

ASGER SCHNACK

## Unge Nordbrandt

Der var en tid, hvor alt var stille,  
vi havde haft det store brag,  
der var en tid, hvor alt var stille,  
et splitsekund.

Vi taler om 1965. Et splitsekund.  
Så bragede det løs igen, men med en anden lyd.  
En helt anden lyd, nærmest en stilhedslud,  
nu vi havde været nede  
at røre ved nivelleringsbunden,  
de hvide vægge, årstallet, der ses i mørket  
som et glimt, et lille chok.

(Jeg er min egen læser,  
min egen parentes i sætningen,  
jeg kigger ud –  
som et dyr i kedeldragt,  
observerende,  
ikke modvillig,  
medvillig, af og til sovende,  
flydende med lukkede øjne,  
parentes slut).

Vi havde haft Klaus Rifbjerg og Jess Ørnsbo  
og det store konfrontationsmodernistiske løft,  
nærmest en hel generation,  
der samlede sig og  
tog patent på modernismen  
overordentlig potent, må man sige,  
vi befinder os i historiens bølger,  
men det hele er virkeligt.

Der var digte fra byen  
med kraner og sammenstød  
trappeopgange og erindringer og  
tændrør, spidsfindige overtoner  
og undertoner og tandtråd  
og apparater og metaforer,  
det hele mere eller mindre kontroversielt,  
for var det nu kunst,  
og ja, det var det.

Ansigt til ansigt med virkeligheden  
forstået som den moderne skraldeskulptur,  
altings samtidighed og absolutte øringen,  
forstærket af nætters piblen  
og forstadsfortrolig medleven.  
Der var den store allround politiske orientering,  
beatdigtning bagude, fransk symbolisme,  
imagisme, surrealisme,  
men over det hele herskede jeget,  
det konfronterende jeg,  
hvorfor denne tidlige tressermodernisme,  
begyndende allerede i slutningen af halvtredserne,  
af Hans-Jørgen Nielsen kaldtes for  
aristokratmodernisme.

Hvert år har sin betydning, sin smag,  
sit verdenssyn og sin specielle farve,  
tone i græsstråshøjde, det, vi allerede ved  
hvad er og især husker; men det er ikke det,  
vi taler om her, men om et øjeblik  
overgangstilhed, et overspring, en trompet  
eller trækbasun, ingen hører, men som er der,  
et ophold, som at virre et mildt sekund  
med hovedet, og alt er noget andet, ikke  
engang en pause, men et historisk moment.

Det var pludselig, som om sproget stod stille, idet det bevægede sig. Vand holdt op med at løbe, idet det løb. Blot et splitsekund, for nu hed digtekunsten konkretisme, popkunst, kulisser, sætstykker, en trivialitet, der ikke var trivielt, men ophøjet, hvid, rensat for fordømmelse og finkulturel justits.

Vi vidste, at der var trukket en streg, at der var indhegnet en fortid, og at det nu var nye tider; vi vidste, at den sorg, der før havde præget følelseslivet på samfundets vegne, var væk, for det var pludselig ikke *jeg*, det handlede om, men et neutralt subjekt, et det, måske et vi, hvis vi var lige det yngre.

Midt i dette splitsekund, denne skælven, debuterede Henrik Nordbrandt, i nr. 6 af 12. årgang af *Vindrosen*, vi taler om 1965, hvor den hvide storm rasede og pillede flertydighedsmangfoldigheden og det store jeg ned og byttede det ud med frie attituder, nu var alt relativt, og splittelsesmodernismen splittedes.

Ironisk nok, og måske typisk, i alle tilfælde sigende, var det netop i *Vindrosen*, at Henrik Nordbrandt debuterede, det modernistiske moderskib udgivet af Gyldendal med tidligere redaktører Klaus Rifbjerg og Villy Sørensen og daværende redaktører Niels Barfoed og Jess Ørnsbo, netop de to, Rifbjerg og Ørnsbo. Som nævnt. Her kom han til syne, her markerede Henrik Nordbrandt sin første triumf. Fem digte, alle senere medtaget i debutdigtsamlingen *digte*, året efter, i 1966. Men inden da også digte i *Hvedekorn*, dem kommer vi til.

