

Nordisk samtidspoesi:  
Henrik Nordbrandts forfatterskap



Ole Karlsen (red.)

# Henrik Nordbrandts forfatterskap



---

NOVUS FORLAG

OSLO 2021

Nordisk samtidspoesi nr. 10  
Serien ligger ute på <http://omp.novus.no>

©Novus AS 2021.

Omslagsdesign: Tweed

Omslagsfoto: Robin Skjoldborg Photographer, København

e-ISBN: 978-82-8390-060-6

e-ISSN: 2703-8459

Det må ikke kopieres fra denne boka i strid med åndsverksloven eller avtaler om kopiering inngått med KOPINOR, interesseorgan for rettighetshavere til åndsverk.

## Forord

Fredag 12. mars 2020 ble Norge så å si stengt ned, 621 personer hadde da testet positivt på koronaviruset her til lands. Helga før gikk *Nordisk poesifestival | Rolf Jacobsen-dagene* av stabelen, helt i grevens tid. På det tidspunkt var alarmen i ferd med å gå nedover i Europa, men festivalprogrammet forløp i all hovedsak etter planen, og de tilreisende fra de øvrige nordiske land kom seg hjem i tide, før strenge tiltak ble satt inn. I disse tidlige marsdagene fikk publikum således oppleve festivalpoeten Henrik Nordbrandt «live» – ved flere høve. Vi er svært takknemlige for at han kunne komme og for at han senere velvillig stilte opp til en samtale med Louise Mønster som inngår i denne boken.

Også festivalseminaret om Nordbrandts diktning ved Høgskolen i Innlandet (HINN) forløp nesten helt etter programmet. Denne utgivelsen bygger på dette seminaret, og er altså blitt til «under korona». Mange bidro til et uvanlig godt seminar – ikke bare de som holdt vel forberedte innlegg, men også de øvrige deltakerne. Alle disse fortjener en stor takk! Foreliggende skrift er nr. 10 i skriftserien *Nordisk samtidspoesi*, en serie som er et resultat av samarbeidet mellom Nordisk poesifestival og HINN. Gode kolleger i forskningsgruppa *Nordisk litteratur og litteraturdidaktikk* har i årenes løp tatt sin tørn med seminararrangement og bidratt i redaksjonsarbeidet, og alle fortjener en takk! HINN har nok en gang støttet utgivelsen med kroner og øre; man innser åpenbart verdien av at HINN kulturelt og forskningsmessig blir lagt merke til «på kartet».

De åtte første utgivelsene i serien kom i papir, men er nå tilgjengelige også på nett, «open access». Fjorårets og årets utgivelse foreligger som nettpublikasjoner. Men fortvil ikke, for Novus forlag kan trykke «on demand», og man får en bok i posten!

Hamar, 12. januar 2021

Ole Karlsen



# Innhold

Forord .....	5
OLE KARLSEN	
Med oppmerksomheten rettet mot verset .....	9
ASGER SCHNACK	
Unge Nordbrandt .....	15
PETER STEIN LARSEN	
Nordbrandt mellom symbolisme og grotesk satire .....	35
ERIK SKYUM-NIELSEN	
Stemme og stemning hos Nordbrandt .....	57
DAN RINGGARD	
Spøgelser	
Udkast til en nordbrandtsk hauntologi .....	71
LOUISE MØNSTER	
<i>Guds Hus. En meditation</i> .....	93
OLE KARLSEN	
Slutter diktet? Om «poetic closure» med vekt på Henrik Nordbrandts sonetter i <i>Ormene ved himlens port</i> .....	117
INGRID NIELSEN	
«Hva betyr det at se en sporvogn i drømme?» Om drømmenes betydning i Henrik Nordbrandts forfatterskap .....	141

## INNHOLD

LOUISE MØNSTER

Samtale med Henrik Nordbrandt ..... 159

*Om bidragsyterne* ..... 192



## Med oppmerksomheten rettet mot verset

Henrik Nordbrandt debuterte i 1966 med samlingen *Digte*. Siden har han levd av sin diktning, først og fremst som poet, men også innimellom i andre sjangrer: essays, barnebøker, erindringsbøker, en kokebok, m.v. Men det er gjennom lyrikken han har blitt et «household name» over hele Norden; diktene hans har helt fra 1960-tallet av og enda tydeligere utover på 1970-tallet og framover en stemme og en signatur som er umiskjennelig hans egen – *nordbrandtsk*. Selv kom jeg nokså sent til forfatterskapet, en og annen samling hadde jeg nok kommet over, jeg hadde lest noen artikler om han, men mer systematisk lesning ble det først rett etter årtusenskiftet, nærmere bestemt i 2003, og at jeg kom i gang kan jeg egentlig takke Stein Mehren (1935 – 2017) for. Vårvinteren 2003 var jeg nemlig i ferd med å redigere en bok om nettopp Mehrens forfatterskap, og denne boken skulle inneholde en samtale med han, om diktningen hans, om det litterære klima på 1960-tallet, om hans poetologi, m.v. Mehren ville ha spørsmålstillinger på forhånd, hvilket han fikk, og før jeg rakk å avtale tidspunkt for en samtale, kom et vidunderlig essay i posten – helt og holdent sømløst strukturert og ordnet etter de spørsmålene jeg hadde sendt han, endog med rekkefølgen bevart. Men tittelen var han usikker på, og da vi drøftet ulike løsninger, foreslo han spøkefullt med svart humor at tittelen burde være «Håndens skælven i november», han hadde allerede fått merke hvordan Parkinson-sjukdommen han hadde fått påvist, artet seg. Så Mehren var altså Nordbrandt-leser, og jeg ble det også, fra *Håndens skælven i november* (1986) og bakover mot debutsamlingen i 1966, så framover til fabelaktige *Drømmebroer* som han fikk *Nordisk råds litteraturpris* for i 2000. Og siden har man vært «hooked», kunne man si.

Jo, Stein Mehren hadde nok oppdaget Nordbrandts humor både i *Håndens skælven i november* og i andre diktbøker. Men essayet fikk

tittelen «I eksil i min egen tid. Skisse til en roman jeg aldri vil skrive.»<sup>1</sup> Mehren, som debuterte i 1960 og slo gjennom med et brak, følte seg ikke hjemme verken i de litterære eller intellektuelle miljøer; som selv-erklært kulturradikaler med en hang til det metafysiske og med et litterært uttrykk med røtter i billedsterk modernisme, ja endog i romantikken, følte han seg utestengt fra det litterære miljøet som vokste fram på 1960-tallet med en ny poetgenerasjon som satte konkretisme, nyenkelhet, m.v. på dagsorden. Kan hende er der en parallell mellom Nordbrandts mangeårige eksil i landene rundt Middelhavet som har vært så avgjørende for hans diktning, og Mehrens «indre» eksil. Rent biografisk kunne enda flere paralleller trekkes mellom de to, ikke minst hva gjelder traumatiske erfaringer fra krigen og fra barndommen (Mehren mistet språket og ble stum i flere år, Nordbrandt ble bokstavelig talt *shell-shocked* under bombingene av København rett etter sin fødsel), og de hadde nok noen felles litterære utgangspunkter, som hos Ole Sarvig for eksempel. Men mer skiller nok de to. Det gjelder bildespråk og bildedannelse, og ikke minst som antydning: Nordbrandts religionsskepsis er langt mer dyptgående enn Mehrens som nok først og fremst er en anti-dogmatiker i så henseende. Men «dog allikevel»: Mon ikke det også i Nordbrandts rent dikteriske praksis også kan finnes glimt av noe metafysisk og også en form for dennesidig mystikk? Iallfall antydes slikt noe i et par av bidragene i denne antologien.

Når man leser denne boka i strekk, så er det slående i hvilken grad litteraturvitenskapen er en dialogisk og dialogiserende disiplin, på tvers av landegrenser, forskningsgenerasjoner og ulike litteraturvitenskapelige tilnæringsmåter. Og samtalene går mellom artiklene innad i boka og ut til den etter hvert betydelige Nordbrandt-resepsjonen som ellers finnes; stein legges på stein til en bedre og stadig mer mangefasettert og nyansert Nordbrandt-forståelse. Og kunnskap formidles i ulike sjangrer, her i det som nå kalles sakpoesi, essays og artikler. I ei tid der metermålet er tatt fram også innenfor litteratur-

---

1. Essayet inngår i Ole Karlsen (red.): *som du holder mitt hjerte i din ømhet*. Om Stein Mehrens forfatterskap. 2003.

vitenskapen, er det en styrke med sjangermangfold og etablering av seminarer og møteplasser (som under Nordisk poesifestival i Hamar) der litteraturforskere og «practising poets» møtes på samme arena.

Bokens første bidrag er skrevet av **Asgar Schnack**. Dette er et stykke sakpoesi (eller et dikt-essay) om «Unge Nordbrandt», og går særlig grundig inn på «debuten-før-debuten», dikt som Nordbrandt hadde på prent i *Vindrosen* og *Hvedekorn* alt før *Digte* utkom i 1966. Schnack fører oss helt fram til slutten av 1960-tallet og *Syvsoverne* som utkom i 1969, og det vidgjetne diktet «Kina betraktet gjennom grøsk regnvejr i café turque». Dermed er også ett redaksjonsprinsipp fastlagt i denne boken: den er kronologisk ordnet. Imidlertid introduseres nok et redaksjonsprinsipp allerede med bidrag nummer to: Artikler som tar for seg større deler av forfatterskapet. Disse følges så av to artikler og et essay der dikt materialet i all hovedsak er hentet fra én Nordbrandt-samling.

I artikkelen «Nordbrandt mellom symbolisme og grotesk satire» trekker **Peter Stein Larsen** opp to hovedlinjer i Nordbrandts diktning, slik tittelen antyder. Stein Larsen redegjør grundig for sin symbolisme og satire-forståelse og påviser med en rekke dikteksempler som hører hjemme i de respektive kategorier. Med de to kategoriene oppstår det så en tredje, nemlig Nordbrandt-dikt som befinner seg i spenningsfeltet eller i en glidende overgang mellom det symbolistiske og det grotesk-satiriske. Av de dikt Stein Larsen siterer i sin artikkel fremgår det at det i Nordbrandts diktning finnes et rikt føleleseregister, fra sorg og melankoli i den ene ende via forbannelse og opprørskhet til glede og overskudd i den andre.

**Erik Skyum-Nielsen** har registrert så vel mangfoldet av affekter som stemningene Nordbrandt skaper, og i «Stemme og stemning hos Nordbrandt» forsøker han å finne fram til disse diktenes singularitet, det som gjør dem uforutsigelige og innbyr til stadig gjenlesning. I Skyum-Nielsens analyse kan det som skiller et Nordbrandt-dikt fra alle andre, lokaliseres i mangfold av subjektposisjoner – eller mer presist: mangfold i subjektposisjonene og i den nordbrandtske diktstemmen, i diktets egen stemme (og ikke Nordbrandts biofaktiske stemme som – i denne parentes bemerket – gjør han til en helt særegent god oppleser av egne dikt).

Skyum-Nielsen har også ved tidligere høve gitt flere viktige bidrag til Nordbrandt-resepsjonen. Det har også **Dan Ringgaard** gjort, først og fremst i den særdeles innsiktsfulle studien *NORDBRANDT* fra 2005. Skyum-Nielsens bidrag kan gjerne betraktes som nok en artikkel i en stadig pågående innkretsning av det som særmerker Nordbrandts diktning, og slik er det også for så vidt med Ringgaards artikkel, den er nok et kapittel til *Nordbrandt* med vekt på det som er tilkommet av diktbøker siden 2005 og med nok et sentralt emne som ikke er behandlet i *NORDBRANDT*, nemlig spøkelsene. I Ringgaards tittel, «Spøgelser. Udkast til en nordbrandtsk hauntologi», antyder ordet «hauntologi» at Ringgaard tar avsett i Derridas *Marx' spøkelser* (1994). I én forstand er dette riktig nok, men forankringen ligger først og fremst i Nordbrandts egne dikt, i dikt «befolket» med spøkelser og skygger, fylt av hjem søkelser og «spøgerier»; så vel *Marx' spøkelser* (der Derrida også tar et oppgjør med liberalistenes påstand om marxismens død) som psykoanalytisk tenkning gir den nødvendige optikk til å utforske de spøkelser som går gjennom Nordbrandts dikt, kanskje også slik at det ene dikt hjem søkes av det annet på tvers av diktbøker over flere tiår i det lange forfatterskapet.

De påfølgende tre tekster er i sterkere grad konsentrert om enkeltbøker, om *Guds Hus* (1977) *Ormene ved himlens port* (1995) og *Drømmebroer* (1998). Som mange Nordbrandt-lesere vil vite bodde Nordbrandt i en periode nettopp i «Guds hus», et hus oppe på en klippe i en landsby på Symp i Hellas, et hus som lokalbefolkningen kalte «Guds Hus». Når Nordbrandt gir en diktbok tittelen *Guds Hus*, er det naturligvis vanskelig å forholde seg bare til en konkret bygning, og i «*Guds Hus. En meditation*» gir **Louise Mønster**, kanskje inspirert blant annet av Gaston Bachelards *The Space of Literature* (1958), en lesning av denne diktsamlingen hvis tittel nødvendigvis peker i retning av metafysikk, religiøsitet og en religiøs tekstverden. Mønster leser da også samlinga først og fremst i lys av gammeltestamentlige tekststeder, men har også et øye på elementer fra zen, sufisme, panteisme og arabisk alkymi. I Mønsters lesning blir *Guds Hus* til en smeltedigel av religiøse bruddstykker som til sammen uttrykker en eksistensiell (og også poetologisk) erfaring der mennesket heller ikke hos Nordbrandt er en *island* avskåret og isolert fra omgivelser og omverden,

men inngår i en annen og større sammenheng som overskrider enkeltmenneskets liv, en naturens sammenheng hvilket også gjør *Guds Hus* til en økokritisk diktbok.

I sitt innledende sak-dikt skriver **Asger Schnack** med særlig fin observans om vers og verselinjer i *miniaturer* (1967):

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.

Nettopp *hvordan* diktet i siste vers kan evne å «løfte op og lukke af på samme tid», er emnet for for **Ole Karlsens** «Slutter diktet? Om ‘poetic closure’ med vekt på Henrik Nordbrandts sonetter i *Ormene ved himlens port*». Hvordan dikt slutter eller lukkes, er et lite utforsket område både i nordstikken og litteraturvitenskapen ellers, og sonetten som tradisjonelt nettopp betraktes som en lukket og avgrenset form, synes velegnet til formålet. Karlsen forholder seg til en av de få større studiene på området, nemlig Barbara Herrnstein Smiths nykritiske *Poetic Closure. A Study of How Poems End* (1968), supplerer med innsikter fra den engelske poeten Don Patersons *The Poem. Lyric, Sign, Metre*, (2018) og setter disse opp mot Giorgios Agambens *The End of the Poem: Studies in Poetics* (1999) som er særlig opptatt av at det siste verset i et dikt ikke kan enjambere, i motsetning til de foregående versene. Karlsen gir sine bud på hvordan Nordbrandts sonetter nok kan lukkes, men ikke at de av den grunn nødvendigvis slutter; de forblir i en svæven mellom de semiotiske og semantiske aspekter i språket. Og slik inviterer de til – ja, krever – gjenlesning!

«Henrik Nordbrandt dikter som en drøm», skriver Dan Ringgaard i baksideteksten til *NORDBRANDT* og forklarer nærmere: «Undervejs i digtet er alting klart, men mærkeligt, og bagefter ved man ikke helt hva der skete. Digtene virker mere som tilstande end indsigter, eller måske som indsigter i tilstande der hele tiden forandrer sig. Intet er hvad det ser du til, skønt hver sansning er nøjagtig og hvert ord det rigtige.» **Ingrid Nielsen** skriver også om drømmen i essayet «’Hva

betyder det at se en sporvogn i drømme?’ Om drømmenes betydning i Henrik Nordbrandts forfatterskap». Med en rekke glimt inn i Nordbrandts drømmedikt viser Nielsen hvordan drømmene unndrar seg den romlige og tidslige orden vi er vant til i våken tilstand, hvordan drømmene former en viten av et annet slag enn den sikre viten vi ellers holder oss med, en usikker viten som likevel er en nødvendig formende og dannende viten av eksistensiell betydning.

Med sin lange fartstid som kjent og anerkjent poet er Henrik Nordbrandt gjennomintervjuet, og for han som for andre kjente forfattere har det ene intervju en tendens til å ligne på det annet. I Louise Mønsters samtale med forfatteren som avslutter denne boken, er vinklingene og inngangene annerledes, og så vel Mønster som Nordbrandt får rikelig med plass til å utfolde seg. Samtalen gir utvilsomt fornyede innsikter i Nordbrandts diktning og kan også sies å kaste lys over noen av bidragene ellers i boka. Og ikke minst: Samtalen taler for seg!

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 fløjlsøjne', '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 erindringskyer, smertetilstande, en ubeskrevet livsangst), der igen lod digtets papirstynde fylde bugne med dufte og liflig tomhed, dybest set en metafysik uanset missilangreb og trodsig hovedrysten.

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 tørre, 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 betraget gennem græsk regnvejlr 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.



## Nordbrandt mellem symbolisme og grotesk satire

Henrik Nordbrandts poesi er ikke for fastholdere. I det halve århundrede, som hans poesi hidtil har udfoldet sig over siden debuten med *Digte* i 1966, har man kunnet iagttage en pendulering mellem to diametralt modsatte positioner, nemlig dels en symbolistisk, dels en grotesk-satirisk poetik. Af den første type af digte har vi f.eks. »Dødssejlere« fra *3 ½ D* (2012), hvor vi har at gøre med et fuldstændig imaginært visionært univers. Nordbrandt lader rumlige dimensioner krydse tidslige, drømme filtre sig ind i konkret virkelighed, mytologi blande sig med dagligdag, og det mirakuløst vidunderlige opstå midt i en triviel og forudsigelig verden. Digtet er typisk for en stor del af Nordbrandts poesi med dets arabeskagtige associative billedstruktur, elegante syntaks og dets på én gang patosladede og illusionsløse gennemlysning af smerten ved et tab:

Dødssejlere kalder vi dem  
på grund af formen

på de sår de laver  
når de forlader kroppen

med et lille stykke af sjælen om bord  
og under en hård fralandsvind

driver tilbage gennem tiden  
i et omvendt perspektiv

så de bliver større og større  
jo længere de fjerner sig fra os

som mødre, som krænkelser  
som hårde ord for længst fortrudt

til mørket sænker sig  
engang midt i forrige århundrede

og lyden af ankerkæderne  
kilometer efter kilometer

fortæller os at dybet  
har nået os

Digtets udsagn om oplevelsen af tabet artikuleres i mindst fem forskellige dimensioner. Den fremstilles, som titlen anslår, som mytologisk kategori, hvor folketroens dødssejler, Den flyvende Hollænder, varsler død og forlis. Denne betydning glider i strofe to og tre over til at kunne opfattes i to andre registre, nemlig som en fysiologisk (»de sår de laver«) og en psykologisk-eksistentiel kategori (»et lille stykke af sjælen«). Derefter bliver tabet yderligere udtrykt i forhold til to forestillingsområder, nemlig rummets (»en hård fralandsvind«) og tidens (»tilbage gennem tiden«). Det raffinerede i Nordbrandts digt er, at de fem parametre, det mytologiske, det fysiologiske, det psykologisk-eksistentielle, det tidlige og det rumlige, ikke bare er opladet med paradokser (»større og større / jo længere de fjerner sig fra os«), men at de er fuldstændig flettet ind i hinanden, som det fremgår af digtets følgende forløb (»som mødre, som krænkelser / som hårde ord for længst fortrudt / til mørket sænker sig/ engang midt i forrige århundrede / og lyden af ankerkæderne / kilometer efter kilometer«). At disse fænomener er uadskillelige, er da også en erfaring, som det enkelte menneske har, idet udpegningen af forskellige diskurser jo netop er en afmægtig rationalitets forsøg på at beherske det, der ikke kan beherskes. Hvad der ligger i den afsluttende erkendelse af, »at dybet / har nået os«, står således hen i uvished. Én ting ligger imidlertid fast i Nordbrandts poesi, nemlig at tabet og traumet er et grundlæggende vilkår i tilværelsen, og at kun poesiens øjeblikke af visionær skønhed kan tilbyde en lindring i forhold til dette vilkår.

Den anden type af tekster, de grotesk-satiriske, træffer vi i en digtsamling som *Vi danskere* (2010), hvis optik er en ironisk tilgang til dansk identitet og en kritik de etniske danskeres holdning til omverdenen, udtrykt i en vrængende sarkastisk tone. Det ironiske ligger naturligvis i, at digteren mener det stik modsatte af, hvad der siges, og det groteske fremgår i den voldsomme overdrivelse af den stil og holdning, som teksten lancerer. Borte er den nordbrandtske æstetik med forfinet attisk skønhedsdyrkelse og kompleks metaforik. Skydeskiven er alt, hvad der rører sig i det danske samfund. Der er digte om »Den danske folkekirke«, »Svineproduktionen«, »Modersmål«, »Danskheden« og en række andre lignende generelle fænomener. Grebet er i alle disse tekster at vende og dreje en kliché fra dagligsproget. Det følgende digt hedder »Kongehuset er en rigtig god forretning« og indledes med, at de angivelige danske yndlingsfraser, »fint«, »billigt« og »typisk«, varieres og gentages i en parodisk og absurdistisk smalltalk. Det sladrede talesprogspræg forstærkes af en veritabel mængde adverbier som »så« og »meget«:

Det danske kongehus er så fint.  
Og så er det billigt.

Det er meget billigere end en præsident  
siger dets tilhængere  
og naturligvis meget, meget finere.

Så det kan betale sig at have et kongehus.

Derfor er det også typisk dansk.

Danskere elsker nemlig  
alt, hvad der kan betale sig.

Specielt hvis det ser fint ud.

Holdningen i Nordbrandts digt og digtsamling er for en umiddelbar betragtning, at danskerne efter denne digters – hvis udsigtpunkt som

bekendt i et par årtier har været fra Grækenland, Tyrkiet og Spanien – vurdering er snobbete, indskrænkede, selvgode, forstokkede og nærrige. Man kan dog også argumentere for, at der i Nordbrandts digte er en modstemme til de førnævnte danskere, hvis tåbelige formuleringer vi med Bakhtins udtryk hører som »fremmede ord« (»meget billigere end en præsident«, »meget, meget finere«, »det kan betale sig at have et kongehus« etc.), idet teksten sprudler af en sarkastisk humor, som man roligt kan sige står som en modpol til den gennemhejlede danske nation. Latter er en overskudshandling, og digtet taler i sin hånd fra en befriet position hinsides det beskrevne idioti.

Det skulle på denne vis være tydeligt, at mens digtet »Dødssejlere« knytter an til en symbolistisk tradition inden for poesien, relaterer »Kongehuset er en rigtig god forretning« sig i højere grad til en satirisk, grotesk og socialt kritisk litterær tradition. Jeg vil i det følgende prøve to ting, nemlig for det første at ridse nogle hovedtræk op i de to traditioner og relatere dem til Nordbrandts digtning, for det andet at overveje om polariteten mellem de to typer af digtning i vid udstrækning eksisterer, eller om denne ikke ofte overskrides og/eller dekonstrueres i Nordbrandts digtning.

### **Nordbrandt og den symbolistiske tradition**

Begrebet symbolisme kan som de fleste bredere litteraturvidenskabelige betegnelser være vanskeligt at håndtere, idet det har været anvendt i et stort antal litteraturhistoriske, -analytiske og -teoretiske fremstillinger, der langt fra har været enige om udtrykkets betydning. Der skal derfor i det følgende med afsæt i den internationale symbolismeforskning søges fremlæst et symbolismebegreb, som kan kaste lys over bl.a. Nordbrandts digtning. Grundsynspunktet er, at begrebet symbolisme har en øjenåbnende funktion i forhold til forståelsen af centrale træk i nyere litteratur. Denne vinkel korresponderer bl.a. med Horace Engdahls elegante indledning til *Den romantiske teksten*, hvor 'romantikken' blot ombyttes med 'symbolismen': »Romantiken finns inte, men den kan uppfinnas och det kan vara givande att göra det. [...]

inte som en eller flera skolor eller ens som »epok«, utan som *en familj av texter* [...] en hel klunga av besläktade formspråk« (Engdahl 1986: 7f).

Motsat en sådan holdning til litteraturhistoriske begreber som heuristiske konstruktioner, der er nyttige til påpegnig af slægtskaber mellem former og formsprog i værker og forfatterskaber, har man en dekonstruktivistisk betragtning af de litteraturhistoriske begreber. Peer E. Sørensen har bl.a. i *Udløb i uendeligheden. Læsninger i Sophus Claussens lyrik* (1997) argumenteret for, at 'symbolisme' i dansk sammenhæng er en betegnelse, der ikke dækker over nogen substans, og som kun kan anskues som »et transitsted mellem 1800-tallets 'romantiske' digtning og modernismen og avantgarden« (Sørensen 1997: 188). En svaghed ved Sørensens dekonstruktion af symbolismebegrebet ligger dog i, at han som grundlag for sin argumentation ikke benytter poetiske tekster, men udelukkende citater fra Johannes Jørgensens manifestagtige essay »Symbolisme« (1893) – samt endnu vigtigere, at der rent faktisk i forskningen foreligger en række perspektivgivende forståelser af, hvordan begrebet symbolisme kan anvendes i forhold til læsningen af tekster.

Blandt værker om fransk symbolisme og dens virkninger inden for senere europæisk digtning står stadig som en banebrydende afhandling C.M. Bowras *The Heritage of Symbolism* (1943). Bogen er leverandør af nøglebegreber til senere diskussioner af europæisk symbolisme såsom Frank Kermodes *Romantic Image* (1957) og Hazard Adams' *The Contexts of Poetry* (1965) og i dansk sammenhæng Finn Stein Larsens »Lyrik« i *Modernismen i dansk litteratur* (1967) samt Bo Hakon Jørgensens *Symbolismen – eller jegets orfiske forklaring* (1993).

I *Drømme og dialoger* (2009) har jeg videreudviklet en række forestillinger fra ovennævnte værker ved at fremhæve tre hovedtendenser i symbolismen. Den første er distancen til det sociale hos den isolerede digterskikkelse. Den anden er opdyrkelsen af visionære særverdener i digtningen. Den tredje er, at poeten besidder en særlig sensibilitet og fornemmelse for analogier mellem digtning og musik. (Larsen 2009: 54–63).

Hvad angår det første aspekt, lægger Bowra vægt på det afvisende forhold, som de franske symbolister – repræsenteret ved specielt kredsen omkring Mallarmé i 1980'erne – har til det omgivende samfund. Man foragter enhver engageret holdning til det sociale, idet noget sådant står i modsætning til den absolutte skønhed, som man sigter på at realisere i kunsten. Bowra betoner det selvvalgte og det aggressivt initierede i symbolisternes projekt. Han anlægger hermed en anden optik end den, der har været udbredt i store dele af den danske reception af symbolismen, hvor man f.eks. i den radikalistiske tradition fra Brandes til Møller Kristensen pointerer det defaitistiske og luftigt metafysiske hos symbolisterne. Bowra beskriver traditionen fra Mallarmé og frem i det 20. århundrede med eksponenterne Paul Valéry, Stefan George, R.M. Rilke, W.B. Yeats og Aleksandr Blok. En formulering lyder (Bowra 1943: 12):

By the simple act of cutting himself off from vulgar emotions and concentrating on private visions the Symbolist severed himself from a large part of life and his work became the activity of a cultivated few. Politically this might be explained as an aristocratic reaction against the insurgent tide of democratic opinions. Nor is such an explanation entirely untrue. [...] This isolation from life was really more that of the anchorite than of the dispossessed or threatened nobleman. It grew out of the demands which aesthetic sensibility makes of those who yield themselves to it. [...] The sincere pursuit of his aims demands a concentration and an isolation impossible for most men.

Vi bemærker Bowras balance mellem den kritisk-ironiske og den indfølt-deskriptive stil. Han anfører på den ene side, at den aristokratiske distance til det samfundsmæssige sprog kan knyttes sammen med diverse bohèmeattituder og patetiske positurer. På den anden side påpeger han, at der er tale om et målrettet projekt, der består i at opdyrke en sproglig sensitivitet, som nødvendiggør, at man under skabelsesprocessen vender ryggen til den sociale virkelighed. Diskussionen af digteren, der i isolation skaber sit unikke sprog, er udbredt i det 20. århundredes kritik, og dette siger noget om, hvor indflyd-



elsesrig symbolismens poetik har været. Man ser således, hvordan noget sådant kan iagttages i så vidt forskellige tekster som Th. W. Adornos forestilling om digtningens afstand til det kommercialiserede, moderne sprog i »Tale om lyrik og samfund« (1957) og Bjørn Poulsens idé om »Elfenbenstaarnet« (1948). Et senere eksempel på en afhandling, der er kongenial med Bowras og Kermodes fremhævelse af de konstruktive sider ved symbolisternes isolationistiske strategi i forhold til samfundet, er Horace Engdahls *Berøringens ABC* (2004). I afsnittet om Mallarmé i Engdahls værk tales der bl.a. om, hvordan Mallarmé og hans kreds søger at rense det poetiske sprog »for den besudling, det udsættes for i pressen« (Engdahl 2004: 79).

Hvad der imidlertid er interessant ved den symbolistiske strømning i det 20. århundrede, er, at den på den ene side har den franske symbolisme som uomgængelig forudsætning, på den anden side bryder med den oprindelige æteriske 'poésie pure'-poetik, som kendetegner kredsen omkring Mallarmé. Fælles for de digtere som Bowra henregner til symbolismens arvtagere, Valéry, Blok, Stefan George, Rilke og Yeats, er det, at disse funderer deres poetik i en tro på metafysiske kræfter og systemer som grundlag for en esoterisk fortolkning af det poetiske (Bowra 1943: 221). I forlængelse af Bowra giver Finn Stein Larsen i *Modernismen i dansk litteratur* en beskrivelse af sensymbolismens poetik i dansk sammenhæng. Der lægges her vægt på, at en række idiosynkratiske og dybt personlige livstolkninger – oftest udviklet i ensomhed og i grænsepsykosens område – er grundlaget for det sensymbolistiske digt. Med afsæt i en fortolkning af en fortolkning af Sarvigs »Fra Nattens Hus« (1944) lyder bestemmelsen af den *visionære særverden*, som altså er det andet centrale symbolistiske træk (ibid. 15):

Vi befinder os i et rent fantasimiljø, en subjektiv forestillingsverden uden autoritet i nogen eksisterende filosofi eller teologi endside nogen social teori eller utopi, en verden hvor digteren tildeler tingene personlige symbolske værdier, erkender modsætninger og sætter disse i indbyrdes forbindelse. Denne verden er ingenlunde ukontroversiel, men den er hel, dens sammenhæng fornægtes ikke til trods for de spændinger, der råder i den. Det er kort sagt *en*

*modsætningsfyldt, men hel forestillingsverden uden nogen anden autoritet end den, der ligger i dens egen symbolske selvgyldighed.*

Vi bemærker, hvordan den sensymbolistiske »forestillingsverden« hos Finn Stein Larsen knyttes sammen med en anden grundlæggende æstetisk konception, nemlig ideen om det autonome digt, der spænder over formelle og betydningsmæssige modsætninger. Nøgleord i ovenstående kursiverede definition, der er af essentiel betydning i Stein Larsens essay er »helhed«, »selvgyldighed«, »spændinger« og »modsætninger«. Disse begreber knytter sig som man bemærker til forestillinger om digtets autonomi og modsætninger, som vi finder det i kernetekster inden for den angelsaksiske nykritik og den tyske stilistik som Cleanth Brooks' *The Well-Wrought Urn* (1947) og Hugo Friedrichs *Strukturen i moderne lyrik* (1956)

Bo Hakon Jørgensen tager i *Symbolismen – eller jegets orfiske forklaring* tråden op fra Stein Larsen og forsøger at konstruere en dansk symbolismetradition i det 20. århundrede. Den spænder fra Sophus Claussen og Johannes Jørgensen til Tafdrup og Thomsen. Bogens lapidariske, men prægnante formulering af det symbolistiske projekt, lyder: »Symbolismen er en litterær/mytologisk perspektivering af privat-jegliv« (Jørgensen 1993: 240). Jørgensen rammer med sin formel noget essentielt med hensyn til, hvad der kendetegner det symbolistiske digts såkaldte visionære særverden, nemlig, hvad man kan kalde, fordoblingens optik, hvorved der forstås, at der i det symbolistiske digt tilføjes en ny dimension til tilværelsen, en udvidelse af den eksisterende verden med et magisk felt af ny betydning.

