

Genreopbrud i 00'ernes danske poesi

Det selvbiografiske digt

Tro mig, mit liv er privat forskelligt fra mine digte:
Det er så artigt og pænt som poesien er sjov.
Hovedbestanddelen i mine værker er rene fiktioner:
Digte har ikke længere tøjr end deres ophavsmand har.
Litteratur er jo ikke at skrifte, men ærligt at ønske
at give læseren størst glæde ved versenes klang.
Ovids bitterligheder (2008: 48)

Indledning

Med artiklen her ønsker jeg at gøre to ting: dels at sætte det selvbiografiske digt på dagsordenen, sådan som det har udfoldet sig hos en række danske digtere, dels at fremhæve, hvordan det lyriske digt i løbet af 00'erne til en vis grad er blevet afviklet til fordel for en diversitet inden for poesien som sådan. Der findes stadig masser af fremragende lyriske digte og digtere, men hvor de i 80'erne og 90'erne snarere var reglen end undtagelsen, er det i dag omvendt. Artiklen skelner forsøgsvis mellem poesi og lyrik, hvor førstnævnte bruges som en mere omfattende og åben betegnelse, der kan indeholde både skriftlige, mundtlige og dermed også mere performative former for poesi, mens sidstnævnte bruges om den særlige form for digtekunst, der i disse år gøres op med. Betegnelsen lyrisk eller lyrik, der kommer fra lyra, altså et strengeinstrument, er der ikke noget i vejen med, etymologisk set, men den betydning, som ordet er blevet tilskrevet, synes jeg er forsimplende og begrænsende, sådan at lyrik af flere i dag ofte opfattes som noget, der kun foregår stillesiddende, læst indenad, skriftligt og på maksimum en A4 side, gerne med det, der er blevet kaldt en centrallyrisk, ofte vanskeligt tilgængelig diskurs. Jeg har intet imod den type af poesi, men den er ikke adækvat for, hvad der er foregået i dansk digtning i 00'erne, hvad der foregår lige nu, og formentlig slet ikke for, hvad der kommer til at foregå i fremtiden. Derfor bruger jeg ordet poesi.

Peter Stein Larsen rammer hovedet på sømmet, når han i sin afhandling definerer centrallyrik sådan her:

“ [M]onologiske tekster, i hvilke et poetisk subjekts stemme forlenes med en høj grad af autoritet og autenticitet, og i hvilke dette digteriske subjekt figurerer som det entydige centrum i et poetisk univers, hvor alle betydningselementer er samstemte. Som værker har centrallyrikkens tekster et karakteristisk helhedspræg og i stilistisk henseende en høj grad af homogenitet. Et nøgleord for den centrallyriske strategi er beherskelse. (Stein Larsen 2009: 10)

Stein Larsen demonstrerer, at der eksisterer forskellige strømninger i dansk poesi omkring år 2000, hvor centrallyrikken står i opposition til det, han kalder interaktionslyrik, beskrevet som

“ tekster, hvor det poetiske subjekts autoritet og den monologiske udsigelse er anfægtet. Her er der tale om en stilistisk og genremæssig heterogenitet, der betegner et opgør med den beherskelsesnorm, som vi finder inden for centrallyrikken. Det ofte anarkistiske og kaotiske i kompositionel forstand bevirker desuden, at sådanne tekster sjældent er klart afgrænsede som værker. (Stein Larsen 2009: 10)

Jeg er enig med Stein Larsen i, at man fint kan udpege sådanne to strømninger, hvor centrallyrikken måske for tiden ikke er den mest dominerende. Imidlertid kunne jeg godt tænke mig at komme helt væk fra lyrikbetegnelsen. Ikke fordi lyrik i den forstand, som jeg definerer den ovenfor, ikke længere findes eller ikke vil findes i fremtiden, men for at revitalisere ideen om, hvad poesi også er, og hvilke muligheder, den rummer. Jeg er således ikke enig med Stein Larsen, når han udover at lave denne skelnen bl.a. påstår, at lyrikken, samlet set, mere eller mindre kommer til at udfolde sig, som den altid har gjort det, måske på mindre og ofte selvtablerede forlag, men alligevel. Mediemæssigt lever lyrikken, og mere bredt poesien, ikke et uanfægtet liv. Det gælder, når det nedskrevne er sekundært i forhold til det performative (jf. indledningen i Bernstein (1998)). For flere og flere forfattere bliver oplæsningen det primære kulturelle produkt frem for de nedskrevne digte. Poesi foregår også på en mp3-fil eller i et YouTube-klip, man frit sender til hinanden, ikke kun som digte på papir. Det gælder tillige, når udsigelsesinstansen eller den identitet, der udfolder sig bag den (om denne er centrallyrisk eller ej), præges af den måde, som medierne former vores selvbillede på, herunder ikke mindst tendensen til selvfremsstilling på alle niveauer – fra Facebook, Twitter, forfatterhjemmesider til avisernes fokus på forfatteren bag værket. Man kunne fx fremhæve Theis Ørntofts digtsamling *Yeahsuiten* fra 2009. Jeg er “bare en måde at opleve på” (2009: 12), en form for online-tilstand, mens kroppen er offline; det eneste befriet fra den overfladiskhed, man ellers fornemmer. Et jeg, der “taler med ansigter, ikke mennesker” (2009: 48), som det hedder et sted. Det jeg, der udfolder sig her, er i høj grad præget af Facebook og lignende onlinefænomener, hvilket gør Ørntofts digte til et spændende og frisk bud på et “lyrisk jeg” anno 2009, der er meget forskelligt fra fx Michael Strunges jeg i 1980’erne.

Det selvbiografiske digt, som jeg nedenfor vil forsøge at indkredse, kan dermed ses som et element i et større genreopbrud eller en omkalfatring af lyrikken til poesi, der har været undervejs siden begyndelsen af 00'erne (og med genreopbrud mener jeg ikke kun litterære genrer, men også mediale genrer). Måske bør man endog gå endnu længere tilbage, fx til midten af 1990'erne, hvor Søren Ulrik Thomsen cementerede sin position som landets mest feterede digter med to værker: dels poetikken *En dans på gloser*, dels digtsamlingen *Det skabtes vaklen*, et mesterværk inden for lyrisk digtning. Førstnævnte består bl.a. af refleksioner over den digteriske skabelsesproces, herunder også et indlæg imod den "procesorienterede avantgardisme", der utopisk forsøger at konvertere kunst til liv (Thomsen 1996a: 16-17). I dag, hvor en eksplicit selvfremsættende skønlitteratur er blevet almindelig, og hvor grænserne mellem kunstner og værk er blevet udfordret utallige gange af forfattere som Niels Frank, Das Beckwerk eller Hans Otto Jørgensen, er det bemærkelsesværdigt, hvordan mange valgte ikke at lytte til Thomsens råd.¹ Derudover kan det opbrud, der skete fra en Thomsensk forståelse af værket som autonomt og højæstetisk, fx med humor via tidsskriftet *Øverste Kirurgiske* og generelt via et hav af selvbiografiske tekster, på flere måder stadig mærkes i dansk poesi i dag, hvor man fx som Lone Hørslev sagtens kan inddrage både kronprinsen, Paris Hilton og ikke mindst sig selv i sin digtning og derved dels gøre op med skellet mellem høj og lav, dels med forestillingen om værkets autonomi (jf. Kjerkegaard 2007).

