

DE POEMATUM NATURA

TINGENES SLØR

VÆRKETS SLØR
DIGTETS SLØR
VERDENS SLØR
TINGENES SLØR
KROPPENS SLØR
SJÆLENS SLØR
POETISKE SLØR

Sansning er ifølge Lukrets aftryk fra verden der gør indtryk på kroppen: "Alle ting udsender aftryk, flørlette former/ afstødt af tingenes yderste 'hud' og fuldstændig lig dem" (IV, 42f.). *Det man sanser, er altså tingenes egne billeder* som de kaster af sig i en ustandselig strøm. Disse (af)billeder eller flørlette former kaldes på latin "simulacra" og beskrives som en art subtile atomkonstellationer, fintvævede svævende slør, som helt eller delvis bevarer et billede af tingenes skikkelse i deres flugt gennem rummet. De fylder luften, "altid/ flyver de rundt; deres former er blot så spindelvævsfine,/ at det er ganske umuligt for os at sanse et enkelt" (IV,87ff.). Men det konstante bombardement gør bogstavelig talt indtryk: Billedstrømmen præger kroppen.

Der findes forskellige slags simulakrer; deres egenskaber afhænger af atomernes art og af atomsammen-sætningens struktur: Nogle kan gå gennem glas og vand, men ikke passere skind eller tøj; nogle bremses af mure, andre trænger igennem dem osv. Til de forskellige simulakrer svarer de forskellige sanseorganer som hver især indoptager en bestemt delmængde af de mangfoldige slør, takket være en bestemt form for modtagelighed. Smagsstoffer er dybt forviklede i tingene, og vi sanser dem kun hvis vi med tyggen og gumlen presser dem ud; lugte kan nå os på længere afstand, men de er stadig tunge og sendrægtige i sammenligning med de flimrende lette lyde og de lynhurtige, langtrækkende synsindtryk.

Lukrets benytter forskellige sammenligninger til at anskueliggøre simulakrerne: De er som de hinder nyfødte kalve støder af sig, som den puppe cikader forlader, som den ham slanger skifter, og de er som træernes bark. Simulakrerne er altså tingenes hud som blot skiftes

NOTE. – *De rerum natura* (Om tingenes natur) af den romerske digter, filosof og naturforsker Lukrets (Titus Lucretius Carus, ca. 97-55 f. Kr.) er et epikuræisk læredigt i seks bøger (jeg citerer her fra Ellen A. og Erik H. Madsens danske oversættelse, *Om verdens natur*, DET lille FORLAG 1998). Værket handler blandt andet om atomerne, deres bevægelse, sjælen, sansning og tænkning, verdens indretning og vejret. Især fjerde bog som handler om sansningen, har været et afsæt for disse overvejelser om poesens natur.

SIMULAKRER. – Simulakrerne (som hos Lukrets' græske læremester, Epikur, kaldes 'eidola') har i mange sammenhænge et dårligt ry hvilket vel i sidste ende skyldes Platon: De betragtes som blændværker, vage genskær af det egentlige som er 'eidos', ideen. Sådan tænkes de selvsagt ikke hos ærkematerialisten Lukrets. For ham er der intet uvirkeligt eller uegentligt ved simulakrerne som i langt de fleste tilfælde giver os en pålidelig kontakt med tingene (de er selv ting). Lukrets foregriber vor tids videnskabelige forståelse af lyd og lys som bølger, men også og især en moderne fænomenologi der insisterer på at perceptionen er primær (Merleau-Ponty), at sansning er generaliseret taktilitet (Serres), og at tingene giver sig selv i konstante variationer. Det Husserl kalder 'Abschattungen', og som Merleau-Ponty kalder 'profiles', er den moderne fænomenologis pendant til simulakrerne.

langt hurtigere end de nævnte sammenligninger lader ane. Netop det hastige og konstante ved slørstrømmen fremhæves i andre sammenligninger der hæfter sig ved simulakrernes flydende natur: "Således flyder der stadig stof fra hver eneste genstand;/ det sendes ud overalt, i samtlige retninger, aldrig/ holder den strøm en pause, til hvile kender den ikke./ Uafbrudt rammer den os; det er altid muligt for øret,/ øjet og næsen at høre, at se og at indsnuse verden" (IV, 225ff.).

Byger af atomer skyller mod os; vi bader i verdens billeder. *Sansning er berøring*, kontakt, taktilitet, indtryk som trykkes ind: *Huden berøres af tingenes hud*, deres afstødte væv rammer øjne, ører, næse, gane med alt fra slag til kærtegn. Simulakrerne flyder mod kroppen og afsætter aftryk af tingene selv; de er TINGENES SLØR.

DE POEMATUM NATURA

KROPPENS SLØR

DIGTETS SLØR
VERDENS SLØR
TINGENES SLØR
KROPPENS SLØR
SJÆLENS SLØR
POETISKE SLØR
VÆRKETS SLØR

Kroppens overflade er en flimrende film, et changerende tæppe af halvgennemtrængelige hinder (nethinder, trommehinder, slimhinder) hvis forskelligartede teksturer sættes i svingninger af sanseindtryk, simulakrer. Hudens membraner oscillerer, sitrer, summer, den sansende krop vibrerer. Under normale omstændigheder lægger man ikke mærke til det fordi man fokuserer på den viden om verden som simulakrerne jo medfører, og som gør det muligt at orientere sig og handle (tilsvarende bemærker man normalt ikke ordenes sanselige form, deres musik og arkitektur, fordi man er rettet mod deres betydning). Men under særlige omstændigheder – som traditionelt kaldes: oplevelsen af det skønne – hæves bedøvelsen: Pludselig er man til stede overalt i kroppens overflade, og dét med et så glødende nærvær at man fuldstændig glemmer sig selv. Man smelter sammen med den flydende gloriebisværme af sanseindtryk der omgiver én; man går ud af sig selv, ud i simulakrernes slørstrøm. *Verden slår mod kroppen* som bølger mod en mole, men *kroppen er blød*, den er ikke lavet af sten, men af hinder og væv: *Den svinger med*. Og via nervernes net samler den tingenes forskellige afbilleder til ét mangfoldigt, hele tiden foreløbigt og foranderligt billede i det Aristoteles kaldte “sensorium commune”, fællessansen eller alsansen, som er sansernes syntese, eller måske bedre: synopse.

Lukrets har en tværsanselig tillid til tingene – en blind tillid: “Da en genstand som vi beføler i mørke/ stadig erkendes som en og den samme, når den betragtes/ i dagens strålende klarhed, må følesansen og synet/ skyldes beslægtede årsager” (IV, 230ff.). – Først spredes tingenes hvide lys i et spektrum af forskellige atomstrukturer; dernæst opfatter de enkelte sanseorgan-

DET SKØNNE. – Det ville være en fladpandet misforståelse at reducere det skønne til det kønne. Jeg er således ganske enig med Søren Ulrik Thomsen når han i *En dans på gloser* understreger at det skønne ikke forholder sig til det grimme. Til gengæld er jeg uenig i den efterfølgende idé om at det skønne forholder sig til det grusomme som kun på det æstetiske niveau kan ses i øjnene. Også dét forekommer mig at være reduktivt, i hvert fald hvis det gør en underliggende grusomhed til et kriterium på skønhed i poesien (efter devisen ‘ingen gloser uden torne’). For det grusomme er jo bare ét af de mange ansigter verden møder os med, og som skønheden kan give en særlig indsigt i.

Det skønne er ikke selv en af de affektive kategorier (det grusomme, det groteske, det tragi-

“Observe that part of a beautiful woman where she is perhaps the most beautiful, about the neck and breasts; the smoothness; the softness; the easy and insensible swell; the variety of the surface, which is never for the smallest space the same; the deceitful maze, through which the unsteady eye slides giddily, without knowing where to fix, or whither it is carried. Is not this a demonstration of that change of surface continual and yet hardly perceptible at any point which forms one of the great constituents of beauty?”

Edmund Burke

er de forskellige simulakrer; og endelig samles de forskellige indtryk igen i fællessansen til et billede af tingene.

