



Wassily Kandinsky: *Der Blaue Reiter* (1903).

Johanne Gormsen Schmidt

”MAN KAN DRØMME OM
AT KERUBERNE FINDES”

Melanie Kittis *Halvt urne, halvt gral* i lyset
af den modernistiske tradition

”Min mor maler blå heste”, fortæller det lyriske jeg i digtsamlingen *Halvt urne, halvt gral* (2022) af billedkunstneren Melanie Kitti (f. 1986), der med udgivelsen debuterede som forfatter. Med *Halvt urne, halvt gral* skriver Kitti sig ind i dansk samtidslitteratur, men på en måde der samtidig graver tilbage i litteratur- og kunsthistorien ved forrige århundredes begyndelse og slæber et støvet læs derfra med sig ind i nutiden. Blå heste er et af de mest ikoniske udtryk for tysk ekspressionisme. Franz Marc malede sin første ”Blaues Pferd” i 1911 og stiftede samme år med Wassily Kandinsky den ekspressionistiske kunstnersammenslutning *Der Blaue Reiter*, der var aktiv frem til udbruddet af Første Verdenskrig og fik afgørende betydning for modernismen. Nu genfindes, godt 100 år senere, altså den blå hest i en ny dansk digtsamling.

Når en hest fremstilles som blå, involverer det en afstand til den genkendelige fælles virkelighed. Det er sindets hest, en drømt hest, som springer fra en indre forestillingsverden og ud på lærredet eller digtet. Og det var netop den indre, åndelige verden frem for den ydre, fysiske, som kredsen omkring *Der Blaue Reiter* søgte at udtrykke gennem kunsten (Price og Short: 2). Hos Kitti er det først moren, der maler blå heste, men senere er de uden videre sprunget fra maleriet ud i det univers, som det lyriske jeg befinder sig i: ”min bror rider på blå heste” (149). Det er en verden, hvor grænserne mellem drøm og virkelighed er fraværende – men hos Kitti har denne grænseløshed så foruroligende konsekvenser, at den ikke kan tænkes i entydig forlængelse af den jublende revolutionsiver, som Kandinskys susende blå

rytter fra 1903, der har givet navn til bevægelsen, udtrykker med sit spring gennem landskabet.

Hvordan taler den modernistiske og ekspressionistiske tradition da ind i *Halvt urne, halvt gral*? Hvordan forholder digtsamlingen sig til den antimimetiske bestræbelse, som modernismen er blevet forbundet med (Larsen: 26)? I Kittis kunstneriske formsprog virker den indesluttede drømmeverden, der fremstilles, klaustrofobisk; som et mareridt uden udvej, og afkoblingen fra virkeligheden fremstår mindre som et æstetisk greb og mere som et reelt vilkår, der er forbundet med den altdominerende mor. Alligevel henter digtsamlingen også antydningen af et håb i de sprogligt betingede drømmebilleder. Det er denne form for slægtskab, men også kritiske dialog med modernismen, jeg vil undersøge hos Kitti som en ung samtidsforfatter, der skriver sig ind i 2020'erne. Jeg vil således i min læsning af *Halvt urne, halvt gral* trække tråde tilbage til den østrigske ekspressionist Georg Trakls dystert-melankolske poesi og via Kittis billedkunstneriske arbejde også tilbage til Marcs malerier af kraftfulde dyrekroppe, ligesom jeg vil afprøve rækkevidden af Cleanth Brooks' nykritiske blik på Kittis digtning.

Barnets stille kvælning i familiens skød

Det lyriske jeg i *Halvt urne, halvt gral* er et barn, der fortæller om livet i sin familie. Det er et ensomt barn, som kæmper med at finde en stemme i en dysfunktionel familie, hvor morens handlinger sigter mod at få barnet til at tie og kvæle alt liv. Ud over moren optræder der bl.a. en søster og en bror – og endnu en bror, en tvillingebror, som er i himlen. Tilværelsen i familiens intime skød, som udgør barnets verden, er på én gang fuldstændigt defineret af grænser, som barnet prøver at navigere i, og grænseløs. Man får indtryk af, at digtene konkretiserer et psykisk rum, fx: "Min mor bygger en væg mellem mig og min søster. / Min bror klatrer frem og tilbage over væggen. / Min mor bygger en væg på væggen" (128). Man kan på et billedligt plan tale om at bygge mure mellem mennesker, men her gør moren det i helt bogstavelig

forstand. Det er således barnets oplevelse af verden, der bliver krænet ud i digtene. Det skaber et ondt drømmeagtigt univers, hvor grænsen mellem realplan og billedplan er væk. Der er kun ét plan, en forrykt verden uden udgang, og som bliver stadig mere beklumret: ”Nogle gange bygger min mor flere synlige vægge. Så kommer der flere små rum. Hvis rummene bliver mindre er der mindre luft i rummene” (18).

Et nøgleord for modernismen er ifølge Hugo Friedrich ”Entrealisierung” (Friedrich 1956: 53), dvs. af-virkeliggørelse; i det modernistiske digt fører en ”befalende fantasi forvandlingsakter” (Friedrich 1968: 17) virkelige forhold ”over i det ufortrolige, fremmedgør dem, deformerer dem” (Friedrich 1968: 16). Den verden, digtet fremstiller, markerer en villet afstand til virkeligheden: ”det moderne er det, at den verden, der udspringer af en kreativ fantasi og et egenmægtigt sprog, er den reale verden fjendtlig” (Friedrich 1968: 207). Verden i *Halvt urne, halvt gral* er i allerhøjeste grad afrealiseret – dog næppe som følge af en ”befalende fantasi”. Den urovækkende fornemmelse af uvirkelighed fremstår snarere som en uomgængelig faktor i barnets verden, som er blevet tvunget frem, ikke af barnets frie forestillings-evne, men af morens regler.

Barnet oplister på sin gammelkloge facon konsekvenserne af disse regler. Det er den voksne, ikke barnet, der har lov at fylde, fx: ”Hvis en voksen vil græde skal man give dem lov til at låne ens værelse” (20). Hele tiden er det reglerne, der taler gennem barnet, og som gennem barnet omformes til en slags universelle udsagn om verdens tilstand. De grænsesætningsritualer, som moren udfører og påfører barnet, søger at afvikle barnets selvstændige udtryk for kun at give plads til mekanisk opremsning. ”Jeg har spartlet alle hullerne i min blokfløjte” (118), messer barnet. En blokfløjte i et barns mund kan udstøde den mest enerverende barnelyd – en lyd, som barnet i sin indoptagelse af morens regelsæt selv umuliggør. Alligevel er stemmen helt tydeligt et barns – og altså alligevel ikke et tomt ritual – som går til verden med barnlig undren og sproglig åbenhed.

Formgivning som destruktion

Morens grænsesætningsprojekt er tydeligt forbundet med den kunstneriske skabelsesproces. Som en anden ekspressionistisk kunstner maler hun blå heste. At moren i digtsamlingen optræder som formgiver af et værk, bringer hende sammen med selve digtsamlingen. Hvad er det da for et formgivningsarbejde, moren har gang i? Og hvor stiller det digtsamlingen selv, der jo også er resultatet af en formgivning?