Thomsen, autonomien og alvoren var dog muligvis ikke de eneste paradigmer inden for digtningen, som der i slutningen af 90'erne skulle gøres op med. Per Højholt havde eksempelvis helt til de sidste digte i midten af 1990'erne en ambition om at skrive "the poem to end all poems", men når Højholt talte om "poem", mente han i virkeligheden det moderne lyriske digt, sådan som det udviklede sig fra romantikken, måske kulminerende hos Stéphane Mallarmé, og frem til slutningen af det tyvende århundrede – bl.a. i opposition til mere fortællende digtning. Det er derfor ikke tilfældigt, at da Højholt udvalgte en klassiker blandt danske digte, faldt valget på Johannes Ewalds berømte fragment, der begynder med ordene "Indhyllt i mig Selv og taus og Mørk som du" fra begyndelsen af 1770'erne. Højholt skriver sigende om Ewalds fragment, at "digtet slutter i et sug af ord som *ikke* er der, pointen som udebliver" (1995: 93). Ewalds fragment er dog samtidshistorisk set en markant undtagelse fra, hvad der ellers digtes, men kan med sin abrupte fragmentform siges at pege frem imod det lyriske og måske endog det modernistiske lyriske digt, hvor subjektiviteten både afprøves og dekonstrueres (jf. Sørensen 2002). Selvom Højholts humor således til det sidste var på bølgelængde med samtidsdigtningen, var hans ambitiøse mål måske forældet (Kjerkegaard 2009a).

I det følgende vil jeg forsøge at indkredse denne udvikling på teoretisk vis via et fokus på det lyriske digt og derefter på poesiens opbrud fra denne specifikke forståelse af genren, herunder forskellige tendenser som fortællende og selvbiografiske digte. Hermed ses der bort en anden tendens, som er en mindst ligeså stor del af genreopbruddet, nemlig digtningen som begivenhedskultur, det der af digteren og litteraten Dana Gioia er blevet kaldt "poetry at the end of print culture" (2003). Det gælder både oplæsninger, herunder poetry slam, og poesien inden for rapmusik og musik i det hele taget, fx Peter Laugesens, Morten Søndergaards eller Lone Hørslevs

mellemværender med musikken. Til sidst i artiklen vil jeg fokusere på to selvbiografiske digte og via dem pege på, hvordan identitetsfølelsen og dermed også selvfremsættelsen har ændret sig drastisk siden Søren Ulrik Thomsen skrev digtene i *Det skabtes vaklen*. Her vil jeg med narratologen Susan Lansers pointer in mente betvivle, om det selvbiografiske digt rent faktisk har gjort poesiens diskurs mere selvbiografisk.

Det lyriske digt

Det lyriske digt har i en helt særlig grad formået at blive genstand for analyse og fortolkning i det 20. århundrede, bl.a. via litteraturteorier som nykritik og dekonstruktion, og det har til trods for sin ofte vanskelige og abstrakte sprogbrug ofte vundet indpas i forhold til fx mere fortællende digte. Hvad der i særlig grad karakteriserer det lyriske digt, er en anticipationsstruktur frem for hændelsesstruktur (Dubrow 2006). Man kunne henvise til Goethes berømte "Wandrerers Nachtlid II" (1780), der på en måde udgør en prototype inden for det lyriske digt og på sin vis er atypisk i forhold til den romantiske digtning, fordi det som regel citeres uden for sammenhæng og derved betragtes som et selvstændigt digt: "Über allen Gipfeln/ ist Ruh,/ in allen Wipfeln/ spürest du/ kaum einen Hauch;/ die Vögelein schweigen im Walde,/ warte nur, balde/ ruhest du auch!" Det man skal lægge mærke til her, er især de sidste sætninger, som i dansk oversættelse kunne lyde "vent blot, snart/ hviler du også!" Hvad digtet i virkeligheden gør, er at oplade sproget med så megen mening som muligt. Herhjemme kunne man fx pege på det berømte digt, "Angst" af Emil Aarestrup, der som bekendt slutter med ordene "Om lidt, saa er vi skilt ad./ Som Bærrene paa Hækken;/ Om lidt, er vi forsvundne,/ som Boblerne i Bækken" (1838).

Begge digte er en slags tidlige prototyper på det, der senere skal blive til det lyriske digt i det 20. århundrede. Tager man fx den nyligt udvalgte danske kanon af moderne digte, er det ofte sådanne opladede øjeblikbilleder, som kendetegner disse. Man kunne pege på Ole Sarvigs "Regnmaaleren" (1943) eller på et af dem, som inkorporerer formen til fulde, nemlig Ivan Malinowskis klassiker "Myggesang" fra digtsamlingen *Galgenfrist* 1958, der som bekendt også slutter dirrende med udtrykket "snart brister alt".

Hvis disse digte handler om noget, handler de i ligeså høj grad om det, som vil ske, som om det, der er sket eller sker for den sags skyld. Det lyriske digt følger Ezra Pounds berømte diktum om, at "[g]reat literature is simply language charged with meaning to the utmost possible degree" (1960: 28). Pound, som jo selv med sin fyndige, imagistiske stil er med til at gøre det moderne digt mere lyrisk – hvem kender ikke linjerne "In a Station of the Metro..."?

Men som Virginia Jackson påpeger i en artikel med den sigende titel "Who Reads Poetry?", er det lyriske digt måske et problem for poesien selv, især når poesien defineres ud fra en idé om, at den kun består af korte, ikke-fortællende tekster, der fremstiller en subjektiv erfaring (2008: 183). Historien viser, at poesien er og har været meget mere end dette, og at den som sådan består af mange forskellige "genrer".

I Norge har opbruddet med det lyriske digt måske været en anelse mere voldsomt end i Danmark. Bendik Wold, litteraturredaktør på den venstreorienterede

norske avis *Klassekampen*, skrev i 2007 et provokerende indlæg i tidsskriftet *Vinduet* om krisen i den samtidige norske lyrik. Titlen var “Dikt som religionserstatning. Eller: Hva er galt med norsk samtidspoesi?” Wolds artikel argumenterer imod det elitære, digtets autonomi og samtidspoesiens manglende folkelighed. Problemet er, skriver han, at ingen læser norsk samtidspoesi, fordi den er selvtilstrækkelig og verdensfjern. Ifølge Wold domineres poesien af livsfjerne skriftmetafysikere, der helst undgår at kommunikere med deres samtid. Den vigtigste attribut for det norske digt er, skriver han, at det *ligner* et digt. Hvis formen til en vis grad ikke er vanskelig tilgængelig og/eller eksperimenterede, må digtet kæmpe for at vinde anerkendelse som digt.

Artiklen fik et større efterspil, ikke bare i Norge, for kritikken bredte sig også til de andre nordiske lande. Flere danske kritikere blev involveret, deriblandt Tue Andersen Nexø og Anne-Marie Mai. Wold selv fulgte op på debatten ved at påpege, at man i Danmark via Kolding-skolen havde haft et opgør med den såkaldte modernismekonstruktion, et opgør han gerne så ske på tilsvarende vis i Norge.

Selvom Wolds analyse ikke kan overføres uden mellemregninger, hverken til norske eller danske forhold, svarer hans ekspliciterede fordomme om poesien til den, man oftest ser og hører, selv inden for litterære kredse, nemlig at poesi er lig med det korte lyriske digt. Ideen er imidlertid her, at megen af den nyeste danske poesi i 00'erne forsøger at bryde med ideen om det lyriske digt, bl.a. ved at gøre brug af fortællende komponenter, og at disse medfører brug af genrer, der ikke nødvendigvis kan karakteriseres under betegnelsen “digte”, i hvert fald ikke i den forstand (“lyriske digte”), som vi plejer at tillægge betegnelsen. Og her skal det tilføjes, at det ikke kun er de helt unge digtere, der deltager i opbruddet, også mere etablerede 90'ere digtere som Pia Juul og Morten Søndergaard indfører eksempelvis narrative elementer i deres digtning, således en kriminalhistorie i Juuls *Helt i skoven* (2005) og en moderniseret udgave af fortællingen om Orfeus og Eurydike i Søndergaards *Et skridt i den rigtige retning* (2006). En digter som Naja Marie Aidt udnytter også narrative (og selvbiografiske) elementer både i *Poesibog* (2008) og i *Alting blinker* (2009).