Der er her et tankevækkende argument mod enhver skepsis over for sansningens realitet: *Den krop man sanser med, er ikke kvalitativt anderledes end det man sanser.* Også sanseorganerne, dvs. huden og dens specialiserede områder (øjne, ører, næse, tunge), er bølgende slør eller vibrerende hinder; de er blot trægere og tungere end de flygtige og subtile simulakrer hvis form de netop derfor kan opfange og række videre: *Sanseindtrykket forplanter sig i sanseorganet – som herefter bærer dets afkom.*

Hudens mangefold af modtagelige membraner som simulakrerne sætter i svingninger, udgør KROPPENS SLØR.

ske, det æteriske, det komiske osv.), men svæver over dem alle eller bor i hver enkelt som det lys der lader os se dem. Det skønne er med andre ord den elementære æstetiske kvalitet som ophæver vores normale pragmatiske anæstesi og lader noget (hvad som helst) træde frem i det sansemæssige – som vi så ikke længere overser, men ser. Det er en oplevelse af at noget giver sig selv med en så tindrende klar dybdeskarphed at dybde og overflade ikke længere kan skelnes. Dette 'noget' kan være grusomt, rørende, forunderligt eller det hele på én gang og mere til, som sagt: *hvad som helst.* Hvadsomhelst træder pludselig frem med stor prægnans.

Skønhed er således ikke et spørgsmål om harmoni, afstemte relationer og fuldendt form, men om glasklar kompleksitet, vildt forgrenede relationer og morfende form: Formerne formerer sig i en ustandselig kaskade, de flyder over, flyder sammen og synker tilbage i stoffet, de op hæver og opløser hinanden så stoffet selv træder frem, vibrerende i formernes gennemsigtige kaos.

DE POEMATUM NATURA

SJÆLENS SLØR

VERDENS SLØR
TINGENES SLØR
KROPPENS SLØR
SJÆLENS SLØR
POETISKE SLØR
VÆRKETS SLØR
DIGTETS SLØR

Når sansning får kroppen til at vibrere og den bliver bevæget, bevægelig, fuld af ubestemt, åben e-motion, bliver også sjælen berørt – sjælen er denne (kroppens) bevægelighed, og kun i kontakt med en omverden eksisterer den. Ifølge Lukrets er sjælen spredt som et uendelig fint- og løstvævet slør i hele legemet. Den springer ikke med ét ind i mennesket ved fødslen, allerede “i moderens skærmende skød” (III, 345) ‘besjæles’ den ufødte krop lidt efter lidt af intime sansninger: tætte berøringer og efterhånden også lugt, lyd, syn. Og ligesom legemet nedbrydes i døden, er det klart at også sjælen “blir opløst som røg og spredes for lufthavets vinde” (III, 456). Det skarpe skel mellem sjæl og legeme der er hos Platon og i kristendommen, findes altså ikke hos Lukrets der tænker i et graderet kontinuum: *Sjælen er materiel*, ganske som kroppen, den er blot finmateriel: “Den er af florlet stof og er dannet/ af nogle helt små partikler” (III, 179f.). *Sjælens og kroppens stof er uløseligt sammenvævet*: “Lige fra sjæl og legem blev til, er partiklerne flettet/ således ind i hinanden at de er fælles om livet./ (...) Gennem fælles bevægelser, både hos sjæl og hos legem,/ vækkes vor sansning til live og iler gennem vort indre” (III, 331ff.). Fællessansen der samler de forskellige sanseindtryk til et billede, kan betragtes som en del eller en funktion af sjælen.

Ligesom legemet indoptager, omformer og udstøder stof, har sjælen sit finmaterielle stofskifte: Omtrent som åndedrag kan sjælebilleder vandre ind og ud og opholde sig enten i kroppen, uden på kroppen eller ude i verden som flosser af slør i bevægelse. Sjælen som selv er en florfin vævning og modtagelig som et lærred for sansningens billeder, kan altså også selv frembringe en art simulakrer; *sjælen kan væve sine egne slør*: dag-

SJÆL. – Ordet ‘sjæl’ klinger dunkelt i manges ører, men det kan som hos Lukrets bruges i en helt nøgtern, ikke-metafysisk og ikke-religiøs betydning. En moderne terminologi ville tale om for eksempel ‘bevidsthed’ eller ‘selv’, men det forekommer mig at være alt for reduktivt, for sjælen omfatter samtlige psykologiske og psykoanalytiske instanser, samtlige åndsevner og ikke mindst samtlige sansninger, affekter, impulser, tics: Hele det mylder af liv der leves i et legeme. I øvrigt ville glosen ‘sjæl’ med sin vandige etymologi (germ. *saiwa-lo*: ‘den der stammer fra en sø’) passe mindst lige så godt ind i Lukrets’ strømrende og bølgende intuitioner som hans egen latinske luftsjæl (‘animus’).

drømme, fantasier, erindringsrester, halvsøvnens syner, drømmebilleder ... Alt det man ikke uden grund kalder *tankespind*.

Opfattelsen af sjælen som et slør genfindes hos Poe der et sted i sine *Marginalia* bemærker at *kunst er "gengivelsen af dét sanserne opfatter i naturen gennem sjælens slør."* Sjælens slør kan altså sidde så yderligt på kroppen at de dækker sanseorganerne: De kan være svøbt om hænder, ører, tunge og næse; de kan dække øjnene – ligesom det slør der dannes af øjenvipperne og en smule saltvand hvis man, som Poe senere i sin randbemærkning foreslår, kniber øjnene sammen og dermed fordobler et landskabs skønhed.

Hvad det er der sker i denne bevidste sløring af blikket, forklarer Poe ikke, men man kan tænke sig at landskabet bliver mere ubestemt. Konturerne formerer sig, flyder sammen og bliver mesomorfe: hverken fuldstændigt formede eller fuldstændigt uformede, men netop ufuldstændigt formede. Landskabet åbner sig da for andre billeder – som dannes i og med sjælens flørligte stof. *I første omgang (sansningen) blev kroppen og sjælen bevæget af tingenes slør, af landskabet som gav sig selv i synsindtryk, lyde og lugte; i anden omgang sender sjælen slør (tankespind) den modsatte vej, ud af kroppen, den bevæger så at sige tingene med nye, spekulative billeder.* Hvis sansning er verden der hamrer mod eller blidt stryger kroppen og sjælen, besvarer man disse slag eller kærtegn når man kniber øjnene i og lader tankespindet strømme. Da går den vibrerende krop via sjælen tingene i møde og sender en modstrøm af sted mod tingenes slørstrøm: en stime af SJÆLENS SLØR.

SLØRING. – Sjælens evne til at sløre tingene og fordoble landskabets skønhed svarer til det filosofien betegner som 'imagination' eller 'Einbildungskraft': evnen til at gen- eller omdanne billeder ud fra perceptionen. Man kunne mere generelt tale om *en morfende evne* der kendetegner ikke bare sjælen, men som minimum hele 'biomassen' (evolution, mutation osv.): Evnen til at opfatte og/eller realisere andre formmuligheder i et givet stof end de umiddelbart foreliggende.

MESOMORF. – Det er ikke tilfældigt at mesomorfe formdannelser som drivende skyer, flakkende flammer og brusende bølger er så æstetisk prægnante som tilfældet er (det samme gælder, om end i mindre grad, tapeter og generelt ornament, Kants eksempler på det skønne): De er ikke så velformede at de kun kan ses som én ting, og ikke så uformede at forestillingsevnen ikke har noget at spille op af; nej, de er netop tilstrækkeligt (u)formede til at de kan ses som mange, hele tiden skiftende ting: Skyerne er bjerge, blomkål, vat, hjernevæv, kontinentaldrift i highspeed ...; flammerne er små mennesker, blade, tunger, sædceller, kometer ...; bølgerne er lyd og lys og fragmenter af vilde dyr: brølende gab, glitrende manker, marker, højfjeld, flammer, skyer ...

DE POEMATUM NATURA

POETISKE SLØR

TINGENS SLØR
KROPPENS SLØR
SJÆLENS SLØR
POETISKE SLØR
VÆRKETS SLØR
DIGTETS SLØR
VERDENS SLØR

Drømmerier er ikke verdensfjerne; det man fjerner sig fra når man har tankemylder, er ikke verden, men den målrettede og ræsonnerende bevidsthed. Ifølge Lukrets er tankespind uløseligt forbundet med sansning: "Forudsat at hvad vi ser med tanken og med vore øjne/ ligner hinanden, så må det opstå på selv samme måde./ Da det er 'billeders' skyld at jeg ser (...) gir det sig selv at min tanke må røres på lignende måde,/ (...) ganske som øjnene, blot er dens 'billeder' langt mere spinkle" (IV, 750ff.). Der er sansningens grovere vævninger og tanke-spindets finere, men ingen skarpe skel; de første udgår fra tingene, de andre udgør en slags atmosfære: "Nu må du ikke tro at hver eneste flakkende skygge/ udgår fra en eller anden ting og er billede af den./ Der findes også nogle som opstår helt uvilkårligt;/ de holder til i den egn af himlen vi kalder for luften./ (...) Med deres flygtige væsen forandres de atter og atter,/ så deres omrids forvandles til alle de former der findes" (IV, 129ff.).