For moren består verden helt enkelt af stof, der skal bearbejdes i hendes hænder. Intet og ingen går fri, heller ikke børnene eller de blå heste, som først bliver malet og siden brugt til at ride på – sat ind i en ny konstellation med broren ovenpå. Hele tiden rykker moren rundt på det materiale, hun arbejder med, piller fra hinanden, sætter sammen, drejer og vrider: ”Min mor vrider kyllingens kød rundt om kyllingens skelet. // Min mor vrider mit kød rundt om mit skelet” (150). Man ser næsten moren for sig som en keramiker, der står og former sin kødvase. Hun instruerer en makaber koreografi, hvor natur- og menneskemateriale væves sammen. Som her, hvor søsteren og jeget – og endda moren selv – er involveret i processen: ”Mig og min søster spinder garn af hår og pil. / Vi væver gulvtæpper. // Min mor vender og drejer os ind mod hinanden. // Min søster lægger vores tæpper på gulvet. / Jeg tramper på dem så de ikke ser alt for nye ud. // Jeg tråder min mors nerver og broderer dem ind i alle tæpperne” (108). Det søvngængeragtige, rituelle ved scenen er et gennemgående træk i digtsamlingen.

Formgivningsprocessen involverer også en ustandselig udfyldning og tømning af formen. Ligesom moren hele tiden fylder og tømmer sin urne og sin gral, bliver alt andet materiale også fyldt og tømt. Dej og tis er genkommende motiver. Barnet reciterer: ”Man skal spise mere end man har brug for. Man skal spise dej mens dejen er dej. // Min krop er en dej. Man kan ælte en dej” (52) og ”Jeg har hørt om sort vand. Man kan hælde sort vand i min krop. / Min mor siger at det løber ud igen” (60). Barnets krop bliver således behandlet som en beholder, der evindeligt bliver overfyldt og tømt.

”Min mor sætter grænser som gør ondt. / Inden for hendes grænser er der tomt” (113), bemærker barnet, og deri ligger hele morens projekt: at skabe en form, der rummer tomheden, kvæler alt liv. Hele barnets

verden er prigsivet moren og derfor mærket af dette projekt. Også ude ved legehuset gælder morens logikker. Der støder barnet på et hegn, der vokser rundt om en fordærvet ost (40). Igen er en grænse sat op, en form, og det, der er indeni, ligger og rådner, sygner hen. Barnet går ind til osten og eksperimenterer med at gøre moren kunsten efter og udfylde osten med nyt materiale. Vand siver for hurtigt ud, blåler fungerer bedre. Forholdene på legehusests lille grund afspejler dem, der gælder på den større grund rundt om familiens hjem, som også er under morens domæne og bogstaveligt talt en kirkegård. Familien bor i en nedlagt kirke, og jorden omkring dem bugner med døde kroppe. ”Vi har en rød bil som kører kadavere hjem til os” (11), bliver det oplyst, og moren laver kister i bunkevis til de døde, men der er ikke plads. Jorden, hele verden, fremtræder som en beholder – en form – som fyldes op og flyder over, og som rummer død.

”Et kernepunkt i den modernistiske poesi som helhed er dens opgør med enhver forestilling om en almen social virkelighed” (Larsen: 26), påpeger Peter Stein Larsen. Denne forestilling er også væk hos Kitti. Der er ikke noget samfund. Barnets sociale verden består af familien. Resten af verden er øde. For Larsen bunder dette fravær imidlertid i det, han kalder ”oppositionen til det sociale” (Larsen: 26), ligesom Octavio Paz i et forsøg på at sige noget samlende om den modernistiske tradition finder ”a common aversion to the world of the bourgeoisie” (Paz: 110). I *Halvt urne, halvt gral* er det svært at få øje på nogen form for aversion for eller opposition til det sociale, snarere fremstår fraværet af socialitet som en ufrivillig tilstand og en del af uhyggen.

Med alle de døde kroppe, der moses ned i jorden, får man undervejs gennem læsningen en snigende fornemmelse af, at den verden, der fremstilles, simpelthen består af kød; at det ikke er andet end lig, man vader rundt i. Sådan oplever barnet fx også mormorens hus, når hun er på besøg: ”Inde i huset er der kun én farve. Farven passer godt til flæsk. / Der ligger bunker med flæsk på gulvet” (70). Gulvet kommer til at virke som en slet skjult massegrav. En massegrav, som barnet samtidig genkender som det sted, hun selv opholder sig: ”Når man dør kommer man i jorden. / Jorden har sine egne børn. / Børn er underlagt dem som går på dem. // Jord er gulv” (107). Grænsen mellem det

lyriske jeg og de døde bliver således sløret, ligesom grænsen mellem billed- og realplan gør det, idet det metaforiske udtryk ”at blive trådt på” materialiserer sig i et reelt gulv, som man går på, med børn nederunder.

Den veldrejede urne

Cleanth Brooks' *The Well Wrought Urn: Studies in the Structure of Poetry* (1947) er en af nykritikkens hjørnesten. Nykritikken, der voksede frem i USA og England i 1920'erne med modernisten T.S. Eliot som bannerfører og for alvor slog igennem i 1940'erne, kom først til Danmark i 1960'erne. I en dansk kontekst blev nykritikken knyttet uløseligt sammen med modernisme, og det senere opgør med den modernistiske æstetik medførte følgelig også en afvisning af den nykritiske måde at læse på (Hauge: 163). Brooks' essays består af læsninger af digte fra forskellige ældre litteraturhistoriske perioder og er ikke i den forstand en programerklæring for modernismen. Alligevel er de briller, som Brooks læser med, og som har særligt blik for formbevidsthed, ironi og flertydighed, i høj grad egnede til læsning af modernistisk litteratur. Og så synes Brooks' blik at være bemærkelsesværdigt velegnet i tilgangen til Kittis digtsamling. At læse *Halvt urne, halvt gral* fik mig simpelthen til at tænke på Brooks, som jeg så måtte hive ud af gemmerne og genbesøge.

Allerede titlen på Brooks' *The Well Wrought Urn* taler sammen med Kittis titel: Urnen står helt centralt hos dem begge. Som vist ovenfor forholder Kitty sig til dét at skabe en form rundt om noget dødt, og dét er netop, hvad urnen er: en beholder for døden. På den måde skriver hendes digtsamling sig ind i en lang poetisk tradition, som Brooks har fingrene nede i. Den veldrejede urne bliver hos Brooks et billede på digtet selv. Han finder det bl.a. hos Shakespeare, hos John Donne og, måske mest berømt, hos den engelske romantiske digter John Keats' ekfrase ”Ode on a Grecian Urn” fra 1819. ”There is a sense in which all such well-wrought urns contain the ashes of a Phoenix”, skriver Brooks (21). Han finder altså også døden lure på bunden af de form-

fuldendte digt-urner. Men asken er paradoksal, den er genfødselsfuglen Fugl Føniks' aske og rummer potentialet til nyt liv: "The urns are not meant for memorial purposes only [...]. The Phoenix rises from its ashes" (ibid.). Kittis digtsamling slutter med, at moren sløset hælder indholdet fra urnen til gralen og tilbage igen, indtil alt indholdet er skvættet ud: "Hun spilder en masse. / Til sidst er der ingenting tilbage" (160), lyder de sidste vers. Spørgsmålet er, hvorvidt Kittis digtsamling også rummer det kim af håb, som Brooks fremhæver; hvorvidt værkets form er en ren gentagelse af den form, moren skaber, og som utvetydigt spilder alt og lukker livet ude, eller om digtsamlingen også skaber en åbning og noget nyt, idet den lukker.