Hvad angår det metafysiske indslag i symbolismen, forbinder denne sig også med teorien om *analogien mellem digtning og musik*, hvor man forestiller sig, at digteren har udviklet en særlig sensibilitet og sprogfornemmelse. Symbolisterne fra Baudelaire i 1850'erne frem til Verlaine og Mallarmé i 1890'erne var alle besat af tanken om det klanglige og musikalskes betydning for poesien. Mallarmés vigtigste efterfølger Valéry's diktum om, at digtningens mål er at tilbageerobre det, som denne havde tabt til musikken, er da også et ræsonnement, der indgår i symbolismens poetik.

Det kan være rimeligt at påpege det erkendelsesteoretisk uholdbare i analogien mellem poesi og musik. Det tvivlsomme i ord-musik-analogien ligger naturligvis i det faktum, at ordene aldrig kan renses for deres betydning og gøres til ren suggestiv klang. På den anden side kan en poetikens værdi, som Bowra anfører, efter at have udtrykt en kritik af den uklare refleksion over 'poetisk musik' hos Mallarmé, ikke måles ud fra dens grad af universel sandhed, men derimod ud fra den vitalitet, den bibringer poesien (Bowra 1943: 15). Vi kan notere os, at symbolisternes pointering af det klangliges og rytmiskes betydning for lyrikken har haft overmåde stor betydning for det 20. århundredes digtning. Blandt den senere symbolismetraditions digtere, der blev influeret af den franske poesis interesse for det klangligt-suggestive, kan man blandt mange nævne Paul Valéry, Sophus Claussen, Olaf Bull, R.M. Rilke, Stefan George, García Lorca, Saint John-Perse, Gunnar Ekelöf, Thorkild Bjørnvig, Aleksandr Blok, Tomas Tranströmer og Inger Christensen.

Hvis vi vender tilbage til Nordbrandt, er der ét af de tre symbolistiske træk, der umiddelbart kan virke kontroversielt, nemlig spørgsmålet om analogien mellem digtning og musik. I den danske og internationale modernisme har der gennem hele det 20. århundrede været et korstog mod faste metriske former og rim. Pound propagerer i manifestartiklen »A Retrospect« (1913) fra tidsskriftet *Poetry*: »As regarding rhythm: to compose in sequence of the musical phrase, not in sequence of the metronome« (Pound 1968: 3), hvorved det annonceres, at den metriske digtning skal afløses af en lyrik, hvor sprogets naturlige rytmer er det afgørende. Tilsvarende finder vi hos tressermodernisten Jess Ørnsbo en lidenskabelig modstand mod de klassiske versformer, der f.eks. kan give sig udtryk i den følgende vending fra debutsamlingen *Digte* (1960): »lad rimene gabe / i indbildt lighed / to stive fiskeøjne / bevaret i gensidig skelen«. Der er ingen tvivl om, at holdningen fra Pound og Ørnsbo er adopteret af Nordbrandt. For alle disse tre gælder det således, at der nok er en afvisende holdning til den traditionelle brug af rim og rytmer, men at dette naturligvis ikke betyder, at man ikke interesserer sig for nye eksperimenterende rytmer og klanglige effekter. Eller som hos Ørnsbo – og i det følgende hos Nordbrandt – bruger en afstandstagen fra rimet til en kos-

telig surreal billeddannelse. Med en hæslihedsæstetiserende, vrængende og parodisk attitude lancerer Nordbrandt i *Ormene ved himlens port* (1995) et metadigt med titlen »Væmmelsen ved rim«:

Obskøniteten ved det som ligner:  
Et rim som minder om noget, der var  
lige ved at være og som velsigner  
denne næstenhed. Som stod der et kar

boblende, fuldt af indvolde og slim  
på alteret for det som skal komme.  
Er forberedt. Det jamrer som et rim.  
Netop det rim. Ekko af det tomme.

Hvor jeg hader det: Fotografiet  
af det som var dødt et sekund efter  
de selvskabte, usynlige gæster

som suger af det. Sengen med liget.  
Jeg vil ikke have det galehus her.  
Mig selv, lagenet og de kolde tæer.

Digtets anledning er et eksistentielt vilkår, der tematiseres i hele *Ormene ved himlens port*, nemlig sorgen over en venindes død. Fotografiet af den afdøde elskede vækker jegets afsky, idet det alluderer en lighed med den person, der engang var levende. Reproduktionen er inkarnationen af forløjethed og falskhed, og Nordbrandt oplever her en parallel til rimet, hvor der ligeledes er tale om en »næstenhed«, der opfattes som »obskøn.« Af denne grund er rimene i Nordbrandts sonet da også både grimme og kiksede (»Fotografiet«/»liget«, »efter«/»gæster«), og rytmen i verslinjerne med de mange abrupte syntaktiske brud er da også yderst bizar og unormal for genren. Man kan naturligvis overveje det rimelige i Nordbrandts sammenligning af et lig og et rim, der er nogenlunde lige så barok og absurd som Ørnsbos sammenligning af rimet med stivnede skelende fiskeøjne. Det kan for det første anføres, at symbolisternes fokus på

analogier mellem digtning og musik langt fra kun omfatter de enderim og sonetter, som Nordbrandt parodierer, men at de også hentyder til subtile klangvirkninger inden for f.eks. frie vers og opfindelsen af nye strofeformer. For det andet er det ubetvivleligt – som flere Nordbrandt-forskere har vist (Bredsdorff 1996; Ringgaard 2005; Mønster 2013) – at klang og rytme har stor betydning for skønhedsvirkningen i Nordbrandts digte.

Med hensyn til de to øvrige symbolistiske træk, distancen til det sociale hos den isolerede digterskikkelse og de visionære særverdener, står disse til gengæld helt centralt i Nordbrandts digtning.

Talrige digte fra hele forfatterskabet illustrerer essensen i Nordbrandts brug af visionære særverdener, nemlig at det sker en sammensvejsning mellem to forskellige forestillingsverdener. T.S. Eliot skrev i »The Metaphysical Poets« (1921) om, hvad der er det særlige ved den store digter sammenlignet med andre mennesker. Mens andre mennesker opfatter verden som fragmentarisk og meningsløs, har den store digter en evne til at danne nye synteser af ting og forhold, som opfattes som vidt forskellige. Hvor det almindelige menneske, eksemplificerer Eliot, lugter røgen fra et køkken og hører lyden af en skrivemaskine og læser Spinoza, men ikke oplever nogen sammenhæng mellem disse forhold, så forener de disparate ting sig hos den store digter til digteriske visioner.

I *Jetlag* (2015) befinder vi os et helt andet sted end i de fleste af Nordbrandts værker, hvor vi oftest er i skønne attiske landskaber, idet vi i denne samling befinder på en for digteren angstprovokerende flyrejse til Costa Rica. Den eliotske metode, hvor to disparate indtryk smeltes sammen, fungerer som altid hos Nordbrandt, når en flylanding og en zombiefilm danner en syntese i digterens sataniske spejlgalleri:

Tre bump  
et hårdt og kort  
efterfulgt af to  
blødere og lidt længere:

Med et sæt  
farer folk op af deres sæder,

så laset hud  
falder af knoglerne  
og maddiker  
ud af lange brune tænder.

Nøjagtigt som på zombiefilmen  
de så nogle tusinde gange undervejs.

Det elegante digt består, som man ser, af tre dele, nemlig én der beskriver landingen af flyveren, en der udvikler en fantasi om zombier, og en der kobler de to dele sammen ved et anførelse, at en zombiefilm er blevet vist undervejs på flyet over Atlanten. I forhold til billedplanet er forbindelsen til realplanet både metonymisk – i og med der reelt har floreret zombiefantasier i flykabinen – og metaforisk eller allegorisk i historien om, hvordan passagerens kæmper som en flok desperate zombier om at komme ud af flykabinen. Intentionen om at skabe en sammenhængende billedverden med to eller flere billedplaner er et tydeligt symbolistisk-modernistisk træk, der genfindes hos Baudelaire, Rimbaud, Yeats, Trakl, Claussen, Sarvig, Tranströmer, Tafdrup og mange andre. Det samme gælder digterens distancerede holdning til det sociale tydelig, idet pøblen af primitive passagerer i Nordbrandts digt farer op af deres sæder som zombier – mens digteren selvfølgelig bliver siddende aristokratisk og uantastet.

### **Nordbrandt og den grotesk-satiriske tradition**

Lad os herefter se på den anden linje i Nordbrandts lyrik, nemlig den satiriske, groteske og samfundskritiske, som man f.eks. ser i *Vi danskere*. To betydelige teoretikere, der har diskuteret og belyst begrebet, det groteske, er Mikhail Bakhtin i *Rabelais and his World* (1940) og Wolfgang Kayser i *Das Groteske – seine gestaltung in Malerei und Litteratur* (1957). De to teoretikere har vidt forskellige groteskebestemmelser og litteraturhistoriske referencer.

Bakhtin forholder sig i sit værk til senmiddelalderens karnevals-kultur, som den kommer til udtryk i Rabelais' romaner *Gargantua og*

*Pantagruel* (1532-1564), der karakteriseres som grotesk realisme. Et nøglebegreb hos Bakhtin er den universelle latter, hvor alle ler af alle, og hvor der på denne vis sker en detronisering af officielle magthierarkier, hvad enten det drejer sig om de religiøse eller de verdslige. Stiltrækkene er i denne groteske realisme overdrivelse, ambivalens og tvetydighed, og der excelleres i at overskride tabuer med hensyn til f.eks. beskrivelsen af seksuelle aktiviteter, fækalier og kropsvæsker. Endelig beskæftiger den groteske realisme sig med at nedbryde skellet mellem diktomier som gammel og ung, mand og kvinde, og liv og død. Det groteske har kort og godt en emancipatorisk effekt, og den frigørende energi forløses som latter.

Modsat Bakhtins fremstilling af det groteske som et fænomen fra senmiddelalderen og den tidlige renæssance har Wolfgang Kayser's *Das Groteske – seine gestaltung in Malerei und Litteratur* (1957) fokus på romantikken, hvor grotesken, efter Kayser's opfattelse, når sit højdepunkt i Edgar Allan Poes fortællinger. I pagt med det romantiske menneskesyn er det groteske i Kayser's optik et mere individuelt anliggende end i Bakhtins karnevalsoptik og hermed også udtryk for et forsøg på at forholde sig til jeget fremmedgjorte forhold til omverdenen og jegets oplevelse af det ukendte, fremmede og farlige som en kraft i individet selv. Grotesken er modsat Bakhtins kollektive emancipation hos Kayser en mere krisepreget tilgang til verden, hvor latter og smerte blandes.

En moderne forskning, der trækker på både Bakhtin og Kayser, er Martin Zerlang's diskussion af satirer og karikaturer. I *Karikaturland. I krydsild mellem danske forfattere og tegnere* (2015) påpeger Martin Zerlang, at karikaturen – både i tegning og skrift – har været en vigtig del af den danske kulturelle offentlighed siden det 19. århundrede i kraft af dens evne til at antaste og latterliggøre højtidelige autoriteter og dogmer. Det anføres, at karikaturen formår at sætte en harmonisk helhedsvirkning ud af kraft ved hjælp af detaljer, der forstørres, at lade det svage indtage det stærkes plads, og at detronisere det højtidelige emne og erstatte det med det platte. Vi ser, hvor tæt Zerlang's karikaturbegreb ligger på forestillinger om det groteske. Det er imidlertid interessant, at der også på nogle punkter går forbindelser fra karikaturformen til en symbolistisk-modernistisk æstetik. Dette viser sig f.eks.

ved, at der i begge tilfælde opereres med et spændingsforhold mellem lighed og ulighed. Jo større dette spændingsforhold er, jo større er chokeffekten – og dermed den humoristiske virkning – nøjagtig som i surrealisternes uventede møde mellem en paraply og en symaskine på et operationsbord.

Blandt Nordbrandt mest grotesk-satiriske værker har vi *Lille Duduk og store Godok* (2008), der bærer undertitlen *En opbyggelig fortælling for de små*. Til trods for dette børnebogs-koncept, der understøttes af tegninger med reference til denne aldersklasse, drejer det sig dog langtfra om et lettilgængeligt værk for de yngre. Årsagen til dette er, dels at det vrimler med mytologiske henvisninger, dels at handlingen er fuldstændig kaotisk og fragmenteret, og man kan gerne opfatte bogen som en parodi på den klassiske modernismes æstetik hos f.eks. T. S. Eliot og James Joyce med dens mylder af høj lærde og indforståede hints til hele den vestlige kulturarv. Et indtryk af, hvordan den rablende handling i værket forløber, kunne man give med det følgende referat:

Fortællerstemmen i værket tilhører Long John Silvers papegøje. Denne papegøje kan naturligvis tale, selv om den forsøger at holde det hemmeligt, og er for resten måske en krage, der er blevet malet ved et uheld, samt får til en pige ved navn Helena, der tager papegøjen med i skole for at høre om Godok og hans søn Jeppe. I forvejen har papegøjen Duduk oplevet en del sammen med Sheriffen af Nottingham, der har en stor guldskat, der bevogtes af en kæmpe-edderkop, drankeren og cirkusartisten Hr. Fjodor, dyrepsykologen Josef K., den griske kustode Hr. Vladimir, Snehvide, Den Grimme Ælling samt Mr. Solong, der vistnok er en ilder, der bider høns i stykker og holder taler i Akademiet. Og sådan fortsætter det ellers med, at personer, tider, steder, drømme og virkeligheder glider ind og ind af hinanden og indgår i subtile synteser.

At der ikke er hoved og hale på handlingen i den rablende fortælling, hænger sammen med, at den primære intention med værket er fremstillingen af en række satirisk-groteske portrætter og løsrevne scener, hvis mål er at kritisere religion og overtro. Midlet er som altid hos Nordbrandt de groteske synsvinkler og de surreale universer, og børnebogs-konceptet er begrundet i den naivt pludrende stil, der som



nævnt er henlagt til noget så fjollet som en papegøje, som man ser det i den følgende groteske allegori over kristendommen:

Når han ville sige noget til menneskene, kunne han ikke sige det direkte. Måske har han været fløv over det lort, han lavede. I hvert fald måtte han lade et andet menneske tale for sig. Sådant én blev kaldt for et sendebud. Sendebudene havde det selvfølgelig rigtig godt, folk fedtede jo for dem, og mange af dem blev grådige og lavede grimme ting for at få endnu mere ud af deres sendebudsvirksomhed.

Til sidst blev det for meget for Godok, og det kan man godt forstå, når han nu selv havde lavet det hele. Så han lavede altså også en søn. Han hed Jeppe. Ham skulle menneskene så slå ihjel ved at sømme ham fast til et kors. Så ville alt blive godt.

Man ser, hvordan parafrasen over Bibelen i det platte dagligdags talesprog (»det lort, han lavede«, »folk fedtede jo for dem«, »blev det for meget for Godok«, »sømme ham fast til et kors«) er helt på linje med stilen i *Vi danskere*, og at den fuldstændig tager det højtidelige og autoritative ud af originalteksten, således at Guds handlemåde bliver beskrevet som et resultat af de laveste hverdagslige motiver som aggression, magtskyge og selvhævdelse.

Tilsvarende rammer Nordbrandts kølle islam, når hans papegøje beretter:

Det, at hans søn var blevet torteret ihjel, fik ikke Godok til at holde op med at blande sig. Næh, han lavede et sendebud til. Han havde fået nok af det kludder, hans søn havde lavet. Så denne gang sendte han en rigtig skrap fyr, der ikke skulle have noget af at blive sømmet fast til et kors. Han hed Mulle.

Mulle følte sig ikke for fin til at gå i krig og stikke i folk med sit sværd. Tværtimod. Han slog dem ihjel, som han sagde, at Godok ikke kunne lide. Og så lavede han en masse regler for, hvad folk måtte og ikke måtte. Alt skulle være retfærdigt. Men hvis folk fulgte den menneskenatur, som Godok selv havde givet dem, skulle de straffes med pisk, have hugget hovedet af, eller det, der var

værre. Og det var da uretfærdigt, var der nogle, der sagde, og de fik også hugget hovedet af.

Den groteske virkning i Nordbrandts værk skyldes, at der sker en omvendning af det officielle religiøse hierarki og en profanering af religiøsitet generelt. Raffineret er det implicite blasfemiske synspunkt, at Gud og Allah er én og samme egoistiske og magtliderlige person, hvis eneste interesse er for enhver pris og med alle midler at herske over menneskene. Jesus og Muhamed får de platte og dagligdags navne, Jeppe og Mulle, mens profeterne, der benævnes »sendebud« er »grådige og lavede grimme ting«. Også den muslimske Jihad beskrives i groteskens lys som et idioti, hvor man skal »gå i krig og stikke i folk med sit sværd«, og hvor folk vilkårligt får »hugget hovedet af«. I alt kan man roligt sige, at Nordbrandts ironisk-absurdistiske fortælling *Lille Duduk og store Godok* fuldt ud er i overensstemmelse med den forståelse af det groteske, som Bakhtin, Kayser og Zerlang fremlægger med dens profanering, omvendning af autoriserede hierarkier, proportionsforvrængning, overdrivelse, ambivalens, tvetydighed og latterliggørelse.

### **Nordbrandt i krydsfeltet mellem den symbolistiske og den grotesk-satiriske tradition**

Det er imidlertid vigtigt at understrege, at der i Nordbrandts digtning oftest ikke er tale om en egentlig polarisering mellem to forskellige typer af digtning, altså den symbolistisk-modernistisk orienterede og den satirisk, grotesk og samfundskritisk orienterede, men om et kontinuum, hvor der foregår en interaktion mellem træk fra de to traditioner. »Verdensordensopfinderen« fra *Jetlag* lyder:

I hvilken af Helvedes kredse  
ukendt af Dante  
på hvilken motorvejs  
fra-, tilkørsel, bro, tunnel, ud-  
ind og sammenfletning

på hvilket samlebånd  
i hvilken tusind års skrotkø

nærer du nu

ilden

eksplosionerne, stemplernes  
evige gang

med din uforgængelige

krop

Henry Ford?

I digtet ser man en arketypisk symbolistisk mytologisk perspektivering, fordobling og eksponering af den fysiske verden med dens bilisme, der dels beskrives som et uigennemskueligt, altomfattende og meningsløst netværk i den uudholdelige modernitet (»fra-, tilkørsel, bro, tunnel, ud- / ind og sammenfletning«, »tusind års skrotkø«), dels som en verden af motorer med »stemplernes evige gang« og endelig personificeres ved Henry Fords uforgængelig krop. Samtidig oplever vi den dobbelte eksponering ved, at vejnet-trafik-modernitetsforestillingen er knyttet sammen med en middelalderlig-dantesk forestilling om Helvede med dets kredse, hvor mennesker pines efter fortjeneste med raffinerede metoder, blandt hvilke »ilden« naturligvis er et hovedmiddel. Der er på denne vis i høj grad tale om en visionær særverden. Symbolistisk orienteret er desuden digtets tilsyneladende høje stil med anaforsk opbygning og et elegant retorisk spørgsmål, dets heroisk lidende og universelt orienterede digteriske udsigelse og den apokalyptisk farvede civilisationskritik.

Der er imidlertid også en række træk ved digtet, der overskrider den symbolistisk-modernistiske æstetik, og som knytter sig til en satirisk og grotesk tradition, hvor overdrivelse, forvrængning og parodisk lattereffekt står i centrum. Det gælder den groteske overdriv-

else i billedet af, hvordan der tilsyneladende er en kreds, »ukendt af Dante« til bilismens og den moderne trafiks helvede, dvs. en kreds der angiveligt er værre i sin tortur, smerte og lidelse, end den som de syv traditionelle helvedeskredse rummer. Og der skal mere end en almindelig fantasi til at forestille sig en mere pinefuld tilværelse, end den som Judas, Brutus, Grev Ugolino og de andre allerværste syndere fører i Dantes helvedes nederste kreds.

Et sidste digt, der kunne illustrere, hvordan Nordbrandts poesi ofte befinder sig i et kontinuum mellem en symbolistisk-modernistisk og en satirisk, grotesk og samfundskritisk poetik, kunne være den følgende tekst *Fralandsvind* (2001):

Dine vinger duer ikke, og du opdager  
til din rædsel, at du mangler et røvhul  
som et varsel om noget langt, langt værre.

Uniformen hænger på en bøjle bag døren  
med instrukserne i inderlommen.  
Det er prisen for at slippe ud: Sig  
bare, du er Napoleon, så tror de på dig:

Alle de andre er nemlig også Napoleon.

Vi har at gøre med et digt, der tager udgangspunkt i en *poètes maudits*-positur, hvor digteren troede han havde »vinger«. Den symbolistisk distance til det sociale kommer desuden tydeligt frem i den negative valorisering af »alle de andre«, »instrukserne« og »uniformen«. Det groteske og satiriske kommer dog også tydeligt frem i den absurde udlevering af jeget, som én der er indespærret i en dårekiste, hvor det som bekendt er en klassisk kliché, at sindssyge, inklusiv syfilitikere i tredje stadige, i deres storhedsvanvid tror, at de er Napoleon.

En konklusion kunne være, at man kan betegne Nordbrandt som en grotest-satirisk symbolist. Dette kan lede til et par overvejelser over digterens litteraturhistoriske placering generelt. Grunden til, at man har haft svært ved at placere Nordbrandt i forlængelse af den symbolistiske og sensymbolistiske tradition, er, at en stor del af digterne i denne

tradition kun i svag grad udtrykker sig gennem satirisk-grotesk humor og social kritik. Man har ofte regnet den 'rigtige symbolistiske tradition' for at være den, der korresponderer med Bowras og kongeniale forskeres symbolismeforståelse, hvis kanon er digtere som Mallarmé, Valéry, George, Yeats, Rilke og Blok (Brooks 1971; Friedrich 1987; Kermode 1957; Adams 1965).

Det samme gælder den nordiske sensymbolismes markante repræsentanter, hvor vi vanligvis møder en heroisk lidende digterskikkelse, en religiøst farvet visionær særverden og en patosladet stil. Man nævner digtere som Johannes Jørgensen, Sarvig, Bjørnvig, Wivel, Inger Christensen, Søren Ulrik Thomsen og Tafdrup i værker, der lancerer en dansk symbolistisk-modernistisk kanon (Larsen 1967; Nielsen 1976; Jørgensen 1993). I den symbolistisk-modernistiske tradition i andre nordiske lande gælder det ligeledes, at frontfigurer som Olaf Bull, Edith Södergran, Gunvor Hofmo, Erik Lindegren og Tomas Tranströmer har det til fælles, at satirisk humor og samfundskritik er sjældent forekommende.

Man kan imidlertid også pege på en tradition for brugen af det groteske, satiriske og socialt kritiske i en symbolistisk æstetik. Foregangsmændene for noget sådant er i højere grad den desperat-dæmoniske poesi af Baudelaire samt en række af de såkaldte sorte romantikere som Novalis, Edgar Allan Poe, Erik Johan Stagnelius og Schack Staffeldt end den *poési pure-* og *poète maudits-*tradition, som udgår fra den forfinede kølige æstet Mallarmé og hans efterfølgere. Vi kan med denne indstilling få øje på en lang række forgængere for Nordbrandt grotesk-satiriske symbolisme såsom den unge T.S. Eliot, Wallace Stevens, Sophus Claussen, Jens August Schade, Gunnar Ekelöf, Frank Jæger og Erik Knudsen – for blot at nævne nogle få. Her kunne en ny litteraturhistorisk skrivning om Nordbrandt og en række andre digtere godt starte.

## Litteratur

Adams, Hazard: *The Contexts of Poetry*. Methuen: London 1965.

- Adorno, Th. W.: »Tale om lyrik og samfund« (1957) i *KRITIK 13*. København 1970.
- Bakhtin, Mikhail: *Rabelais and his World* (1940). Indiana: Indiana University Press 1965.
- Bowra, C.M., *The Heritage of Symbolism*. London: St. Martin's Press 1966.
- Bredsdorff, Thomas: *Med andre ord. Om Nordbrandts poetiske sprog*. København: Gyldendal 1996.
- Brooks, Cleanth: *The Well-Wrought Urn. Studies in the Structure of Poetry* (1947). New York: Methuen 1971.
- Eliot, T.S.: »The Metaphysical Poets« (1921) i *Selected Essays*. Oxford: Oxford University Press 1969.
- Engdahl, Horace: *Berøringens ABC* (1994). København: Gyldendal 2004.
- Engdahl, Horace, *Den romantiska texten*. Stockholm: Bonnier 1986.
- Friedrich, Hugo: *Strukturen i moderne lyrik* (1956). København: Gyldendal 1987.
- Jørgensen, Bo Hakon: *Symbolismen – eller jegets orfiske forklaring*. Odense: Syddansk Universitetsforlag 1993.
- Kayser, Wolfgang: *Das Grotteske – seine gestaltung in Malerei und Litteratur*. Oldenburg: Gerhard Stalling Verlag 1957.
- Kermode, Frank, *Romantic image*. London: Routledge & Kegan Paul 1957.
- Larsen, Peter Stein: *Drømme og dialoger. To poetiske traditioner omkring 2000*. Odense: Syddansk Universitetsforlag 2009.
- Larsen, Peter Stein: *Nattehimlens poetik. Studier i moderne nordisk lyrik*. Hellerup: Spring 2011.
- Mønster, Louise: *Mødesteder. Om Tomas Tranströmers og Henrik Nordbrandts poesi*. Aalborg: Aalborg Universitetsforlag 2013.
- Nielsen, Erik A.: *Modernismen i dansk lyrik 1870–1970*. København: Fremad 1976.
- Nordbrandt, Henrik: *Ormene ved himlens port*. København: Gyldendal 1995.
- Nordbrandt, Henrik: *Lille Duduk og store Godok. En opbyggelig fortælling for de små*. København: Gyldendal 2008.

- Nordbrandt, Henrik: *Vi danskere*. København: Forlaget Brøndum 2010.
- Nordbrandt, Henrik: *3 ½ D*. København: Gyldendal 2012.
- Nordbrandt, Henrik: *Fralandsvind*. København: Gyldendal 2001.
- Nordbrandt., Henrik: *Jetlag*. København. Brøndum 2015.
- Poulsen, Bjørn: »Elfenbenstaarnet« (1948) i Ole Wivel (red.): *Heretica*. København: Gyldendal 1962.
- Pound, Ezra: »A Retrospect« (1913) i *Literary Essays of Ezra Pound*. New York: New Directions 1968.
- Ringgaard, Dan: *Nordbrandt*. Aarhus: Aarhus Universitetsforlag 2005.
- Sørensen, Peer E.: *Udløb i uendeligheden. Læsninger i Sophus Clausens lyrik*. København: Gyldendal 1997.
- Zerlang, Martin: *Karikaturland. I krydsild mellem danske forfattere og tegnere*. København: Vandkunsten 2015.
- Ørnsbo, Jess: *Digte*. København: Gyldendal 1968.





## 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 fortvivelse 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 »stjerneskruetrækker«  
»spøgelse«, »socialindkomst«  
og »Paradisets Have«  
var noget, der fandtes udenfor sproget.*

*I en alder af 17 blev jeg instrueret  
i brugen af en stjerneskruetrækker.  
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 profotofysisk

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 pronominale 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 opstillet 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 Tusulanums 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.

DAN RINGGARD

## Spøgelse

Udkast til en nordbrandtsk hauntologi

*Lady Macbeth: Skammer du dig ikke?*

*Hvad skær du ansigt for? I grunden ser du  
jo kun en stol.*

*Macbeth: Jeg ber dig, se dog der!*

*Se efter! Se! Hvad sir du så?*

*Nå, hvad ... Hvis du kan nikke, tal så også. –*

*(Macbeth, 3. akt, 4. scene, Shakespeare 2017, 596–97)*

Et spøgelse går gennem digtet. Eller spøgelse. De døde, genfærdene, gengangerne, de ikke-materielle tilsynekomster står som regel i flertal i Henrik Nordbrandts digte, og de kommer under mange navne. Skygger for eksempel. Her fra samlingen *3 ½ D* (2012):

### **Sensommer samme sted fjerde år i træk**

Sent i juli falder eftermiddagslyset  
på en meget høj facade af hvidmalet træ  
uden vinduer,

så det et øjeblik føles, som om  
de bortviste skygger har taget beskuerens  
øjne med sig som gidsel

for at kunne vende så meget desto mægtigere tilbage  
når rollerne byttes om.

Så går et vindstød gennem majsmarken.  
Og i huset smækkes en dør i

til et århundrede  
man ved, ville forvandle en til sten  
hvis man turde se sig tilbage. (Nordbrandt 2012, 35)

En hel lille spøgelseshistorie komplet med pludselige vindstød og døre der smækker. Det klare sollys fremkalder, som så ofte hos Nordbrandt, sin modsætning, skyggerne. Skyggerne, som sollyset har bortvist, har til og med taget beskuerens øjne som gidsel. Måske er evnen til at se byttet om, så det er skyggerne, de bortviste, kropsløse og i deres fravær nærværende gengangere, der ser på beskueren og ikke omvendt. I så fald er der tale om to ombytninger: en mellem lys og skygge efterhånden som eftermiddagen bliver til aften, og en mellem beskueren og det beskuede. Nuet er hjem søgt, ikke af fortiden, men af fremtiden. Det vi har i vente.

Imod slutningen af digtet sker der en tredje ombytning. Det laver et for Nordbrandts digte typisk skifte mellem rum og tid. Her troede vi lige at vi var i færd med at betragte en omverden, mens det i virkeligheden (et udtryk digtet for længst har undermineret) handlede om historien. Digtet er også hjem søgt af fortiden. Gysset viser sig ikke at være gyserfilmens gys med dens klaprende døre, fjendtlige facader og mandshøje majsmarker, men den faktiske histories uhyrligheder som – med påkaldelse af både Medusa-myten og Jobs bog – truer med ikke alene at berøve beskueren øjnene, men forvandle ham til sten. I det samme smækker digtet døren i (eller det forsvinder som Eurydike med et trylleslag), og vi står tilbage med noget på en gang uhåndgribeligt og konkret: skygger og sten, spøgerier og massakrer.

