

Inklusiv poesi

– om Kirsten Thorups digte 1967-71

Kirsten Thorups tre digtsamlinger *Indeni-Udenfor* (1967), *Love from Trieste* (1969) og *Idag er det Daisy* (1971) er blandt de mest originale, sprogligt virtuose, lyrisk skønne og elementært bevægende i dansk poesi, og de formulerer et udpræget moderne livssyn, som faktisk står tydeligere frem end hos mange senere digtere. Samtidig rummer de litteraturhistorisk set en interessant forbindelse til i hvert fald to andre centrale danske digtere, Inger Christensen (f.eks. fra samme periode *Lys* (1964), *Azorno* (1967) og *Det* (1969)) og Pia Juul. Ligheden til Christensen ses f.eks. i den klare naturlyrik og i den formelle interesse i, hvordan en digtsamling overhovedet kan se ud, ligheden til Juul findes i tonen, den mundtlige, ofte selvrettende, men altid præcise diktion. Skulle man f.eks. sige noget om Juuls seneste samling, den fabulerende *Helt i skoven* (2006), var det oplagt at kigge tilbage på *Love from Trieste* og *Idag er det Daisy*.

Jeg vil ikke gøre så meget ud af sammenhængen mellem Thorups tidlige, poetiske forfatterskab og det senere, prosaiske. Men sammenhængen er der. Den på samme tid systematisk billeddannende og virkelighedsvendte, realistiske parade af landskaber, personer og “intetsigende handlinger” i *Love from Trieste* og *Idag er det Daisy* viser vejen til de spraglede romaner *Himmel og Helvede* og *Elskede ukendte*, lige som de rå, fænomenologisk-eksistentielle digte fra debutdigtsamlingen *Indeni-Udenfor* kan ses som en slags grundspor for nogle af Thorups senere fortællestemmer.

“ Det blæser på stenen
den kan ikke komme ud
stenen kan tale
stenen ligger
ubevægelig.

– fjerde digt fra *Indeni-Udenfor*, som man alt efter temperament kan tolke traditionelt-modernistisk som en forskydning af det lyriske jeg til omgivelserne eller mere

ligefremt læse som en mystisk besyngelse af den nærværende verden, selv i en sten er livet. I sjette digt bringes disse to perspektiver tæt sammen:

“Blinde ruder
spejler sig
i mig –
glas som aldrig
knuses betragter
en klodes forvandling
til et stumt øje.

– hvor rudens identitet og jeg’ets identitet så at sige er ved at gå i ét (det er ruden, som spejler sig i jeg’et, men det “glas som aldrig / knuses” må jo befinde sig i jeg’ets øje). Selve det, at disse digtes identitetsbærere så problemløst kan vise sig at være en sten, en vinduesrude, selve den flerhed i identitetsopfattelsen, som ligger i dette, rummer kimen til ude-af-sig-selv-fortælleperspektiver som John i *Love from Trieste*, som den fantastiske åbne stemme “idioten”, der præger fem-seks digte i *Idag er det Daisy*, eller som den vandrende Rene i begyndelsen af romanen *Elskede ukendte* eller den halvsenile plejehjemspatient Carl Sørensen i *Ingenmandsland*.

Med novellerne i *I dagens anledning* fra 1968, en bog som ligesom kiler sig ind imellem de tre digtsamlinger, indskriver Thorup sig i en stolt dansk tradition af Beckett-entusiaster, som også tæller Jens Smærup Sørensen, Peter Seeberg, Per Højholt og Jens-Martin Eriksen, folk som har nydt godt af den frihed i prosaen, Beckett introducerede med *Molloy*, *Malone dør*, *Den unævnelige*, *Watt*, *Tekster for intet* osv.’s halvt vanvittige, halvt hypotetiske, ikke-eksisterende fortællere, ofte sat i et mere eller mindre mytisk stiliseret rum. *I dagens anlednings* to første noveller fortæller lakonisk og halvgalt om en slags science-fiction-bryllup, hvor brudgommen er en skuespiller, som gennemfører ritualet med passende mellemrum og under hele folkets (tvungne) bevågenhed, og hvor Thorup fra to lige urovækkende vinkler, den “almindelige bryllupsgæst”s midt i massen, og brudens, beskriver det, der vist normalt ender i en menneskeofring af bruden. Den tredje novelle er løsrevet fra de to andre, og i øvrigt også mindre beckettisk, den består af en række breve fra en børnehjemsdreng til en ukendt velgører i et andet (men lige så stiliseret) diktatorisk system.

