

Bladet fra munden

Om tekst, stemme og musik hos Peter Laugesen

ANDERS ABILDGAARD NIELSEN

Lige så henført man kan være efter at have lyttet til Peter Laugesen lægge stemme til sin digtning, solo eller i samspil med tomandsbandet Mindspray, lige så forbløffet kan man blive, når man derpå går direkte til teksten. Den forekommer ganske enkelt ikke at være den samme i, hvad man kunne kalde henholdsvis den tonale og skriftlige version. Hvorfor og hvordan det? Disse spørgsmål er udgangs- og omdrejningspunktet for det følgende, og ikke simpelt idiosynkratisk anlagt. De vedrører tværtimod komplekse relationer i betydningsdannelsen mellem tekst, stemme og musik. Ud over spørgsmålet om, hvilken status dette interferensfelt har i Peter Laugesens digtning, påkalder det sig en bredere litteraturteoretisk interesse; som tonale litteraturer udfordrer oplæsningen og kompositionen litteraturteori og litteraturhistoriografi (Andersen 1998b).

Frem for at betragte tekst og stemme, stemme og musik som absolutte forskelle, der skal medieres til en tredje, syntetiseret enhed, kunne man foreslå, at de allerede inden deres uddifferentiering er fælles om en bestemt mængde fænomener (lyd, tid, rytme), som de formulerer i hver deres register. Godtages forslaget må analysen bekræfte denne forskel, hvis ikke den skal fremstå begrænsende i forhold til stoffet. Fænomenet gestus, der knytter sig tæt til kropsfænomenologien, kan netop perspektiverende sætte analysen i stand til at forholde sig til relationen mellem tekst, stemme og musik uden at skulle tænke forholdet dualistisk eller teleologisk (kompositionen skal gå i valsetakt, hvis digtets gangart er daktylisk, således at tonerne forløsende realiserer de muligheder digtet byder til – underforstået har krav på).¹ Med gestus kan forholdet også

tænkes monistisk og aktualiserende, indebærende muligheden for konstellationen som konfliktuel og fortolkende konstitueret. Et led i denne bestræbelse er at reflektere forholdet ikke udelukkende semantisk-referentielt, men også at analysere de konceptuelle og formale udvekslinger kunstarterne imellem.

Det er altså ikke Peter Laugesen "som avantgardedigter", der interesserer mig, men teksterne som skrevne, oplæste og musicerede, herunder ikke mindst de spørgsmål og overvejelser, dette giver anledning til.

Og'ets synkope

Når engle bøvser jazz (1998) åbner med dette digt:

- 1 november er min tid i århus
gaderne mørke og blanke af regn
bladene allerede slimede minder
og jeg er ingen lokal patriot
- 5 jeg er ikke nationalist
det er bare den by og den tid og det sted
og det sprog hvor jeg er
den jeg er
på godt og ondt som en sølvbryllupssang
- 10 som en gammel stump jazz
der funker alting på plads
hvad så hund
er du ude på noget

For en første betragtning en enkel tekst, øjensynlig et umiddelbart udtryk for en indre følelse, et centrallyrisk jeg's affektive perception af en indre såvel som ydre tilstand. Der skabes en illusion om en friktionsfri overgang mellem følelse og digterisk ud-

tryk, hvilket genererer patos-effekten i den tretten linier lange tekstblok (vedr. konstruktionen af denne patos-effekt, se Andersen 1998a: 30-31).

Det semantisk-figurative plans prunkløse fremtoning trækker på vendinger fra dagligsproget, såsom "bare at være", "hvad så", samt en (tilsyneladende) henkastet brug af konjunktionen "og". Hverdagssprogets former suppleres af klichéer fra bluesmusikken og kriminalromanens mytologier; vendinger som "min tid" – vel at mærke vintermåneden november² – de "mørke gader blanke af regn", "jeg er den jeg er", og, underforstået, hunden som menneskets bedste ven, slår tristessen an. En blå *setting* jeget komfortabelt falder ind i, i samme bevægelse refererende til det romantisk-avantgardistiske billede af den udstødte digterhelt, den regelbrydende og seende bohème (jf. Jørgensen 1997).

Før (logisk, ikke tidsligt) sådan et semantisk lag gives der, særlig i lyrisk digtning, et præsemantisk eller -figurativt betydningslag.³ Til dette lag hører rytme, metrum, prosodi, betoning, syntaks og optiske, herunder typografiske, forhold (det simple forhold, at tekstbilledet betyder ikke så lidt for tilværelsen af teksten). Retter man her opmærksomheden mod det præsemantiske og de kompositoriske momenter bevæger digtet sig på en anden, heterogen måde end det referentielle lag lader vide. Det semantiske register kombineres med en ubesværet, improviserende syntaktisk bevægelse, hvis digressive karakter i tekniske termer kan beskrives som en oscillerende mellem parataksens poler, asyndese og polysyndese; begge giver her et indtryk af mundtlighed og ikke-stilisering (Albeck 1996: 204-208). Dette indtryk følges op optisk og formelt i form af fraværende interpunktion og versaler, samt en usymmetrisk, ikke-strofisk fri versbygning. Desuden fremstår prosodien ikke klangfiguralt manipuleret mod fx en dissonantisk eller assonantisk, eufonisk pol, men følger snarere talesprogets prosodi.

Imidlertid indtager og'et i teksten en særlig rolle; den hyppige og verballignende brug af konjunktionen bidrager til tekstens ukunstlede skikkelse, men undergraver den samtidig i en dobbeltbevægelse. Rytmen og metret skifter nemlig, ved nærmere ef-

tersyn, på en måde der giver semantikens fraseologi et ikke uvæsentligt modspil; fraserne og forestillingsmønstrene fungerer (om de tekstuel er ubevidst eller ureflekteret, eller tjener som komponent i en digterisk strategi, er i princippet underordnet) som det semantisk-referentielle lag, syntaks, metrum og rytme bearbejder ved små forskydninger. For at klargøre den rytmiske tilrettelæggelse af det kommunikative sproglag er en nærmere udredning påkrævet med fokus på dette 'og's rytmik.

'Og'et fra fjerde vers genoptager den metriske, men ikke gennemført daktyliske bevægelse fra andet og tredje vers der fortsætter, stadig i sprængt form, digtet igennem. De tre indledende vers er overvejende trisyllabiske, fjerde og femte bisyllabiske, hvor så seks til otte er daktyliske – hvis rytmiske enjambementer accepteres. Rimet er væsentligste rytmiske faktor i vers ti og elleve; derefter fortsætter digtet i en ellers blandet gangart digtet ud. I sjette, syvende og ottende vers fordeles tre 'og'er, hvor en prosaisk tekst ville have kommatet og nøjes med ét 'og'. Og'ernes funktion er hverken grammatisk nødvendig eller korrekt, men tjener i stedet for som rytmisk-syntaktisk ekstrabetydning, med rytmisk reference til jazzen i vers ti, "der funker alting på plads." Og'ernes rytmik er synkopens, et karakteristikon for jazzen og for funkmusikken – teknisk opnået ved, kort sagt, forskydelse af forventet accentuering; digtet går således fra overvejende trokæisk slagrække til daktylisk, hvis dansende effekt nu opretholdes i tre vers. Uden og'ets indskud, ingen daktylisk gangart.