Nye drømme inde fra mareridt

Brooks finder en paradoksal sameksistens af død og liv i den poesi, han læser. Paradokset er for ham selve indbegrebet af digtekunstens udtryksform: "the paradoxes spring from the very nature of the poet's language: it is a language in which the connotations play as great a part as the denotations. [...] I mean that the poet does not use a notation at all – as the scientist may properly be said to do so. The poet, within limits, has to make up his language as he goes" (Brooks: 8-9). For Brooks kan poesi altså ikke være entydig. Mens videnskaben, sagprosaen, bygger på denotationer, dvs. en neutral kernebetydning, lever poesien af konnotationerne og associationerne. Poesi er at åbne sproget for de mer- og bibetydninger, der klinger med i det, og dermed rumme paradokset.

Paradokset er den mest fremtrædende figur i *Halvt urne, halvt gral*. Tag bare titlen: Hvordan kan noget være halvt urne og halvt gral, halvt dødt og halvt helligt, halv tomhed og halv fylde? Dette paradoks strukturerer hele digtsamlingen, helt ned i de enkelte sætninger. Og der er knald på lige fra starten: "Jeg bor i en nedlagt kirke langt herfra" (7). Det lyriske jeg bor i en kirke, som alligevel ikke er en kirke, fordi den er nedlagt, og befinder sig samtidig et helt andet sted. Digtsamlingen igennem drives sproget af paradokser og merbetydninger.

Og det er her, digtene har en mulighed for at bryde med morens tyranni. Barnet gentager de ordrer, hun får tudet ørerne fulde af, og gør det, hun bliver beordret til, men hun smager samtidig på reglerne; hvordan de ligger i munden, hvordan de lyder, og hvilke fortolkningsmuligheder de rummer. Når barnet fx forknyder: ”Jeg har gnedet min hud væk og jeg har ristet mine rødder” (136), forbliver udsagnets betydning åben. ”Rødder” kan forstås i både konkret og overført forstand: på den ene side som en videreførelse af morens destruktive æltning, bagning og omarbejdning af jegets krop. På den anden side klinger den mere diffuse identitetsbetegnelse også med i udsagnet, hvor dét at riste sine rødder således peger tilbage på moren og en mulig kapning af båndet til moren. På samme måde er det tvetydigt, hvorvidt der er tale om ren pligtskyldighed, eller om der ligger et oprør og ulmer, når barnet siger: ”Jeg går min mor efter i sømmene” (15). Igen står udsagnet og vipper mellem konkret betydning og det overførte – talemåden ”at gå noget efter i sømmene”. Hvis det skal forstås sådan, at barnet helt bogstaveligt går moren efter i sømmene, er udsagnet en bekræftelse af den groteske formgivningsproces’ logikker, hvor både moren og barnet reelt har sømme og er tillavet ud af et materiale, og hvor barnet gentager moren. Men at barnet går moren efter i sømmene, kan i billedlig forstand betyde, at hun studerer moren kritisk, hvilket så indikerer en afstandtagen. Barnet kan ikke uden videre stille sig uden for det absurde reglmaskineri, der udgør hele dets verden. Disse mulige afstikkere, der *kan* pege væk fra moren, opstår således indefra; i en udvidelse af sproget, en hæften sig ved udtrykkenes spændvidde.

Det er også dér, Brooks slutter sit første essay: Dén, der kan få Fugl Fønix til at flyve igen, er dén, der forstår at lytte til sprogets muligheder: ”The Phoenix rises from its ashes; or ought to rise; but it will not arise for all our mere sifting and measuring the ashes, or testing them for their chemical content. We must be prepared to accept the paradox of the imagination itself” (Brooks: 21). Det lyriske jeg hos Kitti evner netop, med barnets åbne sind, den kunst at lade sig lede af de associationer, som ord og udtryk afføder. Det er som at give plads til at drømme nye drømme inde fra selve mareridtet. Og det er faktisk også det, der konkret sker hen mod slutningen af digtsamlingen, hvor

barnet vasker urnen og gralen op og går i seng. Der er intet, der tyder på, at mareridtet ikke bare vil fortsætte den næste dag. Men indimellem er der søvnen. Og i søvnen opstår der, som en udbulning på den mareridtsagtige drømmeverden, en ny drøm, der bringer luft og mere loftshøjde ind i det iltfattige rum, der ellers udgør barnets verden.

Motivernes dødedans

At Kittis digtsamling således kan føre en påfaldende oplagt dialog med et gammelt nykritisk essay, lægger, ligesom det lille indslag med de blå heste, op til en nøjere sammenligning med modernistisk kunst. Den tidlige modernisme i Danmark stak kun kortvarigt hovedet frem i årene lige efter Første Verdenskrig, og i en krigsforherligende og fartbegejstret ekspressionistisk form, der virkede ude af trit med de rædsler, som andre europæiske lande lige havde gennemlevet, og som også hurtigt falmede i en dansk kontekst (Svendsen). Længere mod nord havde Edith Södergran allerede i 1916 introduceret modernismen i Skandinavien med en digtning præget af en stærk udfrielsestrang og jegfølelse. ”Min självsäkerhet beror på att jag har upptäckt mina dimensioner. Det anstår mig icke att göra mig mindre än jag är”, som hun selvbevidst skriver i sin ”Inledande anmärkning” til *Septemberlyran* (1918). Södergrans forfatterskab vakte ikke den store genklang i Danmark, da hun levede, men det er kun vokset siden og er i høj grad til stede som en intertekst i dansk samtidslitteratur. Det er imidlertid hverken de krigsglade danske ekspressionister eller den jeg-stærke og ofte ekstatiske finlandssvenske, som *Halvt urne, halvt gral* får mig til at tænke på. Det er i stedet den mørkere strøm, som udgår fra Trakl.

Titlens urne og gral og dens spænd mellem død og himmel optegner konturerne af et univers, der kan minde om Trakls dunkle, på én gang desillusionerede og religiøst søgende digtning. Trakl var en stor inspiration for Søren Ulrik Thomsens blå 80’er-lyrik (Thomsen: 18), men har ikke siden fyldt meget i dansk litteratur. Dog er en nyoversættelse af Trakls digte og breve udkommet i 2023, i udgivelsen *Skønhedens tornekrone*, og i 2015 blev Preben Major Sørensens oversættelse af

Sebastian im Traum genudsendt. Trakl rører altså på sig igen. Min interesse i denne sammenhæng går ikke på, hvorvidt Kitti har læst Trakl, men hvor lang en vej Trakls digtning synes at tale sammen med Kittis, og hvor grænsen mellem dem går.