Digtets titel henviser til en tvungen gentagelse. Årets cykliske tid lægges oven på døgnets. Det er derfor både fortid og fremtid kan hjem søge nuet. I en cyklisk tid er alternativet til at se sig tilbage ikke er at se fremad imod det nye, men at gentage det samme nu, kløvet som det er mellem det som er, og det der endnu ikke er eller ikke længere er, men som vil vende tilbage. Og er det ikke også det digtet beder læseren om med sin effektfulde lukning: ikke at se frem imod noget nyt, men



at se sig tilbage i digtet og lade det resonere i sig. Gør man det, læser digtet en gang til, vil man opdage at dets mange enjambementer og ulig lange linjer er med til at komplicere tiden yderligere. Ikke alene skaber de i sig selv en kompleks modsatrettet rytme af skred og tøven, digtets længste linje taler om at vende, men er den som er længst tid om at gøre det, og digtets næst korteste linje varer »et århundrede«.

Det liv digtet beskriver, er et hvor fravær og nærvær, subjekt og objekt, tid og rum, nu, før og efter er udskiftelige, et liv hvor man ikke kan vide sig sikker på eksistensens mest fundamentale kategorier.

## Spøgerier

Spøgelserne i nogle af digtene har det, lidt usædvanligt for spøgelser, som regel bedre end menneskene. I »Genfærd« er de lykkeligt befriede for ikke alene krop men også selvbevidsthed. Dumme som de er, går de igennem mure fordi de ikke ved bedre, og de finder fornøjelse ved at køre op og ned med elevator. Det er ikke muligt for os, menneskene, at komme i kontakt med dem da de ikke vil se os i øjnene:

Og flere ord har jeg ikke  
 at sige om de døde  
 som har givet mig alle disse ord:  
 De er ikke  
 de nøjes med at tale  
 på en måde ingen dog kan overhøre  
 om det  
 hvorom man ikke kan tale. (Nordbrandt 2012, 55)

Spøgelserne »er ikke«, ikke desto mindre er de i stand til at »færdes overalt« (Nordbrandt 2012, 54). Og de taler, med et halvt Wittgenstein-citat, »om det/ hvorom man ikke kan tale.« Deres tale angår en viden som ligger uden for sproget, en ikke-viden som ikke desto mindre finder sprog. Dermed modsiger spøgelserne Ludwig Wittgenstein der i den af digteren udeladte del af citatet som bekendt mener at man skal tie om det hvorom man ikke kan tale (Wittgenstein 130).

Så enkelt er det tilsyneladende ikke. Det er det spøgelseerne minder os om.

Spøgelseernes held består i at de i modsætning til os unddrager sig, de »viger uden besvær/ udenom« som der står i et andet af samlingens digte, »Spøgelsesjagt I«. Alligevel hersker der en ombyttelighed mellem spøgelse og mennesker. Digtet begynder med »Spøgelse kender vi/ på de synder vi straffes for/ i stedet for dem« (Nordbrandt 2012, 13). Der kan altså ske en forveksling af spøgelse med mennesker. Og det slutter med at »spøgelseerne er hjemme i/ det blodplettede tøj, de har stjålet fra os« (Nordbrandt 2012, 13). Der er også sket et tøjbytte. Spøgelseerne har ingen selvstændig eksistens hvorfor deres frihed kun er tilsyneladende. De så at sige klæber sig om ad menneskene. Ligesom skygger. De er kun til stede i deres effekt (de synder vi straffes for) eller de går i bogstavelig forstand i lånte klæder (et spøgelse har jo ikke nogen krop, og kan derfor kun ses hvis det ifører sig tøj, eller lagner). Det blodplettede spøgelse som »er hjemme i« det øjeblik det tager menneskelig skikkelse, lever ikke i en anden verden, men befinder sig, sådan som spøgelse gør, i en mellemzone, den digtsamlingens titel udpeger som 3 ½ D.

Spøgelset hjemsøger også selve den menneskelige identitet. Stadig fra 3 ½ D:

**Ego**

Jeg:

et

kort

besøg

af

en

ukendt

der

ikke

vil

gå

igen

men

bliver

så

længe.

(Nordbrandt 2012, 15)

Enten vi læser digtets første ord som et pronomen eller en bevidsthed, så huser det »en ukendt«, det vil sige noget ikke-identisk. Ordet 'jeg' står ikke som normalt for en selvindlysende tilstedeværelse, men for en spaltet identitet. Digtets opsætning strækker sætningen ud i tid og rum, et tidsrum som i spillet mellem »kort besøg« og »ikke vil gå igen men bliver så længe«, er uafgrænset. Udtrykket »så længe« får hovedbetydningen 'indtil videre'. Tiden er på en gang forbigående og bogstavelig talt udstrakt, kort og lang. Jeget huser en ukendt på ubestemt tid. Igen oplever vi en underminering af eksistensens fundamentale kategorier. Både væren og tid er »out of joint« som Hamlet siger til sin fars spøgelse. Væren er ikke udelt tilstedeværelse, tiden lader sig ikke fastslå. Bemærk at det definitive ord for væren, ordet 'er', mangler i digtets begyndelse hvor det er erstattet af et kolon, at den dobbelte linjeafstand ikke bare spiler sætningen ud, men også fordobler den i gentagne tavsheder, og at sætningen kan læses som at den mangler en slutning der fortæller hvor længe den ukendte har tænkt

sig at blive. Det ikke-identiske som huserer i jeget og ikke vil gå igen, går igen i jeget og i digtet: »gå igen« står der midt i digtet med en alternativ betoning.

Der er mere af samme skuffe i 3 ½ *D*, men jeg vil gå videre til *Den store amerikanske hævn og andre digte* (2017) og tre digte om billedkunstnere. Digtene siger noget om det mellemrum mellem de kendte dimensioner og det ukendte som spøgelse bebor. Her en sammenlignende kunstbetragtning fra digtet »Thorvaldsen«:

Når man ser Thorvaldsens statuer  
ser man en skinnende overflade  
som er og bliver  
overflade  
hele stenen igennem.

Når man ser von Hagens lig  
ser man døde mennesker  
der er holdt op med  
nogen sinde  
at have været levende.

De er zombier. De kan ikke vende tilbage  
fordi von Hagen har stjålet deres grave  
og de liv, de havde.

Omvendt Thorvaldsens statuer:  
De ligner levende  
som helst af alt gerne vil dø  
men ikke kan, fordi de kun ligner. (Nordbrandt 2017, 55–56)

Der er de spøgelse som har fået stjålet deres menneskelighed og dermed adgangen til den død de kom fra, og så er der de spøgelse der ligner mennesker og gerne vil dø, men ikke kan fordi de aldrig har været det. Fælles for dem er at de er fanget mellem liv og død på mere komplicerede måder end hvad der er normalt for spøgelse, og at de gerne ville dø hvis de kunne. Det kan de ikke fordi deres menneske-

lighed er ukomplet, enten fordi den er blevet taget fra dem af von Hagen, eller fordi den er fingeret af Thorvaldsen. Det fuldtoneede menneske er uden for rækkevidde, og spøgelset er det fænomen som digtene benytter til at udmåle den forskudte, asynkrone og for sig selv fremmede menneskelige eksistens.

I digtet om »L.A. Ring« har spøgelserne igen taget skikkelse af skygger, og det handler igen om at være efterladt i en grænsezone:

På maleriet med titlen  
»Efter Solnedgang« ser man, hvordan  
skyggerne bliver stående  
skønt det lys, der kastede dem  
for længst er forsvundet.

Mørket nægter at tage dem til sig

fordi de allerede er blevet slettet  
fra harddisken.

De er levende men ubesjælede.  
De stirrer direkte på dig  
uden at se dig. (Nordbrandt 2017, 57–58)

Skyggerne er forladt af solen, og af Gud tilføjer digteren. Formålet med at forlade skyggerne – »alle de døde«, »alle disse helt/ halvt opløste mennesker/ der flyder omkring« i billederne (Nordbrandt 2017, 59) – er ifølge digteren at indfange dem så de ikke forstyrrer »de strålende forårslandskaber/ som han også malede// og de knaldgule marker/ og de himmelblå klokkeblomster mellem stråene« (Nordbrandt 2017, 59). Ring formår med andre ord det som Nordbrandt ikke selv formår: at holde spøgelserne fra livet ved at isolere dem i et efter-solnedganglimbo. Her er de lige så afskårne fra religionens fjerde dimension som de er fra livets tre dimensioner. Vi ser dem i 3 ½ D.

Som det fremgik af »Sensommer samme sted fjerde år i træk« kalder tingene ofte på sine modsætninger hos Nordbrandt. Han kan ikke se på en solbeskinnet facade uden at tænke på skygger. Og han

kan ikke betragte et maleri af Vilhelm Hammershøi uden at tænke på edderkopper. I digtet om »Hammershøi« (Nordbrandt 2017) læses dennes malerier symptomalt. Den alt for rendyrkede tomhed kalder på sit modbillede, edderkoppespindene der vokser frem af hjørnerne. Hjemmets tomhed er hjemsøgt. *Unheimlich*. Det er kendetegnende at tingene først slår om i sin modsætning der øjeblik de drives til det ekstreme. Det er den overbelyste hvide husgavl og Hammershøis provokerede tomme interiører der slår om i skygger og andre former for hjemsøgelser. Det er en negativ dialektik hvor en sansning føres ud i sin yderste konsekvens inden den slår over og om i sin modsigelse uden nogensinde at forenes med denne. Som det hedder i »Længe leve overfladen« fra *Besøgstid* (2007):

Hvor de lyse nætter er mørke  
 Når man ser rigtigt efter.  
 Det er kun overfladen der er lys  
 Nedenunder er det meget, meget mørkt. (Nordbrandt 2007, 27)

Det nordiske lys er, målt med for eksempel middelhavslýset, en dobbeltbundet fornøjelse. Betragter vi det alt for lyse i de lyse nætter, ser vi, med digtets ord, et »bundløst« (Nordbrandt 2007, 27) mørke som planterne kæmper for at slippe ud af:

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 al det mørke, de skal igennem. (Nordbrandt 2007, 27)

Her bliver blomsterne spøgelsesblomster fordi det er en håbløs opgave at kæmpe sig igennem mørket. Når »'lige' også betyder det sidste århundrede«, er der ingen ende på kampen for at komme ud i lyset. Tiden er igen dobbelt: døgnets og årstidernes cirkulære tid, men også

århundredenes historiske tid. Det er spøgelsernes skæbne at afpatruljere overgangene, at være på vej mellem modsætninger.

Samlingen *Jetlag* (2015) er én stor hjem søgelse. Denne gang er spøgelset en traumatiserende flyrejse fra Danmark til Costa Rica. »En flyrejse er et væk, der ikke vil gå væk« står der på den sidste linje i det første digt, »Vækkelsen« (Nordbrandt 2015, 15). I »Bekendtskaberne« er digteren oppe at flyve med spøgelse, typer der går igen hver gang han flyver, og i lighed med nogle af de spøgelse vi allerede har mødt, er det »umuligt at se dem lige i øjnene./ Hvis det en dag skulle ske, er det sikkert slut/ med at komme ned« (Nordbrandt 2007, 15). Vi møder også »Det amerikanske spøgelse« som hele tiden unddrager sig fordi det befinder sig lige netop uden for de tre dimensioner:

Uafbrudt er man på udki g  
 efter det, der er lige udenfor synsfeltet  
 som et spejl, hvori et andet spejl  
 afslører en dør på klem i et udstillingsvindue  
 man først ser, når man er gået forbi. (Nordbrandt 2007, 29)

Spøgelset er i lighed med den viden det står for, noget som ikke lader sig gribe. Det forsvinder i det øjeblik man tror at have indfanget det. Men det mest interessante i *Jetlag* er måske at flyrejsen der hjem søger digteren, selv er hjem søgt af et tidligere flytraume, bombningen af Shellhuset den 21. marts 1945 som Henrik Nordbrandt, blandt andet i sin selvbiografi *Døden fra Lübeck*, omtaler som sit første minde som helt spæd i barnevogn. Bomberne falder fra engelske piloter over Frederiksberg i digtet »Bombningen« der ellers foregår mellem Miami og San José, og mormoren kaldte digtets jeg sit eget lille »granatchok« i »Galskaben« (*Jetlag*, 37), et digt som også pendler mellem København dengang og Costa Rica nu. Hjem søgelsen med sine dødningsbilleder og koblinger mellem dengang i Danmark og her og nu i Costa Rica finder et morbidityt udtryk i dette digt:

### **Vuggevisen**

Hver dag ligner hjem fra hospitalet  
én dag gammel

baby bombet  
sønder og sammen.

Små

bløde negle reder en gammel  
grav op på ny.

Knitrende som skeletter

brænder vuggevisen sig  
gennem den knastørre regnskov. (Nordbrandt 2007, 39)

Bombernes ildebrande fra 2. Verdenskrigs Europa udsletter det 21. århundredes mellemamerikanske regnskov som var det en vuggevisen nynet af skeletter i brand. Flyrejsens efterslæb føres næsten helt tilbage til nulpunktet, dagen efter fødslen hvor døden indprenter sig på eksistensen. Hver dag virker som en tvungen gentagelse af dette nulpunkt. Vuggen bliver graven i jorden der redes op af babynegle i et cyklisk billede som spærrer det levede liv inde i tilintetgørelsen og omvendt. Flytraumet aktiverer et tidligere traume der vender tilbage med ekstra kraft, og begge dele indgår i en cirkulær eller rent ud imploderet tid hvor liv og død bider hinanden i halen så det ikke er til at se hvor det ene begynder og den anden slutter.

### **Hauntologien**

Der går spøgelser gennem digtene. Der er mange af dem, og de griber om sig. Jeg vil standse disse spredte iagttagelser og foreslå et begreb som kan samle dem og føre mig videre til en mere gennemgribende



karakteristik af om ikke alle så mange af Henrik Nordbrandts digte. Jeg vil gerne præsentere hauntologien, videnskaben om hjem søgelse. Ordet er møntet af Jacques Derrida i hans bog *Spectres de Marx* fra 1993. Det er et ordspil på verbet *hanter* (hjem søge) og substantivet *ontologie* (læren om det værende). Man kan næsten ikke høre forskel på fransk: *hantologie*. Skriften skiller sig ud fra talen. Pointen er at væren forstået som udelt tilstedeværelse altid er hjem søgt af noget andet, noget ikke-identisk. Hauntologien er videnskaben om den ikke-identiske væren:

At hjem søge betyder ikke at være tilstede, og man må indføre hjem søgelsen i selve konstruktionen af et begreb, af ethvert begreb. Det gælder ethvert begreb, først og fremmest begreberne om væren og tid. Det er, hvad vi her vil kalde en hauntologi. Ontologien adskiller sig kun fra den ved en eksorcisme. Ontologien er en uddrivelse (Derrida 1994, 202; da. overs. Iversen 2018, 93).

Derrida er ude på at redde det ontologien uddriver eller besværges, og det er det ikke-identiske. Anledningen til hans bog er murens fald, og hans historiske pointe er at Marx's spøgelse ikke er sådan at komme af med. Selv efter de kommunistiske regimers sammenbrud vil marxismen blive ved med at hjem søge historien, både i skikkelse af det den på godt og ondt udrettede og i skikkelse af de muligheder den åbnede men svigtede. Martin Hägglund formulerer det sådan her:

Derridas hensigt er at formulere en general 'hauntologi' (*hantologie*) i modsætning til den traditionelle 'ontologi' der tænker væren som selvidentisk nærvær. Det som er vigtigt med spøgelse som figur, er derfor at det ikke kan være helt og fuldt tilstede: det har ikke nogen eksistens i sig selv, men udpeger en relation til hvad der *ikke længere* er eller *endnu ikke* er (Hägglund 2008, 82).

Væren er aldrig identisk med sig selv i sit nærvær, men hjem søgt af et 'ikke længere' og et 'endnu ikke'. Det nu som væren beror på, er altid forstyrret af fortid og fremtid. Derridas bog er også en læsning af *Hamlet*, og ikke mindst Hamlets replik, som jeg nævnte tidligere, der

i Niels Brunses oversættelse lyder: »Forvredet er vor tid; åh, bitre brod:/ at fødes til at bringe den i lod« (Shakespeare 2013, 326). Kongen og faren er vendt tilbage for at kræve hævn. En uretfærdighed, et mord, er begået imod ham i fortiden, og han befaler nu sønnen at rette op på ugeringen og dermed atter at bringe verden i lod. Når Hamlet siger de berømte ord om at »time's out of joint« betyder det for det første at fortiden er vendt lyslevende tilbage i nutiden, og for det andet at tiden er gået i en gal retning, og at det er Hamlets opgave at føre den tilbage til en tilstand som nu ligger i fortiden. Dette krav fra faren har som konsekvens at ikke bare tiden, men hele sønnens eksistens bringes ud af lod. Spøgelset dekonstruerer tid og væren. Frederic Jameson sammenfatter hauntologien sådan her:

Spøgeri involverer ikke overbevisningen om at spøgelser findes eller at fortiden (og måske fremtiden som de tilbyder at forudsige) stadig er særdeles levende og aktiv blandt de levende: Det eneste det siger, hvis det kan tænkes at tale overhovedet, er at det levende nu er knap så selvtilstrækkeligt som det hævder at være; at vi ville gøre klogt i ikke at regne med dets fylde og soliditet som under exceptionelle omstændigheder kan risikere at forråde os (Jameson 2008, 39).

Derrida er ikke det eneste ophav til begrebet hauntologi. Det findes forud for ham hos de ungarske psykoanalytikere Nicolas Abraham og Maria Torok. Forskellen er at de to tænker hjemløsningen som et traume der har en oprindelse og en årsag og derfor kan diagnosticeres og muligvis helbredes. For Derrida derimod »er spøgelsesets hemmelighed en produktiv åbning af betydning snarere end et bestemt indhold som skal blotlægges«, skriver Colin Davis, og fortsætter:

Man indlader sig ikke på en samtale med spøgelser i forventning om at de vil afsløre en eller anden hemmelighed, skamfuld eller noget andet. I stedet kan de måske åbne for en erfaring af hemmeligheden som sådan: en grundlæggende ikke-viden der ligger under og måske underminerer det vi tror vi ved (Davis 2008, 377).

Ikke mindst dette sidste kendetegn ved spøgelse har ført til sammenligninger med litteraturen, tilføjer Davis. Er litteraturen ikke netop stedet hvor sproget giver ord til en ikke-viden, til det hvorom man ikke kan tale, ved at underminere forestillingen om en sikker viden og en selvtilstrækkelig verden? Litteraturen er til og med et sted hvor man kan søge svar på det spørgsmål som indleder Derridas bog, spørgsmålet: »Hvordan skal jeg leve mit liv?«. Svaret er hvad der muligvis også er Hamlets svar: »at for at lære at leve må mennesket lære at leve med spøgelse« (Iversen 2018, 94). At leve er at leve ved siden af livet i en evig tidssløjfe og uden sikker viden.

Derrida forbinder spøgelse med sorg. Den engelske musik- og kulturskribent Mark Fisher taler om haunologien som »en mislykket sorg« (Fisher 2014, 22) fordi genstanden for sorgen ikke vil gå væk, men bliver ved med at hemsøge en. Hemsøgelsen handler om »ikke at ville opgive spøgelse eller – og det kan somme tider kommer ud på et – at spøgelse ikke vil opgive os« (Fisher 2014, 22). Mislykket sorg er Freuds definition på melankoli. Melankolikeren vil ikke give slip på det tabte. Den særlige form for melankoli Fisher er ude efter, skyldes en egenskab ved samtiden som har at gøre med fortidens tabte muligheder. Og her er vi tilbage ved murens fald og kapitalismens tilsyneladende definitive verdensherredømme. Horisonten er lukket, og de løfter om en bedre verden som ikke indløstes i fortiden, hemsøger os nu som den fremtid vi aldrig fik. Fordi melankoli er for poetisk et ord, operer Fisher for depression. Den depressive nægter at opgive sit begær efter noget større og bedre, nægter at acceptere »hvad herskende omstændigheder kalder 'virkelighed'« (Ibid., 24). Det er depressionen som modstandsform, som ulydighed og i sidste instans utopi. Den depressive regner således ikke med det Jameson kaldte det levendes fylde eller soliditet, og han lever i en forviklet og udsigtsløs tid. Fishers depressive opbyggelighed og hans kulturhistoriske perspektiv står for hans egen regning. Men også Derrida tænker haunologien i forhold til en konkret historisk situation, som sorg og som en skepsis imod alt der er solidt – for nu at citerer både Shakespeare og Marx.

At leve er altså, ifølge haunologien, at leve blandt spøgelse. Det er at leve ved siden af livet i en evig tidssløjfe og uden sikker viden.

Det er det Nordbrandts digte minder os om. De handler ikke bare om spøgelse engang imellem, mange af dem er – med en omskrivning af titlen på en af digtsamlingerne – spøgelsesdigte.<sup>1</sup>

### Det gode og det onde spøgelse

Der *går* spøgelse gennem digtet. Også de digte som jeg indledte med at læse, udforsker det ikke-identiske og udfordrer den sikre viden, en endimensionel tid og en udelt væren. Det turde være fremgået af mine indledende læsninger.<sup>2</sup>

Et digt forløber i tid, det udgør et stykke tid, og i løbet af dette stykke tid tager en verden i forvandling form. Det ligger i sprogets natur at underminere væren fordi sproget foregår i tid og derfor kan ændre på hvad vi forstår ved verden her og nu. Sprog og forvandling er sammen med sorg de tre ting Derrida især hæfter sig ved angående spøgelse (Derrida 1994, 9). Spøgelse har det med at blive til noget andet, de kommer og går og kan tage mange skikkelser. Tiden forvandler, ændrer, underminerer. Det ved vi godt hvordan sker i Henrik Nordbrandts digte. Det sker mest iøjnefaldende i de metonymiske metaforudviklinger, måden hvorpå en metafor griber om sig og avler et helt billedforløb, et landskab for eksempel, som kan vende op og

- 
1. Den mig bekendt hidtil mest omfattende behandling af spøgelse hos Nordbrandt finder man hos Louise Mønster i hendes bog *Mødesteder* s. 54–64.
  2. Om »Sensommer samme sted fjerde år i træk« sagde jeg at det »liv digtet beskriver, er et hvor fravær og nærvær, subjekt og objekt, tid og rum, historisk tid og evig genkomst er udskiftelige, et liv hvor man ikke kan vide sig sikker på eksistensens mest fundamentale kategorier.« Og om dets tid sagde jeg at den var »kløvet« »mellem det som er, og det der endnu ikke er eller ikke længere«. Om spøgelse i »Genfærd« sagde jeg at »deres tale angår en viden som ligger uden for sproget, en ikke-viden som ikke desto mindre udtales«. Og om »Ego« disse to konstateringer: »Jeget huser en ukendt på ubestemt tid« og »væren er ikke udelt tilstedeværelse, tiden lader sig ikke fastslå«. I forbindelse med digtene i *Jetlag* nævnte jeg at de kredser om »en viden som ikke lader sig gribe«, og en tid som er et sammenfald af tider hvor tidligere begivenheder spøger i de senere, og hvor død og liv kortsluttes og ikke er til at holde ude fra hinanden. Digtenes hauntologi består kort sagt i at de dekonstruerer væren, tid og viden og dermed åbner for det ikke-identiske.

ned på sit udgangspunkt undervejs og ikke mindst til slut.<sup>3</sup> Digtene danner figurer ned over siden som kan vende sig imod sig selv og blive til paradokser, enten det sker i enkle kiastiske modstillinger, eller det sker i mere komplicerede arabeske forløb. Tiden underløber den stabile virkelighed så eksistensen spaltes. Det kender vi i Nordbrandts tilfælde som rastløse bevægelser mellem fravær og nærvær, opbrud og ankomst og som bortnærværelse.

Hauntologien viser mig for så vidt ikke noget jeg ikke allerede ved om Henrik Nordbrandts digte. Men det gør den så alligevel fordi den forklarer at den metonymiske metaforudvikling kun en af tidens mange manøvrer, og hvordan den hænger sammen med nærvær/fraværs-temaet og digtenes *je ne sais quoi*, det de er på konstant udvig efter, og som altid er lige uden for synsfeltet – som det hed i »Det amerikanske spøgelse«. Når væren ikke er selvtilstrækkelig, men derimod brudfyldt, så skyldes det at det nu som garanterer den, ikke er en pludselig realiseret fylde eller et punkt på en linje, men et kontinuum af modstridende og overlappende tider. Nuet og dermed væren er altid hjem søgt af det ikke-identiske og dermed også af en usikker viden. Det er ikke til at vide med spøgelse. Spøgelset er den viden som vi er usikre på, den zone af mulig viden som relativiserer det vi mener at vide, og retter opmærksomheden imod »hemmeligheden som sådan«, som Davis formulerede det, imod den undren og den åbenhed imod verden som den sikre viden måske udelukker.

Dermed også sagt at spøgelse på den ene side bærer død og depression ind i digtene og på den anden åbner digtene imod det liv som ligger i det ikke-identiske. Spøgelse er spærrede inde i tid, men de er også sabotører af den alt for solide verden. Lad mig tydeliggøre disse to sider, det gode og det onde spøgelse:

---

3. Se Stjernfelt, Strand, Bredsdorff (s. 77–86) og Ringgaard (ss. 85–101, 121–138).

### Søvnens landsby

(Med en undskyldning til John Ashbury)

Hvis man bebrejder mig, at jeg har stjålet titlen  
har jeg stjålet den fra en, der for længe siden  
stjal den fra mig.  
Så snart jeg hørte de ord, kunne jeg jo se det for mig.  
Desto mindre levede indholdet  
op til de forventninger, ordene satte i gang.  
Det var, fordi det var blevet stjålet.  
Smukke og sjældne  
stjålne ting udsender ikke det samme  
fortryllende lys  
i de omgivelser, hvor de er blevet til tyvekoster.  
Det ved museumsgængere.  
Det er som om, de skammer sig  
både over tyvene og dem, der lod sig bestjæle.  
I søvnens landsby ved alle jo alt om hinanden  
og alle har de noget at skjule.  
Derfor er lyset så sløret og så klart på samme tid.  
Husene står, som om de lige er blevet sprængt i luften  
men endnu ikke er begyndt at falde.  
Døre og vinduer er væk.  
Man kan se hele vejen gennem byen, ud til det vand  
fuldmånen aldrig forlader.  
Alle er mødt op for at møde den nye indflytter.  
Der er flere smil end mennesker.  
For at blive optaget skal man bare falde ned  
i den helt rigtige vinkel  
så man kan være sine skinnende rene  
bevægelige dele bekendt. (Nordbrandt 2012, 47)

Søvnens og drømmen er en anden udgave af 3 ½ D som hjem søger Nordbrandts digte, her igen fra samlingen af samme navn. Oppe i digtet er titlen og måske selve søvnens landsby en skuffelse, både for digteren og for os, de pinligt berørte museumsgængere. (Museums-

*gængere* står der og ikke det mere almindelige museumsgæster, som i søvngængere, dobbeltgængere og andet halvuhyggeagtigt.) Drømme er ofte en skuffelse når de skal huskes og sættes på ord. Nede i landsbyen derimod, som man kommer til ved at »falde ned/ i den helt rigtige vinkel«, øjner man søvnens eller drømmens forjættelse: »Man kan se hele vejen gennem byen, ud til det vand/ fuldmånen aldrig forlader«. Men den udlægning af digtet er at komme alt for let om ved det. Det peger i mange andre retninger.

Forbindelsen mellem sætningerne er vanskelig at etablere. Det er som om tanken springer. Ikke desto mindre signalerer sætningsforbindelserne logik og kontinuitet. Vi er vidne til et ræsonnement, men et associerende sådant. Resultatet bliver at læseren let forvilder sig, at de enkelte billeder og verslinjer overtager føringen. Man føres med af digtets ujævne rytme. Digtet opløses i sine »skinnende rene, bevægelige dele«. Effekten er ikke ulig John Ashburys digte hvis sætninger formelt set er krystalklare, men hvis mening kan virke stærkt undvigende. I romanen *Leaving the Atocha Station* lader John Lerner sin hovedperson, den unge poet Adam, tænke om Ashburys sætninger at de transcenderer sig selv og peger på en parallel verden som er ren bevægelse eller ren tid: »tidens tekstur idet den passerede, et skyggetog, livets hvide maskine« (Lerner 2011, 90), som han formulerer det helt spøgelsesagtigt. Tiden selv er måske det største og første spøgelse i Nordbrandts digte. Den findes som en skygge af en ren varen, en forvandlingsform (Per Højholt ville kalde det en improvisation), noget der ikke har selvstændig eksistens men må tage krop i det sprog som den forvandler eller forvansker.<sup>4</sup> Man kan ikke træde ned i denne varen, den er lige som spøgelse henvist til andres kroppe, i dette tilfælde sprogkroppen. Den er aldrig helt ren.

Det gode spøgelse er det som bekæmper ontologiens uddrivelse af det ikke-identiske ved konstant at producere forskelle og pege på sin egen frie bevægelse idet den gør det. Det er det forførende ved Nordbrandts digte. Og »Søvnens landsby« er et godt eksempel på det. Det onde spøgelse derimod er det som er spærret inde i tiden og overladt

---

4. Højholt s. 66.

til depressionens genkomst af det samme. Det onde spøgelse er tilbagekaldelsen af ordene og af alt liv:

**Krigsguden**

(Brev fra Costa Rica)

Så tag dog og æd det skide hjerte, Huitzilopochtli.  
Du kommer til at fortryde det.  
Jeg har selv smagt det. Det er bittert.  
Bomberne forfejlede deres mål.  
Min nyfødte krop blev gennemrystet.  
Mit livs første timer var timer  
i min egen anatomi. Jeg talte  
mine knogler på alverdens sprog.  
Du lærte mig, at den, der overlever  
altid vil fortryde alt: Så grin bare  
ad de her patetiske linjer, Huitzilopochtli.  
Jeg har selv grinet ad dem  
og for længst fortrudt dem:  
Nu står de her og kan ikke slettes  
fordi mit hjerte er blevet bittert som jorden.  
Riv det ud og æd det, Huitzilopochtli.  
Så jernfluglen ikke skal flyve det hjem til sin rede.  
(Nordbrandt 2017, 16)

Digtet er fra *Den store amerikanske hævn og andre digte*, og det genkalder flytraumet fra *Jetlag* inklusive traumet bag traumet: bombningen af Shell-huset. Huitzilopochtli er aztekernes kolibri-gud for krig, sol og menneskeofringer. Målt med »Søvnens landsby« er syntaksen enklere, og digtet er styret af gentagelser fremfor frie associationer. Rytmask er det mere kontrolleret, præget af mange stop som varieres af enjambementerne i digtets midterste del. Det er ikke så meget forvandlingens digt, som det er gentagelsens og tilbagekaldelsens. En ting er gentagelsen af barndomstraumet i flytraumet, en anden er tilbagekaldelsen af digtets ord og af digterens liv, og visheden om at Huitzilopochtli vil komme til at fortryde at have fortæret digterens



bitre hjerte. Ofringen, den handling som ligger ude i fremtiden, er allerede tilbagekaldt.