De tretten liniers patosfulde intonation erklærer et tilhørsforhold til sted (Århus) og årstid (november). 'By', 'sted' og 'tid' er desuden betonet i vers seks, ligesom 'jeg' i vers syv og 'sprog' i vers otte; man turde forestille sig, at en sådan betoning hverken er tilfældig eller skødesløs, specielt når accentueringen af gloserne opstår, idet en trisyllabisk gangart formateres og fastholdes i flere vers. De præsemantiske faktorer udhæver visse dele af semantikken, der nu tillempet bærer mere betydning end en kun figurativ aflæsning ville redegøre for. Skanderer man altså verset, træder endnu en reference frem ud over musikken (jazz), nemlig dansen.

Men også daktylen brydes op ved lineskift; verslinien som prosodisk mindsteenhed udfordres af åndedrættet. Det vender jeg tilbage til.

Den frie rytmes bevægelse hen over verslinierne sænkes først med rimparret plads/jazz i vers ti og elleve. Jazzen funker her, om ikke alting, så rytmen på plads (den påbegyndte trisyllabiske gang suspenderes til fordel for den bisyllabiske). Sigen og gøren falder sammen. Men der falder ikke noget punktum. I stedet følger vers tolv og tretten, der med deres indskudte position mimer den engelske sonets kuplet, hvor parrimet virker som formens kadence. Kupletten lyder: "hvad så hund/er du ude på noget". En kadence der falder rigtigt og muntert, synes det, med en understregende tone, der kaster nyt lys tilbage gennem digtet. Kupletten bliver en vristen sig fri af den sprogekrop, den er en del af, hvorved sprogstoffet siger mere end semantikken lader vide; det ensomme jeg får selskab af en hund, et selskab der spænder patosen op mod ironi, og puster nyt liv i klichéerne: Romantikken og avantgardens billede af digteren som en bohemeagtig outsider, en strejfende hund, brydes mod sig selv, eller destrueres ved at gå både i højden (patos) og i dybden (ironi). Billeddannelsen ændrer væsen i dette perspektiv: frem for metaforiske og udsigelsesbaserede, referentielle billeder, kan man fokusere på den metonymiske række, der går gennem digtet: november, regn, slimede minder, patriot, nationalist, by, sprog, sang, jazz, funke, på plads og hund (det sidste led opretholdt gennem kommandoen "på plads!"). En sådan række, hvor billedet udveksler med sit tekstuelle forløb, skaber uvægerligt en indre sammenhæng i digtet, frem for en lighed med det, som billederne måtte henvise til. I forlængelse heraf antager linie tre en særlig betydning: "bladene allerede slimede minder", er snarere end en metafor, en metaforkritik, idet bladene allerede, dvs. i teksten, er metaforer; klichéer, slimede minder. Tekstbilledet ændrer sig også med kadencen. Digtet åbnes ved at indføre det rimløse hvilepunkt optisk forskudt i relation til det første, rimparret. Kupletten rykker ud af formen, grammatisk understreget af den (retorisk) spørgende sætning. En åbnende spørgen frem for en accentueret lukning.

Først med kupletten bliver digtet selvopretholdende, dér fuldføres den vridende bevægelse, der i princippet er virksom fra start. Og hvorfor ikke, som en slags underbygning til kupletten dobbelte funktion som forklarende og gådefuld, præciserende og åbnende, med den manglende punktuation in mente, læse et kolon efter "plads". Således er kupletten jazzen, der funker på plads ved at forskyde teksten med et spørgsmål der ikke markeres på skrift, men netop i tonefaldet. Tonefaldet skal altså medlæses, det skal høres. Det semantiske niveau orienterer sig om subjektet, der udhæver sig som bruger af sproget, hvorimod det præsemantiske synes at sætte subjektet på spil, hvis ikke ligefrem ophæve subjektet som fikspunkt for betydningen.

Digtet⁴ er ikke længere holdt i den *tid* (november, lineær), det *rum* (Århus, tidligere versform), det *stof* (fraser, udsagns- og udsigelsesrelateret sprogstof), som det refererer til, men *holder selv* disse fænomenologiske elementer, idet det på engang bøjer sig om sig selv, slår sig og derved suspenderer den referentielle funktion. Værket fremstår nærmere bestemt som spor af dette vrid. Digtet skelner mellem gererende og fremstående rum/tid/stof, mellem skrift og skriven; uden den ene ikke den anden. Med Deleuze og Guattaris bestemmelser udgøres dette æstetiske immanensplan af perceptor og affekter, dvs. en art depersonaliserede perceptioner og affektioner. Det omtalte vrid gør derfor, at digtet, konstitueret af depersonaliserede sansblokke, opretholder sig selv som værk, idet blokkene ikke er afhængige af et subjekts begrænsede erfaringshorisont eller et teknisk kompositionsplan (Deleuze/Guattari 1996: 207-209 og Madsen 1996b: 15).

Hvis de beskrevne semantisk-referentielle formationer appellerer til forstanden og det rytmiske sprogstof, præsemantikken, til sanserne, og disse planer ikke taler én og samme sag, hvis det samtidig er dette simultane forhold, der lader digtet fremstå på en gang klart og gådefuldt, med patos og ironi, da må man samtidig sande, at de her beskrevne præsemantiske betydningslag, som det fremgår, er trukket betydeligt i baggrunden til fordel for figurationen. Det præsemantiske kan (og skal)

fremanalyseseres – det skal frem-læses. Det byder sig ikke umiddelbart til i sansningen af digtet.

Den litterære gestus

Grundformlen for den litterære gestus kunne være denne: tekstens forarbejdning af det sproglige materiale (Madsen 1995a: 69). Bestemmelsen kan så perspektiveres, uddybes og nuanceres i forskellige retninger, som en række af tænkere og analytikere – Wittgenstein, Lyotard, Merleau-Ponty, Andersen – har gjort det.⁵ Det der binder de forskellige investeringer i grundformlen sammen er refleksionen af et udtryksplan i digtningen hinsides det rent udsagnsbestemte, som gestus gør det muligt for analysen at tage på sig. Det er vigtigt at gå den letvakte forestilling om et niveau under eller over teksten i møde, for hele tiden gælder, at den litterære gestus er et niveau eller et plan, der udfoldes i og med teksten, simultant og sammesteds, ikke før og ikke efter.

