

Stemme og stemning hos Nordbrandt

Ved omhyggelig optælling opdagede jeg forleden, at jeg har 31 bind lyrik af Henrik Nordbrandt. Hans debutdigtsamling i hele tre forskellige udgaver, *Syvsoverne* i to. *Omgivelser*, som jeg sætter højt, har jeg i to ens eksemplarer, fordi en idiot i det første, som jeg engang modtog i fødselsdagsgave, havde skrevet: *Kære Lotte. Tillykke med dagen. Kærlig hilsen Povl og Bente*. I mit andet eksemplar står der: *Mette Madsen*. Hvem er hun? Det folketingsmedlem for højrepartiet Venstre, som skrev haiku? Det ved jeg desværre ikke. Til gengæld ved jeg godt, hvorfor jeg holder meget af *Forsvar for vinden under døren*, den har en helt særlig, vidunderlig lethed, og smukke farvelitografier af Ejler Bille. Og modsat har jeg virkelig svært ved at elske *Den store amerikanske hævn*, Nordbrandts måske grimme bog.

Når Nordbrandts produktion trods de enkelte bøgers lidenhed optager så megen plads i mit private bibliotek, skyldes det, at han så konsekvent og kompromisløst insisterer på at *være digter* og *opsøge skønheden*. Men det skyldes også min respekt for hans erkendelse af *følelsers betydning*. Læser man hans digtning på affekternes niveau, åbner der sig et veritabelt katalog over stemningstilstande, over måder, hvorpå man som menneske kan være til mode. Registret omfatter selvfølgelig primært savn, sorg og melankoli. Men hans digte rummer også vrede og raseri. De kan udtrykke hån og dyb foragt. Eller hyppigt fortvivlelse og desperation, filtret sammen med forvirring og følelse af fremmedhed, af desorientering: en oplevelse af til enhver tid at befinde sig på det forkerte sted. Hans poesi giver sig undertiden af med at vrænge og håne, og man behøver ikke have læst ret meget af ham for at have stiftet bekendtskab med hans skepsis over for religioner – specielt de autoritære og patriarkalske – eller med den væmmelse, han og man kan føle ved bestemte ord. Eksemplarisk i den henseende må være »Paradisets Have« fra *Vandspejlet* (Nordbrandt 1989, 12):

*I mange år nægtede jeg at tro
at begreber som »stjerneskrueetrækker«
»spøgelse«, »socialindkomst«
og »Paradisets Have«
var noget, der fandtes udenfor sproget.*

*I en alder af 17 blev jeg instrueret
i brugen af en stjerneskrueetrækker.
Som 22-årig så jeg
for første gang et spøgelse.
Og nu har jeg tilmed fået en socialindkomst.*

*Derfor har jeg skrevet dette
under titlen, »Paradisets Have«.*

Netop dette digt er imidlertid karakteristisk ved udover at udtrykke forundring ved og fremmedhed over for visse ord, også at rumme en umiskendelig kærlighedserklæring til nogle andre og bedre ord, nærmere bestemt titlens to ord, skønt det forbliver usagt, hvorvidt de henviser til noget, der findes uden for sproget.

En måske ikke fuldstændig tåbelig definition på en digter kunne da muligvis være: et menneske, der føler tyngden af alle de forkerte ord i verden og har en længsel efter at finde de rigtige, de smukke, ordene, der dækker, ordene, der forløser og frigør. I hvert fald har jeg i mødet med adskillige store lyrikere hæftet mig ved en dimension, man kunne kalde 'diskursiv ironi', hvorved man kan forstå det at sætte ikke alene det enkelte ord, men hele diskurser, hele verbale konventioner, ja, hele kloder af sprog, i *gåseøjne* for derved at skabe rum for en mere sandfærdig og ægte måde at ytre sig på. Kogt ned til kliché kan det vel kaldes for *sprogkritik* og uden vanskeligheder betragtes som et hovedaspekt ved lyrikken i det moderne, men i realiteten har vel følelsen af sproglig fremmedhed, af manglende evne eller vilje til at affinde sig med det fælles, såkaldt normale sprog, til alle tider været hoveddrivkraft bag frembringelse af poesi og af litteratur i det hele taget.

