

# Parodi og læsning<sup>1</sup>

Om Per Højholts digte:  
& Ewald, & Blicher, & Baggesen

OLE EGERBERG

Få digtere har så beredvilligt som Højholt gjort opmærksom på forgængere og forbilleder eller, som han med et lån fra Gunnar Ekelöf kalder dem: identifikationer. Identifikationen er parodiens forudsætning, den indeholder de anfægtelser og fascinationer andre digtere påfører den skrivende. Identifikationen er dobbelt i den forstand, at den skrivende i parodien på én gang forsøger at skrive sig ind i og ud af de spor, andre digteres tekster har afsat. Og det lader sig gøre, fordi identifikationen ophæver tiden mellem den skrivende og hans forbilleder. Identifikationen muliggør en parodi, hvor *nedvurderingen* ikke står i centrum, men hvori der digtes med og mod forbilledet.<sup>2</sup>

I overskrifter, i noter, kommentarer og forord har Højholt gjort rede for sine fascinationer af Sophus Claussen, Borges, Kafka, Blixen, Poe m.fl. Men netop denne insisteren på at eksplicitere og fastholde et forbillede i parodiens form giver Højholts forfatterskab originalitetens stempel. Vi kan måske sige, at hele Højholts produktion er skrevet som parodier, mere eller mindre betonet, i den forstand at den er gennemtrængt af bevidstheden om, at litteratur *først og fremmest* skrives frem af og ovenpå litteratur. I parodien udforskes ikke kun litteratur og tekst, men også skrift og skriven. Hvis parodien kan ses som et svar, er der tale om et svar, som er udformet som et spørgsmål. Parodikeren som

en Echo, der ikke blot gentager, men tilføjer gentagelsen et spørgsmålstejn.

\*

Ewald, Blicher og Baggesen installeres i et dramatisk rum, subjekterne bevæger sig som på en scene, imellem kontraster. Der anes i hvert digt mindst to subjekter, og de forholder sig skævt til hinanden. I Ewald-teksten indleder et jeg, der er så distanceret, at det er fraværende. Det er et jeg, der kan sin fysik og sin meteorologi. Heroverfor stilles et hverdagsagtigt vagtmester-subjekt, der holder orden på stenene og omtaler sin aktivitet i dagligdags vendinger. Blicher-teksten lægger ud med myten om den fordrukne, nærsynede poet, der raver hvileløst rundt på he-den. Snublen betyder også et fald i anseelse, fra magtstilling og lignende. Blicher prøvede det hele. Dette billede støder sammen med billedet af den koncentrerede kunstner, der nøgternt, også i betydningen ædru, sætter sig til sit håndværk. Og i tilfældet Baggesen udfoldes et patetisk, himmelstræbende jeg, der forsøger at løfte platfodderne på dets liderlige alter ego, der imidlertid beholder begge ben på jorden. Disse sammenstød af vidt forskellige subjekter skaber en komisk effekt. Parodien og komikken er beslægtede, de finder et fællespunkt i forvrængningen, hvor latteren opstår som følge af en *inkongruens*.

Latteren og det komiske er også indskrevet i de tre digtes rumstruktur, som er behersket af faldet. Baudelaire ser i sit essay, „De l'essence du rire“ en sammenhæng mellem faldet og latteren. Det uventede fald, som fremkalder latter, betragtes som en *dédoublement*, en fordobling af selvet. Fordoblingen sker mellem det forventede (at gå på gaden) og det uventede (at falde). Det faldende selv ser sig selv – på afstand – som gående, og netop distancen giver refleksion og latter – to af parodiens kendetegn.

„& Ewald“ er bygget op helt i overensstemmelse med det Ewaldske tekstunivers med opstigningsforsøget og faldet som de bærende elementer, et oppe og et nede. Og som i Ewalds forfatterskab er dette digts himmel befolket af engle. Fra fald til

snublen kan indicere bevægelsen fra Ewald til Blicher. Den Blicherske snublen skyldes ikke en higen efter højderne, men for høj promille. At den betyder mere end dét, vil vise sig senere. Og Blichers himmel indeholder ikke engle, den er elektrisk, ladet med lyn – og poesi, akkompagneret af torden. I en vis forstand er det også faldstrukturen, der præger „& Baggesen“; men det må understreges, at opstigningen i dette tilfælde blot ligger der som mulighed. Der *er* i denne tekst ikke noget at falde fra, eller sagt på en anden måde: Baggesens himmel forbliver i bukserne – eller lige udenfor.

