

Peter Stein Larsen

Aalborg Universitet
pstein@hum.aau.dk

'The American Connection' i ny dansk poesi

Hvis man betragter de klassiske afhandlinger fra det 20. århundrede om moderne europæisk poesi, er det karakteristisk, at indflydelsen fra amerikansk digtning på denne ofte negligeres. I værker som C.M. Bowras *The Heritage of Symbolism* (1943), Hugo Friedrichs *Die Struktur der modernen Lyrik* (1956) og Kjell Espmarks *Att översätta själen. En huvudlinje i modern poesi - från Baudelaire till surrealismen* (1975) glimrer den amerikanske tradition således helt ved sit fravær, og det er i dansk sammenhæng først med Torben Brostrøms *Labyrint og arabesk* (1967) og Poul Borums *Poetisk modernisme* (1966), at man så småt begynder at diskutere amerikansk poesi i dansk sammenhæng.

Dette betyder imidlertid på ingen måde, at man ikke kan registrere en indflydelse fra amerikansk lyrik på dansk digtning. Man kan her grundlæggende sige, at styrken af influensen har været voldsomt stigende op igennem det 20. århundrede. Det er således bemærkelsesværdigt, at man skal frem til 1960'erne, før man kan tale om en markant amerikansk påvirkning af dansk lyrik, hvis man ser bort fra en vis inspiration fra Walt Whitman hos den unge Johannes V. Jensen samt diverse spredte influenser fra de europæisk orienterede digtere, T.S. Eliot og Ezra Pound.

I det følgende vil jeg fokusere på lyriktrafikken fra USA til Danmark. Der vil blive set på to litterære bølger, som har haft indflydelse på dansk digtning, nemlig dels 50'ernes beatdigtning eller Oral Poetry, der får stærk betydning for en række danske poeter fra 1960'erne og fremefter, dels 80'ernes og 90'ernes flerstemmige amerikanske digtning med John Ashbery som en hovedrepræsentant, hvis aftryk er markant i dansk lyrik fra omkring årtusindskiftet.

Oral Poetry

Den amerikanske lyrik fra 1950'erne har ofte fået påhæftet udtrykket Oral Poetry. Med Oral Poetry menes der, at man anser stemmen, den kropslige rytme og åndedrættet for selve essensen i det poetiske udtryk.

Man satser på, at hele talesprogets kraft skal ledes ind i digtet, og markerer en klar modsætning til en lyrik, der definerer sig som en konstruktion af skriftligt materiale. Litteraturhistorisk har denne opfattelse af, hvad digtning er, sin baggrund i romantikken med William Wordsworths definition af poesi som "spontaneous overflow of powerful feelings", og man vælger som litteraturhistoriske valgslægskaber Walt Whitman og William Carlos Williams, hos hvem netop digterattituden som folkets barde og opfattelsen af digtet som en ekspansiv, mundtlig orienteret form er gældende.

I praksis udgør Oral Poetry på ingen måde nogen samlet bevægelse, men kan karakteriseres som en poetisk strømning med centrum forskellige steder på det amerikanske kontinent. De vigtigste repræsentanter for strømmingen er bl.a. repræsenteret i Donald Allens antologi *The New American Poetry 1945–1960* (1960). Man finder blandt de vigtigste grupperinger, Black Mountain-poeterne fra North Carolina, hvis ledende skikkelse er Charles Olson, The San Francisco Poetry Renaissance med digtere som Robert Duncan og Lawrence Ferlinghetti, samt beatdigterne, der omfatter den myteomspundne trio, Allen Ginsberg, Jack Kerouac og John Burroughs.