Det er ikke uvigtigt, at rækkefølgen af de fire første bøger er: Først en digtsamling, så de tre store noveller i *I dagens anledning* og så hybridene mellem lyrisk og episk struktur i digtsamlingerne *Love from Trieste* og *Idag er det Daisy*. Som om erfaringerne fra begge de to første bøger gør sig gældende i den poetiske nyopfindelse, som er de to næste. Den episke udfoldelse af det digteriske rum i et landskab, et vejrlig, og efterhånden også i personer, i begyndelsen blot menneskemængder, i dette landskab, er til stede meget tidligt i forfatterskabet, allerede fra *Indeni-Udenfor*, men først med den femte bog, romanen *Baby* fra 1973, nærmer Thorup sig den prosaiske realisme, som siden er blevet hendes mest kendte stilart, men som også stadig har poesien med sig. Thorups prosa er nemlig et godt eksempel på, at det, vi ofte kalder lyrisk prosa, f.eks. Ib Michael og Jens Christian Grøndahl, ikke nødvendigvis har så

meget at gøre med poesi, at det poetiske i prosaen derimod kan findes i vinklerne og bruddene, skiftene imellem forskellige virkelighedsplaner, selvstændiggørelsen af tekstens forskellige elementer, kort sagt i skabelsen (*poeisis* = skabelse) af en original komposition, ikke i det ydre, sproglige plan, det har intet med smukke ord, rige billeddannelser og musikalsk syntaks at gøre, disse kvaliteter er ikke mere poetiske, end de er prosaiske. Prosaen udgår ofte fra en idé om komposition som fortælling. Komposition som forestillingsevne er derimod, med Gertrude Steins ord, et poetisk anliggende, som vi også møder i modernistisk prosa, bl.a. hos Beckett, og det er grundlæggende denne æstetik, Thorup til stadighed følger i sine romaner, som altid er bemærkelsesværdige pga. deres komposition, men ikke nødvendigvis opfylder de traditionelle krav til fortælling. Man kan altså sige, at det episke er med Thorup fra starten, og at det til at begynde med har poetisk form, senere får prosaisk. Det lyriske derimod træder i højere grad frem i digtsamlingerne end noget senere sted i forfatterskabet.

Indeni-Udenfors del I handler ofte om de muligheder, vi har for at forstå os selv i forhold til rumlige forestillinger. Digt nr 3:

“Jeg går gennem
mit spejlfri indre –
jeg går udenfor
i et større rum –
svæver og ser intet –
bæres af luftige vækster –
standsес ikke –
strander på min krop –
går ind –
ikke for at hvile –
ikke for at synge –
uafgrænset indelukke.

Hvad er “mit spejlfri indre”? Psyken? Identiteten? Hvad er det “større rum”? Den objektive virkelighed? Hvad er så et “uafgrænset indelukke”? Det kan ikke være det samme som det “spejlfri indre”. Jeg’et kommer til dette “indelukke” fra det større rum og “går ind” i det efter at være “strandet” på sin krop, ikke for at hvile, markant nok, det er ikke stabilitet, man finder, og ikke for at synge, det er ikke et rum, som kræver udtryk. At det i første omgang virker som forbundet med kroppen, modsiges af, at det er uafgrænset. Det har noget med kroppen at gøre, men er selv hvileløst og ikke fysisk begrænset. Er det væren, væren som tilbliven måske (og derfor hvileløst)? Samlet set er der i hvert fald sket en forskydning i forhold til det “spejlfri indre” i digtets begyndelse, som i højere grad kunne ses som et udtryk for identitetens og dermed vel også stabilitetens rum. Forskydningen har flyttet jeg’et ud af dette rum, ud i det større rum, og så endelig ind i det uafgrænsede.

Den form for bevægelighed kan findes i mange af Del I’s digte, men på forskellige måder. I digt nr. 5 skifter digtets identitetsbærer karakter flere gange:

Foto © Morten Hohum Nielsen og
Gyldendal, 2000.



“ Du brænder
mellem tegn
du ikke sætter –
ilden kredser
lægger sig
på istinder og
slukker sin tørst
i sneen.

Inde i bjergene
længes dvæрге
efter kulden.

Identiteten er først hos du’et, bliver derefter til en ild, der “slukker sin tørst”, og bliver derefter til disse “dvæрге i bjergene”. At du’et “brænder / mellem tegn / du ikke sætter” giver en tydelig skrifttematik i digtet. Du’ets ild kredser og lægger sig på istinder, ord?, og slukkes i deres sne – men inde i bjergene, under de samme tinder måske?, længes dværgene, ved deres esse? Er der en ild i tinderne, ordene, ligesom der er ild i du’et? Læst på denne måde et eventyrligt og fuldstændig selvstændigt billede af digterisk motivation og mødet med skriften, blandet af følelser som at “brænde”, at “kredse”, at “slukke sin tørst”, at “længes efter kulde”.

Hölderlin omtaler to fordringer for digteren, den, der går imod en “samling af alle dele”, og den, der beder ham gå ud af sig selv og i en “harmoniskmodsatthed” reproducere sig i sig selv og i andre, hvilket jo bl.a. peger på sproget eller måske rettere på den sprogliggørende proces. Det store spørgsmål er, hvordan disse to fordringer mødes, den mod enhed og den mod flerhed. At gå ud af sig selv i sproget og der reproducere sig selv, dette kunne lignedes med en ild, som skal slukkes. Men en ny flerhed (af dvæрге) bliver herefter ved med at stå og have det for varmt. I digt nr. 12 er der også sne:

“Der er langt
mellem træerne
tågen danner
broer –
luften undslipper
forgreninger
sneen er fortabt.

