

DET DESTABILISEREDE JEG OM MODERNISMENS JEG UNDER OG OVEN VANDE

Louise Mønster

Når jeget i den modernistiske lyrik skal beskrives, er der en forholdsvis lille mængde af termer, som gentagende mobiliseres. Nogle af de mest frekvente fikseringer lyder, at jeget er tynget, angst, ensomt, splittet og fremmedgjort. De negative kategorier danner flok og fremmaner billedet af et subjekt i dyb krise. Og netop subjektets krise fungerer da også ofte som en af centrale bestemmelser af, hvad modernisme vil sige mere generelt betragtet. Men det er en krise med mange implikationer og med vidt forskellige resultater som følge.

Hvor de ovenstående beskrivelser nemlig forudsætter, at der trods alt er et subjekt, som kan karakteriseres psykologisk, drives negativiteten andre steder så vidt, at den udraderer selve jeget. Med begreber som *dehumanisering* (José Ortega y Gasset) og *depersonalisering* (Hugo Friedrich) tages der afstand fra identiteten mellem lyrisk jeg og forfatterperson; startskuddet lyder for en proces, hvor ikke blot den lyriske stemme selvstændiggør sig – og det lingvistiske jeg således fratages sin forankring i et sjæleligt indre – men hvor også det menneskeliges domæne til tider helt forlades. Som brod mod romantikkens jegcentrering og følelsesladede poesi søger en del af den modernistiske lyrik mod det i strikt forstand impersonale.

Men selvom forholdet til jeget således antager vidt forskellige former, er det fælles for såvel de modernistiske udtryk, der dvæler ved det problematiserede jeg, som dem, der søger bort fra det menneskelige, at de begge betegner et opgør med tanken om subjektet som et veldefineret udgangspunkt for en orientering i verden.¹ Som

¹ Eysteinsson skriver: "what the modernist poetics of impersonality and that of extreme subjectivity have in common (and this outweighs whatever may separate them) is a revolt against the traditional relation of the subject to the outside world" (Eysteinsson 1990: 28). Per Stounbjerg fremfører et tilsvarende synspunkt i "Det ustadiges æstetik", når han skriver: "Modernismen indebærer derimod en rystelse af den stabile distance til den moderne virkelighed – en rystelse, der indbefatter den position, der tales fra. Så bliver det moderne nemlig ikke blot noget, man taler om, men en usikkerhed i såvel omverdenstilegnelsen som det litterære udtryk" (Stounbjerg 1991: 16f).

Astradur Eysteinnsson fremhæver i *The Concept of Modernism* (1990), bundet modsætningen mellem modernismens subjektivisme og impersonalitet i et dybere fællesskab, og det har at gøre med, at det modernistiske jeg er et jeg, hvis konstitution og grænser ikke er givet på forhånd. Det modernistiske jeg er med andre ord et destabiliseret jeg. Men det er det selvsagt ikke kun i negativ forstand. Den modernistiske lyrik fremsætter ikke udelukkende et pessimistisk syn på jeget og eksistensen; der er også sider af den, som videregiver jegets euforiske glæde ved at være til. Den tragiske holdning har et modsvar, som viser, at det modernistiske jeg ikke blot er iklædt mismodets og ensomhedens tyngende dragt; at jegets placering i en verden i grundlæggende forandring ikke bare afføder fremmedgørelse, men også frigørelse.

Dualismen i modernismens jegforhold angår derfor heller ikke kun relationen mellem høj subjektivitet og impersonalitet og dermed den polarisering, som såvel Peter Luthersson som Astradur Eysteinnsson i deres særdeles belæste omgang med emnet fremhæver som diskussionens centrale.² Der er også store divergenser inden for den del af den modernistiske lyrik, der har subjektet i centrum, og selvom forskellene i den subjektorienterede del af modernismen nok er blevet registreret, er de dog ikke blevet videre emfaseret. I den teoretiske modernismediskussion har der – som allerede antydnet – tværtimod været en tendens til forholdsvis ensidigt at fokusere på det modernistiske jeks trængte eller udraderede position. Og det er da også tydeligt i den tyske og skandinaviske debat, hvor man – i den udstrækning man har anskuet jeget som en eksistentiel kategori – primært har registreret de negative aspekter.

Kaster man blikket på den mest indflydelsesrige behandling af emnet, nemlig Hugo Friedrichs *Die Struktur der modernen Lyrik* (1956) ser man således, at jeget forbindes med tungsind, dissonantisk flerstemmighed, ensomhed og angst, og overordnet beskrives som splittet; som et *homo duplex* (jf. Friedrich 1968: bl.a. 32, 48, 73, 175). Selvom sprogmagien og fantasien repræsenterer nye, positive udtryksmuligheder for jeget, fremstår dets psykologiske gestalt altså

² Luthersson nævner en polaritet mellem dehumanisering og ekstrem subjektivitet, men ser også i forlængelse af primært Kjell Espmark afsubjektiveringen i betydning af en orientering mod det universelle menneske som endnu en position (jf. Luthersson 1993: 99f). Eysteinnsson opererer derimod med en ren binær opposition mellem høj subjektivitet og antisubjektivitet (jf. Eysteinnsson 1990: 28).

overvejende krisepræget. Tilsvarende beskriver Kurt Leonhard som det tredje punkt i *Moderne Lyrik* (1963) subjektet som et opløst subjekt, hvis negative implikation er identitetstab og ensomhed, men hvor det dog også nævnes, at opløsningen af jegets grænser ligeledes indebærer nye muligheder for overskridelse af forholdet mellem subjekt og objekt; jeg og verden (jf. Leonhard 1963: 44f). Poul Borum genbruger de selv samme bestemmelser i *Poetisk modernisme* (1966), hvoraf Leonhards tiende og sammenfattende beskrivelse af "Ambivalenz, ja Multivalenz in den Auffassungen des in die Welt gestellten Menschen" (ibid. 50) ligeledes pointerer frafaldet fra forestillingen om subjektet som en enhed for i stedet at fremhæve dets flersidige eller splittede karakter.³ I *Modernisme før og nu* (1983) taler Torben Brostrøm om den modernistiske digtning, der arbejder fra "steder i bevidstheden, hvor værdier nedbrydes og skabes" (Brostrøm 1983: 7) og "undersøger og understreger det splittede liv" (ibid.). Ligesom et af bogens centrale kapitler, "Modernismens mismod", netop omhandler det tungsindige og lidelsesfulde jeg. Oplagt er det derfor også, at Peter Stein Larsen, som bygger sin æstetisk-eksistentielle bestemmelse af modernisme på Ortega y Gasset, Friedrich og Brostrøm, i artiklen "Modernismens fire dimensioner" (1998) som det første karakteristika nævner "Den komplekse, disharmoniske og splittede lyriske bevidsthed" (Stein Larsen 1998:23).⁴

