

Gentagelsens verden i Inger Christensens digtning
Per Lindegård

Gentagelsens verden i Inger Christensens digtning

Per Lindegård

©Per Lindegård, Stockholms universitet 2016
ISBN 978-91-7649-382-3

Tryckeri: Holmbergs, Malmö 2016
Distributör: Institutionen för kultur och estetik

Indhold

1 Indledning.....	11
1.1 Målsætning og udvalg.....	11
1.2 Fremgangsmåde	12
1.3 Introduktion til Inger Christensen	12
1.4 Teoretisk baggrund	15
1.5 Gentagelsen og systemet.....	21
1.6 Gentagelsens aspekter	23
Nærvær–fravær	23
Tid.....	24
Oprindelse, begyndelse og afslutning.....	24
Endeligt-uendeligt.....	25
Bevægelse/stilstand	25
Sproget.....	26
1.7 Gentagelsernes funktioner	27
1.8 Metode	27
1.9 Anden forskning	28
1.10 Læsevejledning	29
2 ”Vandtrapper”, verden som gentagelse og forvandling.....	30
2.1 Jaguaren, brevene og digtjeget.....	35
2.2 Bevægelser i marmor og tekst	37
2.3 Mellem digt og virkelighed	38
2.4 Refleksion	42
3 <i>det</i>	44
3.1 Strukturen og typografien i <i>det</i>	44
3.2 PROLOGOS.....	46
Den første udifferentierede del.....	46
Begyndende differentiering	50
Forskellige instanser i teksten	51
Fra bevægeligt kaos til stivnet orden.....	53
Skabelsen i verden og i teksten	54
3.3 LOGOS.....	59
Viggo Brøndals kategorier	60
SCENEN symmetrier.....	61
Om ”kulisser”	67

SCENEN konnexiteter	68
3.4 Refleksion	80
HANDLINGEN variabiliteter	81
TEKSTEN symmetrier	86
3.5 Refleksion	91
TEKSTEN kontinuiteter og integriteter	93
TEKSTEN universaliteter	95
3.6 EPILOGOS	98
3.7 Om forholdet mellem PROLOGOS og EPILOGOS	109
3.8 Gentagelserne som puls i det	111
3.9 Refleksion	113
4 <i>Brev i april</i>	115
4.1 Systemet i <i>Brev i april</i>	115
4.2 Verden, sproget, oplevelsen af verden	117
4.3 At være i verden. Dynamikken mellem ydre og indre virkelighed	118
Ankomst, lys	118
Edderkoppens spind	122
Undren og under, sproget	124
Sorg, omsorg	130
4.4 Del VI, Sprogets verden	132
Første strofe	132
Anden strofe	134
Tredje strofe	135
Fjerde strofe	135
Femte strofe	137
4.5 Del VII: Den fysiske verden	138
4.6 Refleksion	139
5 <i>alfabet</i>	141
5.1 Systemet i alfabet	141
5.2 a-digtet	142
5.3 i-digtet	143
Du'et i i- og k-digtet	144
5.4 ABCD- ødelæggelsesvåben	145
Defolianterne findes	149
5.5 Det skrivende hjerte	150
5.6 n-afsnittet	151
Duerne og digtene	152
”nu går drømmerne åbenlyst rundt”	155
5.7 Refleksion	157
6 <i>Sommerfugledalen</i>	160
6.1 Sonet I	161
6.2 Sonet II	163

6.3 Sonet III	165
6.4 Sonet IV	166
6.5 Sonet V.....	168
6.6 Sonet VI	170
6.7 Sonet VII	172
6.8 Sonet VIII.....	173
6.9 Sonet IX	175
6.10 Sonet X.....	176
6.11 Sonet XI.....	177
6.12 Sonet XII	178
6.13 Sonet XIII	180
6.14 Sonet XIV	181
6.15 Sonet XV - mestersonetten.....	182
6.16 Som'erfugledalen	184
6.17 Sonetkransen, de gentagne vers og mestersonetten.....	185
6.18 Værkets to akser	186
Tidsaksen.....	186
Skin-virkelighedsaksen	187
7 Afslutning. Gentagelsen, sproget og verden	192
Bibliografi	198
Personregister	203

Tack!

Först och främst ett varmt tack till min handledare Anders Olsson för tålmodigt, kunnigt och uppmuntrande stöd.

Tack till Institutionen för kultur och estetik för möjligheten att genomföra detta arbete. Tack till alla lärare och doktorandkollegor som i och utanför seminarierna bidragit med kunskapar, synpunkter, stöd och uppmuntran.

Ett särskilt tack till Anna Jungstrand, Jesper Olsson och Anders Cullhed för noggrann granskning av min text, och till Elisabeth Friis för språkgranskning.

För ekonomiskt bidrag vill jag tacka Birgit och Gad Rausings Stiftelse för Humanistisk forskning.

Till sist ett stort, varmt tack till Elisabeth för ditt stöd och ditt tålamod.

1 Indledning

Incitamentet til denne afhandling er en interesse for Inger Christensens brug af gentagelser i sin digtning, hvad de gør med og i teksten, hvad de betyder, og hvad der gør dem til noget særligt i netop hendes tekster. Indledningsvis gives en introduktion til hendes digtning, en oversigt over afhandlingens teoretiske udgangspunkter samt en kortfattet oversigt over forskellige former for gentagelser i forfatterskabet.

1.1 Målsætning og udvalg

Afhandlingens formål er at udforske gentagelserne i de valgte tekster, deres funktion, hvordan de arbejder i teksten og deres rolle for betydningsdannelsen. Hypotesen er, at gentagelserne i kraft af sin virkning i teksten skaber betydning, uanset hvad der gentages. Betydningsdannelsen kan foregå i det store ud fra det system, teksten er organiseret i, og i det små ved hjælp af ordspil, rim, allitterationer, anaforer, anagrammer og lignende. En yderligere hypotese er, at gentagelserne spiller en afgørende rolle, når det lykkes for teksten at udtrykke det, der ikke kan udtrykkes med ord, det, der ligger før ordet (prologos), og det, der ligger efter (epilogos). En tredje hypotese er, at gentagelserne spiller en afgørende rolle for den livs- og verdensanskuelse, som kan udledes af Inger Christensens værker. ”Vandtrapper” (1969), udvalgte dele af *det* (1969), *Brev i april* (1979), *alfabet* (1981) og *Sommerfugledalen* (1991) vil blive analyseret, fortolket og belyst ved hjælp af relevante dele af sekundærlitteraturen. Disse fem værker er valgt, fordi gentagelserne her bruges inden for de gennemgående systemer, som Inger Christensen har konstrueret eller valgt som ramme og drivkraft i sit værk. Gentagelser spiller også en betydningsfuld rolle i hendes prosaværker *Evighedsmaskinen* (1964), *Azorno* (1967), *Det maledede værelse* (1976) og hendes bidrag til *Septemberfortællingerne* (1988), men det skulle føre for vidt at medtage disse også. Det er en rimelig afgrænsning at holde sig til de lyriske værker, hvor gentagelser fremtræder så tydeligt i samspil med de systemer, hvert enkelt værk er opbygget efter. Jeg vil på ingen måde påstå, at gentagelser ikke skulle præge de tidligere digtsamlinger *Lys* (1962) og *Græs* (1963). Sandsynligvis har Roman Jakobson och Jurij Lotman ret i at gentagelser udmærker det poetiske sprog

som sådan.¹ I så fald skulle denne afhandling kunne komme frem til en triviell sandhed, at også Inger Christensen bruger gentagelser. Hvad jeg snarere vil vise er at gentagelsen har en særlig funktion og derfor får særlige konsekvenser i hendes værker, især i forbindelse med de forskellige systemer i de ovennævnte digtsamlinger.

1.2 Fremgangsmåde

Gentagelsen vil i det følgende blive undersøgt analytisk og strukturelt med tilføjelse af visse filosofiske perspektiver. Dens rolle i systemernes konstruktion vil blive behandlet under de enkelte værker. Strukturelt set medvirker gentagelserne i indholdet til at skabe sammenhæng i teksten. De skaber struktur ved at komme igen på steder, som kan forudsiges, og variation ved tilsyneladende tilfældige genkomster. Det handler her ofte om gentagelser med ganske lange mellemrum. En del andre gentagelser i reglen med kortere afstand imellem sig har en skabende funktion og danner afsæt for ordlege, vridninger af et ordenes kalejdoskop for eksempel gennem dannelsen af anagrammer. Der kan også være tale om dannelsen af nye ord ved blot at ændre et eller nogle få bogstaver eller ved at først bruge et ord i én betydning for straks derefter at genoptage det i en helt anden, en komponent i det Novalis kaldte sprogbegejstring.²

1.3 Introduktion til Inger Christensen

Hvis jeg står
alene i sneen
blir det klart
at jeg er et ur
hvordan skulle evighed
ellers finde rundt³

Sådan præsenterer Inger Christensen sig i det første digt i sin første digtsamling *Lys* 1962. Læseren betvivler ikke at han her har at gøre med en digter, som indtager sin plads i verden med selvfølgelighed, og som det efterhånden viser sig med en klar bevidsthed om, hvad det indebærer at være en del af denne verden. Hendes tekster er en betydningsfuld del af den litteratur, som

¹ "Grammatikens poesi och poesins grammatik" i Roman Jakobson, *Poetik och lingvistik: litteraturvetenskapliga bidrag*, PAN/Norstedt, Stockholm, 1974, side 180–194. Jurij Lotman, *Den poetiska texten*, Pan/Norstedt, Stockholm, 1974, side 58–64.

² Udtrykket kommer fra hans berømte "Monolog" 1798. Findes i Novalis, *Fragment*, Propexus, Lund, 1990, side 104–107).

³ *Samlede digte*, 7. oplag, Gyldendal, København 2007, side 13.

kom ud af det kreative miljø som tressernes danske poesi udgjorde med navne som Klaus Rifbjerg, Hans-Jørgen Nielsen og Per Højholt. Fra 1959–1976 var hun gift med digterkollegaen Poul Borum. Hendes lyrik bevæger sig efter de to første digtsamlinger *Lys* (1962) og *Græs* (1963), måske under indtryk af svenske konkretister og tyske systemdigtere, bort fra en mere traditionel modernisme og i mere avantgardistisk retning og karakteriseres herefter ofte som skrifttematiserende- og/eller systemdigtning. Hun var selv ikke så glad for den form for etiketter. Et andet karakteristisk træk som gennemsyrrer hendes produktion er det eksperimentelle. I værkerne fra og med *Evighedsmaskinen* (1964) prøver hun stadigt nye former. Hun deltager sammen med andre forfattere i flere spektakulære projekter. *Septemberfortællingerne* (1988) kom til gennem et samarbejde i en gruppe på otte forfattere. Under en kortere tid var de samlede på Sardinien for at skrive noveller inden for rammerne af en rammefortæling, som også blev til under arbejdets gang. 1992 deltog hun i et endnu vildere eksperiment *Hvis liv fortalt af hvem*, et romanprojekt med otte forfattere, som her skrev fortællingen frem, således at én har påbegyndt historien for så at lade den næste fortsætte. Sandsynligvis har romanen været et par omgange rundt i gruppen, inden den blev færdig. Så sent som 1999 deltog Inger Christensen i endnu et kollektivt eksperiment, et kædedigt, en japansk renshi. Sammen med japaneren Ôoka Makoto, tyskeren Jürgen Becker og polakken Adam Zagajewski skrev hun under fire dage i efteråret 1999, *Hængebroer*, som omgående præsenteredes ved en offentlig oplæsning på Akademie der Künste i Berlin. De deltagende digtere aftaler selv reglerne, inden de sætter i gang. Den vigtigste er at enhver af dem i sin tekst associerer videre på det umiddelbart foregående digt – og kun det. Man kan tænke sig at disse kollektive eksperimenter i lighed med systemerne har fungeret som katalysator for kreativiteten.