*

Jeg har som overskrift på dette bidrag sat ordene 'stemme' og 'stemning', fordi jeg ønsker at betone en *forskel* mellem Henrik Nordbrandts digte og de mangeartede følelser og stemningstilstande, som de udtrykker. Selvfølgelig kan man læse dem som skildringer af savn, sorg, melankoli, vrede, raseri, fortvivelse, forvirring, desperation og desorientering, men det afgørende kan i sidste ende ikke blive deres 'hvad', men deres 'hvordan', dvs. *de måder, hvorpå stemningen forvaltes af stemmen*. Her vil så ved 'stemme' blive forstået den dimension af teksten, som kritikeren forholder sig til, når og hvis han med Horace Engdahls udtryk (i bogen *Berøringens ABC*) søger at »vække den tiltale til live, der er nedlagt i værkets stemme« (Engdahl 2004, 11). Jeg taler altså udtrykkeligt ikke om personen Henrik Nordbrandts røst eller om de affekter og stemninger, som lader sig føre tilbage til en person uden for det enkelte digt, men om den stemme, der taler i og igennem hans digte, og som snarere tilhører *ingen* end ham – en digter, som har vist sig i stand til at frembringe litteratur, som råder over »stemmer, der er ukendte i den levende tales verden«, for nu atter at citere Engdahl (Engdahl 2004, 31). Ved 'stemme' vil jeg i det følgende forstå en tekstuel funktion, som omfatter digtets hele måde at være digt på, i en flerhed af: talepositioner, rytme, især brug af enjambement, og specifikke retoriske manøvrer, især anvendelsen af paradoks. Et eksempel på sidstnævnte kunne være »På Israels Plads« (fra samlingen *Drømmebroer*, Nordbrandt 1998, 8):

*Jeg ville ønske, du aldrig var kommet
så natten heller aldrig var gået.*

*Og jeg ville ønske, du ikke var blevet
så morgenen heller aldrig var kommet.*

*Jeg ville ønske, det aldrig blev sommer
så sommeren altid var på vej.*

Af hensyn til dem, der ikke er fortrolige med Københavns topografi, skal det for god ordens skyld lige oplyses, at Israels Plads er navnet på det tidligere Grønttorv tæt ved Nørreport Station, og at teksten ikke

refererer til Mellemøstkonflikten, men vel sagtens til et lykkeligt kærlighedsmøde. Et møde, som imidlertid opløser sig eller omdannes til afsæt for en bekendelse til *længslen SOM længsel*, ønsket: at sommeren altid må være på vej, at tiden altid må være en kommende tid og ikke den svindende tid, som vi kender så godt. Hvad angår brugen af enjambement, kan man bemærke, at den tredje strofe umuligt kunne have haft to lige lange verslinjer ligesom den anden, men skal have netop den samme åbenhed som den første. Det er et spørgsmål om visuel effekt og om rytme, dimensioner i digtet, der befinder sig hinsides digtets affekter eller med de udtryk, jeg her har valgt, tilhører *stemmen* i stedet for stemningen. Det er min opfattelse, at denne forskel mellem stemning og stemme må siges at være vokset op gennem Nordbrandts forfatterskab. Nærværende bidrag henter derfor sit materiale fra hans modne produktion og anvender tekster, som endnu ikke har været behandlet af forskerne.

*

Man kunne vel sagtens uden vanskeligheder klassificere teksterne »Paradisets Have« og »På Israels Plads« som såkaldt 'centrallyrik'. Men man kunne også lade være. Det synes jeg i grunden, man bør, og jeg vil prøve at forklare hvorfor.

I sin bog *Drømme og dialoger. Drømme og dialoger. To poetiske strategier omkring 2000* (2009) gør Peter Stein Larsen et stort anlagt forsøg på at give en samlet teoretisk funderet beskrivelse af dansk samtidslyrik ud fra den overordnede tese, at der findes ikke én norm for forståelsen af nutidens lyrik, men derimod to. På den ene side står »det centrallyriske paradigme«, af forfatteren defineret som »monologiske 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 betydnings-elementer 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).

Heroverfor står »interaktionsparadigmet«, defineret ved, at »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. Jeg vil benævne denne type tekster interaktionslyrik« (Stein Larsen 2009, 10f). Som man kan høre af gloserne 'monologisk', 'heterogenitet' og 'autoritet', udgår den teoretiske inspiration fra Mikhail Bachtin og dennes særlige form for litteraturpolitisk anti-stalinisme, altså hævdelser af den folkelige latterkulturs værdi og utopiske potentiale, i hans romanteori forlænget ind i den moderne prosalitteraturs fler- eller mangestemmige fortælleformer. Men spørgsmålet er, om prosateorier overhovedet lader sig overføre på poesi, og hvorvidt oppositionen mellem monologisk og dialogisk sprogpraksis er relevant for lyrik.