Det første digt overhovedet, det første af de første, er »du ligner en film«, sjovt nok nu i 2020'erne begynder det »du ligner en film / fra tyverne«, men det var 1920'erne med deres løssluppenhed og falske livstro efter Første Verdenskrig og inden Anden Verdenskrig og efterkrigstid og modernitet. Herfra er det i øvrigt et kærlighedsdigt, som Henrik Nordbrandt engang har sagt, at alle digte (i en bestemt bog) var og er.

Digtet er på én gang dekadent og koket og ironisk og tvetydigt og dybsindigt, som et sæt dobbelte kærlighedskort, der kan deles ud. Der er rekvisitter, 'udbrændte fløjsøjne', 'fremtids-smerte', 'lavendler' og en 'defloreret mø', 'dine øjnes similismerte', 'blomstrende morfin-træer', nu kan det ikke blive mere syrligsødt, betændt, bevidst, som om, indtil den nu berømte slutning: »hvorunder vi tæt adskilte / elsker os selv«. Som om kærligheden fandtes. Nærværfravær introduceret, let himmelvendt, mildt overbærende, selvbeskuende, sikkert, drømmesikkert; det hele som en metafor midt i det metaforløse, et ben i begge lejre, fortid, nutid, en sær fremtids parallelitet.

Det var, som om Henrik Nordbrandt her, med dette første digt, denne kim, sagde farvel til modernisme II og goddag til modernisme III, eller var med til at sige goddag, at indvarsle, i en større kollektiv indvarsling i alle træernes blade og i vinden, på togstationer landet over og fra nabolandenes vimpler: det nye. Det nye var det hvide, der lå imellem ordene, at det var attitude, men med et anker. Som ikke var at finde hos de rene relativister, men altså her, i den nordbrandtske kunstige have.

Videre gik det med digtet »vesper«, hvad er det for en bøn i et kælderlandskab af mere metaforik og opstemt forfaldsneurotisk glimmer? Det er vognstyrerne, der kalder til bøn, »sporvognenes vesper / tørner lysende gennem forstæderne«. Sporvogne og telefonbokse og andre tidslige markører befærder disse digte. Men også en stor tomhed.

En tomhed, der ikke er negativ, et fravær, der blot er et vilkår, og som afbalancerer de af følelser belastede rekvisitter, deres 'lavendler' og 'syrener' og 'statueskygger'. Tomheden står strunk i usynligheden og virker derfra.

Næste digt hedder her blot »nogen«, i *digte* »nogen var kommet forbi«, førstelinjen, også her stimler forfaldet sammen, midt i ubestemtheden, bemærk ordene 'forladt', 'dugfald', 'forfald', og i øvrigt er tiden konkretiseret i dufte og til at bevæge sig ind i konkret, som var den et landskab. Det hele er så tæt vævet som i selve ophørets lydssystem.

Det fjerde digt, »forbi«, spiller på ordets forskellige betydninger – ligesom mange år senere Pia Juuls digtsamling *Forbi* (2018) – mest iøjnefaldende er anden strofe, der lyder: »fordi vi gik forbi / ikke hinanden / eller nogen / men på grund af forbi«. Selve ordet. Bevægelsen. Det forbigående forbi.

Det femte og sidste digt i *Vindrosen* hedder »trappesang« som også i *digte*. Det er et voldsomt billede: »dit ansigt / i aftenen / en langsomt / brændende grammofonplade«.

Og overraskende. Det kunne godt være Ørnsbo, men alligevel ikke. De øvrige billeder er ligeledes ikke før sete, som 'vaser af støv', der dårligt kan holde sig oppe, metaforerne er ikke visuelle, men konstruerede som følelsesruiner.

Men også her er der en pointe, digtet slutter med, at du'et »sang mig op / til din lukkede dør«. Mødet finder ikke sted, i alle tilfælde ikke umiddelbart, men under fraværets forhindring.

Debuten i *Vindrosen* er først og fremmest virtuos, man har vel ikke set en før-bogforms-debut i det 20. århundrede, der står så klart i erindringen, så ikonisk, så tomhedstømt, forstået som: selv tømt for tomhed. Digtene befinder sig i dette splitsekund imellem metoders kulmination, to helhedslige verdenssyn, der udelukker hinanden, men tilbyder en åben flanke eller: en flænge, som var der tale om et maleri af Lucio Fontana.