Men eksperimenterne er mindst lige så vidtgående i hendes individuelle arbejde og fremgår tydeligt af såvel hendes tre romaner som hendes fire sidste lyriske værker. Frem for alt fremgår det af de rammer eller systemer, hun sætter sine tekster ind i. Temaet i *Evighedsmaskinen* er genopstandelse, og alle kapitler har som overskrift forskellige tegn for mængden 1, (1^1 , 1^2 , 1^3 etc.). I *Azorno* er den traditionelle narrative struktur helt saboteret, og til gengæld er en ny bygget op af gentagelser, som er indlagt i hinanden som kinesiske æsker. Her findes lange afsnit – op til en hel side – som gentages ordret eller næsten ordret i forskellige kontekster, og det er således dem, der skaber sammenhæng mellem tekstens forskellige dele. 1969 udkommer hendes store gennembrudsværk *det*, som er bygget over tallene 3, 8 og 66 og på lingvisten Viggo Brøndals systematisering af sprogets præpositioner.⁴ Hvert og et af de følgende digtværker bygger på et nyt system, *Brev i april* på permutationer inspireret af den serielle

⁴ Viggo Brøndal, *Præpositionernes Theori: Indledning til en rationel Betydningslære*, Bianco Luno, København, 1940

musik, *alfabet* på alfabetet og Fibonacci's talrække, hvor talværdien øger med stadigt stigende hastighed – i lighed med universets udvidelse. *Sommerfugledalen* er konstrueret som en klassisk sonetkrans. Alle disse formeksperimenter er så gennemarbejdede at de forlængst er forbi forsøgsstadiet og står som fuldenkte værker.

At Inger Christensen for hvert nyt digtværk opfinder et nyt system, kan også ses som et tegn på, at der ikke er nogen grund til at arbejde videre med dem, og at nye tekster kræver nye systemer. Karakteristisk for systemerne er, at deres regler bygger på gentagelser, tydeligst i *Sommerfugledalen*, hvor første vers i hver sonet er en gentagelse af den sidste i den foregående, og hvor den afsluttende mestersonet gentager alle førstevers, men også den gentagne additionsoperation i *alfabet* er et tydeligt eksempel. Inger Christensen har i et interview fortalt, hvordan systemernes faste rammer bliver en forudsætning for den kreative proces at skrive en tekst:

At skrive hvad jeg lige kan hitte på, er ikke tilfredsstillende. Det tilfredsstillende er det jeg kommer til at skrive om, mens jeg sidder og tænker over noget andet. Det er derfor jeg laver de dér systemer, for mens jeg tænker over systemet, og især når jeg er kommet i gang med at samle ord ind, så kommer først alle de ting op i mig som jeg egentlig skal skrive.

Systemet er vanvittig besværligt, men det får én til at tænke på en måde som man ikke havde tænkt sig på forhånd, skrive frem mod et sted der af tilfældige grunde ligger fast. Det er vel det der i praksis er dejligt ved systemer, at de tvinger dig til at gøre noget andet end det der er lettest at gøre.⁵

I og med at systemerne er tilfældigt valgte – tilfældige i forhold til tekstens indhold – åbner de ifølge Inger Christensen muligheder for, at det tilfældige får plads i digtningen, samtidig som digteren tvinges ind i områder, som hun ellers aldrig var kommet til at tænke på; denne paradoksale kombination af tilfældighed og nødvendighed går som en rød tråd gennem hele hendes digtning både som metode og som tema.

Gentagelserne findes ikke blot i systemernes store linjer, men også i de små sammenhænge som for eksempel rim, anaforer, ordspil og andre retoriske greb. Ofte giver disse gentagelser teksten et præg af noget rituelt, en bøn, en besværgelse eller lignende performative udtryk. Men mest bliver gentagelsen en aktør i den uophørlige tilblivelse, der finder sted i teksten.

Endelig finder vi også intertekst som gentagelser, åbne eller skjulte citater af andre tekster.

⁵ Erik Skyum-Nielsen, *Modsprogets proces*, Arena, København 1982, side 91f.

1.4 Teoretisk baggrund

Gentagelsen optræder således gennemgående i hele Inge Christensens digtning. Men den har ingen given betydning, som gør at den kan henføres til en bestemt idéstrømning. Dog findes der filosofiske perspektiver, som belyser hendes brug af gentagelsen, og her følger en oversigt over dem, som har fremstået som de vigtigste i min undersøgelse.

Allerede Heraklit berører gentagelsens væsen i sit berømte fragment om at man ikke kan bade i den samme flod to gange. Søren Kierkegaard indleder *Gjentagelsen*⁶ med at fortælle en anekdote om, hvordan Diogenes gendriver Heraklits modstandere eleaternes påstand om bevægelsens umulighed blot ved at gå frem og tilbage i rummet. Samme bevægelser gør læseren, når han i en tekst støder på gentagelser, hvilket skaber dynamik i teksten. Der sker en sammentrækning, hvor gentagelsens første og andet nærmes til hinanden eller lægges ind over hinanden – og der skabes en fornemmelse af at det, som gentages, skønt uobserveret, har været til stede hele tiden i det mellemrum, som egentlig er dets fravær. Her opstår spørgsmålet, om et udsagns første forekomst er det oprindelige og de følgende gentagelser er kopier, eller om alle forekomster er ligestillede, således at den første også er en gentagelse. Med tanke på at læse-akten er en bevægelse frem og tilbage, synes den sidstnævnte mulighed at være den rimeligste. Kierkegaard vil dog ikke sætte lighedstegn mellem de to forekomster:

Gjentagelsens dialektik er let; thi det, der gjentages, har været, ellers kunde det ikke gjentages, men netop det, at det har været, gør Gjentagelsen til det Nye.⁷

Gentagelsesprocessen indebærer altså forandring; at gentage det, der har været, forvandler det til noget nyt. Dette er en tanke, som Deleuze spinder videre på, når han ser gentagelsen som tilblivelse, et aspekt som er helt centralt i Inger Christensens digtning. Men tilbage til den bevægelse der skabes af gentagelserne, konkret eksemplificeret ved læserens bladen frem og tilbage, når han støder på fænomenet. Gentagelsesstrukturen i *Azornos* første sætning på side 7 i romanen, ”Jeg har ladet mig fortælle at jeg er den kvinde han møder allerede på side otte”, får først læseren til at tænke baglæns til tiden før handlingens begyndelse og dernæst til at blade frem til side otte for at se om teksten taler om sig selv. Der sker således fysisk en bevægelse frem og tilbage og psykisk en bevægelse tilbage i tiden og frem til nuet igen – parallelt med den af Kierkegaard gengivne anekdote og hans – eller i hvert fald det kierkegaardske pseudonym Constantin Constantius’ – syn på erindring og gentagelse:

⁶ Kierkegaard, Søren, (Constantin Constantius) *Gjentagelsen* (1843), i *Samlede værker* 5, Gyldendal, København 1962.

⁷ Kierkegaard, *Samlede værker* 5, side 131.

Gjentagelse og Erindring er den samme Bevægelse, kun i modsat Retning; thi hvad der erindres, har været, gjentages baglænds; hvorimod den egentlige Gjentagelse erindres forlænds.⁸

I denne elegante, ironiske kiasme viser forfatteren gentagelsens dobbelthed som erindring om det, der har været, og som nærværende i nuet, det nye. Samtidigt som citatet sprogligt er den pendlende bevægelse, som Diogenes foretager sig i anekdoten, sker der i dets forløb i kraft af gentagelsen også en forandring i betydningen af ordet "Gjentagelse", den tilsyneladende lighed mellem begreberne erindring og gentagelse er blevet en forskel; noget nyt er blevet til. Mens tiden går, i mellemrummet mellem det, der har været, og det nye, i pendlingen mellem datid og nutid, gentagelsens tidligere og aktuelle forekomst, sker der en tilblivelse, noget nyt. Når et ord, en sætning eller et tema dukker op i en tekst igen, bliver læseren –hvis han opdager det – bevidst ikke bare om gentagelsen, men også om dens fravær i mellemrummet mellem de to forekomster. Gentagelsen bliver et spil mellem nærvær og fravær; i spillet sker en tilblivelse, "det Nye" bliver til. Mærkeligt nok genererer bevidstheden om fraværet også en fornemmelse af, at det der gentages på en eller anden måde er til stede i mellemrummet mellem de to forekomster, et fænomen, der medvirker til at fortætte en tekst og skabe kontinuitet i den. Med denne indbyrdes afhængighed mellem de forskellige forekomster af gentagelsen kan ingen af dem beskrives som den oprindelige. Gilles Deleuze beskriver det således

I alle tilfælde forbliver gentagelsen noget som ligger uden for det gentagne som må sættes som det første; grænsen oprettes mellem en første gang og selve gentagelsen. Spørgsmålet om den første gang unddrager sig gentagelsen (og i så fald refereres til som "én gang for alle") eller om den tværtimod lader sig gentages inden for en cyklus eller fra en cyklus til en anden, kommer helt an på en given iagttagers refleksioner.⁹

Dette fører videre til spørgsmålet om uendeligheden, den egentlige uendelighed som ikke bare er uden afslutning, men også uden begyndelse, et spørgsmål som vil blive belyst i afhandlingen.

Friedrich Nietzsches idé om den evige genkomst udgør også på sin særlige måde et perspektiv på begrebet gentagelse. Hvor Kierkegaard beholder tidens linearitet – selv om han vender op og ned på den med sine paradokser – så kræver Nietzsches perspektiv, at man ser tiden som hverken lineær eller cirkulær – eller måske både og. Den evige genkomst findes i øjeblikket og i

⁸ Kierkegaard, *Samlede værker 5*, side 115.