Tillad mig i den forbindelse endnu en gang at citere fra Horace Engdahls *Berøringens ABC*, og denne gang fra en polemisk fodnote, der falder i forbindelse med optakten til en refleksion over Freud og Arno Schmidt:

Den russiske litteraturforsker Mikhail Bakhtin har bygget en i de senere år meget omtalt æstetik på den forudsætning at romanens materiale frem for alt er sproglige stilarter som den finder både i litteraturen og det virkelige liv. En roman der lader dette forhold være bestemmende for formen, kalder han *dialogisk*, til forskel fra en *monologisk* form, som domineres af forfatterstemmen. Desværre er hans teori behæftet med en fordom: den enkelte stemmes litteratur behandles uden forståelse, mens de blandede stemmers litteratur forherliges i utopisk ånd.

Ifølge Bakhtin er enhver ytring fuld af genklange fra andre ytringer, som de står i forbindelse med inden for en bestemt kommunikationssfære. Den må først og fremmest betragtes som en reaktion på forudgående ytringer inden for den givne sfære. Men i hvilket omfang litterære tekster lader sig forstå som ytringer i det talte sprogs forstand er uvist. Talesproget har en protofysisk

manifestation, nemlig samtalen. Skriften har ikke en sådan og bør ikke påtvinges dialogens model (Engdahl 2004, 137f.).

Jeg er ikke enig med Horace Engdahl i hans syn på fransk forførelseskunst i det svenske kulturmiljø, men jeg deler hans skepsis over for ukritisk brug af Bakhtin og hans manglende tiltro til teorier, som implicit sætter lighedstegn mellem litteratur og såkaldt naturlig kommunikation. Et digt kan ikke ses som en ytring i det talte sprogs forstand, heller ikke hvis digtet opretter en tydelig taleposition og på det leksikalske niveau, nærmere bestemt på det pronominalt niveau, rummer selv et nok så markant manifesteret 'jeg'. Tilstedeværelsen af et selv nok så tydeligt grammatisk manifesteret subjekt giver os ikke på forhånd lov til at forudsætte kohærens på et digts psykologiske eller eksistentielle niveau; tværtimod kan subjektets tilsyneladende entydige position i mange tilfælde vise sig at være en zone for en uafgjort indre konflikt og en strid mellem hele massiver af betydning.

Hvilken relevans har denne teoretiske kontrovers for læsning af Henrik Nordbrandts lyrik? Jo, den tydeliggør nødvendigheden af at skelne mellem *stemning* og *stemme* og opfatte sidstnævnte ikke som tilhørende et eller andet autoritativt beherskelsessubjekt, men som værende en selvstændig *tekstuel* funktion, som virker uden magtudøvelse. Som ikke bemægtiger sig digtet, men organiserer det sprogligt og bringer det og læseren et andet sted hen, en instans, som billedligt talt går ad sine egne veje og følger sine egne love – dels rytmens og især enjambementets love, ja, for den sags skyld pausernes og tavshedens love, dels paradoksets og den principielt umulige ytrings nådesløse lov.

Lad mig først til illustration af *rytmens enegang* fremdrage digtet »Tilbage i kvarteret« fra *Pjaltefisk* (Nordbrandt 2004, 15):

*Se hvor lyst her er blevet.
Skyggerne vejer
lige så meget som bronzestatuerne.
Hvor hjertet slog
hviler nu erfaringerne.*

*Midt på jorden er der en blå sø.
Alle kender den fra sig selv.
Ingen kan nå den.
Tredjesale møder aftenens komme
med en blank stirren.*

Man spejder i dette digt forgæves efter et beherskende centrallyrisk subjekt. Men man vil ikke lede forgæves efter dristig og original metaforbrug: skyggerne *vejer*, erfaringerne *hviler*, og tredjesalene *stirrer*. Vi har samtidig en tiltale ud i det tomme: »Se hvor lyst her er blevet«, som giver læseren en oplevelse af at skue et sceneri, selv om han eller hun jo bare kigger på en tekst, eller hører den blive læst op. Og endelig er det jo fuldstændig afgørende, med hvilken *poetisk rytme* billederne og den tomme tiltale dukker op. Der kunne på bogsiden have stået sådan her:

[Se hvor lyst her er blevet.
Skyggerne vejer lige så meget som bronzestatuerne.
Hvor hjertet slog hviler nu erfaringerne.