Med denne ankomst var ingen i tvivl om, at Henrik Nordbrandt var ankommet. Og det i selve magtens højborg, *Vindrosen*, på de første sider, som et tæppe, der gik op. Men allerede året efter – og før debuten i bogform – sås han igen, denne gang i det mere eksperimenterende *Hvedekorn*, i det i dag legendariske nummer, hvor Per Kirkeby blev præsenteret, nr. 1, 1966, inden han, Per Kirkeby, overtog Richard Winthers plads som grafikredaktør (s.m. Troels Andersen). Litteraturredaktører var Uffe Harder og Knud Holst.

*Hvedekorn* på højden, et bemærkelsesværdigt tidsskrift i en cool, cool årgang.

Og her lægger Henrik Nordbrandt ud som noget af det nærmeste konkretistiske, vi har set, med digtet »Dcibr«, stavet uden vokalen, altså 'D c m b r'. Henrik Nordbrandt har et nært forhold til månederne, og her er det vintermåneden december, der analyseres, »alting fryser«, og »ordenes bløde dele / forsvinder«, så december ligger, som det hedder »akvamarin / på tungen« »sådan / dcibr«. »Akvamarin på tungen«, det er ganske usædvanligt, og hele digtet, der kan ligne en leg; men det demonstrerer en synæstesi, som er nok så væsentlig, en digters rå følelse, omsat til bogstaver.

Digtet kom ikke med i *digte*, og det gjorde det næste heller ikke, »Hele dagen«, og af de »Fire havdigte« kom kun de to med i bogen, det ene endda forkortet. Hvad der ikke skulle med, var tilsyneladende det postulerede billede, lyrismen, selv om det hele tiden nedgøres af digtenes egen betragtelige lyst til at destruere det blankt gyldige.

I tidsskriftets navneoplysninger meddeler Henrik Nordbrandt, at han i vinteren 1964-65 opholdt sig på Kunsthøjskolen v. Holbæk, »hvor han under Poul Borums kyndige vejledning øvede sig i at opspore og ihjelslå metaforer, hvad der har været ham (H.N.) til megen gavn«. Dog må vi konstatere, at disse metafor-mord ikke egentlig myrdede metaforen i Henrik Nordbrandts digtning, men at selve ideen om at slå metaforerne ihjel

udsatte dem for en renselse, en form for lutring, der senere skulle komme ham til gode.

Lutringen skabte skarphed og afstand, en afstand i metaforen fra konkret til abstrakt (herunder erindringsškyer, smertetilstande, en ubeskrevet livsangst), der igen lod digtets papirstynde fylde bugne med dufte og liflig tomhed, dybest set en metafysik uanset missilangreb og trodsig hoveddrysten.

Så, den 6. september 1966, udkom *digte*, og digteren, 21 år gammel, var sådan set allerede etableret. Vi ser her bort fra, hvordan det senere gik, for der er nok at beskæftige sig med ved selve bogen. Ét ben tilbage før splitsekundet, ét ben fremme. Men i et moment, som nu var udvidet til en hel bogs kærkomne omfavelse af metoden og talentet.

Venligt har Henrik Nordbrandt delt samlingen ind i fire afsnit, »by og forstadsdigte«, »dekadente digte«, »pastorale digte og stranddigte« og »erotisk poetik«. Fælles for digtene er en forbløffende sikkerhed og evne til at skille sig ud fra forbillederne, som vel er Sarvig på den ene side og Ørnsbo på den anden og et sted i midten Georg Trakl. Splittelsen, som var tidens modeord, optræder, direkte og indirekte, men det er, som om den mere er en kulisse-splittelse end en egentlig splittelse.

Først og fremmest er der tale om følelseslandskaber eller -byskaber, hele støvregnssetuppet, det særlige blik på verden som altmodisch eksteriør, med nu allerede helt bortblevne fænomener som de førnævnte telefonbokse og sporvogne, er med til at tone følelsen, der har afskeden indbygget i hver eneste tilsynekomst.