En definition af det selvbiografiske digt

Morten Søndergaards *Et skridt i den rigtige retning* indeholder imidlertid ikke kun en fortælling om Orfeus og Eurydike, den indeholder også en fortælling om Søndergaard selv. Digtsamlingen er kendetegnende, ikke bare for Søndergaards eget forfatterskab, der netop begyndte med lyriske digte, men også for udviklingen i dansk digtning som sådan. Nu finder vi langdigtning, fortællende og ikke mindst selvbiografisk digtning side om side med tekster, der stadigvæk ligner lyrik i gængs forstand. Fx hører vi om, at tekstens jeg “[g]år sønder” i sit navn (2006: 83), og vi får serveret et morbidt ordspil på forfatterens fornavn:

“Jeg tænker på de forskellige historier, jeg som barn blev fyldt med. Om voldtagne kvinder under krigen (den anden, den obskure), der lå bundne på senge, og soldaterne lukkede rotter op i

kvindernes skeder og lod dem æde af deres livmor. Mor. Mort.
Morten. Jeg går en anden vej, teksten er et stisystem, hvor jeg
forvildet løber rundt omkring eller stoltserende går vild.
(2006: 30)

Ordspillene går ikke blot i krig med teksten, men også med poeten(s) selv, hvorfor flere af digtene bliver decideret autofiktive i den forstand, at der med opfinderens af neologismen "autofiktion", Serge Doubrovsky, sker et skifte fra et eventyr i sproget til sprogets eventyr (jf. bagsideteksten på dennes roman *Fils* fra 1977). Det gælder især de to tvillingeafsnit: "Natblog" og "Dagblog", hvor blandingen imellem logbog og dagbog gør skriften mere intim, men hvor skriften til en vis grad også virker intimiderende tilbage på forfatterjeget. Det er en udvikling, der har grebet om sig, siden forfatteren skrev teksten "Morten Søndergaard" i kortprosa-bogen *At holde havet tilbage med en kost* (2004). Som en anden Borges bliver tekstens jeg her vidne til sin egen dobbeltgængers færden.

Derfor er det også bemærkelsesværdigt, at forskningen i det selvbiografiske digt er stort set ikke-eksisterende i dansk (og international) litteraturteori. Bemærkelsesværdigt af to årsager: dels fordi det selvbiografiske digt er en genre med en historie, som kan spores i hvert fald fra Ovids *Tristia* (8 e.Kr.) (da. oversættelse *Ovids bitterligheder* 2008) over værker som William Wordsworths *The Prelude* (1850), Derek Walcotts *Another Life* (1973) til Stig Larssons *Natta de mina* (1997), dels fordi genren er mere hyppigt forekommende end nogensinde før, ikke bare i dansk samtidspoesi, men også internationalt set, hvor man kunne henvise til værker af Anne Carson og Lyn Hejinian, der begge blev oversat til dansk i løbet af 00'erne.

Termen "selvbiografisk digt" er langt fra selvfølgelig. Med selvbiografisk digt menes der således enten digte, hvori der er sammenfald mellem digterens navn og udsigelsesinstansen, fx når den norske digter Geir Gulliksen skriver: "Jeg heter Geir. Jeg skriver dette diktet" (2008: 54) eller digte eller digtsamlinger, der via parateksten definerer sig som selvbiografiske, fx Klaus Rifbjergs *Under vejr med mig selv. En utidig selvbiografi* (1956). Nærværende er en arbejdsdefinition, som bør holdes op imod teorier om det, man ofte har kaldt det lyriske jeg, bl.a. fordi der blandt teoretikere fortsat hersker uenighed om, hvorvidt et sådant skal betragtes som fiktivt eller ikke-fiktivt.

Forfatteren i teorien

Selvom man i megen af den seneste litteraturteori har været vidne til opkomsten af teorier omkring forfatteren, fx begrebet *autofiktion* (Gasparini 2008) og *forfatterens genkomst* (Jannidis 1999), samt disse teoriers efterliv i Danmark (Behrendt 2006 og Haarder 2004), har denne forskning og disse teorier næsten udelukkende beskæftiget sig med selvbiografisk prosa.

Det er naturligvis nærliggende at applicere disse teorier direkte på det selvbiografiske digt. Det mener jeg imidlertid, at man skal være varsom med at gøre. For det første fordi de nævnte teorier ofte bygger på den indforståede præmis, at det drejer sig om fortællinger, og bygger videre på flere af de indsigter, som forskningen

i fortællinger (narratologi) har fostret, fx ideen om en implicit forfatter og implicit læser, der har influeret Poul Behrendts ide om dobbeltkontrakten. Eller ideen om at autofiktive romaner bryder med reglen om, at identitet mellem forfatter, fortæller og hovedperson kun kan forekomme i selvbiografier – det der af Phillippe Lejeune er blevet kaldt den selvbiografiske pagt.

For det andet er kommunikationssituationen i digtning måske ikke direkte sammenlignelig med den, der gør sig gældende ved fortællinger. Roman Jakobson fremhæver præcist, at digtning og dermed digtningens meddelelse domineres af den poetiske funktion. Det gør ikke afsender- og modtagerforhold ligegyldige, men det gør dem til tider inferiøre og i hvert fald flertydige. Som digteren W.H. Auden skrev i digtet “In Memory of W. B. Yeats” fra *Another Time* 1940: “Poetry makes nothing happen”. Det er et udtryk, som Jonathan Culler genbruger i sin berømte artikel “Apostrophe” fra *The Pursuit of Signs*, hvori han også skriver: “Nothing needs to happen because the poem itself is to be happening” (1981: 149). Cullers mål med artiklen er at vise, hvordan apostrofen kan lignedes med digtningens væsen, hvilket medfører, at digtning bliver det, han kalder “deflection of the message” (1981: 135). Apostrofe betyder *bortvenden* og er en højtidelig henvendelse, ofte til en i digtet fraværende eller tænkt person, men som om denne var til stede. Man kender det især fra kærlighedsdigte.

Digtningen har dog formentlig ikke kun et bestemt væsen, men i forlængelse af Cullers artikel kunne man pege på den centrale pointe, at til tider taler digtets jeg fx til sig selv, andre gange er det måske ikke et jeg, der taler, måske ikke engang en person. Dertil kommer, at Audens udsagn ofte citeres uden for kontekst. Tager man mere af teksten med, lyder det: “Poetry makes nothing happen: it survives”. Udsagnet kan naturligvis illustrere en dekonstruktiv pointe, både Cullers og fx også Per Højholts, men det er i virkeligheden en beskrivelse af, hvordan poesiers styrke er dens holdbarhed, dens evne til at overleve en konkret kontekst, for Yeats vedkommende fx dennes dubiøse højreorienterede holdninger. Måske er det således mere den sidste del af udsagnet, som man bør gøre gældende for den poesi, der udfolder sig i dag: Den overlever. Måske er betingelserne for dens overlevelse endog bedre end nogensinde før, for som Dana Gioia konkluderer i artiklen “Disappearing Ink: Poetry at the End of Print Culture”:

“Although conventional wisdom portrays the rise of electronic media and the relative decline of print as a disaster for all kinds of literature, this situation is largely beneficial for poetry. It has not created a polarized choice between spoken and printed information. Both media coexist in their many often-overlapping forms. What the new technology has done is slightly readjust the contemporary sensibility in favor of sound and orality. The relation between print and speech in American culture today is probably closer to that in Shakespeare’s age than Eliot’s era—not an altogether bad situation for a poet. For the first time in a century there is the possibility of serious literary poetry reengaging a non-specialized audience of artists and intellectuals, both in and out of the academy. There is also an opportunity of recentering the art on an aesthetic that combines the pleasures of oral media and richness of print culture, that draws from tradition without being limited by the past, that embraces form and narrative without rejecting the experimental

heritage of Modernism, and that recognizes the necessary interdependence of high and popular culture. A serious art does not need a large audience to prosper—only a lively, diverse, and engaged one. (2003: 29)

Gioias opsigtsvækkende konklusion er, at poesien overlever ved at være sig selv. Hermed mener Gioia ikke sig selv som lyrisk digtning, men snarere den brede betegnelse, som jeg forsøger at bringe i anvendelse. Diversiteten og kompleksiteten inden for både høj og lav og inden for udførelsen i forskellige medier er kun en fordel for poesien. Problemet bliver ikke at finde et publikum, men at finde forfattere, der skriver godt nok til, at de fortjener et, afslutter Gioia fyndigt sin artikel. Udtrykket “skriver godt nok” er muligvis ikke den rigtige formulering, for det drejer sig om en poet, der ikke blot mestrer den nedskrevne poesi, men som kan performe på alle poetiske niveauer; ikke bare en der kan skrive et Gesamtkunstwerk, men også en der *er* Gesamtkünstler.

