

## *Guds Hus. En meditation*

### **Forud for begyndelsen**

Der er ikke noget rigtigt sted at begynde. Der er ikke kun ét billede at samle. Hver brik, du vælger, kan kombineres med et utal af andre brikker. Der er ikke nogen bestemt vej at gå; ikke noget at nå frem til. Ikke desto mindre er det sådan, vi gør. Vi begynder et sted, og så går vi videre. Indtil vi pludselig ikke går mere, kigger tilbage og ser, at billedet alligevel ligger der. Det var så det, det blev til, og med ét er al tilfældighed ophævet til nødvendighed.

Når jeg skriver dette, tænker jeg på livet og på kunsten. Jeg tænker på den skabelse, som ikke har nogen forudgiven plan, men som hver gang må begynde forfra med en åbenhed for, hvad der kan ske. Men som også, når noget først er indtruffet, og brik har føjet sig til brik i et ikke forud definerbart mønster, alligevel har sin egen definitive karakter. Jeg tænker endvidere på det med Henrik Nordbrandts (f. 1945) digtning for øje. Det er en digtning, hvis poetologiske grundlag ikke er særligt velbeskrevet inden for forfatterskabets egne rammer, men hvorom Nordbrandt dog i flere sammenhænge har udtalt sig. I forbindelse med en præsentation af sin digtning på oplæsningsportalen Lyrikporten, siger Nordbrandt, at for ham er det at skrive et digt »en mærkelig proces [...] der foregår, når det lykkes, på et halvt bevidst og halvt ubevidst plan, og det at opretholde den rigtige balance mellem det bevidste og det ubevidste, det er noget af det sværeste og noget af det vigtigste« (Lyrikporten 2016).

Men selvom Nordbrandt i en vis udstrækning henter skriften et sted, der er ukendt for ham selv, har han en ret absolutistisk forestilling om digtet som noget, der ikke kan være anderledes end det, det er: »Hvert digt er, eller burde i hvert fald være, noget helt nyt, en organisk helhed, der er sig selv og ikke kan gentages og ikke kan kopieres. Det digt er kun det digt, og det kan ikke være noget som helst andet«

(ibid.). At give sig tilfældet og den uventede tildragelse i vold er således ikke det samme som at opgive troen på nødvendigheden. Heller ikke for Nordbrandt. Den er der, men kan ikke anticiperes.

### Lidt nærmere

»Jeg tror på tilfældet // der ophæver alle / tilfældighederne« (Nordbrandt 1977, 21), lyder det et sted i *Guds Hus*, der omfavner det paradoksale forhold mellem tilfældighed og nødvendighed, jeg her har kredset om. Og netop denne digtsamling fra 1977 er omdrejningspunktet i den nærværende artikel. Det er den ikke, fordi jeg ikke kunne have valgt anderledes, men fordi jeg endnu ikke er stødt på en dybtgående behandling af værket og tror, at det kan danne udgangspunkt for en givende belysning af forfatterskabet.

Som først Hans-Jørgen Nielsen og siden Dan Ringgaard har bemærket, er der i Nordbrandts tilfælde tale om »et genialt monomant forfatterskab« (Ringgaard 2005, 10). Heri ligger, at der på trods af visse udviklingslinjer og skift i fokus og interesse, er en umiskendelig nordbrandtsk signatur, og at han i høj grad er tro mod sit eget udgangspunkt. Det gælder også i en digtsamling som *Guds Hus*, der ellers kan forekomme noget nær en anomali i forfatterskabet ved så gennemført at adressere en religiøs sfære og derforuden kunne betragtes som et økologisk værk.

Hos Nordbrandt manifesterer monomanien sig i en række genkommende aspekter. På tværs af forfatterskabets mere end tredive digtsamlinger er der til stadighed elementer som bl.a. huse, broer, mure, spøgelser, skygger, drømme, længsel, bortnærværelse, hvileløshed, paradokser, arabesker, melankoli og ironi. Og mere og mere forekommer det mig, at forfatterskabets divergerende træk med fordel kan forstås ud fra begrebet ikke-identitet. I Nordbrandts digte har hverken jeget eller omgivelserne en definitiv og blivende form. Alting er gennembrudt, overlejret eller på vej til at blive noget andet. Selv skøn-

heden og den poetiske diktion er kommet under angreb. Paradoksalt nok er det mest stabile træk flygtighed og foranderlighed.<sup>1</sup>

At der ikke er nogen uforanderlig kerne, intet entydigt udgangspunkt og endeligt mål, betyder som allerede antydning imidlertid ikke, at al ting mister sin mening, og enhver stræben bliver omsonst. Tværtimod kan man mene, at dette vilkår gør det desto mere påtrængende at forsøge at forstå sig selv og verden. I denne bestræbelse kan digtet træde til som en erkendelsesmåde, der er fundamental åben for, hvad der måtte melde sig, og som tilbyder dette en kunstnerisk form at vise sig i. Med en overskrivning af Cleanth Brooks og dermed en af teoretikerne inden for modernismen, som er den litterære tradition, Nordbrandts lyrik står nærmest, kan digtet ses om ikke som en veldrejet urne omkring et paradoksalt indhold, så dog i hvert fald som en formgivning af eksistensens fundamentale skælven.

### Nu er vi her snart

*Guds Hus* efterlever i allerhøjeste grad denne bestræbelse på at stille sig åben i forhold til det eksisterende. Erik Skyum-Nielsen har omtalt værket som »en digtkreds eller lang meditationsproces, hvor digteren træder ud af det personlige og ind i et filosofisk-eksistentielt erfaringsrum, hvor der kan tales om kosmos og natur« (Skyum-Nielsen 1982, 111). Det meditative aspekt er i umiddelbar overensstemmelse med den fundamentale åbenhed og forsøget på at sætte parentes om en alt for bevidst og rationelt styret tilgang til virkeligheden. Det stemmer da også overens med, at Nordbrandt i det interview, der indgår som den centrale bestanddel i Skyum-Nielsens karakteristik af forfatteren, selv siger: »Når jeg skriver er det næsten en totalt ubevidst proces. Man kan sige det er en slags meditationstilstand, hvor jeg sidder ned og prøver at åbne mig fuldstændig, sådan så indtrykkene kan strømme igennem« (ibid. 115). Også her i begyndelsen af

---

1. Min brug af begrebet ikke-identitet er inspireret af Dan Ringgaard, som også fremhæver det ikke-identiske i sin undersøgelse af Nordbrandts spøgelse i artiklen »Spøgelse. Udkast til en nordbrandtsk hauntologi« i denne bog, s. 71–92.