Charles Olson er tidligst ude som programmatisk bannerfører, og få manifeste har i den amerikanske litterære offentlighed fra det sidste halve århundrede haft større gennemslagskraft end Olsons "Projective Verse" (1951), der er et mægtigt forsvar for den mundtlige poesi. En passage lyder:

A poem is energy transferred from where the poet got it (he will have some several causations), by way of the poem itself to, all the way over to, the reader. Okay. Then the poem itself must, at all points, be a high-energy construct and, at all points, an energy-discharge.¹

Digtet er altså en "højenergisk konstruktion", der skal genskabe den kraft, som litteraturen menes at have tabt med sin skriftliggørelse. Der propageres en poesi, hvor der er direkte passage fra sjælens inderste rum til læserens bevidsthed, og der satses på en lyrik, der er folkelig i den bedste betydning af dette ord, dvs. at alt det hverdagslige, almindelige og upåagtede, som ellers er forment adgang til poesiers gemakker, lukkes ind og anvendes som brændstof i digtet.

Hvad angår udførelsen af "Projective Verse's" program for Oral Poetry, er det imidlertid ikke Olson selv, der kommer til at stå som den mest markante repræsentant, men Allen Ginsberg, hvis langdigt "Howl" fra *Howl and Other Poems* (1956) i årtier fremover har givet genlyd i hele den vestlige litterære verden. Den berømte åbning i Ginsbergs digt lyder:

HOWL

For Carl Solomon

I

I saw the best minds of my generation destroyed by
madness, starving hysterical naked,
dragging themselves through the negro streets at dawn
looking for an angry fix,
angelheaded hipsters burning for the ancient heavenly
connection to the starry dynamo in the machin-
ery of night,
who poverty and tatters and hollow-eyed and high sat
up smoking in the supernatural darkness of
cold-water flats floating across the tops of cities
contemplating jazz,
who bared their brains to Heaven under the El and
saw Mohammedan angels staggering on tene-
ment roofs illuminated,
who passed through universities with radiant cool eyes
hallucinating Arkansas and Blake-light tragedy
among the scholars of war,
who were expelled from the academies for crazy &
publishing obscene odes on the windows of the
skull,²

Carl Solomon, som "hylet" er tilegnet, er en af Ginsburgs medsammensvorne digterrebeller, der i pagt med tidens anarkistiske, antipsykiatriske holdning lod sig indespærre frivilligt på et sindssygehospital for at demonstrere, at sindssyge var en naturlig reaktion på et sygt samfund. Hele digtet er en rablende udmaling af et koldt, fremmedgørende og menneskefjendsk samfund, i forhold til hvilket artikulationen i en subkultur, hvor hengivelsen til excesser af psykedelisk og seksuel art er den eneste modstrategi. Digtets billedmateriale er originalt og fascinerende med dets ophobninger af modsætningsfyldte sætningsled, der kombinerer oplevelsen af fornedrelse i den moderne civilisation med opløftelsen i stoffernes utopiske paradys på en måde, der er et ekko af den tidlige europæiske modernismes dekadente hæslihedsæstetik hos Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud og Georg Trakl. Man møder en pragtfuld visionær metaforik med udtryk som: "supernatural darkness of / cold-water flats", "Mohammedan angels staggering on tene- / ment roof" og "Blake-light tragedy / among the scholars of war".

Det er således på ingen måde en whitmansk vitalistisk og verdensomfavnende attitude, der er på færde. Hvad der imidlertid er

nyt i forhold til den europæiske modernisme, er den poetiske form, idet man her finder den totale satsning på den mundtlige udladning. Essentiel er endvidere Ginsbergs specialitet i digtet, nemlig den feberagtige gentagelse – eller med tidens kerneord: digtets *beat*. Man bemærker digtets ekspansive karakter, hvor gentagelsen af anaforen ”who” skaber associative knopskydninger i alle retninger. Man kender gentagelseeffekten fra tidligere modernistiske forfatterskaber som Whitman og i europæisk sammenhæng Guillaume Apollinaire og Edith Södergran, men Ginsbergs ”Howl” er med sin frenetiske rasen og sin rytmiske brug af langlinjen i et eskalerende forløb en radikaliseret af, hvad man har set før inden for poesien.