Fra disse betragtninger over teksternes overflade, kan vi undersøge de diskurser, det lyriske subjekt har deponeret undervejs i skriveprocessen. Det er i de enkelte ords sange og sidesange, vi kan lytte os frem til andre bestemmelser af parodien end de rent formelle og typologiserende. Først „& Ewald“. For anskuelighedens skyld deler jeg strofen op i to dele, indlysende nok fra første vers ned til parentes. Digtet begynder abrupt, *in medias res*, med en argumenterende logiker af naturvidenskabelig afstamning og erstattes i slutningen af vers tre af en Ewaldsk diskurs, som afløses af fysikerens, der ganske vist ikke er upåvirket af det grædende poetiske. Englene, der ikke blot adres, men også ses ovenfra, må siges at ligge i den profanerende, humoristiske diskurs, der i det efterfølgende vers følges op af en demonstrativ poetisk diskurs, som igen slår om i dagligsprogets arealer med ord som „lunet“ og „jordslåede“. Anden del, der hviskes i en parentes, indledes af et berettende subjekt i en anekdotisk diskurs, som hurtigt tilsidesættes af interjektionen, der ikke blot tilhører den demonstrativt poetiske diskurs, men som arkaisme også sender det pågældende subjekt tilbage til Ewald. Derfor bliver der heller ikke tale om en skønne morgen, men om en „skøn morgen“. At denne position ikke er stabil, fremhæves af den humoristiske diskurs' indtrængen med dens vittige ordspil.

Poetiske, dagligdags, naturvidenskabelige, arkaiserende, talesprogsnære, humoristiske diskurser løber sammen, ligesom tekstens subjekter rinder sammen i eller danner det parodisk producerende jeg. Det er i disse stadige og uforudsigelige skift, dette subjekt læser Ewalds digtning. Vi kunne måske også sige,

at det er i denne flimren, teksten kondenseres til parodi. Sten er ikke engle, hævder det skrivende jeg, og planter foden solidt på englenes isser. I forsøget på at afvise metafysikken viser han sig hjemfalden til den. Tilsyneladende, for er det ikke på skrømt, er der ikke tale om en parodisk omvending af Ewalds dualistiske dilemma på samme måde som kampen med metaforerne er det? Sten er sten, og fugtige sten *er* ikke andet end fugtige, forklares det efter alle kunstens regler, altimens stenene forvandles til stridende engle på vej mod himlen. Her har vi måske også en forbindelse til Ewalds „Ode til Sielen“, hvor den store ånd opløfter de faldne. Men i forsøget på afmetaforisering indhentes det lyriske subjekt af sprogets metaforik, sproget som konstitutionelt metaforisk. I denne demonstration parodieres ikke blot Ewald, men den skrivende selv. Den skrivende selv som engel. Som Gabriel, der udlægger, dvs. læser Daniels syner, læser og syner jeg'et Ewalds digtning i en proces, der understreger, at det, jeg'et afviser hos Ewald, har han selv som problem. Der er tale om et fundamentalt vilkår, som konstituerer enhver skriven.

Inventaret i teksten er typisk Ewaldsk med flagrende engle og sjælens kvaler, himmel og gud, dualistiske spændinger og meget andet, men der alluderes til især én bestemt tekst, „Haab og Erin-dring“, dels gennem den abrupte åbning – „Derfor sveder ste-nene i juni“ – hos Ewald: „Hold paa dit Nu, min Siæl!“, dels gen-nem „et sprog af tårer“ – hos Ewald: „Hvo lærer Mennesket/Hans Taarers Sprog?“

„Hold paa dit Nu, min Siæl!“, opfordrer odedigteren i første strofes første vers, og parodikeren gør det også til *sit* projekt. Ligesom Ewalds jeg forsøgte at iscenesætte nuet ved på en og samme tid at postulere dets sprogløse nærvær – og derved beto-nede dets fravær – i sproget, lader parodikeren læseren erfare det uerfarbare ved konsekvent at lade digtet dementere sine egne udsagn og lade dem smuldre, alene fordi de forløber i tid, fordi de varer.

Håb og erindring – før og efter – historie og fremtid – der-imellem er eksistensen spændt ud, i en stadig pendlen – der-imellem pendler også Ewalds digt. Og ved at gøre hvad det siger, kan digtet artikulere det for altid forsvundne og tabte nu, derfor

kan det omtale det uudsigelige i dets egne spring gennem øjeblikke, som samtidig gør læseren opmærksom på deres umulighed. Dét er hvad parodikeren peger på i „& Ewald“. For her gentages kunststykket, men med latteren som det, der lader os erfare det for længst forsvundne nu. Mellem før: „år ud og år ind“, og efter: „en skøn morgen“, springer et nu op mellem stenenes nulhuller.