Digteren slår sig selv for munden, fortryder sine ord, forkaster sig eget digt. Digtet er selv fanget i gentagelsen af det samme. Men nu kan man som bekendt aldrig gentage noget uden en forskel, og selv dette digt som insisterer på at alting er udsigtsløst og det samme, at alt der kom efter, kun var en talentløs gentagelse af den fysiske rystelse, granatchokket i livets første time, selv det bliver en gentagelse med variationer. Det minder digtets rytme os om, sådan som jeg lige beskrev den. Sorgens eller depressionens 'det evigt samme' udfordres af forvandlingens 'noget andet' i sproget og i tiden. Det gør den fordi spøgelseset både er sorg og forvandling, depression og utopi, den der er indespærret i tid, og den som saboterer den solide verden. Det er i denne dekadente konstellation af skønhed og lede vi finder Nordbrandts digte. Og hauntologien er med til at kvalificere den, sige noget om hvordan denne konstellation fungerer.

### **Forfatterskabets spøgelse**

Et spøgelse går gennem digtet, sagde jeg. Spøgelser, sagde jeg. Jeg har gemt en særlig form for spøgeri til sidst. Det er et spørgsmål som har plaget mig længe: Er Nordbrandts senere digte hjemsogte af hans tidligere digte? Det er umuligt at udpege en bestemt digtsamling som stedet hvor denne særlige type hjemsogelse begynder. Måske er det derfor spørgsmålet hjemsoger mig. Ondet har intet startpunkt, ingen oprindelse. Sådan som Derrida siger at det er med spøgelser. Måske har de været der altid, spøgelserne. Måske er hele forfatterskabet hjemsogt fra dag et, ligesom digteren siger at han selv er det.<sup>5</sup>

Alligevel er der sket en udvikling. Den historiske virkelighed er måske rykket lidt tættere på, rejsen og de ægæiske motiver som prægede forfatterskabet i 70'erne og 80'erne er borte, og det samme er de

---

5. I *Nordbrandt* forsøger jeg at forklare denne krig med digtet som et forhold mellem en etableret stil og manér som en form en kritik af stilen via overdrivelse. (Ringgaard, s. 187).

metonymiske metaforudviklinger, stort set. Sammenligner man »Søvnens landsby« med »Violinbyggernes by« fra samlingen med det navn fra 1986 for eksempel, er det første mere abruptt i både tanke, billeddannelse og syntaks. Det er en groteske hvor det andet er en arabesk. Det groteske kan være en reaktion imod den poetiske syngende stemme som Nordbrandt arvede fra den nærorientalske poesi, fra Giorgos Seferis, Konstantin Kavafis, Jalal al-Din Rumi og andre, den som frigjorde ham fra dogmerne i den danske modernisme og gjorde ham til ham selv. Rejsen ikke mindst, med dens rastløshed og forjættelse, uddrives i adskillige af digtene i de seneste samlinger som jeg har opholdt mig ved i dag.<sup>6</sup> Kavafis' Odysseus, som dannede motto for *Opbrud og ankomster* i 1974, er så godt som borte. Digtene hjem-søges i højere grad af Wallace Stevens' Badroulbadour som trådte ind i forfatterskabet i 1995 i *Ormene ved himlens port*. Huitzilopochtli er en efterkommer af Badroulbadour.

Men spøgelse er som bekendt ikke sådan at uddrive. Tag digtet jeg indledte med, »Sensommer samme sted fjerde år i træk«, og dets første to linjer: »Sent i juli falder eftermiddagslyset/ på en meget høj facade af hvidmalet træ.« Dusinvis af tidligere Nordbrandt-digte går igen i disse linjer. Ekkoet fra fortiden vil ingen ende tage. (Ligesom digtet som aldrig blev skrevet, digtet til at ende alle digte, måske hjem-søger hvert digt som den fremtid der aldrig blev.) Mindst lige så mange digte fra fortiden høres bag den smækkede dør i digtets markante slutning. Den er som så mange af Nordbrandts digtslutninger mere retorisk end substantiel.<sup>7</sup> Alt sammen vidner det om forvandlingen af det evigt samme. Det ikke-identiske som spøgelse viser hen til, viser sig kun

---

6. I *Nordbrandt* læste jeg forfatterskabet op til og med den på det tidspunkt sidste samling, *Pjaltefisk*. Med denne artikel har jeg ønsket at føre min behandling af forfatterskabet op til i dag. Artiklen kan betragtes som et supplementskapitel til *Nordbrandt*.

7. Med Ole Karlsens begreber fra artiklen »Slutter diktet? Om 'poetic closure' med vekt på Henrik Nordbrandts sonetter i *Ormene ved himlens port*« i nærværende antologi kan man sige at Nordbrandts digtslutninger ofte er markante på det semiotiske niveau (syntaktisk, rytmisk, retorisk), men ofte på en måde som holder meningen svævende, at de altså ikke fører det semantiske og det semiotiske niveau sammen.

fordi spøgelse er det samme som vender tilbage i en anden skikkelse. Der opstår en uro ved gensynet. Modsat L.A. Ring som formåede at, nå ja, slå ring om sine spøgelse, synes de blot at formere sig og at hobe sig op i Henrik Nordbrandts digte. Det er som om der bliver flere og flere af dem. (naturligt nok eftersom digteren lægger flere og flere digte bag sig.) I de tre seneste digtsamlinger er der tale om en formelig invasion. Det er en forbandet urolig flok. Men så længe der er uro, er der liv.

## Litteratur

- Bredsdorff, Thomas (1996). *Med andre ord. Om Henrik Nordbrandts poetiske sprog*. København: Gyldendal.
- Davis, Colin (2005). »État présent. Hauntology, Spectres and Phantoms«. *French Studies* Vol. LIX, No. 3, 373–379.
- Derrida, Jacques (1994). *Spectres of Marx*. New York & London: Routledge.
- Fisher, Mark (2014). *Ghosts of my Life. Writings on Depression, Hauntology and Lost Futures*. Alresford: Zero Books.
- Højholt, Per (1985). *Cézannes metode og Intethedens grimasser*. København: Schønberg.
- Iversen, Stefan (2018). *Den uhyggelige fortælling. Unaturlig narratologi og Johannes V. Jensens tidligere forfatterskab*. Aarhus: Aarhus Universitetsforlag.
- Jameson, Frederic (2008). »Marx's Purloined Letter«. Jacques Derrida o.a.: *Ghostly Demarcations. A Symposium on Jacques Derrida's Spectres of Marx*. London & New York.
- Karlsen, Ole (2020). «Slutter diktet? Om «poetic closure» med vekt på Henrik Nordbrandts sonetter i *Ormene ved himlens port*». I *Nordisk samtidspoesi. Henrik Nordbrandts forofatterskab*. Oslo: Novus forlag, 117–139.
- Häggglund, Martin (2008). *Radical Atheism. Derrida and the Time of Life*. Stanford: Stanford U.P.
- Lerner, Ben (2011). *Leaving the Atocha Station*. Minneapolis: Coffee House Press.

- Mønster, Louise (2013). *Mødesteder. Om Tomas Tranströmers og Henrik Nordbrandts poesi*. Aalborg: Aalborg Universitetsforlag.
- Nordbrandt, Henrik (1974). *Opbrud og ankomster*. København: Gyldendal.
- Nordbrandt, Henrik (1986). *Violinbyggernes by*. København: Gyldendal.
- Nordbrandt, Henrik (1995). *Ormene ved himlens port*. København: Gyldendal.
- Nordbrandt, Henrik (2007). *Besøgstid*. København: Gyldendal.
- Nordbrandt, Henrik (2012). *3 ½ D*. København: Gyldendal.
- Nordbrandt, Henrik (2015). *Jetlag*. København: Brøndum.
- Nordbrandt, Henrik (2017). *Den store amerikanske hævn og andre digte*. København: Gyldendal.
- Ringgaard, Dan (2005). *Nordbrandt*. Aarhus: Aarhus Universitetsforlag.
- Shakespeare, William (2013 og 2017). *Samlede skuespil i ny oversættelse* bind IV og V. København: Gyldendal.
- Stjernfelt, Frederik (1989). »Metaforens død«. Iben Holk (red.): *Ø. En bog om Henrik Nordbrandt*. Odense: Odense Universitetsforlag.
- Strand, Helle (1991). »En billedteoretisk tilgang til systemmodernistisk metaforik – eksemplificeret med en analyse af Henrik Nordbrandts digt 'Violinbyggernes by'«. *Nordica*, bd. 8.
- Wittgenstein, Ludwig (1993): *Tractatus Logico-Philosophicus*. København: Samlerens bogklub.

## *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, spøgelse, 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 antydnet 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 fortalte 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 antydning 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 påpegnings 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 samtalerne 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 stedslige 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.

## Slutter diktet?

Om «poetic closure» med vekt på Henrik Nordbrandts sonetter i  
*Ormene ved himlens port*

«Over drømmenes bro til diktet» er tittelen på Erik Skyum-Nielsens pristale da Henrik Nordbrandt mottok Nordisk Råds Litteraturpris for *Drømmebroer* i 2000. Mot slutten av talen peker Skyum-Nielsen på at også «Drømmebroer ‘ind imellem forfalder til nemme lyriske løsninger’», og han gir et par konkrete eksempler på det han kaller «belæret overpointing», begge knyttet til dikt-utgangen. I «Drøm om fortvivelse», sier Skyum-Nielsen, er sluttstrofen «for mig at se (...) tæt på å myrde hele diktet, fordi den eksistensialiserer og almengør, hva der i de fire foregående strofer stod direkte og konkret», mens «Drøm om henrettelse» ødelegges på grunn av en for «bombastisk» konklusjon (Skyum-Nielsen 2000, 19 – 20). Hensikten med denne artikkelen er ikke å drøfte enn si polemisere mot Skyum-Nielsens karakteristikker, men derimot rette søkelyset mot en problematikk som er lite diskutert og som Skyum-Nielsens tale peker hen mot: Hvordan slutter et dikt? Hvordan lukkes en lyrisk tekst? Eller lukkes og slutter den ikke? Ord som «overpointing» og «bombastisk» peker hen mot det vi i denne artikkelen siden vil benevne som «strong closures», sterke lukninger, hvilket det utvilsomt finnes mange av i Nordbrandts forfatterskap. Diktene som legges under lupen i det følgende, er i all hovedsak et utvalg sonetter, først og fremst hentet fra *Ormene ved himlens port* (1995). Veien dit går imidlertid via en redegjørelse for noen særdrag ved sonettens formuttrykk og for noen teoretiske perspektiver på hvordan lyriske dikt lukkes, eventuelt ikke lukkes.

## Sonetten

Enten vi ser på sonetten som en egen lyrisk subsjanger, om vi betrakter den som en strofisk form (bestående av fire ulike strofer) eller som en egen diktform bestående av 14 vers, så anser vi den gjerne, iallfall har man tradisjonelt sett det slik, som en lukket og streng form – eller med Poul Borum: Sonetter er «som bure, og i et bur kan man gå og legge tingene pænt i orden» (Borum 1968: 27). Med sin fem-taktede jambiske grunnstruktur, med sin enderimstruktur av italiensk, fransk eller engelsk opprinnelse, med sin volta mellom billed- eller demonstrasjonsdel etter oktaven og en reflekterende eller konkluderende sestett fremstår den som lukket med sine 14 vers, kanskje ekstra tydelig blir dette i den engelske sonetten med dens avsluttende kuplett.<sup>1</sup> Men på tross av at sonetten skal være et «moment's monument» (med det lyriske øyeblikket – moment – innskrevet i monumentet – *monument*), på tross av sin konsentrerte form, på tross av sin formstrenghet og sin Prokrustes-problematikk, har sonetten en tendens til å «lekke». Sonetten har en helt særegen tendens til å skape nye dikt, og i *Nordbrandt* (2005) har Dan Ringgaard påvist hvordan formdrag nettopp fra Nordbrandts sonetter lekker over i andre dikt, og slår dermed ned på et særdrag ved sonetten: Sonetter lenker seg svært ofte ikke bare til andre dikt i forfatterskapene, men også sammen med flere sonetter til sonett-sekvenser, til langdikt.<sup>2</sup> Betenker vi sonetthistorien fra de

- 
1. I sin klassiske sonettstudie betegner Walter Mönch voltaen som «Umschwung des Inhalts» (Mönch 1955, 33). Begrepet var opprinnelig knyttet til endringen i rimskjema mellom oktav og sestett, men er siden blitt benyttet om den endring som skjer innholdsmessig idet sonetten beveger seg fra oktavens observerende til sestettens vanligvis mer reflekterende del. Begrepet «utsatt volta» benyttes når den egentlige (tematiske) vending i diktet ikke faller sammen med overgangen fra oktav til sestett, men inntreffer senere hen i diktet.
  2. Derek Attridge, som er opptatt av sonettens skriftmessige og boklige karakter, peker på den samme tendensen, mer presist på spenningen mellom sonetten som et avsluttet hele og dens tendens til å knytte seg sammen i sekvenser: *Although sonnets have often been set to music, and there is evidence for numerous sung sonnets in medieval Italy, the form presents the composer with distinct challenges: as a fourteen-line poem complete in itself yet suitable for arrangement into a longer narrative sequence, it is particularly suited to presentation in a book. The reader can dwell on the individual poem, or press on through the sequence, while*

store italienerne (Petrarca, Dante) via de engelske (Shakespeare og Wordsworth) fram til Nordens største sonettist i samtida, Göran Sonnevi, så er sonettsekvensen regelen heller enn unntaket, og det samme vil gjelde norsk sonettshistorie fra J. S. Welhaven og *Norges Dæmring* via Henrik Ibsen, Kr. Janson, Kr. Uppdal, Aslaug Vaa til Morten Langelands *Zoonetter* (2017) og Karin Hauganes sonett-trilogi *Oder til Fenn* (2013), *Anna Wunderlich sang* (2015) og *Nye sonetter fra innsjøen* (2017). At sonetten ikke nødvendigvis slutter, ser vi tydelig i sonettkransen (for eksempel Inger Christensens velkjente *Sommerfugledalen*, 1991) som jo først lukkes med mestersonetten, den 15. sonetten som består av førsteversene i de foregående 14 sonettene, og der avslutningsverset i hver enkelt strofe på sett og vis er enjamberende i og med at siste verset gjentas som første verset i den neste. I en metaskjemtesonett, «Kjærlighedssonet» (fra *Pjaltefisk*, 2004) harselerer Henrik Nordbrandt med sonettformen og bryter med de tilvante forestillinger om sonetten: at den skal handle om det høye (her kjærligheten, hvilket den faktisk gjør!), at den skal utfolde seg logisk-matematisk-harmonisk over 14 vers, at den skal ha en enderimsstruktur av italiensk, fransk eller engelsk opprinnelse, m.v. Diktet er simultant komponert (såkalt «simultaneous composition») finner man ofte hos Nordbrandt) og leser slik:

### **Kjærlighedssonet**

Jeg erklærer dette digt for at være en sonet:  
 For det første, fordi det har fjorten linjer.  
 For det andet, fordi det vil vise sig  
 allerede i første linje, at have indvarslet  
 en overraskelse: Nemlig for det tredje  
 fordi man ikke vil kunne gennemskue  
 meningen med det, før jeg selv  
 har fundet den: For det fjerde skal dette her

---

*the composer either has to set the fourteen lines as a single melodic unit (often with a change in mood between octave and sestet) to produce a short, complete song or treat the sonnets in a sequence as an extended series of rather long and complex strophes.* (Attridge 2020, 199–200)

frem for alt ikke handle om den eneste ene  
for den slags findes ikke længere: Og hvilken frihed  
at kunne tale sådan om den eneste ene.  
Den eneste ene har forladt mig, og jeg er for gammel  
til at finde en ny. For det sjette og syvende vrøvler jeg.  
Finde en ny! Der er kun den eneste ene.  
Så det blev altså en sonet med femten linjer.  
(Nordbrandt 2004, 41)

Altså: En sonett rammet inn med en metakommentar, hvilket er en ganske vanlig teknikk i sonetlitteraturen. Vi merker oss utstrakt bruk av enjambement (endog på tvers av den velkjente oktav/sestett inn-delinga) alt mens signalene om at man nærmer seg slutten, setter inn med såkalte «closural allusions» om at det går mot slutten («jeg er for gammel», jeget har begynt å «vrøvle») og sammenfall mellom syntaks og vers i den avsluttende «kupletten». Diktets to parallelle tematikker, sonettdikting og kjærlighetsforholdet, avvikles så å si samtidig eller mer presist: kjærlighetsforholdets avslutning foregriper og peker mot diktets avsluttende «kuplett» og egentlige konklusjonsdel: «Finde en ny! Det er kun den eneste ene» og så i preteritum slutterklæringen: «Så det blev altså en sonet på femten linjer.» Resultatet ble altså en såkalt «sonett med hale», en «caudate sonnet». Denne sonettvarianten, som gjerne har enjambement mellom 14. og 15. vers, griper tilbake til tidlig 1600-tall, og ble, slik Nordbrandt anvender den her, benyttet til satiriske formål.<sup>3</sup> Nordbrandt «kødder» altså med tradisjonen på den selvsamme tradisjonens egne premisser, og påpeker samtidig denne diktformens innebygde trang til ekspansjon.

---

3. «Sonetten med hale» var opprinnelig også en formstreng struktur der de første 14 versene fulgte den italienske grunnmodellen (Petrarca-sonetten) med halvrim i codaen, noe Nordbrandt synder eklatant mot. Den engelske sonettist og sonettformyer G. Manley Hopkins har for øvrig benyttet den sonetten med hale til ikke-ironiske og ikke-harselerende formål.



## **Teoretiske perspektiver – med eksempler**

«How Does A Poem Know When It is Finished?» spør I.A. Richards i overskrifta til en artikkel (Richard 1963, 169). Svaret han gir er som vi kan vente oss av en nykritiker. Diktet er et lukket system hvis struktur og avslutning bestemmes av diktets intraverbale transaksjoner, uavhengig av poeten eller leserens erfaringer, situasjon eller motiver. Diktet er som en embryo (Richards 1963, 164–165); det vokser fram og utvikler seg mot en form som allerede er iboende i unnfangelsen. Et slikt syn på diktet har – med et lite understatement – ikke vært helt uvanlig innenfor den litterære nordistikken heller, og det er trolig en viktig grunn til at det er vanskelig å finne avhandlinger om eller studier av hvordan diktet ender innenfor nordisk litteraturforskning; det er knapt noen gjenstand for utforskning i og med at diktets struktur – og med dét slutten – er gitt ut fra dets tilgrunnliggende embryoniske karakter. Internasjonalt synes det heller ikke å være mange slike studier, og Barbara Herrnstein Smiths *Poetic Closure. A Study of How Poems End* fra 1968 er fremdeles klassikeren på området. Herrnstein Smith er Shakespeare- og sonettforsker, og i hennes studie er det tradisjonelle, metriske diktet vektlagt, enskjønt hun også har lesninger av modernistiske dikt i frie vers, hentet fra bl.a. Ezra Pound, T. S. Eliot og Wallace Stephens (hvorav sistnevnte nok er en poet Nordbrandt har vært inspirert av også hva gjelder diktets utgang). Som Richards er Herrnstein Smith formalistisk orientert; hun anfekter ikke grunnsynet hos Richards, men kommenterer likevel diktspråket med en annen og mer lingvistisk orientert språkbruk og ikke minst trekkes leseren inn. Den grunnleggende bestanddel i Herrnstein Smiths diktkonsepsjon er verset, og leseren blir vekselvis skuffet/får sine forventninger oppfylt ettersom verset følges av stadig nye vers. Herrnstein Smiths analytiske praksis er kjennetegnet av inngående nærlesning, og kun med oppmerksomhet rettet mot diktets formelle og tematiske strukturer kan man forstå og beskrive hvordan og hvorfor diktet lukkes. I 2018 ble vi minnet nettopp om Herrnstein Smiths solide posisjon på forskningsfeltet idet den engelske poeten Don Paterson ga ut sin mastodont av en diktlære, *The Poem. Lyric, Sign, Metre*, der ett kapittel er viet «closure» – med eksempler i all hovedsak fra modernismens frie vers.

Paterson slutter seg åpenbart helhjertet til Herrnstein Smiths synsmåter og føyer til nok et interessant aspekt ved leserens posisjon: «Poems are initially read as linear, temporal sequences. On rereading the reader's experience becomes more spatial», skriver han; ved gjenlesning oppdager leseren forbindelser og relasjoner mellom vers, bilder og temaer som den første lesning ikke avslører. Diktets avslutning, dets lukning, er særdeles viktig i denne sammenhengen for «closure, then, often provokes the very rereading needed to turn the poem from a series of elements experienced in linear time to a set of memorized, spatial elements which can also be connected in parallel»; «final closure is sometimes the 'key', the 'secret title' by which the full meaning of the poem will be unlocked, and often fully recontextualized» (Paterson 2018, 425).

For både Herrnstein Smith og Paterson ligger således betydelig, ja avgjørende, forklaringskraft for diktets betydningsdannelse i slutten, i lukningen. Mens Herrnstein Smith langsomt utreder lukningens betydning, går Paterson mer direkte på sak, først på bakgrunn av ytre, formelle drag, dernest de tematiske strukturer. Førstnevnte gjelder endringer i deiksis – som innføringen av preteritum i det 15. og siste verset i før nevnte «Kærlighedssonet» (mot presens tidligere i diktet), eller forandring i lokasjon som i det kjente «Rosen fra Lesbos» der diktjeget kommer til en ukjent by, gjør seg kjent i byen og beveger seg fra «byen» til «overalt» (som også inkluderer alle steder han har vært før han kom til denne byen og alle steder han ikke har vært): «Overalt jeg har været henger dens [rosens] duft./ Og overalt hvor jeg ikke har været / ligger dens visne blade sammenkrøllet i støvet» (Nordbrandt 1979, 37). Eller det kan være *change-in-address* som i dette vakre diktet – med en avsluttende tiltale til et du:

### **DAGE SENT I MARTS**

Dage bevæger sig i én retning  
ansigter i den modsatte.  
Uophørligt låner de hinandens lys.

Mange år etter er det vanskelig  
at afgøre hvad der var dage  
og hvad der var ansigter . . .

Og afstanden mellem de to ting  
føles mere uoverskridelig  
dag for dag og ansigt for ansigt.

Det er det jeg ser på dit ansigt  
Disse lysende dage sent i marts.  
(Nordbrandt 1979, 41)

Tematisk ville Paterson benevne de to avsluttende versene som en lukning av «'the clincher'-typen», en avsluttende «sealing remark» som leseren «need not see coming», men som sett i bakspeilet (for å bruke et ord Nordbrandt misliker) synes uunngåelig og som ofte brukes i «argumentative or narrato-argumentative forms» (Paterson 2018, 431). Andre lukkemekanismer med i varierende grad selvforklarende benevnelser er «*the non-sequitur*», dvs. en avslutning som skal være sjokkerende, overraskende, surreal eller alogisk i forhold til det foregående; «*the punchline*» analogt med den avsluttende sentensen i en vits; «*the anti-climax*» der diktet i avslutningen motsier «the expectations of more conventional closural strategies» (Paterson 2018, 432); «*the dying fall*'»,<sup>4</sup> sistnevnte selve standard-avslutningen på lyriske eller meditative dikt som følger av diktets gang, men som likevel inneholder nok ny informasjon eller en omskrivning som gir avslutningen en viss kraft og et løft. En ihuga Nordbrandt-leser vil utvilsomt kjenne igjen alle disse måtene å avslutte et dikt på, og det

---

4. Mange vil knytte «the dying fall» til fonetikkens område, nærmere bestemt til intonasjonen i engelske talemål der tonen går ned mot slutten av setningen. Denne betydningen aktiveres naturlig nok i T.S. Eliots berømte «The Love Song of J. A. Prufrock» (1915) der Prufrock kjenner på sin egen utilstrekkelighet og utenforskap også språklig i forhold til sine omgivelser. Samtidig alluderer Eliot naturligvis til Orsinos monolog i første scene av Shakespeares *Twelfth Night* der Orsino lytter til musikk og legger merke til dens fallende kadens, «the dying fall».

gjelder også Patersons siste kategori: «*the non-ending*» (Paterson 2018, 433–435).

Man kan naturligvis spørre seg om en «ikke-slutt» og en «ikke-lukning» faktisk er en slutt og en lukning, og ikke en «anti-slutt» eller «anti-lukning». En «ikke-slutt» er en effektiv og etablert avslutnings-teknikk, hevder Paterson, nettopp fordi den ved å nekte å benytte andre avslutnings- og lukningsformer viser til slike (Paterson 2018, 433). Nettopp på dette punkt er Paterson ekstremt polemisk mot det han kaller «anti-lukningsbevegelsen», («the anti-closural movement») som han her knytter til *L=A=N=G=U=A=G=E poetry* og en av retningens grunnleggere, poeten Lyn Hejinian,<sup>5</sup> men underforstått også til Giorgio Agambens *The End of the Poem: Studies in Poetics* (1999) som han langer ut mot allerede i en fotnote i innledningen til kapitlet: «Most academics have been trained to reflexively yell Agamben! at this point, whether they have read him or not»; Agambens betydning er grovt «overstated», hevder Paterson (Paterson 2018, 422).<sup>6</sup>

Herrnstein Smith og Paterson betrakter altså verset som diktets grunnleggende, sjangerkonstituerende enhet, betydningsdannelse skjer i gjensidig og stabiliserende transaksjon mellom diktets bestanddeler innenfor en i hovedsak nykritisk *sola scriptura*-konsepsjon. Slik ser ikke filosofen Giorgio Agamben det i tittleessayet i den nevnte boka, «The End of the Poem». I dette essayet undersøker Giorgio Agamben

- 
5. I essayet «The Rejection of Closure» er Lyn Hejinian inspirert av franske feministiske tenkere som Luce Irigaray og Hélène Cixous (Hejinian 2000, 40–58), og det er kanskje årsaken til at Paterson polemisk (kort-)slutter at Hejinians essay om anti-lukning er et angrep på patriarkatet. Han overser Hejinians viktigste inspirator, nemlig Umberto Eco og tanken om det åpne verk. Hejinian synes med sin motstand mot lukningsstrategier på leserens vegne å ville beholde diktet i sin sveven, ikke fange det som en sommerfugl på nålen og feste det til arket i insektsamlingen.
  6. Pussig nok nevner Paterson ikke med et ord sin like berømte kollega Paul Muldoons bok fra 2009, *The End of the Poem*, der Muldoon i 15 nærlesninger av enkeltdikt undersøker alle betydninger av *end* i engelsk – ende, slutt, mål, formål (og funksjon) – i relasjon til diktene. Snarere enn *end* kunne man snakke om diktets *endlessness* i denne boken; diktet kan ha sin ene ende (eller begynnelse) i et navns etymologi, eller skape så vel stadig nye lesninger og fortolkninger som behov hos den enkelte leser til å lese diktet på nytt. Dermed signaliserer boktittelen noe helt annet enn det den også sier: diktet er ikke i en endetid.

ikke bare det siste verset der diktet slutter, men selve poesiens rasjonale. Han tar avsett i Paul Valerys definisjon av poesi som «the prolonged hesitation between sound and sense», altså «den forlengede nøling mellom lyd og mening». Agamben identifiserer «sound and sense» henholdsvis med de semantiske og semiotiske drag som gjenomløper diktet som språklig enhet, for så vidt ikke ulikt Herrnstein Smiths tvedeling i formelle og tematiske strukturer. Selv om de to strømninger i diktet kan nærme seg hverandre, faller de ikke sammen innenfor en poetisk struktur, ifølge Agamben, og spenningen mellom dem, umuligheten av sammenfall, skaper poesiens substans. Et vers, konkluderer Agamben, «is the being that dwells in the schism,» dvs. i skismaet mellom det semantiske og det semiotiske (Agamben 1999, 110). Denne egenskapen ved poesien, det å forefinnes i selve spenningen mellom form og mening, kommer, ifølge Agamben, til uttrykk gjennom verskløyving, enjambement. «For if poetry is defined precisely by the possibility of enjambement, it follows that the last verse of a poem is not a verse. [...] As if the poem as a formal structure would not end and could not end, as if the possibility of the end were radically withdrawn from it, since the end would imply a poetic impossibility: the exact coincidence of sound and sense» (Agamben 1999, 113). Ved å la verset – og setningen – løpe over i det neste, overskrides versgrensen, leseren må se om fullføring skjer i neste vers, muligens – som ofte hos Nordbrandt – i vers etter vers etter vers, endog mellom strofer. Men selv om verskløyvinga tillater at *sense* overskrider *sound* mellom vers eller strofer, så blir det annerledes i diktets siste linje som nødvendigvis ikke følges av noen ny. Stilt overfor umuligheten av et slikt enjambement, og med det lukning av diktet, antyder Agamben to mulige svar på spørsmålet om hva som skjer når diktet slutter. For det første må man betenke det han kaller «the mystical marriage of sound and sense» (Agamben 1999, 114); det vil si at poesiens endemål ligger utenfor selve diktet. For det andre kan det semiotiske og det semantiske for alltid forbli atskilte i det han kaller «a theological conspiracy against language» (Agamben 1999, 114). For det tredje antyder Agamben nok et alternativ: I stedet for å ta slutt dveler spenningen mellom de to aksene ut over det siste verset som i en «endless falling» (Agamben 1999, 115). Et fall mot hva? Mot språkets opphør? Mot det

stumme og språkløse som et helt annerledes «dying fall» enn hos Paterson? I dette siste tilfelle forenes ikke semiotikk og semantikk, og de forblir heller ikke atskilte, men forefinnes der i en forlenget nærhet til hverandre i et møte som aldri helt fullbyrdes. Og som det heter kryptisk: «The poem thus reveals the goal of its proud strategy: to let language finally communicate itself, without remaining unsaid in what is said.» (Agamben 1999, 115).

### **Sonettavslutninger i *Ormene ved himlens port***

I et svært godt dikt som heter «Ein skrøpeleg sonett», en meta-skjemtelære-sonett fra *På Ørnetuva* (1961), har Olav H. Hauge lært oss at sonetten kan brukes til det høye og det lave; den kan være koral i kirken og arbeidssang for de murerne og snekkerne som setter den opp; dens ytre form så vel som dens indre struktur kan være skrøpelig sett i forhold til de strenge formkrav vi vanligvis forknipper med sonetten. I sin praksis framviser diktet sin sonnettinske skrøpeligheit (Karlsen 2000, 310–325, Karlsen 2019, 209–211), og som det heter innfult, ironisk i en *punchline*avslutning: «Hanan snur seg like lystig på eit skur!» Underforstått: Vindhanen trives like godt på skuret som på kirketårnet. Hanan gir blaffen i sonettens arkitektur, det gyldne snitt, til grunnliggende matematiske formler, hvor voltaen er plassert, ytre strofebygning og rimstruktur, alt det vi kan om sonetten – men kan likevel vise veg, spå om været, ja, alt det hanan – emblematiske forstått – er i stand til å spå om gode og onde gjerninger. Nordbrandt har et like avslappet forhold til sonettinsk formstrengheit som Hauge i «Ein skrøpeleg sonett», og som Hauge har rimskeptikeren Nordbrandt – enderimsskeptiker, må vi presisere – en del sonetter spredt rundt i det store og lange forfatterskapet. En av sonettene i *Ormene ved himlens port* heter «Væmmelse ved rim» hvor enderimet er gjennomført på sedvanlig vis i kvartettene, går i oppløsning etter voltaen og reddes inn igjen i med en rimende kuplett til slutt:

### Væmmelse ved rim

Obskøniteten ved det som ligner:  
Et rim, der minder om at noget var  
lige ved at være, og velsigner  
denne næstenhed. Som stod der et kar

boblende, fuldt av innvolle og slim  
på alteret for det som skal komme.  
Er forberedt. Det jamrer som et rim.  
Netop det rim. Ekko av det tomme.