»døden i gaderne« hedder et digt, som overraskende nok rummer en henvisning til Per Højholt: »hvor spejlet begynder / der / er alt hørt op / fordi alt løber sammen / med sit ophør«, som uundgåeligt kaster lys tilbage på »Ansigt til ansigt til ansigt« fra *Poetens hoved* (1963), der begynder: »Hvor alt sammenfalder med sit billede / hører virkeligheden op. / Ingen forveksling er mulig thi / ingen forveksling er mulig. / Men der skal et stort spejl til. Eller to. / En mængde spejle / skal til så sandt jorden er rund.«

Klassisk er digtet »telefonboxen«, som rummer så meget Nordbrandt: måneden (september), telefonboksen, det grønne jern, rusten, i blæst, et fyrtårn, og så naturligvis pointen, dette kommunikationssymbol giver plads for et billede, der smukt forener tider og ydre/indre, abstrakt/konkret: »en mand / hældende / mod aften / efterår / og barndom«.

En metode, vi ser gå igen, hvor digtets elementer sammenføjes imod logikkens eller naturens regler, et kryds finder sted fra et emneområde til et andet, det er selve metaforens mekanik, men her efterladende et støvet univers af pulver og glas, hvor formerne kun holdes oppe af ordene. Det er, som om vi bevidst ikke skal overbevises, men forføres til at tro, at vi er overbevist om billedernes gyldighed. Heraf dekadencen.

Et digt mod slutningen af første afsnit hedder »villadekadence«, og vi befinder os »langs provinsens udkant«. Læser man digtet, bliver det klart, at det netop er dekadencen, der holder det kørende, en kærlighed til dette forfald, som ligger lige ved siden af hadet. For digteren elsker ikke provinsen (som den beskrives i digtet), men han elsker at hade den. Nu taler jeg ikke om Henrik Nordbrandt uden for digtet, men digteren, der står inde i digtet med sin porøse, hadforelskede skrift.

Og som nævnt hedder hele andet afsnit »dekadente digte«. Det første digt i afsnittet hedder »tornerose«, og det begynder: »da du igen spillede mozart / gennemtrængte dine hænders duft hele slottet«. Ikke et ord her er tilfældigt. Og endnu mindre senere i digtet, hvor det hedder: »og jeg vågnede i den hede aften / og blæste dit fravær fuldt af støv«. Jeg har engang hørt Henrik Nordbrandt ytre misnøje over kritikeres stadige tilbagevendende til fraværet som tema i hans digte, men man må sige, at den unge Nordbrandt selv lagde grunden til denne fraværsmusik.

Han gik selv ind med sikker hånd og sagde, det er i fraværets linjeføring, at digtets nærvær får liv. Det er i det støv, materien bliver til, det er intet, der former noget.

Skulle man være i tvivl, er disse digte et godt eksempel på, at poesien skaber eller kan skabe en særverden defineret af mangfoldige eller direkte modsatrettede følelser, en kompleks følelsesfrihed, nærmest, hvor friheden føles, fordi følelsen ikke er bundet til en bestemt kategori og vel knap nok er psykologisk, men snarere må kategoriseres som en (umulig) fysisk, i dette tilfælde lavmælt, men insisterende følelse.

Rekvisitterne i digtene er påtrængende eksotiske/almindelige, ramt af en ukendt tørst, der fryser dem til støv. En surrealisme uden tro på surrealismens dybere berettigelse som omvæltende sindsfænomen, revolten er spærret inde i en dømt antirevolte. Udfordrende for intellektet, men tilgængelig for det musikalske øre, den, der kan høre, den lyttende visionære.

Næste afsnit hedder »pastorale digte og stranddigte«, man har fornemmelsen af en større eksistentiel fortabthed, en ensom sjæl, der ikke er ensom, fordi den i sit digterskjul har ordene, der hele tiden stiller sig til rådighed med en stivnende forvandling, fra konkret til abstrakt og tilbage, som når æblerne løber 'fulde af stilhed', og 'bladene på det fugtige bord' selv var stilhed. Et stilleben med begreber, noget følt, der får ord.

Stilheden er fra digtet »sommerhuset«, endnu et af disse digte, der indtegner en måned, her: oktober. Huset var først sommer og via fraværet, her: et fravær, der »fandt genlyd af ormeskrig / under alle sten«, slutter digtet med enkeltlinjen: »og huset var oktober«.