1980'erne kan man altså finde den poetik formuleret, som han gentager på Lyrikporten omkring 35 år senere.

Nordbrandt beretter desuden, at bogen er skrevet i en periode på halvanden måned og i en tilstand af komplet ro og noget nær lykke (ibid. 112). Værket er fra den tid, hvor han boede i Grækenland, og mere præcist relaterer det til øen Symi og et konkret hus, som de lokale netop kaldte Guds Hus. Det er en vigtig oplysning, som vejrer en del af den forundring bort, man umiddelbart kan have ved, at en religionskritisk digter som Nordbrandt har udgivet et værk med så ladet en titel. Kongenialt med den åbenhed, vi har berørt, siger Nordbrandt: »Den handler om et hus som lå på Symi, og som blev kaldt for Guds Hus. OK, sagde jeg til mig selv, hvis de kalder det for Guds Hus, kan jeg også tage det for pålydende, skrive om det og se hvad det kan sige mig« (ibid. 112). Men selvom værket har et specifikt udgangspunkt, er det ikke bundet til dette. Videre lyder det nemlig: »Bogen foregår på Symi, men i virkeligheden kunne den foregå alle mulige andre steder« (ibid.).

Samtidig med at digtene trækker på nogle endda meget konkrete oplevelser, Nordbrandt havde med at bo i det pågældende hus, fordrer de erkendelser, han henter herudaf, altså at være af mere almen karakter. Det var også det, som Skyum-Nielsen strejfede, når han omtalte værkets bevægelse fra det personlige til det filosofisk-eksistentielle.

## Navnet

Denne dobbelte karakter af konkret forankring og et mere abstrakt betydningsindhold ses allerede i titlen, der har en specifik referent og et givent sted i verden, men også rækker ud mod andre dimensioner. Associationerne vokser Guds Hus over taget og forplanter sig ned i dets undergrund. Man kan ganske enkelt ikke tage navnet Guds Hus i sin mund, uden at komme til at tænke på religiøse forhold.

Isoleret betragtet vil mange sikkert opfatte betegnelsen som en metafor for kirken, men det passer dårligt med Nordbrandts digtsamling. Den handler på ingen måde om institutionaliseret religiøsitet,

men nok om en erfaring med at bo i et hus, som åbnede for en større samhørighedsfølelse med det omkringværende. Nordbrandt har i samtalen med Skyum-Nielsen selv beskrevet, hvordan han her »begyndte at opleve det økologiske problem på min egen krop« (ibid. 112) og mærkede et behov for at »af-fokusere på mennesket og vende blikket mere mod naturen som et hele« (ibid. 122). Den økologiske og anti-antropocentriske tilgang, som man kan finde i værket, anfører han endvidere, på nogle punkter kan minde om zen og på andre om sufisme, ligesom han nævner »en slags panteistisk holdning, hvor alle ting begynder at få liv« (ibid. 112). Han beskriver »den økologiske følelse« som udsprunget af »en følelse af at være del af en stor naturmaskine« (ibid. 121) og som »en slags nyromantik på moderne vilkår« (ibid.). Han bekender sig med andre ord ikke til nogen specifik religion, men er i høj grad bevidst om, hvordan værket tangerer spirituelle og mystiske orienteringer, der vægter forbundetheden mellem det værende og sætter parentes om en fornuftsbaseeret tilgang til virkeligheden, for i stedet at prioritere meditation, den personlige erfaring og det paradoksale.

Når man forholder sig åbent, er et vilkår imidlertid også, at man ikke selv er herre over, hvad der melder sig, og på trods af at Nordbrandt ofte har distanceret sig fra den kristne kirke, er der flere af dens elementer, som alligevel har fundet vej til værket. Udtryk som fx »brød og vin« (Nordbrandt 1977, 18), »ritual« (ibid.), »lidelse« (ibid. 20), »kors« (ibid. 30), »korsfæste« (ibid.), »straf« (ibid.), »helligt« (ibid. 31) og »døbt« (ibid.) forbinder sig næsten uvægerligt hermed. En anden ting er, at man heller ikke fuldt ud kan bestemme, hvilke associationer ens digte vækker hos andre. Og ligesom Nordbrandt har taget udgangspunkt i sine egne erfaringer med at bebo Guds Hus og har skrevet et værk, som reflekterer disse ud fra hans særlige bevidsthed, har jeg i denne artikels sammenhæng forholdt mig så åbent som muligt til, hvad værket kan sige mig. Det betyder ikke, at jeg forsøger at sætte mig i kunstnerens sted, men det indebærer, at jeg ikke har prioriteret at anlægge et bestemt teoretisk eller metodisk perspektiv på værket. I pagt med samlingens egen meditative tilgang har jeg derimod tilladt mig at glide ind i bogens univers og lade digtene filtrere igennem min bevidsthed for at se, hvad der aflejrer sig.

## Bogen – et overblik

*Guds Hus* består af tre dele, hvoraf den første og sidste del kun indeholder et enkelt digt, mens hoveddelen, der også bærer digtsamlingens titel, udgøres af 26 digte. Den første del fungerer som en prolog til samlingen og skiller sig mærkbart ud fra resten af værket. Som overskriften, »Hvad værtinden fortale om Guds Hus«, tydeliggør, er udsigelsessubjektet placeret hos husets værtinde. I en længere og mere prosaisk formuleret beskrivelse fortæller hun om sin families liv i huset. På baggrund af en dramatisk beretning om krige og diverse familietragedier placerer hun huset og giver det historie. Vi hører bl.a. om, at det har overlevet bombardementet af byen, om familieforretningen som krakkede, morens død og farens selvmord, og om det afsondrede liv, hun har ført med sin halvskøre bror, indtil han faldt ned ad en af husets trapper og flækkede kraniet. Herefter brød hun sig ikke længere om at bo i huset og valgte at leje det ud. Ikke mindst beskriver værtinden huset som et spøgelseshus, der foruden taranteller huser diverse familiemedlemmer, som efter deres død er vendt tilbage og har indtaget værelserne.