Det lyriske og det selvbiografiske jeg

I og med at det lyriske jeg i forvejen ofte har et intrikat forhold til en selvbiografisk diskurs, bliver grænserne imellem, hvornår et digt er selvbiografisk, og hvornår det er fiktivt, yderst slørede. En sådan sløring af udsigelsen bliver fx hos Jacques Rancière (2004) læst som selve essensen i fremkomsten af lyrisk digtning. Rancière argumenterer for, at den platoniske og aristoteliske forståelse af litteraturen insisterer på en mimetisk opfattelse, som til en vis grad udelukker den lyriske digtning og dennes sløring af udsigelsesinstansen fra det gode selskab. Den lyriske digtning finder sin frihed i kraft af det metaforiske, forstået som overføring, transport, ja som rejse, og må derfor ifølge Rancière læses på andre vilkår end det mimetiske.

En helt anden opfattelse af det lyriske jeg finder man hos Brian McHale (2003). McHales argumentation tager udgangspunkt i et studie af to fupnumre (*hoaxes*) inden for den litterære verden: dels romanen *Memoirs of a Geisha* (1997), der fremstod som autentisk jegfortælling, men i virkeligheden var skrevet af den hvide, amerikanske og mandlige forfatter Arthur Golden, dels en række digte tilsyneladende skrevet af det overlevende vidne efter Hiroshima Araki Yasusada. Men en sådan Yasusada eksisterer ikke. Det var formentlig et pseudonym for en række mere eller mindre kendte forfattere. McHale sammenligner herefter responsen på de to udgivelser. Digtene blev bortdømt på drastisk vis, mens romanen ufortrødent fortsatte med at toppe bestsellerlisten. Sammenstillingen viser, mener McHale, at vores initiale opfattelse af, hvad man kan tillade sig inden for genrerne, er yderst forskellige. Vi har vænnet os til, at jeget i en fortælling sagtens kan være fiktivt, men det samme gør sig ikke gældende for digte, hvorfor McHale konkluderer, at en identitet mellem det lyriske jeg og forfatterens jeg er “the ‘default setting’ for lyric poems” (2003: 235).

Imellem disse to opfattelser finder man Susan S. Lansers mere kontekstbase-rede idé om “attachment” og “detachment” (2005). Hendes udgangspunkt er, at en række teorier har spillet fallit, når det angår beskrivelsen af forskellen mellem fiktionlitteratur og selvbiografisk ditto. En essentialistisk opfattelse, hvor man kategorisk anvender et enten/eller, dvs. enten er der referentialitet og dermed tale

om selvbiografisk diskurs, eller også er der ikke, holder ikke. Fx når narratologen og fiktionsteoretikeren Dorrit Cohn advokerer for, at jegfortællinger kun kan læses referentielt eller fiktionelt. Hun foreslår derfor en konventionsbaseret læsning. Spørgsmålet er ikke, om der er en uautoriseret trafik mellem en fiktionsdiskurs og en selvbiografisk referentielt diskurs, men hvornår en sådan rent faktisk sker. Hendes udgangspunkt er, at vi for det meste af tiden, når vi læser selv fiktive tekster, antager udsagn for tillige at være selvbiografiske. Hendes forslag til en mere adækvat beskrivelsesmetode er derfor en kontinuerlig skala mellem *attachment* og *detachment*, der måske bedst kan oversættes med de danske ord tilknytning og frigørelse, selvom engagement og uengagement også ville kunne bruges og muligvis rummer den gradvise mulighed for tilknytning bedre. Det handler altså om, hvornår læseren knytter en fiktiv og en selvbiografisk udsigelse sammen, og hvornår hun ikke gør det. En artikel som denne læses for eksempel *attached* til undertegnede navn, imens Det Gamle Testamente, en wikipedia-artikel, et ordsprog eller en anekdote fortrinsvist læses som *detached*. Med en sådan metode peger Lanser på, at der findes genrer som typisk er mere *attached* end andre. Lanser foreslår til en start fem kriterier for attachment: singularitet, anonymitet, identitet, pålidelighed og nonnarrativitet. Sammen kan disse kriterier på normativ vis hjælpe os til at forklare, hvorfor poesi er den genre, som er mest *attached* og drama mest *detached*, imens fortællingen er den mest tvetydige af disse storgener. Her ser jeg bort fra hendes mere specifikke bemærkninger om dramaet og fortællingen til fordel for poesien, om hvilken hun skriver:

“ Lyric poetry, with its conventional singularity, its commonplace anonymity, its almost axiomatic reliability, its likelihood of evoking aspects of its author’s identity, and its relatively low narrativity, is primed for authorial attachment. (2005: 213)

Lansers artikel klarlægger på fremragende vis en række højest uklare ting vedrørende udsigelsesinstansen, først og fremmest i poesi, men også i tekster som sådan. Hvad der imidlertid er en smule paradoksalt i forhold til hendes model er, at egenavnet, det der burde være symbolet på *attachment* i særdeleshed, rent faktisk ofte øger narrativiteten i et digt og dermed også besørger mindre attachment til et selvbiografisk jeg eller i hvert fald en selvbiografisk udsigelse.

Svend Erik Larsen har præcist beskrevet, hvordan der med en selvbiografisk diskurs følger en destabiliserende kontingens i forhold til både et referentielt og diskursivt niveau, som foranlediger en ofte utopisk søgen efter et stabilt grundlag hinsides begge niveauer (Larsen 2004: 4). Imidlertid kunne denne utopiske søgen karakteriseres med det lille ord “narrativ”. Eller som Pierre Bourdieu siger det i teksten med den sigende titel “Den biografiske illusion”, så er egenavnet en enorm og arbitrær abstraktion, men også “grundlaget for en sammenhæng i individets forskellige fremtrædelsesformer og for den socialt anerkendte mulighed for at sammenfatte disse fremtrædelsesformer i officielle registreringer såsom curriculum vitae, straffeattest, nekrolog, biografi” (1988: 42).

Den mest oplagte grund til, at den nye forskning i litteratur på grænsen mellem selvbiografi og fiktion ikke har koncentreret sig om poesi, er således (udover at

poesi som litterær genre er det første, der marginaliseres, når litteraturen som sådan betyder mindre i et kulturelt landskab), at den altid allerede befinder sig på den grænse. Jeg er derfor ikke helt enig med Brian McHale i, at ligheden mellem forfatterens jeg og det lyriske jeg er en slags “default setting” for læsningen af poesi – det er den måske for den ikke trænede læser – for den trænede er det derimod snarere sådan, at det lyriske jeg altid er en mulighed, som udsigelsen kan benytte sig af. At jeget i poesi fungerer som en form for udsigelsens potentialitet, er en hovedpointe, tror jeg, der kan gøres gældende for størstedelen af al poesi.²

Skal man derfor være helt krakilsk i forhold til Lansers model, kunne man sige, at ikke blot egennavnet forøger narrativiteten i et digt. Det samme gør jeget til en vis grad. Det kunne også være årsagen til, at flere narratologer udelukker poesi totalt fra deres definitioner af fortælling eller nærmest definerer lyrik som det modsatte af fortælling. Måske er det sandt? Måske er lyrik i sit inderste væsen, om man kan tale om et sådant, det modsatte af fortælling, men det er vigtigt, tror jeg, at man ikke regner dette væsen for det væsentligste ved poesien som sådan, for som historien igen viser, var episk og fortællende digtning reglen snarere end undtagelsen helt frem til midten af den 19. århundrede og i Danmark muligvis helt frem til det 20. århundrede. Man kunne således have en formodning om, at det lyriske digt i den ovenfor skitserede fordomsfulde version er opstået som en negativ definition i modsætning til den mere og mere dominerende prosa, men det er vigtigt at påpege, at det ikke er en selvstændig definition, der frigør det mangesidige potentiale ved poesi som sådan.³