Hvor jeg hader det: Fotografiet  
af det som var dødt et sekund efter  
de selvskabte, usynlige gæster

som suger af det. Sengen med liget.  
Jeg vil ikke have det galehus her.  
Mig selv, lagenet og de kolde tæer.

(Nordbrandt, 1995, 39)

«Her sætter digteren et lighedstegn ved sonetten som harmonisk struktur og metaforen som løgn om tilværelsen. Framfor å få liv og død til å gå opp i et tegn som ligner, frembringer han en 'uren' struktur hvor lidelsen får lov til å stå intakt og ikke skal elimineres æstetisk», skriver Erik Skyum-Nielsen (Skyum-Nielsen 1999, 105). Teksten er to-delt, en gjenkjennelig rytmisk struktur og en kiastisk rimsetting i kvartettene, hvorpå (ende-)rimløsheten setter inn i tersettene og med den egentlige volta først ved overgangen til den rimende, avsluttende kupletten, en rest fra den engelske sonett-tradisjonen. Om Herrnstein Smidt hadde dette diktet foran seg, ville hun trolig beskrive to gjennomløpende tematiske tråder, begge såkalte «closural allusions», som alluderer til slutten: døden – liket (og likets likhet/ulikhet) – utgjør den ene tråden, og rimet og dens parallell fotografiet utgjør den andre; heslighet er knyttet til begge tråder: «boblende innvolle (...) og slim» (som rimer på rim) og «usynlige gæster som suger» av liket. Og ved siden av disse finnes den semiotiske tråden knyttet til en form – en

sonettstruktur – som delvis går i oppløsning, og man kan spørre til dette: Speiler og «stabiliserer» den delvis oppløste ytre form diktets semantikk eller forefinnes det en spenning mellom semantikk og semiotikk? I kupletten innføres et tekstmanifest jeg som griper inn overfor dette «galehus» – og kanskje også overfor dette gale dikthuset ved å banke sonetten på plass med en rimende kuplett? Og enda mer overraskende med tanke på Patersons karakteristikk av ulike lukninger er sluttlinjen: «Mig selv, lagenet og de kolde tær!» Jeg skal unnlate å kommentere det siste verset utover det enkle faktum at det er interessant grammatisk og innholdstisk i forhold til foregående vers, det er så vel «closural allusion» som frampek mot egen død innsvøpt i likklede (og med en kroppslighet som peker tilbake til det «boblende» kar på alteret «fuldt av innvolle og slim» tidligere i diktet?) og bare kort bemerke: Det jamrende rim er atter tilbake, og strukturelt viser det tilbake til oktaven og til rimet som paradoksalt gjenlyder som «ekko af det tomme.» Mon ikke rimet – og ikke rimordet i seg selv med sin «næstenhed» – likevel lar diktspråket «communicate itself, without remaining unsaid in what is said.»<sup>7</sup>

*Ormene ved himlens port* handler om død, sorg, grenseerfaringer. Samlingens avsluttende dikt, «Akheron», er også en sonett, en nokså regelrett sonett hva gjelder metrikk og rimstruktur – så mon ikke «rim» likevel kan være noe annet enn «slim»? I gresk mytologi er Acheron elva som grenser opp til dødsriket, og en fergemann frakter de døde over til hin side. I Dantes *Inferno* er helvete på den andre siden av Akeron, og den som kanskje verken skal til himmel eller helvete, blir sittende på elvebredden. Det kan se ut til at både den greske myten og Dantes tekst er aktive intertekster i Nordbrandts dikt som leser slik:

---

7. Et forhold ved rimet som skaper vemmelse, er rimets programbare karakter, dets ekkovirkning (av tomhet) og også dets retrospektive, respektivt prospektive karakter. Vemmelse er knyttet til det som så å si opphever tidens gang (rimordet peker tilbake) og er samtidig peker rimordet fram i tid, mot det uavvendelige med subjektet innsveipt i likklede og med «kolde tær».



### Akheron

Jeg satte mig ned på Akherons bred  
og græd på grund af en død veninde.  
Floden var langsom, helt grumset af slid  
og dækket av flydende kviste og pinde.

Jeg havde ventet en anden, hurtig og vred  
og troet, at færgen straks ville komme.  
Solen stod lavt. Den sommer var omme.  
En rusten bro forbandt bred med bred.

Og ingen på broen. Kun jeg gik over  
og så ned i vandet, der næsten var væk  
og op hvor solen forsvandt i en sæk.

Og ingen færgemand. For Akheron sover.  
Og de, som dør, kommer ingen steder.  
Det er en anden, der tror, han græder.

(Nordbrandt 1995, 61)

Til tross for at «Akheron» gjerne oppfattes som en nokså regelrett sonett,<sup>8</sup> representerer den en nokså fri bruk av de italienske, franske og engelske grunnformene – med en engelsk kuplett til slutt. Skjønt kuplett? Rett nok halv-rimer de to avsluttende vers, men vers og syntaks faller sammen, og siste vers faller ikke, iallfall ikke umiddelbart, meningsmessig sammen med det foregående; kupletten

---

8. Nordbrandt, som normalt «foragter rim og og faste rytmer», «bryder ud i en regelrett sonet», skriver Thomas Bredsdorff om «Akheron». Som gjennomgangen her viser, så er den knapt nok «regelrett», iallfall ikke i streng forstand. Til gjengjeld har Bredsdorff utvilsomt rett i at sonetten er en form «der hører grenseopplevelsen til» (Bredsdorff 2019, 130), selv om jeg nok ville uttrykke meg mindre basant og presisere: Sonetten er en form som *kan* høre grenseopplevelsen til, noe som ofte særpreger sonetten i betydelige forfatterskaper, ettersom «tremmeburet» (eller den før nevnte Prokrustes-problematikken) innbyr til grensesprengning, grenseoverskridelse og formidling av grense-erfaringer. Som i Nordbrandts «Akheron».

mangler slik både formelle særtrekk og den fynd som den engelske sonettens kuplett gjerne har. Voltaen er likeledes utsatt til siste terssett der verbets tider endres fra fortid til nåtid. Dette skiftet i deiksis (Paterson) samt en rekke «closural allusions» (Herrnstein Smith) underveis i diktet så som Akheron, død, fergemann, m.v. antyder hvordan diktet beveger seg mot sitt opphør. Høstmørket senker seg over dikt-jeget, solen forsvinner, fergen kommer ikke, men dikt-jeget beveger seg ut på en forfallen, «rusten bro» over elven som så å si er uten vannføring mens elveguden Akheron sover, elven er dekket av høstlig «flydende kviste og pinde». Broen forbinder de to verdener, og dikt-jeget beveger seg over til dødsriket og ser ned i vannet «der næsten var væk», skillett som elva og vannet skaper er så å si borte. Men hvor taler jeget fra? Fra denne eller hin verden? Er det en kombinasjon av *death-in-life* og *life-in-death* vi står over for? Eller er det rent eidolopeisk tale, tale fra døden? Og hvorledes skal vi forstå det aller siste verset? Hvem er den «anden, der tror, han græder»? Den samme «anden» som forventes i andre kvartett? Er det en Nordbrandts variant av det rimbaudske «je-est-un-autre»? I så fall er det en mer radikal form for «bortnærvær» enn bare at den døde venninne,<sup>9</sup> som Thomas Bredsdorff sier, er «så fraværende som nogen kan blive, død, er nærværende hele vejen – dog uden noen illusion om at digterens sprog vækker hende til live» (Bredsdorff 1996, 170 – 171). For det er rett nok: Her er ingen Orfeus eller Villemann som kan synge eller spille sin Eurydike eller Magnhild tilbake til livet, her finnes ikke en gang en Kharon som kan frakte de døde over. Død og dødsmytologi kan tematiseres i dikt, men døden lar seg vanskelig re-presentere i skrift. Men den døde kan tale i dikt og dødebøker, og hans eidolopeiske tale gis form, også sonettens «gullglitrande» ham.<sup>10</sup> «Væmmelse»

9. Den nordbrandtske neologismen «bortnærværelse» har så å si fulgt forfatterskapet siden 1969 da *Syvsøverne* utkom. Et dikt i denne samlingen heter «Sørgmodigt digt i anledning af hendes bortnærværelse», og begrepet beskriver en paradoksal opplevelse av fravær i nærværet.

10. Ordet «gullglitrande» alluderer til Atle Kittangs artikkel «Olav H. Hauge og sonetten» (Kittang 2012, 131–147) og Ole Karlsons analyse av Olav H. Hauges «Gullhanen» (2000, 189–202) der gullfuglens – sonettens – ytre struktur er merket av rifter og brudd som konsekvens av de indre spenninger og de grenseoverskridende bevegelser som diktet tematiserer.

ved rim kan man knapt merke i «Akheron» (skjønt halvrimet (bred/slid i første kvartett kan påminne oss om problematikken). Men mon ikke erfaringen som beskrives i dette diktet setter sine spor og sine rifter og ryster ikke bare sonettens indre struktur (som før beskrevet), men også selve tekstoverflaten, med cesurer (f.eks. i andre kvartett, vers tre eller andre tersett, første vers) eller brudd med den jambisk-anapestiske grunnstrukturen (f.eks i første kvartett, andre vers). Mon ikke vi har med et diktspråk som i bokstavelig forstand er i et «dying fall» eller «endlessly falling»? Og slutter egentlig diktet – selv om det formelt har sin «closure» som det hele tiden beveger seg mot? Eller forblir det fallende i en sveven mellom sine semantiske og semiotiske språkdrag?

La oss før vi endelig konkluderer, se på ytterligere to sonetter fra *Ormene ved himlens port*. I de to sonettene vi har sett på fra denne samlingen så langt, «Væmmelse ved rim» og «Akheron», anskues sonetten åpenbart som en strofisk form (med white space mellom kvartetter og tersetter), mens den i «Hjemvendt» er en diktform, slik vi ofte finner den i engelsk-språklig lyrikk. Om kvartettene flyter over i hverandre, så er voltaen «på plass» mellom oktav og sestett, et skille som også markeres ved at oktaven er ekstremt enjambert, mens syntaks og vers faller sammen i sekstetten. Sonettens nå er rammet inn av to verbløse ellipser som i en form for «orbicular sonnet»<sup>11</sup> og som samtidig også fordobler diktets bathos-bevegelse fra «[m]elankolien efter sol» til «[k]oldt flek på fadet»; fra det høylyriske til det lavt-trivielle og hverdagslige:

### Hjemvendt

Melankolien efter sol: Den sære  
 stilhed i et hus, hvis indvånere  
 vi undrer os over at være

---

11. Wordsworth utviklet sin «orbicular» avrundede – sonettform med Miltons sonetter som utgangspunkt, og hans beskrivelse av sonetten som «an orbicular body, – a sphere or a dew drop» er velkjent for alle sonett-lesere. Et tilsvarende ord til «orbicular» (f.eks. «orbikulær») finnes ikke i norsk, men engelske ordbøker oppgir både «spherical» og «circular» som oppslagsord. Se ellers Karlsen 2000, 176–197.

hjemvendt sent en søndag: vi lånere  
af rum, af disse støvede spejle  
som skumringen nu får til at gløde  
ved blot, at vi var ude at sejle  
mens maden kogte, og nogen døde.  
Suppegryden bobler på komfuret.  
Fedtet porcelæn skinner på hylden.  
Jeg ser ud ad vinduet på skuret  
hvor skovlen står med jord på bladet  
og slår blikket ned: Koldt flæsk på fadet.

(Nordbrandt 1995, 25)

Tekstens «closural allusions» starter allerede i første vers med «efter sol», og forfleres gjennom diktet: «sent», «skumringen», «død». Ja, allerede i tittelen «Hjemvendt» (som gjentaes i selve diktet) aner vi en antydning om opphør, iallfall om vi vektlegger ordets billedlige karakter. To tematiske tråder gjennomløper diktet og binder seg til hverandre: dødsstemning og død på den ene siden og trivialiteter på den andre. Den avsluttende bathos der jeget skuer ut på skuret, ser den døds- og begravelseskonnoterende «skovlen med jord på bladet» og (derfor?) «slår blikket ned», blir grotesk: «Koldt flæsk på fadet» er hva han ser! Noe «mystical marriage» mellom form og mening kan man knapt snakke om i denne sammenhengen, iallfall ikke ved første øyekast. Snarere er forholdet paradoksalt, hvilket også understrekes om man ser nærmere på diktets metapoetiske aspekter.

Det er knapt noen tilfeldighet at «Hjemvendt» som sonett er uten hovedværelser og sidefløyer (kvartetter og tersetter), men består av én *stanza*, ett rom; i en arkitektonisk preget sonett-konsepsjon er nettopp huset, rommet, en bærende sonett-metafor. «Nuns fret not at their convent's narrow room» heter det så berømt i Wordsworths metasonett, og dikt-jeget hos Nordbrandt bekymrer seg heller ikke nevneverdig. I utgangspunktet undres «vi» i diktet over å bebo et slikt (dikt-)hus, et forsømt og skittent hus som likevel er preget av skjønnhet; «aftenen er gylden» og de støvete speilene gløder i skumringen. Eller mer presist: gløden frembringes av skumringen og av «at vi var ude at sejle». Utenfor rommet finnes livsglede og frihet, kan

man tenke; samtidig inne i rommet: trivialitetens ritualer (søndagsmiddagen forberedes) og den store livshendelse («nogen døde»). Men når verbtidene skifter fra fortid til nåtid i sestetten, er det kun forfall og død dikt-jeget ser også utenfor huset: et skur, og spaden med «jord på bladet» som man før nevnt knytter tilbake til at «nogen døde» og til den avsluttende bathos: «Koldt flæsk på fadet!»

Diktet er mørkt og trøstesløst, men kanskje representerer det nedslåtte blikket mot middagstallerkenen i siste vers en form for realitetsorientering? Mon diktets jeg likevel kan finne «*brief solace*» i sonettens form slik som Wordsworths dikt-jeg gjør? Iallfall hviler det en skjønnhet over de mørknende og lysende bilder som risses opp i det nedstøvede, forlorne, forfalne og dødsbefengte huset, en forlorn skjønnhet som kanskje også gjenspeiles i diktets ytre form? Og kan vi i så fall likevel snakke om et «mystical marriage» mellom form og mening i dette diktet? Som velvillig leser kunne man være tilbøyelig til å svare ja på dette, men samtidig skurrer det. En skurren som kanskje har med det å gjøre at dikt-jeget ikke helt er hjemmehørende i huset til tross for sin «hjemvendt»-het; han «undrer» seg over å være «hjemvendt», han er «indvåner» som speiles i rimordet «låner». Denne u-hjemlige følelsen i diktet kan knyttes til dette, og den urovekkende følelsen som diktet skaper, lar seg ikke uten videre hamre på plass med en bestemt rimstilling og metrisk struktur eller med en avsluttende kuplett. Som jo heller ikke er noen kuplett i egentlig forstand: Den rimer (og «bladet» og «fadet» har endog visuelle likheter), men er syntaktisk en forlengelse av hele perioden som utgjør den siste tersett.

Mens de sonettene vi har behandlet til nå har vært rimede sonetter med store deler – i varierende grad riktignok – av sonettens klassiske inventar intakt, er «Forhæng», også fra *Ormene ved himlens port*, rimløst og uten fasttømret fotmetrikk, skjønt vi kan ane restene av om ikke en jambisk så iallfall en anapestisk grunnstruktur. «Nærast er du når du er borte. / Noko blir borte når du er nær. / Dette kallar eg kjærleik – / Eg veit ikkje kva det er», synger Tor Jonsson i «Når du er borte» (fra *Ei dagbok for mitt hjarte*, 1951, Jonsson 1975, 186). Mens Jonssons «bortnærverelse» dreier seg om kjærlighetens ubegripelige vesen, dreier Nordbrandts «bortnærverelse» i «Forhæng» seg om den elskede dødes fravær i «Verden» (med stor V) og hennes nærmest

fysisk påtakelige nærvær i drømmen (som jo også er av denne verden). Mellom diktets to verdener, drømmelivets lysende og den mørke «Verden», finnes et forheng, og nærmer man seg dette i retning «Verden» fra drømmens lyse «sted» formørkes og forblindes man, mens man opplyses og (kanskje?) forblindes (eller blendes?) om man går for nært fra den annen kant; forhenget forbinder lys og mørke, opplysning og formørkelse. Ja, man kunne kanskje endog si at i eller ved forhenget oppløses den dikotomien mellom lys og mørke som egentlig ikke lar seg oppløse, det er «stedet» der sorg ikke kan skilles fra smerte, en overgang som verken kan gripes eller erindres:

### **Forhæng**

Mellem Verden og drømmen skimtede jeg  
et tyndt forhæng, der blev mørkere  
jo tættere man kom på Verden  
men lysere, jo nærmere drømmen syntes.

Lyset var lige så fuldt af fysisk smerte  
som mørket af ubestemmelig sorg  
og om overgangen fra det ene til det andet  
erindrede man intet.

Vågen har jeg ingen forestilling om dig  
og husker ikke længere dit ansigt.  
I mine drømme er du så levende  
at jeg kan røre ved dig.

Om end det ikke et øjeblik tillades mig  
at glemme, at du er død.

(Nordbrandt 1995, 17)

I denne sonetten er det utvilsomt en «strong closure» på ferde, med en urimet rest av den engelske sonettens avsluttende kuplett. I Patersons katalogisering kunne vi snakke om en form for lukning vi har nevnt før, nemlig den med en «sealing remark» av «'the clincher'»-typen – one which the reader might not see coming, though

in retrospect it often seems logically inevitable» (Paterson 2018, 431). Fram til «kupletten» har diktet så å si pendlet mellom lys og mørke, nærvær og fravær, drøm og våken tilstand, og det er som om poeten *må* skjære gjennom og la drøm vike for virkelighet (eller er poeten også bundet av at sonetten med sine 14 vers er, som det heter i Wordsworths før nevnte metasonett, kun «en scanty plot of ground» så han *må* avslutte?).

Skjønt er det så sikkert at «kupletten» «clinches the argument», dvs. fastslår en gang for alle hva meningen skal være? Retorisk er «kupletten» for det første preget nettopp av «bortnærværelse», av en apostrofisk struktur: den døde gjøres nærværende i og ved den poetiske tiltale («at *du* er død»). For det annet bringes et annet aspekt ved diktets retoriske struktur, nemlig gjentakelsen, oss tilbake i diktet. Umuligheten av glemsel påminner om at glemsel – og ikke-erindring – faktisk danner en tematisk tråd gjennom diktet (vers 7 – 8, vers 10) og at den er knyttet til forhenget mellom de to verdener i oktaven, mer presist til det lysende mørket som kjennetegner denne terskel-erfaringen, blendende lys fra den ene kant, stummende mørke der intet kan sees fra den annen. Her «åpner» diktet og dets tittelgivende motiv forhenget for en rekke fortolkningsmuligheter av eksistensiell og metapoetisk art (poetisk mystikk beslektet med «negativ mystikk»<sup>12</sup> *aletheia* og problematikk omkring til- og avskjuling? en form for orfisme i nordbrandtsk tapning, m.v.) som ikke skal utredes nærmere her, men følgende kan trolig fastslås: Forholdet mellom diktets retorisitet og semantikk, dvs. mellom form og mening, holder diktet i en sveven, gir det en singularitet som så å si krever gjenlesning, til tross for dets sterke lukning.

---

12. Referansen er til Jon Fosses bruk av begrepet som beskriver en form for mystikk som oppstår i og av litterær skrift. Mot slutten av essayet «Negativ mystikk» oppsummerer Fosse dette slik: «(...) det er jo sjølv sagt slik at den mystikk eg snakkar om ikkje kan snakkast om, den kan berre skrivast fram, den kan ikkje refererast til, som eit om, den eksisterer nemlig ikkje slik, den eksisterer berre i den skrift som lar mystikken oppstå» (Fosse 2001, 162).

## Konklusivt og prospektivt

Som vi har vist med Barbara Herrnstein Smiths *Poetic Closure. A Study of How Poems End* og avsnittet »Closure« i Don Patersons *The Poem. Lyric, Sign, Metre* kan det knapt herske tvil om at lyriske tekster lukkes selv om lukningen skulle være aldri så «open-ended». Studier som Herrnstein Smith og Patersons dokumenterer på en overbevisende måte hvordan komposisjon og språklige strukturer leder fram til en lukning på ulike vis. Men tilsier dette nødvendigvis at diktet har en slutt, at det når sitt endemål i lukningen? Jo, der finnes naturligvis tekster vi kaller dikt som når sitt endemål i og med lukningen; man kunne tenke seg at sakpoesi, didaktisk lyrikk, episke dikt, m.v. kunne tilhøre en slik kategori. Men så finnes det også en god del tekster innenfor lyrikken som overskrider lukningen. Muligens kan dette være et særtrekk for *det lyriske diktet* eller kanskje heller en kvalitet ved denne lyrikksjangeren?

Til tross for sterke «sluttsignaler» og markante lukninger holdes meningen, som vi har sett, svevende i Nordbrandts dikt, og som lesningene her har vist, er det knyttet til at semantikk og semiotikk, mening og form ikke er helt sammenfallende. For å anskueliggjøre hvordan det er å møte Nordbrandts dikt kan man gripe til to andre poetiske tekster. I «Xoanon» (fra *Sagan om Fatumeh*, 1966) av Gunnar Ekelöf (som Nordbrandt har vært opptatt av) beskrives en ikon, en religiøs kunstform som er preget av re-presentasjon og presentasjon, fravær og nærvær av det guddommelige samtidig – for den troende. Dikter-jeget fjerner langsomt alt det ytre på ikonen – avbildningen av jomfruskikkelsen, gullmalingen og til sist grunnmalingen – og står igjen med en oliventreplanke, en treskulptur:

En gammal plankbit av oliv, som sågats ur  
ett stormfällt träd, en gång för längesen  
vid någon kust mot norr. Där finns i träet  
nästan igenväxt, ögat av en kvist  
som bröts i trädets ungdom någon gång –  
Du ser på mig. Hodigítria, Philousa.  
(Ekelöf III, 1991, 71 – 72)



Skulpturen representeres i skrift med sitt kvistøye, den tiltales av dikter-jeget som «du», den presenterer seg ved sitt blikk/kvistøye: «Du ser på mig!» Det sette blir det seende, subjekt og agens for nedstrippingen av ikonen blir selv objekt for det andres blikk. Tilsvarende dikteriske omkastninger, omsnuinger og vendinger som ikke helt lar seg gripe og fastlegge, kan sies å være et kjennetegn ved Nordbrandts lyrikk; diktene forblir en form for vedvarende hendelser. Den andre teksten jeg tenker på, er gåtefull, full av forundringskraft og klang, og lyder kort og godt slik på urnordisk: *raunijaR*. Tegnene er risset inn på en 1800 år gammel spydspiss funnet på Toten, vårt eldste ord i skrift. På moderne norsk ville ordet – teksten – være *røynaren*. «Å røyne er å prøve seg, gjennomleve, bli utsatt for, erfare. Og røynaren er den som gjør alt dette, kanskje het spydet Røynaren, eller kanskje er det spydet som så å si omtaler seg selv som dette» (Karlsen 2011, 9). Et spyd i svev befinner seg alltid på ett sted for i neste nå å være på et nytt. Slik kan Nordbrandts dikt oppleves – alltid i et vedvarende svev.<sup>13</sup>

*Ormene ved himlens port* er en fenomenal samling med dikt om kjærlighetstap, tomhet, sorg, død – og diktning. Den kan imidlertid også leses som en *lyrisk sekvens*,<sup>14</sup> og hver av bokens tre deler avsluttes med en sonett i denne rekkefølgen: «Hjemvendt», «Væmmelse ved rim» og «Akheron». Om samme rekkefølge hadde vært fulgt i denne artikkelen, og om de tre sonettene hadde vært diskutert i lys av sine nærmeste språklige omgivelser, ville de poetiske lekkasjer mellom sonettene og mellom sonettene og de øvrige dikt i de ulike deler vært tydeliggjort i større grad. Man kunne si at «Hjemvendt» og «Væmmelse ved rim» på en og samme tid avslutter en bolk og viser vei videre; de «enjamberer» over i neste bolk. «Akheron» er siste dikt i boka, og siste dikt kan ikke «enjambere». Imidlertid er alt dette emne for nok en studie der *Ormene ved himlens*

13. Ingrid Nielsen er inne på en beslektet lesning i «'raunijaR'. Om lesing, røynslse og tyding av dikt» (se Nielsen 2020: 15 – 24).

14. Den lyriske sekvensen er den mest frekvente blant det moderne langdiktets hovedformer. Se f.eks. Karlsen 2014, 98 – 115.

port leses som en helhetlig komposisjon i tre deler som alle avsluttes(?) – lukkes (?) – med en sonett.

### Anvendt litteratur

- Agamben, Giorgio 1996. *The End of the Poem. Studies in Poetics*. Stanford: Stanford University Press.
- Attridge, Derek 2020. *The Experience of Poetry: From Homer's Listeners to Shakespeare's Readers*. Oxford: Oxford University Press.
- Borum, Poul 1968. «Æstetiske meditationer over fire digtsamlinger af Paal Brekke». I *Profil*, 2, 24–30.
- Bredsdorff, Thomas 1996. *Med andre ord. Om Henrik Nordbrandts poetiske sprog*. København: Gyldendal.
- Bredsdorff, Thomas 2019. *Litteraturen giver form til en følelse*. (Redigert av Marianne Stidsen). København: Lindhardt og Ringhof.
- Ekelöf, Gunnar 1991. *Skrifter 3. Dikter 1965–1968*, redigert av Reidar Ekner. Stockholm: Bonniers.
- Fosse, J. 2001. «Negativ mystikk». I P.T. Andersen (red.): *Mysteriets time*. Gyldendal, Oslo, 151–162.
- Hauge, Olav H. 1985. *Dikt i samling. Ny og auka utgåve*. Oslo: Det norske Samlaget.
- Herrnstein Smith, Barbara 1968. *Poetic Closure. A Study of How Poems End*. Chicago: Chicago University Press.
- Hejinian, Lyn 2000. *The Language of Inquiry*. Berkeley, CA: University of California Press.
- Jonsson, Tor 1975. *Dikt i samling*. Oslo: Noregs Boklag.
- Karlsen, Ole 2000. *Fansmakt og bergsval dom. En studie i Olav H. Hauges romantiske metapoesi*. Oslo: Unipub forlag.
- Karlsen, Ole 2011. «'Diktet lest, diktet hørt'. Innledende lyrikkhistorisk skisse». I *100 beste norske dikt. En antologi*. Oslo: Den norske Bokklubben, 9–24.
- Karlsen, Ole 2014. «'Bare lerkene kan lese morgenen / den blå bokstaven / i en altfor stor resept.' Norsk lyrikk 2000–2012 i et

## SLUTTER DIKTET?

- formperspektiv». I Ole Karlsen (red.): *Nordisk samtidspoesi. Særlig Øyvind Rimbereids forfatterskap*. Hamar: Oplandske Bokforlag, 98–115.
- Karlsen, Ole 2020. «Sonettdikting, språk og stil – med Olav H. Hauge som dømme». I Stein A. Hevrøy, Ingrid Nielsen og Ole Karlsen (red.): *Å verte vår att. Åtte tekstar om lyrikk*. Oslo: Novus, 107–132.
- Kittang, Atle 2012. *Poesiens hemmelege liv*. Oslo: Fagbokforlaget.
- Mönch, Walter 1955. *Das Sonett. Gestalt und Geschichte*. Heidelberg: F. K. Kerle Verlag.
- Muldoon, Paul 2009. *The End of the Poem*. Oxford Lectures in Poetry. London: Faber & Faber.
- Nielsen, Ingrid 2020. «raunijaR». Om lesing, røynsle og tyding av dikt». I Stein A. Hevrøy, Ingrid Nielsen og Ole Karlsen (red.): *Å verte vår att. Åtte tekstar om lyrikk*. Oslo: Novus, 15–24.
- Nordbrandt, Henrik 1969. *Syvsoverne*. København: Gyldendal.
- Nordbrandt, Henrik 1979. *Rosen fra Lesbos. Et udvalg*. København: Gyldendal.
- Nordbrandt, Henrik 1995. *Ormene ved himlens port*. København: Gyldendal.
- Nordbrandt, Henrik 2004. *Pjaltefisk*. København: Gyldendal.
- Paterson, Don 2018. *The Poem. Lyric, Sign, Metre*. London: Faber & Faber.
- Richards, I.A 1963. «How does a Poem Know When It Is Finished?» I Daniel Lerner (red.): *Parts and Wholes*. London: Macmillan, 163–174.
- Ringgaard, Dan 2005. *Nordbrandt*. Aarhus: Aarhus Universitetsforlag.
- Skyum-Nielsen, Erik 2000. «Over drømmenes bro frem til digtet. Nordisk Råds Litteraturpris år 2000 til Henrik Nordbrandt». I *Norsk litterær årbok*, Oslo: Det norske Samlaget, 9–20.



## «Hva betyr det at se en sporvogn i drømme?»

### Om drømmenes betydning i Henrik Nordbrandts forfatterskap

#### I

Men hva er en drøm? Eller mer: hvor er vi når vi drømmer? Jeg har for min del ofte tenkt på dette at når vi drømmer, så lever vi oss helt og fullt inn i det vi opplever, i de uforklarlige og plutselige omslagene vi der gjennomlever. Ja, har ikke drømmene nettopp kraft til å virke på oss på en langt mer gjennomgripende måte enn hva vi utsetter oss for i våre daglige liv, der vi iallfall ofte har rede ferdigheter, tenkemåter og strategier som er innstilt på forutsigbarhet og trygghet, og som jo også lar oss forbli i den verden vi kjenner? Jeg har iallfall tenkt i slike baner når jeg de siste månedene igjen har lest Henrik Nordbrandts forfatterskap. Her finner vi dikt der drømmer fører oss inn i rom der vi i liten grad kan hente tilflukt i den refleksjonen og selvbevisstheten som så ofte hjelper oss med å forbli i verden. Dette er nemlig dikt som søker og beveger seg inn i en drømmeaktig og noen ganger skrekkeaktig spatialitet, der vendinger, omkastninger og omdanninger liksom forsamler *alt* – det samtidige og det fortidige, de døde og de levende, «der» og «her» - i ett rom. Og for å antyde et poeng i dette essayet: Det er dikteriske rom som utvides og fortettes, ofte samtidig, og som liksom forvrenger ideen om sentralperspektiv og geometriske rom.

#### II

Det finnes dikt om drømmer, altså dikt som skildrer drømmer, gjennom hele Nordbrandts forfatterskap, som én viktig lyrisk tråd i dette universet. Likevel, det skjer, etter min forståelse, en nokså stor dreining fra drømmediktene i de tidligere samlingene til utgivelsen fra

1998, *Drømmebroer*, der drømmene og også den poetiske håndteringen av drømmene får en annen karakter.

