tilsyneladende, at der kan tales meningsfuldt om litteraturhistoriske fænomener ud fra en rent abstrakt-filosofisk vinkel. *MORFEUS* lancerer eksempelvis en opfattelse af avantgarde, der harmonerer med, hvad man finder i begge Søren Ulrik Thomsens poetikker, hvis essens for Lyngsøs vedkommende er lakoniske udsagn af typen: »avantgarden er negativ romantik«. At Lyngsø taler så ukonkret, reduktivt og afvisende om et fænomen som avantgarden, kan man imidlertid roligt kalde endnu et af værkets mange eksempler på inkonsistent og/eller selvmodsigende argumentation, for man finder næppe fra de seneste mange års danske litteratur et værk, der i samme grad som *MORFEUS* applicerer de prototypiske poetiske strategier fra avantgarden i sine tekster. Når der optræder i snesevis af typografiske eksperimenter med store og små og gotiske og forvrængede og ulæselige og

omvendte og spejlvendte bogstaver, samt kube-, spiral-, trekant-, fontæne- og dragtformede digte i Lyngsøs værk, er det således en ren – men raffineret computerdesignet – gentagelse og fortsættelse af, hvad man finder hos Apollinaire, Tzara, Ball, Schwitters, Nash, Højholt, Vagn Steen, Hans-Jørgen Nielsen, Palle Jessen og mange andre.

Også to andre af de nøglebegreber, som Lyngsø anvender om sin egen poesi, nemlig »flerstemmighed« og »verdensvendthed«, kan i høj grad siges at være paradoksale. Flerstemmighed er ikke kun et spørgsmål om at konstruere forskellige 'spor' igennem teksterne, således som man ser det i *STOF*, *FORCE MAJEURE* og *MORFEUS*, hvor der sker en opbrydning af den regelrække læseretning, men drejer sig også om at skabe et poetisk sprog, hvor flere sociale kontekster har en afsmitning på det digteriske sprog. Og i Lyngsøs værker møder man – som hos centrallyrikerne Tafdrup og Thomsen – i voldsom grad kun én poetisk stemme, der taler monologisk, sagligt videnskabeligt og fersk kontrolleret ud i det tomme rum, hvor der højst befinder sig en – efter den klassiske poesis forskrift ofte ret abstrakt og substansløs – kvinde, der besynges. I forlængelse heraf er Lyngsøs begreb om »verdensvendthed« også paradoksalt, og hans kritik af poetikkollegerne Højholt og Thomsen for ikke at være noget sådant er pudsig, for hos de to sidstnævnte digtere har vi i interessen for det talte sprog og en eksperimenterende sans-appellerende metaforik poetiske strategier, der ligger langt fra den sterilt akademiske, upersonlige og 'verdensbortvendte' stil, som dominerer i såvel Lyngsøs poetik som poesi.

Kan man slå fast, at der er mærkbare brist i det holistiske ideologiske design, som Lyngsøs æstetikteoretiske værk er funderet på, så betyder dette dog på ingen måde, at *MORFEUS* ikke rummer en mængde inspirerende tekster. Bedst er Lyngsø, når han fokuserer på noget helt konkret og formelt inden for sin digtning. Et eksempel på dette er Lyngsøs refleksioner over sin brug af terziner-versmålet, hvilket digteren også i flere artikler tidligere har skrevet om. Det anføres her prægnant og smukt, at terzinerens rimmønstre (ABA, BCB, CDC etc.) har noget »fraktalt over« sig, og Lyngsø taler metaforisk om, at versene fungerer som »en blomst, der hele tiden åbner og åbner sig«, »en slags fontæne af vers« og »en tunnel af æsker der åbner sig ud af hinanden«.