Hvad det moderne lyriske digt har gjort ved poesien, er således at trække et bestemt væsenstræk helt frem i forgrunden, nemlig den poetiske funktion som Jakobson kaldte det, men som jo, ligesom ved andre former for kommunikation, kun er én af flere funktioner, der kan dominere en meddelelse. Jeget blev til tider endog ofret på denne funktions alter, både da Arthur Rimbaud hævdede, at han var en anden og da Stéphane Mallarmé udførte sine ordspillende eksperimenter og overlod initiativet til ordene. Det er en bevægelse, man kan følge hele vejen frem til vores egen Per Højholt, som inspireret af Mallarmé i et interview erklærede:

“Jeg vil hellere skrive nogle digte end jeg vil lære mig selv at kende, det synes jeg ikke er så interessant. Livet er interessant, jeg er ikke interessant i den forstand. Det jeg skriver optager mig sådan set ikke så meget som det *at* jeg skriver. (Kromann 1966: 175)

Den selvbiografiske digtning, som man for tiden er vidne til, og som findes mange steder i 00'erne, er derfor ikke kun foranlediget af tidens tendenser i øvrigt. Den er også foranlediget i et opbrud fra det lyriske digt og de præferencer for poesien, som et mere snævert fokus på det lyriske digt har medført. Muligvis er det selvbiografiske digt som genre derfor slet ikke så interesseret i en ufordøjet realisme, som man kunne forvente, men derimod interesseret i at genindføre narrative elementer i digtningen, herunder jeget som “led i en narration” (2009: 34), som det hedder hos Ørntoft, for således at åbne poesien, herunder muligvis også det lyriske digt, for en mere adækvat selvfortælling om moderne identitet, end en søgen efter en utopisk subjektivitet hinsides jeget udgør.

Jeg vil gerne afslutte artiklen ved at fokusere på to selvbiografiske digte. Mest plads vil jeg bruge på et digt af Niels Lyngsø, hvor jeg vil forsøge at vise, hvordan hans selvbiografiske digt fra 2007 kan siges at være mindre selvbiografisk end et tilsvarende digt af Søren Ulrik Thomsen fra 1996, som det skriver sig op imod. Først vil jeg imidlertid bruge et digt af Lone Hørslev til at introducere nogle mere almene problemstillinger vedrørende den identitet og selvfremsættelse, man finder i flere samtidige selvbiografiske digte.

Lone Hørslev: "Hilton / Hørslev"

Lone Hørslevs digtsamling *Lige mig* fra 2007 er muligvis hendes bedste til dato. Her blandes flere ulige diskurser i en fuldstændig naturlig, munter og jovial sprogtone, som sjældent er hørt magen til i Danmark, for den er på samme tid bevidst naiv som Vita Andersens og kompliceret og polyfonisk som Ursula Andkjær Olsens. Fx når Hørslev i det selvbiografiske digt "Hilton / Hørslev" skriver: "...Paris/ Hilton er navnet på et hotel/ og en kvinde/ der bærer sit navn og sine/ designerkjoler med et sødt, blødt, lyserødt smil, du siger, når/ regnen holder op, så går vi! Jeg folder min overskrevne serviet/ sammen, mit navn/ er et ganske almindeligt og ensomt sted/ ude vestpå (DK)/ hvor bogstaverne rejser sig og lægger sig igen som vinden blæser/ et sted/ hvor hundene i hvert fald/ ikke kan være i håndtasker/ ja, siger jeg, ja, så går vi." Tonen, ikke bare i digtet her, men generelt, er præget af en yderst bevidst selvfremsættelse via teksternes univers. Digtene er udadvendte og kommunikerende. Hørslev gør en dyd ud af at tage trivielle emner op fra ugebladene, fx Paris Hilton. Digtene er i den grad skrevet med det formål at blive læst op, men det gør dem ikke banale. Hendes måde at væve mellem flere sproglige diskurser, høje som lave, beherskes suverænt.

"Hilton / Hørslev" omhandler en situation i en *diner*, formentlig i New York, eftersom digtet indgår i en suite kaldet "NYC", men desuden fordi det er tydeligt, at de resterende tekster udspiller sig i denne by. Der foregår en samtale mellem et du og et jeg. De er gået ind i *dineren* pga. et uvejr. Jeget taler til en begyndelse således om regnvejr. Hun sidder og tegner sin underskrift, igen og igen, på en serviet og funderer over en drøm om Paris Hilton den forrige nat. Drømmen og underskriften medfører en tankerække om, hvad et navn egentlig er. Det bemærkelsesværdige ved både Paris Hilton og forfatterens (efter)navn er, at de tillige er navne på specifikke steder. Kontrasten er imidlertid stor, for imens Paris Hilton er navnet på et eksklusivt sted i Paris (og navnet på en bimbo-celebrity, som er kendt for at være kendt), så er Hørslev "et ganske almindeligt og ensomt sted/ ude vestpå (DK), hvor bogstaverne rejser sig og lægger sig igen som vinden blæser/ et sted/ hvor hundene i hvert fald/ ikke kan være i håndtasker/ ja, siger jeg, ja, så går vi."

Digtet får naturligvis peget på globale forhold, at man som vesttjyde og med et temmelig lokalt forankret navn kan sidde i New York og fundere over et hotel i Paris. Samtidig er personen Paris Hilton som mediefænomen underlagt en ekstrem flygtighed, som hun hele tiden må forsøge at kæmpe imod for at forblive i mediernes søgelys. Den flygtighed kan sammenlignes med digtets: Dvs. den korte stund, hvor du'et og jeget opholder sig i *dineren*. Dermed åbner digtet for et klassisk tema

om altings flygtighed. Billedsymbolikken om hunde er prægnant: først Paris Hilton der optræder på erotisk vis, nærmest som kat, i jegets drøm, derefter referencen til hunde så store, at de i hvert fald ikke kan være i håndtasker. Her bør man måske gøre opmærksom på, at Paris Hilton er berømt for at bære sin chihuahua rundt i en håndtaske. Imidlertid etablerer denne billeddannelse dels et narrativt, halverotisk spil, der handler om store hunde, som kommer efter små hunde og katte, dels en identificering mellem de store hunde og jeget og ditto mellem Paris Hilton og små hunde / katte. Derudover er der den identificering imellem jeget og Paris Hilton, som allerede ligger i titlen.

Sammenstillingen af scenariet med Paris Hilton i centrum og tankerækken om, hvad et navn i grunden er, kan ved første øjekast virke tilfældig, men viser sig at være motiveret af dybereliggende årsager. Umiddelbart er forskellen mellem de to stor, men det samme er ligheden, viser det sig. Begge er nemlig underlagt både en fler- og flygtighed, og begge ønsker at være i rampelyset, men hvad er sammenhængen, hvad holder identiteten sammen? Et navn er, som vinden blæser. Jeget *tegner* og har allerede “underskrevet mindst/ 6 kreditkort/ notaer i dag. Jeg noterer mig at min underskrift er forskellig på alle 6.”