– igen de skiftende identiteter, tågen, der “danner broer”, luften der “undslipper”, sneen der “er fortabt”, men det er identiteter, som kun abstrakt, i overført forstand, kan henledes til menneskelige erfaringer. Eller digt nr. 13, som starter med et mere stabilt menneskeligt jeg:

“Uden for mig
er øde
vinden går
hen over mig
jeg styrer skævt
mod grønne blade
– uden kroppen
ville få toner
høres –
jeg er større
end verden
den er en terning
i mig.

– som altså ender i et jeg, der er større end verden, som måske kan inkludere alle de andre elementer i sig, men som derved også mister sin menneskelige karakter. Billedet af terningen peger måske endda på en slags tilfældighed i dette større jeg's væsen: Verden kan falde forskelligt ud inden i det.

I digt nr. 17 er der noget lignende på færde:

“FIXÉRBILLEDE

Det er ikke en
mand der bøjer sig
for at snøre sin sko –
det er en
barnevogn bagfra.
Det er ikke et
mord –
men en

elskovssyg kat.
 Det er ikke en
 sort himmel med stjerner –
 det er et
 slag på øjet.
 Det er ikke sommer –
 men vinter.
 Det er ikke sorg
 der fremkalder tårer –
 det er løg.
 Det er ikke
 armstrækninger –
 men knæbøjninger.
 Det er ikke ting –
 det er mennesker.
 Det er ikke en dør –
 men et nøglehul.
 Det er ikke en fugl –
 det er en sten
 der kastes gennem luften.
 Det er ikke gammelt –
 men nyt.
 Det er ikke én –
 men mange.
 Det er hverken
 surt eller sødt.
 Det er noget andet
 nu.

– et digt, hvor identiteterne er blevet til en liste af sideordnede muligheder. Dette er vel ikke længere centrallyrik? I hvert fald forbereder digte som dette, det næstsidste i del I, *Indeni-Udenfors* del II – det er naturligvis oplagt at forstå del I som *Indeni*-delen og del II som *Udenfor*-delen – hvor Thorup for alvor begynder at udforske muligheden for arkitekturer, byrum, hændelser som del af det poetiske. Et sted i *Love from Trieste* hedder det:

“ I en tilstand man kunne kalde “patetisk idioti” gav jeg mig til at anvende virkeligheden og følelserne som ornamenter i en sproglig syntax.

Man kunne sætte dette udsagn over for digt nr. 10 i *Indeni-Udenfor*:

“ Jeg er de mange
 strømme
 som fortabes
 og forsvinder

“ i jordens
mørke gennemgange
hvor forvandlinger
vibrerer
– derfra kommer
mine pulsslæg.

Jeg’et er strømme i “jordens / mørke gennemgange”, fra jordens forvandlinger kommer jeg’ets pulsslæg. Dette kan igen læses skrifttematisk, puls forstået som skrivning, tone: Digtningen er fysisk betinget af virkeligheden. Dette når altså senere, i *Love from Trieste*, til, at virkeligheden, det ydre, er noget jeg’et kan anvende. Et bindeled er der måske i *Indeni-Udenfor*, digt nr. 8:

“ Lys glider foran
massive genstande
og gennemskinner dem –
de forsvinder.
Jeg forskydes mod
deres tilsyneladende
og opløses
bliver fjernere
end nethindebilleder.

I disse digte, som i flere andre af de nævnte, med deres identitetsforskydninger og bevægelser i tænkte rum, finder man forklaringen på, hvorfor det udpræget centrallyriske i *Indeni-Udenfors* del I forandrer sig til et mere episk rum i del II. Det er nemlig et usædvanligt lyrisk jeg, som oplever sig selv som mystisk, eller i hvert fald bjørtingsk forbundet til tingene. Derfor bliver der ikke “hvilet” i det uafgrænsede indelukke, og heller ikke sunget, der bliver først og fremmest oplevet. “Hver eneste lille intetsigende handling er med til / at bestemme hvordan der ser ud inde i ens hoved”, siger Maja-stemmen i *Idag er det Daisy*. Taget for pålydende, tænk bare på sprog-handlinger, et radikalt udsagn og en stor abstraktion i forhold til bevidstheden. Det er bemærkelsesværdigt ud fra en sådan tankegang, at Thorups poesi – modsat lyrikkens traditionelle selektion og sublimering – efterhånden bevæger sig imod en større og større inklusion – af landskaber, steder, personer. I *Indeni-Udenfors* Del II sker det i form af unavngivne mængder af mennesker, derefter, i *Love from Trieste*, møder vi en slags trekantsdrama mellem John, Maja og Q, derefter, i *Idag er det Daisy*, ni forskellige personer, identiteter, stemmer. Hvad vi ser i denne forandring, ligner det, vi ser, når f.eks. Johannes V. Jensen skifter fra lyrisk til episk tone i “Ved frokosten”, et decideret poetisk temperament, som nu finder på at “anvende” verden som materiale for digtet – men det er i øvrigt også det samme, vi ser, når “rene” lyriske poeter, f.eks. Ezra Pound, William Carlos Williams eller Pentti Saarikoski, begynder at inkludere verden på en fri, uhæmmet måde, det er måske også sammenligneligt med f.eks. Klaus Høecks inklusive poesi eller som nævnt med Inger Christensens *Det*. At Thorup efter 1971 bevæger sig over i prosaen, ændrer