Danske hyl

Det er da heller ikke mærkeligt, at ”Howl” – ligesom det er tilfældet med de to andre kultbøger fra beatgenerationen, Jack Kerouacs *On the Road* (1957) og William S. Burroughs *Naked Lunch* (1959) – vækker enorm genklang i det danske litterære miljø fra 1960’erne og fremefter. ”Vi hørte hylet fra Amerika”, lyder indledningen til et digt med titlen ”Poetik” fra digtsamlingen *Vindens tunge* (1986), hvor Peter Laugesen gør rede for sine poetiske rødder. Og går vi tilbage til 1959, finder vi da også i *Vindrosen* nr. 4 en introduktion til ”The Beat Generation” af Niels Barfoed og en oversættelse af Poul Sørensen med titlen ”Hylet”. Mest markant af alle digtere fra de sene tressere, hvad angår receptionen af ”Howl” og amerikansk Oral Poetry, er dog Dan Turèlls tidlige poetiske forfatterskab. Man finder her digte, der direkte imiterer Ginsbergs ”Howl”, som det noget usmagelige ”A spontaneous Message for Charlie Manson, Murderer” (1970). I dette digt er den anaforiske afslutningspassage, der betjener sig af beatet ”Carl Solomon! I’m with you in Rockland / I’m with you in Rockland / where you must feel very strange” (hvor Rockland hentyder til det psykiatriske hospital, hvor Salomon var indlagt), gentaget ordret i Turèlls digt med den forskel, at Carl Salomon er erstattet af den psykopatiske morder Charles Manson.

Efter Turèlls ungdommelige tekster, hvor han eksperimenterer med at skrue sig selv op i en poetisk rablen af ginsbergske dimensioner, er det tydeligt, at de ting, Turèll har annekteret fra ”Howl” og Oral Poetry, er nogle mere generelle, nemlig brugen af langlinjen og den rytmiske gentagelse af en frase som digtets vigtigste kompositionsprincip. Vi oplever brugen af denne strategi i talrige af Turèlls tekster. Et eksempel blandt mange er ”Mentalt manifest – Skizofren symfoni”, der indledes på følgende måde:

Jeg er buddhist fordi tomheden i alting er tydelig nok og det kun er nødvendigt at sé på et træ i regnen for at blive klar over det.

Jeg er buddhist fordi jeg véd at alting altid siger sig selv og at alle véd

alt, nemlig intet – og dét i de smukkeste forklædninger.

Jeg er buddhist fordi jeg som enhver anden mælkebøtte, skruptudse eller drukrøv er Buddha hvad enten det rager mig eller ej.

Jeg er buddhist fordi jeg er totalt overbevist om buddhismens uendelige ligegyldighed og fordi jeg hader religioner og filosofier og elsker

katte og bordtennis.

Jeg er buddhist fordi jeg ikke er noget og ikke tror på at være noget.³

At Turèll her som i andre af sine tekster har et ganske andet temperament end den desperate og aggressive attitude fra "Howl", er oplagt. Alligevel er det tydeligt, at sansen for det store åndedræt, det rytmiske refræn og poetiske langlinjer, der er ladede til bristepunktet med ofte selvmodsigende betydninger, er arvestof fra beatgenerationen.

Den flerstemmige poesi

Efter 1980'erne kan man registrere, at den amerikanske poesi, som har influeret danske digtere, har haft et anderledes komplekst og sofistikeret udtryk. Den mundtlige poesitradition indgår f.eks. her i synteser med andre poetiske strømninger. Dette ses i amerikansk sammenhæng hos poeter som Kenneth Koch og John Ashbery, hos hvem man møder subtile blandinger af Oral Poetry og den såkaldte Language Poetry. I sidstnævnte retning lægger man – modsat i Oral Poetry – vægten på, at komposition, form og stil er matricer, som digteren kan vælge imellem og kombinere frit, på samme måde som man i dansk sammenhæng så det i konkretismen og systemdigtningen fra 1960'ernes slutning.

I dansk sammenhæng har Lars Bukdahl i forbindelse med udgivelsen af Niels Franks *Tabernakel* i 1996 talt om "den franske vending" i dansk poesi. Og der er heller ingen tvivl om, at den indflydelse, som Niels Frank som digter, essayist og rektor for Forfatterskolen i København har haft, hvad angår omstemningen af dansk lyrik i retning af en amerikansk påvirket, flerstemmig poetik, næppe kan undervurderes.