Hermed kan man måske bedre forklare den centrale, men noget umotiverede sætning: “Jeg indeholder mit navn som en bandage kan indeholde/ en brækket arm”. Hvad, der kommer først i identitetsdannelsen, er ikke navnet, som man måske ville forvente, for navne er som brækkede arme, de er skrøbelige. De er som Hilton og Hørslev, noget man bærer med sig, måske endog bærer over med, men de er ikke definerende for ens person. Digtet tydeliggør dermed en pointe omkring den moderne, globale identitet, som Louise Mønster (2009: 366f) i forlængelse af Marc Augés ide om ikke-steder gør opmærksom på, nemlig at en stadig ydre bekræftelse af identitet (fx via underskrifter, fingeraftryk, fremvisning af id, etc.) ofte hænger sammen med en mere overordnet anonymisering, stedløshed eller stedspolygamisk identitet i den globale verden. I digtet her er det således snarere via poesien og i sproget, at man skal lede efter en sammenhæng, både associativt (indhold/ vand / navn/ hund og på alle fire / på alle 6) og via bogstavrim (fx dineren dufter eller typisk/ tordensky/ tons), ordspil (Hilton / Hørslev, “som vinden blæser”) og lignende.

Hvis den selvbiografiske diskurs gør en forskel for dette digt, handler den ikke kun om bekendelse eller om at skabe hverken autoritets- eller autenticitetseffekt. En attachment i Lansers forstand er underordnet andre og vigtigere emner, for det handler snarere om at finde frem til en fortælling om jeget; om at skabe en sammenhæng mellem navnet og den, man taler og underskriver sig som, om at navnet og muligvis identiteten følger én som en brækket arm eller en hund i en håndtaske, nogle gange endog som en alt for stor hund i en håndtaske. Paris Hilton er emblemet på denne identitetstilstand, eller rettere mangel på samme. Hendes navn er i bedste forstand uoriginalt, idet hun er opkaldt efter et af sin fars mange hoteller. Men hendes kamp for at blive til, dvs. at finde og performe en original identitet midt i alt det kunstige, er næsten heroisk, og det er i den, tror jeg, at jeget spejler sig. For alting er flygtigt. Der er kun den sammenhæng, kun den fortælling, som vi selv skaber og performer om os selv. Navnet er en tilføjelse.

Niels Lyngsø: "Selvportræt, 2007"

Det andet digt, som det her skal dreje sig om, er "Selvportræt, 2007" fra Niels Lyngsøs *39 digte til det brændende bibliotek* (2007). Det er ikke kun digtet, som kan betragtes som selvbiografisk, for hele digtsamlingen bærer en række selvbiografiske og selv-fremstillende træk. Ligesom Søren Ulrik Thomsen bruger Lyngsø også sin alder (39 år) som et pejlemærke for bogen. Men hvor Thomsen gjorde brug af nogle lidt mere medgørlige fem års intervaller, dér falder Lyngsøs bevidst skævt. Lyngsø præsenterer digtene som "digte uden dikkedarer", hvilket formentlig vil sige, at han skriver videre i en tradition, der er sammenlignelig, eller som i hvert fald kan kontrasteres med den, Søren Ulrik Thomsen står for, dvs. en centrallyrisk, fortrinsvis autonom digtning. Men hvis Lyngsø skriver autonome digte, sker det på nye betingelser. Der er hos Lyngsø tilføjet en skævhed, ofte af humoristisk art, som allerede manifesterer sig i titlen og omstændighederne for udgivelsen. "Uden dikkedarer" skal desuden forstås i forhold til de mange eksperimenter med det formmæssige, som Lyngsø ellers har stået for. De er nu mindre synlige. Lyngsøs digte udfolder i stedet alle mulige og umulige lyrisk-eksistentielle scenarier klassiske temaer som sorg, kærlighed og ensomhed.

Digtet "Selvportræt, 2007" lever foruden titlen op til ovenstående definition via en eksplicit benævnelse af forfatterens navn. Som andre selvportrætter og selvbiografier rummer det et tilbageblik og en form for opgørelse over levet liv. Vi hører et umiddelbart stabilt jeg, der reflekterer over sit liv efter at have været nede i kælderen for at lede efter et eller andet eller måske bare for at hænge vasketøj op. Digtet er præget af en vertikal rumlighed, fra kælder til top, hvilket i sig selv er en morsom detalje, fordi digtet netop indleder med at sige nogenlunde det modsatte. Jeget ønsker at stå vertikalt og bundsolidt som en kontrabas, men "det går slet ikke, jeg står slet ikke,/ og det pifter af sted om ørerne på mig" (2007: 42). På en måde bliver digtet med sine mange fine rytmiske detaljer og subtile enjambementer selv et billede på den ramponerede kontrabas, imens jeget, som en slags julepynt, er prisgivet alskens associationer og flertydigheder fra kælder til kvist. Fx når udtrykket "nede i kælderen" hænger sidst i et vers og der danner ordspil både som idiom og konkret opholdssted. Nede i kælderen roder jeget imidlertid med sine flyttekasser og finder forskellige minderige ting frem og fortaber sig med egne ord i "halvmørkets/ følebiograf".

Digtet tematiserer den patos, der naturligt følger erindringen og alderen, men forsøger samtidig at forsage den. Det er et digt, der kæmper for ikke at blive patetisk. Men samtidig er det at beskæftige sig med selvbiografisk stof automatisk tilbageblik, noget der inviterer til en tur i følebiografen; man sætter et punktum for en del af sit liv og stiller samtidig spørgsmålet: Hvordan undgår man at drukne i det punktum, ja i sit eget ophav, som Lyngsøs digt siger det?

Digtet igangsætter en patos, som det ikke vil være ved, hvorfor et modbillede fremkaldes, nu ikke bare et jeg, men et overjeg, der husker sig selv som en slags digtets præst, men her altså en præst, der udøver en form for eksorcisme i forhold til sig selv og patosen. Digtet straffer i en vis forstand sig selv med denne passage. Det uddriver erindringens patos og halvmørkets følebiograf, som der ellers er åbnet for i første

del af digtet. Mærkværdigt er det imidlertid, at uddrivelsen foregår med en diktion lånt fra Søren Ulrik Thomsen.

Den sidste tredjedel af digtet kan anses for formildende, idet der bygges bro mellem de to første dele af digtet. Det er den passage, der tydeligst rummer reminiscenser af Thomsens poesi, især som vi kender den fra arabeskerne i *Det skabtes vaklen*. Prøv fx at sammenstille denne passage fra Lyngsøs digt:

“ Hvis jeg tænker på det jeg for ti år siden
slet ikke ville ha hæftet mig ved,
men som, når jeg støder på det i dag,
kan holde mig i et knugende greb, mens nuet fyldes og
flænges – tango, svaler, et blankt gelænder,
et ansigts forkastninger, opskåret træ – så
er der håb endnu
i alt det jeg ikke ænser.
(2007: 43)

Med denne her af Thomsen:

“ Hvis jeg, som da jeg var sytten,
kunne se mit liv som fiktion,
ville alt ha betydning –
datoen, regnen, drømmen i hvilken
du sover
bag en med isblomster tilsået rude
men jeg fór vild i de slyngede stisystemer,
der skær sig gennem romanernes mørke,
og blev af de andre personer
ribbet for alt, jeg fik raget til mig
af værdier, ideer og store vulgære diplomer,
før jeg blev skrevet ud af historien
og ind på poesiens privathospital
(1996b: 35)

Læseren er næppe i tvivl om, at diktionen og sætningerne, der flettes ind i hinanden, til forveksling kan lyde som Thomsens arabesker. Det samme gælder udtryk som “blankt gelænder” eller “knugende greb”. Men det interessante ved denne sammenstilling er, at Lyngsø – til trods for affiniteterne – vil et helt andet sted hen, fx væk fra halvmørkets følebiograf, hvor man i øvrigt også bør huske, at Thomsen flere gange har ytret sig positivt om netop det grå lys mellem dag og aften.

Problemet er alderen, der allerede tynger, idet jeget er på vej opad trappen. Alderen betinger om muligt de ting, der kan holde jeget i et “knugende greb”. Det gode er derfor, at der stadig findes noget, som er uden for rækkevidde, uden for “halvmørkets følebiograf”, for i det øjeblik det omsættes i jeget, så er det for sent, så er det patos og sentimentalt sludder.