At observere planet med øre og øje er særlig påkrævet for forståelsen af en musikalsk funderet digtning, for hvilken rytmen ikke kun pryder – dvs. i princippet er udvendig og undværlig for det semantisk-figurative plan – men bærer på betydning i digtet, og hvor formen ikke er givet forlods, og derfor adskilt fra og i princippet betydningsløs for indholdet, men er en udvidelse af og derfor i forbund med indholdet. Yderligere muliggør begrebet at medtænke tone, stemme og krop, begreber der aktiveres, når formen ikke praktiseres eller forstås som et forudgående og normativt regelsæt, men skabes i og med den kropslige sansning af en bestemt mængde fænomener. Dette kropsfænomenologiske aspekt er nødvendigt for forståelsen af samme musiske/gestiske digtning, særlig når den videre knytter sig til en egentlig praksis eller fremførelse. Endelig gør medrefleksionen af digtningens gestus det muligt for analysen ikke at skulle stoppe op ved første og bedste bogstavrim, konstatere værkautonomi, for derefter at stede al yderligere refleksion til hvile, eller omvendt fortabe sig i disseminerende bevægelser og aldrig lade den eller dem høre op. I stedet bliver det muligt at udvide perspektivet kontekstualiserende på og fra digtningen til andre kunstarter, poetikale bestræbelser og filosofiske retninger, alle nyttige for

ikke at sige såre uundværlige at have adgang til, med henblik på læsningen af en digtning, der rækker ud mod og inkorporerer netop disse felter – rytme, stemme, krop, performance og genre- og artsnedbrydning – udfordrende på en gang både den digteriske og den filosofiske tænkning. For at gøre gestus anvendeligt i analytisk sammenhæng er en nærmere kvalificering på sin plads.

Gestisk retorik I

Jørn Erslev Andersen formulerer i "En gestikulerende anonymos" en *gestisk retorik*. Hovedeksemplerne på denne retorik gives med Pia Juuls to særegne 'Hector-digte' fra *sagde jeg, siger jeg*,⁶ hvori vi får at vide, at onkel Hector, der viser sig at være et alias for onkel Holger, altid gjorde "sådan med hånden/Sådan som jeg forklarede dig før/– sådan".

Med opmærksomheden rettet mod "den uforudsigelige simultanitet mellem form, detalje, billede, ytring, sansning, tænkning på forskellige former for tankematrixer" bliver den gestiske retorik bestemt til det særegne forhold, lokaliseret hos Juul, "at den sproglige ytring dels antager talesprogs karakter, dels kun giver mening i sammenhæng med, at man forestiller sig en talende eller gestikulerende krop" (Andersen 2000: 218 og 216). Gestus defineres her i forlængelse af tekstens forarbejdning af det sproglige materiale, men specificeres, som netop citeret, til det forhold at teksten ikke giver mening uden den gestikulerende eller talende kropps medvirken i betydningsdannelsen. Et immanent, monistisk forhold hos Juul altså, hvor man ikke vil kunne sondre mellem tekst, tale og krop og samtidig respektere digtets poetikale struktur. For Juuls tekster "tenderer mod at ophæve skellet mellem syntaktisk funktion og kropslig gestus; de glider sammen i ét og samme sproglige udtryk, der skaber kontinuitet – eller intimitet – mellem tekst, tale og krop" (ibid. 216-217), – de sidstnævnte understreget af Andersen som fænomenologiske størrelser.

Kroppen er med andre ord indflettet i teksten i og med det digteriske udtryk, der ikke bevæger sig i dualistiske eller semiotiske mønstre (krop/ånd, tegn/ting, signifiant/signifié etc.). Ytringen refererer ikke til kroppen, og kroppen ikke til et subjekt,

for de tager del i samme æstetiske substans, de formgives eller artificialiseres til en almen og konkret krop eller form – en dialogisk anlagt anonymos. Formgivningen finder ikke sted i overensstemmelse med en given normativ æstetik, men lader digtet – det særlige – gå i dialog med en litterær tradition – det almene (ibid. 207-208). Med dikotomierne nede træder det præsemantiske betydningslag frem; sigen og gøren falder sammen. Digtet refererer ikke til noget udenfortekstligt med sit 'sådan', men til sig selv (ibid. 216). I overensstemmelse hermed skriver Merleau-Ponty om den kropslige gestus, at den ikke "får mig til at tænke på vreden, den er selve vreden" og om den sproglige gestus, at den "tegner som enhver anden gestus selv sin mening" (Merleau-Ponty 1994: 151 og 153). Her tvinges man altså til at sætte sig ud over tænkning i subjekt og objekt. Det præsemantiske lag er skrevet helt frem i digtet, vævet sammen med tale og tekst, da digtet med sin gestiske retorik ikke bygger mure mellem sprog, subjekt, krop og tanke; der gives ikke først et udsagn (tanke), der pyntes med retorik og rytmik (udtryk), for de mødes, i en konstruktion som Juuls, på samme flade ved ikke at henvise til noget uden for sig selv, oppe eller nede, inde eller ude. Sproget åbnes for et dialogisk princip; subjektet og dets monologiske modalitet annulleres, for det er ikke muligt at anføre, hvem der taler, ikke muligt at udpege én bærer af talen. Juuls oplæsning, akkurat så stiliseret som digtene, understøtter eller mimer af disse grunde digtet, der ikke har den lydlig iscenesættelse behov. Den mundane/fænomenale stemme bryder ikke med den litterære/imaginære, for den er allerede en indskrevet del heraf.⁷ Juul op-læser sin tekst. Laugesen?

Mellem hånden og munden

Nedenstående digt er at finde i *Konstrueret situation* (Laugesen 1996: 86). Seks år forud for denne udgivelse bestemmer Laugesen en konstrueret situation – en happeningstradition skabt af kunstgruppen Situationistisk Internationale – som "et stykke liv med et eller andet obsternasigt revolutionært i, som man planter et sted ude i samfundet" (Søholm 1990: 35). Her er det plantet i sproget.

Blomsterne drikker
det våde lys
og fuglene synger
solo fra altings tag

Ser vi først på digtet som skrevet kan vi konstatere, at det er et fire-liniers digt på enogtyve stavelser fordelt over to hovedsætninger. Stilistisk og motivisk er strofen influeret af haikuteknik, tydeligt i den yderst sparsomme brug af adjektiver (kun ét, nemlig 'våd') i natur- og årstidsbeskrivelsen, den korte og (tilsyneladende) frie form, det rolige verskast samt nedtoningen af subjektiviteten som en styrende instans i digtet. Efter alt at dømme hersker der harmoni og hvile i billedet, indfældet som det er i et kort og præcist, sansebåret udtryk.

Men haiku er det ikke ganske, hvilket kan ses særlig på dets syllabiske udformning. Et haiku har sytten stavelser (et regulativ der delvist gøres op med i Laugesen 2000: 128-129) og tilbyder en triadisk udfoldning, ofte i tre linier af respektivt fem, syv og fem stavelser. Bag denne numeriske disposition gemmer sig bl.a. den åndedrættets poetik, at digtet skal kunne rundes af eet åndedræt – ligesom det malede haiku, et haiga, gerne skal udføres med kun ét penselstrøg.