Disse eksempler er da også blot nogle blandt mange, der vidner om, at fokuset i beskrivelsen af den modernistiske lyriks jeg overvejende gælder de negative aspekter. Som et sidste, men tungtvejende bevis for det dystopiske perspektivs dominans, skal imidlertid Eysteinsons *The Concept of Modernism* igen bringes på banen. Som bekendt er hans bog nemlig ikke primært karakteriseret ved at fremsætte et bud på, hvad modernisme er, men ved overhovedet at diskutere begrebets konstitution – og det ud fra en lang række forskellige teoretikere. Når det kommer til kapitlerne, der

³ Når Borum videregiver Leonhards kategorier i stikordsform, er der tale om en ikke uproblematisk reduktion af ellers ret så sammensatte bestemmelser. Borums sammenfatning af den tredje og tiende kategori lyder henholdsvis "Løsning til opløsning af jigsawsamlingen (eksperimentel ophævelse af subjekt/objekt relationen)" og "MANGETYDIGHED OG MULTIVALENS" (Borum 1966: 15).

⁴ Bestemmelsen af modernismens fire dimensioner optræder også i lettere varierede former i bl.a. *Digtets krystal* (1997), *Modernistiske outsiders* (1998) og artiklen "Modernisme som strukturelt og funktionelt begreb" i *Modernismens historie* (2003).

sammenstiller modernismeteorierne synspunkter på jeget, er alene overskrifterne sigende. De lyder: "Crisis of the Subject", "Modernism and Its Discontents" og "Discontent as Negation" (jf. Eysteinson 1990: 26ff). Men selvom de negative bestemmelser ubetvivleligt er prægnante beskrivelser for modernismens jeg, er de ikke af den grund hverken fyldestgørende eller dækkende. Og min intention er derfor i det følgende at vise, hvorledes jegets følelsesmæssige register spænder meget bredere end til forskellige grader af sortsyn. Jeg forsøger ikke at gøre op med de negative begreber, men snarere at give plads til, at også mere positive sider af modernismens forhold til jeget kan træde frem i lyset. Det er en plads, som skønt den ikke har været fuldstændigt fraværende, dog længe har været for trang og stået i den dystre beskrivelses skygge.

Gennem læsninger af Tomas Tranströmers "Postludium" fra *Det vilda torget* (1983), Henrik Nordbrandts "Opdrift" fra *Ormene ved himlens port* (1995) og Gunnar Björlings titelløse digt med indledningsverset "Ro, och ensamskväll; jag knattrar" fra *Kiri-ra!* (1930) vil jeg således i det følgende forsøge at indfange tre centrale trin i det modernistiske jeks pendulering mellem en nedtrykt og en opløftet sindstilstand. I eksemplets form vil jeg vise, hvordan det modernistiske jeg nok kan opleves at være fanget i en depressiv tilstand, men hvordan det også kan overvinde denne tilstand og endda komme så meget ovenpå, at det føler sig let og lyst(igt) til mode. Som nævnt er det modernistiske jeg netop ikke et stabilt jeg; det er derimod et jeg i stadig forvandling, og inden for de nærværende digtes rammer spejles denne forvandling i jegets forskellige figurationer i et overvejende maritimt univers. Havet – eller bredere betragtet vandet – viser sig at være et særdeles frekvent motiv, når det gælder den nordiske modernistiske lyriks skildring af jeget, og således kan man foruden i de nærværende digte også i f.eks. Edith Södergrans "Jag" fra *Dikter* (1916), Paal Brekkes "Flukten mot en lukket ring" fra *Skyggefektning* (1949) og Rolf Jacobsens "Speilglass" fra *Jord og jern* (1933) finde tilsvarende beskrivelser af jegets henholdsvis nedtrykte og opløftede sindstilstand spejlet ud fra dets positioneringer i forhold til havet. Måske fordi havet selv er et element i stadig bevægelse; et element der – med en evig skiften af bølgetoppe og bølgedale – repræsenterer noget, man såvel kan gå under i som holde sig oven vande på, synes det at være et særdeles velegnet motiv til at reflektere

det vide spænd mellem nedtrykthed og opløftelse, som det destabiliserede modernistiske jeg befinder sig i.

På verdens bund

”Postludium”

Jag släpar som en dragg över världens botten.
Allt fastnar som jag inte behöver.
Trött indignation, glödande resignation.
Bödlarna hämtar sten, Gud skriver i sanden.

Tysta rum.
Möblerna står flygfärdiga i månskenet.
Jag går sakta in i mig själv
genom en skog av tomma rustningar.

Selvom vi skal bevæge os frem mod mere lyse beskrivelser af jeget, begynder vi dog i det endda i dobbelt forstand dunkle. Samtidig med at der i centrum for Tranströmers ”Postludium” står et tynget og eksileret jeg, hvis eksistens er nedskrevet til et minimum, fremviser digtets formmæssige side nemlig en udtalt reduktion, der bevirker, at dets udsagn sløres. ”Postludium” er kort. Det består af to strofer à fire vers og møder læseren med elliptiske, paradoksale og gådefulde udsagn, der snarere end at formidle et begribeligt indhold videregiver en opgivende og depressiv stemning. Medvirkende til det hermetiske præg er også, at der umiddelbart fornemmes en stor afstand mellem digtets forskellige elementer: Det gælder stroferne, der aktiverer divergerende forestillingsverdener, idet den første overvejende knytter an til en maritim forestillingssfære, mens den anden udfolder sig i relation til et mere ’hjemligt’ univers. Og det gælder de enkelte vers, der – med undtagelse af de to sidste i den anden strofe – danner selvstændige passus. Ligesom stroferne lukker versene sig altså om sig selv, og de tager dermed del i dannelsen af digtets fragmentariske og indadvendte karakter, der udgør et æstetisk korrelat til den melankolske stemning og resignation, man møder hos jeget. Digtet afskærmer sig mod omverden på samme vis, som også jeget afviser kontakt. Men selvom ”Postludium” fremstår fragmentarisk og punktvist, lader alle dets elementer sig dog læse som led i

gestaltningen af jegets indre univers. At jeget er omdrejningspunktet, er det, der skaber enheden i det disparate.