Det klaustrofobiske, drømmeagtige og afkoblede ved den verden, der fremstilles i *Halvt urne, halvt gral*, er nært forbundet med digtsamlingens brug af genkommende motiver og figurer. Foruden urnen og gralen har jeg allerede behandlet moren, søsteren, broren, kød, dej, tis, hår, gulv og jord – nogle af de grundelementer, som optræder igen og igen. Det er også denne teknik, Trakl benytter sig af, og som giver hans univers et stærkt hermetisk præg. Som Adam Paulsen formulerer det: ”Hovedparten af digtene kredser om ganske få motiver og gør brug af et begrænset repertoire. Det er det samme ensemble af farver og figurer, elementer og landskaber, mytologiske referencer og symboler, der gennemstrømmer hele værket” (Paulsen: 231). Ligesom Kitti arbejder Trakl også både med religiøse og, med Paulsens udtryk, ”privatmytologiske” (Paulsen: 246) elementer. ”Søsteren” er en genkommende figur hos ham, som familiegalleriet er det hos Kitti. Hvor mange af Kittis tilbagevendende motiver består af organisk materiale, der enten kan indtages af kroppen eller kan tillaves ud af kropsdele, er Trakls ordforråd dog generelt mindre makabert og mere indadvendt-melankolsk: Substantiver som Nacht, Schatten, Wald, Stern, Garten, Stille, Hand, Herz, Wein, Blut, Fenster, Mond, Seele, Hügel og Himmel er blandt de 200 hyppigst forekommende i forfatter-skabet (se Klein og Zimmermanns *Häufigkeitswörterbuch*). Mens Trakls univers, med ord som disse i forgrunden, fremtræder koldt og forladt på en nærmest krystallisk måde – bläu, bläulich og blau ligger sigende nok øverst på listen af mest brugte ord – er Kittis mere jordbrunt og bærer vidnesbyrd om en igangværende forrådnelsesproces, jf. den mørkebrune farve på digtsamlingens forside.

Hvor Trakl i højere grad lader sine elementer stå adskilte hver for sig i deres fastfrosne tilstand, går Kittis kombinatorik på det stilistiske plan på foruroligende vis i forbindelse med morens formgivningsarbejde på indholdsplanet, der jo netop også konstant flytter rundt med, strækker og trækker i det materiale, hun har ved hånden; adskiller og

sammenstiller det i nye kombinationer. Mens digtsamlingen omrokerer og danner mønstre af ordene på siderne, bliver genstandene i det fiktive univers altså bearbejdet på samme vis.

Den søvngængeragtige mekaniske regelbundethed, som Kittis kombinatorik derved fremstiller, kan ligne Paul Celans digtning, der er stærkt inspireret af Trakl. Celan videreudvikler Trakls greb med at arbejde med et fast repertoire af ord og vendinger. Teknikken ses fx i Celans berømte digt ”Todesfuge”, på dansk ”Dødsfuga”, der udkom i 1948 i debutdigtsamlingen *Der Sand aus den Urnen*, der igen har urnemotivet i sin titel. ”Dødsfuga” står som en gravskrift over ofrene for kz-lejrene under Anden Verdenskrig. Allerede i de første vers af digtet forbindes de genkommende formuleringer med en uhyggelig rituel gentagelsespraksis: ”Dæmringens sorte mælk vi drikker den hver aften / vi drikker den middag og morgen vi drikker den hver nat / vi drikker og drikker / vi graver en grav i vindene dér ligger man ikke trangt” (Celan 2015: 25).¹ Den tvangsmæssige indtagelse af væske, der her messes om igen og igen, finder man også i udpræget grad hos Kitti. Sort vand, tis og gammelt vand er nogle af de motiver, der gentages, og som siver ind og ud af barnets krop i en absurd og trøstesløs proces. Den sorte mælk bliver et af ledemotiverne i ”Dødsfuga”, ligesom bl.a. hår og aske også gør det: som hos Kitti organisk materiale, der kan indtages eller trækkes ud af menneskekroppen. Og som hos Kitti, hvor barnets verden viser sig som én stor massegrav, hvor stadigt flere kadavere stoppes ned i takt med morens formgivning, udgraver Celans digt med sin mekaniske gentagelsesstrukturs tomt gravende bevægelser også hele verden som en gravplads, hvor selv luften er taget i brug.

Gravsten af dun

I Kittis digte vælter det ud af jord og kommodeskuffer med kroppe i opløsning, men samtidig løber der et spor gennem digtsamlingen, der er orienteret mod gralen og himlen. Dét spor forbinder hende også med Trakl. Det er ikke bare selve dét greb at bruge genkommende motiver, de har til fælles, men i høj grad også deres ambivalente forhold til de

religiøse motiver, de begge arbejder med, og hvor deres fælles udstrakte brug af paradokset springer i øjnene.

Flere steder i *Halvt urne, halvt gral* er der antydning af et englemotiv, dog aldrig fuldt udfoldet og altid forkrøblet. Det ses fx i dette sanselige, kontrastfyldte billede af tvillingebrorens gravsted: ”Kosmo har en gravsten af dun” (46). Stenens hårdhed møder dunets blødhed, og døden og tomheden møder antydningen af noget engleagtigt. Sådan holdes dødsmaskineriets konstante kødkværn i spænd af en mulig blidhed og hvidhed, på samme måde som digtsamlingens titel holder urnen i spænd af gralen. Tvillingebroren er den eneste karakter i digtsamlingen, der har et navn: Kosmo. Samtidig er han fraværende. Også navnet betegner et fravær. Kosmo konnoterer til ”kosmos”; universet som en harmonisk helhed, men s’et mangler. Det afholder dog ikke navnet fra at blive ved med at henvise til en højere (engle)orden uden for barnets verden.

Englen er også en central figur hos Trakl, og også hos Trakl optræder den i en medtaget tilstand. I første udgave af digtet ”Psalm I” træder engle ind på de dødes plads: ”Hvor de døde lå i går, sørger engle med hvide ødelagte vinger”.² I digtets endelige udgave er vingerne ligefrem blevet ”kotgefleckten” (Trakl 1987, bind 1: 55), dvs. lortebefængte. Disse ødelagte engle trækker lange tråde tilbage til et af modernismens udspring: Charles Baudelaires oxymoronske billeder, fx i digtet ”Le Cygne”, hvor en tilsølet svane slæber sine hvide vinger gennem det moderne Paris’ smudsige gader og således sammenfører det fornedrede og det ophøjede. Englene vendte tilbage i 80’ernes danske litteratur og fyldte op ind i 90’erne (Skyum-Nielsen), og nu, i starten af 20’erne, titter de altså frem igen.

Barnet hos Kitti er fascineret af englene, identificerer sig med dem og drømmer om dem:

Vi har slidte malerier af keruber på væggene. Ingen af keruberne ligner mig og min søster.

[...]

Når jeg kigger på min klumpede krop i spejlet tænker jeg at der nu alligevel er lighedspunkter mellem mig og keruberne. Men min krop er halv, og den vender på hovedet (26)

Man kan drømme om at keruberne findes og at de passer på en.
Men keruber er jo bare børn som ikke græder.

Børn græder ikke når de voksne græder. (53)

Igen ses det i digtenes behandling af englemotivet, hvordan barnet afsøger det flertydige i ordene. Kerub bruges både om et stærkt fabelvæsen, som bl.a. vogter indgangen til Edens Have i Det Gamle Testamente, og om en lille barneengel i billedkunsten. Det lyriske jeg længes efter keruben som beskytter, men ender i billedet af keruben som en uskadelliggjort barneengel, der typisk afbildes halveret, sådan som hun selv er, med hoved og vinger svævende på en sky. Gennem barnets spejling bliver uhyggen ved dette billede pludselig synlig: De små fromme barneengle fremtræder som brutalt oversavede, forstummede børn, som de voksne aldrig har givet lov til at skrike.