Midt på jorden er der en blå sø.
Alle kender den fra sig selv.
Ingen kan nå den.
Tredjesale møder aftenens komme med en blank stirren.]

Men det gør der jo ikke. Som digtet står trykt, balancerer det med fem verslinjer i hver strofe. Som digtet står trykt, skabes der i første strofes anden verslinje *en svæven*, der danner kontrast til verbet »vejer«, i fjerde verslinje *en stilhed*, som står i modsætning til hjertet, som slog, og i anden strofes tredje verslinje en slags *afmagtspause* efter »Ingen kan nå den.«

Jeg trækker her til dels på Dan Ringgaards betragtninger over rytmens funktion i hans fortrinlige bog *Digt og rytme* (2001), hvoraf man kan udlede den lære, at rytmen på det strukturelle niveau skaber forventninger, som kan opfyldes eller brydes, idet der enten sker *gentagelse*, som igen medfører en opfyldt forventning, eller foretages

bratte *brud*, som i den læsende fremkalder overraskelse, skuffet forventning. Rytmen kan, som vi lige så og hørte, tilvejebringe en indre dialog i et digt og etablere en hemmelig forbindelse mellem elementer, som i semantisk henseende er forskellige, men i en formel henseende bringes på samme niveau, hvorved der opstår understrømme og indre koblinger på langs af teksten.

Når digte har rytme, selv urimede digte og digte uden fast metrum, betyder det stemningsmæssigt, at de får en art rituelt præg af højhed, som skiller digtet ud fra dets omgivelser. Eksistentielt bygger rytmen på pausen og lader så digtet grænse op til det tomme, minder os om tavsheden og stilheden. Og tilegnelsesmæssigt hjælper rytmen os til at memorere og sætter os dermed i stand til at huske digtet og give det videre til andre.

Det ved Henrik Nordbrandt: At digtet er noget særligt. At det at ville skrive et digt er noget ganske særligt. Og at det at opdage at have skrevet et digt er noget ganske aldeles særligt. Som der står i »Programerklæring« fra *Besøgstid* (Nordbrandt 2007, 7):

*Jeg ville så gerne skrive et digt
må være den uskrevne linje
som alverdens digte begynder med.
Og nu har jeg skrevet den.
Det må give mine ord en vis vægt.
I skal ikke vente jer rim, for jeg kan ikke fordrage rim.
I modsætning til de fleste
har jeg svært ved at huske et digt med rim i
men jeg kan massevis af urimede udenad
bl.a. dette, når det bliver færdigt.
Rim spænder ben for hinanden, synes jeg
og kan dermed sammenligne rimede digte med fodbold
som jeg i modsætning til mange
heller ikke er vild med.
Hvad mere? Jeg kan heller ikke lide lugten af bagerforretninger
men synes der lugter godt hos slagteren
selvom jeg er modstander af at dræbe dyr.
Og når mere end tre personer begynder at mene det samme*

*mener jeg, at mindst en af dem må have uret.
Derfor siger jeg: Ned med monarkiet
og slip så alle husdyrene løs.
Hermed har jeg fremlagt mit program
i form af et digt uden rim.
Det er et program på grund af ordenes logiske indhold.
Det er et digt, fordi jeg siger, det er det.*

Bemærk, hvor meget *affekt* der er i sådan et digt: Væmmelse ved rim. Foragt for fodbold. Skepsis i forhold til bagerforretninger. Foragt for enighed. Modstand imod monarkiet. Men læg så samtidig mærke til, at dets stemme uden nogen form for magtudøvelse eller i det højeste med en tydeligt ironisk autoritet organiserer digtet og bringer dette og læseren et andet sted hen, til stemmen: en suveræn instans, som billedligt talt går ad sine egne veje og følger sine egne love. Pludselig bliver resultatet morsomt i kraft af sin opstyltet autoritative tone. Eller vi kan sige, at tekstens skrømtede beherskelse slår om i noget, man kun kan kalde ydmyg hengivelse.