⁹ Gilles Deleuze, *Difference et répétition*, (1968), Presses Universitaires de France, 1993, side 376f. (Min oversættelse fra fransk). "De toute façon, la répétition reste extérieure à quelque chose de répété, qui doit être posé comme premier; la frontière s'établit entre une première fois et la répétition même. La question de savoir si la première fois se dérobe à la répétition (on dit alors qu'elle est « une fois pour toutes »), ou si, au contraire elle se laisse répéter dans un cycle ou d'un cycle à un autre — dépend uniquement de la réflexion d'un observateur."

uendeligheden. Ifølge Eugen Fink sker genkomsten ikke i tiden; den *er* tid.¹⁰ Den evige genkomsts tid er uden begyndelse, der findes en evigt genkommende fortid, en evigt genkommende fremtid og et evigt nu, et øjeblik som også kommer igen, er kommet igen. Genkomsten er uendelig, også det evigt genkommende øjeblik. Den evige genkomst er altså noget andet end en hændelse, og den sker ikke i den fysisk målelige tid, det uendelige findes inden for det endelige. Evigheden er *i* tiden, ikke hinsides tiden. Hele idéen om evig genkomst ligger uden for vores gængse opfattelse af tid som lineær. Den er snarere at betragte som en totaloplevelse gennemsyret af glæde og begejstring, dionysisk, og på den måde modsat både den platoniske tanke om virkeligheden som en bleg og begrænset efterligning af en evig idé, og den pessimistisk kristne gentagelse i arvesyndens skikkelse. Villy Sørensen formulerer det således:

Der er ingen evighed hinsides livet, men livet selv er evigt; tilværelsens inderste væsen er ikke evigt og uforanderligt som hos Platons ideverden, men evig tilblivelse; livets mening er ikke selvfornægtelse som hos Schopenhauer, men evig selvbekræftelse, og buddhisternes kredsløb, samsara, er ikke den store forbandelse, men den store velsignelse.¹¹

Fredrika Spindler skriver:

den evige genkomst – som for Nietzsche ikke betyder altings ustandselige genkomst i et cirkelforløb ligesom i visse orientalske og antikke filosofier, men tværtimod at kun det udvalgte, bekræftede og genbekræftede eksisterer i evighed, og ustandseligt fortsætter at sætte spor i det som opstår.¹²

Det handler altså om tilblivelse – ”det som opstår”, genkomstens – og gentagelsens – betydning for tilblivelsen, ”det Nye”. Dette tages op af Deleuze, og sporet er et vigtigt begreb i Derridas filosofi.

Også i Sigmund Freuds psykoanalyse er gentagelsen et centralt begreb. Det, som er fortrængt, er ikke tilgængeligt for hukommelsen eller erindringen, men kan udspille sig i relation til analytikeren og til omverdenen som gentagelse af det oprindelige traume eller konflikt, eventuelt forklædt. Hans begreb gentagelsestvang betyder, at det som ikke kan erindres må gentages, ofte som fortætning eller forskydning, processer som genfindes såvel i drømmen som i poesien. I analysen kan i bedste fald det som gentages gøres bevidst og tvungen at gentage ophøre.¹³ Det er gentagelsestvangen som fører Freud ind på begrebet dødsdrift.

¹⁰ Eugen Fink, *Nietzsches Philosophie*, Kohlhammer, Stuttgart 1968, side 98. “was sein wird, ist schon gewesen, und das Vergangene ist zugleich auch das Künftige, im Jetzt ist auch die ganze Zeit, sofern es das unendlich wiederholte Jetzt ist. Der Mensch schwebt in der schwebenden Zeit: er fliegt, hat das Fliegen gelernt; die Macht des Geistes der Schwere ist gebrochen.”

¹¹ Villy Sørensen, *Nietzsche*, Gad, København 1963, side 80 f.

¹² Fredrika Spindler, *Nietzsche, krop, kunst, kunskep*, Glänta, Göteborg 2010, 2013, side 13, (min oversættelse).

¹³ Sigmund Freud, *Bortom lustprincippet samt Maspsykologi och jaganalys. Jaget och detet. Hämming, symptom och ångest*, Stockholm 1995, side 27f.

I den danske oversættelse af Martin Heideggers *Sein und Zeit* oversættes ”Wiederholung” med ”gentagelse”, men på tysk har ordet også bibetydninger som at ”hente tilbage” eller ”hente igen”¹⁴. Nærværet i nuet, hvor jeg gør sine valg, er afhængig af at kunne genoptage (dele af) tidligere væren og også være bevidst om fremtidig væren og dennes afslutning i døden. Uden at jeg vil påstå nogen årsagssammenhæng, så ligner dette både Kierkegaards og Nietzsches måder at se på eksistensens forhold til tid, væren, liv og død. Deleuze udvikler gentagelsens tidsmæssige aspekter til at tale om en fortid nærværende i nuet – eventuelt som minde eller erindring – samtidigt som nuet altid er forsvindende, noget som også gestaltes af Marcel Proust i *På sporet af den tabte tid*. Titlen antyder, at han søger efter en tabt tid, som man søger efter en tabt genstand; han anlægger således et rumligt perspektiv på tiden eller bruger en rumlig metafor. Det drejer sig ikke om at huske eller erindre; Marcel sidder ikke og leder i sin hukommelse, når hans sanser så intensivt påvirkes af kombinationen madeleinekage og lindeblomstte; i sin oplevelse er han på et øjeblik tilbage i sin barnheds verden i Combray. Denne tidsmæssige forskydning er her øjeblikkelig, og bevægelsen er helt passiv, og passiviteten er en absolut forudsætning for denne genoplevelse af fortiden; han må lade sig overvælde af oplevelsen for at henrykkes i den for ham så forunderlige tilstand af at have genfundet en tabt tid. Med et citat fra Inger Christensens *det*: ”det sted / Hvor det hele alligevel sker af sig selv”¹⁵.

Med sin afhandling *Différence et répétition*¹⁶ (1968) trækker Gilles Deleuze forskellen ind i en sammenhæng med gentagelsen. Han stiller spørgsmålet, om ikke gentagelsens væsen er sådan, at den kun kan findes i den forstand, at den fremkalder en forskel hos betragteren.¹⁷ I Kierkegaards ånd fortsætter han med at advare mod at forveksle gentagelse med erindring. Gentagelsen er en sammentrækning – kontraktion – af øjeblikke. En sådan følge af øjeblikke konstituerer ikke tiden – og får den heller ikke til at forsvinde. ”Den henviser til sit konstant afbrudte fødselsøjeblik.”¹⁸ Denne interesse for tilblivelse findes gennem hele Deleuzes filosofiske virke. Et eksempel er essayet ”La littérature et la vie”, hvor han foreslår, at litteratur ikke kun skal være erfaringer af virkeligt liv eller liv, som man kan forestille sig det. I stedet er litteratur et spørgsmål om tilblivelse, at tilblivelsen finder sted i den skrevne tekst, ikke kun i det øjeblik forfatteren skriver den, men også hver gang den læses.¹⁹ I en sådan

¹⁴ Martin Heidegger, *Sein und Zeit*, Niemeyer, Tübingen 1967, side 339. *Væren og tid*, Klim, Århus 2007, side 374

¹⁵ *det*, TEKSTEN universaliteter 2, side 217.

¹⁶ Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, (1968), Presses Universitaires de France, Paris 1968, side 96-112.

¹⁷ Gilles Deleuze, (1968), side 96.

¹⁸ Gilles Deleuze (1968), side 97. Min oversættelse fra fransk.

”Une succession d’instantane ne fait pas le temps, elle le défait aussi bien; elle on marque seulement le point de naissance tojour avorté.”

¹⁹ Gilles Deleuze, ”La littérature et la vie” i *Critique et clinique*, Minuit, Paris, 1993, side 11.

kontekst er gentagelsen noget helt andet end en kopi. Dens forudsætning er netop, at hver gentagelse her bliver forskellig fra den foregående, at der måske til og med sker en forvandling. I essayet "Ce que les enfants disent" kommenterer Deleuze Freuds og psykoanalysens perspektiv på erindring, glemsel og fortrængning. Den psykoanalytiske tolkning af disse fænomener sammenligner Deleuze med en pil, som bores igennem alle lagene af glemsel og fortrængninger for at nå ned til en oprindelig oplevelse. Han vil se alle erindringer og forklædte erindringer som forskellige kort over de baner og strækninger, som barnet færdedes ad. Ingen af kortene er mere rigtigt end noget andet, de viser bare forskellige aspekter af erindringen. Således er intet af dem heller det oprindelige. Gentagelsens forudsætning er netop, at hver gentagelse bliver forskellig fra den foregående. Gentagelsen er dynamisk, ikke de forskellige kort, men de bevægelser man har foretaget, da kortet blev til – og som forandres hver gang det kommer op.²⁰

Som udgangspunkt for Derridas behandling af gentagelsens problematik kan man tage begrebet spor. Han skriver:

At arbejde på, at *efter* ikke vender tilbage til *før*, er at erkende nødvendigheden af et *forløb* i den ombrydende bearbejdning. Dette forløb må efterlade et læsespor i teksten. [...] Sporet er ikke blot oprindelsens forsvinden, men betyder her også [...], at oprindelsen ikke engang er forsvundet, men aldrig har været konstitueret uden ved en tilbagekobling fra en ikke-oprindelse, sporet, som således bliver oprindelsens oprindelse.²¹

Han mener altså, at skriften efterlader et spor, som fortaber sig tilbage i en oprindelse, som er en ikke-oprindelse. Jeg mener, at gentagelsen befinder sig i dette spor og medvirker til at sløjfe oprindelsen, idet den forvandler den og delvis ophæver eller tilslører temporalitetens *før* og *efter*. For teksten får dette konsekvensen, at dens oprindelse skal søges i dens eget spor. Gentagelsen kan således ses ikke blot som at dette spor ind imellem bliver synligt, men også at der sker en ny tilblivelse i teksten – eller der er tale om en påmindelse om den tilblivelse, der til stadighed sker i teksten. Forudsætningen for denne tilblivelse er netop en forsvinden af det foregående, at det blegner og bliver til spor.

Ecrire n'est certainement pas imposer une forme (d'expression) à une matière vécue. La littérature est plutôt du côté de l'informe, ou de l'inachèvement [...]. Ecrire est une affaire de devenir, toujours inachevé, toujours en train de se faire, et qui déborde toute matière vivable ou vécue. [...] L'écriture est inséparable de devenir."

²⁰ Gilles Deleuze, (1968), side 83f.

²¹ Jacques Derrida, *Om Grammatologi*, Arena, København 1970, side 133 f. "Faire en sorte que l'au-delà ne retourne pas dans l'en-deçà, c'est reconnaître dans la contorsion la nécessité d'un *parcours*. Ce parcours doit laisser dans le texte un sillage. [...] La trace n'est pas seulement la disparition de l'origine, elle veut dire ici [...] que l'origine n'a même pas disparu, qu'elle n'a jamais été constituée qu'en retour par un non-origine, la trace, qui devient ainsi l'origine de l'origine." *De la grammatologie*. Les éditions de minuit, Paris, 1967, side 90.

*Sporet er den differeren, som giver anledning til fremtræden og betydning. Idet sporet artikulerer det levende på det ikke-levende i almindelighed, som oprindelse til enhver gentagelse, som idealitetens oprindelse, er det hverken idealt eller realt, hverken åndeligt eller sanseligt, [...] og intet metafysisk begreb kan beskrive det.*²²

Hvad Derrida siger her, er at det næsten ikke går at skrive det han skriver. Og uden at han selv kommer ind på dette emne, er det også en beskrivelse af, hvordan litterære tekster bliver udtømmelige. Sporet hos Derrida findes uden for den egentlige temporalitet, tiden som vi er vant til at opleve den. Sporet findes ikke i begreber som *nu, fortid og fremtid*; det findes, men kan ikke lokaliseres, hverken i det bevidste eller i det ubevidste, hverken i verden eller i perceptionen af verden, hverken i fremtræden af noget eller i det at noget fremtræder, hverken som nærvær eller fravær.

Begreberne *nutid* (nærvær), *fortid* og *fremtid*, og alt det i begreberne tid og historie, som forudsætter dem i deres klassiske evidens – det metafysiske tidsbegreb i almindelighed –, er ude af stand til adækvat at beskrive sporets struktur.²³

Derrida forsøger altså at beskrive processer i sproget og skriften så grundlæggende, at sproget selv – sådan som vi bruger det til daglig – næsten ikke klarer det.