Det er skyer Lukrets her taler om, og selv disse luftkasteller består altså af "former der findes". De konstant bevægelige billeder man ser når man retter blikket mod himlen, er sansestof filtret sammen med tankespind (jeg har hidtil lukreret på Lukrets; her sætter jeg af og fortsætter ud i det blå): Denne stadig morfende skyformation, *denne sammenfiltrering af sjælens og tingenes slør, denne tåge af sansning og tankespind, er en begyndelse til og en forudsætning for ethvert kunstværk*. Den er hvad man kunne kalde en poetisk genstand; jeg kalder den her: det virtuelle værk.

Det virtuelle værk er ikke immaterielt, men finmaterielt eller protomaterielt; under alle omstændigheder er det en kendsgerning at *det virtuelle værk er en kropslig realitet* – som er paradoksalt: *Det er noget man san-*

DET VIRTUELLE VÆRK. – Om det endnu uskrevne værk bruger Magnus William-Olsson i "Kropp för diktens tid" (trykt i *Obegränsningens Ljus*) ordet 'skyggedigt' mens Søren Ulrik Thomsen i *En*

ser, men som alligevel er en fantasi – ganske som når man i en spontan kuldegysning føler sneens kulde mod huden, blot ved at se på den inde fra stuen; *det er en fantasi, men alligevel noget man sanser* – ganske som når éns tænder løber i vand når man tænker på velsmagende mad. Som sneen og maden er det virtuelle værk på én gang intenst til stede og helt uhandgribeligt; det er noget man *mærker* – i dette ords samtidige antydning af taktilitet og intuition: Det rammer kroppen udefra og indefra. Dets proveniens lader sig derfor ikke bestemme; det kan på én og samme tid opfattes som en *forestilling*, dvs. noget man tager indefra og stiller ud foran sig, og som en *indbildning*, dvs. noget der ind-dannes, dannes ind i én udefra. Ligesom skyerne hos Lukrets synes det virtuelle værk kort sagt at opstå af sig selv (om end man i et vist omfang kan have held med at frem- eller bortmane det).

Her har jeg brugt skyen som billede; jeg kunne også have brugt solen og dens protuberanser – disse enorme flammeslør den store ildkugle støder fra sig i en stadig strøm. Men hvad enten det opfattes som sol eller sky (hver for sig ufuldstændige sammenligninger) eller noget helt tredje, er det afgørende at *det virtuelle værk er mesomorft*, en halvt-dannet form i konstant forvandling. Det virtuelle værk – skyen, solen – står stille, men er i indre bevægelse; det gennemløbes af ilinger og glitrer overdådigt ... “Som solen i hvert sekund må udsende stråler i mængde,/ sådan at lyset bestandig kan fylde alting i verden,/ således må der hvert eneste nu på lignende måde/ flyve en mængde billeder ud fra hver eneste genstand” (IV, 161 ff.). *På samme måde som tingene udsender det virtuelle værk en slørstrøm*, men disse slør – som jeg vil kalde poetiske slør – er endnu mere fintvævede end tingenes slør og derfor vanskeligere for kroppens membraner at opfange. Og eftersom de ikke (kun) er vævet af sjælen, er det tilsvarende vanskeligt at få indre adgang til dem. Lukrets sammenligner solen og dens lys med tingen og dens strøm af simulakrer; jeg sammenligner solen og dens protuberanser med det virtuelle værk og

dans på gloser taler om ‘det anticiperede værk’; det er samme instans jeg her betegner med udtrykket det virtuelle værk. At det virtuelle værk også kan kaldes en poetisk genstand, kræver en forklaring: For det første bruger jeg ordet ‘poetisk’ i dets oprindelige græske betydning som en nøgtern betegnelse for noget der tilvirkes eller dannes, og for det andet tænker jeg begrebet ‘en poetisk genstand’ som modpol til begrebet ‘en æstetisk genstand’ som Mikel Dufrenne redegør for i sin skarpsindige og for mine overvejelser stærkt igangsættende afhandling, *Phénoménologie de l'expérience esthétique I-II*. Her bestemmes den æstetiske genstand meget kort fortalt som ‘værket for så vidt som det fremtræder for en betragter’. Den poetiske genstand vil jeg omvendt definere som ‘værket for så vidt som det fremtræder for kunstneren – før og mens det tilvirkes’. Dufrenne behandler ikke den poetiske genstand; han kalder den “en imaginær æstetisk genstand”, men sætter den i parentes i sin analyse eftersom den kun eksisterer for kunstneren. Det er den parentes jeg forsøger at udfylde med “De poematum natura” som også kunne have heddet “Den poetiske erfarings fænomenologi”.

PROTUBERANSER. – Den strøm af poetisk stof der som slør genereres i en mangfoldighed rundt om det virtuelle værk, svarer i nogle henseender til dét Kant – i en langt mere subjektivistisk udlægning af problemet – kaldte ‘Nebenvorstellungen’. Disse ledsageforestillinger som indbildningskraften udfolder i mødet med det skønne, har ifølge Kant som deres væsentligste egenskab at de ikke kan underordnes noget begreb (jeg vil tilføje at de til gengæld kan overføres til et kunstnerisk materiale). Der er et overmål af forestillinger, og dette overmål vil altid bestå af former, men overmålet af former er intet andet end det man kalder substans, stof. Lyotard skriver i sit fine essay *Cestus* at sansefeltet “bliver uendelig mangfoldiggjort af de formmæssige protuberanser, som i sig selv altid består i foreliggende stoflighed, i *aisthe-*

dets strøm af poetiske slør. At solen kan bruges som billede i begge tilfælde, antyder en analogi i processerne.

Også Lukrets beskriver imidlertid noget der kunne minde om poetiske slør: "En mængde tingsaftryk strejfer/ rundt overalt, i hver eneste retning, på talrige måder,/ tynde som flør, og i luften filtreres de ind i hinanden,/ når deres veje mødes, som spindelvæv eller som bladguld./ Disse er nemlig uendelig meget mere spinkle af bygning/ end dem der trænger sig ind i vort øje og ægger vor synsans,/ da de går ind gennem legemets porer, derinde bevæger/ sjælens spindelvævsfine stof, og vækker dens sanser" (IV, 724ff.) Man kan kun akkurat fornemme disse billeder der kommer til én som en art omvendt sved: Flydende former driver ind gennem huden, kroppen bader i (u)mærkelige indtryk. Det er netop hele huden der rammes, og ikke kun et af dens specialiserede områder (øjne, ører, næse, tunge): *Den poetiske slørstrøm kan ikke henføres til et specifikt sanseorgan, den mærkes med hele kroppen, sjælen indbefattet.*

Uanset hvor svævende og diffuse de poetiske slør er, må man – hvis man vil digte eller i det hele taget lave kunst – nødvendigvis have en poetisk tillid til at de faktisk stammer fra et virtuelt værk (svarende til den tværsanselige tillid man har til at simulakrerne faktisk stammer fra en ting). Man må nødvendigvis tro at denne strøm af slør er *poetiske* slør og ikke en anden slags (sansninger, tankespind), for kun hvis man tror at slørene hidrører fra et virtuelt værk, falder det én ind at forsøge at forholde sig aktivt til dem og påbegynde et værk.

De poetiske slør strømmer altså gennem luften, flyder ind gennem huden og (jeg genoptager og fortsætter det foregående citat) "bevæger/ sjælens spindelvævsfine stof, og vækker dens sanser./ Når vi da ser kentaurer for os, Skyllaers lemmer,/ Kerberus' hundehoveder, eller livagtige genskær/ af vore venner hvis knogler nu knuges i gravmuldens favntag,/ er det fordi så mange slags billeder flagrer omkring os,/ nogle som dannes helt af sig selv, ud af luften, og nogle/ som slipper løs fra forskellige ting, hvad det end måtte være/ – og så er

sis, men som organiserer den på en ny og anden måde. Som om naturen kun havde udnyttet en del af sine formmuligheder; som om det viste sig, at den foreliggende stoflighed lod sig give på en helt anden måde end den, hvorpå den er givet i erfaringen." – Læg mærke til Lyotards billede, protuberanserne: Det skønne er en sol hvis stofudslyngninger overvælder den sansende. Analogien med Lukrets' simulakrer er slående.

der dem der blir til når de andre klistrer sig sammen”
(IV 730ff.).