Herefter følger værkets hoveddel, »Guds Hus«, hvis tæt forbundne – og måske netop derfor titelløse – digte alle relaterer til huset og kredser om, hvad det er for et sted, hvordan man kommer dertil, og hvordan livet udfolder sig i og omkring huset. Der er ikke nogen entydig lineær udvikling imellem digtene, der snarere knopskyder omkring nærtbeslægtede forhold. Dog kan man ane en tendens til, at de første tretten digte fokuserer på spørgsmål om vejen til huset, hvordan det ser ud, og hvordan det er at bo der. Fra og med det fjortende digt med indledningsverset »Som et modent granatæble« (ibid. 24) introduceres et kærlighedsforhold, som præger nogle af de efterfølgende digte, hvorefter perspektivet udvides igen, og det religiøse aspekt kommer i centrum. Endelig leder de sidste digte frem mod den opstigning, som også er titlen på værkets afsluttende afsnit.

Det enkeltstående digt i »Opstigningen« er stil- og udsigelsesmæssigt tættere forbundet med hoveddelen end værtindens indledende fortælling. Alligevel står digtet for sig selv og får derigennem karakter af en slags epilog. Det flugter da også med, at det omhandler over-

gangen fra liv til død. »Vi døde lige så fint som på konditori« (ibid. 39), står der i et af digtets vers. En prægnant metafor indrammer desuden verden på en måde, som betoner dens karakter af kollektivt blænd- og åndeværk: »Hele verden var et dæmonkalejdoskop / drejet rundt af et mekanisk skelet, / som andre skeletter måtte trække op« (ibid.). Digtet – og samlingen – ender med en beskrivelse, der følger sig til de metafysiske momenter, som Jan Rosiek har fremhævet, at Nordbrandts forfatterskab er rigt på (Rosiek 2003). Slutningen lyder:

Så gik vi fløjtende og trommende op i bjærgene  
 og kun de store sjæle, kaldet klipper  
 havde sanser fine nok til at opfatte os  
 og lade vores musik forvandle dem til ører  
 på en uddød verden, som da blev levende.  
 (Nordbrandt 1977, 39)

Her er der ikke tale om nogen konventionel religiøs bekendelse, men om en opstigning med metafysiske overtoner, der understreger samhørigheden mellem menneske- og naturverdenen og herunder beskriver et kredsløb mellem sanseligt og sjæleligt, materielt og immaterielt, liv og død. *Guds Hus* illustrerer en holistisk tilgang til det værende.

## I begyndelsen

Samlingens hoveddel, »Guds Hus«, indledes af et suverænt digt, der med det samme gør det klart, at Guds Hus er langt mere og andet end en konkret bygning. Digtet kan betragtes som en alternativ skabelsesberetning. Gennem fire strofer af seks vers kommer det frem til en sidste, enlig sætning, som lyder: »Således byggede vi Guds Hus sammen« (ibid. 11). Det er et definitivt og nøgternt udsagn, men det optræder på baggrund af en alt anden end logisk forståelig proces. Hvordan den slags byggeri lader sig gøre, er nemlig langt fra blevet åbenlyst.

Digtets første strofe lyder:

Jeg startede tidligt, på stor afstand,  
da mine ord endnu kun var ord.  
Ved middagstid var de blevet til sten,  
da stenene syntes alt for lette  
og mine skridt fortsatte erindringen,  
som ikke længere magtede at følge med.  
(ibid.)

I pagt med den kristne skabelsesberetning er ordene også her det, som udgør de initiale byggesten, hvorudfra Guds Hus skabes. Imidlertid har de ikke stenenes normale tyngde, og den vej, som jeget går, har heller ikke nogen klar udstrækning. Den er snarere cirkulær eller spiralisk: »Vejen var stadig sin egen begyndelse / mere uvis for hvert øjeblik / den passerede de samme, grå klipper« (ibid.). På den vis suspenderes forestillingen om en foruddefineret plan og lineær udvikling. Videre hører vi i den tredje strofe om jegets tale:

Hvad jeg sagde kunne ikke længere  
bære vægten af tiden, som gik.  
Derfor gik jeg fremad ved at gå tilbage.  
Kast for kast samlede stenene mig op  
fra det landskab, de slog ned på.  
(Ibid.)

Vejen frem viser sig tillige at være en vej tilbage. Forholdene er m.a.o. paradoksale og vrangvendte, og her er det således heller ikke jeget, som kaster sten ud i landskabet. Ligesom – eller kun næsten ligesom – en film, der spilles bagfra, er det derimod stenene, der samler jeget op.

Også den gangmetaforik, som danner en rød tråd igennem digtet, imploderer. Tidligere har vi bl.a. hørt, at skridtene fortsatte en erindring, der ikke kunne følge med, og at ordene ikke kunne bære vægten af tiden, som gik. I den fjerde strofe lyder det: »Det gik ikke. / Det var ikke længere muligt at gå, / hvor gangen var lytten til sit eget ophør« (ibid.). Ordene, der i begyndelsen af digtet blev til sten, får desuden selv mæle i slutningen af digtet: »Hver sten udsagde højt sin egen vægt



/ og hvert ord vejede sin specielle sten / efterhånden som jeg samlede dem op« (ibid.). Her ser vi også, at rollerne endnu engang er byttet om, så det nu er jeget, der samler ordstenene.

Digtet kredser om en række genkommende elementer som jeg, gang, ord, sten og vægt, men disse størrelser står ikke i noget fast forhold til hinanden. Derimod vikler de sig ind i hinanden og bytter plads på alt andet end forudsigelige måder. Ligesom vi erfarede, at Nordbrandt i sin poetiske praksis foretrækker at balancere på kanten af det ubevidste, har det lyriske jeg i dette digt heller ikke kontrol over den proces, han sætter i gang. Han står ikke uden for den, men hvirvles ind i den, og Guds Hus kommer på denne vis til at fremstå som produkt af en i høj grad mystisk og paradoksalt skabelsesproces. For ikke at sige, at tilblivelsen overskrider jeget og får et kollektivt præg, hvilket også understreges af den afsluttende linje: »Således byggede vi Guds Hus sammen« (ibid. 11).