Det fjerde og sidste afsnit er »erotisk poetik«, der rummer nogle af bogens bedste digte, bl.a. det førnævnte »du ligner en flm« og bogens sidste, »prinsesse død«. Det er, som om dekadencen i disse erotisk ladede digte løber over i en slags glædeshyl, intimt afstandstagende. Grundtonen er begyndelse og afslutning nærmest i ét og samme klik, ét og samme lille skrig.

Det er let her ved slutningen af bogen at se for sig sirlige billeder af Jørgen Boberg som ekstraordinære illustrationer af verdenssynet og den særlige form for sen-surrealisme, for sent og dog på kornet. Året efter, i 1967, samarbejdede de to kunstnere netop om et fælles værk, *Sangen om den fortryllede skov*, hvis digte indgår

i Henrik Nordbrandts anden digtsamling, *miniaturer*, også fra 1967.

Titlen er interessant og rammende på ét plan: for selv om digtene fortsætter, hvor *digte* slap, er der noget miniatureagtigt over formen, en slags dans på en nøje udmålt plads, ja, bogen lægger ud med et lille changerende digt, nærmest et lille skyggespil med ord, der flyttes rundt i en lille arena, forelsket og legende med roseklicheen, men det er kun et let dække over, hvad der i øvrigt er på spil i bogen.

Der er en fornyet opmærksomhed over for verset, linjen som parthaver i et linjefællesskab, der lægges ud som togskiner i digtet, men som samtidig har en evne til at returnere som en boomerang og i sidstelinjen løfte op og lukke af på samme tid.

Men egentlig – bag ved disse skodder – bag ved dekorationerne og de lige syninger, der kunne være nok i sig selv, skjuler sig en udtømmelig ensomhed, selv midt i mødet og den strejfende improvisation. En ensomhed i miniatureformat, der paradoksalt nok er så vældig som alverdens støv hvirvlet op.

Nogle ville måske tale om en frustration, fordi tanken er så stærk og viljen er så stor, kombineret med en fuldt udviklet poetisk evne, som bare ikke når det sted hinsides sproget inde i sproget, som ingen endnu har nået.

Digtene er ellers perfekte, de danner sproglige labyrinter, som styres fra et sted højt oppe i en livstræt bevidsthed, der paradoksalt nok energisk begynder forfra hele tiden, ikke blot i digt efter digt,

men i sving og drejning efter sving og ukendt drejning, som viser sig at komme farende op nedefra eller bagfra, som indeholdt den allerede, den mindste drejning, det mindste sving, sin egen afslutning såvel som til stadighed sin egen begyndelse.

Det er denne tidsopfattelse, der gør digtene på en måde uendelige, henvist til sne, vinter, en cirkulær, kold, frostklar månenat eller noget helt andet, det er ikke afgørende, det afgørende er fangenskabet og frihedslængslen i samme slangeham, samme formørkelse.

Hvis døden var til stede i bog nummer ét, er den trådt tydeligere ind i bog nummer to, døden lurer i digtets selvopfyldende solipsisme, alt går op, intet falder ved siden af eller står udenfor som en uren virkelighed, der er ingen mening, intet formål, ingen hensigt, intet stakit, kun disse ord inden for digtets vellyd og klang.

Men denne klang, denne vellyd, digtets metode, er så betagende, at man som læser lægger sig ned i en slags andagt, ikke en religiøs tilbedelse eller bøn, det ligger digtene fjernt at tage imod hyldest eller beundring, det er ikke derfor, de findes, de findes for deres egen skyld som et spindelvæv i natten, et lysende slot i tågen, hvor mennesker eller skeletter efter mennesker sidder forsamlede i den stue, der vender ud mod intetheden.

Et afsnit med græske digte foregriber fremtiden, selv om de følger samme devise som de øvrige miniaturer, en henvisning til Giorgio de Chirico gør surrealismen konkret, inden vi trænger ind i mere efterår og flere falmende gobeliner.

(Jeg er bare med som almindelig læser, jeg er ikke Henrik Nordbrandt, jeg kan ikke vide, hvad han tænkte eller følte, om han havde en plan, et sted, han ville hen, en retning, han valgte, eller om det var en stemme, der talte i ham, men jeg var til stede dengang, jeg læste bøgerne, jeg ved, hvilken effekt de havde på mig).