I essayet ”I begyndelsen var kødet” nævner Inger Christensen Noam Chomskys generative grammatik som en inspirationskilde til *det*.²⁴ Hans banebrydende lingvistiske arbejde *Syntactic Structures* udkom 1957. Hans opdagelse af en grundlæggende for alle sprog fælles syntaktisk struktur kan sammenfattes i én sætning fra hans bog: ”a grammar mirrors the behavior of the speaker who, on the basis of a finite and accidental experience with language, can produce or understand an indefinite number of new sentences.”²⁵ I denne sætning rummes hele sprogets enorme potentiale for at skabe en ubegrænset mængde nye udtryk ud fra en begrænset sproglig erfaring. En af de muligheder for at skabe nye udtryk og ny betydning, som Inger Christensen bruger i sin digtning, er netop gentagelsen.

Når det gælder det overgribende billede af Inger Christensens digtning, har den sene Edmund Husserl og hans efterfølgere Martin Heidegger og Maurice

²² Derrida 1970, side 139f. Den franske originaltekst: ”*La trace est la différence qui ouvre l'apparaître et la signification. Articulant le vivant sur le non-vivant en général, origine de toute répétition, origine de l'idéalité, elle n'est pas plus idéale que réelle, pas plus intelligible que sensible, [...] et aucun concept de la métaphysique ne peut la décrire.*” Derrida, (1967), side 95.

²³ Derrida 1970, side 142. Den franske originaltekst: ”Les concepts de *présent*, de *passé* et de *avenir*, tout ce qui dans les concepts des temps et d'histoire en suppose l'évidence classique – le concept métaphysique de temps en général – ne peut décrire adéquatement la structure de la trace.” Derrida, 1967, side 97.

²⁴ *Del af labyrinten*, Gyldendal, København 1982, side 30. (Oprindeligt publiceret som kronik i Berlingske Aftenavis 18. juli 1970).

²⁵ Noam Chomsky, *Syntactic Structures [Elektronisk resurs]*, 1. Aufl., Mouton de Gruyter, [s.l.], 2002, side 15.

Merleau-Ponty også givet frugtbare teoretiske impulser for denne afhandling. I det citerer Inger Christensen Merleau-Ponty, og hans fænomenologi som den kommer til udtryk i hans sidste værk *Le visible et l'invisible*²⁶ er af stor betydning for hendes udforskning af forholdet mellem subjekt og verden. Han arbejder her med en gensidighed mellem den sansede verden og det sansende subjekt, som er på grænsen til mystik, og hvor gensidigheden også får aspekter af gentagelse.

1.5 Gentagelsen og systemet

Inger Christensens værker fra og med *Evighedsmaskinen* og fremad bliver ofte kategoriseret som systemdigtning. Termen blev introduceret af Steffen Hejlskov Larsen i tidsskriftet *Vindrosen* 1967 og udførligt beskrevet i hans bog om emnet 1971.²⁷ I sin diskussion af begrebet er han først tvunget til at afgrænse det mod traditionelle litterære virkemidler som for eksempel rim og metrik. Han tager også klart afstand fra dem, der vil definere systemdigtning snævert formalistisk. Hans udgangspunkt er i stedet, at litteraturen på den ene side er et rent sprogligt fænomen og på den anden en beskrivelse af verden. Systemdigtning er en litteratur som i sin praksis bygger på bevidstgørelse af dette forhold; den manipulerer med sproglige modeller med henblik på at skabe nye forestillinger og billeder om verden og tilværelsen.²⁸ Efter nogle siders diskussion og eksempler på systemdigtning forsøger han at præcisere definitionen:

En digtning, som alene henter sine mønstre fra sproget, enten der så ses, føles, drømmes. Skrivesituationen er udgangspunktet og slutpunktet, og hvad der indgår i forløbet, markeres som forestillinger – det kan være fotografier, malerier, film eller anden litteratur.²⁹

For at gøre definitionen tydeligere kan man sige at to absolutte krav må være opfyldt for at noget kan betegnes som systemdigtning: at den rummer en eksplicit sprogbevidsthed, og at den formelt er struktureret efter et mønster. Begrebet indbefatter både poesi og prosa. Videre foretager Hejlskov Larsen en opdeling af systemerne i fem grupper: enkle og anskuelige systemer, spillesystemer, syntaksen som system, gentagelsessystemer og fortællesystemer.³⁰ Prototypen for de enkle og anskuelige er rudemønstret. Spillesystemer udvikles ofte efter en matematisk regel eller systematiske omplaceringer af bestemte ord. De syntaktiske systemer vil ofte bygge på gentagelser af åbenlyse syntaktiske mønstre. I samtlige disse tre grupper er gentagelsen en væsentlig faktor. Den

²⁶ Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible, suivi des Notes de travail*, (Texte établi par Claude Lefort), Gallimard, Paris 1964

²⁷ Steffen Hejlskov Larsen, *Systemdigtningen, modernismens tredje fase*, Munksgaard, København 1971.

²⁸ Hejlskov Larsen, (1971), side 47.

²⁹ Hejlskov Larsen, (1971), side 60

³⁰ Hejlskov Larsen, (1971), side 61–143

fjerde gruppe er gentagelsessystemer, som ikke kan placeres ind i nogen af de foregående. Den femte og sidste gruppe, fortællesystemerne, karakteriseres ikke så meget ved sin form som ved den måde de er skrevet på, fortællinger om hvad som helst, ofte parafraserende triviallitteratur, men med en tydelig distance til både indhold og sprog, således at det er tydeligt at tekstens emne er sproget, ofte tekstens eget.

Man kan komplettere Hejlskov Larsens liste med yderligere to typer: den kinesiske æske og labyrinten. Michel Butors *L'Emploi du temps*, 1957 er et eksempel på begge.³¹ På grund af overlappning mellem de forskellige grupper egner de sig bedre til at karakterisere begrebet systemdigtning end til at klassificere tekster. Inger Christensens systemer bliver i det følgende taget op i den udstrækning, det har betydning for at undersøge gentagelsen.³²

Flere af de praktiserende systemdigtere i Danmark som Per Højholt, Hans-Jørgen Nielsen, Per Kirkeby og Klaus Høeck med flere er ligesom sine åndeligt og intellektuelt beslægtede svenske konkretister, for eksempel Øyvind Fahlström og Bengt Emil Johnson, virksomme i andre kunstarter, maleri, skulptur, film, musik. Der er derfor en frodig gensidig befrugtning mellem de forskellige kunstarter, hvis udøvere også er aktive i teoretiske diskussioner. Dette kreative miljø henter inspiration fra tidlige vitale, extroverte dele af modernismen, som dadaisme, futurisme og surrealisme, ligesom fra tyske og svenske konkretister. Derimod er det svært at finde nogen direkte tilknytning til den samtidige og ligesindede OULIPO-gruppe i Paris, som bestod af digtere, matematikere, atomfysikere og kybernetikere. De nye medier, fjernsyn, lethåndterlige båndoptagere og filmkameraer, den begyndende datateknologi og kybernetikken, reklamer, hele popkulturen, kort sagt den samlede medieverden gav stof og form til tidens værker inden for litteratur, kunst, teater og nye – eller relativt nye – udtryk som happenings og performance. Mange af tressernes digtere er også, direkte eller indirekte, involverede i samtidens diskussioner af filosofi, litteratur- og sprogvidenskab. Deres søgen var mere rettet udad mod det nye medielandskab og samfundets magtstrukturer end indad mod sjælens dunkle mørke.

I slutningen af tresserne foregår en særdeles animeret diskussion om systemdigtningen i og mellem flere litterære tidsskrifter i Danmark. Inger Christensen deltager ikke i denne debat, selv om hendes værker må regnes blandt de mest vellykkede inden for denne retning. Hun har lige fra sine tidlige år som forfatter i essays skrevet om det, hun gør, når hun skriver, men ikke direkte deltaget i kulturlivets forskellige polemikker gennem årene. Kunstnerisk har hun stort set altid holdt sig til de skønlitterære udtryk i poesi, prosa og drama. Hun adskiller

³¹ *Tidens labyrint*, Arena, Fredensborg, 1964.

³² Særligt det matematiske aspekt af hendes systemer er grundigt gennemgået af blandt andre Lis Wedel Pape for eksempel i ”Tælleværker – om tal som system i Inger Christensens poetiske praksis” i *Kvinder, køn og forskning*, nr. 1, Center for Kvindeforskning, København, 1993 og i ”Fortælleligheder, om tal og tale som system i Inger Christensens *Det og alfabet*” i *Spring, tidskrift for moderne dansk litteratur*, nr 18, København, 2002, side 126–139.

sig fra de øvrige systemdigtere på flere måder. For det første fortsætter hun livet ud at udvikle unikke systemer for sin digtning i modsætning til de øvrige, som brugte metoden under en vis udviklingsfase i deres kunstneriske virksomhed. Derved står deres værker også for det meste som eksempler på forskellige eksperimenter. (Eksempler er et nøgleord i tiden og titlen på en ”generationsantologi”, som Hans-Jørgen Nielsen udgav 1968 – i overskriften til hans efterskrift indgik udtrykket ”fra erkendelse til eksempel”, et udtryk som koncentreret beskriver forskellen på den tidligere modernisme og den som blandt andet systemdigtningen tilhører.) For det andet er Inger Christensens værker ikke ”kun” eksperimenter på vej til noget andet; samtidigt med at de står sig som avantgardistiske og eksperimenterende, fremstår de også som fuldt gyldige kunstværker i deres egen ret. Dette motiverer også min disposition i afhandlingen, som behandler de enkelte værker som æstetisk set selvstændige helheder.

1.6 Gentagelsens aspekter

Systemerne og deres gentagelser danner i al deres forskellighed basis for de enkelte værker. De skaber struktur spatialt og temporalt i teksterne – også det på forskellige måder. Selve tekstens gentagelser kan bekræfte eller gå på tværs af systemets gentagelsesmønster, hvilket skaber både sammenhæng og spændinger, gør teksten levende. Begrebet gentagelse i både system og tekst må analyseres i forhold til tid og sted, nærvær og fravær, oprindelse, begyndelse og slut, endelighed–uendelighed, bevægelse–stilstand, og sidst men ikke mindst de rent sproglige aspekter, retoriske og æstetiske såvel som lingvistiske.

Nærvær–fravær

En gentagelse er et element i rytmen nærvær-fravær-nærvær, for eksempel i musikkens tone-pause-tone, i digte trykstærk-tryksvag-trykstærk stavelse. Lignende rytmer er synligt-usynligt-synligt eller aktivitet-passivitet-aktivitet. Pulsens, hjertets slag i en pulsåre, er et eksempel på en sådan rytme. Fælles for disse rytmer er at pausen, fraværet eller usynligheden konstitueres af det nærværende eller synlige element, hvis eksistens er en kendsgerning. Selv om det for øjeblikket tilsyneladende ikke er aktivt, så findes det. Abrikostræerne findes i hele *alfabet* selv om de kun nævnes i begyndelsen og et par steder til, og det spiller en rolle for teksten at de findes. Disse regelmæssige rytmer findes overalt i litteraturen, især selvfølgelig i lyrikken. Også uregelmæssigt forekommende, tilfældige gentagelser spiller en stor rolle.