## Sten

Den mystiske skabelsesproces i digtet er i allerhøjeste grad sin egen, men som antydet alluderer den samtidig til *Genesis'* forestilling om, at Gud skaber verden ved at udsige, hvordan den skal være. Ligeledes i Nordbrandts digt gælder det, at i begyndelsen var ordet. Desuden vækker stenens centrale position i digtet associationer til en række andre skriftsteder. Særligt oplagt er det at tænke på Jakob fra *Det Gamle Testamente*, der på vej til Karan sover med en sten som hovedgærde og drømmer om en stige, der går fra jorden til himlen, hvorpå englene bevæger sig op og ned. Derpå møder han Gud, der velsigner ham, og da han vågner, siger han: »'Herren er i sandhed på dette sted, og jeg vidste det ikke!' Og han blev grebet af frygt og sagde: 'Hvor er dette sted frygtindgydende. Det er jo selve Guds hus, det er himlens port!'« (1. Mos. 28, 16–18). Efterfølgende rejser han stenen som støtte, døber stedet Betel og aflægger et løfte om at tjene Gud.

Myten om Jakobstigen knytter på denne vis stenen og huset sammen og etablerer et sted for forbindelsen mellem det immanente og transcendent. I sin bog *Naturens lys. Vestens naturfilosofi i høj-*

*middelalder og renæssance 1250–1650* (1998) har Aksel Haaning et afsnit med titlen »Stenens mysterium«, som også refererer til dette bibelsted. I den sammenhæng trækker han endvidere en tråd til den arabiske alkymi, som har en forestilling om en mystisk sten

som ikke er en sten, den er sin egen »moder« og »fader«, begyndelsen er slutningen og i slutningen findes begyndelsen. »En berøring med denne sten er en blød berøring, og i den findes meget blidhed. Men dens tyngde er stor, dens smag er sød og dens natur er det samme som luftens natur« (Haaning 1998, 124).

Her finder vi altså en skildring af et i høj grad paradoksalt ur-element, der samler alt andet i sig. Haaning henviser til endnu et arabisk skrift, som ligeledes forbinder en særlig sten og et fabelagtigt, visdomsfyldt hus. Heri står der:

Altså, søn, vil jeg vise dig denne stens sted. Du skal vide, at denne kundskab (*hanc scientiam*) er på et bestemt sted, og det sted er alle vegne. Dette sted er de fire elementer, og der er fire nøgler, fire døre, fire hjørner, fire stadier og fire vægge. Dette hus er det skatkammer, hvor alle de kosteligste ting (*sublimia*) fra videnskab og visdom og de herligste ting (*rebus gloriosissimis*), vi ikke kan besidde, er opskattet« (ibid. 125–126).

Det er en beretning, som på mange måder korresponderer med Nordbrandts karakteristik af Guds Hus, der også overskrider det konkrete fundament, det er bygget på, og lægger op til en paradoksalt indsigt i, hvordan det værendes forskellige former er fundamentalt forbundet med hinanden. Og netop fordi denne indsigt er almengyldig, kan Guds Hus – som Nordbrandt også selv fremhævede – i princippet findes alle steder.

Jeg ved ikke, i hvilken udstrækning Nordbrandt har kendt til disse skriftsteder, og det er heller ikke afgørende. Det afgørende er, at det indledende digt indstiller læserens forventning på, at vi i *Guds Hus* indtræder i et univers af en i høj grad mystisk og imaginær karakter. Og samtidig med at dette univers formulerer sin egen form for meta-

fysik, lader det en række andre religiøse og spirituelle referencer rasle som spøgelse i skabene. Til Nordbrandts egen påpegning af, at værket har elementer af zen, sufisme og panteisme, kan vi tilføje dets allusioner til *Det Gamle Testamente* og arabisk alkymi.

## Vejen

Parallelt med at der i det første digt er nogle gennemgående elementer, som indgår i forskellige kombinationer med hinanden, kan man i digtsamlingen som helhed finde en række topoi af særligt fremtrædende karakter. Det drejer sig især om motiver som vejen, trapper og trin, huset og vandet, og det er med udgangspunkt i disse brikker, at jeg i det følgende vil optegne billedet af *Guds Hus*.

Vejen er som bekendt en meget central litterær topos og dét i dobbelt forstand af dette begreb, der på én gang henviser til et sted og anvendes om et forestillingsmønster. Mikhail Bakhtin har i »Afsluttende bemærkninger« i *Rum, tid og historie – kronotopens former i europæisk historie* skrevet om vejens kronotop som det foretrukne sted for tilfældige møder og som krydsningspunkt for folk med forskellige baggrunde bl.a. socialt, nationalt og religiøst (Bakhtin 2006, 161ff.). Et sådant bredere samfundsmæssigt perspektiv er dog ikke udfoldet i Nordbrandts værk. Her handler det primært om den enkeltes vej, idet digtsamlingens beskrivelser lægger op til eksistentielle og erkendelsesmæssige spørgsmål knyttet til det at finde vej. Det er spørgsmål, som også fremgår af metaforer som fx livets vej, vejen til indsigt og vejen til det guddommelige – eller måske skulle vi i Nordbrandts tilfælde hellere bruge religionshistorikeren Rudolf Ottos begreb om det numinøse. I dette begreb, som præsenteres i bogen *Das Heilige* (1917), ligger nemlig en forestilling om det hellige, som går på tværs af alle religioner, og som heller ikke kan begribes rationelt, men kun opleves.<sup>2</sup>

---

2. Se fx Den Store Danskes beskrivelse af begrebet [https://denstoredanske.lex.dk/det\\_numin%C3%B8se?utm\\_source=denstoredanske.dk&utm\\_medium=redirect-FromGoogle&utm\\_campaign=DSDredirect](https://denstoredanske.lex.dk/det_numin%C3%B8se?utm_source=denstoredanske.dk&utm_medium=redirect-FromGoogle&utm_campaign=DSDredirect)

Allerede i det første digt erfarede vi, at den vej, der fører til Guds Hus, er alt andet end fastlagt og lige, og da spørgsmålet om vejen kort efter dukker op igen, lyder det:

En ven spurgte mig om vejen  
til Guds Hus.  
Jeg trak på skulderen og sagde:  
– Spørg værtinden.  
Hvis han havde taget mig alvorligt,  
ville han have været der  
med det samme.  
(Nordbrandt 1977, 13)

Det forekommer umiddelbart underligt, at jeget ikke svarer, men henviser til værtinden. Imidlertid er det gennemgående, at digtene ikke er logiske. De sammenvikler derimod et konkret og abstrakt forståelsesniveau, og mere end et fysisk lokaliserbart sted, som andre kan føre én til, fremstår Guds Hus som udtryk for en indsigt og en tilstand, der går over det paradoksale.