Alligevel er det håbefulde ved englemotivet ikke fuldstændigt overskygget. Barnet vender tilbage til det på en spøgelsesagtig tur i svømmehallen: ”Næsten alle steder jeg kommer hen er lukket ned. // Jeg tager i svømmehallen. Jeg kan ligge i det tomme bassin, sammenfoldet / i et hjørne. Eller midt i bassinet og lave usynlige engle” (58). Barnet finder altså, trods alt, en måde at udtrykke sig på, stumt, men dog betegnende, orienteret mod englen.

Gudløse salmer og fire kløvere

Ligesom verden i *Halvt urne, halvt gral* er centreret om en kirke, der alligevel ikke er en kirke, fordi den er nedlagt, er Trakls bearbejdning af kristent ladede motiver kendetegnet ved en samtidig tilbagetrækning af disse motiver. Et eksempel er hans to digte med titlen ”Psalm”,³ der dybest set må anskues som ”Gegen-Psalms” (Kaiser: 613), med

Gerhard Kaisers betegnelse. Den forventning, som titlen udtrykker, skuffes af selve digtene, der således etablerer en spænding mellem på den ene side en reference til og på den anden side en paradoksal omvending af et begreb og en tradition.

”Psalm I” starter med verset ”Det er et lys, som vinden har slukket” (Trakl 2023: 61).⁴ Fraværet af et menneskeligt subjekt adskiller sig fra Kittis digtsamling, hvor et klart lyrisk jeg taler fra første færd – selvom dette jeg ofte antager en spøgelsesagtig karakter som følge af barnets usynliggørelse. Fraværet af et menneskeligt subjekt i Trakls salme adskiller sig også fra den bibelske salme, der typisk starter med et jeg – mennesket – der anråber et du – Gud, som fx: ”Fra det dybe råber jeg til dig, Herre” (GT, *Salmernes Bog*, kap. 130, v. 1).⁵ Snarere end at henvende sig til Gud toner ”Psalm I” resigneret ud i tomheden. Gud er dog ikke helt væk, for de bibelske salmister ynder at tiltale Gud som netop lys og vind (Hammer: 123) – de to navneord, der optræder i første vers af ”Psalm I”, men på en højst paradoksal måde: At der *er* et lys, som vinden allerede *har* pustet, udtrykker et tidsforhold i strid med sig selv. Og idet det er vinden, der slukker lyset, negeres Gud med Gud. Alene dette første vers rummer altså, ligesom det første vers i Kittis digtsamling, paradoks på paradoks. Hvad Adam Paulsen konkluderer om et andet af Trakls digte: ”Med en paradoksal formulering er det et kristent digt uden forløsning” (Paulsen: 239-240), passer også på ”Psalm I”. Nåden udebliver, og dog bliver salmens kristne tankegods ved med at rumstere, forkrøblet, men virksomt. Som englene hos Kittis.

Da barnet i *Halvt urne, halvt gral* forlader de usynlige engle i svømmehallen, støder hun på endnu et tvetydigt, forvansket billede på håb: ”Uden for svømmehallen vokser der fire kløvere. / Jeg plukker dem igen og igen, hver gang de vokser frem” (59). Påpeger disse gevækster blot det trøstesløse faktum, at de netop *ikke* er rigtige firkløvere, eller kan de gennem de associationer, der alligevel knytter dem til firkløveren, også bære et håb? Og er barnets konsekvente plukning af dem med til at udrydde håbet, eller er det en måde at fastholde det på? Begge fortolkninger holdes åbne. På lignende vis er det uvist, hvordan det afsluttende vers i ”Psalm I” skal forstås: ”Tavst over kraniehøjen åbner sig Guds gyldne øje” (Trakl 2023: 61).⁶ Det midterste ord, verbet



Melanie Kitti: *Kippar efter vinden (ledsen och klumpig)*, Rønnebæksholm Kunsthall, Næstved (2022). Foto: Tim Ekendahl.

”åbner”, deler verset på midten, og i den tyske originaltekst befinder verset sig balancerende mellem truende *sch*-lyde på den ene side af versmidten og frelsende *go*-lyde på den anden (se note 6). Man aner ikke, hvad Guds øje her ser, og *om* det ser. Det kan være lige så ødelagt som englens. Men uvisheden lader en dør stå på klem.

Murbrokker af kroppe

Den nedlagte kirke, som udgør universet i *Halvt urne, halvt gral*, står i nær forbindelse med Kittis billedkunstneriske arbejde. Ikke på den måde at hun maler motiver af kirkeruiner i romantisk Caspar David Friedrich-stil. Kitti laver kalkmalerier – en udtryksform man netop kender fra kirker. Og hendes kalkmalerier har, ligesom den nedlagte kirke og de øvrige antydende religiøse motiver i digtsamlingen, en



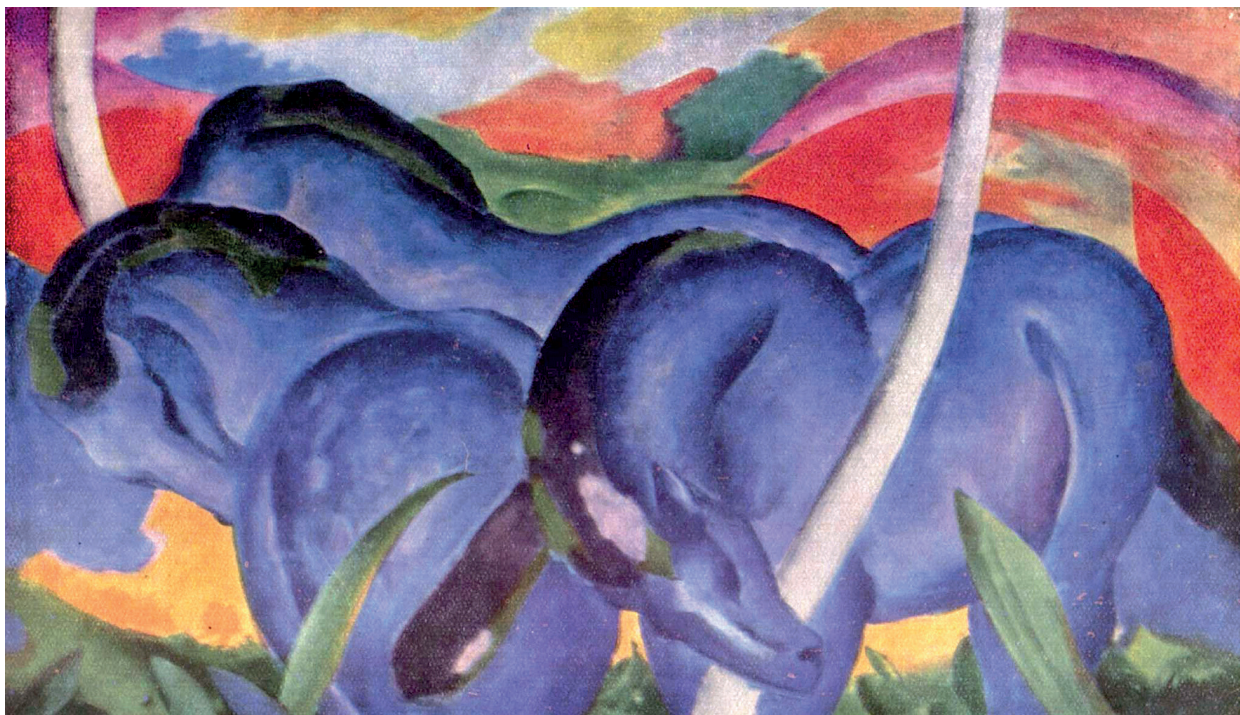
Melanie Kitt: *Kippar efter vinden (ledsen och klumpig)*, Rønnebæksholm Kunsthall, Næstved (2022). Fotos: Tim Ekendahl.



ufuldstændig, beskadiget form. De fremtræder som brudstykker snarere end sammenhængende billeder. Kitti støber og brænder selv de kalkede stykker, som hun efterfølgende maler på. Det er altså ikke indrammede billeder, beskueren møder, men hvad der ligner stykker af mur. Selvom billederne er nye, fremstår de gamle; de var ødelagte, allerede rester, før de blev til.