Mit næste eksempel rummer dels et massivt manifesteret udsigelsessubjekt, dels paradokser i rå mængde og derudover flere betydningsmæssigt markante enjambementer. Vi er stadig i samlingen *Besøgstid* (Nordbrandt 2007, 27):

LÆNGE LEVE OVERFLADEN

*Hvor de lyse nætter er mørke
når man ser rigtigt efter.
Det er kun overfladen, der er lys
nedenunder er der meget, meget mørkt.
Det må være, fordi de er bundløse
de virker så lyse, skønt de i virkeligheden er mørke
kan I sikkert selv se.
Der er intet, der er bundløst, men alle ved, hvad bundløs er.
Ligesom endeløs.
De lyse nætter virker så endeløse
Selvom enhver ved, at de er forbi om et øjeblik.*

*Det er de lyse nætter.
Derfor lyser røllikerne som neonlamper
der lige er blevet slukket
når »lige« også betyder sidste århundrede
og løvemund, lupiner og hortensier
og tudsens øjne inde mellem skræpperne
lyser sådan!
Tænk på alt det mørke, de skal igennem
Sådan lyser taknemmelighed!
Taknemmelighed.
Den slags findes ikke i naturen, det ved enhver.
Det er mig, der har fundet på det.
De lyse nætter er bare så mørke
fordi de er så lyse.
Og det er ikke noget, jeg har fundet på.*

Her kunne der være anledning til at hæfte sig ved verslinjernes meget uens længde: Sjette linje – »de virker så lyse, skønt de i virkeligheden er mørke« – er paradoksal og for lang. Den næste er ligefrem, og for kort. Ottende linje er alt, alt for lang, og desuden åbenlyst selvmodsigende: »Der er intet, der er bundløst, men alle ved, hvad bundløs er.« Og endelig taler niende linje, »Ligesom endeløs«, som jo selv er alt andet end endeløs, med sin fjerne pendant helt nede i attende linje, »lyser sådan!«, hvor digteren for resten med lethed kunne have brudt teksten anderledes om.

Men så var digtets stemningsomslag heller ikke blevet fremhævet. Eller mere præcist: Så ville vi ikke have opdaget, hvordan digtets stemning nåede frem til dets stemme, således at de kunne forenes i taknemmelighed – både for blomster med smukke navne (rølliker, løvemund, lupiner og hortensier) og for skrubtudsens, hvis øjne lyser under skræpperne.

Vil man beskrive effekter af denne type, kan man passende lade sig inspirere af Frank Kjørup og hans bog *Sprog versus sprog*. Hovedfremgangsmåden består her i at tilgå urimede vers ud fra forventning om verset som vending: Uden linjeskift, ingen linjer, og uden vendepunkter, ingen versstilisering. Har et digt ingen versstilisering,

har det heller ingen linjer. Men eftersom linje betyder to ting, nemlig på den ene side den grafiske linje, som den forløber fra venstre mod højre, og på den anden side det på linjen eller linjerne gennemførte syntaktiske forløb, opstår der i digte, og frem for alt i urimede digte, med Kjørups udtryk, uvægerlig en strid mellem grafisk linje og syntaktisk forløb, som videre i læseren kalder på en balancegang mellem »sætningsret« og »versret« læsning. Enten læser man hen over den grænse, linjeskiftet trækker, eller også støder man imod en spærring. Og fordi nogle enjambementer er bløde, men andre hårde, og man ikke på forhånd kan vide, om de er det ene eller det andet, får vi ved linjens ophør foræret en forundring over sproget, en pause at dvæle i, mens digtet peger på sig selv som sprog.

Frank Kjørups generelle definition lyder, at det, enjambementet foretager sig, er at gribe ind og virke forstyrrende. Dets funktion er at 'dysfunktionalisere' den natursproglige struktur med det mærkelige formål at skabe poesi (Kjørup 2002, 225). Enjambementet rummer ifølge Kjørup friverskulturens semiotiske sesam: At skrive er at skræve, som han siger (Kjørup 2002, 234f.). Enjambementet låner sin kognitivt-æstetiske kraft fra skiftets vendepunkt (kaldet V-punktet) til at spille sin dobbelte semiotiske rolle: som vende- og endepunkt for meningsforløbet i to dynamisk sameksisterende strukturer (Kjørup 2002, 229). Keld Zeruneith, som oprindeligt var vejleder på Frank Kjørups afhandling, foreslår denne samstemte definition: Enjambementets effekt opstår, når en sætningsmening strækkes ud over én verslinje, hvad der forcerer læseren ind i en oplevelsesrytme på tværs af den semantiske betydning ((Kjørup 2002, 231).

Henrik Nordbrandts lyrik udnytter, som vi i det foregående har set, disse muligheder suverænt. Man kunne vel uden større besvær udnævne ham til enjambementets mester, både i det korte format og i det lange. Det korte, som i »Huskessedel«, hvor første dels tre linjebrud gør sætningen endnu mere ubærlig, og hvor pauserne og ikke mindst slutningen næsten føles som måder at dø på (Nordbrandt 2007, 26):

1.