ikke ved, at denne forvandling fra centrallyrik til “inklusiv poesi” igennem de tre første digtsamlinger er en poetisk opdagelse.

*Indeni-Udenfor*s anden og afsluttende del skriver sig frem imod en mystisk forestilling. I digtet “Klovn” møder vi det nedslående billede af en hvid klovn, som optræder for trafikken ved en stor vej, nærmest uden at blive bemærket, men han står der konstant – går han fra sin plads, tager en anden klovn over. I digtet “KØEN” er perspektivet forskudt til en slangeagtig, lang kø “langs husmuren / og rundt om hjørnerne”, som venter på at “blive lukket ind”. I det næste digt, “FORESTILLINGEN” er vi i et tilskuerrum, hvor folk i pinagtig tavshed venter på en forestilling. De næste to digte taler om en naturkatastrofe, som har fundet sted, og om et “vi”, som pludselig beslutter sig for at tilintetgøre “dagene og husene ved landskabet”, måske en slags forvarsler forud for forestillingen selv, og så endelig, i samlingens sidste digt, det uden sidestykke mærkværdige langdigt “RUMMET”, får vi forestillingen, som både er socialkritisk og mytisk. Rummet er et rum “tomt for blikke”, hvor en menneskemængde har karakter af en koralvækst, senere et dyr, som udbreder sig i rummet. I rummet er også “de tilstedeværende”, som ikke er de samme som mængden af mennesker i dyret, de er vel tilskuere, men de begynder imod digtets slutning at true dyret og starter til sidst en larmende koncert:

“ [...] En blandt de tilstedeværende slår
med hånden på sit maveskind og
der opstår en lav dyb lyd.
En anden skærer tænder og denne lyd
borer sig ind i den forrige.
Dyret revner og kan ikke holde sammen på sig.
En fløjtetone høres.
Nogle spænder håret ud som strenge.
Der bliver kortere og kortere
mellem lydene. Dyret splittes.
De tilstedeværende har hver sit instrument
og de der intet har synger. [...]

Bortset fra, at disse tilstedeværende kunne minde om sjæle i Dantes dødsriger, kan de også ses som os selv som betragtere, mens menneskedyret i rummet måske er os selv som værende, sammenligneligt måske med den, der opholder sig i et “uafgrænset indelukke”. Thorup peger her på en antagonisme imellem væren og aktivitet, den antagonisme, som digteren nødvendigvis må føle i sin aktivitet, men samtidig en antagonisme, som vi alle inkarnerer i og med, at vi overhovedet er handlende mennesker. Som om vi i vore handlinger nødvendigvis udsletter, splitter en anden del af os selv, det uformående, dyret, det stumme øje, stenen. Det er på denne bl.a. skriftkritiske baggrund, at Thorup efter *Indeni-Udenfor* forlader den centrallyriske fordybelse og i stedet bevæger sig ud i det større rum med hele dets teatraliske “forestilling”, hvor det stumme og uformående i os åbenbart kan ses i en slags negativ spejling. Digtenes jeg’er og han’er og hun’er bliver herefter til aktive medspillere i det sociales endeløse forestillinger, men dog også ofte medspillere, som i monolo-

ger og lyriske udbrud søger mod det spejlfri indres stabilitet. Noget andet er, at de sjældent finder nogen stabilitet, så konstant udfordret af verden, så konsekvent i livsverdenen er Thorups poesi i de næste samlinger.

Love from Trieste har digte som f.eks.:

“PEST

Solen i centrum. Stenbygningen smelter.
Delirium & kommunikation. Først bagefter
opdagede jeg at han var død og
gik ud og åbnede for gassen.
Der var mange mennesker på gaden den dag. Råb
og skrig kom ind ad det åbne vindue.
Sikken glæde.

“A STORY

1. En dagligstue med
4 widescreens
kogende vand
og en åben kamin.
2. Han standsede båndoptageren og
begyndte at skringe.
Jeg ankom mange år senere.
Nu er huset malet hvidt.
3. Det ender med smil og åbne døre.
Lykken er en film.
Det er altid sommer.
4. (After the story)
Blomster og schizofreni.