Det er også nuet, der forsøges fastholdt i Blicher-parodien. Med de to præsens participier, „snublende“ og „puffende“, der fungerer som en art imperfekte aspektmarkører, illuderes øjeblikkelighed. Subjektet vandrer og „stirrer“, hunden bevæger sig forude – det foregår altsammen på en og samme tid, i et nu, der ligner de lyn, som zigzagger ned gennem regnen. Der er siddende bevægelse i digtet, en natur i oprør, der ækvivalerer jeg'ets indre stemning, plaget og fortryllet som han er. Men tanken, refleksionen standser det urolige. Naturkræfterne transformeres til digterisk kraft. I den forstand er den Blicherske poetik indskrevet i digtet. Vi ser det i endnu en af digtets mangfoldige bevægelser. Den „våde lyng“ i første vers dukker i den snoede syntaks, som kan ligne indledningen til „Hosekræmmeren“, op i tolvte vers, forvandlet til bitter lyng. Digtet skitserer Blichers håndværksmæssige strategi med det, romantikerne gjorde til et af kunstnerens emblemer: inspirationen. Men her ses inspirationen ikke som en metafysisk begivenhed. Kommer inspirationen fra himlen, er det i form af uvejr. Først stirrer denne Blicher mod himlen, denne stirren danner idé, som sætter sig til en tanke, hvorpå der kan skrives vers – og drømme.

Blicher besætter landskabet med sit blik, og i denne okkupation produceres der. Han tilegner sig landskabet, gør det til sit eget, læser og fortolker det. Også i dette digt ligger der en skjult cæsur, som er åbenlys, hvor vers føjes til det golde og kolde hodelandskab. Omkring udråbstegnet fremmanes to Blicher-karakterer. På den ene side har vi jeg'et i naturen og i det traditionelle billede af Blicher i naturen, f.eks. sådan som maleren C.J. Dalsgaard så ham. Her er han snublende og plaget i et hujende vejr. – I parentes bemærket kan teksten vel også opfattes som parodi på malernes ofte stereotype billede af Blicher. Efter Højholtske for-

hold er der jo tale om et rent farveorgie. – På den anden side har vi Blicher som det kunstneriske subjekt, digteren, som haster fortryllet mod „kammerets vindstille“. Opmærksomheden forskydes fra Blicher-myten til Blicher-teksten. Fra et forgiftet liv, til kunsten, hvor de røde fluesvampe er forvandlet til vers, røde og faste som svampe. Ikke i den forstand at myten ignoreres og teksten centrerer. Myten om Blicher fastholdes netop, både som myte og som rester af det levede liv, Blicher som enhver anden kunstner bringer med sig på sine rejser ind og ud af værkerne. Den fastholdes i den spænding, der altid vil være mellem liv og digtning, eksistens og æstetik. Og ved at pege på forskellen mellem liv og digtning fremhæves det ikke-identiske, og tiden som en destabiliserende faktor i en verden, hvor evigheden har tabt sin gyldighed. I en sådan tomt af en verden gælder det om at gribe nuet, og det lader sig kun gøre i kunsten, illuderet – ikke så sært at digtet i bund og grund er bygget op over pludseligheder såsom snublen, lyn, tanker, der *slåer* subjektet m.m. Som sådan peger parodien også på det, Blicher vidste: at kunst er skin, Schein, og om nogen vidste den melankolske vandrer, at lige præcis dette er kunstværkets fortryllelse. Det fraværende, ikke-nærværet, alt det der ikke finder plads under himlens sluser i det dyngvåde terræn, udslagne sole for eksempel, har hjemme i digtningen – og i drømmen. Digtningen domineret af alt det, der ikke er der, men måske burde have været der. Det er på den baggrund, det hujende vejr bliver til drømmen om det vindstille kammer, det er således, og dér måske tydeligst, at de kolde knæ i den semantiske syllepsi, zeugmaen, fortrænges af de kolde vers. Og latteren følger med, sammen med Paul Valéry's alter ego, Monsieur Teste, denne ugudelige mystiker fra romanfragmentet *La Soirée avec Monsieur Teste*. Teste, som både spiller på det franske tête, hoved, og det latinske testis, vidne, forbindes med Blicher som abstraktionernes og formeksperimenternes mand, omend et mindre årvågent tænkende vidne end Blicher, skal vi tro vores parodiker.