Digtet »sangen om den fortryllede skov« er vitterlig fortryllet, de otte strofer af fire vers danner ligesom et sammenfiltret bur for det syngende fugleskelet, døden selv i sit hvide sprog, intet båret ind på selve intethedens bære af grangrønt sølv. Og endnu mere klassisk bliver det i »tyske soldatergrave« med den nu berømte slutlinje: »en tynd skal af ben / skiller os fra metafysikken«, javel, men lige netop denne hjerneskal er rigeligt metafysisk for mig, for den er vævet ind i en gobelin på fem gange tre linjer, et let løftet sejlskib af horror.

Det er, som om vi er faldet ned i skuffen med sølvbestik og kun trækker vejret igennem vægtløse ikoner. Det perfekte er nået, men digtet skriger, fordi det er hyllet i skønhed, en skønhed, det ikke søger, men ikke kan undslå sig. Vi befinder os i en venteposition, vi tror, noget er slut, vi ved ikke, hvad der skal begynde, tror, ved, tænker, forudser, vi er ramt af uro, vi bæver, skælver, to år går.

Således strømmer vi ind i 1969 og den nye bog, *Syvsoverne*. Noget er sket, og noget er ikke sket. Digtene er endnu mere sirligt konstruerede ure, små – eller større – tikkende kapsler af skønhed,

men med et lys af virkelighed, der ikke tidligere har skinnet så klart; det er, som om digteren ikke blot har skrevet, men levet digtene.

Så let er det dog ikke, for et nyt metaplan er skudt ind, idet store dele af bogen – mere eller mindre hele titelafsnittet – består af digte, der beskriver eller tager udgangspunkt i kunstværker eller dagligdags brugsikoner, forstået som genstande betragtet med digterisk fordybelse, som sprang vi over en å eller en drøm.

Men først og fremmest indeholder bogen Henrik Nordbrandts første egentlige mesterværk og et af 1960'ernes bedste danske digte, »Kina betragtet gennem græsk regnvejrr i café turque«. Alene dette digt er bogen værd, så at sige, ja, hele ankomsten værd, hvis man kan tale om det. Vi er på højde med Ivan Malinovskis »Myggesang« fra det forrige årti, *Galgenfrist* (1958). Som dét hæver det sig op over tiden, idet det indfanger en støvregn fra netop den tid, hvori det er skrevet. Afsnittet hedder »meditation«, og digtet er da også en meditation over 'noget' og 'intet' – som i en vis forstand hele bogen. Som et motto – ikke blot for dette afsnit, men netop for hele bogen – er anbragt et citat fra Lao Tse: *Tao te king* (her stavet som i Victor Dantzers oversættelse).

Der er tale om kapitel XI, eller som det hedder hos Victor Dantzer: »Ellevte stykke«: Her citeret fra digtsamlingen: »Tredve egre mødes i et nav, / og tomrummet gør os i stand til at bruge det som et vognhjul. / Ler æltes i form af et kar, / og tomrummet gør os i stand til at bruge det. / Døre og vinduer sættes i et hus, / og tomrummet

gør os i stand til at bruge det. / Således opnår vi *noget*. / Men det er *intet*, der gør os i stand til at bruge det.«

Digtet er berømt, fordi det på den mest forbløffende måde viser, hvad det udsiger, at gennem klarheden, når kaffen i koppen løber over og erstattes af regnvand, tilbliver billedet i koppens bund – af en mand med langt skæg i Kina. Som i citatet fra *Tao te king* er det *intet*, der frembringer eller anskueliggør *noget*. Og vi er i tre lande på samme tid, i Grækenland på grund af regnvejret (»græsk regnvejr«), i Tyrkiet på grund af kaffen (»café turque«) og i Kina på grund af billedet på bunden af koppen (»Kina, i koppens porcelain«) (og udsagt: Tao). Eller fire: i Danmark på grund af det danske sprog (i landflygtighed).