Et andet eksempel på Lyngsøs fortræffelige evne til i en prægnant form at sige noget om specifikke poetiske fænomener er det følgende miniessay, hvor Lyngsø på imponerende vis får udtrykt en hel fænomenologisk – naturligvis med tydelig indflydelse fra Gaston Bachelard, der af en eller anden grund ikke nævnes i *MORFEUS* – billedsprogsteori: »MESOMORF. – Det er ikke tilfældigt, at mesomorfe formdannelser som drivende skyer, flakkende flammer og brusende bølger er så æstetisk prægnante som tilfældet er (det samme gælder, om end i mindre grad, tapeter og generelt ornament, Kants eksempler på det skønne): De er ikke så velformede, at de kun kan ses som én ting, og ikke så uformede at forestillingsvenen ikke har noget at spille op af; nej, de er netop tilstrækkeligt (u)formede til at de kan ses som mange, hele tiden skiftende ting: Skyerne er bjerge, blomkål, vat, hjernevæv,

kontinentaldrift i highspeed...; flammerne er små mennesker, blade, tunger, sædceller, kometer...; bølgerne er lyd og lys og fragmenter af vilde dyr: brølende gab, glitrende manker, marker, højfjeld, flammer, skyer ...«

Med ovenstående lyriske passage skal det – hvis man springer det antal tekster over, der i for høj grad virker som rene illustrationer af de pointer, der lanceres i de teoretiske tekster – understreges, at man også blandt de poetiske tekster i *MORFEUS* har tekster, der springer i øjnene som nye i forhold til såvel Lyngsøs forfatterskab som de seneste års digtning som helhed. Man kan her nævne en række sekvenser af tekster, der betegnes som henholdsvis 'lister' og 'drømme'. De første finder deres klare forbillede i Malinowskis »Kataloger« (1963), som der også henvises indirekte til, og i forhold til, hvad man er vant til hos Lyngsø, er det forløsende, at han i disse tekster er særdeles morsom. Et uddrag af *MORFEUS'* lister, hvor klangassociationerne hæmningsløst pumper betydning frem, lyder: »HELIUM & HELIKOPTERE & HECTOR & HEKTARER & AGRARE FANFARER & FLAGSTAD & DANSKTOP & MOTOROLIE & MERGELSPIGER & JACOBSSTIGER & CLIFTERS & CLIFF RICHARD«. Også en række chokagtige tekster af surrealistisk tilsnit med titlerne »Drøm« er fascinerende og lyder f.eks. på følgende måde: »Jeg skrumpede ind til et spædbarn, kun hovedet beholdt sin rigtige størrelse, spædbarnekroppen kunne slet ikke bære det, det tippede over og faldt tungt ned mod brystet. Jeg var nøgen, men havde ur på, og så nu at også min pik havde beholdt sin almindelige størrelse, jeg

havde kønsbehåring og kraftige tånegle, jeg var grotesk. Nogen holdt mig i nakkeskindet, som en lille hundehvalp. I et rum uden døre og vinduer. Uden vægge, uden gulv, uden loft.«

Til trods for at Lyngsøs *MORFEUS* altså må betegnes som et værk, der i sine store linier med sin kombination af dogmatiske og idiosynkratiske udsagn, uklar begrebsdannelse og inkonsistent og selvmodsigende argumentation bestemt ikke opfylder de klassiske akademiske idealer, kan man roligt sige, at værket har sin styrke i detaljen i form af en lang række fascinerende enkelttekster af såvel poetisk som poetologisk art. Og kan værket ikke fremhæves som specielt vellykket ud fra eksisterende standarder, så er der til gengæld næppe tvivl om, at det i den danske litterære offentlighed i mange år fremover vil udfordre til fortsat modsigelse, dialog og inspiration.

Per Krogh Hansen

Den litterære diskurs

Jørgen Dines Johansen: *Literary Discourse. A Semiotic-Pragmatic Approach to Literature*, Toronto 2002 (University of Toronto Press).

Det kan godt undre lidt, at ingen satte sig for at lave et festskrift til Jørgen Dines Johansen, da han fyldte 60 for et par år siden. Dines Johansen, som er professor i litteraturvidenskab og semiotik ved Syddansk Universitet, har nemlig som få herhjemme bidraget til, at semiotikken har fået den massive betydning, som den har. Både som formidler af det for lægmand tungt fordøjelige stof – Dines Johansens og Svend-Erik