*Hver sjæl ånder ene og alene
for kroppen, den hader*

*men har solgt sig selv til
for at kunne dø.*

2.

*Så længe mit skelet
ikke går fra mig
bliver jeg aldrig ensom.*

3.

*Når jeg vender tilbage til havet
bliver det uden mig.*

Og i det lange format, som i »Nyord« (Nordbrandt 2007, 46):

*Nyord har givet mig denne tanke:
Mine ord er gamle
og modsiger ofte sig selv.
Derfor tænker jeg ikke klart på Nyord.
Men himlen over Nyord, dén er jeg vild med.
Sammenlignet med dén
er Nyord ingenting.
Det er derfor, himlen her er så stor.
Det er den nemlig
på grund af de store, oversvømmede enge.
Himlens størrelse kan ikke være afhængig af enge
siger jeg så. Det er noget vrøvl.
Himlen her kan ikke være større end himlen andre steder.
Det er den samme himmel alle steder.
Sådan farer jeg vild, når jeg kommer til Nyord
selv om Nyord er ingenting.
F.eks. siger jeg her, selv om det var i går jeg var der.
I dag er jeg væk.
Der er kun denne grøft, der løber fra nord til syd
gennem gammelt græs, der ligner bladguld i februarsolen.
Det gør det, fordi sneen har trykket det fladt mod jorden.
Sneen er væk nu.*

*Grøften er sort som jordens indre.
Jeg ved godt, at jordens indre er hvidglødende:
Så sort er den nemlig.
Men når man bøjer sig over den, er den klar som luften.
Den sorte grøft, det er det, jeg har glemt.
Den klare grøft, det er det, jeg skal glemme.
Så meget elsker jeg denne tidlige tid.
Mig er det, der sker med jeg resten af året.*

I det store hele betjener dette tilsyneladende vældig enkle digt sig af 1:1 identitet mellem verslinje og sætning. Undtagelser fra denne regel finder man i linjeparrene 2–3, 5–6, 8–9, 10–11 og 14–15. Men fire af disse fem steder er enjambementet »blødt«. Den eneste passage, hvor Nordbrandt laver åben ravage i forholdet mellem versstruktur og syntaks, er i linjeparret 10–11: »Himlens størrelse kan ikke være afhængig af enge / siger jeg så. Det er noget vrøvl.« Altså netop dér, hvor den videnskabelige og den digteriske anskuelse af verden sammenstøder frontalt.

Det bedste ved det digt er muligvis, at forfatteren netop *ikke* falder for fristelsen til at erklære, at en digter, det er en, som laver nye ord eller i hvert fald sætter gamle ord sammen på en ny måde, sådan at tilværelsen for læseren bliver en lille smule mere gådefuld og livet meget mere værd at leve. Eller det behøver han ikke sige, han har jo selv lige gjort det.

*

For kort at opsummere: Henrik Nordbrandts digte står og falder med deres mangfoldige affekter, de er umådeligt rige på stemning. Men hvad der gør dem værd at læse og værd at vende tilbage til igen og igen og igen, det er den uforudsigelighed, hvormed subjektets position befolkes og benyttes; det er den transformation, som finder sted, når stemmen i det enkelte digt bryder frem og giver teksten dynamik og digterisk identitet.

Litteratur

- Engdahl, Horace 2004. *Berøringens ABC. Et essay om stemmen i litteraturen* [1994]. På dansk ved Karsten Sand Iversen. Viborg: Arena og Arkiv for ny litteratur.
- Kjørup, Frank 2002. *Sprog versus sprog. Mod en versets poetik*. København: Museum Tusculanums Forlag.
- Nordbrandt, Henrik 1989. *Vandspejlet*. København: Gyldendal.
- Nordbrandt, Henrik 1998. *Drømmebroer*. København: Gyldendal.
- Nordbrandt, Henrik 2004. *Pjaltefisk*. København: Gyldendal.
- Nordbrandt, Henrik 2007. *Besøgstid*. København: Gyldendal.
- Ringgaard, Dan 2001. *Digt og rytme*. København: Gads Forlag.
- Stein Larsen, Peter 2009. *Drømme og dialoger. To poetiske traditioner omkring 2000*. Odense: Syddansk Universitetsforlag.