Den fysiske udformning af *Halvt urne, halvt gral* kan til sammenligning også tage sig ud som en murbrok. Det er en relativt stor bog, næsten kvadratisk, og farverne er holdt i brun og grå. Tekstens opsætning kan også ses i forlængelse af Kittis billedkunstneriske fragment-udtryk. Bogens størrelse står i kontrast til selve digtenes størrelse, der fylder meget lidt på siderne. Den korte tekst, der er, er klemmt helt op i toppen, ofte blot et enkelt vers eller to pr. side, mens resten af siden er efterladt hvid. Det skaber en stor afstand mellem de enkelte tekststykker og giver dem karakter af brudstykker – som en tekst, der er faldet fra hinanden og ikke kan samles. I Kittis udstillinger hænger de enkelte kalkmalerier ligeledes typisk med stor afstand imellem. Susanne Christensen beskriver i en anmeldelse af Kittis udstilling på Tag Team i Bergen sin oplevelse med billederne ”som at vågne og forsøge at skabe et narrativ ud af hvirvlende drømmefragmenter” (Christensen). Denne beskrivelse passer også på *Halvt urne, halvt gral*, hvor linjerne på de enkelte sider hver for sig mere fremstår som opsplittede stumper fra et mareridt, man helst vil glemme, end som færdigstøbte digte.

Motiverne på Kittis malerier kredser om kroppe, og især dyrekroppe fylder meget. Oftest ser man ikke hele dyret, men et udsnit. Det giver associationer til Marc, der også yndede at male dyr. Særligt hesten er et genkommende motiv hos Marc. Kitti har også malet mange heste – eller snarere brudstykker af heste; et par ben, en mule med tænderne blottet, en forkrop. Fælles er indtrykket af en kraftfuldhed. De rundede former hos Marc, der fremhæver kroppene som spændstige muskler (Ullyatt: 6), går igen hos Kitti. Man kan hos Marc blive i tvivl om, hvor den ene krop slutter og den næste begynder, fx i maleriet *Die grossen blauen Pferde* (1911), hvor tre blå heste samler sig i ét kraftfuldt energibundt, som er så stærkt, at landskabet buer med.



Franz Marc: *Die grossen blauen Pferde* (1911).

Kroppene i Kittis billeder er endnu sværere at adskille fra hinanden. På den ene side ser man sjældent en hel krop, på den anden side ser man sjældent kun én krop. Kroppene vrider og drejer sig og vokser ind og ud af hinanden. Det vækker minder om morens konstante adskillelse og sammensætning af stof i *Halvt urne, halvt gral*, og det giver et langt mere urovækkende indtryk end i Marcs dyremalerier.

”Rather than transform the horse into a quasi-human subject – humanize the animal – Marc really does animalize art, which means also to dehumanize it” (Dowden: 116), skriver Stephen D. Dowden om Marcs dyremalerier. Mennesket er malet ud, og dyret står alene og stærkt tilbage i landskabet, pegende ind i et rum af former, som ikke er menneskets, og som er ligeglad med mennesket. Hos Kitti spiller baggrunden derimod ikke nogen stor rolle. Det er ikke mennesketomme dyr-i-landskab-portrætter, hun laver, men snarere dyr-i-menneske-portrætter. Også mennesket indgår, til forskel fra Marcs malerier, i Kittis kropslige ind- og udfletningsprocesser. Noget, der ligner en menne-



Melanie Kitti: *Jag snubblar på en jättestor tår* (2022).
Art Hub Copenhagen, København. Foto: Malle Madsen.

skelig hånd, munder ud i en hængende flagermus, og et kattehoved i profil drejer sig nedad i en menneskelig skulder set forfra.

Kroppene har hos både Marc og Kitti unaturlige farver, løsrevet fra en genkendelig virkelighed, men hvor Marc foretrækker de rene primærfarver og især blå – som Trakl – er Kittis farver mere mudrede og organiske. Marc trækker også efterhånden udtrykket over i et abstrakt geometrisk rum, det ses fx i *Der Turm der blauen Pferde* (1913), der opløser sig i en flade af kuber, eller i hans motiver af dyr, der velvilligt går i ét med baggrunden (Casellato: 3-4), mens Kittis billeder forbliver ekstremt sanselige, nærmest kødelige. De søger ikke at fusionere med en abstrakt kraft eller form, men synker snarere ned mod jorden i en klæg, uformelig masse.

At sanseligheden trænger sig på i Kittis billeder, ses ikke kun motivisk, men står også i nær forbindelse med hendes materiale- og farvevalg. Kittis brug af freskotenikken medvirker til at skabe det udtryk af noget gammelt og støvet, som præger billederne. En fresko er et kalkmaleri malet på en våd overflade. Deraf det friske ved betegnelsen ”fresko”, som dog står i modsætning til udtrykket, som er alt andet end vådt og friskt: mat, pga. kalken, tørt, glansløst og porøst. At Kitti maler direkte oven på sine selvproducerede brokker, der ikke er en plan, glat flade som lærredet, gør også helt konkret overfladen ru og sprukken. Oven i denne udprægede tørhed, som opnås gennem



Franz Marc: *Der Turm der blauen Pferde* (1913).

freskoen, kommer imidlertid Kittis farvevalg, som har den modsatte effekt: Farverne virker klæbrige, nærmest betændte. Ofte er de tæt på at være naturlige og så, ved nærmere øjesyn, alligevel ikke; flagermusen er lige lidt for kvalmegrøn, den arm-lignende kropsdel lidt for pus-gul. Som at se på kød, der vrider og drejer sig lebendigt, men på en syg måde. Der hvor man i første omgang kun ser tørre murbrokker, får man snart fornemmelsen af, at der i virkeligheden er noget grotesk kødeligt på færde. Ligesom det gulv, barnet betræder hos bedstemoren i *Halvt urne, halvt gral*, og som bliver til flæsk. Med en stærkt klaustrofobisk virkning opløser Kitti skellet mellem murbrok og hus – den uorganiske verden – og den organiske krop.

Men der er også, fx i hestebillederne med de alt for mange flagrende ben, en længsel efter at suse af sted, ud af billedet eller ind i det – en

længsel, som forekommer langt sværere at indfri end i Kandinskys *Der Blaue Reiter*, for Kittis heste er sprængte, og benene ser ud til at kunne knække sammen når som helst. Men de sparker og løber trods alt, og selvom deres store antal vidner om forvirring og umuligt vil kunne samles i et sammenhængende billede, vidner de også om en barnlig kåd og uregerlig udtrykstrang.

