

Niels Lyngsø
UNDSKYLD
Elleve synspunkter på
mit forfatterskab

Undskyld. Jeg har misforstået mig selv. Allerede inden jeg udgav min første bog, tog jeg fuldstændig fejl af mit forfatterskab.

I efteråret 1991 besøgte jeg Per Højholt i Hørbylunde. Jeg havde sendt manuskripterne til *Maske & Maskine* og *Væskers vandring gennem porøse vægge og hinder* til ham før jeg ville sende dem til et forlag, for det var *hans* mening om dem der betød noget for mig. Som det generøse menneske han var, inviterede han mig over, og vi sad en hel lang eftermiddag i hans køkken og gennemgik digtene. De timer var *min* forfatterskole.

Romanen talte vi ikke meget om; jeg tror ikke han kunne lide den. Det var jeg noget slukøret over, for jeg var selv svært tilfreds med den: Med dens, syntes jeg, tresseragtigt opløste fortælling og poetisk korrekte metabevisthed, med dens gags og med lånet af personerne Toby/Tobias og Walther fra Laurence Sternes *Tristram Shandy* (som jeg vidste også var én af Højholts yndlingsbøger) måtte den da være en roman lige efter mesterens hoved. Men nej. Det eneste jeg kan huske han sagde om den, var noget i retning af: 'Nu har du så bevist at du kan skrive en roman. Som handler om at det er umuligt at skrive en roman.'

Væskers vandring gennem porøse vægge og hinder er den af mine bøger jeg har det sværest med i dag – jeg kan næsten ikke holde ud at læse i den. Da jeg skrev den, syntes jeg at dens bevidst kunstige verden (bogstaveligt talt med kulisser i stedet for omgivelser og papfigurer i stedet for personer) var cool som Kraftwerk og sjov som Svend Åge Madsen. Men det var en stor misforståelse: Det er en forstemmende bog. Den var, mente jeg, kemisk renset for referencer til levet liv og især mit eget (for som trofast Højholdt-discipel havde jeg naturligvis kritikløst overtaget det berømte diktum om ikke at tage af hovedstolen). Men også her misforstod jeg mig selv. I dag er det tydeligt for mig hvor gennemgribende selvbiografisk romanen er: Den fremstiller en stivnet, tom og kunstig verden – et klaustrofobisk stilleben som, det ser jeg nu, kun kan være frembragt af én ting: min fars livløse blik. Hovedpersonerne i bogen er som ramt af det blik: De har næsten ingen personlighed, ingen selvstændighed, ingen tiltro til verden eller sig selv; de forsøger forgæves at bevare en smule liv (som vel knap er deres

eget) i et fuldstændigt dødt univers: *Væskers vandring* er i alt væsentligt historien om min barndom.

*

Jeg føler mig stærkt anfægtet af den lineære forståelse vi almindeligvis har af væsentlige fænomener som tid, historie, sprog, menneskeliv; jeg kan ikke slå mig til tåls med at de skulle kunne beskrives fyldstgørende som simple forløb med begyndelse, midte og afslutning. Denne anfægtelse er afgørende som drivkraft og tema i mit forfatterskab og årsag til min forkærlighed for lister, encyklopædier og visuel poesi.

*

Intentionen bag de komplekse kompositioner jeg har arbejdet med i *STOF*, *FORCE MAJEURE* og *MORFEUS*, er et ønske om at læseren selv skal finde vej gennem værket. Et værk er en verden, og kompositionsformen i de tre bøger er en eksistentiel, eller måske ligefrem eksistentiellistisk pointe: Man må færdes i værket som man færdes i verden; og uanset om man bevæger sig frygtsomt eller sorgløst, nysgerrigt eller skeptisk, systematisk eller flanerende, er valget den afgørende handling. Og man må selv træffe det. Ethvert valg har konsekvenser. Ikke at vælge har også konsekvenser. Uanset hvad man gør, går man glip af meget, måske det meste. Man mister undervejs, men finder også. Man genfinder og vokser, genfinder og går i stå. Det hænger alt for godt sammen, det hænger slet ikke sammen, det hænger akkurat sammen hist og her. Man må selv finde ud af det.