Hvad angår det flerstemmige, skal det naturligvis understreges, at der her ikke behøver at være tale om en mundtlig orienteret poetisk form. Frank bruger for at understrege dette ofte det alternative udtryk, "stilistisk sammensathed". Dette fænomen har Frank i udpræget grad lært af amerikansk poesi hos sine to forbilleder, Wallace Stevens og John Ashbery. For Stevens' vedkommende har Frank skrevet talrige

essays om digteren. Det gælder bl.a. efterordet til 1987-udgaven af Hugo Friedrichs *Strukturen i moderne lyrik*, teksten "Akademisk note om Wallace Stevens", der optræder i forskellige udgaver i såvel *Yucatán* (1993) som *Første person, anden person* (2004) samt "Den anden tradition" fra *Alt andet er løgn* (2006). Hvad angår oversættelsen af Stevens' lyrik, er denne udkommet på dansk parallelt med Franks introduktioner i et fyldigt udvalg af Poul Borum med titlen *Verdensdele* fra 1994.

Niels Frank sætter i sine præsentationer af Stevens' fingeren præcist på denne digters særpræg, nemlig den perspektivforskydning, der foregår i Stevens tekster, således at læseren, når han glider gennem et digt, føres igennem en række forskellige rum. Der opstår på denne vis en flerstemmighed, som giver teksten en udvidet betydning i forhold til, hvad vi møder i beat-poesien, hvor den poetiske stemme forlenes med en høj grad af autoritet og entydighed. Det digteriske ords renhed og uskyld er kort og godt anfægtet, og når den direkte mundtligheds troværdighed er destabiliseret, gives der plads for et net af uafgørligheder og ironier i digtet. Frank taler rammende i essayet "Den anden tradition" om, hvordan Stevens' digte forskyder sig "fra den førstehåndsoplevelse, som centrallyrikken baserer sig på, og i retning af fremmedgørelse, leksikalitet, diskontinuitet, selvmodsigelse".⁴ Wallace Stevens berømteste digt er uden konkurrence "Thirteen Ways of Looking at a Blackbird" (1923), fra hvilket de fire første strofer lyder:

I
Among twenty snowy mountains,
The only moving thing
Was the eye of the blackbird.
II
I was of three minds,
Like a tree
In which there are three blackbirds.
III
The blackbird whirled in the autumn winds.
It was a small part of the pantomime.
IV
A man and a woman
Are one.
A man and a woman and a blackbird
Are one.⁵

Vi ser i teksten, hvordan synsvinkel, tonefald, stil og genre på forunderlig vis skifter fra strofe til strofe. Fra den første strofes nøgterne iagttagelse ("The only moving thing /Was the eye of the blackbird") glider vi

over i en filosofisk refleksion med anskueligt billedsprog ("I was of three minds, / Like a tree/ In which there are three blackbirds") for så at bevæge sig videre til æstetisk-kulturelt forfinet betragtning ("The blackbird whirled in the autumn winds. / It was a small part of the pantomime") og endelig til et nonsensudsagn ("A man and a woman / Are one. / A man/ and a woman and a blackbird / Are one").

I Fransk *Tabernakel* (1996) har Frank taget fanen op fra Stevens' "Thirteen Ways of Looking at a Blackbird" i den absurd-humoristisk serie strofer med titlen "Tretten haiku med blå tyre", fra hvilken et uddrag lyder:

(Haiku som på mytologiernes tid)

Een gang gik tyren ned til floden.
Og een gang til for at gense sit billede
Aldrig havde den set så blå en tyr

(Bekendelsessaiku)

Han sagde: Jeg er en tyr.
En blå tyr. Men en gang imellem,
som fx nu, er jeg også en rød tyr

(Poetik haiku)

Uden billeder forbliver poesien stum.
Uden sin farve er den blå tyr et afstumpet dyr.
Uden sin særlige lethed kan sneen ikke falde