Nye drømmerum af skrift og virkelighed

Sammenlignet med Kittis på én gang spøgelsesagtige og kødbelæssede verden virker Marc og Trakl ret blodfattige. Der hviler en særpræget skønhed over deres hermetisk lukkede og på mange måder menneske-afvisende kunst-universer. Denne skønhed udebliver hos Kitti, hvis hypnotiske gentagelser ikke peger ind i den "Beauty", som Brooks også fremhæver i sine urne-læsninger (Brooks: 21), men ind i en gabende tomhed; et grusomt selvkørende dødsmaskineri à la Celan, der først standser, når den sidste dråbe er spildt – jf. slutverset i Kittis digtsamling: "Til sidst er der ingenting tilbage" (160). Samtidig er skriften i *Halvt urne, halvt gral* også antydnet som et særligt rum, der har potentiale til at pege ud af dødsmaskinen. Efter at have plukket sine fire kløvere vælger barnet at lægge dem ind i de bøger, hun har fundet på det tilstødende forladte bibliotek. Det kan læses sådan, at bøgerne eller skriften dermed forlenes med en art håbefuldhed – en læsning, der faktisk allerede ligger og lurker som en mulighed i digtsamlingens allerførste vers. Hvor paradokset i det første vers af "Psalm I" angår temporale forhold – et lys, der er, men allerede er blæst ud – er paradokset i det første vers af Kittis digtsamling af rumlig art: "Jeg bor i en nedlagt kirke langt herfra" (7). Derfra, hvor jeget taler, udsigelsespositionen, er således fra starten på afstand af det liv, der leves i den nedlagte kirke. Måske er dette sted netop skriftens sted, hvorfra den klaustrofobiske drømmeverden, som ellers ingen udgang havde, alligevel kan betragtes på afstand.

Hos Trakl er det skriften, der skaber den indesluttende drømmeverden. Gennem digtenes klare form og ufattelige vellyd, der trækker skønhed fra et dunkelt indhold, kommer en slags alternativ skønhedsverden til

syne. Selv i mødet med et af hans sidste digte, ”Grodek”, fra 1914 – hvis titel henviser til det blodige slag ved byen Grodek i Polen under Første Verdenskrig, hvor Trakl var udsendt som sanitetssoldat og stod alene med en stor mængde sårede og døende – slås man af digtets skønhed. Indgangsversene ”Om aftenen genlyder efterårsskove / Af dødbringende våben” (Trakl 2023: 161)⁷ tvinger naturens og digtets musik ind i en harmoni med krigens gru, forstærket af allitterationer og assonanserne ’tönen’-’tödlichen’ og ’Wälder’-’Waffen’ i den tyske originaltekst (se note 7). Trakls greb bliver således at destillere skønhed ud af mørket i små, hårde og sælsomt smukke digtperler. Det er ikke i en sådan æstetisering, Kitti ender. Der er snarere, gennem moren, en kritik af det strengt formede. Men ved at stille sig i sproget; ved som barnet at lytte til ord og vendinger, følge bibetydninger, lade det overførte og bogstavelige bytte plads, kan der findes sprækker og buler i den af moren så stramt regulerede mareridtsverden. Det betyder også, at der hos Kitti bliver plads til en komik, man ikke finder hos Trakl. Trakl bruger sine grundelementer som mursten til at opbygge et egenartet univers med stor fascinationskraft trods dets uvirkelige, spøgelsesagtige karakter. Celan bruger genkommende ord og formuleringer til at give udtryk for kz-lejrens gentagelsesprægede mareridtsstruktur og placerer spøgelseseksistensen midt i den historiske virkelighed. Det gør Kitti også. Barnets verden ligner uhyggeligt meget den verden, ”Dødsfuga” beskriver. Men hun lader samtidig barnet vende og dreje ord, vende op og ned på betydninger og således rokke ved murstenene i den verden, som moren har udformet.

Det er almindeligt at betragte brugen af selvbiografisk stof som uforeneligt med den modernistiske tradition. Friedrich forbinder kategorisk modernismens fremkomst med ”Entpersönlichung” (Friedrich 1956: 36), dvs. en depersonalisering af poesien (Friedrich 1968: 37). Den modernistiske kunstner ”er ikke delagtig i sit værk som privatperson” (Friedrich 1968: 17), konstaterer han – en konstatering, der går fint i spænd med Trakl og Marc. Når Kitti i interviews udtaler sig om *Halvt urne, halvt gral*, tøver hun imidlertid ikke med at relatere digtene til sin personlige historie: ”jeg ser dem som en fortælling om min egen barndom. Jeg har prøvet at erindre, hvordan mit barne-jeg forstod

verden, og det var sådan her, stemningen var” (Lindegård). Kittis digtsamling må således læses som en bearbejdning af hendes opvækst i en dysfunktionel familie i, med Kittis egen betegnelse, underklassen (Vinding). På den måde står *Halvt urne, halvt gral* i forbindelse med den brede samtidslitterære tendens til at skrive på rå personlige erfaringer med omsorgssvigt i hjemmet, psykisk sårbarhed og udsathed, som gjorde sit indtog i starten af 2010’erne med forfattere som Bjørn Rasmussen, Asta Olivia Nordenhof og Yahya Hassan, og som endnu et årti senere er i fuld gang. Kitty har i den forbindelse også bidraget til antologien *Hjertet er en fold med heste* (2022), redigeret af Anna Rieder og Sidsel Ana Welden, og hvis bidragydere alle har tilknytning til psykiatrien.

Der synes imidlertid at være sket en forskydning, siden Olga Ravn i sit essay ”Sorry Mallarmé” om 2010’er-forfattergenerationen, bragt i *Information* 28.4.2014, fandt det nødvendigt at vælte den tro på kunst for kunstens skyld, som modernismens frontløber Stéphane Mallarmé fremførte, for at give plads til etik og politik i litteraturen. Det er bemærkelsesværdigt, at man nu, et årti senere, ser flere forfattere problematisere denne dikotomi. Nærmest som et modsvar til Ravns essay udtaler Jessie Kleemann i samme avis 3.11.2023: ”Der er en aktivisme i at insistere på, at sproget godt må være ren poesi” (Jeppesen 1). Dette udsagn synes at tale ind i en spirende tendens, der involverer en åbenhed over for sprogets suggestive kraft og modernistisk klingende drømmebilleder. I *Halvt urne, halvt gral* forholder Kitty sig til sin egen barndom netop ved at forrykke scenen fra det genkendelige over i en surrealistisk drømmeagtig verden. En forfatter som Rasmus Daugbjerg optegner i sin roman *Trold* (2022) ligeledes et urovækkende mytisk rum, der ifølge Michael Strunge-Prisens bedømmelseskomité har ”rødder [...] i folkeeventyrene, i fabelen og i modernismens sære fortællinger” (*Bogmarkedet*), men som med sit økokritiske perspektiv ikke desto mindre vil virkeligheden noget. Endelig kan Sebastian Nathan med sin seneste digtsamling *Engle* (2024) også læses sammen med Kitty – og synes endda at forstørre de elementer, jeg i denne artikel har trukket frem, idet han med sin titel bringer det englemotiv frem i forgrunden, som kun lige er antydnet hos Kitty, og lader sin skrift direkte

henvise til den tidlige modernist Rainer Maria Rilke, samtidig med at den er tydeligt forankret i selvbiografisk stof og erfaringer med psykisk sygdom. Aktuelt viser der sig altså nogle stemmer i dansk litteratur, hvor drømmeagtige indslag, der vækker mindelser om modernisme og bryder den realistiske genrekonvention, går i virksom forbindelse med et engagement og en historie, der er dybt involveret i virkeligheden.