I overensstemmelse med T.S. Eliots begreb om det objektive korrelat er der hos Tranströmer tale om, at jegets psykiske konstitution fremtoner gennem dets placeringer og bevægelser i rum.⁵ Således også i det første vers, hvor jeget slæber som "en dragg" over verdens bund. I Peter Nielsens danske udgave af Tranströmers samlede digte, er *dragg* oversat med *vod*, men ret beset betyder det *dræg*, der er betegnelsen for et lille anker med fire arme. Måske er det nok så væsentligt. Ikke voddets, men kun ankerets bestemmelse er nemlig at holde noget fastgjort til havbunden, og kun dét antyder derfor, at jeget er blevet løsrevet fra sin forankring. Det vender jeg tilbage til senere. Først og fremmest forlener identifikationen med ankret jeget med en tyngde, der yderligere emfaseres, idet dets bevægelse beskrives som en slæben og det ikke blot over havets, men over verdens bund. Dybere kan man ikke synke, og kun det unødvendige fæstner sig derfor til det lyriske jeg, der viljesløst glider for strømmen (jf. 1,2).

Digtets elliptiske sætningsstruktur modsætter sig en entydiggørelse af de tekstuelle elementer og slører deres tilknytning. Ikke desto mindre vil det tredje vers ofte blive opfattet som en eksemplificering af det, der hænger ved jeget: "Trött indignation, glödande resignation" (1,3). Begrebssparrene refererer til psykiske tilstande, og hermed ekspliciterer de, hvad vi allerede ved, nemlig at der er tale om en optegning af jegets indre gennem det ydre. Imidlertid er det en noget paradoksal karakteristik. Parrene har oxymoronets karakter: indignation er principielt ikke en træt følelse,

⁵ Forbindelsen til den eliotske metode er ofte blevet pointeret i sekundærlitteraturen. Således skriver Staffan Bergsten i *Den trösterika gåten*, at Tranströmer har fundet legitimitet i en æstetisk metode, der bedst beskrives med Eliots begreb om det objektive korrelat, ligesom det videre lyder: "Vanvördigt uttryckt skulle man kunna säga att Tranströmer är svensk mästare i objektivt korrelat – samtidigt som han alltså är kompromisslös i sitt krav på den ursprungliga ingivelsens äkthet" (Bergsten 1989: 12). Tilsvarende skriver Espmark i *Resans formler*, at Tranströmer ikke definerer sjælelivet i abstrakte ordvalg, men artikulerer det i sanselige termer (jf. Espmark 1983: 168). Og i Niklas Schiölers artikel "Tranströmer's 'still point of the turning world'", der specifikt omhandler Tranströmers forbindelse til Eliot, hedder det endnu engang: "Eliot's technique of grasping a mental reality by coordinating seemingly incongruous observations from the external world has clear parallels in Tranströmer's mode of witing" (Schiöler 2002: 175).

dens forudsætning er derimod en livskraftig harme; resignation er ikke en glødende, den er i sig selv udtryk for det udslukte; for det, der ikke længere vil kæmpe og tage del. At jeget ikke kan bruge disse emotioner forekommer derfor selvfølgelig. De er essentielt ubrugelige.

Men indignationen og resignationen kan ikke kun ses som udtryk for jegets ambivalente følelsesmæssige tilstand; begreberne peger ikke udelukkende tilbage, men også frem mod strofens fjerde vers. Den ensartede, sideordnede versopbygning understreger dette fællesskab mellem strofens sidste to vers. Indignationen knytter sig til beskrivelsen af bødlerne, der henter sten, og resignationen til guden, der skriver i sandet. Som Niklas Schiöler påpeger i sin analyse i *Koncentrationens konst* (1999) – der mig bekendt er den eneste tidligere analyse af "Postludium" – refererer det fjerde vers nemlig til passagen i *Johannesevangeliet* (8, 1–11), der omhandler den utro hustru (jf. Schiöler 1999: 31). Kort fortalt går historien ud på, at de skriftkloge og farisæerne bringer en kvinde til Jesus, der er grebet i ægteskabsbrud. For at sætte Jesus på prøve, siger de, at Moses har påbudt dem at stene sådanne kvinder, og at de nu vil høre Jesus' holdning hertil. Han afviser først at tale, og i stedet skriver han med fingeren på jorden. Yderligere presset af deres forespørgsel svarer han dog, at den af dem, der er uden synd, skal kaste den første sten, for derpå igen at bøje sig ned og skrive på jorden. Herefter går de skriftkloge og farisæerne væk én efter én, og kvinden gives fri. Også den historie vender jeg tilbage til senere.

Foreløbig går vi videre til den anden strofe, der umiddelbart synes milevidt fra den førstes beskrivelser. Når dens inventar imidlertid læses som udtryk for ydre objektivering af psykiske former, fortøner divergenserne sig, og der åbnes for en tættere forbindelse. Begge strofer fastholder nemlig skildringen af jeget som værende ensomt og tynget, og i denne strofe er det ikke mindst adjektiverne "Tysta" (2,1), "sakta" (2,3) og "tomma" (2,4), der medvirker i opbygningen af den sagtmødige og dunkle stemning. Netop stilheden i det første vers' "Tysta rum" kan endvidere siges at danne bro til den foregående strofe, idet tavsheden viser tilbage til den refererede bibelske passage, hvor Jesus værger sig imod at tale. Relationen mellem de to beskrivelser etableres hermed gennem en partiel lighed, og på noget

nær samme vis skaber dette vers' *rum* en forbindelse til det efterfølgende vers' *møbler*, der "står flygfærdige i månskenet" (2,2).