Her kunne man vende tilbage til digtets indledning. Det gode er, at jeget *ikke* står som en ramponeret kontrabas, men at alting pifter af sted om ørerne på den. Digtet modsiger sit jeg, nægter at adlyde det. Læg her mærke til linje fire, indrimet og gentagelsen: “det går slet ikke, jeg står slet ikke”. Det er udtryk for en poetisk funktion, der så at sige redder jegets forestilling om at stå som en “ramponeret kontrabas”, ligesom det er associationerne og altings overbesathed, deres symbolske værdi, der får tingene til at pifte om ørerne på jeget. Forestillingen kan ikke fastholdes, heller ikke i et dogmedigt. Således prioriterer digtet for sit jeg: Fastholdelse, det stadige, er faktisk et onde og det ustadige, det flimrende, forgængelige, et gode – alt det jeget ikke ænser. Måske tyr digtet overordnet set til centrallyrikkens dyd nummer et, ifølge Stein Larsen, nemlig beherskelse, men stoffet er så voldsomt, ikke bare i digtet her, men i digtsamlingen som sådan, at den er vanskelig at opretholde.

I forhold til Thomsen, der om muligt holder sine digte i et jerngreb med det resultat, at man med Claus Beck-Nielsens ord om Thomsens digtsamling til sidst står alene “ansigt til ansigt med digteren og hans helt private ensomhed” (1996), er situationen omvendt hos Lyngsø. Her er det digtet og i sidste ende verden, der holder jeget og det private i ave. Hvor jeget hos Thomsen i tråd med digtet så at sige taber ansigt (jf. Thomsen 1996: 8) eller i hvert fald taber ansigtsmaskerne og endelig når til et egentligt udtryk, digterens, dér møder man hos Lyngsø et “ansigts forkastninger”. Forkastning kan forstås på flere måder, men oftest lader det sig forstå som en betegnelse for den linje, hvor to kontinentalplader støder sammen, og der kan opstå bjergkæder, vulkaner eller jordskælv. Hos Lyngsø bør man måske derfor ikke tale om “ansigtet”, men snarere om ansigter. Det, der umiddelbart fremstår som et centrallyrisk jeg, i dette digt endog en person ved samme navn som digteren selv, nemlig Niels, har derfor mange ansigter. I Thomsens digte skrælles lagene af som et eksistentielt løg (for at bruge Beck-Nielsens metafor), indtil vi står med kernen eller en rest, som peger tilbage på digteren selv. Hos Lyngsø ulmer det under ansigternes overflade, ansigt på ansigt forkastes: her er det verden, der former jegets selvforestilling, ikke omvendt.

En verden presser sig på: Konklusion

Hvad man umiddelbart kan se i forlængelse af de to former for selvforestilling hos henholdsvis Lyngsø og Thomsen er, at selvom Lyngsø bevidst bruger løs af selvbiografisk stof, er resultatet paradoksalt nok, at han ikke når frem til noget endeligt resultat, dvs. et egentligt selvportræt. Jegets ansigt, uanset om det hedder Niels eller ej, forbliver endnu en maske og jeget mindre attached end Thomsens, imens man hos Thomsen, på trods af ideen om ikke at konvertere kunst til liv, faktisk står tilbage med en rest, der ofte ikke har andet at henvise til og hæfte sig på end digteren selv. Resultatet kan paradoksalt siges at være, at Thomsens digt i højere grad er et selvbiografisk portræt end Lyngsøs “Selvportræt, 2007”. Thomsens digt og digte generelt er med Lansers ord mere attached til trods for de åbenlyse selvbiografiske træk, Lyngsøs digte benytter sig af.

På baggrund af behandlingen af både Lyngsøs og Hørslevs selvbiografiske digte kan man endvidere konkludere, at begge digte og digtere siger nogenlunde det sam-

me om forholdet mellem selvfremsstilling og identitet, uanset digtenes status som centrallyriske (Lyngsø) eller interaktionslyriske (Hørslev) – hvad man naturligvis kan diskutere, om de er. Identitet er ikke knyttet til navnet, så meget som det måske er knyttet til attituden, stilen, performancen, diskursen og selvfremsstillingen i øvrigt. Har man desuden Theis Ørntofts digte, som sporadisk blev nævnt i begyndelsen af denne artikel, in mente, må man muligvis indse, at der ganske simpelt bliver tegnet et andet og nyt billede af, hvordan selvfremsstillingen har ændret karakter, siden Thomsen skrev sine digte. Eller i det mindste hvordan selvfremsstillingen foregår på fundamentalt andre og – vil mange sige – mere postmoderne og mediebarne betingelser. Den er blevet en selvfølge, og i takt med denne selvfølgelighed også det, som Paul de Man kalder for *de-facemant* (2004), et dekonstruerende maskespil mere end autentisk afsøgen af sin egen person, uden troen på, at man har en sidste maske, en identitet om hvilken man uden videre kan sige jeg eller mig. Det at vise ansigt er i vores tid blevet en form for ansigtsløshed.

Selv om det derfor ser ud til, at mange digte åbenlyst er blevet mere selvbiografiske, er der god grund til at betvivle, at selvfremsstillingen er blevet mere referentiel. Det selvbiografiske er en forhåndenværende og almindelig diskurs, men den er ikke nødvendigvis mere sand eller virkelig end de diskurser, man er vant til at se, i hvert fald ikke i poesien. Derfor er det formentlig heller ikke tilfældigt, at man ikke uden videre kan overføre litteraturteorier, som fx ideen om en dobbeltkontrakt, fra prosaen til de selvbiografiske digte. Afsender, modtagerforhold og den retoriske situation som sådan er bestemt sammenlignelige, men ikke uden en række forbehold, som også tager hensyn til udsigelsesinstansens specielle forhold i poesi og megen lyrik: Dens intime forbindelse til en art subjektiv og nærmest hyperattached diskurs hinsides jeget samt dens til tider blinde og dermed ikke-kausale tiltro til ordenes og meddelelsens poetiske funktion.

Begge digte rummer desuden den markante pointe, at selvfremsstillingen ikke nødvendigvis er et produkt af fx en trang til bekendelse eller virkelighedshunger, snarere et produkt af en verden, der presser sig på. Hos Hørslev er selvfremsstillingen produktet af en global bevidsthed, der associativt netværker med resten af verden. I en sådan bevidsthedsproces er man enten totalt decentreret eller deterritorialiseret – for at bruge et ofte brugt udtryk i forbindelse med globaliseringsteorier – som menneske uden sans, samling, underskrift eller identitet, *eller* også er man det eneste mulige centrum. Man bliver i en global verden tvunget til at forankre sig så lokalt, at kroppen eller egennavnet synes at være de eneste udveje, men begge udstilles som en form for aporier, selvom kroppen hos Hørslev kan siges at være det, der huser den poetiske udsigelse, og måske det eneste bud på sammenhængende identitet i digtet. Hos Lyngsø presser verden og dens indhold sig nok på, ikke kun som et globalt fænomen, men også og måske mere som erindringer, noget der trænger gennem formen og kontrollen, hvilket af digtet og digteren modtages som en velsignelse. Kort sagt: verdensvendthed, en parole for flere digtere fra 90'erne, Lyngsø inklusive, er blevet til en global verdens*end*evendthed.

Noter

- 1 Jeg har tidligere skrevet om Thomsens påmindelser om ikke at blande værk og liv (Kjerkegaard 2009b). Her læser jeg desuden Niels Lyngsøs digte op imod Thomsens. En del af det afsnit i nærværende artikel, der handler om Lyngsøs selvbiografiske digt, finder man således også i denne artikel, men i en lidt anden sammenhæng.
- 2 Selv mange såkaldt centrallyriske digte, vil jeg påstå, er direkte forsøg på at gå sit jeg i møde via en potentiel form for sprogbrug – det som Northrop Frye i *Anatomy of Criticism* (1957) benævnte “babble” og “doodle”. Som Henrik Nordbrandt formulerer det i digtet “Eksempel” fra *Drømmebroer* (1998: 27): “Ordet “jeg” er tilgængeligt for alle/ men af angst for at blive set/ tør ingen gå det i møde.”
- 3 Jf. fx Arne Melbergs tese om prosa i *Aesthetics of Prose*, Oslo: Unipub 2008. Denne antagelse støttes desuden af Lars Nylanders *Prosadikt och modernitet*, Stockholm / Stehag: Symposion Bokforlag, hvor det hedder “I takt med att man började acceptera prosan inom högre genrer följde hela poesibegreppet med versformen i dess förskjutning mot de lyriska genrererna. Poesi och lyrik blev alltmer synonyma begrepp” (21).