Dette synspunkt understøttes af et digt, der indledes med versene »Alle veje fører til Guds Hus / men ikke på samme måde« (ibid. 16). Det beskriver, hvordan man ender det modsatte sted af den retning, hvori man gik, hvilket dog heller ikke betyder, »at du kommer der blot ved at blive« (ibid.). Al logik er tydeligvis suspenderet, og endnu engang må vi gå det paradoksales vej, som zenbuddhisterne også anførte som vejen til indsigt. Eller med digtets mere profane ord:

Matematik er for datamater.  
Guds Hus er for vand,  
figentræer, slanger og æsler  
og folk som har fået evnen

til at le af det indlysende.  
(ibid.)

Guds Hus placeres altså i modsætning til det, man kan regne sig frem til, og i stedet knyttes det sammen med vandet, dyrene og de mennesker, som går op imod det ellers åbenlyse. Også disse elementer trækker religiøse konnotationer med sig. Figentræet, slangen og æslet er på én gang del af en konkret græsk topografi og en kristen religiøs forståelsesramme, og tilsvarende kan de leende folk associeres med en positur, der har sin parallel i figurer som barnet, den hellige dåre og den leende Buddha.

Æslet møder vi desuden i et andet digt, hvor vejmetaforikken dominerer. Dets første strofe lyder:

Et æsels melankoli  
er æsel hele vejen igennem.  
Men når æslet dør  
og ligger på vejen med opsvulmet mave  
er kun stanken æslets,  
melankolien vores.  
(ibid. 19)

Strofen udmåler en forskel mellem dyr og mennesker, som påpeger, at dyret er, hvad det er, mens mennesket adskiller sig ved sin evne til følelsesmæssigt at påvirkes af det, det oplever. Til dette hører dog også, at tungsindet igen kan fejles bort, og idet fuldmånen stiger op »tung som tusind vognlæs tomater«, ser det lyriske vi den nu i æslets billede og får for første gang »øje på ørerne, den mangler / og glæder os over at alle veje / går nedad mod byen« (ibid.). Det er der trods alt en vis humoristisk forløsning i.

I digtet finder vi desuden et træk, der er gennemgående for samlingen, nemlig at dens rumlige akse er præget af en vertikal orientering. Og ligesom vi i det indledende digt befandt os på en underlig, snoet vej, gælder det for den vej, som jeget går ad med sine døde venner til slut i samlingens hoveddel, at den viser en opadstigende, spiralformet bevægelse: »sammen gik vi op ad vejen / der forsvandt bag bjærgene / og kom til syne igen lidt højere oppe / og forsvandt igen og kom til syne« (ibid. 36). I *Guds Hus* er rationaliteten og logikken tilsidesat; her er ingen veje lige.

## Trapper og trin

Vejmetaforikken og den vertikale orientering videreføres i værkets beskrivelser af trapper og trin. Det gælder eksempelvis i et digt, der indledes med versene »Der er 999 trin / op til Guds Hus« (ibid. 20). Det overvældende antal trin trækker straks i retning af en mytisk forståelsesramme, og Jakobs tidligere nævnte drøm om himmelstigen toner frem som en mulig klangbund bag digtet. De religiøse konnotationer bliver ikke mindre af, at vi hører, at hvert trin »har navn / på en bestemt lidelse« (ibid.), og at det derfor er uoverstigeligt at nå op, hvis man tænker på dem. Af denne grund foreslår digtet da også en anden både fysisk og mental bagage: »Hvis du bestiger dem / med et barn i armene / og tænker på udsigten, / mærker du ikke trinene / og bliver ligeglad med udsigten« (ibid.). Det viser sig endnu engang, at ens egen bevidsthedsmæssige indstilling er afgørende for, om man lykkes med at få adgang til Guds Hus, ligesom barnets centrale rolle kan give associationer til tanken om, at man skal blive som barnet for at komme ind i himmelen.<sup>3</sup>

Selvom Nordbrandts skildring af Guds Hus først og fremmest er sin egen, er der således mange elementer, der alluderer til religiøst arvegods, og som alt efter læserens kulturelle horisont kan føre denne i forskellig retning. Det gælder også, når vi i et digt læser:

---

3. Måske er der på dette sted i samlingen også en hilsen til Henry Millers *Kolossen fra Maroussi* (1941), som omtaler 999 trin op til en fæstning i havnebyen Nauplia (Miller 1991, 51). Det sker nemlig i forbindelse med en beskrivelse af en underfuld rejse, Miller var på i Grækenland, hvor han oplevede at blive ét med verden omkring sig. Bl.a. skildrer han sin ankomst til Poros som et sakralt øjeblik og »en frydefuld oplevelse, som næsten er for skøn til at kunne huskes« (ibid. 46), ligesom han omtaler det at bevæge sig fra sted til sted i Grækenland som »at fornemme det ulmende, skæbnesvangre drama i menneskeracen under dens cirkelvandring fra paradys til paradys. Hvert holdt er en sten på den sti, der er afmærket af guderne selv« (ibid. 48). Denne sti siges intet ophør at have, og tilsvarende betragtes klipperne som levende størrelser, man bliver ét med, når man dør: »denne klippe er en levende klippe, en guddommelig energibølge, som svæver i tid og rum og dirigerer en kort eller lang pause i den uendelige melodi« (ibid.). Med andre ord er der et fællesskab til Nordbrandts samling, såvel hvad angår den konkrete geografi som oplevelsen af sammenhæng med omverden.

Det er vanskeligt at bo  
i Guds Hus.  
Mange trapper  
må vi op af  
hver eneste dag  
for at få brød og vin på bordet.

Deres rækkefølge  
er et ritual  
mere og mere  
utåleligt at overholde  
og mere og mere  
umuligt at undgå, dag for dag.

Gud ved, hvad Gud gør.  
(ibid. 18)

De mange trapper og opstigningen overskrider nemlig også her det konkrete fundament, de er bygget på. Og samtidig med at vin og brød er grundingredienser i et middelhavsmåltid, er det svært ikke at komme til at tænke på nadveren, hvor vinen repræsenterer Jesu blod og brødet hans legeme. Disse associationer næres desuden af, at vi efterfølgende hører, at rækkefølgen er et ritual, som man ikke kan undgå og dog har svært ved at holde ud. Det betyder ikke, at digtet gør sig til repræsentant for en kristen religiøs holdning, men det vil sige, at det tangerer nogle parallelle erfaringer, for så vidt som det at leve i Guds Hus bevirker, at man må bøje sig ind under højere magter og overgive styringen til mægtigere kræfter end en selv.