(Haiku i moderne tid)

Den blå tyr står solidt i blæsten mellem højhusene.
Den er et lykkeligt dyr. Fluen der sidder
på dens skulder, er ikke nogen tung flue

(Haiku til skeptikere)

Har De måske
nogensinde set
en grøn tyr⁶

Ligheden mellem Franks "blå tyre" og Stevens' "solsorte" er naturligvis mere end tydelig. Poetikken går også hos Frank ud på at anlægge en vifte af uforudsigelige synsvinkler og stilholdninger i løbet af teksten. Vi springer fra folkemytologiens følelsesfulde beretning ("Aldrig havde

den set så blå en tyr”) til en moderne, ”bekendelseslitterær” og plat privat refleksion (”Han sagde: Jeg er en tyr. / En blå tyr. Men en gang imellem, / som fx nu, er jeg også en rød tyr”). Herefter træffer vi en filosofisk, æstetikteoretisk diskurs, hvis prægnans retorisk søges understreget med en anaforisk treklang. Herpå følger en moderne ’højliterær’ skildring med ydre og indre synsvinkel hos den blå tyr. For så at afslutte med en dagligsproglig henvendelse til læseren (”Har De måske / nogensinde set / en grøn tyr”).

Effekten af teksten består i den spøgefulde overraskelseeffekt, som de uforudsigelige skift i relation til det abstrakte motiv medfører. Et mægtigt oplevelsesrum lægges ud for læseren, og man mærker den klare forskel i forhold til centrallyrikken, hvor læserens adgang til og identifikationsmuligheder i det poetiske univers ikke er forstyrrede.

I dansk litteratur fra midten af 1990’erne kan vi registrere en vækst og radikaliserings, hvad angår brugen af en flerstemmig strategi i poesien. Jeg har i *Drømme og dialoger. To poetiske traditioner omkring 2000* peget på, at den centrallyriske norm har været på tilbagetog og har givet plads for en anden type af poesi, som man kan kalde interaktionslyrik. Ved centrallyrik forstår jeg tekster med et monologisk præg, 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 det poetiske univers. Som værker har centrallyrikkens tekster et præg af enhed og beherskelse, og i stilistisk henseende er der i sådanne tekster en høj grad af homogenitet.

Modsat centrallyrikken er interaktionslyrikken karakteristisk ved, at det poetiske subjekts autoritet er anfægtet. Når betegnelsen ”interaktion” bruges, skyldes det, at det essentielle ved denne poesi er, at udsigelsesinstansen – i modsætning til, hvad vi ser i centrallyrikken – står i et interaktionsforhold til og er påvirket af andre sociale kontekster og andre udsigelsesinstanser, der hermed sætter deres præg på den poetiske stil. Her er der tale om en stilistisk og genre-mæssig 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.⁷

Skal man søge årsagen til, at der sker dette opbrud inden for de poetiske normer i Danmark, så kan den amerikanske indflydelse næppe undervurderes. Ligesom Charles Olson og Allen Ginsburg har stor indflydelse på danske lyrikere fra Dan Turèll og Peter Laugesen til F.P. Jac, så har digtere som Wallace Stevens og John Ashbery haft det på de sidste tyve års danske lyrikere via oversættelser og introduktioner af bl.a. Poul Borum og Niels Frank. I Niels Franks essays fra *Yucatán* til *Alt*

andet er løgn anskues Ashbery på mange måder som en videreudviklet af den poetiske strategi, som man finder i en række af Wallace Stevens' tekster fra første del af det 20. århundrede.