Digtet her udfolder sig derimod dyadisk, forekommer det, med dets to helsætninger bundet sammen af konjunktionen 'og'. Den dyadiske struktur sætter sig spor i billedsiden, der angiver sig som klassicistisk i dets vertikale rumlige orientering: blomsterne forneden og fuglene og 'altings tag' foroven i naturharmonisk lave; blomsterne er passive, tager imod (drikker er ganske vist et aktivt verbum), er stille, fuglene er aktive, de synger, de er med andre ord lydlig – på skrift. "Blomsterne drikker" påkalder sig opmærksomhed som antropomorfisme, at de "drikker/det våde lys" skærper opmærksomheden, og en forventning om identitet imellem blomsterne og fuglenes aktivitet skabes gennem syntaktisk parallellisme.

At fuglene synger er et fast idiom. Det der løser idiomet, er tilsyneladende 'solo', og netop mellem 'synger' og 'solo' lægger Laugesen i oplæs-

ningen en, digtets stavelsesantal taget i betragtning, lang, og dertil kommer, kornet cæsur (Wissing 1996: nr. 51). Hermed står læseren ved spørgsmålet om oplæsningen og cæsurs placering og betydningen heraf. Digtet er på skrift dyadisk komponeret. Det forlenes i recitationen imidlertid med mere end eet åndedræt, hvorved de to perioder brydes op til tre. Fjerde vers udstanses som en selvstændig, tredje del. Første del inkluderer første og andet vers. Første del er dog ikke helt entydig afgrænset: en afdæmpet, men hørbar cæsur lægges imellem 'drikker' og 'det', hvorved forbindelsen mellem subjekt og objekt betvivles, da oplæsningen antydningssvis stiller første og andet vers parataktisk op mod hinanden. Man slipper dog med tvivlen; første del bevares intakt, og følges af anden del, vers tre. Men da falder den tunge cæsur mellem tredje og fjerde vers, og hvad man synes at høre i del et er en realitet i det man på skrift skulle tro var del to. Digtet benytter sig, lydligt, af haikuets treleddede form.

Denne lydligt disjunktive praksis er overraskende, da øret kunne formode, at cæsuren ville finde sin plads mellem de to hovedsætninger delt mellem andet og tredje vers. Men åndedrættet bryder denne struktur, deler med cæsuren digtet i tre, hvilket giver digtets dets prægnans: Fuglene synger – så falder stilheden, hvormed subjekt adskilles fra objekt. Verbet antydes som intransitivt, 'synger' og 'solo' spaltes af åndedrættet i et suspensfyldt øjeblik. Sangen selvstændiggøres. Scenariet antager, med denne spalte, i oplæsningen, en *unheimlich* karakter. Med cæsuren, kløften mellem sangere og sang – solo står, udhævet, uden nødvendig sammenhæng med fuglesangen – er stemmerne ikke samlet i koordineret samklang. Vi hører ikke den Moder Natures fællessang, som billedet lover. De selvreferentielle aspekter accentueres og betydningen spredes som konsekvens heraf; udsigelsespositionen sløres, hvormed et forsøg på at bringe samtlige digtets elementer i overensstemmelse hæmmes. Med sin af cæsuren udhævede position indtager solo en privilegeret plads; de to tunge vokaler sætter tempoet ned, onomatopoetiserer ikke just en trillen. 'Solo' og 'altings tag' er tunge konfigurationer. Sidstnævnte kan egentlig læses som tre trykstærke stavelser, hvil-

ket giver denne udstansede del af digtet en monoton orientering konvergerende mod metrisk, død tyngde, hvilket, med det nyfødte våde in mente, spiller liv og død ud mod hinanden, sådan som haikuets foreskriver. Det dybe register kontrasteres med lyset i andet vers, der omvendt i den grad høres ved at gå lydligt i højden, mens taget og soliene går i dybden. Lyset indgår desuden i en konsonantisk s-bue: 'lys', 'synger', 'solo', alle udhævede auditivt og optisk: lyset drikkes og høres, det sungne bliver (mødt af) en stilhed, solo peger ikke på én solist, men på en mangfoldighed af stemmer, der opløser oppe og nede; horisonten varierer, og digtets vertikale koordinater løsnes til fordel for et mere svimmelt udblik, for stilstand og aktivitet, hørbar tavshed og dump fuglesang, for (optisk) referentialitet og (auditiv) selvreferentialitet. Harmonien og billedet gøres altså porøse, viser sig som tidsligt og ikke kun rumligt betingede og aflæselige; de bringes af stemmen ud af vater og gør en anden bevægelsesinteresse hørbar. Dynamiseringen og betydningsspredningen kommer i stand ved for det første aktualisering og accentuering af sprogmaterialen, for det andet et markant åndedræt og en ditto stemme, og for det tredje inddragelse af stilheden som poetisk virkemiddel.

Med oplæsningen, med stemmen og åndedrættet, bliver det tydeligt, at Laugesens tekst taler med to tunger, en til papiret og en til den mundane stemme. De selvreferentielle funktioner og præsemantikken kommer til orde. Man kan helt enkelt høre disse fænomener, man ikke kan se. Digtets selvreferentielle, materielle aspekt er tilegnet en stemmes varetagelse.

Gestisk retorik II

Det er nu muligt at vende tilbage til Juuls gestiske retorik. 'Sådan' blev læst selvreferentielt som en del af en konkret krop, ikke en abstrakt. Også Laugesen taler om kroppen, men netop taler om. Uden den hensigt at legitimere eller beklukke den ene eller den anden, dette eller hint, men tværtimod at styre helt uden om forudfattede *do's and don'ts* og opstille nogle mulige tendenser, kunne man sammenstille de to digteres tekstuelle og fænomenologiske kroppe, deres indflydelse på digtet, med stadig henblik på af-

standen mellem Laugesens tonale og skriftlige digtning. Laugesens krop er konkret. Den transformeres den modsatte vej af Juuls, idet den abstraheres, poetiseres i en monologisk modus. Stemmen og kroppen er knyttet til et bestemt subjekt, og gøres derfor abstrakt, udenfortekstlig; nu går den en tur i november, nu møder den en hund, fx. Tilsvarende er det præsemantiske betydningslag, i visse digte, betydeligt nedtonet i forhold til Juuls, da Laugesens retorik – på papiret – ikke er en gestisk retorik. Det er formodentlig en almindelig oplevelse, at semantikken er i forgrunden ved stillelæsning og at det forholder sig omvendt ved højtlesning. Juuls Hectordigte kræver ikke oplæsning, for rytmen er indskrevet i teksten via legeringen af syntaks og krop. Legeringen medfører at al betydning samles i ytringen. Hos Laugesen træder det præsemantiske derimod først helt frem i billedet via gestus, som det, der i den klassiske retorik benævntes *actio* (hvad der vedrører fremførelse, recitation, herunder legemlig veltalenhed).⁸ Hvor Juuls tekst skriftligt "tenderer mod at ophæve skellet mellem syntaktisk funktion og kropslig gestus" (Andersen 2000: 216), dér synes Laugesen ikke at skabe samme legerende ophævelse før *actio*. Laugesens tekster fordrer med andre ord oplæsningen eller musikken som en udefrakommende begivenhed, et supplement. Først dér kan digtenes præsemantik blive egentlig betydnings-sættende og -bærende. Laugesen frem-læser skabende sin tekst.