Jeg sammenfatter: Tingenes og sjælens slør strømmer gennem hinanden og flettes sammen i ét tæt væv, en knopskydende knude eller kugle: skyen, solen (det virtuelle værk) hvis protuberanser – som krop og sjæl med lige ringe held forsøger at begribe – kaldes POE-TISKE SLØR.

DE POEMATUM NATURA

VÆRKETS SLØR

KROPPENS SLØR
SJÆLENS SLØR
POETISKE SLØR
VÆRKETS SLØR
DIGTETS SLØR
VERDENS SLØR
TINGENES SLØR

Et endnu kun muligt kunstværk kan melde sig som en pulserende spredthed, men de bølgende poetiske slør som det virtuelle værk udsender, er ikke kunst, og kunstnerens fornemmelse af dem er ikke en kunstnerisk oplevelse. For at det kan blive til kunst – for at de (u)mærkelige fornemmelser kan blive bestandige og tydelige for kunstneren og overhovedet tilgængelige for andre – skal der mere til: *De poetiske slør skal fæstnes i et materiale*. Ethvert materiale som er modtageligt for påvirkning af poetiske slør, kan bruges: *Et kunstnerisk materiale kan defineres som et materiale der kan sanse*. Det følger heraf at *den enkelte kunstart kan forstås som et særligt sanseorgan* der er givet i og med denne kunstartes særlige materiale(r) som kan opfange særlige typer af poetiske slør (musikken kan opfange noget som maleriet ikke har sans for osv.).

Det kunstneriske materiale forholder sig altså til de poetiske slør på samme måde som et sanseorgan forholder sig til tingenes slør (sanseindtrykkene): Det er en hinde eller membran som er i stand til at opfange slørenes svingninger eller bølger, netop fordi det selv kan svinge eller bølge. Som øret i forhold til lydølgerne er det kunstneriske materiale tungere, tættere og trægere end de flygtige og subtile poetiske slør. Man kan sige at det indskrænker feltet (øret hører kun et udsnit af de lydølger som rent faktisk rammer det); man kan også sige at det skærer igennem flimmeret og frembringer en prægnans som enten ikke findes i den poetiske slørstrøm eller som kunstneren ikke kan opfatte – uden sit materiale.

Det besynderlige forehavende: at lave kunst svarer altså til at bruge et sanseorgan der befinder sig uden for ens egen krop. Et sanseorgan der er kollektivt tilgæn-

geligt, men bruges individuelt, og som har selvstændig eksistens i form af særlige anlæg, evner og begrænsninger (og derfor ikke altid lader sig styre), men som ikke har nogen bevidsthed eller vilje, og som man derfor aldrig kan forhandle med, kun handle med og behandle. Og det er netop det man gør når man laver kunst: Man handler med og bearbejder et materiale – vel at mærke et materiale som kan sanse. Det der adskiller kunstneren fra håndværkeren, er således ikke fremragende materialebehandling, men evnen til at opfatte og anvende materialets iboende sansepotentiale.

Som sagt: Man handler. Sammenligningen med sanseorganet må altså ikke forlede nogen til at tro at det kunstneriske materiale blot passivt tager form efter de indkommende poetiske slør – med kunstneren i rollen som bevidstløst medium (rør) for slørstrømmen. Ganske vist kan det virtuelle værk melde sig af sig selv og på det nærmeste drukne én i poetiske slør, men der kommer intet værk ud af det før man bevidst og intentionelt *gør* noget. *Kunstner bliver man først når man sanser aktivt – det vil sige: med og i et materiale.* “Der Musiker hört heraus,” siger Novalis et sted: Komponisten sidder ikke bare og venter på at tonerne skal komme til ham, han går dem i møde, han lytter sig frem til dem, aktivt: ved klaveret.

Det kan han gøre på to måder, for *der er generelt to former for kunstnerisk aktivitet*, dvs. to måder at håndtere det kunstneriske materiale på. De er lige vigtige, lige aktive/passive og vel at mærke fuldt forenelige, skønt de er fundamentalt forskellige: *Man kan 1) få indkommende poetiske slør til at danne form i materialet eller 2) få materialet til at danne form og dermed frembringe nye poetiske slør.*

1) Den ene slags kunstnerisk aktivitet stiller spørgsmålet: ‘Hvordan skal jeg lytte for at høre netop dette?’ Det drejer sig her om at få materialet til at danne en form der så nøjagtigt som muligt modsvarer de diffuse poetiske slør. Kunstneren må derfor med jævne mellemrum forlade sit materiale og igen vende krop og sjæl

mod det virtuelle værks flygtige protuberanser for at mærke om de indtryk materialet har opfanget svarer til de oprindelige poetiske slør. Hvis det ikke er tilfældet, hvis det kunstneriske materiale så at sige har 'hørt forkert', kan han bearbejde det igen, justere dets modtagelighed – så at sige dreje antennen, prøve en anden frekvens – indtil materialet får nøjagtig den form der skal til for at det poetiske slør kan gå klart igennem. Denne del af det kunstneriske arbejde svarer omtrent til det Søren Ulrik Thomsen har beskrevet som 'call and response'; *her arbejder man under det virtuelle værks diktat* og skal løse en bunden opgave der kun har ét rigtigt svar. Som jeg ser det, er der tale om et lokalt fænomen: Delområder af værket (et ord, et vers) synes virkelig kun at tillade én bestemt løsning. Tillægger man fænomenet global gyldighed, indskriver man sig i 'Michelangelo-poetikken'.

2) Den anden slags kunstnerisk aktivitet stiller spørgsmålet 'Hvad hører jeg hvis jeg lytter netop sådan?' Det drejer sig her om at få materialet til at danne en vilkårlig form, dvs. frembringe udtryk der ikke modsvarer i forvejen eksisterende indtryk, men tværtimod genererer nye indtryk, nye poetiske slør. Til det formål benytter kunstneren en bestemt, på forhånd valgt *teknik*. Om den er spontanistisk eller systematisk, traditionel eller original, er mindre vigtigt – hovedsagen er at *man følger nogle regler for materialebehandling* og dermed frembringer en vilkårligt dannet form *med den hensigt at foretage et udkast fra materialet*; man forsøger her ikke at modtage, men at udsende et poetisk slør. Ikke alle udkast er lige gode – også her må man lytte sig frem til man får et passende modsvar, denne gang fra det virtuelle værk: Rammer det vilkårligt dannede udtryk noget der kan gøre indtryk på én? De nye poetiske slør kan enten tilslutte sig (og eventuelt dermed omforme) et eksisterende virtuelt værk eller samle sig i et helt nyt – der så på egen hånd kan begynde at udsende helt andre poetiske slør som man må behandle ud fra den førstnævnte fremgangsmåde.

Som der er forskel på grundkim, må der nødvendigvis være forskel på de kanaler og mellemrum vi kalder 'huller', både i alle lemmer, i munden og oppe i ganen. Nogle må da være mindre, andre større, og nogle givetvis formet som trekanter, andre firkantet formet, dertil mangfoldige slags polygoner – og mange er runde. Thi efter det som partiklernes form og bevægelse kræver, må også 'hullernes' form nødvendigvis være forskellig, lisom kanalernes, alt efter vævet hvori de er anbragt.

Lukrets (IV, 649ff.)

MICHELANGELO-POETIKKEN.

– Eftersom det virtuelle værk først antager konkret skikkelse i det kunstneriske materiale, er det en forståelig, men ikke desto mindre fejlagtig forskydning at tro at værket til at begynde med ligger skjult dér. Det er det man kunne kalde Michelangelo-poetikken: Figuren findes allerede inde i marmorblokken, den skal blot forløses.

I Michelangelo-poetikken glider verden i baggrunden; både sanseerfaring og tankespind ignoreres – kunstneren er ene og alene konfronteret med det rå materiale: Marmorblokken er en mur der skal nedbrydes, kun sådan kan han få adgang til værket – som altså i første omgang befinder sig på den anden side af muren, i en Anden verden (hvilket er grunden til at sanseerfaring fra den Ene verden er irrelevant). Michelangelo-poetikken er en besynderlig afart af platonismen:

Man kan naturligvis vælge kun at bruge én af disse to fremgangsmåder (og eventuelt gøre den til en ideologi: kunstneren som inspireret geni eller seer – kunstneren som forsker eller konstruktør); selv skifter jeg uden videre fra den ene til den anden.

Det kunstneriske materiale er altså et særegent, eksternt sanseorgan som både kan modtage og sende poetiske slør; det er en membran der både kan ane værket og mane det frem – "Digtet er paa en Gang Tunge og Øre", siger la Cour et sted. Det kunstneriske materiale er med andre ord et organ som sanser og danner (danser og sander) indtryk og udtryk i én modellerende bevægelse.