Tid

At en begivenhed, en handling, et tema i tekst eller musik eller et tekstafsnit gentages betyder konventionelt at begivenheden først indtræffer og derefter afløses af en kortere eller længere pause, hvorefter en lignende begivenhed indtræffer igen. En tekst – og en mundtlig fortælling – er altid et tidsforløb, nemlig den tid det tager at læse eller fortælle. Når to ting sker samtidigt, må fortælleren vælge først at fortælle det ene, derefter det andet og markere samtidigigheden med for eksempel ordet ”samtidigt”. Det er denne egenskab ved teksten, som giver mulighed for at lege med tidsbegrebet og bruge greb som prolepsis og analepsis, hvilket jo mere er reglen end undtagelsen, når noget fortælles eller rapporteres, også til hverdags. I en tekst frigør det retoriske fænomen gentagelse muligheden for, at rækkefølgen af original og kopi vendes om. Alle benævnelser af en begivenhed eller et tema og alle gange et vist ord eller en vis sætning optræder er gentagelser, også den første. Med denne problematisering af tidsbegrebet rejser spørgsmålet om begyndelse og afslutning. På papiret har enhver tekst et konkret sted, hvor den begynder og et andet konkret sted hvor den slutter. Formelt, strukturelt og indholdsmæssigt kan den imidlertid begynde og slutte i det ukendte eller ubeskrevne. Dette er vel tydeligst med tekster, som er fragmenter af en større sammenhæng. Men også fuldstændige tekster begynder tematisk set ofte et helt andet sted end ved tekstens begyndelse, eller deres begyndelse er uvis.

Oprindelse, begyndelse og afslutning

Begrebet gentagelse rejser øjeblikkelig spørgsmålet om oprindelse. Det som gentages, hvor og hvornår skete det første gang? – hvor stod det at læse første gang? Platons idélære kan ses som et svar på spørgsmålet om altings oprindelse. Eftersom sengen som ting kan se ud på mange forskellige måder, mens begrebet seng er ét, er det nærliggende at tænke sig en fælles oprindelse. Måske har al menneskelig kundskab sin rod i denne søgen efter det, som ting, begreber og fænomener kommer fra. Selv om Platons verdensanskuelse flere gange i historiens løb er blevet erstattet med andre, ikke mindst med positivismens gennembrud i naturvidenskaberne, sætter Platons lære alligevel sine aftryk i vor tids syn på virkeligheden, for eksempel i mange af sprogets faste vendinger.

Denne søgen efter en oprindelse svarer til en lige så intensiv søgen efter et mål, altså et arbejde rettet mod fremtiden. Set i perspektivet af et menneskeliv er døden den eneste sikre viden, vi har om fremtiden. For Heidegger – og andre – bliver denne da også afgørende for vor oplevelse af tid og væren. Bevidstheden om døden er grundlæggende for vor oplevelse, vort nærvær i nuet; dette i samspil med bevidstheden om den tilbagelagte del af livet. Når det kommer til stykket er denne fiksering ved en begyndelse og en afslutning måske netop betinget af, at vores målestok for tid er et menneskeliv fra fødsel til død.

Endeligt-uendeligt

Men gentagelsen har foruden sit temporale aspekt også et spatialt. Ifølge astronomien er det rum vi lever i, universet, uendeligt; det slutter ikke nogen steder og begynder således heller ingen steder. Ét perspektiv på uendeligheden er at den er uendeligt stor. Et andet er at den er uendeligt lille, det vil sige at den ikke har nogen udstrækning overhovedet, sådan som det for eksempel gælder for punktet ifølge definitionen i den euklidiske geometri. På en tommelfinger-negl findes således et uendeligt antal punkter; at lægge ét til eller tage ét væk forandrer ikke antallet. Begreber som antal, addition og subtraktion bliver derfor meningsløse i sammenhængen. Men eksemplet er et tydeligt billede på at det uendelige rummes inden for det afgrænsede. William Blake udtrykker dette når han ser en hel verden i et sandkorn:

To see a World in a Grain of Sand
And a Heaven in a Wild Flower,
Hold Infinity in the palm of your hand
And Eternity in an hour.³³

Strofen som indledes med den rumlige uendelighed slutter med tidens uendelighed, evigheden. Når man gennem tiderne har beskæftiget sig med evigheden som begreb – ikke mindst i kristendommen – har det næsten udelukkende handlet om et fremtidsperspektiv. Med den rette tro og et fromt liv kunne man se frem imod et evigt liv hinsides døden. Inden for samme forestillingsverden ses skabelsen som verdens begyndelse; fortiden er altså ikke uendelig. Spørger man fysikere og astronomer, hvad der kom før big bang, løser de oftest problemet med, at tiden ikke eksisterede før big bang, således eksisterede heller ikke et ”før”. I vores kultur er det ikke så let at finde forestillinger om en tid, der ikke har en begyndelse et eller andet sted i en fjern fortid, men Derridas begreb ”spor” kan nok ses som en sådan. Man kan selvfølgelig også spørge sig om tiden overhovedet findes i virkeligheden, eller om den er en konstruktion, vi har taget til os for at forklare eller forstå de forandringer, der hele tiden sker i rummet inden for vores synsfelt og erfaringsområde, fænomener som bevægelse, årsag-virkningsrelationer med flere.

Bevægelse/stilstand

Bevægelse er et samspil mellem rum og tid. Træet står endnu, hvor det stod for et øjeblik siden, men fuglen, der sad på en af dets grene, flyver nu væk. Ligheden mellem før og nu er det samme som stilstand, forskellen på før og nu kommer af bevægelsen. I eksemplet med træet og fuglen er fuglen dog den

³³ William Blake, ”Auguries of Innocence” i *The Pickering Manuscript*, 1803, object 13, The William Blake Archive.

<http://www.blakearchive.org/exist/blake/archive/object.xq?objectid=bb126.1.ms.13&java=no>

samme, det er kun dens position, der er forandret. Også denne dikotomi har sine rødder i den antikke græske filosofi, hvor eleaterne hævdede bevægelsens umulighed, og Heraklit så den som det eneste mulige, som Søren Kierkegaard henviser til i *Gjentagelsen*. Han fortsætter selv denne pendling, når han beskriver erindringen som en baglæns gentagelse og gentagelsen som en forlæns erindring. Både erindring og gentagelse er altså bevægelser. Den opmærksomme læser vil, når han i en tekst støder på en gentagelse, forsøge at komme i tanker om, hvor den tidligere forekom, blade tilbage for at genfinde den i dens forrige kontekst, sammenligne og derefter igen blade fremad til den senere forekomst.

Her får vi måske også fat i meningen med Kierkegaards påstand om at ”Gjentagelsen er det Nye”.³⁴ Overfor den gængse opfattelse, at gentagelsen er genoptagelse af noget gammelt, siger han altså tværtimod, at den er noget nyt. Det er selvfølgelig en provokerende ironi, men ”det Nye” er også at der i pendlingen mellem datid og nutid, gentagelsens aktuelle og tidligere forekomst, sker en tilblivelse, noget nyt skabes. At et ord, en sætning eller et tema dukker op i teksten igen skaber bevidsthed om, at det har været fraværende i den tid, den del af teksten, der ligger mellem de to forekomster. At gentage er således at skabe en ny polaritet, den mellem fravær og nærvær. I spillet mellem disse sker en tilblivelse; det er det som er ”det Nye”. Med den indbyrdes afhængighed mellem de forskellige forekomster af gentagelsen kan ingen af dem siges at være den oprindelige. Begreberne oprindelse og begyndelse ophæves således i dette perspektiv og erstattes af samspillet mellem gentagelsens forskellige forekomster.

Sproget

Sproget som kommunikationsmiddel bygger på gentagelser, at et ord betyder det samme hver gang det bruges – i hvert fald nogenlunde. En spade er en spade – hver gang. Denne regel udgør også vilkåret for, at man kan afvige fra den, at en spade i en vis kontekst også kan være en metafor. Når sproget således ikke blot betegner ting og fænomener i vores omgivelser, begynder det også at leve sit eget liv. Man kan lege med det, skabe ordspil, digte, fiktion. Det kan være sproget, Inger Christensen sigter til med udtrykket at ”gentage verden i gentagelsens verden.”³⁵ Heri ligger i hvert fald et forslag om, at sproget benævner verden ved at gentage den – og at den bliver til påny, når den benævnes. Her kan man stille spørgsmålet, om det sproglige udtryk er en gentagelse af det, det beskriver. Det enkle svar er her, at det beror på hvordan man ser på det. Men spørgsmålet er måske forkert stillet. Det er bedre at undersøge, hvad der sker med verden i det øjeblik, den beskrives i tale og skrift. Og uanset om denne beskrivelse betragtes som en gentagelse eller ej, står det klart, at handlingen at beskrive en del af verden samtidigt forandrer den. I afhandlingen

³⁴ Kierkegaard, *Samlede værker* 5, side 131.

³⁵ *Brev i april*, side 36.

vil det blive påvist, at Inger Christensens syn på verden – sådan som det viser sig i hendes digtning – er at den forandres af at blive sat på sproglig form.

Polariteten mellem sprogets to kommunikative fremtrædelsesformer, tale og skrift, behandles af Jacques Derridas i hans kritik af den vesterlandske metafysik, idet han mener, at denne ser skriften som en repræsentation af det talte ord, som således er overordnet skriften i kraft af nærvær og umiddelbarhed. Han kommer frem til at denne hierarkiske polaritet er en illusion, da såvel talen som skriften i egenskab af fonetisk henholdsvis skriftlig betegner (signifiant) af et mentalt betegnet (signifié) er den kombination af udsættelse og forskel, som han på fransk benævner ”différance”, og som på dansk er blevet kaldt både ”differeren” og ”forskæl”.³⁶ I denne kontekst er det skrevne således ikke en repræsentation af noget sagt eller noget, som skulle have været sagt.

1.7 Gentagelsernes funktioner

Gentagelserne har flere forskellige funktioner i Inger Christensens digtning. Funktionelt er det strukturerende og det skabende i forgrunden. Det strukturerende ses først og fremmest i systemernes forskellige gentagelsesmønstre, men også i figurer som anaforer, epiforer, omkvæd, rim og allitterationer. Gentagelserne kan være ordrette, der kan være små forandringer for eksempel i tempus, og gentagelsen kan også tage form af et ordspil, for eksempel at ”metafor” bliver til ”semafor”. Hermed nærmer vi os den skabende funktion. Et eksempel på det er ordspillet i PROLOGOS, hvor der spilles mellem ”fungere” og ”fingere”. Gentagelsen bruges også som tilløb, for eksempel ”Det. Det var det. Så er det begyndt.” Mange steder får denne slags gentagelser teksten til at se ud, som om den var selvkørende. Nyskabelser opstår også, når gentagelsen findes i en ny kontekst.