I de tidlige drømmediktene tenderer drømmene mot det lengselsfulle, intime og sensuelle (noen ganger med kvinner som sentral karakter), og mot det essensielle (sannheten om livet viser seg i drømmene), og gjerne slik at dikteren selv lar sin forståelse av drømmen komme til orde i diktet. Ett eksempel her kan være «Smil» fra *Ode til en blæksprut*:

### Smil

Da jeg så dig i drømme  
vendte du dig mod mig

med fingeren på læben  
og hævede øjenbryn

smilende, inden du gik  
videre på tåspidserne

gennem det forsømte  
månelyse værelse

jeg pludselig forstod  
skulle forestille mit liv. (Nordbrandt 1999: 13)

Diktet kaller på kommentarer. Et lyrisk «du» har fingeren på leppen, og hevede øyenbryn, og lister seg, som for ordløst å markere noe hemmelig eller skjult, og samtidig er stedet et forsømt værelse, altså et glemt eller ikke tilstrekkelig ivaretatt rom. Du-et er intimt tilstede for jeg-et, nettopp som et «du», og du-et er smilende, altså lattermild, vennlig eller fortrolig, i et rom som er «månelyst». Det er altså et klassisk lyrisk inventar i et dikt som leseren vel spontant kan oppleve som et slags kjærlighetsdikt. Diktets drøm har altså både noe fremmed – noe lukket og hemmelighetsfullt – i seg, og noe mer intimt og skjønt, som dikteren så, i siste strofe, nærmest konkluderende pludselig forstår er et bilde på hans liv. Drømmen som helhet går altså til kjernen av

dikterens egen eksistens. Eller sagt annerledes: Dikteren lykkes i å forme og binde et bilde, som også er et drømmebilde, som samler og griper dikterens liv.

I andre tidlige dikt synes også drømmen å gripe og holde fast bilder av det som dikteren drømmer om, nettopp slik det å «drømme om» kan bety å håpe på, og å lengte etter. Jeg tenker for eksempel på et dikt som «Drøm fra ghettoens bro», fra *Forsvar for vinden under døren*, der sanseinntrykk i verden her «blander sig umærkeligt» med «drømmen» om en armensk kvinne:

**Drøm fra ghettoens bro**

Klokkeslagene, hestens silhouetter og lyden af vand  
blander sig umærkeligt med drømmen om den armenske juvel-  
handlers datter:

Månesten på sort fløj, smaragder på mørkerød silke

og diamanter, som opsamler lys i tung, våd muldjord når floden  
er frosset til

og vinteraftenen kommer ind fra de mørke bakker  
med en stilhed som voks suget op af falmende tæpper.

(Nordbrandt 1999: 65)

Diktet skaper et sensuelt rom av sanseintense stoffer og edelstener, som om det er der den armenske juvelhandlerens datter i drømmen befinner seg. Denne drømmen er ikke helt adskilt fra den våkne dagen; den blander seg, innledningvis i diktet, umerkelig med lydene og silhuettene som fins i verden. Og drømmens bilder synes nettopp å «opsamle» og fryse fast det dikteren drømmer om: det skjønneste, det edleste, det mest eventyrlige. Perspektivet er stabilt, holdt fast. Til og med stillheten er som voks, stivnet i en form, som den siste verselinjen antyder.

Så det er, tror jeg, rimelig å si at i de første av Nordbrandts drømmedikt er rommet avklart, slik at drømmerens perspektiv fanger inn og nærmest fikserer det sette, immobilt, og i uforstyrrelig stillhet.

## III

Med *Drømmebroer* skjer det likevel altså en endring når det gjelder drømmenes funksjon og forming i Nordbrandts forfatterskap. Ikke bare samler denne utgivelsen seg som helhet om drømmen, det gir jo tittelen beskjed om; hele femten dikt omhandler drømmer. Men det skjer også noe med hvordan dikteren forholder seg til drømmene. Mens dikteren i drømmediktene i den første delen av forfatterskapet ofte eksplisiterer drømmenes plass eller betydning i sitt liv, og plasserer dem i forhold til «livet», så er det i *Drømmebroer* snarere slik at drømmene i større grad får fremstå som drømmebilder, uten at noen betydning abstraheres. Som det heter i ett av diktene: «Jeg lod drøm være drøm.» (Nordbrandt 1998: 51)

Og jeg tror faktisk at tittelen – *Drømmebroer* – nettopp peker i retning av dette: en drømmebro vil vel lede den drømmende over til en annen bredd? Nå er jo «drømmebro» et nyord som skaper en metaforisk forbindelse mellom drøm og bro: drømmen er en bro, og broen er en drøm. Og en bro er jo også en romlig konstruksjon, som forbinder og samler rom som ikke på andre måter ville stått i forbindelse med hverandre. Nå får jo broen også en særskilt ladet betydning ved at den strekker seg over en elv, altså mot en annen side, med de mytologiske betydningene som klinger med i litteraturen, for eksempel knyttet til den greske myten om Akheron (som faktisk også opptrer som sted i ett av Nordbrandts dikt). Akheron er jo som kjent underverdenens elv i gresk mytologi, som ofte nevnes som den grensefloden som Kharon ferjer de døde over, altså grenselinjen mot en annen verden. Nå er det ikke noen båt over elven det er snakk om hos Nordbrandt, men en bro kan jo tenkes å ha noe av den samme funksjonen som en båt: den leder over, den lar oss passere.

Men til hvilket rike da? Ikke er det et dødsrike, som i myten, selv om også døde trer frem i noen av disse diktene. Snarere tenker jeg at det er drømmens andre rike disse diktene leder oss over til. Det er et rike også på det vis at flere av drømmediktene henger sammen, ved at de danner en form for dikt-klaser. I syv dikt opptrer det for eksempel en sporvogn, og fem dikt er beslektet på det vis at de omhandler



kroppslige avstraffelser, massehenrettelser, påtvungen amputasjon i en leir og fengsler, der vakter og bødler er fullstendig hensynsløse. Så hva sier dét noe om, at diktene i denne samlingen på denne måten er forbundet?

Kanskje viser disse forbindelsene frem det som psykoanalytikerens og litteraten Otto Rheinschmiedt skriver i sin bok *The Fictions of Dreams*, nemlig at drømmeprosessen er *formende*, slik at vrimmelen av minner, tanker og emosjoner ikke bare raser fragmentert og abstrakt gjennom oss når vi drømmer, kaotisk og uorganisert, men faktisk skaper en visuell slags drømmevirkelighet, der ulike minnebilder, emosjoner, sansninger og tanker tar form på måter som er typiske for et enkeltmenneske, på det vis at disse gjentas og varieres, nærmest som en form for drømmeklasser, altså, som Rheinschmiedt faktisk omtaler som «omnibus dreams» (ikke så langt fra nettopp sporvogn-drømmer, altså). Rheinschmiedt antyder også at det er slik drømmen bidrar til å motvirke mental fragmentering og faktisk beskytter det mentale rommet mot menneskelivets ras av inntrykk, tanker og minner. Så når drømmene i *Himmelbroer* former seg om elementer som gjentas og varieres, antyder det kanskje disse drømmenes nødvendighet, altså at de har fått eller tatt form som viser oss at noe avgjørende står på spill her, for den drømmende.

#### IV

La oss se nærmere på et av sporvogn-diktene i *Himmelbroer*:

##### **Drøm om en sporvogn**

Hva betyr det at se en sporvogn i drømme?  
Min psykiater sier én ting, min astrolog en anden.  
Skal jeg rejse eller dø, forsones eller befris?  
Jeg ved blot, at dette grimme gule monster af stål  
hvis sang torterede mine trommehinder hver eftermiddag  
nu en menneskealder senere igen er ude at slingre  
hensynsløst og vildt, langt borte fra den borgerlige orden

der herskede, dengang dens håndhævere  
 hed politibetjente og kørte ubevæbnet rundt på cykel.  
 Hvad vil den her? Hvor den kommer er det skumring.  
 Dens farve er unik som noget fra et fjernt kontinent  
 dette sprog først om 100 år skal få ord for.  
 Og dog hører den til fortiden, og er fuld af afdøde  
 når den ikke bare tom og strålende oplyst  
 kører i havnen efter at have rasert villavejene.  
 Så måske skal jeg endnu en gang blot have bekræftet  
 det som jeg anede helt tilbake fra min fødsel:  
 At jeg havde været her mange gange før og skulle komme igen  
 og uanset hvor, uønsket, ugerne og på præcis samme sted.  
 (Nordbrandt 1998: 14)

Diktet åpner i at det lyriske jeg-et stiller seg likegyldig til de abstraherende fortolkningene som psykiateren og astrologen tilbyr; dikteren kan ikke tolke drømmen, han er bare i den hendelsen som drømmen er: «Jeg ved blot» – *at* sporvognen forekommer. Sansemessig påtrengende, grimt gul og med en skjærende eller iallfall svært plagsom lyd, dukker den frem fra barndommen, en «menneskealder senere». Altså: i drømmen skjer et minne, minnet blir nærvær, men på en nærmest lovløs måte. For den drømte sporvognen er hensynsløs og vill, som sluppet løs fra barndommens orden, og har liksom fått vilje, kan hende på en påtrengende måte: «Hva vil den her?» Og den virker på sin omverden: «Hvor den kommer er det skumring». Sporvognhendelsen i drømmen lar altså klar dag bli dunkel, noe ikke helt opplyst, noe ikke helt skjult.

Drømmens sentrale bilde – den gule sporvognen – synes for drømmeren å overskride det språket (foreløpig) kan si og gripe: «Dens farve er unik som noget fra et fjernt kontinent / dette sprog først om 100 år skal få ord for.» Det er påfallende her at det er sporvognens unike farge som skyter foran språket, som om gulfargen – visuelt iøynefallende – nettopp markerer drømmens karakter av å være enestående og partikulær. Drømmesansningen – av det gule – unndrar seg altså språket. Samtidig synes drømmeren å ha en forestilling om at språket nærmer seg den partikulære sansningen av det gule; om 100

år vil språket være rikere, kan hende rikt nok til å fange den unike sansningen?

Sporvognen er altså sansemessig intenst nærværende for den drømmende. Men også temporalt sett er den fortettet. Det er som om fortid (de avdøde fra barndommen) og fremtid (språkets fremtidige ord) liksom gjør seg gjeldende *her*, i drømmen, eller skulle jeg si: på drømmens sted. For én ting er det at sporvognen på sin ferd i diktet åpner en by, med havn og villaveier, men den gjør også nærværende noe fjerntliggende. Den sammenlignes nemlig med «noget fra et fjernt kontinent», som om hele verden er her hvor sporvognen er. Og det er mye i diktet som nettopp gir aksent til stedets «her-værenhet»: sporvognens visuelle og auditive presens, samt dens lovløse væremåte. Og ikke minst er det den gåtefulle avslutningen av diktet som løfter frem stedets viktighet:

Så kanskje skal jeg enda en gang blot have bekræftet  
det som jeg anede helt tilbage fra min fødsel:  
At jeg havde været her mange gange før og skulle komme igen  
og uanset hvor, uønsket, ugerne og på præcis samme sted.

Det innledende «Så» markerer en kausalitet, i betydning nær et «derfor», og slik tar diktet form som en tanke: Det er bussens sanselige intensitet og romlige nærvær, som altså ikke helt kan gripes språklig, som får dikteren til å ville få bekræftet noe han alltid har ant. Hva? Jo, at nærværet, *her*, inngår i en serie av gjenkomster både bakover og fremover i tid, der det likegyldige «uansett hvor» på paradoksalt vis presses sammen med «på presis samme sted». Det er en underlig avslutning: at en anelse som har fulgt jeg-et helt siden fødselen, nemlig å være på akkurat dette stedet, som samtidig er ingensteds, og det mange ganger, sågar også «uønsket, ugerne» ennå en gang skal bekrefte for jeg-et.

Det har skjedd noe avgjørende i dette drømmediktet, etter min mening, i forhold til de tidligere drømmediktene. Drømmen her er mer innfoldet og kompleks, på det vis at bildene stadig snur og kaster seg om; fremtid og fortid er nå, det fjerne har kommet her og det som sanses, ses og høres, er påtrengende og intenst. Diktet er også mer

gåtefullt enn de sensuelle, tidligere diktene. Her er det skumring, som det heter i diktet, også betydningsmessig, og dikteren lar også diktet få være det; han kommenterer ikke drømmens betydning, men lar den få være og fremstå som en indre sensasjon. Også den merkverdige bevisstheten om at språket ikke rekker til overfor denne sensasjonen, er ny, i forhold til de lyrisk sett mer selvsikre drømmediktene tidligere i forfatterskapet.

Jeg vil kort også kommentere åpningen til diktet «Forår i Katalonien», som utvider og forsterker trekkene fra «Drøm i sporvogn».

### **Forår i Katalonien**

Jeg drømmer stadig om det sted  
også denne sætning  
giver afkald på at beskrive.

Jeg er meget nær  
kan jeg ofte høre på mine ord

og desuden se på naturen  
hvor forårssolen og lyden af en bæk  
netop nu  
lægger beslag på alle mine sanser.

Ordet ridderborg bringer sig selv på tale  
som fra børnebøger  
der er gået gjennom virkelige krige.  
I de disede bjerge  
foldes bannere ud over mossede skydeskår.  
Et tårnvindu sender signaler  
langt ud over havet.

Umuligt at gå længere  
nu da alt næsten er sagt:

Ordet sted optager mere og mere plads  
på et for hver gang mere fremmed sted  
i en stadig snævrere betydning.

I verden er der kun dette sted.

Og efter steder, siger de  
er der mørke, roser og måneskin.

Fordi de ikke selv ved  
de ikke har noget sted at være  
så forskjelligt fra mig  
der stadig drømmer om mit sted. (Nordbrandt 1998: 15–16)

Diktet åpner i en konstatering av at drømmens sted ikke kan gripes i ord:

Jeg drømmer stadig om det sted  
også denne setning  
giver afkald på at beskrive.

Det er en slags erkjennelse, eller muligens resignert aksept her: språket strekker ikke til. Men det er også denne erkjennelsen som igangsetter diktet. Mangelen på relevant språk kan sies å være opphavet til et dikterisk formet språk. Og hva kjennetegner det? Jo, ordet «sted» nevnes fem ganger til, altså til sammen seks ganger; og flere av motivene i diktene er romlige, spatiale, også i uvanlige sammenhenger. For eksempel blir språket beskrevet som noe romlig, siden den auditive sansen betinger romlig tilgjengelighet:

Jeg er meget nær  
kan jeg ofte høre på mine ord

Det er gjennom sansningen av språket, gjennom å lytte til ordene, at dikteren forstår at han er «meget nær». Det er dermed kanskje gjennom det å lytte til ordene som noe lydlig, eller kanskje til og med som noe

musisk, klanglig, kan man tenke seg, at han kan vurdere hvor nær han befinner seg, i forhold til stedet. Og når dikteren opplever å være «meget nær», så indikerer det kanskje også et begjær etter å la ordene komme frem, helt og fullt, til stedet, slik at ord og sted sammenfaller? Denne lyttingen til ordene sammenfaller med en slags totalsansning av naturen:

Og desuden se på naturen  
hvor forårssolen og lyden av en bæk  
netop nu  
lægger beslag på alle mine sanser.

Jeg skal ikke kommentere neste strofe i detalj, bare kommentere det at ordet ridderborg synes å fremkalle eventyraktige imaginasjoner som folder seg ut romlig:

Ordet ridderborg bringer sig selv på tale  
som fra børnebøger  
der er gået gennem virkelige krige.  
I de disede bjerge  
foldes bannere ud over mossede skydeskår.  
Et tårnvindu sender signaler  
langt ud over havet.

Så kan man som leser kanskje tenke at idet dikteren erkjenner at ordene ikke kan representere det stedet han drømmer om, så begynner ordene selv i stedet å fremtre som noe romlig, ja, sågar som noe som fortaper seg, romlig, uendelig utover.

## V

I det neste diktet jeg vil kommentere, «Drøm om mor», utvikles en slik romlig sansning videre, på det vis at de poetiske bildene selv blir romlige, og ikke på noen stabil og avklart måte, men der transformasjoner og vendinger dominerer.

### **Drøm om mor**

I sneen ved stoppestedet fandt jeg min mor  
mørk, hård  
og skrøbelig som et stykke kul  
så sneen blændede mig endnu mere.  
Da jeg kunne se igen  
var hun næsten ikke til å skelne  
fra det der nu var blevet til grumset sjap.  
Hun ville rejse sig, men kunne ikke  
og jeg kunne i nå hende  
fordi jeg sov i et fjernt land.  
»Nu forstår jeg, hva du mener,« sagde hun  
»når du siger, at når man kommer tilbage  
er det aldrig til det samme hus  
om man så bare har været nede hos købmanden.  
Noget er ændret. En anden har boet der.  
Og at det muligvis blot er én selv  
gør ingen forskel.  
Der er byttet om på tingene, så de danner  
et forvrænget spejl  
eller muligvis er det et teleskop  
i hvert dald ser man sig selv  
meget, meget langt borte.«  
Jeg svarede ikke, for jeg var kommet i tanker  
om den smalle gade bagved  
den der altid lå i mørke, kælderforretningen  
i nummer 18. »Hva solgte de egentlig der?  
Det må jeg undersøge,« tænkte jeg.  
»Og gaden bagved. Hva var det ny den hed?  
Søvnlystgade eller Moppes Gyde?«  
Så begyndte personerne ved stoppestedet  
at stige ind i mig, én efter én.  
Deres tøj var koldt og lugtede ilde  
af vintre fra første halvdel af århundredet  
og deres ånde ga mig kvalme.  
Der hvor vejen deler seg i tre, mot Odense

Mexico og det 17. århundrede  
kørte jeg galt og ned i en mørk afgrund  
og vågnede under blanke oliventrær  
fylt med de cikader  
hvis larm måtte have sat min drøm  
om skinner og metalhjul i gang.  
Og havfruen lå ved min side  
med tang i håret, som jeg havde husket henne.  
(Nordbrandt 1998: 49)

Diktet begynner i et sted der den drømmende finner sin mor: «I sneen ved stoppestedet fandt jeg min mor». Men moren er ikke seg selv, hun er allerede forandret, nemlig til noe mørkt og hardt, som et stykke kull. Hun fremtrer dermed i kontrast til den blendende snøen, bare for et øyeblikk senere å ha blandet seg med det grumsete slapset. Den mørke, harde moren og snøen er altså begge blitt forvandlet, transformert, noe som synes å lede moren til å innse at alt er forandring, forvandling og forvrengning. Når diktet så siterer moren, er det nettopp hennes forståelse av alle tings kontinuerlige endring som kommer til uttrykk. Det merkelige er likevel det at morens tanker om endring faktisk avleder drømmeren, altså sønnen, slik at han begynner å drømme om noe annet, nemlig om «den smalle gade badved», altså også *rommet* bortenfor. Det må være en gate han minnes, for han lurte på hva de solgte der. Det er en gate som «altid lå i mørke», som han kanskje ikke helt så eller tenkte over i barndommen. Men nå dukker dette stedet opp i drømmen, og det synes også å gjøre noe med den drømmende selv: «Så begynte personerne ved stoppestedet / at stige ind i mig, én efter én.» Her synes hans egen kropp å ha blitt et rom der andre kan ta plass og få plass. Det må altså være en utvidet kropp, som har plass til disse som trer inn, som er på reise og som søker nye rom, og det må være en kropp som har kapasitet til å bli uskjellig fra andres kropper, litt som i begynnelsen av diktet, der moren ikke kan skjernes fra slapset.

Og diktet ender også i et sted: «Der hvor vejen deler sig i tre». Dette er et klassisk bilde på et vanskelig veivalg, men som i diktet snarere fungerer som en *conchetto*, altså som en retorisk figur som bøyer



sammen erfaringssfærer og fenomener som vanligvis tenkes som adskilte, omvendte eller gjensidig utelukkende.

Der hvor vejen deler seg i tre, mot Odense  
Mexico og det 17. århundrede  
kørte jeg galt og ned i en mørk afgrund  
og vågnede under blanke oliventrær  
fuldt med de cikader  
hvis larm måtte have sat min drøm  
om skinner og metalhjul i gang.  
Og havfruen lå ved min side  
med tang i håret, som jeg hadde husket henne.

I drømmens concetto er det mulig å være i et rom der dansk by, mellomamerikansk land og 1600-tallet forenes, og henger sammen, riktignok mens jeg-et er på vei mot en avgrunn, men likevel: for drømmeren blir adskilte steder, og tider, samlet her. Og denne foreningen av steder og tider er også starten på en reise mot «en mørk afgrund», som likevel ender i en ny og deiligere drøm, nemlig under blanke oliventrær, med lyd av cikader og med en havfrue ved siden, som i et minne.

## VI

Jeg nærmer meg det siste og i en viss forstand mest drømmeintensive diktet, nemlig «Drøm om skov».

### **Drøm om skov**

Jeg så den skov, og den var mærkelig!  
Der var i massevis af vejskilte, men ingen veje  
og slet ingen ende på trærne.  
Så man vidste heller ikke, hvordan den himmel  
som spejlede sig i de store, mørke søer  
bar sig ad med dét. Navnene virkede

så hjemlige, at man kunne have boet der  
hvis det ikke lige var fordi  
man var helt sikker på, at man aldrig  
havde sat sine ben dér: Blodbo,  
Søvnstrup, Svupløse, Himmelben og Stadby  
for at nævne dem jeg husker.  
Hvis man var rendt på sig selv  
ville man ikke være blevet overrasket  
og sikkert bare have sagt dav og gået videre.  
Men det gjorde man egentlig ikke.  
Og hvis der havde været nogen vej ud af den  
eller ende på den  
ville man sikkert slet ikke havde gidet  
beskæftige sig med den i denne her form.  
Så det er altså det, det handler om. (Nordbrandt 1998: 53)

Skogen blir allerede i diktets åpning sett som underlig og annerledes: «Jeg så den skov, og den var mærkelig!» Hvordan? Jo, veiskiltene, altså tegnene, mangler her kraft til å representere. For det fins veiskilt, men ingen vei, tvert imot: skogen er endeløs, samtidig som skiltets forklaringskraft nettopp er basert på målbare avstander og sikre retninger, og også på veier i det hele tatt. Her er den drømmende med ett i en grenseløs verden, i et uendelig utvidet rom – uten bærende tegn. Navnene på skiltene har likevel en virkning på jeg-et: De virker kjente, hjemlige, men samtidig helt fremmede, ukjente, altså som om hjemlighet og uhygge har blitt uadskillelige. Og selve stedsnavnene holder frem akkurat dette, stedenes uhygge:

Navnene virkede  
så hjemlige, at man kunne have boet der  
hvis det ikke lige var fordi  
man var helt sikker på, at man aldrig  
havde sat sine ben dér: Blodbo,  
Søvnstrup, Svupløse, Himmelben og Stadby  
for at nævne dem jeg husker.

Disse stedsnavnene er på mange måter erkedanske, på det vis at stedsnavnendelsene er så alminnelige. Men pleonasmen «Stadby» virker i sin semantiske gjentakelse av stedet nettopp virker helt umulig som et bosted. Og leddene i «Himmelben» utgjør i sum en oxymoron, der man vel ikke kan tenkes å kunne bo; og «Blodbo» og «Søvnstrup» viser til det å leve med blod og søvn, altså vårt organiske liv. Og onomatopoetikonet «Svup», som viser til den kortvarige, sugende lyden som for eksempel oppstår når drar en kork ut av en flaske, lar seg vanskelig forene med «-løse», som kanskje viser til en lysning eller en eng. De tilsynelatende erkedanske navnene fremstår her både som ikke-eksisterende, absurde og foruroligende.

I den neste sekvensen i diktet er det selve jeg-et som vendes om til noe tomt og ikke-eksisterende, som det samtidig er mulig å forestille seg:

Hvis man var rendt på sig selv  
ville man ikke være blevet overrasket  
og sikkert bare have sagt dav og gået videre.  
Men det gjorde man egentlig ikke.

Det er et underlig bilde, dette, som åpner i det hypotetiske bildet av at jeg-et er fordoblet, og møter seg selv. Men i diktets forstilling er dette likevel ikke fremstilt som noe underlig, for «man» ville bare hilst og gått videre, før bildet negeres: «men det gjorde man egentlig ikke». Diktet vender seg altså inn i noe utenkelig som for jeg-et likevel virker alminnelig, før diktet negerer dette bildet, også uten at dét betenkes. Det slås bare fast, som for å markere at det som virker virkelig, ikke er det, ikke er egentlig, eller essensielt, det er bare bilder her, som er ikke-egentlige, inessensielle, slik også det upersonlige «man» markerer et generelt og depersonalisert subjekt. Altså ser vi her poetiske vendinger som akselererer, liksom helt til det personlige, egne, avgrensede jeg-et ikke lenger finnes. På slutten av diktet synes den drømmende også å ende diktet på en måte som nettopp opphever både fortsettelsen og enden:

Og hvis der havde været nogen vej ud af den  
eller ende på den  
ville man sikkert slet ikke havde gidet  
beskjæftige sig med den i denne her form.  
Så det er altså det, det handler om.

Denne formen, altså diktet med sine vendinger og omkastninger, finnes fordi grensene og avgrensningene – veiene ut, endene – ikke finnes i drømmen. Eller sagt annerledes: Diktets form er avgjørende for å ta vare på de inessensielle og stadige transformasjonene og negasjonene som drømmens imaginasjoner utgjør.

## VII

Men diktet er kanskje også den ene, nødvendige måten å ivareta drømmens rom på? I ett av diktene i *Drømmebroer* heter det: «I drømme siger det sig selv hvorfor / men den viden kan man ikke tage med sig.» (s. 26) Nei, kan hende kan drømmens hemmelige liv ikke oversettes til dagens viten. Min tanke er likevel den at Nordbrandts drømmedikt nettopp i sin dikteriske form ivaretar gravitasjonen i drømmen, der «alt» – de døde og levende, «her» og «der» – forsamles. For smetter ikke Nordbrandts drømmedikt liksom av ut den spatiale og temporale orden som holder oss fast? Det dikteriske, altså diktenes imaginære driv og figurlige fart, samt dikterens naive nysgjerrighet i møte med de underlige tilsynekomstene og u(be)gripelige bevegelsene, lar simpelthen det som kommer til syne, fremtre som virkelig. Og slik blir det som for oss, i det minste når vi holder oss fast i verden, virker umulig, forsert eller komplisert, i diktene, i glimt, mens vi leser, til den letteste bevegelse: mulig, enkelt, virkelig.

## Bibliografi

- Nordbrandt, Henrik 1998: *Drømmebroer*, København, Gyldendal.  
Nordbrandt, Henrik 1999: *Egne digte*, København, Gyldendal.

«HVA BETYDER DET AT SE EN SPORVOGN I DRØMME?»

Rheinschmiedt, Otto 2019: *The Fictions of Dreams*, Oxfordshire,  
Taylor & Francis Ltd.



## Samtale med Henrik Nordbrandt

*Det er en af de sidste dage i oktober. Det er lige inden, mørket for alvor sætter ind, og vi træder ind i den måned, som alle kendere af Henrik Nordbrandts forfatterskab ved, er årets længste, nemlig november. Det er også dagen, hvor der har været et attentat i Nice, og det er kort inden det amerikanske præsidentvalg, som optager hele verden. For ikke at sige, at det er corona-tid. Der er med andre ord et mørke og en skælven på både de ydre og indre fronter, som Henrik Nordbrandt fortæller om, inden vi sætter os omkring spisebordet i hans hjem på Østerbro i København. Det har regnet, og himlen er lige dele mørke skyer og blå himmel, som spejler sig i søerne på den anden side af gaden. I de næste to en halv times tid taler vi om hans forfatterskab, indimellem spiller Nordbrandt tyrkisk musik og reciterer digte. På et tidspunkt kommer hans datter hjem fra skole.*

*Nordbrandt har fortalt mig, at han har indleveret en ny digtsamling til Gyldendal, og jeg spørger, om vi kan begynde samtalen der. Han tøver, er bekymret for, om det bliver for personligt, men går alligevel ind på spørgsmålet og fortæller om processen. Det er på den måde, vi kommer i gang, og det er på mange måder definerende for samtalen. Nogle gange spørger jeg til noget, som Nordbrandt ikke umiddelbart har lyst til at svare på, og så går han rundt om spørgsmålet, beretter måske en historie. Det er selvsagt enhver digters ret, at det først og fremmest er digtene, der taler. Alligevel når vi omkring en del, og meget af det kan læses i det følgende.<sup>1</sup>*

---

1. Tak til Pernille Agen Søtoft for hjælp til transkription af samtalen.

Når jeg siger, jeg har skrevet en ny bog, så er det ikke fordi... Jo, det er skrevet ned, men det meste af det har jeg lavet i hovedet, fordi mit syn er blevet så dårligt, at jeg ikke kan bruge en computer. Jeg kan bruge en iPad. Men så har jeg fundet ud af, at det faktisk kan være en fordel at digte i hovedet. Og det har jeg altid gjort i virkeligheden, men at udvikle det lidt. Man udvikler sin evne – altså sin hukommelsesevne – og kan gå ind og redigere i sin hukommelse i stedet for på computeren eller på papir, eller hvad det nu er, man bruger. Det har også lært mig noget om, at lyrik ikke så meget er skrift, som det er ord og lyde og klange og musik.

Jeg kan huske, da jeg var helt ung, var der den periode, der hed konkretismen, hvor alt skulle dreje sig om skrift. Jeg blev udnævnt til at være konkretist og var med i en antologi, som Hans-Jørgen Nielsen havde lavet. Hans-Jørgen Nielsen skrev til mig i et brev, at nu havde han opdaget, at jeg var konkretist, og så skrev jeg tilbage – det var dengang man skrev rigtige breve til hinanden – at jeg mente ikke, at jeg var konkretist, men hvis han ville bruge mine digte i en sammenhæng, var han da velkommen til det. Så jeg blev udnævnt til konkretist uden at være det og uden at tro på det. Fordi jeg har egentlig aldrig troet på det der med, at skriften var så vigtig. Det var mere ordene. Jeg kan huske, at jeg var til et forfattermøde i Belgien for mange år siden, hvor de franske forfattere, da de kom, var der navnlig en, der stod næsten med tårer i øjnene og sagde: »écrire, écrire, écrire«. Åh, ja. Men i hvert fald, for at vende tilbage til emnet, det meste af denne bog er altså noget, jeg har lavet i hovedet, mens jeg gik rundt om Sortedamssøen. Da jeg begyndte at se meget dårligt, tænkte jeg, at nu skal jeg bruge det her handicap til min fordel. Hvis man kan vende et handicap og gøre det til en fordel. Man køber en hvid stok, som man kan slå folk med – eller hvordan det nu er, så er det jo meget godt. Det var det, jeg tænkte.

*Og hvad har du oplevet i den proces, som jo vitterlig er anderledes, end hvis man sidder med et stykke papir foran sig og skriver? Har du oplevet, at det gør noget særligt ved digtene?*



Det giver mig et andet forhold til stoffet. Det er klart. Når jeg memorerer mine egne digte, som jeg har skrevet for år siden, så giver det mig også en anden fordel – eller et andet forhold til det. Og jeg opdager fejl, som jeg har lavet for mange år siden og tænker; det klinger ikke rigtig godt. Det er måske fordi, det er for nedskrevet. Det er for meget skrift og for lidt lyd, eller hvad det nu kan være.

*[Nordbrandt laver kaffe, og da vi sætter os igen, vil jeg gerne tale videre om digtsamlingen].*

Du kan læse det første digt. Det første digt giver ligesom stemningen, om jeg så må sige.