„& Blicher“ adskiller sig fra de to andre tekster ved, at det agerende subjekt er i *tredje* person singularis. Det antydes, at der her i højere grad er tale om deskription end identifikation, skønt an-

tydningen i lige så høj grad kunne indicere parodikerens forsøg på at mime den Blicherske fortælle teknik. Pastichen var jo ikke fremmed for Blicher selv, som vi ved fra bl.a. Morten Vinge – og de parabasiske illusionsbrud bestyret af vidtløftige fortællere er også en del af Blichers narratologiske inventarium, i sin mest løslupne form vel nok i „Ak, hvor forandret“.

Bestyreren af den Blicherske genganger afslører sig selv i et af de utallige diskursbrud, som også kendetegner *dette* digt: „vor mand i regnen“. Digtets „han“ som en konstruktion både den skrivende og den læsende har pant i. Han viser sig som en hybrid i stadig forvandling under den skrivendes blik, i den læsendes tid, og omvendt. Måske er det også derfor, han er nødt til at haste af sted, inden digtet slutter, inden han forsvinder.

„& Baggesen“ bevæger sig fra tør konstatering af en problematik til plat, orgiastisk retorik. Digtet er hvad det siger – retorikken vokser og svulmer, den rejser sig og bliver et selvstændigt organ, som det lyriske subjekt til slut ikke kan styre. Også her ser vi parodiens identifikatoriske dobbeltskrift i det små. I stedet for at se de „nette ankler og smalben“ indefra jeg'ets perspektiv, *herfra*, ses de udefra, altså „*derfra*“. Parodikeren manøvrerer på én gang både i et her og i et der – og midt imellem. Han er egentlig kun hørlig i den tavshed, der får os til at høre det gentagnes musik.

Forlægget for teksten stammer fra *Labyrinten*: tårnvandringen i Strassburg og den korte, hektiske promenade med Costhime på flydebroen. Men det er alligevel ikke kun *Labyrinten*, der danner folie – for Rhinen er erstattet af Thunersøen og Costhime af Sophie. Vi er kravlet ind i Baggesens biografi. Parodien gentager Baggesens spil med det komplicerede forhold fiktion-realtitet, liv-digtning; men i og med gentagelsen i det parodiske rum forstørres usikkerheden om betydningernes værdi og status – såvel i *Labyrinten* som i „& Baggesen“. Den parodiske tekst parodierer – og læser dermed – både forlægget og sig selv. Vi ser det allerede i første linje, hvor Jeg'et angiveligt har sin svaghed for „typografisk pomp“ som problem; hvorefter han præsenterer et typografisk pompøst digt for læseren. Men endnu værre er det med hans patos. Patos (fra græsk) betyder ulykke, lidelse, affekt, lidenskab,

følelse. Den giver sig udtryk i ophøjet og forsiret tale, og er i retorikken et vigtigt middel til at styre tilhørernes følelser mod talerens mål. Hvorfor er den et problem? Læses digtet til ende, ser vi, at det i og for sig ikke er patosen som sådan, der er hans problem, men dens modsætning: platituderne.

Den typografiske pomp er væsentlig, eller den bliver gjort væsentlig gennem cæsuren: „typo-/grafisk pomp“. Typografien betyder nu ikke længere blot bogtrykkerkunst, cæsuren rykker betydningerne nærmere ordets etymologiske rødder: typo, som betyder slå, og grafi, som betyder skrive. Er vi først opmærksomme på dét skift, opdager vi også at pomp ikke blot kan betyde pragt, men også optog. Og hvad er skrivningens optog andet end rækken af bogstaver, der *en parade* danner ord, og derfra sætninger osv. Det, der gør ham svag, er m.a.o. ikke en svaghed, der stammer fra ham; men det er en svaghed, som sproget aktualiserer. Svagheden er så at sige, at han overhovedet vil skrive, for i det øjeblik han sætter pennen til papiret, avler sproget et virvar af uoverskuelige, ukontrollerbare betydninger.