1.8 Metode

I afhandlingens analyser og tolkninger vil de i foregående afsnit nævnte tænkere findes med som baggrund. Kun nu og da vil der blive henvist til dem eksplicit, men hovedsagen er det syn på livet og verden som vokser frem af Inger Christensens tekster, ikke at applicere en vis filosofi eller teori på dem – med risiko for at gøre hende til repræsentant for en bestemt litterær eller filosofisk skole. Materialet nærlæses med særlig opmærksomhed på gentagelserne, hvordan disse strukturerer teksterne, hvordan de medvirker i generative

³⁶ Barbara Johnson, ”Translator’s Introduction” i Derrida, Jacques, *Dissemination*, Continuum, London, 2004, side IX. I artiklen ”La Pharmacie de Platon” (1968) viser han hvordan modsætningerne tale og skrift i Platons dialoger er underordnede den hierarkiske polaritet logos/mythos som har præget den vesterlandske tænkning stærkt siden da. Jacques Derrida, *Apoteket*, Propexus, Lund, 2007. Oversættelse: Jan Stolpe.

processer og i gestaltningen af relationerne mellem subjekt, sprog og verden. Ikke bare interne gentagelser i værkerne og forfatterskabet skal undersøges, men også gentagelser i form af åbne og skjulte citater fra anden litteratur og ikke mindst fra talesprogets faste udtryk, dette dog uden at gå i dybden med intertekstualitet eller komparation. Jeg har scannet værkerne og overført dem til et ordbehandlingsprogram, så at jeg med hjælp af dets søgefunktion har kunnet lede efter alle ordrette gentagelser, som jeg har identificeret, og forsikre mig om at få alle med. Dette er ingen traditionel nærlæsningsteknik, men en måde at bruge teknikken i nærlæsningens tjeneste. Den har været til god hjælp, og jeg har ikke oplevet nogen skade på læsning og analyse af teksterne.

1.9 Anden forskning

Hidtil findes der ingen mere dybtgående forskning om gentagelsens funktion i Inger Christensens digtning. Det kan hænge sammen med, at forskningen om dette betydningsfulde forfatterskab endnu er bemærkelsesværdigt begrænset. Den forskning, der findes, omfatter fire afhandlinger, tre antologier og en lang række tidskriftartikler. Lis Wedell Papes ph.d.afhandling anlægger et genusperspektiv.³⁷ Henning Fjørtoft undersøger *det*, *alfabet* og *Sommerfugledalen* med udgangspunkt i økokritikken.³⁸ Anne Gry Haugland studerer forfatterskabet og især *Sommerfugledalen* ud fra et naturfilosofisk perspektiv³⁹. Silje Ingeborg Harr Svare har gjort en grundig analyse af relationen mellem Inger Christensens digtning og den tidlige romantik, særlig den tyske og særlig Novalis.⁴⁰ Den er koncentreret om *det* og *Hemmelighedstilstanden*. Ingen af disse afhandlinger behandler gentagelsen i Inger Christensens digtning. Svend Erik Larsen har gentagelsen i fokus i sin analyse af *det*.⁴¹ Også Dan Ringgaards betragtninger over ”Vandtrapper” har været til nytte.⁴² Yderligere interessante analyser, som berører gentagelsen, findes i essayistiske artikler i antologierne *Tegnerden* 1983 med Iben Holk som redaktør og *Sprøgskygger* 1995 med Lis Wedell Pape som redaktør. Tidsskriftet *Spring*, nr. 18, 2002 redigeret af Neil

³⁷ *Mellem-værender. Om subjekt og køn i det senmoderne, med særlig blik på nogle linier i Inger Christensens forfatterskab*, Institut for Nordisk Sprog og Litteratur, Aarhus Universitet, 1994

³⁸ *Jordsanger. Økokritiske analyser af Inger Christensens lange dikt*, ph.d. afhandling ved Institutt for nordistikk og litteraturvitenskap, Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet i Trondheim 2011

³⁹ *Naturen i ånden. Naturfilosofien i Inger Christensens forfatterskab*, ph.d.afhandling ved Institut for Nordiske Studier og Sprogvidenskab, Københavns Universitet, 2012

⁴⁰ *Det umuliges kunst. Tidligromantisk aktualisering i Inger Christensens lyrik*, Institutt for lingvистiske og nordiske studier, Universitet i Oslo, 2014.

⁴¹ ”Et jordisk gok, Inger Christensen, *det*” i Povl Schmidt, (red.), *Læsninger in dansk litteratur. Fjerde bind 1940–1970*, Odense Universitetsforlag, Odense 2001, side 288–306.

⁴² ”At holde et landskab gående” i *Stedsans*, Aarhus Universitetsforlag, Aarhus 2010, side 147–152.

Ashley Conrad og Marianne Barlyng er også en antologi med et interview med Inger Christensen, essays og studier vedrørende hendes værker.

1.10 Læsevejledning

Sidehenvisninger angives med cifre i parentes, når det for kapitlet aktuelle værk citeres. Alle øvrige sidehenvisninger findes i noterne. Når det gælder *Brev i april*, ligger 3. udgave 1993 til grund for analysen.

2 ”Vandtrapper”, verden som gentagelse og forvandling

”Vandtrapper” indgik oprindeligt i Vagn Lundbyes antologi *tekster* 1969⁴³, samme år som *det* udkom. Tekstens undertitel var ”et rejsebrev”. Hensigten med *tekster* var ifølge forordet at præsentere nyskrevne eksperimenterende prosatekster i en tid, hvor det åbenbart eksperimentelle skete i lyrikken. Vagn Lundbye ser i forordet en tendens, at flere og flere tekster bliver genreoverskridende og afslutter med at spå total genreopløsning.⁴⁴ ”Vandtrapper” har lige højrekant som en prosatekst, men er for øvrigt opstillet i korte, strofeligende afsnit både her og i den senere let forandrede version i essaysamlingen *Del af labyrinten* (1982).⁴⁵ Inddelingen i strofer, de mange gentagelser, anaforer og alliterationer ligesom alle dens ufuldstændige sætninger tillader, at den læses som poesi. Allerede her ses således en tendens til genreopløsning.

”Vandtrapper” blev altså til sidst i tresserne, som var en periode af præget af avantgardistiske eksperimenter i litteraturen både i Danmark og internationalt. Blandt de toneangivende var repræsentanter for den nye franske roman, *nouveau roman* som Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute og Michel Butor. Også for dem var gentagelse et centralt litterært greb, og de har influeret danske forfattere i samtiden, sandsynligvis også Inger Christensen. I hvert fald kan man se slægtskab mellem Michel Butors roman *Valget*⁴⁶ (*La modification*) og Inger Christensens tekst ”Vandtrapper”, måske endda intertekstuelle referencer. *Valget* er skrevet i du-form. Teksten begynder i det øjeblik du-personen sætter foden på trinbrættet på det tog, der skal føre ham fra Paris, hvor han bor med sin kone og børn, til Rom, hvor han skal møde sin elskerinde og slutter, når han forlader sin togkupé på Stazione Termini i Rom. Rumligt er nuet således lokaliseret til toget, hovedsagelig hans kupé, og som tid er nuet den kontinuerlige række af øjeblik, han befinder sig i under rejsens gang. Disse øjeblikke er

⁴³ Vagn Lundbye (red.), *tekster fra slutningen af 60'erne, prosaantologi*, Rhodos, København 1969, side 43–56.

⁴⁴ ”I det hele taget er der her ved tærskelen til 70'erne grund til at tro, at den snævre genredigtning inden længe blot vil være et historisk fænomen.” (Lundbye 1969, side 16)

⁴⁵ I *tekster* består ”Vandtrapper” af 30 femdelte blokke + en 10 delte blok, alle unummerede. I *Del af labyrinten* er teksten inddelt otte dele nummerede I–VIII med fem afsnit (strofer) i hver nummerede 1–5. I del I–VI består hvert afsnit af fem udsagn (vers), mens afsnittene i VII–VIII udgøres af kun et udsagn (vers) hver. For øvrigt er ordlyden i de to versioner af teksten identiske.

⁴⁶ Michel Butor, *Valget*, Arena, Fredensborg, 1960.

imidlertid fyldt med erindringer og fremtidsplaner, som er meget detaljerede og uden hvilke nuerne skulle være tomme.⁴⁷ På samme måde som han i nuet lader tankerne bevæge sig frem og tilbage i tiden, kort og langt, foretages der bevægelser i rummet i og uden for kupéen, folk går frem og tilbage i togets korridor. Uden for vinduerne ser han andre tog og biler, der bevæger sig i samme eller modsat retning som toget, som kører i retning væk fra jernbanen eller krydser under den i viadukter. Det temporale og det spatiale projiceres over hinanden. Togrejsen er bundet til skinneføringen og følger deres forudbestemte retning, fremad, ligesom nu'erne også kun går i retningen fremad med konstant hastighed. Minderne og fremtidsplanerne derimod dukker op mere tilfældigt ligesom bevægelserne i togkorridoren og tog og biler uden for vinduerne. Således projiceres det lovbundne og det tilfældige også på hinanden.

”Vandtrapper”, som den fremstår i den senere version i *Del af labyrinten*, består af otte dele betegnet med romertal I-VIII. Hver del har fem afsnit betegnet med arabiske cifre 1-5 og hvert afsnit består igen af 5 unummerede underafsnit på nogle få sætninger hver. I del VII og VIII består afsnittene af kun ét underafsnit hver. Inden for hver del er afsnittene strukturelt og funktionelt en gentagelse af hinanden.

De pladser, som beskrives i begyndelsen af digtet, er tekstens scene, ladet med Roms historie, alle kunst- og bygningsværker som er kommet til i tidens løb og byens rolle som mål for dannelsesrejser gennem århundreder. Alt dette danner ramme om det, der udspiller sig på scenen. Denne ramme gør sig hele tiden gældende på det sproglige plan, når alle navnene på pladserne og fontænerne skabere danner en gentagelsesstruktur i teksten. Stavelserne i de fremmedartede italienske ord er faste indslag, som både danner en struktur og giver teksten karakter af remse. Rammerne, de historiske personer og det kendte bybilledes faste inventar, får pludselig liv og går i opløsning, for at forvandling og fornyelse kan finde sted. En del af fontænerne er da også kommet til ved genbrug af marmor fra bygninger i antikkens Rom, og fontænerens vand kommer den dag i dag gennem de akvædukter, som blev bygget i Romerrigets storhedstid. I valget af Roms fontæner som materiale for teksten finder man en strøm af tidligere digtning, musik og film.

Del I ser sådan ud:

- 1 Fontænen på piazza Nicosia blev bygget i 1572. Jacopo del la Porta var den tids modearkitekt.
Piazza Nicosia er egentlig ikke en plads. Det er via di Monte Brianzo der vider sig ud i nordvestlig retning.
Jeg sidder ved et bord med kuverter og glas. De begynder først at servere kl. 1.
En rød Jaguar kører ind på pladsen. Den forsvinder gennem

⁴⁷ Derrida skriver ”at den *fortidige* nutid og den *fremtidige* nutid oprindeligt konstituerer den levende nærværende *nutid* som form, idet de deler den.” *Om grammatologi*, 1970, side 142. Fransk originaltekst: ”que le présent passé et le présent futur constituent originellement, en la divisant, la forme du présent vivant.” *De la grammatologie* 1967, side 97f.

via Leccosa.
Solen skinner. Vandet kaster lyset tilbage. Lakken på den røde Jaguar kastede lyset tilbage da den kørte forbi.