Det afgørende er altså kompositionen, syntaksen, selve den måde stoffet arrangeres på – i et værk, et digt, en sætning. Man vil, i både den metafysiske, den eksistentielle og den politiske betydning af dette ord, kunne udlede et verdensbillede af syntaksen, af kompositionen.

*

Undskyld. Jeg har misforstået mig selv. De ord der i *STOF* strømmer ned over siderne som regn ned over en rude, taler udenom. De taler uden om smertepunkterne, der fremstår som hvide pletter i bogen, de kniber uden om alt det der brænder i et menneske, og navnlig mellem mennesker. De skyer ilden. Jeg så bevægelsen udad mod universet og indad mod mikrokosmos som et forsøg på at rumme hele verden og dens skønhed i et altomfattende greb. Hvad jeg ikke så, var at bevægelsen i høj grad, ja måske først og fremmest, var centrifugal, dvs. sat i gang af en flugt fra en

midte der tømmes; i min horror vacui så jeg ikke at det som de hvirvlende ord flygtede fra (og samtidig uafvidende drejede sig om) var det centrum som centrallyrikken beskriver: et ”jeg”. Mit ”jeg”. Jeg så kort sagt ikke, så i hvert fald ikke klart, at det verdensvendte samtidig var det militant jeg-fravendte.

Selve ordet ”jeg” bruges langt sjældnere i *STOF* end i nogen af mine andre digtsamlinger, og ordet ”du” – der jo sætter jeget i forhold til et andet menneske – bruges slet ikke. Det vil sige: Det har jeg hidtil frejdigt påstået i foredrag og interview. Undskyld; det passer ikke – jeg har lige tjekket det fordi jeg skulle skrive om *STOF* her. Ordet ”du” optræder faktisk ét sted i bogen, nemlig på side 28 i første linje af det citat der står som motto for ’ilddigtet’: ”Ilden, min Sjæl, kan du aldrig se/ tro ikke Baalet og Lampens Flamme/ thi de er hovmodige; Ilden, min Sjæl/ er det, som bevæger, forvandler:”. Og jeg må undskylde igen: Citatet er en forfalskning. Det er mig der har skrevet de ord, iklædt dem gamle ortografiske gevandter og på skrømt lagt dem i munden på en anden. Som åbenbart forstod at jeg i *STOF* var ude af stand til at se ilden – den ild som senere blussede op i *FORCE MAJEURE* og *MORFEUS* hvor det brændende stof pressede sig mere og mere på, og hvor det krævede et stadigt mere kompliceret formelt arbejde at holde det i ave; den ild som så brød ud i lys lue i *39 digte til det brændende bibliotek* hvor formens forsvarsværker endelig faldt og ilden omsider blev ”det, som bevæger, forvandler”. *39 digte* er så at sige skrevet i de hvide felter der er mellem ordene i *STOF*; i diametral modsætning til *STOF* forsøger dén bog netop at tage fat i ”alt det der brænder i et menneske, og navnlig mellem mennesker”. For nu igen at citere en upålidelig kilde.

*

Intentionen bag de komplekse kompositioner jeg har arbejdet med i *STOF*, *FORCE MAJEURE* og *MORFEUS*, er et ønske om flerstemmighed. Det har altid irriteret mig at man kun kan sige én ting ad gangen. For når tingene siges i en bestemt rækkefølge, indføres der et hierarki mellem dem, eller i det mindste en form for sammenkædning der i mine øjne ofte er et postulat – et postulat om at tingene hænger sammen (eller ikke hænger sammen) på én bestemt måde. Hvilket skjuler at de også hænger sammen (og ikke hænger sammen) på mange andre måder. Sproget er lineært – men jo kun under forudsætning af at man nøjes med at lade én stemme tale ad gangen. Flere stemmer der glider ind og ud gennem hinanden, kan derimod realisere en ikke-lineær poesi der fastholder mangfoldigheden

som mangfoldighed frem for at reducere den til en enfoldig linje som i den monofone og monologiske centrallyrik.