Denne verselinje udgør digtets mest tolkningskrævende og surrealistiske element. At møblerne beskrives som flyvefærdige er absolut naturstridigt. Ikke kun forbindes møbler normalt med en vis tyngde og soliditet; de er inkapable, hvad enhver form for selvgestaltet bevægelse angår. Flyvefærdigheden markerer muligheden for en opadgående og let bevægelse, der står i modsætning til jegets slæben i det nedre. Men i sammenknytningen med møblerne stækkes vingerne, og i stedet for at illudere en positiv elevation, synes flyvefærdigheden at pege på en tømning, som korresponderer med stilheden og de "tomme rustninger" (2,4). Til disse negative konnotationer hører også, at det at være flyvefærdig betegner et finalpunkt for en uskyldstilstand, ligesom ordsammensætningens andet led isoleret betragtet alluderer til udslukthed og ophør. Vi er i en sentid, og i overensstemmelse hermed er det ikke solens livskraftige lyskilde, men kun det svagere genskin fra månen, der oplyser scenariet.

I de sidste vers resignerer jeget: "Jag går sakta in i mig själv / genom en skog av tomma rustninger" (2,3-4), og digtet bringes til tavshed. Skønt jegets bevægelse her i højere grad er udtryk for en viljeshandling, end det var tilfældet i den første strofe, udlignes den potentielle positivitet endnu engang, idet bevægelsen er udtryk for en tilbagetrækning – og det af den mere tunge slags. Rustningerne antyder nemlig, som også Niklas Schiöler skriver (jf. *ibid.* 32), at der er tale om en forsvarshandling, og derved etablerer de en forbindelse til den aggression, der fremgår af bødlernes parathed til at kaste sten. Endvidere punkteres forestillingen om resignationen som en positiv, kontemplativ bevægelse. På sin vej møder jeget ingen substantialitet, men lutter tyngende tomhed.

I forbindelse med denne negativitet optræder den religiøse forestillingsverden i "Postludium" også kun i former, der henleder tankerne på bortvendthed og ophør. Som Niklas Schiöler har redegjort for, påpeger den bibelske reference en vis uberørthed hos Jesus – en form for ikke-deltagende og derved "aktualiseras den hoppfulla tron som frånvaro; mötet är oförverkligat och den obeständiga skriften gör förståelsen och kommunikationen svårare" (Schiöler 1999: 31). Tilsvarende refererer digtets titel til den musikalske epilog til messen og dermed til det tidspunkt, hvor den religiøse andagt er ovre. Men

hermed mener jeg ikke, alt væsentligt er sagt. Ligesom flyvefærdigheden og jegets finale tilbagetrækning henviser titlen nemlig også til en tærskelsituation: den emfaserer en position, hvor man bevæger sig fra et rum til et andet. Spørgsmålet er imidlertid, hvilke verdner det lyriske jeg bevæger sig imellem. Og det vil jeg afslutningsvis give et bud på, samtidig med at jeg vender tilbage til ankeret og den bibelske fortælling, jeg tidligere lod ligge.

Netop den bibelske subtekst muliggør nemlig en anderledes konkret tolkning af digtet. Den sandsynliggør en læsning, der ikke fokuserer på Jesus' holdning i den nævnte passage, men derimod bærer dens ufortalte historie frem. Det vil sige oplyser fortællingen om den mand, kvinden var utro. Således forekommer det mig oplagt at læse digtet som en skildring af et jeks følelsesmæssige tomhed og nedtrykthed – for ikke at sige trætte indignation og glødende resignation – i forbindelse med et opbrud fra et ægteskabeligt forhold. At fronterne i Tranströmers digt er skarpt optrukket; at farisæerne og de skriftkloge er tituleret bødler, mens Jesus fremstår i skikkelse af det kød, han inkarnerer, kan i denne optik ses som led i en almengørelse af temaet. I denne tolkning er det ikke ubetydeligt, at der er tale om et dræg og ikke et vod, da kun drægget pointerer, at jeget er blevet løsrevet fra sin eksistentielle forankring. Og læsningens trumf er, at det ellers så mystiske billede af de tavse rum med de flyvefærdige møbler kan forstås som rum, der står for at blive rømmet; møbler, der skal spredes for flere vinde i forbindelse med en udflytning. Udlægningens lige så indiskutable svaghed er derimod, at den er næsten *for* konkret og derved kan siges unødigt at fikserer, hvad digtet forsøger at holde svævende.

I *Den grå stemme. Stemmen i Tomas Tranströmers poesi* (2002) fremhæver Birgitte Steffen Nielsen palimpsesten som et af de væsentligste aspekter ved Tranströmers ikke-emfatiske stemme. Og netop som en skrift, der nærer sig af en anden og bærer dens usagte aspekter frem, kan dette digt altså også forstås. I den gennemførte brug af præsens kan digtet læses som et mødested for et på én gang klassisk og nutidigt drama. Den bibelske reference fremlægger ikke direkte en forståelsesnøgle for digtet, men tavst viser den hen mod den. Overhovedet er denne tavshed af stor betydning. Ikke blot er den eksplicit tematiseret i digtet, den påpeges også via referencen til den bibelske fortælling, og yderligere ånder den i sætningernes elliptiske

struktur; i digtets hermetiske og fragmentariske karakter. Alle steder giver det usagte rum for eftertanke. Det åbner for efterspil, og selv postludium til en tidligere tekst, realiseres digtet først i læseren, der dykker ned i den sprække, det lader stå som et åbent sår.

Vækket til verden

”Opdrift”

Floden der luller mig i søvn om natten
glimter om dagen i det skarpe sollys
der hvor den løber ud
gennem bambusskoven ved kysten.
Men lige nu blænder
havet mig mere, fordi jeg ser det
gennem figentræernes løv
og der sejler et dampskib på det.
Røgen stiger sort op af den tynde skorsten
og der er matroser i matrostøj
som understreger, at det kunne være sejlet ud
af en af mine akvareller fra barndommen
og muligvis er det.
Den unge kvinde, som står
i en lys kjole på broen ved siden af kaptajnen
smiler ad min idé og begynder at vinke
så jeg fristes til at vinke tilbage
men afslår: Dette øjeblik skal intet
før eller efter have lov til at fortegne.
I årevis er jeg ikke blevet blændet
af sådanne pastelfarver
eller har haft en stærkere følelse af, at opdrift
er en naturlov og ikke en tilkæmpet evne.