Selvom jeg langt hen ad vejen tænker det kunstneriske arbejde som sansning, er der altså forskel – på mindst to punkter.

For det første: Sanseindtrykket forplanter sig i sanseorganet – det er envejskommunikation; men i det kunstneriske arbejde går det begge veje: *Det VIRtuelle værk og MATERialet forplanter sig i hinanden og avler noget kvalitativt nyt* som idet det bliver til æder sit dobbelte ophav: Værket er ikke længere virtuelt, men konkretiseret som bestemte former i et bestemt materiale – som dermed er fikseret og altså ikke længere opfattes som et egentligt materiale (det bearbejdes ikke).

For det andet: Sansningen forbliver uafsluttet i fælles- eller alsansens hele tiden foreløbige og foranderlige synopsis, men *det kunstneriske arbejde ender definitivt i et værk*. Og skønt det er baseret på uhåndgribelige ting, er værket selv håndgribeligt, mens sansesynopsen omvendt er uhåndgribelig, skønt den er baseret på håndgribelige ting.

Det er altså som om sansningen og kunsten forløber ad symmetriske baner som krydser ind over hinanden; de spejler eller supplerer hinanden. Også kunsten er – i en anden forstand – et sensorium commune: En sans(ning) der er fælles for et samfund og altså offentlig, ikke privat som den egentlige sansning. Fordi alsansen, den *indre* fællessans, ikke er i stand til at samle de uhåndgribelige

Den utilgængelige idéhimmel er forskudt til en næsten lige så utilgængelig, kompakt materialitet hvori det evige og uforanderlige værk siges at befinde sig. Billedhuggeren bryder gennem muren til den Anden verden, hugger billedet og bringer det med tilbage.

Søren Ulrik Thomsen – hvis digte og tanker om poesien jeg nærer den dybeste respekt for – nærmer sig så vidt jeg kan se Michelangelo-poetikken (eller en anden afart af platonismen) i *En dans på gloser* hvor han blandt andet skriver "at skønt ukendt eksisterer teksten på forhånd og mangler bare at blive skrevet". Et af hans argumenter er at man i gennemskrivningen ikke ville kunne flytte så meget som et komma hvis ikke den rette plads til det komma i en eller anden forstand var givet på forhånd. Men man behøver jo ikke nødvendigvis tro at der kun er én plads som er den rette til et komma, før man kan begynde at flytte på det – hvorfor skulle det ikke i nogle tilfælde kunne vise sig at der er to (eller flere) nøjagtig lige gode løsninger som konkretiserer to (eller flere) forskellige, men lige vigtige nuancer af det virtuelle værk? Thomsens fremstilling af det kunstneriske arbejde som en 'call and response' udveksling med det virtuelle værk er i mine øjne både smuk og rigtig; jeg tror bare ikke at de 'svar' der klinger gennem materialet behøver at være så entydige. Snarere forestiller jeg mig en flerstemmig, ja, helt kakofonisk vekselsang (der måtte lyde omtrent som den sværm af stemmer man hører i første sats

ORFEUS' ORGAN. – Det kunstneriske materiale er et organ som både kan modtage indtryk fra verden og selv sende udtryk den anden vej. Der findes virkelig sådan et dobbeltorgan. Det er munden, tungen, som både kan smage og tale: honning, oliven, mandel, citron. Det hænder at kroppen rammes af indtryk den ikke umiddelbart kan returnere. Noget fra verden indoptages og forbliver i kroppen som en flygtig fornemmelse; skønheden træder ind i mørket og kommer ikke ud igen, hun er som sunket i jorden, slugt. Orfeus følger efter; den hule han går ned i, er en mund. Kaos: svælg, gab. I inderverden er der mørkt og næsten stille; der er fugtigt og varmt. Orfeus bevæger sig ned gennem kaos, han famler sig frem og føler efter i håb om at finde skønheden, få skønheden med ud i verden, skønheden som her kun er en flakkende skygge, uhåndgribelig og utilgængelig for alle andre, virtuel. Hvis hun skal bringes frem i lyset som en levende krop, er der kun én vej ud: Gennem mundhulen. Skønheden vender tilbage til verden via svælget. Det der gik ind, træder ud forandret: (M)orfeus er på vej ud af kaos med sit digt. Han har det lige på tungen: Eurydike!

poetiske slør i sin lige så uhåndgribelige synopse, må man gå til håndgribeligheder med den *ydre* fællessans og lave et værk. Der omvendt ville føles som et unødvendigt værk hvis det udelukkende opfangede i forvejen håndgribelige ting som også den indre fællessans ville kunne have samlet i sin synopse.

Men selvom der altså er forskelle, er der stadig en altafgørende forbindelse mellem kunst og sansning: Det virtuelle værk er – ganske som den genstand man sanser – en kropslig realitet; det er altså ikke en åndelig eller metafysisk størrelse, ikke f.eks. en platonisk idé eller et guddommeligt pust (inspiration). Kort sagt: *Det virtuelle værk er ikke af en anden verden; det er ikke uvirkeligt. Og derfor er overgangen fra virtuelt værk til værk ikke et spørgsmål om hverken inkarnation eller virkeliggørelse (realisering).* Det virtuelle værk er allerede virkeligt, det findes i verden, man erfarer det med sine sanser, sin krop. Men det er *spredt* i erfaringen, det findes ikke ét sted som en genstand, det er snarere en atmosfære, et vidtstrakt net eller slør af egenskaber uden genstand. Det kunstneriske arbejde består i at sammenvæve dette net eller slør med grovere tråde (materialet) så det får en mere bestandig konsistens og så egenskaberne samles i en genstand. Det virtuelle værk er altså et spredt væv der skal vokse sammen, fortættes, fyldes, og det er netop hvad det latinske verbum 'concrecere' betyder: *Overgangen fra virtuelt værk til værk er en konkretisering.*

De konkrete former der dannes i materialet er – uanset hvilken af de to kunstneriske fremgangsmåder der har frembragt dem (i det færdige værk skelnes de ikke) – en slags fikserede hinder eller membraner: De sanser stadig, men nu hele tiden det samme; billederne har brændt sig fast i dem, de står stille og gentager det samme mønster af vibrationer, de er VÆRKETS SLØR.

af Ligetis *Requiem*): Der kan på et givet 'call' være mange samtidige og måske modstridende 'responses', og det er ikke altid muligt at identificere ét af dem som det rette. For ligesom man kan se én og samme genstand fra forskellige sider og afstande, kan man – i og med det kunstneriske materiale – opfatte ét og samme virtuelle værk på flere forskellige måder. Ikke alle måder er lige gode – man kan være for langt væk, for tæt på, og andre ting kan stå i vejen – men jeg kan ikke se hvad der skulle være til hinder for at man kunne konkretisere flere forskellige, hver for sig lige gyldige synsvinkler på det virtuelle værk; ja, måske ville man ligefrem se det bedre hvis man havde flere synsvinkler.

Michelangelo-poetikken implicerer at det virtuelle værk er stenhårdt og dermed uforanderligt; David der venter i marmorblokken, er færdig på forhånd og helt perfekt. Sagen er imidlertid at der ikke kun venter en David, men også en havenisse og tusind andre figurer i stenen. For *det virtuelle værk er plastisk og propfuldt af muligheder*, det er hverken perfekt eller evigt – ikke en gang gennem den kunstneriske proces forbliver det sig selv lig, men kan tværtimod ændre skikkelse, alt efter hvilket kunstnerisk materiale der anvendes og hvordan dette materiale håndteres. Det virtuelle værk er kort sagt ikke – som f.eks. de geometriske former – en perfekt platonisk idé der kan gives mere eller mindre imperfekte realiseringer af, men en fysisk realitet, om end af en særlig slags:

Det virtuelle værk kan som sagt

minde om en ting for så vidt som det eksisterer i tid og rum som noget der i en eller anden forstand kan sanses og som dermed også – ligesom andre ting – kan sanses på flere forskellige måder. Imidlertid er det ikke en ting, for man kan ikke lokalisere det. Ikke fordi det er i en Anden verden, skjult bag en mur eller gemt i en kompakt materialitet, men fordi det ikke befinder sig ét sted. *Det virtuelle værk er spredt, subtilt, sporadisk.* Man kan sammenligne det med et ansigtsudtryk: Det er ikke en ting (ansigtet er en ting), men det er uløseligt knyttet til en ting – som det imidlertid ikke kan reduceres til. Og tilsvarende: *Det virtuelle værk er uløseligt knyttet til verden, men kan ikke reduceres til den;* det er for så vidt et 'verdensudtryk'. Hvilket vel at mærke ikke medfører at der er et væsen som udtrykker sig – så langt rækker sammenligningen ikke.