Det afgørende er altså at give plads til hele det skurrende kor af stemmer man rummer. I *Brøndums Encyklopædi* defineres poesi som ”det mange-tydiges nøjagtighed”; en af Per Højholts bøger bærer titlen *Det ubestemte. Studier i præcision*; og min gamle guru Michel Serres talte om ”en eksakt rapsodi”: Det er dét jeg mener.

*

Jo mere kategorisk man formulerer sig om sit forfatterskab, jo mere risikerer man at blive spærret inde i sin egen selvforståelse.

*

Tid og historie forstår vi almindeligvis som noget lineært: Vi tæller timer og år og giver dem fortløbende numre; og vi forestiller os, både i den almene historie og i litteraturhistorien, at begivenheder og epoker følger efter hinanden som perler på en snor. I en lidt mere avanceret udgave af modellen kan der være overlappende eller parallelt løbende spor; men det er stadig en lineær model.

For så vidt som et forfatterskab kan betragtes som et fragment af litteraturhistorien, må det i den lineære forståelse tænkes som et kronologisk forløb, der konkret kan manifesteres i en række Samlede Værkers bind 1, 2, 3 osv. I denne forståelse vil en forfatters tidligere bøger ligge som kilometersten bag ham der vidner om den vej han har tilbagelagt. At anlægge et synspunkt på sit forfatterskab svarer da til at vende sig om og se sig tilbage for at finde ud hvordan man er nået til det sted hvor man står nu.

Sådan kan jeg ikke forstå et forfatterskab, og da slet ikke mit eget; jeg kan ikke på den måde anlægge et ”synspunkt på mit forfatterskab”. For jeg opfatter ikke tid og (litteratur)historie som noget lineært.

Ganske vist er den lineære model meget anvendelig og i nogle henseender også i overensstemmelse med virkeligheden. Men den *er* ikke virkeligheden, ikke hele virkeligheden i hvert fald; og den skjuler nogle væsentlige sammenhænge, ligesom den også kan udviske en afgørende *mangel* på sammenhæng: Hvis man, i litteraturhistorien eller i et forfatterskab, placerer værkerne som punkter langs en linje, vil man nok kunne opnå et vist overblik; men modellen kan ikke forklare at to værker der er naboer til hinanden på tidslinjen ikke har det fjerneste med hinanden at gøre, og navnlig kan den ikke anskueliggøre at to værker der lineært set ligger langt fra hinanden er nært beslægtede.

Siden jeg første gang stødte på den hos Michel Serres, har jeg derfor foretrukket en anden model: Tiden – og dermed også (litteratur)historien, det enkelte forfatterskab og menneskelivet som sådant – forstås bedre som et *netværk*. Det man skal se for sig, er en vidtstrakt struktur i stadig forandring hvor begivenhederne (værkerne, for eksempel) stadig tænkes som punkter, men hvor der er et utal af linjer mellem dem, eller bedre: et utal af tråde, snore og reb, alle mulige forbindelser af forskellig styrke og beskaffenhed, på kryds og tværs af hinanden. Der er både bindinger og løse ender, men potentielt set kan alle punkter forbindes med – eller afskæres fra – alle andre; og i visse tilfælde kan en enkelt manøvre ændre næsten hele netværket. Tag skakspillet som et andet eksempel på et netværk: Brikkerne er punkter som er forbundet (eller uden forbindelse med hinanden) i kraft af deres indbyrdes stilling (trussel, opdækning osv.) – her kan et enkelt træk ændre hele stillingen radikalt. Tilsvarende må et nyt værk ikke blot forstås som det senest tilkomne i en lineær række, men som noget der potentielt set i ét hug kan restrukturere hele netværket, dvs. brat og også bagudgribende ændre den litteraturhistorie eller det forfatterskab det indgår i.

Derfor betragter jeg ikke mit hidtidige forfatterskab som en vej jeg har tilbagelagt, men som et landskab jeg bevæger mig i, og som har forandret sig værk for værk og stadig forandrer sig nu og her, i og med det jeg skriver. Kortet må hele tiden tegnes igen: Nye veje viser sig, gamle færdselsårer eroderer; det der før fremstod som et knudepunkt, svinder ind til en næsten isoleret provins mens et tidligere perifert område pludselig vokser og knytter forbindelser til de fjerneste egne.