Den skabte illusion om friktionsfri overgang mellem sans og udtryk fremlæst i jazz-digtets intonation, til stede i blomsterne-digtet også, bliver løst fra dette mimetiske vilkår med stemmen i og med Laugesens *actio*. Sansningen bliver her bearbejdet til en selvopretholdende og almen størrelse, en del af en form, der lader digtet gå i dialog med traditionen. Stemmen udhæver ikke subjektet. Den fænomenale stemme destruerer subjektet og sætter digtet i relation til en litterær tradition (haiku), man ellers ville sidde overhørig.

Åndedrættet og stemmen

At sætte materialet som primær, om end ikke eneste, kilde til digtning og samtidig lade denne ma-

terialitet starte og slutte, blive skabt og varetaget af stemmen og åndedrættet, er en poetik man kan genfinde hos Laugesens ofte erklærede forbillede Charles Olson: "Hvis begyndelsen og slutningen er åndedrættet, stemmen i videste betydning, da forandrer digtets emne [material] sig" og: "Det vi har lidt under er manuskriptet, trykken, digtets fjernelse fra dets producent og dets reproducent, en fjernelse med et, med to trin fra dets oprindelsessted og dets bestemmelsessted". Passagerne er at finde i det indflydelsesrige "Projective verse, projectile, percussive, prospective vs. the Non-Projective". Laugesen har Olsons tekst som erklæret inspiration for sin egen poetik og digtning i essayet "Primus motor" (Laugesen 1991). Olson skriver videre, at "en projektiv digter vil gå ned gennem sin strubes bevægelser til det sted, hvor åndedrættet kommer fra [...]" (397). Det understreges, at det er digtets materielle sider, der er genstanden for den projektive digtning. Når⁹ et kunstværk fremstilles på et sådant grundlag vil fokus vil skifte fra udsigelse og subjekt til sprog og materiale; kunstværket vil stå frem, hvor det ikke er forsonet med et bestemt perspektiv – en prioritering til stede i jazz-digtets billedside. Det er ikke ligheden i forhold til en genkendelig virkelighed, som udgør grundlaget, men i stedet værkinterne faktorer. Fra at være et mimetisk (eikastisk) grundlag, ændres det til et simulerende sådant. Når sproget således ikke udlignes med dets reference, dvs. når de træk af sproget, der ikke ophæves i et referentielt perspektiv, gøres til det styrende, eller blot det primære, for digtningen, da sættes der en andethed i sproget, der flytter opmærksomheden over på materialet, stoffligheden, frem for subjektive og kommunikative aspekter. En sådan andethed kodificerer ikke stemmen til en selvidentisk størrelse (subjektes nærvær med sig selv), men til en forskelsopretholdende sådan (Madsen 1996a: 30). Hertil hører, at lydige aspekter bliver betydnings-sættende. Yderligere vil sansningen, som tidligere nævnt, eksistere ved egen kraft. Sansningen løsnes fra den sansende ved en bevidst materiel bearbejdning. Når sansningen ikke viser tilbage til et bestemt, identificerbart subjekt, da kan digtningen, som Stéphane Mallarmés berømte hævde lyder i "La Musique et les

Lettres", tage dét tilbage fra musikken, som musikken har taget fra sproget: rytme, klang etc., altså ikke "eine ferne Klang" som fremstillet hos bl.a. Novalis (se di Stefano 1997: 121-122), men en konkret, bearbejdet, sansning af og med sprogets stof. Et niveau, der ikke udgøres af semantik, referentialitet, spatialitet etc., men af syntaks, temporalitet og lydlig kvalitet.

Hos Olson udgøres dette digtets materiale af stavelsen og linien: "hovedet gennem øret til stavelsen/hjertet gennem åndedrættet til linien" (Olson 1960: 390). Digtet tænkes, som det fremgår af den kropslige metaforik, organisk, som en stavelsens dans på linien, et percussivt opretholdt legeme. At digtet er skabt af stemmen for øret gør, at "Det skrevne digt er et partitur, der udløser en stemme, hvor det rammer" (Laugesen 1991: 24). Det hedder, at idealerne Pound og Williams skrev "som om digtet skulle indeholde oplæsningen af dets skrift" (Olson 1960: 394). Ligesom det ses digterisk iværksat hos Laugesen, frémhæver åndedrættet heller ikke for Olson subjektet.

Roland Barthes skriver i den spændende, men ikke uproblematisk artikel, "Le grain de la voix", at lungen er "et dumt organ, det svulmer men får ikke erektion", at åndedrættet, fraserende og egaliserende står i forbindelse med sjælen. Laugesens oplæsning udfordrer dermed Barthes' inddeling af sangen i to typer, en fæno- og genosang. Fænosangen opsummeres til at være "alt i performancen, der er i kommunikationen, repræsentationen, udtrykkets tjeneste, alt hvad det er gængs at tale om". Semantikken respekteres, og niveauet, med dets emotionelle og korrekte åndedræt, giver kun anledning til *plaisir*. Her er det "sjælen, der akkompagnerer sangen, ikke kroppen". Genosangen er "stedet, hvor betydning spirer 'inde fra sproget og i selve dets materiale'; det danner et betydningsspil, der intet har at gøre med kommunikation, repræsentation (af følelser), udtryk". Det er der, hvor "melodien bearbejder sproget". Modsat fænosangens betingethed af åndedrættet og lungen, er genosangen i forbund med "halsen, hvor det akustiske metal gøres hårdt" (Barthes 1977: 182-183). Med øret lagt til tunge, tænder, slimhinde og næse giver dette niveau

anledning til *jouissance*. Her "åndes" frasen slet ikke, dvs. den egaliseres ikke af et trænet åndedræt, men hugges kun op i nye enheder.

Denne genosang med dens *grain* åbner ganske rigtigt for ny betydning i sangen og stemmen og – er det her nærliggende at spørge – hvorfor ikke i oplæsningen?¹⁰ Barthes er ikke interesseret i alt det, der kan sortere under den klassiske retoriks *actio*, dvs. et fænomenalt og *fonologisk* niveau, der grundet sin ekspressivitet hævdes at negligere kroppen, at forlade den til fordel for åndedrættet og sjælen. Genosangen er for Barthes interessant, da den konstitueres af *fonetiske* momenter (tunge, glottis, stemmebånd), der står i forbindelse med kroppen. Men hvorfor er det nødvendigt at adskille niveauerne, kan de ikke begge stå i forbindelse til kroppen? Hos Laugesen sætter lungen og åndedrættet rytmiske, kropslige og materielle fænomener i forgrunden, og dét netop i udveksling med stemmens kvaliteter (jf. blomsterne-digtet). Laugesens oplæsning lader sig med andre ord ikke forstå inden for grænserne af den dualisme som Barthes' begrebspar udstikker.