Hos Ashbery er devisen ikke bare som hos Stevens, at hver strofe kan være et nyt rum med en ny stemning, synsvinkel og stil, som læseren kan træde ind i, men at ovennævnte forhold simpelthen skifter uophørligt fra sætning til sætning i den poetiske tekst. Digtet anskues ikke som en fast enhed, men som noget der hele tiden bliver til og skifter betydning under læsningen. Skal man således fastlægge den udvikling, som Ashbery og hans ligesindede fra konstellationen *The New York Poets* iværksætter, er det en distancering fra beat-digternes individualistiske monologiske digt med dets ofte entydige, socialt og politisk revolterende agenda. Hos digtere som John Ashbery og Kenneth Koch består poesi af komplekse sproglige kompositioner, hvor ironier og flertydigheder er allestedsnærværende, og hvor principielt alle tilværelsesområder har adgang til teksten og væltes ind i digtet med glubende appetit. Ligeledes er det – i pagt med hvad jeg før benævnte interaktionslyrik – vanskeligt at fastlægge et entydigt udsigelsescentrum, idet en mængde, ofte modstridende diskurser fletter sig ind imellem hinanden i digtet. Et typisk eksempel på Ashberys poesi, der er kommet i flere udgaver på dansk, er digtet "What is Poetry" fra *Houseboat Days* (1977). Digtet er oversat af Niels Frank i *Selvportræt i et konvekst spejl* (1989) og lyder i sin engelske udgave:

The medieval town, with frieze
Of boy scouts from Nagoya? The snow
That came when we wanted it to snow?
Beautiful images? Trying to avoid
Ideas, as in this poem? But we
Go back to them as to a wife, leaving
The mistress we desire? Now they
Will have to believe it
As we believed it. In school
All the thought got combed out:
What was left was like a field.
Shut your eyes, and you can feel it for miles around.
Now open them on a thin vertical path.
It might give us – what? – some flowers soon?⁸

Digtet er, som man straks mærker, et bombardement af ironiske og sarkastiske spørgsmål vedrørende poesiens væsen. At vi har at gøre med en ganske anden form for poesi end i Ginsburgs monologiske

talestrøm, er helt oplagt, for der fremlægges i digtet en serie vinkler og vidt forskellige bud på, hvad poesi ifølge digtet i hvert fald *ikke* er, i en fingeret dialog med et subjekt, der angiveligt har diverse opbyggelige svar på, hvad poesi er.

I digtets to første sætninger udkastes med nihilistisk ironi to billeder på en forløren æstetisk opstilling, og der lanceres et tredje begrebsliggjort bud på, hvad poesi kan være ("Beautiful images?"). Disse forslag har digtet ikke andet end en tavs vrængen tilovers for. Anderledes med det fjerde bud ("Trying to avoid / Ideas, as in this poem?"), som tilsyneladende er i samklang med det rodede, flagrende og illusionsløse i digtets stil, hvor der absolut ikke er tale om, at digtet har tænkt at levere noget opbyggeligt og veldefineret svar på, hvad poesi er. Ideer er dog, anfører digtet, i den næste grumme passage det eneste, vi har at holde os til, som de dilletteranter vi er – svarende til, at vi holder os til vor kone frem for den elskerinde, vi begærer. Og sådan er det gået med alle illusioner, fremfører digtet videre i en serie løst associerede udsagn, hvis essens er, at samfundet kun har lært os ensretning, konformitet og fantasiløshed ("All the thought got combed out: / What was left was like a field. / Shut your eyes, and you can feel it for miles around").

I digtets afsluttende strofe tror vi et øjeblik, at der leveres et forløsende og positivt udsagn på, hvad poesi er. Her mobiliseres således et modbillede til det uniformerede og tilpassede liv, nemlig den ensomme opadstræbende vandring ("Now open them on a thin vertical path"), som ofte tidligere i poesien har været emblemet på den heroisk lidende og udvalgte kunstner. Men Ashbery slutter digtet af med en sætning, der fuldstændig dementerer det, der stod i den forrige sætning, nemlig en ironisk grimasse i forhold til den forestilling, at poesi har noget med realiseringen af en individuel frihed at gøre ("It might give us – what? – some flowers soon?").