At ville skrive i en bestemt diskurs, den patetiske, er umulig, ikke fordi den er patetisk, men fordi den er enstrenget. De relationer, der skulle få sproget til at hænge sammen og danne klare enheder, er de selvsamme, som lader meningen krakelere og betydningerne ende i det rene kaos. Det lille personlige pronomen „den“ viser læseren hvor galt det kan gå. Viser det tilbage til patos eller penis? Dermed farer vi også ind i det groteskes område: fordrejningerne og forvrængningerne af det ophøjede, degraderingen der lader de nedre regioner, her kønnet, overtage intellektets og forstandens plads – den leende krop tænker. Og det hele kommenteres selvfølgelig fra kulissen: „men se her hvordan allerede nu frivoliteter straks/vågner“.

I kommentaren fortsætter degraderingen, for ud over frivoliteter hvad er så det sovende, der kan vågne? Det er ihvertfald ikke kun blikkene, der er „ekvivokke“, men også ordene, f. eks. „blotter“ og „glans“. Ordet frivolitet understreger, hvad sagen drejer sig om. Det betyder nemlig ikke kun uanstændig, men også skrøbelig og tvetydig. Betydningerne fordobler sig selv



næsten før de er skrevet. Parodien bekræfter, hvad vi med Derrida kan kalde den litterære teksts disseminerende bevægelser.

Parodien udløser de latterminer, den selv hele tiden foregiver at måtte camouflere og undvige. Og det gør den ikke mindst, fordi den taler med sig selv og med Baggesen, eller rettere hans tekst.

På overfladen forholder det digteriske subjekt sig til det problem, Baggesen selv ret tidligt tolkede, tydeligst i en optegnelse fra 1797:

Mellem mig og Gud stod altid en Kvinde eller Billedet af en Kvinde, og min Dyd strakte sig aldrig længere end til Svikkelblomsterne paa en hvid Strømpe.

Ved i parodien, på overfladen at gennemskrive dette problem, parodieres den læsning af Baggesen, som har gjort hans liv til genstand for fortolkning af hans værk, biografismen. Derved får parodien tilmed foræret en parodiering af Baggesens person. Men under overfladen arbejder det digteriske subjekt parodisk med Baggesens tekst, nærmere bestemt den sublime tekst. Digtet har bestigningen (sic!) af kirketårnet i Strassburg med turen op i spiret som sin indre struktur. Jeg'et begynder „på knæ“, tanken sendes „opad“, han ser i søen det „høje“ bjerg, han „svimler“ over det „dyb“, der åbner sig (sic!) for hans blik. Den parodiske tekst følger så at sige sit forbillede skridt for skridt (sic!), men det sker i en anden gangart, som et tusindben.

Det, der hos Baggesen leder frem til det ophøjede, sublime *nu*, kommenteres her samtidig som noget andet og mere. Den tanke, der sendes afsted til Gud, kommer på afveje, den „forvilder sig op helt andre steder“, og dybderne ses ikke fra højderne, men lige omvendt: dels i spejlbilledet af højden, dels som vaginal dybde. Den eufori og ekstase, Baggesens Jeg oplever på toppen af spir og tinder, den oplever Højholts Jeg ved foden af Venusbjerget. Igen: det ophøjede er trukket ned på jorden, bjerget er lagt ned i søen og gjort til skinnende fallos, kroppen har indtaget Åndens plads. Og ligesom Jeg'et hos Baggesen på højdepunktet af ekstasen er i Gud, ender også Jeg'et i parodien hos skaberen,

men (retorisk?) spørgende – den transcendentale signifié forvandlet til blodfyldt fallos.

Det sublime kan forstås som en bevægelse mellem grund og afgrund, en bevægelse som både er udsat for truslen om jeg-tab og åben for ekstasens muligheder – en afgrundsfantasiens bevægelse. I den parodiske gengangertekst forskydes det kantianske til det erotiske, seksuelle. Det sublimes vokabular er kalkeret over på samlejets og orgasmens vellystigheder. Mens Labyrintens jeg er i Gud, oppe på toppen, praktiserer det parodiske jeg afgrundsfantasier liggende på jorden, oppe i Anne Sophie. Den parodiske tekst gentager det sublime nu, som derved viser sig umuligt at fastholde.

Men i gentagelsen former den samtidig en temporal version af det sublimes spatiale fantasi. Hvor selve det sublime har sin udstrækning i rummet, der har gentagelsen sin udstrækning i tid, men begge i en bevægelse, der ligner faldet. Det sublimes fald ned i dybderne, det gentagne nus fald ind i temporaliteten: begge kategorier har faldet til fælles, og svimmelheden, rystelsen forårsaget af mangel på fast tidspunkt og fast punkt. Denne problematik er indspundet i og konstitutionel for den parodiske praksis.