Endelig nævnes trin og trapper i et af afdelingens sidste digte i forbindelse med en skildring af et vi, som engang har hørt til huset, men nu står udenfor og stiller spørgsmålet om, hvordan vi kan »vende tilbage / for at ændre de ting, der fordrev os / uden at blive røbet af vores erfarne skridt? // Sådan som vi går op ad de mange, natlige trapper / uden om de løse trin og faldlemmene / og kender stedet på stenen, hvor blodet skal spildes« (ibid. 34). Passagen trækker på værtindens beskrivelse af Guds Hus som et spøgelseshus og henviser i samme

ombæring til en ildevarslende, offerlignende sten, uden at dennes karakter beskrives nærmere. I parallel til de tidligere berørte sammenknytninger af mystiske sten og Guds Hus er det også i dette digt en sten, der optræder som husets markør.

## Huset

Efter at have været omkring diverse adgange til Guds Hus, er det nu blevet tid til for alvor at se på huset selv. Huset er en af de absolut mest centrale topoi i Nordbrandts forfatterskab, hvilket også er blevet kommenteret i sekundærlitteraturen og mest indgående i Thomas Bredsdorffs *Med andre ord. Om Henrik Nordbrandts poetiske sprog* (1996), som har et kapitel med titlen »Huset og fyrsten i digtet«, og i min egen *Mødesteder. Om Tomas Tranströmers og Henrik Nordbrandts poesi* (2013), hvor et kapitel er viet til huse. I den essayistiske bog *Nissen flytter med* (1988) har Nordbrandt desuden selv reflekteret over en lang række af de huse, han har boet i, ligesom *Breve fra en ottoman. Indtryk fra Tyrkiet og Grækenland* (1978) indeholder essayet »Udsigter fra græske huse«, hvor han skriver, at han på Symi boede i »et hus, der lå på en bjæragskråning højt over byen og af de lokale beboere blev kaldt for 'Guds Hus'« (Nordbrandt 1985, 156). Her nævner han desuden, at årsagen til, at han har skrevet så meget om huse, findes i det indlysende forhold, at »vores tilværelse jo udfolder sig i og omkring husene« (ibid. 160). Huset er m.a.o. et oplagt forestillingsmønster, når det handler om at reflektere over jeget og eksistensen, og det er også tilfældet i *Guds Hus*, der yderligere forlener den menneskelige forankring med et økologisk og metafysisk perspektiv.

Værket giver en række konkrete geografiske oplysninger om Guds Hus. Hertil hører, at det ligger højt og er vindblæst (ibid. 5), at det er omgivet af en vild have (ibid. 12), støder op til en kirkegård (ibid. 17), og at der er klipper bag huset (ibid. 26). Endvidere er der en håndfuld digte, som bevæger sig ind på en beskrivelse af husets konkrete karakter. Et digt indledes således med verset »Guds Hus ser ikke ud af meget« (ibid. 12) og beskriver det som »Et hus på vej til at blive en



ruin / omgivet af en vildtvoksende have« (ibid.). I stil med mange andre huse i Nordbrandts lyrik er det altså stærkt forfaldent, hvilket mere specifikt viser sig i, at kalken falder af i flager, at skodderne er bleget af solen og svinger i vinden, ligesom murene og taget støtter sig til hinanden (ibid.). I digtet hører vi desuden for første gang om cisternerne, som befinder sig under huset, og som jeg vender tilbage til i beskrivelsen af vandet. Økonomiseringen med vandet er nemlig afgørende for at opretholde balancen mellem menneskets og naturens behov: »At leve i Guds Hus er en streng disciplin« (ibid.).

Det skrøbelige og faldefærdige ved huset fremgår også af et digt, hvis gennemgående greb er, at det beskriver huset på grænsen til at forvandle sig til noget andet. Elementer som vægge, vinduer og cisterner står således over for at kunne blive til afgrunde, gravsten og ørkener, ligesom vi hører, at stjernerne kan transformeres til spørgsmål. Hermed viser huset sig ikke alene at have fortidens døde, men også et fremtidigt ophør indskrevet i sig. Alligevel danner det for nuværende en underfuld verden, hvor alt holdes sammen på sin særegne måde. I digtets tredje og afsluttende strofe lyder det nemlig:

Kun lænet til væggene er det muligt  
at drikke vandet og betragte  
stjernerne gennem de åbne vinduer  
uden at spørge om tørstens årsag.  
(ibid. 14)

Vi befinder os endnu engang uden for almindelig logik, men dersom man er villig til at acceptere det paradoksale, kan udsagnet tolkes som et udtryk for, hvordan den, der lever i huset, oplever sammenhæng og umiddelbar meningsfylde.

I tillæg til at være konstitueret af sine ydre rammer er huset defineret af det liv, der finder sted i det. Allerede i værtindens fortælling hørte vi, at huset er hjemsted for spøgelse, og dette motiv går igen i hoveddelen, bl.a. idet jeget beskriver, at »De som boede i Guds Hus / før vi flyttede ind / er enten døde eller i fængsel« (ibid. 33), og at han derfor må omskabe dem, muliggøre deres flugt og med musik føre dem over bjergene. Edderkopperne, som værtinden nævnte, optræder

ligeledes i flere digte og understøtter husets gotiske og spøgelseslige træk. I et digt omgøres hele verden ligefrem til en edderkoppeverden, hvori Gud indtager positionen som den ypperste edderkoppe-dirigent, der går rundt i et vældigt net og laver »musik med vores magtesløse kroppe« (ibid. 23). Digtets grundtone er humoristisk, alligevel sporer man en negativ klang af, at mennesker bliver gjort til marionetter i et større spil.

Efterfølgende udfoldes det kritiske perspektiv i et digt, der kommenterer på sufiernes udtryk »Jeg er Gud«, hvilket for dem er »den højeste erkendelse / fordi Gud skabte Verden / som en verden af spejle / til at beskue sin egen skønhed i« (ibid. 29). Konfronteret med en verden, der viser talrige eksempler på grum nød og lidelse, forekommer en sådan antagelse imidlertid absurd, og det lyriske jeg drager i stedet den konklusion, at »Gud er humorist, ikke æstet« (ibid.), og til slut siger han: »Du er vist en rigtig filur, Gud. / Du kan sgu selv være dig selv« (ibid.). At værket eksponerer en holistisk forståelse af det værende, er altså ikke det samme, som at Nordbrandt har lagt sin religionskritiske grundholdning på hylden.