Går vi videre med Nordbrandts ”Opdrift” får vi her den elevation, som ikke blev jeget i Tranströmers digt til dels. Og vi får den psykiske opløftelse netop ved, at et jeg står og kigger ud mod et skib, der sejler på havet. Opdrift er betegnelsen for den kraft, hvormed vandet (eller luften) løfter en genstand, samtidig som begrebet henviser til denne genstands evne til at løftes. Det refererer altså på én gang til vandets bæreevne og skibets konstruktion, der muliggør, at det kan holde sig flydende. I Nordbrandts digt, smelter det ydre syn og den indre

tilstand sammen – jeget ser opdriften, som holder skibet oven vande, og føler den selv, som en kraft, der kommer til det.

Digtet falder i fire dele: vers 1-4, 5-8, 9-19 og 20-23. De to første afsnit fungerer som indledning til digtets hoveddel, der beskriver jegets syn af et dampskib på havet, det sidste som udgang og refleksion over synet. I de første fire vers er fokuset på floden og dens udmunding ved kysten. Men versene er skrevet som i en form for distraktion – eller snarere optegner de blikkets vej hen mod det, der siden viser sig at udgøre digtets magnetiske centrum. Jegets blik drages mod et andet og mere opløftende syn, hvis karakter af modbillede emfases via et *Men* (vers 5). Der sættes en cæsur, og forholdet mellem de to indledende afsnit fremviser en række forskydninger: Mens det første afsnit orienterer sig i forhold til en generel tidslighed udtrykt i *natten og dagen*, har *floden* i centrum og dens *udløb* i havet *gennem bambusskoven*, hvor man kan se den *glimte*, går vi i det andet mod det specifikke *nu*, hvor *jeget* og dets *syn* af havet og dampskibet *gennem figentræernes løv* er centrum, og hvor jeget *blændes*. Det lyriske jeg vækkes til en verden, der opleves anderledes præsent og overvældende end den, det længe har befundet sig i.

Hvad jeget ser, fremstår som en pastiche. På dampskibet er alt på sin rette plads: Røgen stiger sort fra skorstenen, matroserne har matrostøj på, og en ung kvinde i en lys kjole står på skibets bro ved kaptajnens side. Nærmere et stiliseret billede kan man næppe komme, og synet giver da også jeget mindelser om barndommens akvareller, hvormed der åbnes for udvekslinger med den personlige historie. Den ydre og indre virkelighed glider sammen, og det synes svært at adskille realitet og fantasi. Eller for at blive inden for den visuelle optik, som digtet på så mange punkter forholder sig til, er der et sammenfald mellem original og kopi. Med en spøgefuldst gestus lader det lyriske jeg det stå hen i det uvisse, om det er fortidens billede af et dampskib eller nutidens oplevelse af samme, der er den maritime scenens primære determinant. Indledningsvis er læseren blevet fortalt, at jeget blændes. Skal det forstås bogstaveligt, betyder det, at jegets syn bliver kastet tilbage på det(s) selv, og netop dét synes at være tilfældet her, hvor der finder udvekslinger sted mellem dét, der konkret er, og dét, som forestilles at være. At skibet muligvis er sejlet ud af en af akvarellerne fra jegets barndom, og kvinden smiler af denne idé er udtryk for sådanne interaktioner.

Med en figur, der gentagende henvises til i beskrivelserne af Henrik Nordbrandts poesi, kan paradokset siges at vise sit vrangvendte ansigt i passager som de netop refererede. For selvsagt strider det imod enhver gængs mening, at et skib skulle kunne sejle ud af et billede og en kvinde smile af en idé, som lever i en andens tanke. Men mere sigende end at stadfæste denne figurs tilstedeværelse, synes det mig at fremhæve, at digtets logik netop ikke vil være logisk. Den søger derimod en forankring i det personlige. Det, jeget momentant oplever, er nemlig et syn, der skaber sammenhæng såvel med den egne historie som med verden omkring det. Og det er ingen bagatel af en begivenhed. I hvert fald ikke for et jeg, der længe har vandret som en blind blandt verdens funklende farver.

En væsentlig forhistorie til digtet og *Ormene ved himlens port* som helhed er, at samlingen er skrevet på baggrund af et tab. Henrik Nordbrandt mistede i 1991 en kvinde, han elskede. Det er ikke blot hans personlige skæbnepunkt, men også den begivenhed, digtsamlingen kredser om og giver et æstetisk modsvar. Den skildrer den elskedes død som en uoprettelig og smertefuld hændelse, der kløver tiden i et før og et efter og længe umuliggør et virkeligt tilstedevær i nuet. Og med afsæt i denne viden, mener jeg også, at den fristelse skal tolkes, som jeget udsættes for, og som umiddelbart fremstår som digtets mest gådefulde punkt. Kun som led i en personlig – men ikke af den grund privat – historie er det nemlig forståeligt, at en kvindes vinken kan opfattes som en fristelse, det er nødvendigt at modstå. I synet af dampskibet har jeget oplevet igen at være virkeligt til stede i øjeblikket, og det er denne hændelse, det søger at bevare uplettet og isoleret – som i et lukke uden for tiden. Ved at betone at dette øjeblik ikke skal risikere at blive fortegnet, emfaseres det, at andre momenter og andre billeder er blevet forvansket, og essentielt handler kvindens fristelse derfor om, at hun lokker jeget med at forlænge oplevelsen, men dermed også med at indskrive den i en tidslig følge, som har vist sig at stå i forbund med smerten og døden. Med en af de klicheer, Nordbrandts digt giver nyt betydningsindhold, viser jegets afslag, at brændt barn skyr ilden.

I en hårdt pumpet diktion med ikke mindre end to cæsurer (først et *men*, siden et *contre-rejet*) lyder det: "men afslår: Dette øjeblik skal intet / før eller efter have lov til at fortegne" (vers 18-19). Versene fremviser et prægnant enjambement, der adskiller sætningens lyd og

mening, og i den tøven, som linjebruddet indstifter, giver rum for tanken. I pausen udfolder ordet *intet* i et glimt sin betydningsrigdom. Hvor det for den, som orienterer sig i forhold til en religiøs tilværelsesforståelse, ville være naturligt at omtale oplevelsen i termer som åbenbaring, genfødsel, vækkelse eller lignende, gives der ikke et dækkende vokabularium for den, for hvem et sådant tilværelsessyn ikke er gyldigt. Der er *intet*. Eller der *er* netop *intet*, for i den modernistiske lyrik forvandler intetheden sig som bekendt ofte til et nyt, positivt fundament.