Mellem lyd og tyd

Med den ikke-dualistiske bevægelseslogik står vi igen ved spørgsmålet om hvor og hvornår analysen skal sætte ind, og det faktum at Laugesens digtning, idet syntaktisk funktion og kropslig gestus først glider sammen *in actio*, er et udmærket sted at finde belæg for at rytme, prosodi og cæsur *betyder* på lige fod med figurationen, så meget des mere som man synes at stå med to forskellige digte henholdsvis i hånden og øret. Denne forskel versionerne imellem stiller visse krav til analysen. Gilles Deleuze og Félix Guattari skelner mellem aktualitet og virtualitet. Aktualiseringens præmis, dets eksistensmulighed, er forskellen til det virtuelle, modsat mulig-virkelig relationen, hvor ligheden er formulerende instans (Madsen 1995b: 26). Låner man denne struktur, kunne man formulere forholdet mellem Laugesens skriftlige og tonale digtning som følger: aktualiseringen som oplæsningen i Laugesens mund formår at skabe af teksten som virtualitet må – godtages læse- og lytteoplevelsen – bære og fremskrive en anden, og med sikkerhed, mere rytmisk betydnings-

ladning. Teksten er med andre ord ikke komplet, *er ikke tekst*, før den aktualiseres af en stemme, af en rytmisk funderet betydning. Jeg forsøgte meget enkelt at indikere forskellen mellem Juul og Laugesen, der i princippet kan fungere som chifre for oplæsningstyper, med termerne op- og fremlæsning. Juuls oplæsning er realiserende, ligner sit mulige oplæg. Laugesens oplæsning er aktualiserende, forskellig fra sit oplæg. Teksten er hos Laugesen altid i færd med at blive til imellem de to instanser, lyd og skrift, den er hele tiden mellem x og y.

Nye rytmer

Når oplæsningen mødes med musikken, skal musikken forholde sig til stemme og stilhed, semantik og syntaks, metrum og rytme – alle bundet op i en dobbelt relation til et tekstuel og et reelt, fænomenalt plan. Oven i det kommer det for litteraturteorien forskrækkende, at man skal tage stilling til en krop i et rum; sådan forholder det sig også med oplæsningen. For begge gælder det, at kropslige gestus bliver betydningsbærende.

Det er ikke hensigten her at syntetisere tilgangene knyttet til tekst og oplæsning. I stedet kunne man spørge, hvad mellemværendet mellem tekst og musik føjer til Laugesens digtning og de hidtil fremførte pointer.

Pladen "Peter Laugesen og Mindspray" vækker interesse allerede i sin konstruktion. Den består af fire numre: "Livstid", "Natur", "Beautiful people" og "Ingen kan gå alene". Musik siden udgøres til dels af samlinger. Det tekstkompositionelle princip udgøres af en lignende kollage-manøvre ved klip rundt inden for et digt, mellem digte i en samling og klip mellem flere bøger.¹¹ Inden tonerne har lydt er der således ændret ved teksten og dens kontekst. Hvilke tekster sættes sammen og hvorfor? Til grund for de følgende bemærkninger ligger den simple betragtning, at med tekstens materielle lag allerede fremhævet af stemmen, da ligger det lige for at formode, at udvekslingen mellem de to kunstarter foregår formalt i højere grad end, og slet ikke kun på, et billedligt, ekspressivt niveau. Der er ud fra denne synsvinkel ingen grund til bekymring på tekstens vegne, når rytmen alterneres stærkt i samspil med de

jazz- (såkaldt cool, lyrisk jazz, repræsenteret af især Miles Davis) inspirerede toner i "Ingen kan gå alene", et digt der er at finde i *Frø og stængler* (21). Her udveksler de to kunstarter formalt. Før dette digt har lydt to andre, nu fra *Konstrueret situation*, nemlig "I fremtiden ..." (69), der fører til det andet (99), hvori imperativen "Sig det med nye rytmer" åbner. Imperativen væver anaforisk strofen sammen, der lukker med "men gør det ikke mere/ indviklet end det er". Rytmen skal være skabende og bevarende, varierende. Efter kardinalpunktet i Laugesens forfatterskab, ikke at gøre det mere indviklet end det er, følger så "Ingen kan gå alene", der ligeledes er opbygget anaforisk. Sammenligner man denne version med oplæsningen, træder rytmiske forskelle frem (Wissing 1996: nr. 54 og Laugesen og Mindspray 1997: "Ingen kan gå alene"). Hvor oplæsningen viderefører den melankolske tone ved at holde stemmen i overensstemmelse med, og derfor sekundær i forhold til semantikken, dér synes musikken i momenter at bibringe en rytme fra hiphop'en til digtets jazzinfluerede rytmik. Tempoet sættes op og strofen går fra en resignerende kadence til et mere konstaterende eller foreslående: ingen kan gå alene, altid i mørket her. Stemmens rytme spændes op mod musikkens takt; den tørre rytme på lydsporet gennemløbes af den nu mere agiterende stemme, flydende hen over takterne i en art rapped, men behersket opbrydning af de tematisk melankolske strofer.

Med denne variation, med den rytmiske overlejring af de to digte, "Sig det med nye rytmer" og "Ingen kan gå alene", kan korrespondancen mellem digtning og musik lade digtenes sigen og gøren falde sammen: digtene bliver sagt med nye rytmer, nye rytmer, der lader ny betydning træde frem af udsagnet, ingen kan gå alene. Således bliver stemmen fordoblet med tekniske virkemidler, hvor "Ingen kan gå alene" begynder. Et eksistentielt udsagn gives en poetikal medbetydning: der er altid to stemmer, skriften og stemmen; digtningen er altid musik, og omvendt. Musiksporets mekaniske rytmik, der nærmer sig den blotte taktmarkering, skaber altså i udveksling med stemmen en rytmisk korrespondance i værket. Man kunne derfor med lige så stor ret sige,

at musikken dikterer, hvilke digte der skal læses, som digtene, rettere deres semantiske lag, musikken. Musikken dialog med digtningen er, som det fremgår, baseret på rytme, tid og betoning, ikke kun semantik. Det er rytme, tid og betoning, der dikterer. Det er den samtidige formulering af disse fænomener i et sprogligt (symbolsk) register og et musiksk, der optegner de nye linier i teksterne.