Litteratur

- Baudelaire, Charles (2020): *L'Œuvre Poétique de Charles Baudelaire: Les Fleurs du Mal*. Project Gutenberg, link: <https://www.gutenberg.org/cache/epub/61565/pg61565-images.html>.
- Bogmarkedet (2023): "Rasmus Daugbjerg tildeles Michael Strunge-Prisen 2023". 19.6.2023, link: <https://bogmarkedet.dk/rasmus-daugbjerg-tildeles-michael-strunge-prise-2023/>.
- Brooks, Cleanth (1947): *The Well Wrought Urn: Studies in the Structure of Poetry*. New York: A Harvest Book.
- Casellato, Anna (2023): "The Orphic Gazelle: A Critical Iconology of the Zoomorphic Trope in Franz Marc and Rainer Maria Rilke". *Arts* 12.5, 187, s. 1-12.
- Celan, Paul (2003): *Werke: historisch-kritische Ausgabe*, bind 2/3: *Der Sand aus den Urnen, Mohn und Gedächtnis*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Celan, Paul (2015): *Sort mælk*. København: Rosinante.
- Christensen, Susanne (2022): "Knuste heste". *Kunstkritikk* 10.1.2022, link: <https://kunstkritikk.no/knuste-hester/>
- Dowden, Stephen D. (2020): *Modernism and mimesis*. London: Palgrave Macmillan.
- Friedrich, Hugo (1968): *Strukturen i moderne lyrik*. Fredensborg: Arena.
- Gasset, José Ortega y (1997): *Menneskets fordrivelse fra kunsten*.
- Hammer, Anette (2005): *Lyrikinterpretation und Intertextualität. Studie zu Georg Trakls „Psalm I“ und „De profundis II“*. Heidelberg: Königshausen und Neumann.
- Hauge, Hans (2013): "En ny nykritik". *Norsk Litteraturvitenskapelig Tidsskrift* 16.2, s. 161-166.
- Jeppesen, Victor Skov (2023): "Jessie Kleemann: 'Der er en aktivisme i at insistere på, at sproget godt må være ren poesi'". *Information* 3.11.2023, link: <https://www.information.dk/kultur/2023/10/jessie-kleemann-aktivisme-insistere-paa-sproget-godt-maa-vaere-ren-poesi> (Jeppesen 1).

- Kaiser, Gerhard (1996): *Geschichte der deutschen Lyrik von Goethe bis zur Gegenwart*, bind 2: *Von Heine bis zur Gegenwart*. Nördlingen: Insel Verlag.
- Kitti, Melanie (2022): *Halvt urne, halvt gral*. København: Gyldendal.
- Klein, Wolfgang og Harald Zimmermann (2011): *Index zu Georg Trakl: Dichtungen* (bind 7 i serien *Indices zur deutschen Literatur*). Berlin: De Gruyter.
- Larsen, Peter Stein (1998): "Modernismens fire dimensioner: En æstetisk-eksistentiel forståelsesramme for nyere poesi". *K&K* 85, s. 9-44.
- Lindgård, Nina (2022): "Melanie Kitti havde foretrukket en god barndom frem for at skrive om ikke at have det". *Kristeligt Dagblad*, 19.10.2022.
- Paulsen, Adam (2023): "Efterskrift". *Skønhedens tornekrone*. Skive: Wunderbuch, s. 231-265.
- Paz, Octavio (1974): *Children of the Mire: Modern Poetry from Romanticism to the Avant-Garde*. Cambridge: Harvard University Press.
- Price, Dorothy og Christopher Short (2020): "Introduction: why does Der Blaue Reiter still matter?". I Dorothy Price (red.): *German Expressionism: Der Blaue Reiter and its Legacies*. Manchester: Manchester University Press, s. 1-14.
- Ravn, Olga (2014): "Sorry Mallarmé". *Information*, 28.2.2014, link: <https://www.information.dk/kultur/2014/02/sorry-mallarme>.
- Skyum-Nielsen, Erik (2000): *Engle i sneen: lyrik og prosa i 90'erne*. København: Gyldendal.
- Svendsen, Werner (1966): "Faldet i det tomme rum". I Frederik Nielsen og Ole Refstrup (red.): *Danske digtere i det 20. århundrede*, bind 3. København: Gad.
- Södergran, Edith (1982): *Samlade dikter*. Helsinki: Schildts.
- Thomsen, Søren Ulrik (1990): "Farvel til det blå rum". *Kritik* 23. 91/92.
- Trakl, Georg (2023): *Skønhedens tornekrone*. Skive: Wunderbuch.
- Trakl, Georg (1987): *Georg Trakl. Dichtungen und Briefe*, bind 1 og 2. Salzburg: Otto Müller Verlag.
- Vinding, Bjarke Calvin (2023): "Melanie Kitti: 'Problemet er ikke, at nogen ikke passer ind, men at nogen bliver holdt udenfor'". *Kunsten.nu*, 27.5.2023, link: <https://kunsten.nu/journal/melanie-kitti-problemet-er-ikke-at-nogen-ikke-passar-ind-men-at-nogen-bliver-holdt-udenfor/>
- Ulllyatt, Tony (2018): "'Stepping into the painting': Franz Marc, Mary Oliver and the ekphrastic process". *Literatur* 39.1, s. 1-10.

Noter

- 1 Originaltekst:
Schwarze Milch der Frühe wir trinken sie abends
wir trinken sie mittags und morgens wir trinken sie nachts
wir trinken und trinken
wir schaufeln ein Grab in den Lüften da liegt man nicht eng
(Celan 2003: 65)
- 2 Min oversættelse. Originaltekst: "Wo die Toten von gestern lagen, trauern
Engel mit weißen zerbrochenen Flügeln" (Trakl 1987, bind 1: 366)
- 3 Trakl skrev to digte med titlen "Psalm". "Psalm II" blev skrevet i maj 1914,
op mod udbruddet af Første Verdenskrig, og blev udgivet posthumt (Trakl
1987, bind 2: 438).
- 4 Originaltekst: "Es ist ein Licht, das der Wind ausgelöscht hat" (Trakl 1987,
bind 1: 55)
- 5 Citeret fra Bibelen (1992). København: Det Danske Bibelselskab, link:
<https://www.bibelselskabet.dk/bibelen-online>.
- 6 Originaltekst: "Schweigsam über der Schädelstätte öffnen sich Gottes golde-
ne Augen" (Trakl 1987, bind 1: 55)
- 7 "Am Abend tönen die herbstlichen Wälder / Von tödlichen Waffen" (Trakl
1987, bind 1: 167)

Tak til Melanie Kittl for venlig tilladelse til at optrykke hendes værker.
Øvrige billeder i artiklen er Wiki-common.