Det er ikke tilfældigt at Michelangelo-poetikken udspringer af skulpturen, for i dén kunstart er materialet som regel tungt og hårdt. I poesien er det vanskeligere at stille sig an som billedhuggende murbryder, for det materiale man arbejder med som digter, er ikke videre fysisk: Det er altså svært at bilde sig ind at der ligger et skønt og storslået digt gemt i en grim lille kuglepen man har fået på Q8-tanken. Fornemme fyldepenne er bare et forgæves forsøg på at overvinde denne vanskelighed.

DE POEMATUM NATURA

DIGTETS SLØR

SJÆLENS SLØR
POETISKE SLØR
VÆRKETS SLØR
DIGTETS SLØR
VERDENS SLØR
TINGENES SLØR
KROPPENS SLØR

Hvis kunst er aktiv sansning i og med et materiale, må man umiddelbart sige at ordkunsten synes at skille sig ud fra de øvrige kunstarter som den *mindst* sanselige; dels på grund af dens ejendommelige materiale (sprog) der jo ikke er så overvældende fysisk, og som også ofte bruges ikke-sanseligt, f.eks. praktisk eller intellektuelt; dels fordi den ikke har et privilegeret sansefelt at arbejde inden for: Musik er, selvom der findes noder, noget man hører, ligesom maleri er noget man ser, men poesien henvender sig ikke på samme måde til en særlig sans (og heller ikke, som f.eks. filmen, nødvendigvis til to sanser); man kan tilegne sig et digt med ørerne eller øjnene, men der er under alle omstændigheder også altid noget andet og mere end det man hører eller ser. Det er netop dette andet – ordenes betydning – der umiddelbart synes at føre poesien hinsides det sanselige til noget mere intellektuelt eller 'åndeligt', men som jeg vil hævde i virkeligheden er årsag til at *poesien er sanselig på et basalt kropsligt niveau*.

Det kunstneriske arbejde forløber på omtrent samme måde i poesien som i de øvrige kunstarter: Forudsætningen er det virtuelle værk, her kaldet det virtuelle digt, som kan indfinde sig af sig selv eller manes frem ved hjælp af udkast fra materialet hvor man følger nogle regler for materialebehandling (med regler mener jeg alt hvad der kan betragtes som beslutninger angående spørgsmålet 'hvordan skal jeg digte?', dvs. med hvilken *teknik*: automatskrift, mundtlig improvisation; såkaldt frie vers eller metrik og faste former; stram, ciseleret eller sprængt syntaks; osv.). Det virtuelle digt udsender en strøm af poetiske slør, og det er som andre virtuelle værker en kropslig realitet – det er noget man *mærker*. Jeg skal prøve at forklare hvordan:

TUNGEN. – Hos det lille barn er tungen ikke først og fremmest et smagsorgan, men et berøringsorgan: Alting skal mærkes med munden. Pludreløyd bliver ofte udlagt som taleforberedende øvelser, en slags fonetisk gymnastik, og det er påvist hvordan barnet til at begynde med har et universelt fonetisk beredskab som i løbet af nogle måneder degenererer til et lokalsprogligt repertoire. Men det vigtigste ved barnets pludren er at den etablerer en intim og kontinuerlig sammenhæng i passagen fra det infantile (: umælende) til det sprogbrugende menneske – som samtidig er en overgang fra én dominerende sans til en

De fleste kender oplevelsen af ikke at kunne huske et bestemt ord. Dét ordet betyder (den genstand, egenskab eller handling det betegner), bliver da underlig fremmedartet og pirrende, irriterende. Man ved jo godt hvad det er man vil sige, man kan *mærke* det med hele sin krop, men man ved det alligevel ikke, ikke fuldt og helt – man ved det så at sige tomt og delt, og det anfægter én, udfordrer én; det *kræver* at man fylder og samler det, fortætter det: konkretiserer det – i et ord. Man er *nødt* til at give denne på én gang intenst tilstedeværende og helt u håndgribelige betydning en bestandig og tydelig eksistens for at den kan blive tilgængelig for andre – og for én selv: Man er nødt til at *sige* det for rigtig at *vide* det.

Det er derfor man opfører sig så besynderligt når man ikke kan huske et bestemt ord: Man kniber øjnene sammen i håb om at kunne se det for sig, man *griber* efter det i den tomme luft med en akavet, hastigt blafrende gestik, man knipser som en anden tryllekunstner som om man kunne *lytte* det manglende ord frem af den smældende lyd. Kort sagt prøver man med forskellige, aktivt handlende sanser at konkretisere denne betydning som synes at være på vej ind (eller ud) i éns sprog: Jeg har det lige på tungen.

Ét er ikke at kunne huske hvad en *bestemt* ting hedder. Værre er det når man står over for en *ubestemt* ting som det virtuelle digt. Også her kan man mærke hvad det er man vil sige og er nødt til at sige det for rigtig at vide det, men det er en mere krævende og usikker proces, for nu drejer det sig ikke om at komme i tanker om et enkelt, i forvejen eksisterende udtryk for noget ganske bestemt, men om at frembringe et nyt, langt mere omfattende og sammensat udtryk – *et digt* – der *skal præcisere det ubestemte*, som Højholt siger et sted.

Men hvordan kan man som digter præcisere det ubestemte når man ikke præcist kan udpege det sanseligt man arbejder inden for? Musikeren lytter med sine toner, billedhuggeren føler sig frem til sit værk, og maleren ser sine billeder ved hjælp af lærredets nethinde; men

anden: En rent taktil verden transformeres til en verden af lyd (gentagelsen, rytmen, er afgørende her: da-da, agry-agry). Det intime berøringsorgan berører nu tingene med tøvende sproglyd og forvandler sig fra nærsans til fjernsans; tungen forsøger at smage med ordene, mærke med ordene, huske med ordene: Også på afstand smager 'ma-ma' af mælk og varme. Ordene gør tingene nære og velkendte, trækker dem helt ind i munden.

DET UBESTEMTE. – Hos Højholt er 'det ubestemte' en variant af kernebegrebet Intethed; men som jeg ser det, er det ubestemte ikke Intet, men tværtimod alt, ikke som en sum, men som en summen, dvs. som hvadsomhelst.

hvilken sans benytter digteren? – Umiddelbart kunne man sige at han ser eller lytter idet han benytter skrift eller tale som materiale. Men jeg vil hævde at *digteren bruger sproget* – hans kunstneriske materiale – *som et sanseorgan*; at *alle sanser er i brug i poesien*, både når man frembringer den og når man tilegner sig den; og at *netop poesien kan præcisere det ubestemte fordi det ubestemte*, dvs. det virtuelle værk, dér har mulighed for at ytre sig ikke alene inden for alle fem sansedomæner, men også i allerhøjeste grad på tværs af dem eftersom *ingen anden kunstart arbejder så radikalt synæstetisk som poesien*.

Man kan skelne mellem det jeg vil kalde den *benævnte* og den *realiserede* synæstesi. Den benævnte synæstesi kobler to eller flere sansedomæner sammen ved hjælp af en grammatisk konstruktion (Rimbauds “sorte dufte” og lignende); den realiserede synæstesi opstår når selve skriftbilledet eller ordlyden – ligesom maleriet eller musikken – fremmaner sanseindtryk der er hinsides deres eget sansedomæne: Skriftbilledets gestalt kan være tung, let, porøs osv.; og versenes lydlige form rækker både ind i det visuelle (man taler om lyse og mørke vokaler) og det taktile (konsonanterne har forskellige teksturer, alt efter hvordan de føles i hals og mund: Man skelner mellem et hårdt *d*; *r* er skarpt og kradsende, *t* er spidst osv.).