Gennemgående i digtsamlingen er de tre personer John, som åbner samlingen med et brev, Maja og Q. Maja og Q er et par, da vi først hører om dem, derefter er Q sammen med John, derefter er Maja kortvarigt sammen med ham. I øvrigt følger vi, så vidt jeg kan se, alle tre personer igennem lange adskillelser fra de andre. Vi oplever Q dø, men så igen optræde i senere digte, et andet sted hører vi en stemme fastslå, at både Maja og Q er døde. Som stemmer er især John-stemmen, som vist bl.a. er med i digtet “PEST”, og Maja-stemmen interessante udvidelser i det thorupske vokabular. Her f.eks. John:

“ TRIESTE III

Jeg nyder livet. Det er en dejlig by.
Jeg har set alt hvad der er at se. Jeg har mødt to piger.
Det er altid en begyndelse. De lever også af meget lidt.
Men i længden bliver det for trivielt uden i hvert fald
et minimum af komfort. Jeg har foreslået at vi flytter
til et mere præsentabelt kvarter, et der har stil.
Uden stil går det ikke. Men de holder for meget af det gamle
(kvarteret her) til at jeg vil forcere noget. Vinen er
i øvrigt pragtfuld. Og så solen der skinner faktisk døgnet rundt.
Din.

Andre stemmer optræder også i *Love from Trieste*, nogle gange (måske) vinklet gennem en af personerne.

“ VIA JAPAN-SIBIRIEN

Vi har haft 2 abekatte om bord i 9 måneder som vi har haft meget sjov med men for en uge siden slog bådsmanden dem ihjel fordi den ene havde revet en af skibets bøger i stykker og vi var meget kede af det alle sammen.

“ PÅ DAMPSKIBET “FLORA”

“En dag så jeg med mine egne øjne hvordan to svin med tænder og tryne rodede i nogle laser der havde tilhørt en syg landstryger og var blevet kastet ud på gaden og inden længe faldt de døde om på laserne som om de havde fået gift.”

Altertavlen er billedskærerarbejde som indrammer de to malerier der forestiller Nadveren og Opstandelsen. Alterklædet er af sort fløjel med giveren og hans kones navn i guldbogstaver (som måske er mindre passende). For resten er der ikke noget mærkværdigt inde i kirken.

Når så de ukendte mennesker som nu bor i denne by som tilhører fortiden (hvilket gør stedet så tiltrækkende) når ansigterne ser på mig og ukendte stemmer og cikadesang og oliventræer lyder i øret på mig, så er det som om samme by med ét bliver uigenkendelig, som om jeg havde elsket ligegyldigt hvem.

Jeg glemmer aldrig en drøm jeg havde om hende. Jeg så hende ligge død i en grøft. I det fjerne hørtes sang som vækkede hende.

Hvorfor skulle jeg ikke være glad.

– et digt, hvor det første af afsnittene er et citat af Boccaccio, de næste to kunne tilhøre en turist-notesbog, evt. tilhørende Maja, det fjerde må til gengæld med sikkerhed være Maja, som taler om en drøm om Q, det femte kunne igen tilhøre mange stemmer. Med en sådan løshed følger vi de tre hovedkarakterer, hvoraf John og Maja er de mest meddelsomme, Q bliver næsten kun omtalt i tredje person, men gør med sine handlinger og sin død, at hun er central i mange digte. Igen ser vi måske her en sondring mellem det værende (og døende) og det aktive, talende. Karaktererne flyder ud og ind i digtene, dukker op som tilstedeværelser, stemmer, eller simpelthen som motiver:

“ TRIESTE XII

Maja og Q
lå under
et tyndt hvidt lagen
hendes hoved
hvilede på Majas skulder
af og til førte hun langsomt
cigaretten til munden
Maja sov (eller lod som om hun sov)
hun åndede dybt og regelmæssigt
Q strejfede
hendes hår med læberne
liljer
solopgang
efeu.

Et digt, der starter som tableau, derefter fokuserer på Q, derefter på Maja, derefter igen på Q, og til sidst ender i et morgenbillede, som også kunne ligne en magisk sang eller mytologisk kode – liljer, solopgang, efeu. Navnet Maja kunne lyde som en jordgudinde eller jordånd, efeu? Q er i højere grad en lysgudinde, og en døds-gudinde, liljen? – disse overtoner uden at det primære udtryk, billedet af to levende kvinder med endda særligt fokus på deres åndedræt, forstyrres, det er realisme, men samtidig stiliseret, ritualiseret som en forestilling.

Stiliseringen går igen i selv de mest “hverdaglige” digte i bogen, f.eks. i det lange digt “MAJAS MEMOIRER”, hvor der f.eks. står:

“ Jeg har ikke til hensigt at blive her (Trieste) ret meget længere.

Det føles vidunderlig let at besvime, man glider ud af sammenhængen og vækkes blidt ved lugten af eddike (som tjeneren holder under min næse samtidig med at han holder forsigtigt om mig).

Jeg betaler og går. Jeg følte mig ikke fjern jeg følte mig dejlig. Jeg lå og kyssede indersiden af min hvide bløde overarm.