At deklamere er slet ikke en traditionsløs form. Den bevågenhed fænomenet nyder i disse dage har sine umiddelbare rødder i performancetraditionen fra Black Mountain College, beattraditionen og i nogen grad dada og futurismen, men længere tilbage også, i den såkaldte deklamatoriebevægelse i slutningen af det 18. århundrede (Fafner 1995: 374-376). I tiden hvor følelserne er i højsæde står musikken som disse følelsers allerpureste sprog, og netop musikken var forbilledet for den af Klopstock anførte bevægelse. Oplæsningen som deklamation satte altså med Rousseau stemmen (talen) som en forbindelse til følelse, krop og naturlighed. Talen fandt sit forbillede i musikken og gestus i billedkunsten; oplæsning var samtidig en genreoverskridende æstetik. Laugesens recitation går, som foreslået, imod denne struktur

Den patosfulde deklamation, der kontrasteredes recitation og oplæsning ved at være skuespil, en forarbejdning af teksten der inddrager kroppen, indtog tilmed det gamle *motus corporis*, inklusiv prosopologien (ansigtets sprog, mimikken), cheironomien (hændernes sprog) og orchestikken (kropssprog) (Fafner: 383-385). Et moment der kun vanskeligt lader sig indlemme i analysen, men ikke desto mindre er afgørende for oplevelsen, hvilket dokumenteres med filmen *Nattegn*, og desuden i denne lille rapport fra Anne Borup: "Under oplæsningen, der starter solo, befinder digteren sig pludselig i dialog med en pågående, småsnakkende og kommenterende basun, der får ham til at hæve stemmen og betone versenes accenter og frasering med rytmisk fejende armbevægelser. Det bliver til et musikalsk kløvneri, hvor instrumentet taler og digteren instrumentaliserer stemme og krop" (Borup 1995: 29). Laugesen selv taler om, at "det [teateret] er spændende som et sted, hvor man kan flytte ord ind i kroppe, der be-

væger sig rundt på scenen. Det er i og for sig også det samme, jeg eksperimenterer med i forbindelse med musik i mine oplæsninger med *Mindspray*" (Bjørnvig 2000). Hvilket understøtter at *actio*, med alle dets komponenter, fremhæver *digts* materielle kvaliteter (ikke forfatteren eller dennes følelser), at krop og stemme gøres til tekst. Performancetraditionen¹² vil artsnedbrydning, og ophævelse mellem kunst og liv (jf. den konstruerede situation), men Laugesens oplæsning og *Mindsprays* musik fungerer på lige fod med denne bestræbelse som en del af teksten selvreferentielt for digtningen, som en fremhævende og poetikal nødvendighed.

Hele Laugesens digtning er påvirket af jazzmusikken, men jazz er ikke blot jazz, den er frenetisk jazz, free jazz, cool jazz, be-bop etc. Variationer i grundtone og versformer forfatterskabet igennem lader sig beskrive inden for disse varianter.¹³ I trilogien *Anarkotika*, *Hamr og hak* og *Den flyvende hollænder* er skriften frenetisk. Trilogien ligger i forlængelse af perioden fra *Katatonien* til *Guds ord fra landet*, dog adskiller sidstnævnte gruppe sig fra den første ifølge forfatteren ved at "tage alt med". Versifikatorisk og formmæssigt afspejler dette sig i fraværet af traditionelle former: prosa, lyrik, journalistik, notater – der skelnes ikke. Et skift til en lyrisk tone påbegyndes egentlig allerede med *Åens skrift*, men først efter *Vindens tunge* synes den at træde helt frem. Således er titlen *Milesten* ikke noget tilfælde med bogens lutter lyriske former (jf. Miles Davis' *Milestones* fra 1958). En sådan kursorisk inddeling, der ikke skal ses som en fremadskriden mod en såkaldt ren lyrik – i *Når engle bøvser jazz* anvendes der fx igen teknikker fra de første perioder – er interessant, hvis den sættes i forhold til *Mindsprays* musiske flade. Da kan man bag blandingen af hiphop, ambient og cool jazz måske ane en konceptuel udveksling, hvor dette 'at sige det med nye rytmer' kunne være en fællesnævner for en kunstnerisk (poetisk) modalitet eller bestræbelse på genreløs praksis med det mål for øje at lade digtningen stå desto tydeligere frem.

Pulsen

Det er/ tungen der bevæges i mundens
grotte der synger stemmebåndenes/ su-
per hi-fi antikt

Peter Laugesen, "Pindaros", *Frø og
stængler*

Ligesom oplæsningen ikke var ubetrådt land, er det at lade digtning akkompagnere ikke en ubesudlet foreteelse litteraturhistorisk set. Digtning og musik er fra begrebernes fødsel del af samme entitet, nemlig i det græske begreb om musiké. Musiké blev brugt af Pindar som adjektiv til techné. Musisk betyder musekunst. Rytmen holder alle disse musekunster (lyrespil, hymnisk lyrik, epik m.m.) sammen.

Stemmen er i Peter Laugesens digtning en integreret og uundværlig del af teksten, og dermed åndedrættet, kroppen og gestus med. Åndedrættets betydning for Laugesens digte er central. Et åndedræt der ikke nivellerer, men høres og fraserende deler vers op, synkoperer, sætter en ny betydning i forhold til teksten. Med andre ord en rytme der er bundet til kroppen og derfor ikke til allerede gældende, formelle regler. Måske en rytme bundet til en kropslig perception af andre kroppe/legemer, hvor også sproget vel at mærke, med stavelsen som grundkomponent, begribes som et legeme. Teksten giver anledning til en stemme der ikke er knyttet til subjektet, men til sproget. En tanke der er mulig at underbygge med tanke på Pindar. Georgiades redegør for at digtningen hos Pindar allerede er musik. I musikétraditionen – særlig i den pythagoræiske udbygning – er den klanglige musik verdensvendt, en istemmelse af planeternes ellers uhørlige harmonik, modsat den inadvendte, klagende stemme. Nu skriver Laugesen ikke i kvantitative versmål, hvor stavelsen er statisk, fikseret, men i kvalitativt konstitueret sprogstof, hvor stavelsen er dynamisk, åben over for subjektiv og ekspressiv fortolkning, hvorfor han ikke har adgang til samme art sprogligt musikalske rytme som Pindar. Spørgsmålet er imidlertid om projective verse og medfølgende jazz-improvisation ikke – med det rytmiske afsæt i stavelsen – kan ses som beslægtet med den kvantitative græske rytme,

og Laugesens tekst derfor formår at "tale musik", som det hedder i *Når engle bøvser jazz*.

Opfattelsen af sproget som en tekstur/krop og kroppen som sprog samt nødvendigheden af en legemliggørelse/embodiment af teksten kan således siges at have affiniteter til musikébegrebet (sprog, musik, krop og dans), romantikken (musikken og antikken som regelbearbejdende ideal), imagisme og vorticisme (energioverførslen mellem ord og sansninger), beat og jazz (spontan bop prosodi, improvisation, blowing, synkopering) og avantgarde (dada, Situationistisk Internationale, konstrueret situation), herunder Olsons projektive digtning, hvorved Olson griber tilbage til stavelsen som rytmens udspring, og ganske som Pindar, i aulosmyten i den tolvte pythiske ode, sætter åndedrættet og stemmen på det poetiske program. I *Kragetæer* hedder det, at "Det frie vers er den største udfordring, den dunkende,/ vandrende puls under liniernes løb, der binder sproget/ i sang. Der er en tradition at føre videre, og den er/ meget større end bare digtets, kunstens eller litteraturens,/ musikkens og dansens former" (Laugesen 1995: 50). Dette projekt, der inddrager dans, musik og maleri, er derfor nødvendigt at have i tankerne når man søger at forstå Peter Laugesens produktion.