Det virtuelle værk – den sky eller sol man som kunstner må gå i clinch med – rammer alle sanser; det er, i hvert fald til at begynde med, umuligt at henføre det til et specifikt sansedomæne, man mærker det taktil-intuitivt: *Det virtuelle værk er synæstetisk* – det er noget der vil kunne ses, høres, føles, lugtes, smages. Jeg forestiller mig at man som musiker, maler eller billedhugger fokuserer på én sans; dvs. at man er eller gør sig særlig følsom over for en bestemt type poetiske slør eller at man søger at oversætte alle slør til én type. Men hvor de ‘monoæstetiske’ kunstarter opnår deres uomtvistelige fysiske prægnans ved på den måde at snævre feltet ind til én sans, da kan man sige at *poesien drager*

fordel af sit synæstetiske materiale idet et digt kan opfangе mange forskellige aspekter af det virtuelle værk: Nogle af de poetiske slør der rammer digterens aktivt sansende krop, bliver vokalvariationer, altså klang- og dermed farvevirkninger; andre bliver konsonantiske teksturer som træder tydeligt frem i allitterationer; atter andre bliver rytme der kan forstås som basal taktil artikulation; smag og duft (der ikke har adkomst til nogen af de andre kunstarter) optræder via ordbetydningerne hvor de i benævnte synæstesier kan forbinde sig med andre sansedomæner; i det hele taget dannes der både syn- og monoæstetiske sproglige billeder – og dertil kommer skriftbilledets grafiske gestalt.

Ud over at det altså er radikalt synæstetisk, har det kunstneriske materiale poesien benytter, den særlige egenskab at det ikke kun er et eksternt og fra kroppen adskilt sansorgan (som f.eks. marmor), det er også et *internt* sansorgan. Det passerer ud og ind gennem kroppen, ikke mindst når man tilvirker digte: Man skriver og ser skriftbilledet, taler og hører ordlyden, og hele tiden mærker man betydningerne. Sproget virker i kroppen, synæstetisk: i *hele* kroppen. *Poesiens materiale knytter sig altså ikke til nogen specifik sans, men til sansernes syntese eller synopsis; det opstår i fællessansen som et svar på kroppens synæstetiske erfaring.* Musik er aktiv lytten, maleri aktiv seen; *poesi er tilsvarende aktiv tværeller alsansning i og med sprog:* Ved hjælp af flere samvirkende sanser danner digtet et billede (der meget vel kan være selvmodsigende, usammenhængende); og alt hvad huden og dens specialiserede områder (øjne, ører, næse, tunge) kan opfangе, kan poesien også opfangе og transformere: *Et digt er en krop med fem sanser; ordene både ser, lytter, lugter, smager og føler sig frem i strømmen af poetiske slør.*

Jeg kan ikke lade være med at glæde mig over det sproglige sammenfald som forbinder poesien med tætning: At digte (fra tysk og hollandsk 'dichten') betyder også at tætte eller kalfatre. *At digte er altså at træde ud i strømmen af* insisterende, inciterende og irriterende

RYTME. – I kunstnerisk sammenhæng er rytmen den puls der slår i det virtuelle værk og sender de poetiske slør af sted. Rytmen sætter sig igennem på alle værkets niveauer. Digtet forsøger hele tiden – klangligt, metrisk, syntaktisk, billedligt osv. – at konkretisere forskellige aspekter af det samme (nemlig: det virtuelle digt) som ikke kan siges på én gang, i ét ord; og det må derfor vibrere i (kon)takt med det virtuelle værks puls: Gentagelse og variation er på alle niveauer den grundlæggende teknik i poesien – og måske i kunsten i det hele taget.

poetiske slør og forsøge at opfange, tætnes og konkretisere dem i og med et lidt trægere materiale: sprog. For selvom sproget som sagt ikke er overvældende fysisk, så er det dog et materiale der er mere bestandigt og lettere tilgængeligt end det virtuelle værks spredte og flygtige poetiske slør: Sprog er noget man kan se eller høre. Og selvom der altid er mere (: betydning) i det, er det man ser eller hører, afgørende vigtigt: *Man må aldrig negligere digtets umiddelbare sanselighed.* De fleste ved at et digt kan ødelægges af en sløset og umusikalsk oplæsning – ligesom en smuk og prægnant recitation omvendt kan give én en følelse af først nu at have forstået det digt man ellers troede man kendte. Færre bemærker at noget helt tilsvarende gør sig gældende når man tilegner sig poesien med øjnene: *En grim opsætning er lige så ødelæggende for et digt som en grim oplæsning* (fra og med *STOF* har jeg derfor insisteret på at give detaljerede dessiner angående opsætningen; i *MORFEUS* har jeg selv overtaget den): Skriftsnit og -størrelse, skydning og linjeafstand og ikke mindst linjebrud, indrykninger, margenlinjens form og tekstlegemets placering i sidens hvide rum har netop *betydning*. Og det trykte digt er, i hvert fald nu om dage, *langt* mere end dét partitur til oplæsning nogen stadig anser det for at være.

Både myten (Penelope), etymologien (textus) og metaforerne (at spinde en ende, knytte en kommentar, stå og væve, tabe tråden osv.) vidner om at *vi tænker sproget som vævning*. Uanset om man taler eller skriver, begynder man med en uformelig, skyagtig masse (uld eller bomuld) som samles i en drejende bevægelse til et lineært forløb (en tråd) hvorefter linjerne bringes sammen i en flade: en tekst – der i læsningen foldes ud til et rum. Ordet tekst er en fællesnævner for det talte og det skrevne sprog, og beslægtede ord som tekstil og tekstur viser endnu en gang at følesansen er den grundlæggende: *En tekst er noget man mærker med hele kroppen, noget man føler mod huden som et stykke stof.* Hvad enten man hører eller (læ)ser den, er de allerførste fornemmelser man har af en tekst, næsten altid

taktil: Man opfatter den som stram eller løs, glat eller knudret, blød eller hård, kølig eller varm ...

Det virtuelle digt opfanges og transformeres i de tekstuelle membraner, det forplanter sig i sprogets lidt trægere og tættere væv(ninger) som jeg kalder DIGTETS SLØR.

DE POEMATUM NATURA

VERDENS SLØR

POETISKE SLØR
VÆRKETS SLØR
DIGTETS SLØR
VERDENS SLØR
TINGENES SLØR
KROPPENS SLØR
SJÆLENS SLØR

Værket begynder i verden som spredt og uhåndgribelig bevægelse; det samler sig og fortættes til en konkret genstand, en *ting*. Men det er en særlig slags ting, for den fører bevægelsen med sig: Det er en af den slags ting som i og omkring sig bærer slør eller sværme af finmaterielt stof der er uløseligt knyttet til netop dén ting. Et værk er altså, i en vis forstand, en *krop* (man taler ikke uden grund om et *korpus*) – hvilket er ensbetydende med at det har *sjæl*: Det har kontakt med noget uden for sig selv i kraft af sine sanser. Når værket møder os, er det imidlertid ikke bare en anonym krop, men et *individ* – dvs. en krop der umiddelbart fascinerer på grund af sin særlige fremtræden, sin ejendommelige motorik og gestik: Alt hvad individet gør, emmer af betydning, hver eneste lille bevægelse det foretager, synes at tjene et bestemt formål – som imidlertid ikke altid lader sig begribe umiddelbart, ja, som kan forblive ubegribeligt uden at fascinationen af den grund aftager; det er som dirigentens gestik når den ses af døde. I kraft af disse handlinger eller bevægelser (som er aktive sansninger) har individet – dvs. værket – sin egen verden i verden, en enestående verden som man kan træde ind i, netop ved at følge de mærkværdige bevægelser og lade sig mærke og bevæge af dem. Værket er altså ikke en verden, *værket har en verden – som krop (korpus), som individ, fører det en verden med sig.*

Den grundlæggende egenskab ved en verden er at man er i den – så længe det varer. Hvilket vil sige at den ikke kan være i én: Man kan ikke rumme den, ikke favne den på én gang og ikke omfatte den med noget begreb. Men man kan følge et utal af veje gennem den. Nogle veje er naturligvis mere interessante – eller bare mere farbare – end andre, og alt efter temperament og

“Under Pavsens mellem to Vers for Eksempel løber en fortsættende Bevægelse. Det er som at se et Løg skyde op og sætte Blomst i ultrarapid Film, en kontinuerlig Bevægelse, hvormed Formerne skyder ud af hinanden, en Vækst, der bevarer en selvfølgelig Forbindelse med Grundformen, Løget.”

Paul la Cour

DIRIGENTENS GESTIK (SET AF EN DØV). – Når et partitur skal omsættes til musik, bruger dirigenten sin krop; med fingre, hænder, ansigtsudtryk former han det musikalske materiale: Han slår takt, intonerer, løfter *crescendi* med opvendte håndflader, krummer kroppen om intensiteter, sva-
jer fraseringer frem med hoften. Vi hører musikken; gestikken ser vi næppe, og dens grundlag – noderne og hans fortolkning af dem – er utilgængeligt for os.