*Det sætter på en måde et meget biografisk anslag...*

Jo, det er det vist nok, desværre. Det er det også. Der er mange ting i det, der er biografisk. Faktisk. Det har også noget at gøre med... Fra jeg var tre år, til jeg var syv boede jeg på Østerbro. Så jeg har genoplevet det der. Det var ikke nogen særlig god tid, fordi jeg blev mobbet hele tiden. Jeg gik i børnehave ovre på Blegdamsvej, men blev udvist som fireårig, har jeg fået at vide.

*Så det med at komme tilbage og bo i det her kvarter er på en eller anden måde...*

Ja, fordi til at begynde med syntes jeg, at det var rædselsfuldt, fordi jeg virkelig havde en dårlig barndom. Det kan jeg godt sige. Ikke fordi jeg havde dårlige forældre, men det var en dårlig barndom, og jeg blev mobbet meget og havde det elendigt. Jeg var altid syg og sådan noget. Så til at begynde med mødte jeg mig selv på gaden som fireårig. Det var meget ubehageligt. Men nu har jeg forsonet mig med det. Så jeg vil ikke sige, at det er det, den handler om. For det er bestemt ikke forsoning. Men de der meget mørke erindringer. Jeg voksede jo op i skyggen af krigen. To timer efter jeg var blevet født, blev kvarteret bombet. Og så følte jeg krigsstemningen meget, meget stærkt. Også fordi min far var søofficer og havde været med i modstands-

bevægelsen. Der var mange militærfolk, der kom hos os. Militærfolket talte ikke ret meget om krigen, men det hang i deres tøj. Der var også nogle af mine venner og slægtninge, som havde hjulpet jøder med at slippe af sted til Sverige og sådan noget. Så alt det der kom ind på et meget tidligt tidspunkt. Også det med at forstå koncentrationslejrene, som man ikke kunne forstå. Det var sådan noget, jeg fik at vide, da jeg var fire-fem år gammel.

*Det er også det med, at man på én gang har sin egen historie, men så bærer man jo også hele den historie på en eller anden måde, der er ude omkring én.*

De der digte handler meget om det. Der er også flere tog-digte, som selvfølgelig har noget at gøre med, at fangetransport og koncentrationslejre ligger i baggrunden.

*Du har jo faktisk også togdigte igennem hele dit forfatterskab...*

Nå ja, det er rigtigt nok.

*Men jo fordi... Der er dels stationerne, og de er tit lidt øde og tomme, men der er også mange af de tog, som synes at have nogle spor; der peger tilbage på uhyggelige ting som koncentrationslejre.*

Ja, det gør de nok uden... Det er nok noget ubevidst, som har gået igennem mine digte. Som jeg måske først forstår nu i virkeligheden.

*Det med den historie, altså i forhold til det, du sagde før, der kom jeg også til at tænke på samlingen Jetlag. Det at man måske i lang tid kan have prøvet at rejse væk fra noget, der ikke var så rart at konfrontere sig med. Men så kan man også pludselig være på en rejse, der er så ekstrem lang, at der kan man bare ikke komme ud af det. Hele det der traume indhenter ligesom én.*

Ja, men det er rigtigt nok... Men det var jo også fordi, vi tog til Costa Rica, og jeg fik det simpelthen så dårligt. Bare den flyvetur. Jeg kan

ikke tåle at sidde i et fly i ti timer. Eller jo det kunne jeg godt, da jeg var i Kina sammen med min datter. Men det var så fordi, vi rejste på Business, hvor man har en kabine for sig selv. Så er det noget andet. Så kan jeg godt. Så må man bare betale, hvad det koster, ikke.

*Men du har nogle gange fortalt om, at du engang i din ungdom, hvor du talte med en psykiater, havde spurgt til det med, at du syntes, det var ubehageligt at opholde sig i Danmark.*

Nå jo, det er rigtigt nok. Han sagde: »Hvad er dit problem?«. »Ja, mit problem er, at jeg ikke kan holde ud at være i Danmark«. »Men er det ikke sådan, at du har midler til at kunne rejse?«. »Jo«, sagde jeg. »Men så kan jeg ikke se, at det er problem«, sagde han.

*Og så var det faktisk det, du gjorde?*

Jo, men der var jeg allerede begyndt på det. Men det var sådan nogle familieforbehold, der gjorde, at jeg var her, og at jeg så alligevel ikke kunne holde ud at være der.

*Men da du rejste, hvis vi går langt tilbage, så er vi vel i slut 60'erne?*

Jo, det startede i '67. Jeg debuterede jo som forfatter i '66. Så fik jeg – jeg var meget heldig, fordi jeg fik nogle penge fra Statens Kunstfond året efter. Og så tog jeg til, hvis jeg skal gøre det ganske kort, så tog jeg til Grækenland. Vi skulle have været til Kreta, men fik at vide, at man nok ikke skulle tage til Kreta, fordi der nok var et militærkup på vej, og så ville det blive farligt. Så jeg blev på Rhodos. Altså min kæreste og jeg. Nøjagtig en måned efter vi var ankommet, der var der militærkup. Nemlig den 21. april '67. Det var meget ubehageligt at være vidne til. Der skete nogle meget ubehagelige ting. Jeg skrev lidt om det, og så blev jeg bedt om at forlade landet. Så tog vi til Tyrkiet og Istanbul, hvor jeg fik et nervesammenbrud. Jeg kunne ikke holde ud at være der og var ved at kaste mig ud af et vindue. Jeg kom så tilbage til Danmark, og så var jeg så sur over, at jeg ikke forstod, hvad der skete med mig i Istanbul. Men jeg ville finde ud af det, og så

begyndte jeg at studere tyrkisk simpelthen. Og så tog jeg tilbage og lærte tyrkisk og boede der i mange år... Noget af det – jeg forstod noget af det. Det tog mig også mange år at forstå, fordi så begyndte jeg også at studerede arabisk og farsi. Jeg kom ind i islam igennem det. Den stemning, man oplever, den har meget med undertrykkelsen i islam at gøre. Det er der ingen tvivl om. Nu kommer jeg til at tænke på det igen.

*Men jeg tænkte også lidt på... Dengang du rejste fra Danmark. Du startede også med at sige noget om det med Hans-Jørgen Nielsen og Eksempler og sådan noget....*

Nå ja. Det var *Eksempler*. Det er rigtigt. Det ved du selvfølgelig. Men ved du hvad? Jeg har altid været lidt udenfor det og har altid kunnet grine lidt af det. Jeg var da meget glad for som helt ungt menneske at komme ind i nogle litterære cirkler i Danmark og blive accepteret som forfatter. Det, synes jeg da, var fantastisk. Men jeg kunne ikke tage de forskellige fraktioner og grupperinger helt alvorligt. Det har jeg aldrig kunnet. Så jeg har aldrig deltaget i det på den måde. Meget lidt i hvert fald.

*Så jeg tænkte på... Du rejste både fra alt det, der havde med Danmark at gøre, og det med det dårlige vejr...*

Ja, men det var ikke specielt det litterære miljø. For det befandt jeg mig egentlig meget godt i, selvom der var folk, jeg ikke kunne lide. Jeg havde ikke noget imod Hans-Jørgen Nielsen, men han var et magtmenneske, som på mange måder var ubehagelig, fordi han udøvede jo magt. Jeg synes, han skulle være blevet politiker i stedet for digter. Det ville have klædt ham bedre i virkeligheden. Jeg tror, han ville have været god til det. Men det er så en anden sag.

*Men når du så kommer ned til Grækenland og til Tyrkiet... En ting er, at du kommer til helt anderledes omgivelser og vejr, som man selvfølgelig også kan opleve i dine digte. Men du nævner også det med en*

*masse frygtelige ting, der sker politisk. Så det er endnu en ting. Men der er også en ny kultur, som du nævnte med islam, og du begynder at læse tyrkisk og arabisk og får adgang til nogle helt andre...*

Det er jo klart. Der var jo forskellige udfordringer – eller nu kalder jeg det udfordringer – jeg bryder mig ikke om udfordringer. Altså jeg har aldrig dueleret, vel. Hvis nogen udfordrer mig, vil jeg sige »nej tak«. Men altså det at prøve at være i et landskab og prøve at beskrive fænomener i omgivelserne, som egentlig ikke hører til i ens eget sprog. Bjerger – der er ikke bjerge i Danmark for eksempel. Det, syntes jeg, var interessant, for hvordan gør man det? Det prøvede jeg så på at gøre samtidig med, at jeg prøvede at lære de sprog, der var der, hvor jeg var, for at se, hvordan det skete der.

*Jeg tænkte også på forskellige inspirationskilder. Noget af det, man hører om dit forfatterskab, angår en kombination af noget, der har at gøre med både en europæisk og amerikansk modernismetradition. Om det så er Wallace Stevens eller...*

Jo, Wallace Stevens var vigtig for mig. For da jeg begyndte at læse lyrik for alvor, altså moderne, dansk lyrik. Jeg havde læst Sophus Claussen og kendte selvfølgelig nogle danske digtere. Men altså, Sophus Claussen var der alt for meget rim i, syntes jeg. Så kom den nye generation heftigt anført af Klaus Rifbjerg, hvor man droppede rim og traditionelle former og skrev på en anden måde. Det kunne jeg på en måde godt lide, og samtidig kunne jeg ikke lide det. For jeg syntes også, at der var noget af poesiens skønhed, der var gået tabt i de nye former. Det følte jeg. Jeg har aldrig brudt mig om rim sådan rigtig i virkeligheden, vel. Jeg kunne godt tænke mig at skrive på en anden måde, og pludselig faldt jeg over en dansk oversættelse af Wallace Stevens. Og så tænkte jeg; dét her det kan jeg lide. Så begyndte jeg at læse Wallace Stevens også på engelsk. Derfra gik jeg videre til at læse Eliot, som jeg også faldt for med det samme. I den angelsaksiske poesi fandt jeg en måde at skrive digte på, som jeg ikke syntes fandtes – som var modernistisk – men som jeg ikke fandt i den danske modernisme, måske fordi den var mere kontrolleret og mere

æstetisk. Det var min tilgang til at skrive på en ny måde eller skrive på min egen måde, som så heller ikke var min egen måde, fordi jeg havde lært af alle de forskellige.

*... nu nævnte du det med en anden opfattelse af skønhed eller virkelighed. Men hvad med en som Gunnar Ekelöf?*

Jeg blev jo helt optaget af Ekelöf og var også påvirket af Ekelöf i et par af mine digtsamlinger i hvert fald. Det kan jeg godt se. Lidt for påvirket faktisk. Fordi da jeg læste *Dīwān över fursten av Emgiön*. Det er jo fantastisk, ikke. Og det kom jeg så ind i igen igennem mine islamiske studier. Jeg kan huske, jeg viste nogle af Ekelöfs digte på engelsk til nogle af mine tyrkiske venner. De sagde: »Jamen, han er da ikke svensker. Han er tyrker.« Den mystik han havde taget der. Jeg havde forresten en fantastisk oplevelse. Jeg tror, det er *Sagan om Fatumeh* eller... Lad mig prøve at finde... Det kommer nok lige til at tage et øjeblik. Ja, prøv lige at læse det her.

*[Nordbrandt viser mig digtet »På vägen mot Sardes« fra Dīwān över fursten av Emgiön].*

*Det er også enormt smukt.*

Ja, det er enormt smukt, men så skal jeg fortælle dig, hvad jeg oplevede... Det digt fik for mig en ganske speciel historie. Var det i '90 eller '91? Jeg var i Tyrkiet, i Ankara, der havde jeg efterladt en kæreste i Spanien, som så pludselig døde, og det ramte mig meget hårdt. Og så en uge efter, eller sådan noget, blev jeg inviteret til... Ja, de ville give mig en pris i en by, der hedder Salihli, som ligger i nærheden af Sardes. Og det sagde jeg ja tak til og tog til Izmir, og borgmesteren af Salihli kom og hentede mig, og så kørte vi op til Salihli. Og vejen gik op mod Sardes om aftenen, og så stod stjernen lige præcis i halvmånen som beskrevet. Du ved, det var meget mærkeligt.

*Det var sådan et virkeligt underligt sammenfald.*

Ja. Det var det, det var helt mærkeligt.

*Vi snakkede om det med nogen, som på en eller anden måde havde været inspirationskilder.*

Ja, jeg ved godt, det var et sidespring.

*Det var bare fint. Jeg tænkte foruden det som er europæisk og amerikansk modernismetradition – nu har vi jo bare nævnt ganske få omkring det – så mødte du også nogle helt andre forfatterskaber end dem, som mange af os herhjemme naturligt får adgang til. Altså fx Seferis og Yunus Emre. Hvad var det du mødte der?*

Jo, men det var nogle forfatterskaber, som lå lidt i udkanten af den kulturkreds, jeg kendte i forvejen. For det jeg kendte var dansk, angelsaksisk, germansk til dels lidt fransk, lidt spansk. Men her var man et helt andet sted henne. Selvfølgelig er Grækenland europæisk, men alligevel meget forskelligt fra resten af Europa. Og Tyrkiet var igen noget helt andet.

*Og hvor bar de ligesom hen disse forfattere?*

Jeg ved ikke, om de bar nogen steder hen. Men, hvad skal man sige... Okay, jeg læste Seferis. Jeg kunne godt lide Serferis. Og jeg læste Kavafis. Og hvis man læser dem i oversættelse – jeg blev aldrig særlig god til græsk – men selv i oversættelse kan man se, at det er meget stærk poesi. Men da jeg kom ind i den tyrkiske poesi, det var samtidig med, at jeg lærte sproget, og fordi sproget er opbygget så forskelligt fra europæiske sprog, så gav det nogle helt andre indfaldsvinkler. Jeg skal citere et digt for dig af Nazim Hikmet. Det er ganske kort. Først gør jeg det på tyrkisk, så på dansk og så på tyrkisk igen. Det tager ikke ret lang tid. *[Citerer på tyrkisk]*. »Hun sagde til mig: Kom. Hun sagde til mig: Bliv hos mig. Hun sagde til mig: Elsk mig. Hun sagde til mig: Dø. Jeg kom, jeg blev, jeg elskede hende, jeg døde«.

*Det er da ligefrem tale på en eller anden måde. Jeg troede, du skulle til at fortælle mig om et eller andet, der var meget mere mystisk. For det var det jo slet ikke.*

Nej, det var ikke mystisk. Det var ikke mystisk.

*Nej, fordi jeg tænkte på, at det jo også har noget at gøre med en orientalsk og mystisk tradition måske.*

Jo men, det har også det mystiske i sig faktisk. Det synes jeg trods alt. Så er der en anden digter, der påvirkede mig. Det var Orhan Veli, som ikke var nogen særlig stor digter, men han skrev nogle enkelte digte, som var fremragende. *[Citerer et digt på tyrkisk]*. Vi har have i solen, vi har træer fulde af blade... Altså der står egentlig, at vi er have fulde af sol, vi er træer fulde af blade. Det er igen på det tyrkiske sprogs specielle evne. Morgen og aften går vi mellem vore have og vore træer fulde af ingenting. Men det skal man læse på tyrkisk, hvordan der bliver leget med ordene på en helt speciel måde ud fra sprogets særlige muligheder.

*Men det peger da i hvert fald hen mod intetheden... som noget, der netop er et noget.*

Det er sikkert også derfor, jeg blev betaget af det digt.

*Det forbinder jeg også med Ekelöf og med en ikke nødvendigvis fastdefineret, bestemt orientalsk tankegang. Det behøver ikke at være buddhisme, hinduisme eller det ene eller det andet. Men den der tanke om intet som en form for fylde.*

Ja, om det er specielt orientalsk eller hvad. Det ved jeg godt, at det er noget, jeg har beskæftiget mig meget med. Det er rigtigt. Hvor jeg har det fra oprindeligt, det ved jeg ikke. For jeg læste jo også kinesisk, som jeg har glemt. Der var jeg også inde på det der. Men det er nok noget... Jeg har sikkert lavet nogle projektioner ud fra mig selv og er



derfor blevet optaget af de der ting, som jeg mødte i de forskellige sprog, jeg læste.

*Jo, fordi... Altså det her med en traditionel religionskritik er der mange steder i de ting, du skriver, ikke?*

Nej, det ved jeg egentlig ikke, fordi jeg har jo aldrig været religiøs. Men jeg har beskæftiget mig med religion og mystik. Blandt andet har jeg jo skrevet en bog, der hedder *Guds Hus*, og den kan man godt sige er religiøs på en måde, men samtidig er den det ikke. For jeg har vitterlig aldrig – jeg kan tydeligt huske, hvornår jeg afgjorde med mig selv, at det med Gud og alt det der, det vil jeg godt overlade til de andre. Jeg har været otte måske ni år, og derefter var det lidt af en pine at være til juleaften i familiesammenhænge, fordi jeg opfattede det som det rene pjat.

*Jeg kan huske, jeg undrede mig længe over, at du havde en samling, der hed Guds Hus. Men da jeg kom til at læse den rigtig godt, så forstod jeg det bedre. Også fordi – en ting er selvfølgelig at ordene aldrig kan løbe fra deres konnotationer, så man må nødvendigvis tænke på noget religiøst... men du skriver jo også om, hvordan det faktisk var navnet på et konkret hus på Symi.*

Ja, det var det. De kaldte det »Hos Gud«, det hus jeg lejede. Det var jo interessant. Det måtte jeg kunne få noget ud af.

*Men den digtsamling, for at tage den, er det ikke en meget lykkelig digtsamling?*

Jo, det er den faktisk. Den handler jo også, til en hvis grad, om økologi, eller hvordan man lever i pagt med naturen. Jo, det var det. Jeg skrev den lige efter et lykkeligt forhold, der gik fuldstændig i stykker.

*Men du huskede lykken stadigvæk. For der er nogle beskrivelser af nogle cisterner og noget vand, og hvordan ting indgår i et større kredsløb. Og der kunne man måske også sige, at det med det*

*metafysiske behøver vel ikke nødvendigvis at række ud eller op. Det kan jo række andre steder hen.*

Ja, metafysik kan godt række andre steder hen. Netop. Det behøver ikke at handle om Gud nødvendigvis.

*Hvordan vil du beskrive dit forhold til det metafysiske?*

Ved du hvad, det er jo svært, fordi mit forhold til det metafysiske er paradoksalt på mange forskellige måder. Fordi det med Gud har jeg altså altid haft meget svært ved at forstå. I hvert fald i den traditionelle betydning. Samtidig har jeg været meget optaget af mystiske digtere. Ekelöf er jo også en mystisk digter, og Yunus Emre, som jeg har oversat noget af, og andre tyrkiske og islamiske digtere har jeg været meget optaget af. Så der er en eller anden, hvad hedder sådan noget, skabsgudtilbeder til stede, som gemmer sig inden i mig. Et eller andet sted, ikke. Så det alligevel fænger... Også på en anden måde er det paradoksalt, for jeg tror jo ikke på liv efter døden, men jeg har set en del spøgelser helt tydeligt og så videre. Så må jeg jo konstatere, at der altså er nogle ting, der går ud over vores forstand, og som man ikke kan bevise eksistensen af, men som man bare må konstatere er der. Sådan ser jeg i hvert fald på det.

*Jo. Der er jo faktisk rigtig mange spøgelser af forskellig slags i dine digte. Og dem siger du jo, du konkret har set...*

Nogle af dem.

*Altså udover at du siger, du har set nogen... Hvad tænker du om dem?*

Set dem og følt dem. Første gang var nede i mine bedsteforældres sommerhus, der hvor mine bedsteforældre døde. Min far havde arvet det der sommerhus nede på Falster, hvor jeg sad en novemberaften i mørke derude i sådan et sommerhuskvarter. Det er jo også lidt skummelt. Men der sad jeg og var fuldstændig klar i hovedet; jeg havde ikke drukket noget, jeg havde heller ikke taget nogle piller eller

noget, jeg sad bare ved otte-tiden om aftenen og var helt klar. Og så var der pludselig sådan en grå skikkelse, der kom ud fra den ene væg og gik langsomt igennem stuen og ud af den anden væg. Og jeg var ikke bange, jeg var lige ved at grine faktisk. Så tænkte jeg, at det må være et spøgelse, fordi det er sådan, de gør. Det er der ikke andre, der kan gøre. Så blev jeg der nogle dage, men så kom de igen og begyndte at banke. Det blev lidt ubehageligt, og så flyttede jeg. Det viste sig så, at alle der havde været nede i det hus – der gik et par år – der var ingen, der ville være i det hus. Og de forskellige familiemedlemmer ville ikke indrømme over for hinanden, at de ikke kunne lide at være der. Min far tog derned og kom tilbage få timer efter og var helt rystet og ville ikke sige noget. Men der var et eller andet, der boede der. Jeg har jo læst... der er også nogle omrejsende spøgelser, der slår ned et eller andet sted og tager videre, når de er blevet trætte af at skræmme dem, der bor der. Så tager de til et nyt sted.

*Jeg tror, man bliver nødt til at have oplevet det selv for at tro på det.*

Jamen, jeg tror jo heller ikke... Det er der, modsigelsen ligger. Jeg tror jo ikke på det, jeg må bare konstatere, at jeg har set det.

*Jeg har givet dig en te, der hedder »Evig liv«...*

Tak skal du have, det må jeg nok sige.

*Så kan du finde ud af, om det hjælper, og hvad der i så fald sker.*

Jeg tror ikke, det er nogen spøg apropos at få et evigt liv.

*Nej, det er jeg heller ikke sikker på. Men det rokker jo selvfølgelig ved ens forståelse af, hvad virkeligheden er...*

Jo, men det er der mange ting, der gør, synes jeg. Jeg har altid været udsat for det med, at jeg tænker på en person, og så ringer personen. I den sidste tid har der været to episoder, som har sagt meget for mig. Jeg sad i et tog, og så pludselig kom jeg i tanke om – jeg ved ikke

hvorfor – at jeg havde afleveret mit ur hos en urmager, og der var gået et halvt år. Kunne jeg så være bekendt at ringe til ham for at sige, at nu måtte han egentlig godt skynde sig med det? Det skulle bare renses. Og lige mens jeg sad der, ringede min telefon, og så var det urmageren, der sagde, at nu kan du godt hente dit ur. Altså jo tilfældigt. Det kan meget godt være en tilfældighed, men det er sgu en mærkelig tilfældighed.

*Det med at virkeligheden på en eller anden måde ikke er totalt håndgribelig, men noget der indimellem peger alle mulige underlige steder hen, det fik mig også til at tænke på det surrealistiske islæt. Hvis vi snakker i forhold til andre forfatterskaber... Surrealisme er det også noget, der betyder noget for dig?*

Ja, men der kommer vi ind på noget andet. Og for at forsætte med den her historie, så mødte jeg en dame ovre på den franske café for et halvt år siden, som boede i Danmark, men hun var spanier. Hun var på vej til Spanien, og så sagde jeg, at jeg gerne ville sende hende min næste bog, når hun kom tilbage. Så sad jeg derovre forleden dag, og så tænkte jeg: Gu' ve', om jeg har fået skrevet adressen ned på den der dame. Så kom hun ind ad døren og hen til mit bord. Og jeg havde ikke set hende, siden hun havde været i Spanien i mellemtiden. Men for at vende tilbage til surrealismen. Hun standsede mig og sagde: »Er det ikke Henrik Nordbrandt?« og sådan noget, og jeg sagde »Jo« og så videre. Hun havde så læst mine digte. Så sagde jeg til hende: »Ved du hvad, det er meget sjovt«, og hun havde selvfølgelig læst mig på dansk, »fordi det sprog jeg har fået oversat flest ting til, det er spansk.« Jeg har fået ni bøger ud i Spanien. »Nå«, sagde hun, »jamen, det kan jeg egentlig godt forstå«. Det kan jeg måske egentlig også godt forstå. Jeg har flere læsere i Spanien og Sydamerika end andre steder i udlandet. Så der er noget der med den surrealisme, eller hvad man nu vil kalde det. Det er klart. Jeg føler jo også en affinitet til den.

*Men det jeg også tænkte på med surrealismen; det er selvfølgelig det med overskridelsen af en gængs eller håndterbar, konkret virkelighed.*

*Og en søgen bag virkeligheden mod nogle andre dimensioner, som ikke mindst i surrealismen går mod det underbevidste.*

Ja, det er jo rigtigt nok. Det har jeg jo altid arbejdet med på en eller anden måde. Eller arbejdet, det er sådan et stort ord, er det ikke?

*Jo, alt det med drømme også. I surrealismen er der dels sådan en automatskrift. Er det noget, du har arbejdet med, vil du sige det?*

Nej. Nej, men altså i høj grad med drømme. Og der kommer jeg til at tænke på en anden historie igen. Jeg ved godt, jeg snakker for meget. Da jeg var 18 år, var jeg i Rom på en studenterrejse. Det var første gang, jeg var i Rom. Men jeg havde jo altså sluttet i kilovis af bøger om Rom, og inden jeg tog til Rom, syntes jeg, at jeg kunne finde rundt i byen i mørke. Jeg boede på et studenterherberg lidt udenfor Rom. På det tidspunkt, da den her oplevelse fandt sted, havde jeg været i Rom i to uger og kendte byen ud og ind, syntes jeg, og havde set alt, hvad man kunne se. Hver dag tog jeg ind til byen med en bus og gik rundt, og så tog jeg en bus tilbage. Og så en morgen eller nat... sent på natten havde jeg en mærkelig drøm. Det var, at jeg gik rundt i Rom, og så pludselig så jeg en bygning, jeg ikke havde set. Sådan en rund bygning ligesom Engelsborg. Altså Engelsborg – det var jo et gravmæle. Så det var jo ligesom Engelsborg, men ikke nær så flot. Så jeg tænkte; det var dog besynderligt, hvorfor har jeg ikke set det før? Det kan da ikke være rigtigt. Og så – jeg måtte have en kop kaffe – gik jeg ind på en kaffebar og fik kaffen, og da jeg skulle betale for kaffen, tabte jeg pengene på gulvet, og servitricen eller kassedamen så mærkeligt på mig, og jeg sagde undskyld. Nå, så sad jeg og spiste morgenmad og sad og tænkte på den her drøm – og tænkte, at det jo var mærkværdigt. Det var en meget klar drøm. Så var jeg så distraheret, at jeg kom op på en forkert bus, og pludselig var jeg et sted i Rom, hvor jeg ikke havde været før. Jeg blev helt forvirret og steg ud af bussen ved det første og bedste stoppested, gik lidt, og så fik jeg øje på det der gravmæle, jeg havde set i drømmen. Det er altså for meget. Jeg må have en kop kaffe, og så gik jeg ind på den der kaffebar, ikke. Og det hele gentog sig som

i drømmen, men altså nogle få timer efter. Højest besynderligt. Der er ingen forklaring.

*I Drømmebroer, tænkte jeg på. Altså den er jo samlet omkring det med drømmen... Der er det jo en eksplicit tematik. Men der er også hele måden at skrive på. Her kan man jo også tænke på drømme, som netop er mere associationsbårne og i hvert fald ikke underlagt almindelig logik, regler og normer, men som kan springe og være paradoksale. Og som på én gang kan føles utroligt logiske, når man er i dem. Eller man ser det klart. Og så alligevel bagefter gør man ikke. Der er sådan en masse ting, der changerer underligt. Som måske kunne vække...*

Jeg tror, det er det, jeg har brugt. Der har vi igen det med selvmodsigelsen. At jeg har forsøgt at gennemføre en logik, som ikke er en normal logik, men som er drømmenes logik. Og jeg tror ovenikøbet, at jeg har brugt ordet logik flere gange i mine digte i forbindelse med det, fordi jeg blev mere og mere klar over, hvad det var, der foregik.

*Jeg kan også huske, at du til Lyrikporten – de 28 danske digterportrætter, som Jørgen Leth har instrueret... Kan du huske, at der læser du op, og så bliver du også spurgt om noget med »hvorfor digter man?«, »hvilke situationer kan sætte én i gang med at skrive digte?«. Kan du huske, hvad du svarer?*

Nej, det kan jeg ikke, for jeg har aldrig set det der. Altså jeg kan huske, at jeg var ude i et studie et eller andet sted, og der var nogle optagelser.

*Du svarer noget med, at det at digte i høj grad er en proces, der foregår imellem noget bevidst og noget ubevidst og at finde balancen mellem de to ting er noget af det sværeste og noget af det vigtigste.*

Ja, men det mener jeg også. I øvrigt har Louisiana lige lavet en film med mig, eller en video, som jeg har fået tilsendt, og som jeg skal censurere. Jeg kan ikke holde ud at se på mig selv på levende billeder. Jeg har ikke fået det gjort endnu.

*Nej, men kunne du sige noget mere om det med den balance på en eller anden måde?*

Ja, men det er en eller anden fin balance. Fordi når man skriver digte – jeg taler kun om lyrik eller digte – det er jo på én måde en meget styret proces, fordi strukturen er meget vigtig. Digtets struktur er meget vigtig, men samtidig er det også meget vigtigt at få nogle tanker og billeder frem, som ligger i underbevidstheden. Så det er den der modsigelse med det meget bevidste og det meget ubevidste, hvordan får man dem til at danse med hinanden.

*Hvad oplever du, der sker med ens jeg i den der proces?*

Ved du hvad... Det ved jeg ikke... Jeg har jo aldrig beskæftiget mig med litteraturkritik... Fordi det har jeg i virkeligheden altid helst ville undgå. Netop for at bevare uskylden i min underbevidsthed, hvis man kan sige det på den måde.

*Så du tænker, det er en overintellektualisering?*

Ja, det gør jeg. Og jeg har ikke noget imod noget, der er intellektuelt. På ingen måde. Men så vil jeg hellere noget om atomfysik eller noget helt andet. Noget der ligger udenfor det, der foregår i mit eget hoved. Eller sprog som jeg jo har gjort. Det har jo også været en slags hobby for mig. Men det var noget andet. Nej, jeg ville ikke læse litteratur, men jeg ville gerne lære nogle andre sprog, så jeg kunne komme ind i litteratur på en anden måde.

*Du har heller ikke skrevet poetikker og sådan noget, som der er nogle forfattere...*

Nej, det kunne jeg ikke drømme om.

*Nej, når du siger, at du ikke kunne drømme om det? Altså igen...*

Jo, jeg kunne godt drømme om det...

*Ja, det kunne du måske. Men så heller ikke mere.*

En ond drøm. Nej, for jeg har aldrig været teoretiker. Det har aldrig interesseret mig. Og når jeg har læst om de der forskellige teorier, som blandt andet Hans-Jørgen Nielsen havde og andre, der har ført sig frem. Jeg har altid grinet lidt af det, det må jeg sige.

*Jeg spurgte før til det med noget, der balancerede mellem noget ubevidst og noget bevidst. Og på den vis så gav plads til alt muligt, der er tilfældigt eller ikke er fuldstændigt under kontrol...*

Jo, men det skal der jo også være. Det synes jeg også.

*Men i det portræt, som jeg lige henviste til, nævner du også noget med alligevel at have en ret absolutistisk, tror jeg, du siger, tro på digtet.*

Det ved jeg ikke, om jeg har en absolutistisk tro på digtet. Jeg tror... det der med tilfældet, jeg tror, jeg har et digt i *Guds Hus*, der begynder sådan her: »Jeg tror på tilfældet, som ophæver alle tilfældighederne.« Men det absolutistiske; det ved jeg ikke.

*Nej, men jeg tænkte mere på det i den forstand, at når digtet står der og er blevet det, det er, så er der også en tro på, at det er det digt, som det skal være. Og at det digt skal sige sådan, som det bliver sagt netop i det øjeblik.*

Jo, hvis det lykkedes. Det er jo sjældent, at det lykkedes. Men når det en sjælden gang lykkedes, jo, så det er sådan. Det er rigtigt.