Noter

1. At denne tanke grundlæggende er hegeliensk, kan man se hos Hegel selv (1996: 169-171).
2. November leder i hvert fald for en dansk litterær horisont tanken hen på Nordbrandts novemberdigt i *Håndens skælven i november*, digt nr. 2. November er ikke, på denne tekst at dømme, Nordbrandts tid (lige så lidt som Århus er hans sted vel sagtens).
3. Foreslået af Jørn Erslev Andersen.
4. De følgende pointer er en analytisk iværksættelse af Lyotard (1992: 28-37).
5. Wittgenstein, Agamben og Lyotards gestusforståelse behandles i Albertsen (1999).
6. Pia Juul (1999). 'Hectordigtene' er at finde hhv. p. 8 og 64 (og muligvis p. 62, der dog ikke i samme grad inddrager en gestisk retorik, og desuden kun en unavngiven onkel, søn af en hund – en puddel).
7. Jeg skeler her til Blanchots skelnen mellem en narrativ, neutral stemme og en fænomenal stemme i bl.a. "Den narrative stemme ("han", det neutrale)" (Blanchot 1994)

og henviser i øvrigt til Carsten Madsen, der særligt behandler førstnævnte (Madsen 1996a).

8. Hos Quintilian betegner *actio* en gestuslære, hvor *pronuntiatio* omfatter stemmelæren. Siden bruges betegnelserne "for det meste i flæng om fremførelsen" (Fafner 1977: 16).

9. Dette afsnit om digtning og materialitet er baseret på noter gjort ved Carsten Madsens foredrag "Balancens poetik – hvad er et poetisk kompositionsplan?" givet d. 14. 09. 99 v. Aarhus Universitet.

10. De følgende indvendinger er gjort med støtte i Madsen (1996a: 48, note 10).

11. Et sådant kollageprincip er allerede forsøgt med bogen *Retro* (1984), der med spiralen som matrice nykomponerer det daværende samlede værk. Se Søholm (1990: 42).

12. Performancetraditionen finder helt aktuelt nok sine mest beslægtede i de såkaldte poetryslammers, som antageligt forsøger at undslippe en patetisk og celestiel stemning, herhjemme gerne udpeget hos Søren Ulrik Thomsen. De vil være rytmiske og frie og performe deres tekst (som om Thomsen om nogen ikke performer sin tekst rytmisk), men bliver i stedet metriske og krampagtige idet de – ifølge selvforståelsen – hele tiden må være det negative aftryk af en formodet kunstlet og ildeset patos.

13. Denne inddeling i grundtoner er foreslået af Jørn Erslev Andersen.

Litteratur

- Albeck, Ulla (1996): *Dansk stilistik*, København.
- Albertsen, Niels (1999): "Kunstværket i gestikkens semiosfære", in (red.) Bager/Lønstrup: *Kunsten og værket*, Århus.
- Andersen, Jørn Erslev (1998a): "Affekt og sandhed. Om patos som lyrisk modus", in Eriksson/Lehmann (red.): *Patos? Æstetikstudier V*, Århus.
- Andersen, Jørn Erslev (1998b): "Skovduen, Imelin Rose, Fennimore og Gerda – strejftog i J.P. Jacobsens tonale litteraturhistorie", in *Standart 4*, Århus. 12-13.
- Andersen, Jørn Erslev (2000): "En gestikulerende anony-mos", in Reitan/Madsen (red.): *Ekbátana*, Århus.
- Barthes, Roland (1977): "The grain of the voice", in *Image text music*, London.
- Bjørnvig, Bo (2000): "Digteren på bakketoppen", in *Weekendavisen*, 10.-16. marts, København.
- Blanchot, Maurice (1994): "Den narrative stemme ("han", det neutrale)" in *Orfeus blik og andre essays*, København.

Borup, Anne (1995): "Læsere og forfattere i foråret '95", in *Synsvinkler II*, Odense. 5-30.

Deleuze, Gilles og Guattari, Felix (1996): "Percept, affekt og begreb", in *Hvad er filosofi?*, København.

Di Stefano, Giovanni (1997): "Der ferne Klang als poetisches Ideal in der deutschen Romantik", in (hrsg. Albert Gier/Gerold W. Gruber): *Musik und Literatur. Komparatistische Studien zur Strukturverwandschaft*, Frankfurt a.M.

Fafner, Jørgen (1977): *Retorik. Klassisk og moderne*, København.

Fafner, Jørgen (1995): "Foredragslæren grundlægges", in *Tanke og tale*, København.

Georgiades, Thrasybulos (u.å.): *Greek music, verse and dance*, New York.

Hegel, G.W.F (1996): "Zeitmaß, Takt, Rhythmus", in: *Ästhetik III*, Frankfurt a. M.

Juul, Pia (1999): *sagde jeg, siger jeg*, København.

Jørgensen, Dorthe (1997): "Produkt, Proces, Person", in *Den blå blomst*, Århus.

Laugesen, Peter (1984): *Retro*, København.

Laugesen, Peter (1988): *Frø og stængler*, København.

Laugesen, Peter (1991): *Kunsthistorier*, København.

Laugesen, Peter (1995): *Kragetæer*, København.

Laugesen, Peter (1996): *Konstrueret situation*, København.

Laugesen, Peter (1998): *Når engle bøvser jazz*, København.

Laugesen, Peter (2000): *Trashpilot*, København.

Laugesen, Peter og Mindspray (1997): *Peter Laugesen og Mindspray*.

Lyotard, Jean-François (1992): *Gestus*, København.

Madsen, Carsten (1995a): *Om læsning*, Århus.

Madsen, Carsten (1995b): "Kunst som begivenhed", in *Tidens former* (red. Bodil Marie Thomsen), Århus.

Madsen, Carsten (1996a): "Stilhedens musik", in *Passage 23*, Århus. 27-50.

Madsen, Carsten (1996b): "Hvad er percepter og affekter?", in *Øjeblikket 4*, København. 14-16.

Merleau-Ponty, Maurice (1994): "Kroppen som udtryk og talen", in *Kroppens fænomenologi*, København.

Nordbrandt, Henrik (1992): *Håndens skælven i november*, København.

Olson, Charles (1960): "Projective verse, projectile, percussive, prospective vs. The Non-Projective", in (red.) D.M. Allen: *The New American Poetry*, New York.

Søholm, Ejgil (1990): "Skrift betyder at man skriver – interview med Peter Laugesen", in *Ordkvartet Århus*, Århus.

Wissing, Lene et al. (1996): *Digterstemmer*, (CD med oplæsninger af div. digtere), København.