Den flerstemmige strategi, som John Ashbery er en af de vigtigste forudsætninger for, at man annekterer i dansk poesi, har talrige repræsentanter i dansk litteratur i 90'erne og 00'erne. Man kunne her nævne Niels Frank, Pia Juul, Naja Marie Aidt, Katrine Marie Guldager, Christian Dorph, Bo hr. Hansen, Ursula Andkjær Olsen, Martin Glaz Serup, Mette Moestrup, Marius Nørup-Nielsen og Lars Skinnebach.

Kaster vi et blik på en af dansk poesis yngste, Lars Skinnebach, finder vi – som hos Ashbery, men i en endnu mere radikal form – en mundtlig digtform, i hvilken der forekommer en mængde uforudsigelige skift i den måde, hvorpå der tales i digtet. Digtsamlingen *I morgen findes systemerne igen* (2004) anslår helt ud i titlen den poetiske strategi, der går ud på at underminere og betvivle enhver form for ideologier og på

forhånd givne konceptioner af verden. At sproget er besat og befængt med ideologi har talrige filosoffer fra Ludwig Wittgenstein til Jacques Derrida understreget. Og man kan også roligt sige, at den poetiske tilgang, hvor man som hos Per Højholt og konkretisterne søger at afsløre og travestere det herskende sprog, i Skinnebachs tekster praktiseres i en "turbo-udgave". Den digteriske stemme indgår i hans tekster altid i et intenst samspil med det omgivende samfund, og der akkumuleres i det tekstlige forløb stumper af alverdens aflyttede og fremsagte udsagn. En mangetydighed opstår i kraft af, at det aldrig helt er til at fastslå, hvem de mange udsagn i teksten skal tilskrives.

I Skinnebachs *I morgen findes systemerne igen* er ærindet i høj grad en socialt kritisk agenda. Alverdens, ofte både korrupte, afstumpede og stupide personer får lov til at ytre sig på en måde, der kan siges at være en videreudvikling af den sarkastisk-politiske rolledigtning, som man har set i Danmark i adskillige årtier. Men at radikaliteten i anvendelsen af denne form i de flerstemmige, "anti-apostrofiske" digte er større end vanligt, ser man tydeligt:

Man må være villig til at mislykkes. Mange tak for invitationen
Om natten, når vi er søvnløse, hælder vi vores liv på flasker
og så falder vi om, det er virkelig varmt herinde
er det ikke? Han har en kuffert fuld af lovforslag og forfaldne dyder
Det er midlerne for vores revolutionshelt. Og målet?
Generøsitet, måske? Der må være vigtigere ting at diskutere
end folkeoplysning. Nej, tror du? Solen skammer sig
mellem husene, folk ligger i et gammelt mørke. En eller anden siger
Så siger en anden. Men det er en folkevandring
der som sådan vil oversvømme og drukne den vestlige verden
hvis vi ikke – ja, hvis vi ikke tager os i agt
Det er de privilegerede der forsvarer deres privilegier!
Det er de privilegerede der forsvarer deres privilegier!
Der er så mange forudsigelser. Og svin. Hvis du pisser
i Det Muslimske Hav bliver det større og mere ildelugtende
Men det skal ikke afholde dig, hr. folketingsmand
Lidt værdighed, derimod. Står den? Står den på oprydning?
En eller anden eller en anden skulle hænge sig i en skov
så tæt at ingen beyrdes med at finde liget. Det er humanisme
Opfatter du det mere som en dødstrussel? Det kan du roligt gøre
Man mangler vilje til at stå op af sengene, man mangler mod til næsten
alle følelser⁹

Vi ser, hvordan aktørerne i digtet forandrer sig med stor hastighed. Fra i starten at have en afdæmpet, samtale i et intimt rum med et "vi" ("det er virkelig varmt herinde / er det ikke") føres der pludselig en hektisk kaotisk samtale i et større rum med et antal mennesker ("En eller anden

siger / Så siger en anden”) om abstrakte, idealistiske forhold (”vores revolutionshelt”, ”folkeoplysning”). Derefter kommer der pludselig et forsigtigt udtrykt højrepopulistisk argument (”en folkevandring / der som sådan vil oversvømme og drukne den vestlige verden”), der straks efter følges op af en to gange gentaget nyformulering af en marxistisk parole (”Det er de privilegerede der forsvarer deres privilegier!”). Mens de to politiske indlæg er iklædt den brede folkelige tales form, får vi i det følgende en række rasende, sarkastiske spørgsmål til en ”hr. folketingsmand”. Endelig henvender den sidste del af teksten sig i en følsom og solidarisk tone til en ”medsammensvoren” med vendingen: ”man mangler mod til næsten alle følelser.”