*

Intentionen bag de komplekse kompositioner jeg har arbejdet med i *STOF*, *FORCE MAJEURE* og *MORFEUS*, er slet ikke en bagvedliggende intention, men en vedvarende efterrationalisering. Og i øvrigt er mine bag- og eftertanker uden betydning for digtene der løber i zigzag ud over siderne eller deler sig og spreder sig, gemmer sig på sider uden sidetal så man aldrig kan finde dem igen – alt sammen i et forsøg på at narre døden. Hvilket naturligvis er forgæves.

Det afgørende er nemlig at skønt både verden og værket kan være nok så komplekse og labyrintiske, kan vi hver især kun gå én vej igennem. Man kan som bekendt kun være ét sted ad gangen, kun læse ét digt, ét vers, ja ét ord ad gangen. Og jo, man kan gå tilbage og vælge en anden vej eller den samme igen, men anden gang er altid anderledes end første, og uanset hvor meget linjen snor sig og går baglæns eller i ring, er den stadig en linje.

Hvor jeg i *STOF*, *FORCE MAJEURE* og *MORFEUS* forsøgte at lægge hele stisystemet af muligheder frem, gik jeg med *39 digte til det brændende bibliotek* selv ind i labyrinten og valgte en traditionel, centrallyrisk vej gennem den. Det kan virke trivielt, men for en militant jeg-fravendt digter som mig, for en lineært udfordret, polyfont drømmende figurdigter som mig, var dét det allersværeste: At skrive enstemmige, grafisk helt neutrale digte og arrangere dem i et lineært forløb der fulgte mit eget livsløb.

Undskyld – jeg er ved at geråde ud i en ny misforståelse: Jeg er godt i gang med at bilde mig ind at der er en afgørende modsætning mellem min gamle, komplicerede trilogi og min nye, enkle digtsamling. Men nu går det op for mig (jeg burde have mine skolepenge tilbage, for det er virkelig en yderst triviel kendsgerning) at der jo sagtens kan være et hav af stemmer i en monofon digtsamling, en hel labyrint af krydsreferencer i en tekst der følger én bestemt vej gennem landskabet, at netværket med andre ord sagtens kan foldes ind i en gennemført lineær komposition – for det folder sig ud til netværk igen i læserens hoved hvor det polyfone landskab uden videre genopstår. Det er ganske enkelt sådan vi læser (og skriver): Ud fra en simpel lineær sekvens af bogstaver danner vi et komplekst univers. Ganske som den lineære dna-sekvens kan omdannes til en kompleks organisme, ganske som universets uendeligt komplicerede netværk af stof i fysikken skrives ned til fire fundamentale kræfter i en lineær verdensformel (som det er fysikernes lod at blive ved med at gennemskrive). Både kroppen og verden oversætter altså ubesværet mellem lineær sekvens og spatial kompleksitet – hvorfor skulle sproget arte sig anderledes?

*

Intentionen bag de komplekse kompositioner jeg har arbejdet med i *STOF*, *FORCE MAJEURE* og *MORFEUS*, er et ønske om at fremhæve og udnytte poesiers visuelle potentiale. Ordenes møde med øjet eller øret går i de fleste andre sammenhænge upåagtet hen – sansningen er et forkontor man haster igennem for at nå frem til chefen: meningen, forståelsen. Men ikke i poesien. De fleste ved at den måde et digt læses op på er afgørende, netop for forståelsen af det: En oplæsning kan næsten ødelægge et digt – eller skabe det. Færre tænker på at noget tilsvarende gør sig gældende for opsætningen. Der er et stort udtrykspotential i de (typo)grafiske muligheder, og det er de færreste digtere der udnytter det, men det afgørende er under alle omstændigheder at opsætningen (ligesom oplæsningen) ganske enkelt er så prægnant at man slet ikke kan lade være med at standse i sansningens forkontor og dvæle ved ordenes form uden

at bekymre sig om hvad de siger. For så kommer chefen pludselig ud fra sit gemak: Meningen træder frem.