Er fristelsens karakter i høj grad personlig, er selve temaet dog alment, og inden for digtets univers er det yderligere varslet. I det syvende vers nævnes figentræets løv som det medium, hvorigennem jegets syn udfolder sig. Ikke kun indgår figenbladet som et naturligt element i den sydlandske verden, Nordbrandt har gjort til sin, det påkalder også tanken om syndefaldsmyten. Intentionelt eller ej: figenbladet associerer til fristelsens ophav og den begivenhed, der i en kristen kulturhistorie om noget siges at sætte skel mellem før og efter. Figentræets løv henviser til et skæbnepunkt, hvor mennesket mister sin uskyld og uvidenhed og som følge af at have overtrådt Guds påbud må se sig henvist til en tilværelse, der med smerte og nød leder mod død. Som sådan mobiliserer figenbladet en hel forestillingsverden, der på en større histories plan danner parallel til den skæbnesvangre begivenhed, den elskedes død har på det personlige niveau.

Det kan synes paradoksalt, at Nordbrandt, der i *Ormene ved himlens port* skriver sig i direkte opposition til religiøse forklaringsmodeller, giver plads til en sådan analogi.⁶ Imidlertid falder myten godt ind i digtets univers også derved, at den påpeger en overgangssituation. Netop sådanne er digtet nemlig rig på: Jeget er situeret ved brydningen mellem land og hav; det ydre syn blandes med indre projektioner; virkelighed og fantasi interagerer, og endelig kan broen, som kvinden og kaptajnen står på, i sig selv ses som et

⁶ Selvom Jan Rosiek i sit kapitel "Blå udsigter. Metafysiske momenter i Nordbrandts lyrik" i *Andre spor* (2003) overbevisende redegør for, at en del af Nordbrandts lyrik vidner om, at han er optaget af en metafysisk problematik, finder jeg det dog væsentligst at fastholde, at de metafysiske forklaringsmodeller stedse kommer til kort hos ham. At det er det dennesidige liv her og nu, det gælder, er således også tydeligt i *Ormene ved himlens port*. Jf. desuden min artikel "Med Nordbrandt i underverdenen", som udkommer i relation til IASS-konferencen 2004.

overgangssymbol. Alt støtter det op omkring det forhold, at jeget befinder sig i en eksistentiel tærskelsituation. Efter længe at have været nede, løftes det op. Digtets sidste afsnit lyder: "I årevis er jeg ikke blevet blændet / af sådanne pastelfarver / eller har haft en stærkere følelse af, at opdrift / er en naturlov og ikke en tilkæmpet evne" (vers 20-23). Det emfaserer synets stærke og positive indvirkning, og giver dermed skibets ydre billede på opdrift et indre modbillede. Eller for igen at relatere til den eliotske terminologi kan det siges at eksplicitere, at det objektive er korrelat til det subjektive.

Som også Thomas Bredsdorff bemærker i artiklen "Tiden læger ikke alle sår – det er hårdt arbejde" (1999) repræsenterer "Opdrift" således et gennembrud i det *Trauerarbeit*, digtsamlingen som helhed er udtryk for. Digtet er selve sorgarbejdets vendepunkt og betegner en opvågning til en verden, der igen klæder sig i farvers pragt. Det er denne opvågning, man som læser er vidne til, fra jeget i digtets begyndelse slipper sit distræte fokus til det i dets slutning ekspliciterer – i det mindste momentant – at have erobret verden på ny. Men foruden at være et kardinalpunkt i samlingen kan digtet også danne jegets forvandlingspunkt i denne litterære historie om det modernistiske jeg og dets positionering under og oven vande. I dette digt lykkes det nemlig jeget at rejse sig fra den nedtrykte situation – og digtet kan da læses som et eksempel på, hvordan det modernistiske jeg ikke nødvendigvis er så uløseligt fanget i sin melankoli, som det umiddelbart kan synes. Det formår faktisk at slippe sortsynets greb og føle sig hjemme i verden, og det vel at mærke i en verden, hvor den religiøse tilværelsestolkning dementeres. Det er således signifikant, at skildringen af den sjælelige opløftelse skyr en religiøs retorik. Opløftelsen er konsekvens af en naturlov: Ikke de metafysiske, men de fysiske love hersker.

I ét med verden

Ro, och ensamkväll; jag knattrar
som lyckan på fjärden.
Jag är gast från himmelshav
och talar för mig själv.
Jag kränger över fjärdarna,
och bär en pojkes bara ben
i smuts och myggbett.
Jag seglar på räkels rygg i blå rymd.

Kommet oven vande såvel fysisk som psykisk skal det til sidst dreje sig om et titelløst digt af Gunnar Björling fra *Kiri-ra!*. Digtet er placeret i bogens første del og indgår i et tematisk og stilistisk fællesskab med afsnittets øvrige digte, der for de flestes vedkommende fremstår som enkle, lyse og lette beskrivelser af et jeg i et naturunivers, der ofte er af maritimt tilsnit.

”Ro, och ensamkväll” lyder digtets minimale anslag, som imidlertid viser sig at have maksimale implikationer. Med ordet *ro* markeres der nemlig en central dobbelthed i digtet, som kommaets pause giver plads til at udfolde sig. Ordet vibrerer mellem to ordklasser: som verbum relaterer det til digtets maritime univers og er udtryk for en bevægelse; som substantiv er det derimod synonymt med stilhed eller det stillestående. Og ifølge Walter Dickson skal Björlings begreb om ro da netop også forstås som en blanding af bevægelse og balance. Ro er for Björling ikke identisk med stilstand, tværtimod betegner det det at være ét med livets muligheder og rørelser (jf. Dickson 1956: 67). Derfor handler det heller ikke om at vælge mellem ordets forskellige betydningspotentialer, men om at lade dem syne samtidigt. Tilsvarende kan neologismen *ensamkväll* siges at være udtryk for en dobbelteksponering: I et og samme ord fremskriver det et ensomt jeg ved aftenstide, og hvor homonymet *ro* antydede konturerne af den rumlige scene i såvel fysisk som psykisk forstand, oplyser *ensamkväll* om personer og tid.