Dog er det ikke alene gespenster og kryb, som Guds Hus lægger rum til, men også jeget og dets elskede. *Guds Hus* er ikke blandt de af Nordbrandts samlinger, hvor kærlighedsforholdet fylder mest, men det berøres dog i hoveddelens midte. Her beskrives kærligheden i billedet af et modent granatæble, hvis bitre kerner man ikke kan undgå, når man forsøger at slukke tørsten med frugtens søde saft (ibid. 24). Vi fornemmer således, at kærligheden på én gang er frydefuld og kompliceret. Det udfoldes også i et digt, der indledes med versene: »I Guds Hus var vi voks / i hinandens hænder, / til vokset smeltede / og vi stod med hænderne tomme« (ibid. 27). Herefter beskriver digtet i en arabeskagtigt sammenslynget form, hvordan kroppene splintredes, og enkeltdele spredtes. Kærlighedens hus er tydeligvis skrøbeligt, og at huset og menneskene er forbundne, fremgår også et sted, hvor jeg sammenligner sig selv med huset. Mens huset imidlertid har tre cisterner – en til menneskets indre, en til dets ydre og en til træerne – har jeget kun to og kæmper med spørgsmålet: »Hvordan skal jeg rense mig / for dig, min elskede?« (ibid. 25). Kærligheden er ikke let, men den er der og har inficeret kroppen og dens indre forbindelseslinjer.

## Vandet

Spørgsmål om forbindelseslinjer – og herunder problematikker om vand, tørst og renselse – er i det hele taget centrale i samlingen. Vi har allerede hørt, at det er en streng disciplin at bo i huset, og det skyldes ikke mindst, at det er en udfordring at sikre, at der er vand nok til både at drikke, vaske sig i og vande haven med (ibid. 12). Sommeren tømmer helt konkret cisternerne, og med det in mente forstår man også, hvorfor der kan stå: »Cisternerne er kun cisterner, / så længe de ikke er ørkener« (ibid. 14). På dette sted er faren for at løbe tør for vand helt reel.

Cisternerne spiller derfor en afgørende rolle for livet i og omkring Guds Hus, og deres gennemgribende betydning illustreres i et digt, der indledes »Om aftenen blander cisternerne sig / i vores samtaler på terrassen« (ibid. 22). Her hører vi, hvordan cisternerne danner et slags ekkorum, som bevirker, at samtalerens ord kastes tilbage, betydningen forvanskes, og grammatikken bryder sammen. Selv huset kan ikke stå imod, og forvandler sig til »et havareret / dybthavsundersøgelsesskib / styret af et system af tanke / vi ikke forstår« (ibid. 22).

At alt er forbundet, også selvom man ikke altid begriber den underliggende mekanik, træder med al tydelighed frem i samlingens mest enkle og smukke digt om vandets betydning. Det lyder sådan her:

Vand er vand.

Men disse bjerge  
kommer først til deres ret  
set gennem et glas  
fuldt af det vand  
der faldt på dem  
i løbet af vinteren  
og siden er blevet opbevaret  
omsorgsfuldt i cisterner  
for at blive drukket  
en hed sommeraften som denne.

Jeg som intet tror  
ved, at dette vand er helligt.  
Den som drikker det  
ser sig selv fra bjærgene

det har døbt.  
(ibid. 31)

Det er et lysende digt, som i ét billede og én tanke sammenfatter værket holistiske erfaring. Med en klarhed som vandet selv beskriver digtet, hvordan vandet, bjærgene og jeget er forbundne og indgår i et meningsgivende kredsløb. Vandet er selve det element, der skaber disse forbindelseslinjer, og som gør det muligt for jeget at erkende dets samhörighed med den omgivende verden. Selvom jeget også her understreger sin position som principielt ikke-troende, bekender han sig således til det, vi kan kalde en naturreligiøs erfaring på profane vilkår. Det er samlingens reneste eksempel på den økologiske oplevelse og på det behov for at sætte sig ud over det enkelte menneskes perspektiv og se sig som en del af et større naturunivers, som Nordbrandt også fortalte Skyum-Nielsen om i forbindelse med deres samtale om bogen.

Når jeget i det sidste digt i afdelingen »Guds Hus« går sammen med sine døde venner op i bjærgene, er det da også ad en snoet vej, som har en både forsonende og helende effekt, og som til sidst ender med, at de forenes »i lyden af bækkene, / de iskolde smeltevandsbække / med den rensende lyd af erindringen / om den brændende sne på bjærgenes tinder« (ibid. 36). I *Guds Hus* er der nok mange metafysiske indslag, men opstigningen fører ikke ud af denne verden mod andre transcendentale universer. I billedet af vandet sendes de afdøde derimod ind et evigt kredsløb, som både natur og mennesker er afhængige af.

## På vej væk

Det havde været oplagt at sætte punktum for afsøgningen af digtsamlingen på dette sted, men der er en brik, som ikke har passet så godt ind i de foregående kategorier, men som ikke desto mindre er vigtig at få med. Det drejer sig om det digt, der kommer umiddelbart efter det om vand, vi lige har set på, og som lyder sådan her:

En samtale om træer  
er kun en forbrydelse,  
når træerne ikke taler med  
og aften kun afslutning på en dag  
når det svindende lys ikke  
efterlader visse ting uafklarede.