Litteratur

- Beck-Nielsen, Claus (1996): “Det urokkelige”, på Jon Helt Haarders hjemmeside <http://www1.sdu.dk/Hum/jhh/urokkelige.html>.
- Behrendt, Poul (2006): *Dobbeltkontrakten. En æstetisk nydannelse*, Gyldendal.
- Bernstein, Charles (red.) (1998): *Close Listening: Poetry and the Performed word*, New York: Oxford University Pres.
- Bourdieu, Pierre (1988): “Den biografiske illusion” i *Politisk Revy* nr. 52, s. 39-45.
- Burke, Sean (1999): *The Death and Return of the Author: Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida*, Edinburgh U.P. (1992).
- Carson, Anne (2001): *Selvbiografi i rødt: en versroman*, Gyldendal.
- Culler, Jonathan (1981): *The Pursuit of Signs. Semiotics, Literature, Deconstruction*, Routledge & Kegan Paul, London Melbourne & Henley.
- Dobrovsky Serge (1988): “Autobiographie/vérité/psychanalyse” i *Autobiographies*, Paris: PUF, s. 61-79.
- de Man, Paul (2004): “Selvbiografi som de-facement” i Stefan Iversen (red. m.fl.): *Dekonstruktion*, Aarhus Universitetsforlag.
- Dubrow, Heather (2006): “The Interplay of Narrative and Lyric: Competition, Cooperation, and the Case of the Anticipatory Amalgam.” i *Narrative*, Vol. 14, nr. 3 (October 2006).
- Eagleton, Terry (2007): *How to Read a Poem*, Oxford: Blackwell.
- Frye, Northrop (1957): *Anatomy of Criticism. Four essays*, Princeton N. J.: Princeton UP.
- Gasparini, Philippe (2008): *Autofiction – Une aventure de langage*, Paris: Seuil.
- Gioia, Dana (2003): “Disappearing Ink: Poetry at the End of Print Culture” i *The Hudson Review Volume LVI, Number 1 (Spring 2003)*.
- Gulliksen, Geir (2008): *Et ansikt som minner om norsk politikk*, Oslo: Aschehoug.
- Hejinian, Lyn (2001): *Mit liv*, Borgen.
- Hühn, Peter (2005): “Plotting the Lyric: Forms of Narration in Poetry.” i *Theory Into Poetry: New Approaches to the Lyric*, edited by Eva Müller-Zettelmann and Margarete Rubik, 147–72. Amsterdam: Rodopi.
- Hühn, Peter and Kiefer, Jens (2005): *The Narratological Analysis of Lyric Poetry: Studies in English*

- Poetry from the 16th to the 20th Century*, Berlin and New York: de Gruyter.
- Haarder, Jon Helt (2004): "Til døden skiller jer ad. Claus Beck-Nielsen (1963-2001) – en posthum selvbiografi" i *Kritik* nr. 168/169.
- Hamburger, Käte (1994): *Die Logik der Dichtung*, Klett-Cotta (1977).
- Højholt, Per (1995): *Stenvaskeriet og andre stykker*, Samlerens Bogklub (1994).
- Hørslev, Lone (2007): *Lige mig*, Gyldendal.
- Jackson, Virginia (2008): "Who Reads Poetry?", *PMLA* nr. 123.
- Jannidis, Fotis et al (red.) (1999): *Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs*. Tübingen: Niemeyer.
- Kjerkegaard, Stefan (2007): "Udspring fra værket. Om afæstetisering som en tendens i nyere dansk litteratur" i *Dansk Noter* nr. 2.
- Kjerkegaard, Stefan (2009a): "Poesien efter mælet. Om gravlægninger af poesien i Stéphane Mallarmés og Per Højholts forfatterskab" i *Edda. Nordisk tidsskrift for litteraturforskning*, vol. 96 nr. 4, s. 396-408.
- Kjerkegaard, Stefan (2009b): "Selvportrættet som maskespil. Om Niels Lyngsøs 39 digte til det brændende bibliotek" i *Spring. Tidsskrift for moderne dansk litteratur* nr. 28, s. 14-23.
- Kromann, Jette (1966): *Digtere på bånd 1*, København: Borgen.
- Lamping, Dieter (1989): *Das lyrische Gedicht: Definitionen zu Theorie und Geschichte der Gattung*, Vandenhoeck & Ruprecht.
- Lanser, Susan S. (2005): "The "I" of the Beholder: Equivocal Attachments and the Limits of Structuralist Narratology" i James Phelan and Peter J. Rabinowitz: *A Companion to Narrative Theory*, Blackwell Publishing.
- Larsen, Peter Stein (2009): *Drømme og dialoger. To poetiske traditioner omkring 2000*, Syddansk Universitetsforlag.
- Larsen, Svend Erik (2004): *Subjective Contingency and Autobiographical Writing*, Arbejdsrapporter 39/04, Afdeling for Litteraturhistorie, Aarhus Universitet.
- Lejeune, Phillipe (1989): *On Autobiography*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Lyngsø, Niels (2007): *39 digte til det brændende bibliotek*, Gyldendal.
- McHale, Brian (2009): "Beginning to Think about Narrative in Poetry" i *Narrative*, Vol. 17, nr. 1 (January 2009).
- McHale, Brian (2004): *The Obligation toward the Difficult Whole. Postmodernist Long Poems*, Tuscaloosa and London: The University of Alabama Press.
- McHale, Brian (2003): "'A Poet May Not Exist': Mock-Hoaxes and the Construction of National Identity" i R.J. Griffin (red.): *The Faces of Anonymity: Anonymous and Pseudonymous Publication from the Sixteenth to the Twentieth Century*, New York and Basingstroke: Palgrave Macmillan.
- Morgan, Monique R. (2008): "Narrative Means to Lyric Ends in The Prelude" i *Narrative*, Vol. 16, nr. 3 (October 2008).
- Mønster, Louise (2009): "At finde sted. En introduktion til stedbegrebet og dets litterære potentiale" i *Edda. Nordisk tidsskrift for litteraturforskning*, vol. 96 nr. 4, s.357-373.
- Nordbrandt, Henrik (1998): *Drømmebroer*, Kbh.: Gyldendal.
- Ovid (2008): *Ovids bitterligheder*, på dansk ved Otto Steen Due, Kbh.: Gyldendal.
- Pound, Ezra (1960): *ABC of Reading*, New York: New Directions [1934].
- Rancière, Jacques (2004): "From Wordsworth to Mandelstam. The Transports of Liberty" i *The Flesh of Words. The Politics of Writing*, Stanford, California: Stanford UP.
- Søndergaard, Morten (2005): *Et skridt i den rigtige retning*, Borgen.
- Sørensen, Peer E. (2002): "Poesiens inversion. Ewald, Rifbjerg og Højholt" i Kjældgaard og Elf

(red.): *Mere lys! Indblik i oplysningstiden i dansk litteratur og kultur*, Hellerup: Spring, s. 129-146.

Thomsen, Søren Ulrik (1996a): *En dans på gloser*, Ny Carlsberg Glyptotek & Vindrose.

Thomsen Søren Ulrik (1996b): *Det skabtes vaklen*, Vindrose.

Wold Bendik (2007): "Dikt som religionserstatning. Eller: Hva er galt med norsk samtidspoesi?" i *Vinduet* nr. 2.

Ørntoft, Theis (2009): *Yeahsuiten*, København: Gyldendal.