*Redigerer du meget i de digte, du skriver?*

Nej, det gør jeg nemlig ikke. Det er lidt forskelligt. Men normalt, altså netop fordi det opstår i mit hoved, så mine bedste digte har jeg bare skrevet ned. De var der i forvejen, og så har jeg skrevet dem ned. Så der er ikke meget redigering. Men så er der andre digte, der er redigerede. Der er ikke nogle regler. Men det er ikke sådan, at jeg får



en idé, og så begynder jeg at skrive den ned, og så kan jeg se, at det ikke holder, og så skriver jeg om og skriver om igen. Fordi så kasserer jeg det bare.

*I forhold til et værk som din kommende digtsamling. Havde du så en idé om et helt værk?*

Nej, overhovedet ikke. Jeg havde slet ikke en idé om, at jeg ville skrive noget. Det var kun, fordi mit hoved blev helt sort indvendigt altså.

*At du begyndte?*

Ja. Noget af det. Et par af digtene har jeg skrevet for et par år siden. Ellers er det meste af det skrevet her i sommer.

*I nogle af dine digtsamlinger kan man fornemme, at der er et bestemt forløb. Nu snakkede vi om Guds Hus, ikke? Der er også et forløb. Jetlag har også et klart forløb. Ormene ved himlens port har et klart forløb. Og så er der andre digtsamlinger, som måske mere er samlinger af digte.*

Ja, det er mere samlinger. Det har du ret i.

*Der er også nogen, der er båret sammen af nogle bestemte former. Altså fx Håndens skælven i november.*

Ja, det er rigtigt.

*Men det er ikke sådan, at du nødvendigvis har – det jeg tænkte på – om du i forvejen har idéen til hele det her værk?*

Nej. Altså nu nævner du *Håndens skælven i november*, jeg nævnte *Guds Hus*. Det var fordi, jeg legede det der hus, der hed »Hos Gud«. *Håndens skælven i november* der boede jeg i Spanien, og sammen med min kæreste var jeg nede i Tarifa, der ligger lige sådan over for Marokko, ikke. Så skrev jeg fire linjer, og så lavede jeg nogle flere fire

linjer, og så tænkte jeg, at de her fire linjer de ser da egentlig meget godt ud på en måde. Så fortsatte jeg.

*Jeg har også tænkt over det der med, at du har en del sonetter.*

Nå ja. Det er jo noget nyt altså. Jeg har flere sonetter, men urimede sonetter, og umetriske sonetter. Men så i min sidste digtsamling er der i hvert fald en sonet, som er sådan mere traditionel. Den hedder »Solen går ned bag Asklepions klipper«.

*Du har også nogle sonetter helt tilbage i Glas?*

Jo, men de er ikke metriske og ikke rimende – men det er de der 14 linjer, som på en eller anden måde passer mig meget godt. De der 14 linjer de kan altså et eller andet.

*Det, jeg tænkte med det, var også; du har jo snakket om det med ikke at kunne lide formen og ikke kunne lide rimene... Og så alligevel bruger du det jo, eller vender tilbage til det. Og gør det nogle gange, i hvert fald i nogle af de sonetter, i relation til nogle ting, som jo er vældigt hårde og ubehagelige omkring død blandt andet. Synes du, at formen kan et eller andet i den sammenhæng?*

Ja, selvfølgelig. Altså igen, jeg er jo ikke teoretiker og bliver det heller aldrig. Men altså når jeg bruger det, så er det fordi, at jeg føler, snarere end synes, at formen der kan et eller andet. Fordi det er jo ikke sådan, at jeg til at begynde med har valgt formen. Den er kommet lidt af sig selv. Jeg sætter mig jo ikke ned og siger, at nu vil jeg skrive en sonet. Jeg begynder at skrive et eller andet, og så – eller tænke et eller andet – og så pludselig ligner det sgu en sonet. Og så kan man ligeså godt gøre det færdigt på den måde.

*[Vi tager en pause, og da vi sætter os igen spiller Nordbrandt noget tyrkisk folkemusik]*

*Hvad synger de i den sang? Altså udover at det handler om døden, siger du? Hvad synger de mere?*

Det starter med, at de siger, at vi er ved randen af den horisont, hvorfra man ikke vender tilbage. Det er meget sent. Og så fortsætter det med en beskrivelse af mørket, og det bliver bare værre og værre, og de elsker det.

*Så de falder ikke hen i tristesse over det?*

Jo jo. Men sådan en sød tristesse. Melankoli. Det er jo også det, som Orhan Pamuk skriver så meget om. Den tyrkiske melankoli. Vi kender jo til melankolien i Skandinavien, men altså tyrkerne har også en melankoli, som på en måde er endnu tungere. Der er også en forfatter som Hamsun, der har været meget populær i Tyrkiet, og nogle af hans romaner bliver opført som radioteater. Og Vesaas.

*Det er noget med, at du godt kan lide folkemusik generelt, ikke?*

Jo, det kan jeg godt. Folkemusik har et eller andet meget direkte, som tiltaler mig. Jeg kan også godt lide klassisk musik. Til gengæld bryder jeg mig ikke meget om jazz... Jeg skal i øvrigt optræde sammen med Channe Nussbaum i morgen, og jeg er meget nervøs, fordi jeg har ikke rigtig fået læst på lektien så at sige. Eller øvet mig... Jeg skal lige spille en til, for den brugte jeg som vuggevise, da min datter var helt lille. Den sang jeg altid for hende.

*[Nordbrandt spiller en tyrkisk sang til og gengiver teksten]*

*Det lyder som om, at du forbinder dig endnu mere med det tyrkiske end det græske.*

Jamen, det gør jeg også. Det gør jeg også. Det må være noget med den der dødsdrift. Den græske musik kan jo også være meget alvorlig og sentimental, men den er også gladere. Altså den tyrkiske musik er meget tung. Men det er igen islam.

*Som du forbinder med det med døden eller?*

Ja, altså de dyrker det meget. Du kan jo lige se det, der er sket i dag i Frankrig, ikke. Det er en morbide religion. Det er det sgu.

*Kom du til at kunne lide flamenco, da du boede i Spanien?*

Ja. Eller rettere sagt, hvad jeg kunne lide, er jo også en slags flamenco, men det er det, der hedder cante jondo. Altså det kan jeg godt lide. Og jeg plejede at gå på sådan nogle klubber, peñas. Der havde jeg en fantastisk oplevelse. Jeg var i Spanien i 1970, hvor – det var jo lidt sjovt – jeg havde fået et job, hvor jeg skulle være guide. Jeg havde ingen penge. Det var jeg altså ikke så længe. En uge så måtte jeg sige op. Men da jeg kom ind i flyet, det var sådan et charterfly, så sad Klaus Rifbjerg og røg cigar. Og så kom vi til Torremolinos, hvor jeg skulle være, og så mødte jeg med det samme Jørgen Leth og Ebbe Traberg, og jeg kendte ikke nogen af dem før. Jørgen Leth og jeg var ude at spise aftensmad hver dag i en uge eller sådan noget i den tid, jeg var der, ikke. Men så Ebbe Traberg, Jørgen Leth og jeg tog til Malaga en aften. Ebbe Traberg boede i Malaga. Så kom vi forbi en peña, og der lød noget fantastisk musik. Så gik vi ned, og det var fantastisk musik, og der var en mand, der sang helt fantastisk og spillede. Det viste sig, at der var en meget kendt guitarist fra Granada – en klassisk guitarist – og så bad de ham om at give et par numre. Og det gjorde han så, og han var jo rigtig god. Så på et eller andet tidspunkt lagde han guitaren ned, og så sagde han: »Jeg ved godt, at jeg er en af de bedste i Spanien, men her er jeg ikke god nok. Og når gamle Manuelo er død, så er den her musik også død.« Det var altså meget smukt, ikke. Man kan jo sige lidt overdrevet, sådan meget spansk. Men det var enormt flot. Det var en stor oplevelse.

*Jeg kan huske i begyndelse, da jeg hørte flamenco, kunne jeg blive helt blufærdig, fordi det var så følelsesfuldt. At man følte sig virkelig inddraget i et rum, hvor man ikke nødvendigvis vidste, hvad man skulle gøre af sig selv. Men både når man snakker om den tyrkiske folkemusik, og hvis vi taler om den spanske cante jondo-tradition og flamenco... så er Lorca også en af dem, du godt kan lide, er det ikke det?*

Aboslut. Absolut.

*Og det rækker jo også tilbage. Der ligger jo også virkelig en folketradition, og der ligger en masse faste figurer fx træet og brønden og sådan noget. Jeg kommer til at tænke på, at når man læser din digtning, så er der jo også en masse elementer, der går igen. Der er mange huse. Der er mange skygger, spøgelse, murer, broer og sådan nogle elementer, der hører til det her univers, men som også skaber sit eget. Jeg tænkte bare, at det kunne være, at man kunne snakke om de der enkelte ting, som jo vitterligt hører til sådan på tværs af kultur og er så ladede.*

Ja, men jeg ved ikke, hvad jeg skal sige om det.

*Nej?*

Ja, altså... Jeg bruger de ting, som jeg ser, og som på en eller anden måde tiltrækker mig. Jeg ved ikke, hvad de symboliserer eller hvordan. Nu nævner du jo huse. Huse har altid været vigtige for mig, for jeg har boet så frygteligt mange forskellige steder. Jeg har jo altid flyttet rundt. Det har måske også med det at gøre. Men huse, det nævner du. Broer, ja, broer har også betydet fantastisk meget for mig. Det er rigtigt. Og så kan man jo lægge alt muligt symbolik i det, og det har jeg vel også selv gjort i mine digte på en eller anden måde. Men det er igen – jeg er jo ikke teoretiker.

*Men jeg tænkte på, at som mennesker, så er huse jo noget helt fundamentalt i vores liv. Der er ikke, i hvert fald i vores del af verden, der er vi jo ikke nomader heller. Altså vi kommer ind...*

Jeg har prøvet at bo i telt, men det er ikke lykkedes. Det har altid været en fiasko.

*Nej. Det duede ikke. Og altså man kommer jo heller ikke så tit ind i helt nye huse. Man kommer tit ind i nogle huse, hvor der er nogle, der har boet der før én.*

Ja, det gør man jo. Det er også det, der er spændende. Hvad er der aflejret her? Og selvom man ikke tror på, at der er noget, så er der altid et eller andet alligevel. Noget der er efterladt.

*Ja, for du har jo også nogle gange skrevet om det med huse og gamle beboere, der vil have en til at drømme deres drømme. Den der fornemmelse af, igen også med spøgelse, sådan en eller anden flerdimensionalitet af historiens lag, som man bliver konfronteret med, når man kommer ind de her steder.*

Ja, det er jo rigtigt. Det har jo også altid fascineret mig og skræmt mig. Begge dele.

*Hvad er det fascinerende i det?*

Det fascinerende i det er, at man møder nogle ting, som man altså ikke møder på motorvejen eller andre steder. Noget som er specifikt på det sted. Jeg tror nok, det er det, det handler om. At hvert hus har en specifik atmosfære. Nogle huse kan have en meget stærk atmosfære. Nogle huse kan have en skræmmende atmosfære. Nogle huse kan have en venlig atmosfære. Der ligger altid noget helt specifikt, som man ikke finder andre steder. Altså hvert hus har noget særligt.

*Men også det når man rejser og kommer til mange forskellige huse. Vi kender alle det der med, at ens sanser er lidt anderledes vakt over for det, der er nyt. Altså der er jo også noget med... en mulighed for at aflæse en masse forskellige steder. Måske også møde nogle andre variationer af en selv.*

Ja, det er jo rigtigt alt sammen. Men det er, som jeg sagde før, det handler om at opleve et eller andet, der er specifikt. Helt specielt, ikke. Som ikke findes noget andet sted.

*Nu snakkede du om det med ikke at blive alt for teoretisk, men altså huse er jo også fødesteder. Og den første ramme der er omkring en.*

*Og der er det med både det hjemlige, det uhyggelige, det ikke-hjemlige...*

Ja, altså det er jo også dødssteder. Jeg tror, det er Lorca, der skriver et sted, at et hus jo ikke er et hus, før der er blevet båret et dødt menneske ud af det.

*Det med omgivelser... Fordi det er jo også noget, du har skrevet meget om. Netop det med betydningen af konkrete steder. Er der nogle steder, som du har oplevet på en eller anden særlig måde, som du vil sige, betyder noget helt særligt for dig?*

Der er mange steder, der betyder noget helt særligt for mig. Men det med omgivelser har jeg også lidt fra Wallace Stevens. Fordi han har jo et digt, der begynder sådan: »I am what is around me« og så videre. Så kan jeg ikke huske, hvordan det ellers går... »I am what is around me. Women understand this. One is not duchess a hundred yards from a carriage« og så videre. Jeg kan ikke huske resten, men det er sådan et ganske kort digt. Jeg tror, det var det, jeg tænkte på, da jeg brugte titlen *Omgivelser* til en af mine bøger. Som i øvrigt er skrevet på indtryk hovedsageligt fra Tyrkiet og Grækenland. Hvor det for mig netop handlede om at finde nogle nye omgivelser og prøve på at beskrive dem.

*Og var det så fordi, du oplevede, at de der omgivelser jo også gjorde ens jeg til et andet? Altså i det med, at jeg er de omgivelser, der er omkring mig...*

Jo, det gjorde jeg sådan set. Et af mine digte begynder sådan: »Når et menneske dør / bliver dets omgivelser tilbage«. Som, jeg selv synes, er et af de bedste digte, jeg har skrevet, også fordi det er så fuldstændigt enkelt. Det skrev jeg faktisk i den lille kystby Marmaris i Tyrkiet i november måned.

*Vi talte også allerførst om det konkrete. Eller det har vi jo gjort mange gange. Et eller andet der er konkret overfor noget, der er ikke er det.*

*Også i forhold til det med tid og sted. Det er jo også en blanding af, at på en gang så er det noget, der er meget konkret og lige her og nu. Så alligevel, og også i dine digte, så er der ikke sådan en kvantitativ opfattelse af hverken sted eller tid egentlig.*

Nej, ikke rigtig. Ikke rigtig.

*Jeg ville sådan... men så kommer jeg bare med mine begreber igen.*

Jamen, det gør ikke noget.

*Jeg ville jo tænke, at det er meget fænomenologisk. Altså at det er nogle plastiske forståelser af, hvordan de her ting griber ind i hinanden hele tiden. Med tid og sted og den nuværende historie og den fortidige. Såmænd også fremtiden og døden og alt muligt. Hvis du nu engang blev stillet sådan et vanvittigt spørgsmål som, hvad er ens overordnede tilværelses- eller livsopfattelse?*

Jamen, så bliver jeg jo lidt lammet. Det må jeg jo sige.

*Så vil du hellere nærme dig det i nogle forskellige digte?*

Netop.

*Ja, det kan jeg da godt forstå...*

*Du har et stort forfatterskab. Når du kigger tilbage på forfatterskabet, tænker du så, at det på en måde deler sig? Man behøver ikke at sige, at noget deler sig i bestemte faser...*

Jo, men det gør det jo, det kan jeg godt se. Det er ikke noget, jeg går og tænker over. Men det er jo klart, at hvis jeg tænker på det, så kan jeg godt se det... Jeg fortalte dig om mit udgangspunkt med mit forhold til den klassiske poesi og modernismen. Hvor jeg så fandt frem til noget angelsaksisk poesi, som jeg syntes kunne noget helt andet og noget tredje... Jeg vil sige det på den måde, at der har været perioder, hvor jeg har brugt mange metaforer, måske mest metaforer fra drømme



eller for at skabe nogle drømmebilleder eller videregive nogle oplevelser af drømme. Og så har der været andre perioder, andre digte, vil jeg sige, hvor jeg har prøvet at skralde det hele ned og ikke bruge metaforer. Altså *Omgivelser*, jeg nævnte før, er netop et eksempel på, at jeg prøvede at gøre det så enkelt, som jeg overhovedet kunne. Og det er nok i virkeligheden den metode, som jeg bedst kan lide, når det kommer til stykket. Hvis jeg skal sige noget samlet om det.

*I forhold til dine seneste digtsamlinger. Vi snakkede om det med, at ting ligesom inddeler sig; at der er nogle forskellige ting i dine digte alt efter, hvor du har boet, hvad der har optaget dig og sådan noget. Og her til sidst er der også kommet nogle ting, der har en mere udadvendt, samfundsmæssig eller politisk karakter. Hvordan tænker du det?*

Det har jeg altid skrevet i virkeligheden. Det er ikke noget, der har domineret mit forfatterskab, men jeg har altid været politisk og altid skrevet om politik. Men det er jo mere her og der, altså nogle enkelte steder, hvilket minder mig om forleden dag, da jeg kom vadende nede på Østerbrogade, så var der en der råbte: »Hej Henrik«, og så vendte jeg mig om, og så var det Pia Kjærsgaard.

*Jamen, hende havde du lavet noget med engang, ikke? Hvad var det for noget?*

Jeg har ikke set hende – det var en samtalebog, som Jens Winther bestyrede – og jeg har ikke set hende i flere år, men hun hilste meget hjerteligt på mig. Og jeg kan faktisk godt lide hende. Jeg kan ikke lide hendes parti, det ved hun udmærket godt. Men jeg kan egentlig meget godt lide hende, selvom hun siger nogle frygtelige ting.

*Også i Den store amerikanske hævn er der mange af de ting, som er i vores umiddelbare, samfundsmæssige nærhed omkring flygtningekrise og asylpolitik. Måske noget vækstkritik.*

Jamen, det er også noget, der trænger sig på. Man kan sige, at jeg har jo altid skrevet politiske ting faktisk.

*Så det er ikke noget, du oplever, trænger sig mere på nu?*

Altså lige nu i disse dage, op til det amerikanske valg, der kan man jo næsten ikke tænke på andet. Puha, hvis den mand vinder. Det er så frygteligt. De der fire år han har haft, ikke. Tænk på hvad det har betydet. Ikke bare for USA, men også internationalt. Hvordan hele niveauet er blevet sænket. Puha.

*Måske noget af det sidste, vi også kunne snakke om... Du nævnte, du skulle ud med Channe Nussbaum i morgen. Jeg tænkte på, at du jo har haft forskellige samarbejder. Også med billedkunstnere. Tidligere med bl.a. Jørgen Haugen Sørensen, som du var sammen med i Tyrkiet også. I Ankara-samtalebogen, ikke?*

Jo. Jo, og han har lavet forsiden til min næste bog. Jeg kan lige vise dig den.

*Det er lidt uhyggeligt.*

Ja, det er det. Men det svarer fuldstændig til indholdet.

*Det kan man godt se. Det er en tung, eller i hvert fald en mørk skygge og skikkelse, hvis positur vil noget. Det er godt, rigtig flot. Det kan noget. Jeg tænkte sådan over det, da jeg så de der Tal R-illustrationer i Jetlag. Hvis man skal sige det direkte, så er de jo grimme. Men så forstår jeg jo godt, hvorfor de skal være grimme. Men det her er ikke kun grimt. Det er også noget andet, synes jeg. Det er ikke helt så primitivt i sin form ...*

*Hvad betyder disse samarbejder for dig? Det kan både være med billedkunstnere, men det kan også være med Channe og musik nu?*

Jeg har fået meget ud af det alt sammen. Nu har jeg et specielt forhold til Jørgen, fordi jeg boede i Pietrasanta i flere år. Og vi har oplevet så

mange ting sammen. Jeg har fandeme kendt ham i 40 år næsten. Jeg har boet hos ham og sådan noget. Det er ret specielt. Så havde han en udstilling, da han fyldte 80, på Bornholm. Der stod tre udgaver af mit hoved, så måtte jeg selv vælge – ja, så kunne jeg tage et af dem med.

*Så det i forhold til Channe. Det er jo noget, du kommer ud og optræder med?*

Ja, og jeg er faktisk ikke så begejstret for det at optræde. Det er jeg ikke. Jeg kan godt lide musik, og jeg er så ked af, at jeg aldrig har lært at spille et instrument, fordi jeg har beskæftiget mig meget med musik.

*Hvad er det, du synes, mødet med musik giver?*

Som jeg sagde før, har poesi jo meget med musik at gøre. Jeg har altid syntes, at det hang sammen på en eller anden måde. Så jo, jeg har gerne ville beskæftige mig mere med det, end jeg egentlig har. Men det er bare et meget sent tidspunkt, jeg er begyndt på sådan noget. Det giver mig meget. Der er lige det 'men', at jeg faktisk ikke kan lide at stå på en scene og optræde, men det er så, hvad det er.

*Er der sket en forandring? Man kan jo se, at der er rigtig mange forfattere nu, der optræder. Også lyrikere med deres digte i forskellige musikalske sammenhænge. Det med at man har fået en mere begivenhedsorienteret kultur.*

Ja, det kan godt være. Det har man vel. Det er vel også på grund af udviklingen i medier osv.

*Jo, og en interesse for at opleve litteratur og lyrik live som en begivenhed, man er fælles om.*

Ja. Det er ikke sådan noget, jeg har søgt på den måde, vil jeg sige. Jeg længes tilbage til den tid, hvor jeg kunne sidde under et træ og læse en bog, og det kan jeg ikke nu. Litteratur var for mig meget mere noget, man var alene om, og som man fordybede sig i. Det kan være

fint at opleve det sammen med andre, men jeg synes egentlig, at det med at være alene med litteraturen altid har været det bedste for mig.

*Ja, det kan jeg da godt forstå. Det er jo også nogle meget forskellige oplevelser i virkeligheden. Det er klart, at hvis man skriver noget, der er komplekst, og som har brug for eftertanke, så får man jo den eftertanke meget mere i et rum, hvor man bare er sig selv.*

Ja, det er det. Det, synes jeg.

*Men så er der måske nogle andre sanselige og musikalske ting, som netop kan udfoldes.*

Den ene oplevelsesmulighed udelukker jo ikke den anden. Nu har jeg lige været til møde i Det Danske Akademi. Vi har sådan et forfattermøde en gang om året, som strækker sig over to dage, hvor folk læser op. De melder sig frivilligt til at læse op. De sidder på en stol. Den der læser op må ikke forsvare sig. Man må kun besvare spørgsmål fra lytterne. De er altid gode de der møder faktisk. Også selvom det lyder meget hårdt, at man ikke må sige noget til sit forsvar. Det er det også en gang imellem. Men alle er glade for det faktisk. Men der tvinges man til – eller man tvinges ikke – men hvis man skal have noget ud af det, så skal man virkelig sidde og lytte til noget, som man ikke har hørt før og komme ind i det på den måde. Men det er også interessant, at man er flere mennesker, som sidder og lytter, og så diskuterer man det bagefter.

*Oplever du det også i forhold til de nye lyrikere? Altså så kommer de jo også til akademiet...*

Ja. Der var Signe Gjessing, der var med i Norge. Hun var også med til mødet der. Det er noget nyt og meget mærkeligt noget. Jeg kunne godt lide det.

*Jeg tænker på tværs af generationer. Har du en eller anden fornemmelse i forhold til de nye, du hører? Jeg ved ikke helt, hvad jeg er*

*på vej til at spørge om... Måske det med om man føler en umiddelbar samtidighed med det?*

Jeg tænker sgu ikke rigtig i generationer. Det gør jeg egentlig ikke. Jeg tænker mere i former og tanker og sådan noget.

*Det kan godt være, at det er lidt stort igen på en eller anden måde, men jeg tænkte på, at når man læser et helt forfatterskab, så er det meget tydeligt, at man som forfatter har en bestemt stemme, signatur eller noget, som går igen. Det er nogle af de ting, vi har været omkring. Men noget af det jeg også oplever er, at hvis man taler om, at det på en eller anden måde danner en form for samling eller identitet eller sådan noget, så sker der alligevel i mange af dine værker det, at den der identitet hele tiden er undermineret, som jeg opfatter det. Der er en masse ting, der er i sådan nogle brudflader, overgange, hvileløshed, drømmen eller enjambementet. Jeg nævner bare en masse ord nu. Eller floden bevæger sig også. Så den der forestilling om, at det, der ligesom samler, er noget, der er en enhed, er måske ikke det, der er tilfældet i dit forfatterskab?*

Nej, det tror jeg er rigtigt, det du siger der. For det føler jeg egentlig også selv. Det ligger igen i det ord 'omgivelser' og citatet fra Wallace Stevens: »Jeg er, hvad der er omkring mig«. Jeg har altid prøvet på at være, hvad der var omkring mig. Det er så ikke rigtig lykkedes, men det er så noget andet. Men ligesom at give efter for omgivelserne. At blive som omgivelserne. Leve efter omgivelserne.

*Og de er jo foranderlige.*

Ja, de er foranderlige. Og så det at jeg ved, at mange af mine digte kan være meget melankolske – for ikke at sige morbide, som nogle af digtene i den nye bog er. Men samtidig tror jeg også, at der er en masse glæde i nogle af mine digte.

*Der er da også enormt meget humor.*

Og humor er der jo også, ja. Det er rigtigt. Det er der faktisk også, heldigvis, i den nye bog. Den er meget sort, men der er to-tre digte, der er ret morsomme, tror jeg nok.

*Man kan godt have en fornemmelse af, at når noget får en eller anden form, så bliver det tit underminderet af noget andet. Eller der er altid en modsætning. Eller igen det med paradokserne og det bortnærværende.*

Men det er jo rigtigt. Det ved jeg godt, at det er typisk for meget af det, jeg har skrevet. Det kan jeg jo ikke løbe fra. Det er rigtigt. Det er ikke noget, jeg har dyrket bevidst, men jeg kan godt se, at det ligger der.

*Det begreb, som jeg nævnte her, med ikke-identitet i stedet for identitet? Det siger dig ikke noget?*

Jo, det kunne godt sige mig noget, men jeg tror, at jeg har en ret stærk identitet, så det vil jeg godt være fri for måske.

*Jeg tror også, at jeg mente det på en anden måde. For jeg mente det ikke personligt. Jeg mente det i forhold til teksterne og et værk, der hele tiden ændrer sig.*

Jo, men det er jo rigtigt nok.

*Jeg har fået et spørgsmål, som jeg skal få besvaret til i morgen. Der er nogen, der skal lave en podcast, og så stiller de spørgsmålet: »Hvornår er man digter?«. Det vil de gerne have, at jeg får svaret på enten på halvandet minut eller på otte linjer.*

Det minder mig om noget. Pia Juul er jo desværre lige død. Jeg kan huske, at første gang jeg mødte hende, det var inde på Danmarks Radio. Vi skulle optræde i et eller andet TV-program. Lige inden vi skulle optræde, snakkede vi lidt sammen. Jeg havde jo ikke mødt hende før. Hun havde i hvert fald ikke skrevet så meget på det tids-

SAMTALE MED HENRIK NORDBRANDT

punkt. Og så sagde hun til mig, lige inden vi skulle ind: »Sig mig, hvordan bliver man en rigtig digter?« Så sagde jeg: »Ved du hvad? Det tror jeg udmærket godt, du selv kan finde ud af«.

*Ja, for det er jo også fuldstændig vanvittigt at skulle besvare for en anden.*

Ja, hun havde jo også ment det som en spøg, selvfølgelig.

*Ja, selvfølgelig.*





## Om bidragsyterne

**Asger Schnack** er forfatter og forlegger. Han debuterte med *Øjeæbler* i 1967 og har siden utgitt en rekke bøker: diktsamlinger, romaner og essays. Han har vært redaktør og har undervist ved Forfatterskolen i København. Han har mottatt flere priser, blant annet Adam Oehlenschläger-Legatet, Morten Nielsens Mindelegat, Otto Gelsted-prisen og F.P. Jacobs Mindelegat. Asger Schnack er tildelt Statens Kunstfonds livsvarige ydelse fra 2001. Nyeste utgivelse er diktboken *Fra gud til måne* (2019).

**Ole Karlsen** er dr.art., professor i nordisk litteraturvitenskap ved Høgskolen i Innlandet. Han har skrevet *Fansmakt og bergsval dom. En studie i Olav H. Hauges romantiske metapoesi* (2000), *Ekfrasen i moderne norsk lyrikk* (2003) og *Streiffys. Om norsk og nordisk lyrikk* (2006). Han har også skrevet en rekke artikler, særlig om moderne norsk lyrikk, og redigert en rekke vitenskapelige antologier om lyrikklesning, nordisk lyrikk og norske etterkrigslyrikere. Nyeste utgivelse er *Papirets flate med teikn. Lesingar i den norske lyrikkens kanon* (2017).

**Peter Stein Larsen** er ph.d. og dr.phil., professor i nordisk litteratur ved Aalborg Universitet. Larsen er leder av CERCOP (Centre for Research in Contemporary Poetry) og dessuten litteraturanmelder i Kristeligt Dagblad. Han har utgitt blant annet *Drømme og dialoger. To poetiske traditioner omkring 2000* (2009), *Nattehimlens poetik. Studier i moderne nordisk lyrik* (2011), *Poesiens ekspansjon. Om nordisk samtidsdigtning* (2015) og *Lyriske linjer. Fem tendenser i nyere diktning* (2018).

**Louise Mønster** er ph.d. og lektor ved Institut for Kultur og Læring, Aalborg Universitet. Hun har utgitt blant annet *Nedbrydningens*

*opbyggelighed. Litterære historier i det 20. århundredes nordiske modernistiske lyrik* (2009), *Mødesteder. Om Tomas Tranströmers og Henrik Nordbrandts poesi* (2013) og *Ny nordisk. Lyrik i det 21. århundrede* (2016) samt en rekke antologier og artikler om dansk og nordisk litteratur. Medlem av redaksjonen for litteraturtidsskriftet *Passage* samt *Nordisk poesi. Tidsskrift for lyrikkforskning*.

**Ingrid Nielsen** er dr.art. og professor i litteraturvitenskap ved Universitetet i Stavanger. Hun har skrevet avhandling om Paul Celans poesi samt en rekke artikler om moderne lyrikk, med vekt på estetiske og eksistensielle problemstillinger. I 2016 debuterte hun diktsamlingen *Hemmelig, men aldri som en tyv*, og i 2020 kom *Den andre Jakobsstigen*.

**Dan Ringgaard** er dr.phil. og professor i Nordisk litteratur ved Aarhus Universitet. Har bl.a. udgivet *Chaplins pind. Et essay om litteratur og kreativitet* (2020), *Årsværk. En kritikers dagbog* (2017), *Stoleleg. Jørgen Leths verdener* (2013), *Stedssans* (2010) og *Nordbrandt* (2005). Sammen med Thomas DuBois redaktør på *Nordic literature: A Comparative History: Place* (2017).

**Erik Skyum-Nielsen** ble i 1974 mag.art. i nordisk litteratur ved Københavns Universitet. Fra 1974 til 1978 var han dansklektor ved Islands Universitet, og siden 1978 har han vært fast kritiker i Dagbladet Information. Fra 2003 har han vært ansatt som lektor ved Københavns Universitet. Skyum-Nielsen er oversetter fra islandsk og færøysk. Hans viktigste forskningsfelt er moderne prosa og lyrikk, fortelle teori og sjangerteori. Hans nyeste bokutgivelser er *Et græsstrå i vinden. Samtaler med Jens Smærup Sørensen* (2017), *Islands litterære mirakel* (2019) og *20 før 20. Begivenheder i dansk litteratur 2000-2019* (2020, sammen med Kizaja Ulrikke Routhe-Mogensen og Tue Andersen Nexø).