Flere nætter i træk drømte jeg at han havde forladt mig og det var underligt for jeg frygtede ikke noget i den retning.

Foran spejlet forsøgte jeg at føle.

Jeg skrev til ham: Dine forsøg på at få ordene til at dække følelserne gjorde mig distraet, men jeg så dit yndefulde spring fra klippen. Han skrev tilbage: Kunne jeg blot spise dig, Rosa.

I det sidste af de her nævnte afsnit ligner digtet et citat, måske er det en anden kvinde og en anden mand, der er tale om, hvilket understøttes af, at de næste afsnit begynder at omtale begivenheder under anden verdenskrig. Rosa kunne være en historisk person. I et andet digt er det et citat af Svevo, som beskriver John og Q's stævnemøder i Trieste. På den måde blandes karaktererne hele tiden med andre karakterer, bl.a. litterære, ligesom de i øvrigt selv, som Maja, skaber sig alter ego'er, f.eks. Rosa.

En særlig genre i *Love from Trieste* er de fem nummererede digte, f.eks.:

“ASYL

1. Manchetknapperne på bordet er blæst væk. Hvide sommergardiner
2. Parykken hænger på væggen. Der vokser græs.
3. Fårene æder hvide paddehatte.
4. Toget til Karelen. De har alle sammen knive.
5. Jeg er fin jeg hedder Rosa
6. Huset er hvidt. Og støvlerne.
7. Tobak og alkohol.
8. Efter middagen bliver gulvet fejlet.
9. Det regner. Rosa.
10. Rosa. Rosa.
11. Og hvis jeg ikke falder
så kommer jeg igen.

Et andet serielt digt:

“ SUPERNATURAL

En mærkelig sol. 20 timer / En hund går over gaden. 32 min./
Skovsø. 5 sek./ Samtale med en hjort. 10 min./ Pige i sort frakke.
16 min./ Giftige anemoner. 7 min./ Jeg leder efter en 3. person.
2 min./ Landskaberne kører forbi. ½ time./ En eller anden ligger på
gulvet. 9 sek./ Nu går han ud i naturen. 60 min./ De skønne grønne
træer er helt dækket af sne. Blæsten gennem huset. Udsigt over
havet. Forestillingen om en fugl. 12 år / Café de la Paix. Uret viser
7¹⁵. Det tog 4 dage.

Effekten i disse to serier er forskellig. I “ASYL” bremser nummereringen, hvad der egentlig kunne have været et let, fremadløbende rejsedigt og samler opmærksomheden om hver enkelt information adskilt fra de andre. I det regiagtige “SUPERNATURAL” bringer serialiteten derimod adskilte hændelser og fænomener sammen som i en filmisk montage. I begge digte opnås ved serialiteten en ahierarkisk betydningsfordeling, digtene ordner sig ikke, i det mindste ikke tilsyneladende, i nogen overordning-underordning af de enkelte dele. Det giver umiddelbart en opmærksomhed over for tidsligheden i digtene, som om deres hændelser, følelser osv. virkelig blot med Thorups ord er “som ornamenten i en sproglig syntax”, som om det er deres samordning, snarere end deres umiddelbare indhold, som giver disse hændelser og følelser værdi. Fornemmelsen af registrering og samordning af elementer i stor hast er allestedsnærværende i *Love from Trieste*. Denne æstetik giver det, jeg tidligere kaldte en inklusiv poesi, en dynamisk virkning, som bl.a. betyder, at bogen – i hvert fald i første omgang – forekommer besynderligt letlæst på trods af dens mangeartede indhold. Det er livet på eller i farten, som denne digtsamling tilnærmer sig. Ligesom de indbyrdes relationer i den centrale trekantshistorie konstant fluktuerer, ligesom de forskellige navngivne eller unavngivne stemmer fluktuerer ud og ind af digtene, således er også digtene selv konstant på vej, ud af poesien, eller omvendt, hele tiden på vej ind i det poetiske. For hvad er egentlig det poetiske? spørger denne samling. System, komposition, abstraktion? Eller reference, håndgribelighed, sansning? Den tvangfri, men alligevel sikre måde, dette hele tiden skifter på, er ganske usædvanlig.

Idag er det Daisy har måske mindre af netop denne dynamik, men er til gengæld i sine motiver en mere kompleks samling. Alene det, at personregistret nu er vokset til mindst ni personer. Umiddelbart står søskendeparret Rita og Toni i centrum, de optræder i løbet af bogen i højere og højere grad som elskende. Rita har også en anden elsker, Carlo, og er på et tidspunkt gift med rigmanden Bonmartini, som dog samtidig er forelsket i sin barndomskæreste Anais. Toni på sin side har et forhold til Maria, og senere et til den unavngivne “idioten”, som følger ham på landevejen til Venedig for at finde Rita. Begge søskende har således tre kærlighedsrelationer. Maria forsvinder i løbet af samlingen fra Toni og Ritas kreds, men får så til gengæld et forhold til Daisy. Uden for de to søskendes relationer befinder sig altså symmetrisk

korrekt Anais og Daisy. Det ligner næsten et panteon, men det er det selvfølgelig ikke. Eller hvad? Man skal se det i praksis:

“ Den blomstrende flod

De to søskende ville gerne holde op med at elske hinanden
og de blev liggende i sengen og de rørte ved hinanden og
de lå på ryggen med lukkede øjne og om morgenen drak de mælk
og the og om aftenen havde de to menuer at vælge imellem
og Bonmartini arbejdede for dem og han lignede en filmstjerne
eller en sportshelt fordi han havde en smuk krop og han
havde aldrig elsket Rita som hun havde elsket ham og
som ung havde han haft polio og haltede så lidt at man
ikke kunne se det og en morgen forlod han villaen og
kom ikke tilbage og bilen blev fundet i en nærliggende skov
og de to søskende blev liggende i sengen og også
tjenestepigen Silvia som havde været Bonmartinis elskerinde
forlod villaen og glansen omkring de elskende og de høje træer
og autostradaen og hesten og vinmarkerne og sandet og
kontorbygningerne og bjergene.

Tre ting, som er generelle for *Idag er det Daisy*, kan bemærkes her. 1) En humor, som altid er underspillet – “om morgenen drak de mælk / og the og om aftenen havde de to menuer at vælge imellem” – men også ofte grum, som i den overflødige, naive bemærkning om Bonmartinis heltestatus, “fordi han havde en smuk krop”, som to verslinjer senere mødes med oplysningen om hans polio som ung, der får ham til at halte. Digtet forbliver egentlig komisk, selv om det hele straks derefter bliver meget sort, da den, har vi forstået, handicappede Bonmartini forlader villaen med de to smukke unge for, lyder det til, at begå selvmord. 2) Et legende overskud, som bl.a. ses i anvendelsen af klichéagtige billeder, “som ung havde han haft polio”, “bilen blev fundet i en nærliggende skov”. 3) Den vitterligt høje lyriske tone i beskrivelsen af de to elskendes omgivelser, da de er alene i villaen – “glansen omkring de elskende og de høje træer / og autostradaen og hesten og vinmarkerne og sandet og / kontorbygningerne og bjergene” – en tone, som kun får ekstra kraft ved at befinde sig i et digt, der ellers virker så let, næsten idyllisk, men jo samtidig en tone, som indholdsmæssigt har bund i den alvor, som lægger sig til karakteren Bonmartini og måske også lægger sig til de to mytiske søskende/elskende i deres isolation “ude af verden”.

Andre steder i digtsamlingen blandes disse tre – og adskillige andre – stilelementer på endnu mere modstridende vis. I det næste digt er Suicide Kid en hund, som har fulgt Rita og Toni:

“ Idiotens følelser

Jeg benyttede vandkikkerten. Jeg finder nogle muslinger.
Jeg springer i søen og hvorledes Suicide Kid hjalp mig



Foto © Vibeke Winding, 1973.

Gengivet med tilladelse fra Gyldendal.

i land. En opdagelse der fylder mig med rædsel. Hvorledes jeg fik fisk og jeg tager fiskene fra pelikanen. Jeg sætter mig op på ryggen af skildpadden. Jeg læste højt for Suicide Kid. Skibet var for langt borte. Jeg viste mig for dem iført bukser og skjorte. Hun holdt et spejl tæt op for ansigtet. Vi sejlede dag og nat. De forklarede mig meningen med røgsignalerne. De undersøgte mine fodspor. Hun kastede sig ned foran mig. Suicide Kid skulle nok klare sig. Jeg drak med munden mod vandoverfladen og jeg viste ham min lille lommelygte. En klar strøm rislede ud af træet. Vi arbejder og jeg synker bevidstløs om og pigerne giver et højt skrig fra sig. Jeg bliver utålmodig; vi tog plads rundt om bålet. Jeg kastede bolden op i luften. Jeg bliver møbelsnedker. Suicide Kid optræder. Med næsten uhyggelig regelmæssighed bliver det morgen. Jeg gik og ledte ved stranden. Op i træet, hurtigt, op i træet. Han lå med ansigtet begravet i sandet. Jeg bar ham på min ryg. Jeg tegnede dyrefigurer i sandet. Jeg lod slangerne bide mig; en aparte kamp; hvorledes vi oplevede skovbranden og Suicide Kid var død og jeg flettede en slags hængekøje.