Gentagelsen er temporalitetens ironiske figur, hvis vi forstår den som en bevægelse, der ikke kan nå sit mål. Kierkegaards Constantius erfarer efter sin mislykkede anden rejse til Berlin, at det eneste der gentog sig var umuligheden af en gentagelse. Øjeblikket opdeler, afskærer tiden, hvorfor det sætter tidsligheden. Øjeblikket kan ikke erfares, øjeblikket fuld af nærvær kan kun blive et *billede* på nærvær, men aldrig nærvær. Tværtimod må øjeblikket bestemmes som en erfaring, hvori det fuldstændige nærvær negeres. Med Højholts egne ord:

At fastholde nuet er al kunsts inderste problem, at den kan gøre det er dens problematiske postulat, – at det mislykkes er dens eksistensberettigelse, for kun derigennem prøver vi af og til et nu af og dermed vores eksistens.

Dette problem deler kunstneren med læseren, idet også læsningen må forstås som en gentagelse og et forsøg på at gentage tekstens nærvær. Og her er parodien en ganske særlig læsning. Parodien mimer læsningen i den forstand, at læseren altid læser en anden tekst, som den læsandes tekst også er en anden i forhold til, dvs. ikke-identisk. I en hermeneutisk bestræbelse ligger et forsøg på at rekonstruere den mening, der ligger skjult i teksten, at skabe orden i det, der fremtræder kaotisk. En sådan læsning forsøger at komme tilbage til en oprindelighed, det autentiske. For parodien gives ikke nogen oprindelig enhed. Parodien frisætter tegnene i et betydningsspil uden afgørighed, uden bestemte fikspunkter for en final tolkning. Parodien betonere forskellene, ikke-identiteten, dvs. forsinkelsen som det rum, hvori både tekst og læsning bliver til.

Er det derfor overskrifterne er amputerede? Er der ikke noget at sideordne disse digteres tekster? Er det Højholts signatur, der har været der? Er den tomme plads Wolfgang Isers sted for læserens selvstændige betydningsproduktion? Eller er den tomme plads reserveret en uendelig række af tekster, hvoraf disse blot er en lille del af en opremsning? Er det intetheden, der grimasserer fra en tabt afgrund? Og hvorfor og-tegnet og ikke og? Skal og-tegnet henvise til anpartselskabet Litteraturhistorien & Sønner: kunst som cirkulation af tilsyneladende værdiladede betydninger og som hånd-værk? Det kunne også indicere en præsentation, en gestus, som kalder forbilledet frem på scenen, mens Højholt selv forsvinder ud i kulissen, ud til snoretrækket. Forbilledet som en art bugtaler, blot med den vigtige omvendning, at det er ham, der er dukken. Det *er* forbilledet, der har skrevet digtene – med ført hånd – og det er *ikke* forbilledet, der har skrevet digtene. Det er heller ikke Højholt. Med tekstens subjekt som talerør, har adskillige digte skrevet disse digte. Den digtende parodikers signatur er skjult, usynlig. Han er til stede som den skriftens skygge, der kaster sit sære dobbeltlys henover ordene. Forbilledet ytres gennem en anden, der også fortolker. Denne anden er ikke Højholt, men et tekstuel subjekt, uden navn, uden egen navn. Enhver læser indskriver sin signatur i den læste tekst og beslaglægger i den forstand teksten og dennes egen signatur

(egen-navnet); men den parodierende læser (*nomen nescio*) åbner gennem den fraværende signatur for et friere spil mellem en mangfoldighed af læsninger. Den parodierende læsning læser og skriver både inden for og uden for sit forbillede, og fremhæver i den forstand digtningen, ikke som virkelighedsgengivelse, men som virkeligheds*produktion* og iscenesættelse, frembringelse og skjulen. Og den peger på den poetiske og den kritiske skrivekunst som en og samme funktion.

## Noter

<sup>1</sup> Artiklen er en forkortet udgave af min licentiatforelæsning, *Identifikation og parodi i Per Højholts digte „& Ewald, & Blicher, & Baggesen“*, holdt den 18. maj 1994 på Aarhus Universitet, Trøjborg.

<sup>2</sup> Bertel Pedersen tilskriver, inspireret af Bakhtin, i *Parodiens teori* (Viborg 1976) nedvurderingen en dominerende plads i parodien. Dette begreb bør nok snarere forbindes med det rent karnevalistiske.