Hvis dirigentens gestik ses af en døv, må det tage sig omvendt ud: Nu er det musikken der er utilgængelig, og de uhørlige toner

omstændigheder færdes man frygtsomt eller sorgløst, nysgerrigt eller skeptisk i større eller mindre områder. Hvad enten man skrider frem systematisk (eventuelt med kortlægning for øje) eller foretager vilkårlige strejftog, vil man efterhånden lære verden at kende, og er man der længe nok, får man vaner og præferencer: Man udvikler særlige måder at omgås tingene på, og man finder steder man holder af, og som man vender tilbage til. *Når man tilegner sig et værk, er man i værkets verden.* Den der virkelig betragter en skulptur, hører et stykke musik eller læser et digt, står ikke udenfor og kigger ind, han lytter ikke ved døren – han er i den verden værket udfolder, og bevæger sig omkring i den.

Lukrets antager at der findes mange verdener rundt omkring i det uendelige univers. Ideen om en skabende gud afvises blankt (hensigten med læredigtet om tingenes natur er netop at udrydde frygten for guderne og rædslen for døden); *alt i verden bliver til som en følge af* – ikke bare tid og tilfælde, som Højholt siger, men – *tid, rum, tilfælde og mønster*: “Alt der er sket i verden kan kaldes tilfældige følger, / dels af tiden og dels af det sted i verden det indtraf” (I, 469f.). Et mønster er, i denne sammenhæng, en atomkonstellation. Ifølge den epikuræiske atomteori som Lukrets udlægger, er der to former for væren: Atomerne (stoffet) og tomrummet mellem dem (stofløsheden, det øde) der gør det muligt for atomerne at bevæge sig og dermed indgå eller opløse forbindelser med hinanden. En fysisk genstand, enhver form for stoflighed (og det vil for ærkematerialisten Lukrets faktisk sige: alt hvad der eksisterer), består af et “netværk” (I, 247) eller væv af atomer som – for en tid og i et rum, tilfældigt og midlertidigt – er knyttet sammen. Med andre ord: *Alle ting er slør* – som i deres vævning kan være løsere eller tættere, finere eller grovere; både tingenes, kroppens, sjælens, de poetiske, værkets og digtets slør tilhører mængden af verdens slør. Alt – fra kompakte genstande som sten eller træ til de mest luftige fornemmelser – er mere eller mindre porøst; tingene er gennemtrængelige og dermed foranderlige, netop

former tilsyneladende dirigentens bevægelser. Hans gestikulerende krop afstikker uforvarende et rum rundt om ham: Han synes at række hænderne, ansigtet, hele kroppen ind i det; og hans gestik beskriver som en art tegnsprog dette rums arkitektur: Her og her og her er der søjler; dér begynder en mur – en hvælving løfter sig, men straks efter følger en snæver gang, og man må sno sig uden om en række forhindringer. Mimikken angiver løbende den skiftende sigtbarhed, lys og mørke, storm og stille. Det tidlige forløb som den døde er afskåret fra at erfare, forvandles til et rum via dirigentens gestik: Kroppen transformerer musik til arkitektur.

fordi de består af atomer og tomrum. Atomerne "mødes på hver en optænkelig måde, og afprøver alting/ som de måske kunne skabe ud af en gensidig binding" (V, 423ff.). Der er ingen brug for en skabende gud: *Stoffet i verden afprøver selv sine formmuligheder. Det er det i stand til takket være en art basal baggrundsstøj, en fundamental dynamik: "dybest i stoffet/ findes en tummel"* (II, 127f.). Atomernes tummel i tomrummet anskueliggør Lukrets karakteristisk nok i et sanseligt præcist og detaljeret billede: "Hvis du opmærksomt ser efter, så snart som sollysets stråler/ trænger sig ind med sit lysvæld i husets kølige mørke,/ da vil du se, at mange små fnug på mangfoldige måder/ hvirvler igennem det tomme og danser netop i lyset. / (...) Heraf kan du så slutte dig til hvordan det går for sig,/ når første-partikler tumler omkring i det mægtige tomrum" (II, 114ff.). Intet forbliver i hvile, alle ting ændrer sig, men hver ting har sin tid, sit tempo: Både skyer, bregner og granit forandrer sig, det sker blot i forskellige hastigheder, og altid i en udveksling med omgivelserne. "Samtlige ting i verden forvandles:/ Vandstrømme, løv og frodige enge forvandles til okser;/ oksens natur kan forvandles og indgå i menneskekroppe, og af vor krop kan til tider vilddyrs kræfter forøges" (II, 874). *Fortsat formforandring er en grundlov for stoffet: Materien morfer.*

Skønt detaljerne kan mangle eller være forkerte, foregriber Lukrets med en til tider forbløffende intuition flere aspekter af den moderne naturvidenskab: ikke bare den elementære kemi – læren om grundstofferne (atomerne) og deres evne til at forbinde sig med hinanden – men også blandt andet termodynamikkens to hovedsætninger og diverse teorier om emergens og 'orden ud af kaos'. Det afgørende i denne sammenhæng er imidlertid ikke om det Lukrets'ske verdensbillede er videnskabeligt korrekt, men om det er filosofisk antageligt, for enhver poetik og enhver æstetik har brug for et begreb om verden: Forståelsen af tingenes natur er en forudsætning for forståelsen af poesiens og kunstens natur. Og Lukrets' verdensvendte teori med dens nøg-

terne, åbentsindede og konstant sansenære forståelse af tingenes natur forekommer mig at være ikke bare antagelig, men indlysende rigtig.

For Lukrets er der intet afgørende skel mellem sproget og verden. Ikke fordi sproget uden videre gengiver verden, det gør det ikke nødvendigvis; men *sproget fungerer grundlæggende på samme måde som (resten af) verden*: Bogstaverne er sprogets atomer; der findes en begrænset mængde af forskellige slags, men de kan sammenknyttes på et ubegrænset antal måder – tænk på støvpartiklerne i lyset – og derved danne alverdens tekster: “det er de samme partikler der danner himlen og havet,/ landjorden, floderne, solen, ja dyrene, kornet og træer,/ men afhængigt af, med hvilke andre de blandes hvorledes,/ tér de sig vidt forskelligt. Se kun i mit digt: der er mange/ bogstaver fælles for mange ord, og dog må du vedgå/ at mine vers, og ordene, afviger stærkt fra hinanden,/ både hvad angår det der blir meddelt og lydenes velklang./ Så meget sker der, blot bogstavets *rækkefølge* blir ændret” (I, 820ff.). Man kan sige at *poesien viderefører stoffets egen afsøgning af formuligheder*. Ligesom tingene er teksterne bygget op i uendelige variationer over de samme få grundelementer; de morfer ind og ud af hinanden, og der er – ikke bare i verden og i sproget, men også mellem verden og sproget – en konstant udveksling af stof via kroppen og dens sansning, sjælen og dens tankespind, værket og dets materiale: Ting og tekster bliver til ved at flossede rester af gamle mønstre væves til nye slør – “de levende lever af lån fra hinanden” (II, 76).

“Intet kan skabes af intet” (I, 149f.), det er Lukrets’ udgangspunkt; tilsvarende “er det umuligt at noget kan blive til intet” (I, 237). Det som set fra et lokalt synspunkt er skabelse og tilintetgørelse, er set i et større perspektiv led i den stadige omdannelse af stoffet. Derfor mener jeg ikke der er belæg for den dramatisering af digtets tilblivelse som man finder i den danske poetiktradition fra det 20. århundrede: la Cour taler om “Skabelse” og “Indgivelse”, Højholt om “ran fra intetheden”, og Thomsen

gør gældende at værket "ikke er af denne verden og derfor kun nåes ved at krydse dødens grænse". Men for mig at se bliver et digt ikke til i et voldsomt spring eller brud: *Et digt træder ikke med ét ind i verden fra et helt andet sted. Det træder frem i verden som (foreløbig) kulmination af en stadigt morfende bevægelse der begynder i sansningen – og ender der.* For selvom digtet når det er færdigt er en relativt stabil form, tager det stadig del i metamorfosen som nu fortsættes i læseren der i sin udfyldning af tekstens 'tomme pladser' viderefører den konkretisering eller fortætning værket i første omgang påbegyndte. Digtets slør væves i læseren sammen med sjælens slør: Hver læser fletter sit tankespind ind i værkets slør og forbinder disse slør med sin erfaring, sin erindring, andre tekster, andre ting. For at værk og læser således kan udveksle stof, må der selvsagt være direkte kontakt mellem dem. Og det er der: Enhver æstetisk erfaring begynder i perceptionen og må hele tiden vende tilbage til den; *et værk, et digt, er først og fremmet en ting som berører éns krop – det er et individ med en verden man sanser, et sanseligt slør i den stadigt muterende masse af VERDENS SLØR.*