Her beskriver de fem afsnits første underafsnit en plads – en fontæne på en piazza i Rom, tidspunktet for dens konstruktion og hvem som formgav den. Rumligt er der således tale om stilstand, temporalt handler det dels om fortiden angivet med eksakt årstal, dels om tidsrummet fra fontænenes skabelse frem til tekstens tilblivelse. Endelig omhandler disse underafsnit også relationen mellem menneske og ting – mellem mennesket og det menneskeskabte. Andet underafsnit placerer piazzaen på kortet, angiver hvilket rum i verden den optager. I tredje underafsnit optræder jeget på pladsen, i aktivitet eller venten. Subjektet føres ind i rummet – og dermed også i nuet; sætningens tempus er præsens. I det fjerde underafsnit placeres den røde jaguar, et frækt element af farve, fart og modernitet som bryder ind blandt alt det historiske i den døsigesiestastemning i tekstens første dele. Den er helt klart et objekt som digtets jeg ser, tænker på, forestiller sig og tiltrækkes af. Jeget sidder eller står – er altså stille – i alle afsnit undtagen det sidste, hvor det går rundt på pladsen. Til gengæld farer Jaguaren for det meste omkring. I det rumlige indgår også nærvær og fravær. Jaguaren er for det meste i jegets synsfelt, men udenfor i fjerde afsnit. Det sidste udsagn i afsnittene beskriver sansninger af lys og lyd i nuet. Også her findes en undtagelse, når lysreflekserne fra Jaguaren omtales i datid.

Vi har således et stramt gentagelseskema for del I's fem afsnit når det gælder afsnittenes funktion. Samtidigt brydes skemaets konsekvens af små tilfældige forskelle i gentagelserne; om jeget eller Jaguaren bevæger sig eller er stille, om vandet eller Jaguaren er synlig eller ikke. Sammen med usikkerheden om ophavsmændene til at par af fontænerne skaber dette små uregelmæssigheder i systemet, som således ikke er helt perfekt. Ser man på hele del I får man indtrykket at Jaguaren befinder sig i uafbrudt bevægelse i byen – og i tiden. Jegets nærvær derimod er en stilstand i ét øjeblik på én plads, i et andet øjeblik i næste afsnit på en anden. Bevægelsen mellem to pladser er ikke dokumenteret og kan virke momentan på samme måde, som man i tanken momentant kan flytte sig fra en plads til en anden, fra en tid til en anden. Jaguaren er beskrevet som et dynamisk, bevægeligt og uberegneligt element i teksten. Fontænerens vand er i kontinuerlig bevægelse, falder fra kumme til kumme, ser ud som trappetrin af vand og er således et billede af samtidig stilstand og bevægelse.

Også del II spejler den døsiges, stillestående siestatilstand i byen. Der gives nu en nærmere beskrivelse af fontænerens udseende, digtjegets forehavender og den røde Jaguars faren omkring. Det meste af teksten i disse to dele kunne være hentet fra et opslagsværk som det, der gav Inger Christensen idéen til den⁴⁸,

⁴⁸ Inger Christensen fortæller om dette i interviewfilmen: Jytte Rex, Jacob Bonfils og Grethe Møldrup, *Inger Christensen - cikaderne findes, en portrætfilm*, Kollektiv Film, København 1998. <http://filmcentralen.dk/alle/film/inger-christensen-cikaderne-findes#>.

eller fra postkort som turister i Rom sender til dem derhjemme. Betegnelsen ”rejsebrev” er altså helt i orden – endnu; men postkortet kommer ingen steder, kommunikationen står stille, for der er poststrejke. I kunsten og digtningen har Rom været et betydningsladet rejsemål for eksempel for H. C. Andersen, Bertel Thorvaldsen og Goethe. Med dette rejsebrev indskriver Inger Christensen sig i denne tradition.

Gennem del III er alle afsnit strukturerede efter samme model. Afsnit 1 citeres her:

- 1 De fire delfiner bevæger sig ikke på fontænen på piazza Nicosia.
På grund af strejke er posthuset lukket.
Mens jeg venter på jordbær med sukker og hvidvin.
Mens en eller anden stiger ud af en rød Jaguar på piazza del Popolo.
Melder at solen skinner vandet falder og vandet og lakken på den røde Jaguar kaster lyset tilbage.

Det er tilsyneladende overflødigt at beskrive, at marmorfigurerne ikke bevæger sig, men alt ser ud til at stå stille, tilmed den røde Jaguar mens en eller anden stiger ud af den. I første afsnit sker det på Piazza del Popolo, og for hvert afsnit får tilføjet yderligere en plads, så at passageren i femte afsnit stiger ud på fem forskellige pladser. Således bygges fjerde underafsnit trappeformet op i løbet af de fem afsnit. Også femte underafsnit gentager samme anafor gennem alle fem afsnit: ”Melder at solen” fulgt af at forskellige kombinationer af vandet, lyset og lakken som skinner eller falder, plasker og kaster lyset tilbage. Ordene i dette afsnit gentages gennem hele delen, men konsekvent i forskellige kombinationer.

I del IV fortsætter den stramme struktur:

- 1 De fire delfiner begynder at bevæge sig.
Mens brevene dufter af hvidvin og sukker.
Mens jeg tænker på Jacopo della Portas mange fontæner.
Melder del Popolo Skifter Nicosia Den rødeJaguar.
Melder at vandet flyder over.

Figurerne bevæger sig i afsnittenes første underafsnit, brevene og skriften opløses i vandet, og jeg tænker i det tredje. Figurerne ubevægelighed i del III var i virkeligheden en forberedelse til at de alle i digt IV begynder at bevæge sig. Det samme gælder skriften som flyder ud. Også sproget som hidtil har været normalprosa begynder nu at forvandles; afsnittenes første underafsnit er stadigvæk normale hovedsætninger. Anden og tredje linje er ledsætninger, som kan høre sammen med hovedsætningen, men denne afsluttes med punktum, så de står alene. Fjerdelinjerne består blot af ordene ”Melder” efterfulgt af navnet på en piazza, som følges af ”skifter” efterfulgt af endnu en piazza plus ”Den røde Jaguar”, altså et udtryk som ligner radiokommunikation i militæret eller

flytrafikken, en slags telegramstil. Alle tekstens elementer – inklusive sproget – er inde i en forvandringsproces og bevæger sig, forandrer sig, sprænger grænserne for de forestillinger vi normalt har om dem. Til gengæld er den røde Jaguar måske standset. Både sprogets struktur og dets funktion som kommunikationsmiddel er inddraget i den opløsnings- og smeltningssproces, som foregår i dette afsnit.

I del V og VI danser og springer figurerne vildere og vildere. Det bliver et rent bakkanalet som arbejder sig op mod et klimaks i del VI. Når ”hele Nicosia forsvinder” sammen med de andre piazzaer, er der tale om en ekstase. Kroppene går helt op i sine bevægelser, sin kropslighed. Sproget er her endnu mere korthugget, uden hovedsætninger, og bestemmes mest af allitterationer, klang og rytme – en rytme for delfinerne og de andre at danse og synge til. Når skriften er gået i blodet, og det begynder at danse, kan sproget også deltage i bakkanalet sammen med figurerne. Alle kan slå sig løs og deltage i den frihed, som maskerne mumler og synger om i del VI. Forvandlingen markeres af verbet ”Skifter” stående alene på sidste linje i del V og VI. Anaforene ”Mens” og ”Melder” flytter opad i stroferne, et trin for hver ny del, en flytning der sker fra del II til del VI; dette er yderligere en trappefigur i teksten. I de to første afsnits tredje underafsnit ser man begyndelsen til en trappedannelse lignende den, som bygges op med den røde Jaguar og de forskellige pladser i del III. Kunstnerens navne ser ud til at blive byggesten i denne trappe, men i tredje afsnit er det pludselig den røde Jaguar, der kommer ind og således forandrer det forventede trappesystem. Intet system, ingen struktur er kan eksistere for evigt, den kan brydes op – og brydes om som en tekst.

Del VII og VIII har kortere afsnit end de foregående dele, idet hvert afsnit nu kun består af et underafsnit. I del VII vender bevidstheden om omverden tilbage. Den har en mærkelig spænding mellem på den ene side indholdets figurer, som sidder og drikker vand, læser og kører rundt i den røde Jaguar, og på den anden side tekstens stramme, militæriske form, hvor alle afsnit begynder med ”melder”. Skulpturerne er stadigvæk sprællevende, men sceneriet er faldet lidt til ro. Delfinerne sidder på kafé eller i den røde Jaguar og lader den stå for fart og dynamik. Løverne kan ikke bare danse og synge, her kan de også ”læse den røde Jaguar som et brev”, en gentagelse af, at Palazzo Farnese i del IV kunne ”læses som et brev der flyder ud.”

Del VIII beskriver at alting, de oprindelige skulpturer, dufte, sukker, hvidvin, røde jaguarer, breve og vandet er blevet til marmor. Alting er helt ubevægeligt, fravær af verber, fravær af aktivitet. Efter bakkanalets højdepunkt er alting ikke bare faldet til ro, det er fuldkommen stivnet i sten – eller det er blevet til en marmorstatue, måske det fuldendte artefakt. Den sansede verden er blevet opløst i sanselige og sanseløse udskejelser, som viser sig at være en skabelsesproces. Og skabelsens under er ikke de færdige marmorfigurer i del VIII, men den forhøjede livsfølelse i selve processen.

2.1 Jaguaren, brevene og digtjeget

Tre af tekstens elementer er centrale for dens dynamik, den røde Jaguar, brevet eller brevene og digtjeget. Samtidigt som den røde Jaguar, som beskrevet af Dan Ringgaard⁴⁹, med sin cirkulation binder byen Rom sammen, og trods at den i tekstens første dele har sin faste plads i afsnittenes fjerde underafsnit, skaber den bevægelse og uorden i alt det stillestående. Med sin farve, fart, fremmedhed og modernitet er den en disharmonisk kontrast i alt det historiske. Den er det fremmede, som får noget til at ske i ”Vandtrapper”, det som aldrig ville ”være sket uden det fremmede” som der står i PROLOGOS i *det*.⁵⁰ Den er et blikfang for læseren og for digtjeget, som holder sig nøje orienteret om dens færden. Efter at den i de fire første dele har haft tilknytning til de ti forskellige nævnte pladser, indgår den i del V og VI i en proces af meldinger, skift og smeltning sammen med pladsernes arkitekter. I del VII køres den af maskerne og læses som et brev af løverne. Til sidst assimileres den med resten, når det hele bliver til marmor.

Ligesom den røde Jaguar findes breve og begreber med tilknytning til breve gennem hele teksten. Allerførst er der selvfølgelig den oprindelige undertitel ”Rejsbrev”. I del II nævnes at en poststrejke er i gang. Kommunikationen er standset, breve kommer ikke frem – men avisen *Il Tempo* kan dog informere om situationen, en sprække i kommunikationsblokaden. I del III indledes alle afsnits andet underafsnit med ”På grund af strejken” efterfulgt af en mere eller mindre logisk konsekvens af dette, for eksempel i tredje strofe at man kan finde et brev mellem kattene i en tidligere beskrevet skakt, og i femte strofe: ”På grund af strejken kan Palazzo Farnese læses som et brev”. I del IV findes brevene konsekvent i andet underafsnit, i anden til fjerde afsnit med en ”skrift der flyder ud”, som i femte bliver til ”Mens Palazzo Farnese læses som et brev der flyder ud.” Foruden gentagelsen af Palazzo Farneses læselighed ser man her, at skrift og breve bliver mere og mere flydende. Det er derfor helt logisk, at de i del VI kan drikkes og gå i blodet, så at det ”danser og synger og springer i et vandfald på hele Farnese” ligesom masker og løver. I del VI får brevene igen deres normale funktion; de fortæller om de forskellige pladser, præcis som ”Vandtrapper” gør i begyndelsen. I del VI læses også den røde Jaguar som et brev, inden både bil og breve er blevet til marmor i del VIII.