Den generelle usikkerhed i verbernes tider, det antropomorfe forhold til hunden, de pludselige udsagn, “Jeg viste / mig for dem iført bukser og skjorte”, “Jeg bliver møbelsnedker”, den generelle fortrolighed, “En opdagelse der fylder mig med rædsel”, “Vi arbejder og jeg synker bevidstløs om og / pigerne giver et højt skrig fra sig”, visse

uplacerbare, næsten altidige handlinger, "... og jeg tager fiskene fra pelikanen", "Vi sejlede dag og nat", "Jeg kastede bolde op i luften" – alt dette giver et uhyre flimrende rum om den talende, idioten. Han er i øvrigt ingen fast stemme. I et senere digt er han blevet mere klar i hovedet, men også mere retorisk:

“ Idioten fortæller (om Venedig)

Det var i går, frakken passede mig ikke og jeg gik
hen til forretningen med den og fik dem til at sy den ind.
Jeg sørgede over tabet af et broderet tørklæde som jeg
plejede at have om halsen. Jeg havde en sart hals
som hævede og blev rød tilsyneladende uden årsag.
Toni tænkte på at kvæle mig, en plan som blev ødelæggende
for os begge og som gjorde at jeg blev bange for
de overfyldte både på Canal Grande og han var fortvivlet
over at jeg ville gå fra ham uden at have nogen grund til det
og jeg følte mig solidarisk med ham og han var så
omsorgsfuld og jeg nægtede at gå ind i Dogepaladset.
Drengen væltede bordet og den rejsende blev myrdet og
jeg gik min vej og jeg tog toget og jeg var for fattig
til at kunne købe billige cigaretter på flyet.
Toni sad ved siden af mig og jeg tog plads på stolen.
Jeg gik frem og tilbage på vejen og jeg støder min fod
på en sten og jeg havde set den og ville gå uden om den.
Han overtalte mig til at blive og jeg satte min vilje igennem
og vi underholdt os med hinanden og jeg glemte at tage
min frakke med mig og hvorfor omfavnede han mig?

Episk virker de gentagne og'er og hele rytmen imellem sætninger og verslinjer, dvs. hvordan digtets grammatiske og metriske systemer skiftevis overlapper hinanden eller følges ad. Mange verslinjer begynder en ny sætning med, at en person handler, "Drengen væltede bordet", "Toni sad ved siden af mig og jeg tog plads på stolen", "Han overtalte mig til at blive [...]", dette giver også – i modsætning til i f.eks. "Idiotens følelser" – episke forløb, hvilket måske er typisk, når et digt handler om to personers relation, således også i Daisy/Maria-digtene. En del af fornøjelsen ved at læse *Idag er det Daisy* er netop at lære personerne at kende ved at følge dem i deres små "lige gyldige handlinger" – selv om der jo altså her bl.a. er tale om et kvælningsforsøg – i en hverdagsagtig, tæt-på stil, "Jeg finder nogle muslinger", "frakken passede mig ikke". *Idag er det Daisy* er på den måde mere konsistent end *Love from Trieste*, den bliver oftere hos personerne, og digtene er længere, mere fyldige, og har længere verslinjer. Er Thorup på vej imod prosaen? Ja, det viser forfatterskabet jo, at hun var. Alligevel kan man af de citerede digte se, at intensiteten er udpræget poetisk, det er, som tidligere sagt, den originale komposition af en form, som afgør, hvordan de træder frem, fordi Thorup holder blikket skærpet på digtet som abstraktion, spændt og tæt betydning, og på opfindsomheden, digtet som mulighed.

“Idag er det Daisy

De to kvinder går ud og tigger og
de føler og de ser en sang og
de får penge og de stråler
gennem undertøjet og strømperne og handskerne
og de kan se og det tager 10 måneder at gå og
3 timer at flyve og 1 sek. at tænke og
Daisy er henrykt og sø betyder mor og
sol betyder far og hus betyder dig selv og
slange betyder sex og træ(er) betyder venner og
hun får et stykke papir og en blyant og begynder at tegne
og sø betyder sø og slange betyder slange og hus betyder hus
og sol betyder sol og træ betyder træ og fordi hun kun har
tegnet et træ har hun kun en ven og hun har tegnet
en forkert sol og Daisy har en veninde og
om eftermiddagen går de ud og tigger og de synger en sang
og de rækker hånden frem og de sover i samme seng og
de har en hukommelse og de takker en lastbilchauffør og
Suicide Kid og den halskæde der blev væk d. 23. nov.
og de griner mens de spiser og de er de lykkelige ulykkelige
der altid er ude i bjergene og i gaderne og i skoven og
i vandet og i græsset og i antiloperne og i bøflerne
og der er mange træer og Daisy bøjer sig for at samle
en gaffel op som ligger på gulvet og hun hører et kor
af hermafroditter og gæs og begynder at slå sin søde veninde
og ordene kommer ud af munden på hende ligesom på Maria
og det er hånden der giver besked til hjernen.

I dag er megen lyrik i den unge generation, som umiddelbart kunne se ud til at være inspireret af det her, faktisk blevet mere prosaisk, berettende, beskrivende. Heroverfor forekommer Thorups (og i øvrigt også Pia Juuls) poetiske realisme så original, netop fordi den aldrig anvender en fast fortælleform og aldrig accepterer en fast rumopfattelse, den er stemmer, billeder, virkelighed “anvendt” i en sproglig syntaks, men også som de “strømme”, der giver digtene puls, en dynamisk og original poesi.