Det er en dynamisk og hårdtslående politisk skrift, som Skinnebach i sin samling får sat i skred. Det interessante ved hans digtning er, at man gang på gang oplever, hvordan udtryk, der normalt har en entydigt positiv betydning (”generøsitet”, ”folkeoplysning”, ”humanisme”), pludselig lægges i munden på personer, der misbruger dem på det skammeligste, idet den tilsyneladende mest uskyldige vending kan bekræfte en eller anden ideologisk forestilling af den mest tvivlsomme slags. På denne vis undermineres enhver forestilling om, at det er muligt at tale på en neutral, autentisk og uskyldig måde om samfundsmæssige forhold.

Med en flerstemmig digter som Lars Skinnebach er sidstnævnte forhold særdeles vigtigt at være opmærksom på, idet der bliver tale om en fejl læsning af digteren, såfremt man forstår det som udtryk for en centrallyrisk monologisk poetik. I så fald identificeres digterens holdning med enkeltstående absurde udsagn fra teksten af typen ”Digtproduktion er en samfundsmæssig luksus” eller ”Knep en feminist”. Modsat en sådan tekstlæsning er det vigtigt at forstå *I morgen findes systemerne igen* som et tekstligt oplevelsesrum, der mimer en erfaring af at være prisgivet et uigennemskueligt net af propagandistiske og manipulerende diskurser.

Slutord

Opsamlende kan vi slå fast, at vi hos Lars Skinnebach og Niels Frank har fjernet os et stykke fra Dan Turèll, ligesom Wallace Stevens’ og John Ashberys flerstemmige poesi adskiller sig mærkbart fra Allen Ginsburgs monologiske lyrik. Lighederne mellem alle de ovenstående poeter er dog også tilstede. For i alle tilfældene har vi at gøre med en poesi, der i vid udstrækning relaterer sig til det talte sprog, og hvis grundlag er det konkret sansede hverdagsliv. Og en lyrik, der tilsvarende distancerer sig fra en aristokratisk digterpositur, et sofistikeret hermetisk formsprog og en metafysisk orientering, som man kender det fra væsentlige dele

af den europæiske poetiske modernisme. Da Bowra, Friedrich og Espmark skrev deres toneangivende værker om den modernistiske tradition, var det stadig, som jeg startede med at anføre, *comme il faut* i den akademiske verden, at ignorere amerikanernes alternative poetiske tilgang. Sådan er det ikke mere. Den amerikanske tradition er i de sidste årtier blevet en uadskillelig og integreret del af moderne dansk lyrik.

Noter

¹ Olson, Charles: "Projective Verse", i: *The New American Poetry*, Grove Press: New York 1960.

² Ginsburg, Allen: *Howl and Other Poems* (1956), The Pocket Poets Series: San Francisco 1959.

³ Turèll, Dan: *Udvalgte digte II – 1973–1993*, Borgen: København 2004.

⁴ Frank, Niels: *Alt andet er løgn. Essays om moderne litteratur*, Gyldendal: København 2007, s. 126.

⁵ Stevens, Wallace: *Collected Poems*, Faber and Faber: New York 2006.

⁶ Frank, Niels: *Tabernakel*, Gyldendal: København 1996.

⁷ Larsen, Peter Stein: *Drømme og dialoger. To poetiske traditioner omkring 2000*, Syddansk Universitetsforlag: Odense 2009.

⁸ Ashbery, John: *Houseboat Days*, Penguin Books: New York 1977.

⁹ Skinnebach, Lars: *I morgen findes systemerne igen*, Gyldendal: København 2004.