Med afsæt i denne indledende beskrivelse former digtet sig som fire helmeninger. De er parallelt indledt med grundledet *jag* og et efterfølgende verbum. Digtet benytter en sideordnet grammatisk struktur, som ligeledes er foregrebet i anslaget – af dets *och*. Netop ordet *och* optræder endvidere i versene fire, seks og syv, og er langt fra en ligegyldig konjunktion hos Björling. Derimod er *och* et af de små ord i sproget, som Björlings filosofiske digtning er kendt for at emfasere, og som han ofte synliggør, idet han rykker dem ud af deres vante placeringer i sætningsstrukturen. Som begreb er *och* inklusivt og åbnende; dets implikationer er demokratiske, og frem for at under- eller overordne sidestiller det. Overhovedet er det et karakteristisk træk ved Björlings sætningsbygning, at den modsætter sig en intern hierarkisering og derfor ofte er parataktisk (jf. Haag 1998: 202).

I pagt med *och's* ligestillende funktion er digtets tempus ren præsens. Digtet udtrykker ikke et tidsligt forløb, men fremsætter fire 'simultane' beskrivelser af jeget, der altså også her udgør digtets absolutte centrum. Og vel at mærke optræder jeget ikke i skikkelse af et refleksivt, men derimod et sansende jeg. Kun et enkelt sted i digtet anes der en distance, idet jeget prædikativt bestemmer sig selv som "gast från himmelshav" (vers 3). Ellers er det sigende, at grænsen mellem jeget og verden er ophævet. Når jeget "knavtar" (vers 1), "kränger" (vers 5) og "seglar" (vers 8) bliver det en ting på lige fod med verdens andre ting. Eller mere præcist får det træk til fælles med den jolle, digtet intet sted ekspliciterer, at jeget befinder sig i, men som dets forestillingsverden dog kredser om.

Hvor Tranströmers digt skildrede jeget som en nedtrykt, fremmedgjort og distanceret individualitet, og vi med Nordbrandts digt kæmpede os frem til et gennembrud for jeget, der igen trådte i relation til omverden, er vi hos Björling på den anden side, hvor jeget lyst(igt) og let bliver ét med verden. Der er ikke som hos Nordbrandt tale om en skrøbelig genoprettelse af forholdet til realiteten, men om en sjælelig elevation, der holder sig digtet igennem, og i sin generøse og smittende gestus udraderer potentielle negative undertoner. Digtets jeg er hverken tungsindigt eller fastlåst. Derimod er det let til mode og i stadig forvandling. Og særligt dets metamorfoser er centrale.

Jeget leger nemlig med sin identitet, idet det iklæder sig en ung drengs skikkelse. Således lyder det, at det "bär en pojkes bara ben" (vers 6) og "seglar på räkels rygg" (vers 8). Beskrivelsen griber tilbage til et andet af digtene i *Kiri-ra!*'s første afsnit, hvor der står: "Jag blev barn, förrän jag blev vuxen / och som vuxen blev jag barn / jag skrattar alla där" (Björling 1930: 11). Og i et endnu videre perspektiv tager forvandlingen del i den avantgardistiske (eller nietzscheanske) forherligelse af barnet og forestillingen om, at det besidder en evne til at være umiddelbart og autentisk til stede, som er gået tabt for den voksne. Den unge dreng er jo om noget indbegrebet af mennesket, som lever i et direkte forhold til tingene og lader sig mærke af verden, hvilket også understreges, idet hans ben beskrives som myggebidte og beskidte (jf. vers 7). Med identifikationen mellem jeget og den unge, ranglede dreng er der yderligere tale om, at digtet ikke blot har sprunget de rumlige grænser – grænserne mellem jeget og verdens

ting – men også de tidslige. Når jeget bliver som barn igen, gøres den irreversible tid reversibel.

Det grænsesprængende element står endvidere i nær forbindelse med en universalistisk bestræbelse hos Björling – en universalisme, hvis grobund ifølge Bo Carpelan er et åbent venskab med den fænomenale virkelighed. Med slagordets styrke lyder det: "Närheten till tingen är närheten till livet" (Carpelan 1960: 169). Men ligesom de foregående digte undveg de religiøse forklaringsmodeller, er det også vigtigt at betone, at Björlings universalisme langt fra er identisk med romantikkens panteisme og stedse udfoldes på det immanentes vilkår.⁷ Digtet bevæger sig ikke primært på en vertikal, men derimod på en horisontal akse. Som vi har set gælder denne sidestilling eller afhierarkisering digtets formelle strukturering, og ligeledes er den karakteristisk for dens indhold. Neologismen "himmelshav" (vers 3) fører de blå sfærer sammen. Hav og himmel føjes ind i hinanden og bliver ét – som der står til sidst i digtet, befinder jeget sig "i blå rymd" (vers 8). Det er i et enhedsligt univers, hvor elementerne glider over i hinanden; i en verden, der er ren bevægelighed, men ikke spor kaotisk.⁸

Som antydet i relation til ordet *ro* inkluderer denne bevægelighed også digtets ordmateriale, der ofte bærer flere betydninger med sig. I den forbindelse kan ligeledes ordet "knattrar" (vers 1), der betyder knitre, fremhæves. Ordets 'stamme', *knatt*, refererer nemlig også til en lille knægt, og dermed peger det frem mod den dreng, der har bare, myggebidte ben. Endvidere står ordet *räkel* (jf. vers 8) – eller på dansk en ung, ranglet dreng eller lømmel – i nær forbindelse med det finlandske *räka*, der betyder drive og netop benyttes om et fartøj. Ligesom jollen, der ikke eksplicit nævnes, men som digtet ikke desto mindre bringer i erindring, hedder *eka* på svensk og ikke blot er et substantiv, men også verbum for det at give ekko eller genlyde – og

⁷ Anders Olsson skriver således også om Björlings centrale tanke om det ubegrænsede, at den "rymmer ett universellt ideal, gemensamt för allt levande. Men för Björling finns det ingen transcendens, ingen strävan bortom jordelivet och det omedelbara i livsupplevelsen" (Olsson 1995: 10).