Det afgørende er altså at fastholde poesien i dens sanselighed. Jeg holder meget af intellektet og alt det man kan med det; men det har sin begrænsning: Man kan ikke som læsende eller lyttende – og da slet ikke som skrivende – tænke sig frem til et digt; man er nødt til at se det, høre det, mærke det, lade det ske. Der er, både i frembringelsen og i tilegnelsen af poesien (og kunsten i det hele taget), et uomgængeligt og potentielt angstprovokerende kontroltab: Ingen skønhed uden skræk – hvem *er* chefen?

*

Undskyld. Jeg har misforstået mig selv. Jeg troede jeg havde udviklet mig som forfatter, og at jeg kunne fortælle en historie om en lidt forkrampet og berøringsangst ung digter der med tiden blev moden og følsom (eller måske en knap så flatterende historie om en ambitiøs og eksperimenterende ung digter som da han var ude over den første ungdom faldt til patten og skrev traditionel centrallyrik?). Jeg troede i hvert fald at der var himmelvid forskel på den verdensvendte poesi i *STOF* anno 1996 og de selvbiografisk prægede *39 digte* anno 2007. Men nu går det op for mig at titlen på de nye digte og mit slagord fra dengang (jf. de to tvillingeessays ”For en verdensvendt poesi” og ”Kølig ekstase”, begge skrevet i forbindelse med *STOF*) i bund og grund siger det samme: Der er ingen forskel på *den kølige ekstase* og *det brændende bibliotek*; i begge udtryk finder man en modsætning mellem på den ene side det behersket registrerende, tørt distancerede, og på den anden side det ukontrollabelt overvældende, potentielt tilintetgørende. Modsatningen er velkendt (fornuft og følelse, Apollon og Dionysos, osv.); min pointe er at jeg ikke vil vælge den ene frem for den anden, hverken som ideologi eller kunstnerisk strategi, men fastholde dem begge i et dirrende paradoks. Og i min forståelse af dette grundlæggende forhold – den cool forms forhold til det hotte stof i poesien – er der ikke sket nogen som helst udvikling.

Jeg troede jeg i *39 digte til det brændende bibliotek* var kommet *back to basics*, at ”formens forsvarsværker endelig faldt” så stoffet fik lov at brænde igennem, og at der i dén bog var tale om forholdsvis ukomplicerede ”dogmedigte”. Men det passer ikke. For ved nærmere eftertanke, og ved at blade i mine notesbøger og udkast, kan jeg se at min arbejdsmetode har ændret sig meget.

Frem til og med *MORFEUS* har jeg arbejdet med dét jeg for mig selv har kaldt ”guldgravermetoden”. Den går ud på at man dynger en masse

slagger op, finder og polerer de par guldklumper der måtte være, og smider resten væk. Det formelle arbejde, i *STOF*, *FORCE MAJEURE* og til dels i *MORFEUS*, gik altså først og fremmest (jeg ser her bort fra de metriske, rimede digte) ud på at sortere og komponere de stumper det nu var lykkedes at grave frem – og så koncipere en plausibel storform det hele kunne indgå i.

Helt anderledes har det været til dels med *MORFEUS*, og især med *39 digte til det brændende bibliotek*: Nu skriver jeg ikke nær så mange førstehug og smider heller ikke helt så mange af dem væk; til gengæld bliver hvert eneste digt testet igennem på kryds og tværs i en række procedurer som man samlet set kunne kalde ”den lille kemiker-metoden”: Teksten udsættes for en række prøver (flere end jeg nævner her) for om muligt at aftvinge den en ændring til det bedre: Jeg undersøger om centrale gloser kan udskiftes med synonymmer; jeg afprøver så godt som alle tænkelige linjebud, både med henblik på versenes (mulige dobbelt-) mening og deres musik; jeg omsætter teksten til prosa for at fokusere på tegnsætning, syntaks og sætningsrytme; eller jeg skriver den i en ren metrisk notation (*linea & virgula*) for at koncentrere mig om versgangen. En ændring på ét niveau medfører naturligvis ændringer på de andre: Hvis jeg af syntaktiske grunde vil ændre en formulering, bliver versgangen anderledes; hvis jeg af rytmiske eller grafiske grunde vil forlænge en linje, ændres sætningsbygningen måske, osv.