I *Rosen fra Lesbos. Et udvalg*, som jeg udgav på mit første forlag, Swing, i 1979 (faktisk det første udvalg af Henrik Nordbrandts digte, udgivet med Gyldendals velsignelse), medtog vi kun dette ene digt fra de tre første bøger, og det udgør i al sin strålende klarhed udvalgets første afsnit som indgang og optakt. Det repræsenterer hele 1960'erne, samlet op i ét digt.

På samme måde – i større skala – står Henrik Nordbrandt alene i et afsnit for sig, forrest i bogen, i den antologi, som Poul Borum og jeg redigerede samme år, 1979, med titlen *Ung dansk poesi. 22 digtere fra halvfjerdserne*. Men her er vi fremme ved slutningen af 1970'erne, hvor den store midthalvfjerdsertilogi, *Opbrud og ankomster*, 1974, *Ode til blæksprutten*, 1975, og *Glas*, 1976, er



udkommet. (Foruden de øvrige bøger fra 1970'erne).

»Kina betragtet gennem græsk regnvejlr i café turque« har i øvrigt affødt et digt af Klaus Høeck fra *Blackberry Winter* (1987), »Eyes of the Heart« – en Keith Jarrett-titel – ligeledes om en kaffekop, men ironisk-kærligt, hvor koppen går i stykker og først da afslører, at der var malet et mønster i den blå glasur.

*Syvsoverne* er imidlertid ikke kun dette ene digt, hvor vigtigt det end er. Hele bogen udforsker området 'intet' og 'noget', fravær og nærvær. Så selv om der er kommet dette virkelighedslys ind i digtene, skinner fraværet stadig som et genkommende tema. Et digt hedder ligefrem »fravær i Izmir«, og det ikketilstedeværende er hele tiden påtrængende tilstedeværende.

Nuet er som tid udstrakt ud over nuet, idet det fravær, der er, medbringer et nærvær, der var. Samt en længsel – som var vi spøgelses – efter en grangivelig virkelig virkelighed. Forskellen på digtene i denne bog og digtene i de to tidligere er, at det enkelte digts univers er mere sammenhængende, mere landskabeligt, med en form for logik, som ikke kan modsiges, og som 'kommer hjem'. Hermed indvarsles den rige 1970'ereproduktion med de hvide huse og den middelhavsblå baggrund. Og det store opbruds- og ankomsttema. Det at »forlade, miste, erobre ved at miste,« som jeg kaldte det i kommentaren til ovennævnte antologi.

Et helt uventet link til Jens August Schade finder vi i et af bogens sidste digte, »hvor er det sært«, som uvægerligt giver mindelser om Schades »Sne« (fra *Kællingedigte*, 1945): »Naa, saa fik vi da Sne, / og jeg, som troede, vi ikke skulde have Sne,« som slutter: »Og saa ligger den der lige med ét – / det er dog sjovt, at den saadan kommer, / uden at man gør noget som helst for det, / jeg har ikke halet den ud af Luften, / det er kommet saadan af sig selv.«

Hos Nordbrandt: »hvor er det sært, at du er kommet / og jeg som ellers slet ikke / havde ventet, at du skulle komme« etc.

Hvad vi som mere eller mindre jævnaldrende digtere vidste, var, at vi med Henrik Nordbrandt havde fået en klassiker i vores generation. Det var vi allerede dengang ikke i tvivl om. Det havde betydning, fordi der i tiden var en bevægelse bort fra det samlende, skarpt skårne grænsebevidste – i retning af en punkterende og elektrificerende, i øjeblikket hvilende eller strømmende, fragmentarisk, romantisk beat-inspireret modpoesi. Heroverfor og sammen med, som i et håndholdt fællesskab, var Henrik Nordbrandts tidlige digte opløftende, i ordets egentlige forstand, vi slog øjnene op, vi så opad og kunne definere os i forhold til traditionen, Rilke, Trakl, Stevens, Nordbrandt, det lød selvfølgelig, på én gang sært og hjemmefant, at vi var i familie, i øjeblikkets kammeratskab, når vi mødtes, så forskellige vi end måtte være. Stærke følelser bandt os sammen i Københavns gader og værtshuse, i regnen, langs husmurene, færdedes vi som en

## UNGE NORDBRANDT

frit flagrende bevidsthed, der var fravær i  
horisonten, men nærvær ved bordet,  
i natten.