⁸ Det er oplagt også at trække en parallel til Freuds begreb om den oceaniske følelse. I det første kapitel i *Das Unbehagen in der Kultur* (1929) beskriver Freud nemlig den oceaniske følelse som følelsen af at være uløseligt forbundet med omverdenen; som en følelse af det ubegrænsede og altomfattende, der hører det spæde barns liv til, hvor det endnu ikke har afgrænset sig i forhold til omverdenen, og som den voksne har mulighed for at genkalde sig.

dermed let kan forbindes med digtets øvrige beskrivelser.⁹ Som jeget går i ét med verden, rækker ordene altså også ud over deres beskrivende funktion. De bliver selv et materiale, som det mere end at begribe, handler om at gribe i al deres levende vibreren. Den björlingske ikke-begrænsningstanke gælder i lige så høj grad ordene som jeget.

Når "Ro, och ensamkväll; jag knattrar" skal ses i forhold til Tranströmers og Nordbrandts digte, kan det siges at ligge i forlængelse af dem, for så vidt som det beskriver jeget som ensomt. Men det helt centrale er, at digtet gør det med modsat valorisering. Her skyldes ensomheden ikke et brud med et fællesskab, tværtimod forekommer den selvvalgt, og under alle omstændigheder er *ensamkväll* en ramme om en oplevelse af grænsesprængende, næsten ekstatiske karakter. Jegets identitet kan nok siges at være i opløsning, idet det forvandler sig til ting og iklæder sig roller. Men det væsentlige er, at det ikke opleves som et tab. Tværtimod er det selve udtrykket for, at jeget føler sig fri og i ét med verden. Samtidig som digtet derfor gør det muligt at fremhæve positive aspekter ved modernismens jeg, kan det også tale for, at det ikke først er lyrikerne i de sene tressere, der overvandt tragikken ved det moderne menneskes ensomme og fluktuerende situation. Hvad der af Hans-Jørgen Nielsen i "Efterskrift" til *eksempler* (1968) bliver udråbt som tredje fase modernismens overvindelse af tidligere modernismeformers tragiske bevidsthed (jf. Nielsen 1968: 161), viser Björlings digt allerede er besejret tidligere.

Hvad digtene desuden har antydnet, og som ville være blevet tydeligere, om der også her havde været mulighed for at komme ind på de tidligere nævnte digte af Edith Södergran, Paal Brekke og Rolf Jacobsen er endvidere, at jegets instabile karakter er tæt forbundet med, at der ikke længere er et overordnet, hierarkisk opbygget verdensbillede, hvori jeget har sin plads. Der er en del, der tyder på, at netop fraværet af en overordnet instans er en af hovedforklaringerne på, at modernismens jeg står på gyngende grund. Og når Peter Luthersson i relation til Baudelaires poet-helt i *Les Fleurs du Mal*

⁹ Dog er det svært at vide, hvor man går for langt. Hvad f.eks. med ordet *gast*, der her refererer til sømanden, men også kan betyde spøgelse, og hvor det beslægtede verbum *gasta* ligeledes forbinder sig med digtets pointering af den lydige side, idet det betyder skribe eller råbe op?

skriver: "Försvunnen är den kristendomens Gud som hade kunnat fungera som garant för moralen och som hade kunnat skänka jaget fasthet och kontinuitet genom löftet om ett evigt liv" (Peter Luthersson 1986: 202) er det derfor også et udsagn, som rækker sin gyldighed videre mod disse digte, der ligeledes sammenknytter religionens fravær og jegets pendulering mellem nedtrykthed og opløftelse. Da Gud døde, forekommer det, at han ikke gik bort alene; han tog den romantiske opfattelse af det hvilende, monistiske jeg med sig i faldet.

Litteratur

- Bergsten, Staffan: *Den trösterika gåtan*, Falköping 1989
 Björling, Gunnar: *Kiri-ra!*, Helsingfors 1930
 Borum, Poul: *Poetisk modernisme*, Aalborg 1966
 Bredsdorff, Thomas: "Tiden læger ikke alle sår – det er hårdt arbejde" i Hjordt-Vetlesen og Jørgensen (red.): *Læsninger i dansk litteratur* bd. 5, Viborg 1999
 Brostrøm, Torben: *Modernisme før og nu*, Viborg 1983
 Carpelan, Bo: *Studier i Gunnar Björlings diktning 1922-1933*, Åbo 1960
 Dickson, Walter: *En livslivets diktare*, Tammerfors 1956
 Espmark, Kjell: *Resans formler*, Falköping 1983
 Eysteinson, Astradur: *The Concept of Modernism*, Ithaca and London 1990
 Freud, Sigmund: *Kulturens byrde*, Gylling 1999 (1929)
 Friedrich, Hugo: *Strukturen i moderne lyrik*, Haslev 1968 (1956)
 Haag, Ingemar: *Det groteska*, Stockholm 1998
 Larsen, Peter Stein: „Modernismens fire dimensioner“ i *Kultur og klasse* nr. 85, 1998
 Leonhard, Kurt: *Moderne Lyrik*, Bielefeld 1963
 Luthersson, Peter: *Modernism och individualitet*, Stockholm/Stehag 1993 (1986)
 Mønster, Louise: "Med Nordbrandt i underverdenen" (under udgivelse)
 Nielsen, Birgitte Steffen: *Den grå stemme*, Gylling 2002
 Nielsen, Hans-Jørgen: *eksempler*, Tønder 1968
 Nordbrandt, Henrik: *Ormene ved himlens port*, Haslev 1995
 Rosiek, Jan: *Andre spor*, Gylling 2003
 Ortega y Gasset, José: *Menneskets fordrivelse fra kunsten*, Kbh. 1997 (1925)
 Schiöler, Niklas: *Koncentrationens konst*, Uddevalla 1999
 Schiöler, Niklas: "Tomas Tranströmer's 'still point of the turning world'" i Stounbjerg, Per: "Det ustadiges æstetik. Modernitet og modernisme hos August Strindberg" i *LÆS* nr. 14, 1991
 Tysdahl m.fl. (red.): *English and Nordic Modernisms*, Norwich 2002
 Tranströmer, Tomas: *Det vilda torget*, Stockholm 1983
 Tranströmer, Tomas: *Samlede digte* oversat af Peter Nielsen, Viby J. 1997