Vinden ved dette,  
når den blæser gennem  
euchalyptustræernes blade  
og stjernerne gør det indlysende,  
at min hånd og mit hjerte  
kun er skygger af hinandens skælven.  
(ibid. 32)

Teksten henviser til Bertolt Brechts berømte digt »An die Nachgeborenen«, som indeholder spørgsmålet »Was sind das für Zeiten, wo / Ein Gespräch über Bäume fast ein Verbrechen ist. / Weil es ein Schweigen über so viele Untaten einschliesst!«. <sup>4</sup> Imidlertid bruger Nordbrandt citatet på sin egen måde og vender det om ved at fremhæve, at det, der kan forekomme barbarisk ved at beskæftige sig med naturen i tider, der er præget af alvorlige problemer, ikke længere er det, når træerne selv får stemme i samtalen. Hermed påpeges det afgø-

---

4. Digtet kan læses og høres i sin helhed her: <https://www.lyrikline.org/de/gedichte/die-nachgeborenen-740>. På dansk lyder det: »Til dem der kommer efter os«: »Hvad er det for tider, hvor / en samtale om træer næsten er en forbrydelse. / Fordi den tier om så mange ugeringer!«

rende i, at mennesket ikke kun lytter til sig selv, men også til den verden, der er omkring det. Naturen tilskrives en holistisk indsigt, som den bibringer det menneske, der forholder sig omsorgsfuldt og inddragende til sin omverden. Ved at møde denne åbent erfarer jeget, at den samme skælven, som vinden forårsager i træernes blade, også går igennem ham selv og gør det muligt for ham at omsætte sine erfaringer til poesi. Det er et smukt og løfterigt sted i digtsamlingen både på menneskets, naturens og digtningens vegne.<sup>5</sup>

### Slutningen

I det foregående har jeg tegnet et billede af en af Nordbrandts digtsamlinger, som ligger mere end fyre år tilbage i tiden, men som er særdeles aktuel også i dag, hvor klimakrisen på ny har sat spørgsmålet om menneskets forhold til sin omverden på dagsordenen.<sup>6</sup> Men selv hvis denne problematik ikke var så fremtrædende, ville det ikke have formindsket betydningen af Nordbrandts samling. Ligesom han selv beskriver, hvordan værket på én gang er forankret i et bestemt landskab og knyttet til nogle konkrete erfaringer og oplevelser, han havde med at bo i Guds Hus, så er det, værket i sin essens handler om, hævet over specifikke stedlige og tidslige forhold. Digtene berører alment eksistensfilosofiske erfaringer af, at man som menneske ikke er en isoleret størrelse, men indgår i sammenhæng både med dem, der har været her før én selv, og med den natur og de omgivelser, der er omkring én. De skildrer oplevelser af, at der er en større sammenhæng

- 
5. Dette er i øvrigt ikke det eneste sted i forfatterskabet, hvor der henvises til dette citat af Brecht. Som allerede antydnet i omtalen af 'det genialt monomane forfatterskab' er der en lang række motiver og elementer, som Nordbrandt gentagne gange vender tilbage til, og i *Spøgelseslege* er der et digt med titlen »Digt mod Bert Brecht«, der også er økokritisk anlagt og begynder med ordene »Når en samtale om træer er en forbrydelse / lever vi i mørke tider, sandelig!« (Nordbrandt 1998, 51. Se også Bredsdorff 1998, 147).
  6. Samlingens aktualitet kan også indirekte siges at vise sig deri, at Ekse K. Mathiesen i 2012 har udgivet en lille digtcyklus, der ligesom Nordbrandts værk har titlen *Guds hus* og ligeledes undersøger dette begreb under en primært økologisk synsvinkel.

og en udvidet samhørighed, som overskrider subjektets begrænsede perspektiv.

Med Guds Hus ikke kun som den konkrete betegnelse for det hus, Nordbrandt boede i, men også som en samlende metafor for de erfaringer, han tilegnede sig på dette sted, er det oplagt, at der melder sig en religiøs klangbund bag værkets beskrivelser. I Nordbrandts tilfælde er det imidlertid karakteristisk, at denne ikke relaterer til en enkelt referenceramme, men kombinerer arvegods fra såvel en kristen som en orientalsk og arabisk kulturbaggrund. Nordbrandts digte støtter ikke op om det religiøse i nogen konventionel forstand; derimod transformerer han forskellige religiøse brudstykker i den paradoksale smeltdigel, som hans digtsamling udgør. Herigennem kommer han frem til, at den, der intet tror, alligevel godt kan vide sig sikker på det hellige i naturen, ligesom han viser, at digtet kan bruges som en form til at videregive denne erfaring. Og dét vel at mærke på måder, som ikke restløst går op, men hvor der tværtimod bliver ved med at være noget gådefuldt og uforståeligt på færde. Som vi har set, hviler Nordbrandts digtning på en poetologi, der betræder grænseområdet til det ubevidste og giver sig ind under tilfældet, men han gør det ud fra en overbevisning om, at det er ad denne vej, man kommer tilværelsens grundelementer nærmest. Til trods for alt det, som vakler og opfører sig underligt i Nordbrandts digte, er der en grundlæggende tro på digtet og dets nødvendighed. På »tilfældet // der op hæver alle / tilfældighederne« (ibid. 21.).

## Litteratur

Mikhail Bakhtin (2006): *Rum, tid og historie – kronotopens former i europæisk historie*. Oversat fra russisk af Harald Jepsen. Aarhus: Klim.

*Bibelen*.

Brecht, Bertolt (1939): »An die Nachgeborenen«. Digtet kan læses og høres her: <https://www.lyrikline.org/de/gedichte/die-nachgeborenen-740>.

- Bredsdorff, Thomas (1996): *Med andre ord. Om Henrik Nordbrandts poetiske sprog*. København: Gyldendal.
- Haaning, Aksel (1998): *Naturens lys. Vestens naturfilosofi i højmiddelalder og renæssance 1250–1650*, København: C. A. Reitzels Forlag.
- Lyrikporten (2016). Henrik Nordbrandt <https://28danskedigtere.gyldendal.dk/#show/36feb225-c01b-4b2b-8251-8765b89e75e9/active/8afaac14-a96c-46d6-b31d-c7e92e173fd5>.
- Mathiesen, Ekse K. (2012): *Guds hus*. København: Clausens Kunsthandel.
- Miller, Henry (1991): *Kolossen fra Maroussi*. København: Brøndum (1941).
- Mønster, Louise (2013): *Mødesteder. Om Tomas Tranströmers og Henrik Nordbrandts poesi*. Aalborg: Aalborg Universitetsforlag.
- Nordbrandt, Henrik (1977): *Guds Hus*. København: Augustinus forlag.
- Nordbrandt, Henrik (1985): *Breve fra en ottoman. Indtryk fra Tyrkiet og Grækenland*. København: Gyldendal (1978).
- Nordbrandt, Henrik (1998): *Spøgelseslege*. København: Gyldendal (1979).
- Ringgaard, Dan (2005): *Nordbrandt*. Aarhus: Aarhus Universitetsforlag.
- Rosiek, Jan (2003): *Andre spor. Studier i moderne dansk lyrik*. Hellerup: Spring.