De *39 digte til det brændende bibliotek* er med andre ord mindst lige så omhyggeligt forarbejdede som de rimede sonetter i *MORFEUS*; og ud fra et rent formelt, håndværksmæssigt synspunkt har disse såkaldt frie vers været langt mere krævende at skrive. Det siger naturligvis intet om deres kvalitet (et råt førstehug kan give et lige så vellykket (eller mislykket) resultat som det fineste filigranarbejde); så når jeg her fortæller om min måde at arbejde på, er det kun for at klargøre følgende: Jo mere stoffet brænder på, jo mere kræver det en formel beherskelse; og jo mere formel beherskelse man er i besiddelse af, jo tættere kan man gå på ilden. Poesien er (vær altid mistænksom når nogen siger ”poesien er” – højst sandsynligt har vedkommende misforstået sig selv) netop denne dobbeltheden: den kølige ekstase, det brændende bibliotek. Som Johannes Ewald skrev i et synspunkt på *sit* forfatterskab: ”Man bør, troer jeg, være nogenledes kold, for at kunne skildre sin Ild.”

*

Da jeg var helt ung, havde jeg et forfatterskab. Det var et simpelt bogskab i lakeret finer, købt i genbrugsbutikken Pjot på Islands Brygge, og

dér anbragte jeg højtideligt mine udkast til det der senere blev *Maske & Maskine* og *Væskers vandring gennem porøse vægge og hinder*. Skabet kunne samtidig med lethed rumme min beholdning af hjemmedyrket pot (som jeg opbevarede i en høj kagedåse med et regnbuefarvet ”Greenpeace”-klistermærke på), for de par kinabøger og maskinskrevne A4-ark mine skriverier på det tidspunkt bestod af, fyldte ikke meget. Men i mine selvberusede digterdrømme forestillede jeg mig at jeg med tiden ville kunne sætte det ene skamroste mesterværk efter det andet ind på hylderne, og at mit forfatterskab i en mytologisk fjern fremtid ville rumme intet mindre end mine Samlede Værker – hvorefter jeg ville kunne lukke lågen, dreje nøglen om og lægge mig til at dø med anstand.

Sådan er det ikke gået. Jeg har ikke længere noget forfatterskab; som nævnt tænker jeg snarere mine skriverier som et landskab – et landskab der rummer mine spredte værker, og som for hver bog går under og genopstår. De erfaringer jeg gør mig i en bog, kan nemlig ikke bruges igen; de ophobes ikke – de synker ned i landskabet og forandrer det. Hver gang jeg er færdig med en digtsamling, har jeg en følelse af at det er den definitivt sidste, for jeg ved virkelig ikke hvad det næste dog skulle være; men tiden går, og et sted i det fjerne – eller lige bag min ryg – vokser nye hvide pletter frem, og så kommer skriften på arbejde igen, for jeg kan endnu engang bilde mig ind at det jo først er *nu* jeg for alvor begynder at forstå hvad det hele drejer sig om – indtil jeg har skrevet mig frem til næste uvidenhed, næste misforståelse, næste definitive version af landskabet.

I en mindre skala er der sket noget tilsvarende på denne korte guidede tur: Jeg har forsøgt at bevæge mig rundt i landskabet (og lidt ned i dets arkæologiske lag) for at anlægge en række forskellige synspunkter; alligevel har jeg en fornemmelse af at det vigtigste hele tiden har forskudt sig som en skygge i randen af synsfeltet: Hver gang jeg vender mig mod den, er den væk; men kort efter mærker jeg igen dens isnende ånde i nakken.

Omtalte værker

Maske & Maskine, digte, 1992

Væskers vandring gennem porøse vægge og hinder, roman, 1992

STOF, digt, 1996

FORCE MAJEURE, digt, 1999

MORFEUS. Digte & poetik, 2004

39 digte til det brændende bibliotek, 2007

Komplet værkliste og yderligere oplysninger på www.nielslyngsoe.dk