Brevtemaet begynder således i omverdenen med poststrejken. Brevene fortæller om en skrift der flyder ud. Skrift kan således blive flydende, drikkes og gå i blodet som alkohol – og som alkohol virke berusende. Dette kan selvfølgelig også ske, når skriften fortæres med øjnene, som kan flyde over af sindsbevægelse over det læste, så at bogstaverne begynder at flyde ud, eller bringe blodet i kog af glæde, begejstring eller oprørthed. Skriften og teksten lever sit eget liv og kan som her få gamle skulpturer og røde Jaguarer til at

⁴⁹ Dan Ringgaard, *Stedsans*, Aarhus Universitetsforlag, Aarhus 2010, side 149.

⁵⁰ *det*, side 9

danse rundt i byen. Og rejsebrevet ”Vandtrapper” er måske netop et brev, hvis skrift flyder ud, bliver drukket og går i blodet.

Digtjeget findes eksplicit i tekstens første fire dele. I de to første har det et rent materielt forhold til omverden, sidder ved et bord, står mellem husene, studerer spisekortet, studerer Palazzo Farneses facade og skriver sandsynligvis også dette rejsebrev fra Rom. Men allerede i del II, tredje afsnit står der et ”man” på jegets plads i tredje underafsnit; om ikke en tilbagetrækning så er det i hvert fald en generalisering af jeget. I del III beskrives jegets forhold til omverden med den fem gange gentagne anafor ”Mens jeg venter”, altså en passiv relation. I del IV er jeget helt indadvendt i sine egne tanker. ”Mens jeg tænker” er her den fem gange gentagne anafor, og tankerne handler om skaberne af de kunstværker, der er beskrevet i teksten. Det indledende ”mens” knytter jeget til omverden, angiver en bevidsthed om, at tankerne tænkes samtidigt med at verden udenfor foregår. De anaforiske gentagelser i disse to dele giver teksten en meditatív, rituel og besværgende karakter. Det er også dette tænkende jeg, som kan retfærdiggøre ”Vandtrapper”s placering i en essaysamling, som har fået navn efter essayet ”Jeg tænker, altså er jeg en del af labyrinten”, en omformulering af Descartes’ ”Cogito, ergo sum”. At jeget tænker, er et tegn på samspil med hele den labyrintiske verden som omgiver os. I essayet fortsætter Inger Christensen:

Labyrinten som en slags fælles tankegang, et møbiusbånd mellem mennesker og verden - og i den slags labyrinter er det egentlig kun børnene der færdes hjemmevant: de hæver nemlig fortryllelsen ved at gøre den til virkelighed.⁵¹

Man kan således tænke sig, at det, der sker i omverdenen på den anden side af dette ”mens”, er det labyrintiske, som jeget er en del af via det möbiusbånd citatet beskriver, ja, ”mens” er måske selve möbiusbåndet. Digtets jeg er således i begyndelsen et helt konventionelt jeg, der kan sidde på café og skrive postkort og digte. Det er på den ene side fast forankret i de århundredgamle bygninger og kunstværker, som beskrives, og på den anden side stærkt tiltrukket af den splinternye, skinnende røde Jaguar. I dette spændingsfelt sker en forvandling. I tekstens forløb skrives jeget længere og længere væk fra den empiriske verden, går ind i sine egne tanker og kan til sidst i del V og VI eventuelt findes i det blod som skriften er gået i og har fået til at danse. Ser man det på den måde, har den i teksten så uregerlige røde Jaguar sin farve herfra og er på den måde en del af jeget. Jegets forhold til verden forandres teksten igennem fra i begyndelsen at være helt materielt til efterhånden at blive abstrakt, og når det til sidst ikke længere findes eksplicit, på en næsten mytisk måde gå op som en del i verden, i tingene. Eller eftersom digtets forløb fra del IV og fremad er uforeneligt med den empiriske virkelighed og derfor kun kan finde sted i sprogets verden, kan jeget også ses som helt indlemmet i sproget, det sprog, som i begyndelsen satte

⁵¹ *Del af Labyrinten*, side 62.

det i stand til at beskrive verden, forvandler den nu også i takt med, at det forvandler jeget. Forvandlingsprocessen sker i et samspil mellem jeget og verden. Ordet "vandtrappe" udtrykker netop denne forvandling. I digtets trappeformation af gentagelser sker en stigende grad af opløsning. Det er vandet, som findes gennem hele digtet – både det i fontænerne og kondensvandet, som løber på ydersiden af glasset og opløser sukker og breve – som ved denne dobbelte bevægelse får forvandlingen til at ske. Vandet er også det element, der dels sammen med Jaguarens røde lak reflekterer sollyset, dels flyder, falder og plasker i fontænerne. Dette gentages som omkvæd med forskellige ordfølger i afsnittenes sidste underafsnit fra del I til del IV, hvor det er reduceret til "Melder smelter". "Omkvædets" forskellige ordfølger er en forvandlingsproces, som videre markeres med ordet "Skifter" alene på samme positioner i del V og VI.

Forvandlingerne i teksten sker ved at overskride grænser, som normalt ikke kan overskrides. Sproget sprænger grænsen til virkeligheden, når det sætter marmorfigurerne i bevægelse. Sproget i skikkelse af skriften overskrider grænsen til jeget, når den drikkes og går i blodet. Disse uoverskridelige grænser kan altså passeres eller opløses, og jeget kan forlade sin observerende og beskrivende position og indgå i verdens forvandlingsprocesser.

2.2 Bevægelser i marmor og tekst

De mange italienske navne er en leg med fremmedartede lyde, som giver teksten karakter. Indholdsmæssigt vækker den røde Jaguar opmærksomhed. Rent sprogligt kontrasterer den også de mange italienske ord. Også "Jaguar" er et fremmedord, men i modsætning til de italienske slutter det ikke på en vokal a, e, i eller o. Sprogbegejstringen tillader da også at blande alle disse navne i forskellige kombinationer bestemt af rytme, klang og allitterationer, men allermest af en gentagelsesstruktur. I første dels fem afsnit er sproget normalt, og kunne være postkort, men efterhånden udvikles og forvrides det til noget, som mangler fornuft og logik både semantisk og grammatisk. Del I består mest af hovedsætninger, i del II's fem afsnit består de to sidste underafsnit konsekvent af ledsætninger indledt med "mens", som står alene uden hovedsætninger. I tekstens videre forløb flytter det anaforiske "mens" opad i stroferne for at stå øverst i del V og VI. Det binder værkets dele sammen og giver indtryk af, at alting sker på samme tid og sted. Forvandlingsprocessen med de bevægelige marmorfigurer fortsætter fra afsnittenes nederste del og arbejder sig op i teksten, inden den lidt senere også kommer i gang oppefra og nedad med delfinernes, maskernes og løvernes dans og spring. Der er altså en bevægelse i selve teksten op og ned ad en (vand)trappe.

I del III begynder hver af de fem afsnits sidstelinjer med et "Melder", som står uden subjekt. I del IV flyttes det op et trin til fjerde underafsnit og gentages desuden i femte. Hermed skubbes det anaforiske "Mens" op i andet og tredje

underafsnit. Fuldstændige hovedsætninger findes kun i afsnittenes første underafsnit. I tredje og fjerde afsnit meldes at lyset og lakken smelter. I femte afsnit koncentrerer dette til "Melder smelter", som også kan være en beskrivelse af det, der sker i teksten. I del V pågår marmorfigurerens livlige aktiviteter i afsnittenes første underafsnit, mens brevene og skriften flyder ud, drikkes og går i blodet i andet underafsnit. I tredje og fjerde underafsnit sker der noget lignende med tekstens eget sprog, som nu er selvkørende omkring allitterationerne "mens", "melder", "smelter" interfolieret med de italienske navne. At strofernes sidste ord "Skifter" får en egen linje, understreger telegramstilen, en stil som udelader alt, som ikke er absolut nødvendigt, og så er ordets betydning jo også at noget forandres, forvandles. Alting "skifter" hele tiden og "smelter" sammen med noget andet eller smeltes om til noget andet. "Smelter" og "skifter" beskriver forvandlingsprocessen, samtidig som den vises i sproget. Smeltningen finder sted med hjælp af såvel middagsheden i Rom som allitterationen med ordet "melder". I sprogets verden er alt muligt. Det kan til og med forvandle sig selv. Men når forvandlingen er fuldbyrdet, står der en marmor-skulptur, et stilleben, der som en færdig tekst står med sine urokkelige bogstaver på det hvide papir. Del VIII er således digtets sammenkøgte koncentrat, et helstøbt genreoverskridende artefakt. Tekstens kan læses som en beskrivelse af kaos og systematik, det dionysiske og apollinske i et kunstværks tilblivelse.

2.3 Mellem digt og virkelighed

Inger Christensen leverer selv et interessant opslag til analyse af teksten, nemlig hendes essay "Oplevelsens skygge" om Emil Aarestrups digtning, også det skrevet 1969. Det findes i *Del af labyrinten* placeret umiddelbart før "Vandtrapper". Hun beskriver her, hvordan Aarestrup i digtet "Man har Sagn om Borgtapeter" med sin sanselighed placerer sig selv og sin tekst mellem virkelighed og drøm. Aarestrups digt afslutter essayet og står således i direkte tilslutning til "Vandtrapper". Digtet handler om, hvordan tapetets blegnede, broderede figurer om natten forlader tapetet og slår sig ned i salens møbler, hvor de lever et eget natteliv, til solopgangen jager dem ind i tapetet igen. Her ser vi en tydelig parallel til delfinerne, maskerne og løverne i Roms fontæner. Aarestrups digtjæg gør figurerens forsvinden tilbage ind i tapetet til sin egen, idet det ser sig selv gøre nøjagtig det samme i digtets afsluttende vers. "Til sidst går han ind i tapetet - som man, når man holder op med at skrive, går ind i det endnu ikke tænkte ... endnu ikke drømte."⁵²

Sukker sit: a rivederla!
Og, som jeg i Aften, smutter

⁵² *Del af labyrinten*, side 78.

I Tapetet - ak, idet jeg
Verset her paa Bladet slutter.⁵³

Det interessante ved Inger Christensens fortolkning af Aarestrup er at hans forsvinden ind i tapetet, når digtet er slut og ikke har brug for digteren længere, så forsvinder han ikke ind i det afsluttede, men forbereder sig på de tanker og drømme fremtiden vil bringe. Digtjeget i ”Vandtrapper” forsvinder også, ikke ind i et tapet, men ind i teksten og er rede til at skabe påny. Dermed er tekstens elementer ikke dømt til at for evigt sidde fast i den sidste dels marmor. Nogle af dem er i digtet blevet genskabt hundreder af år efter deres første skabelse. Muligheden for at det kan gentage sig findes. Og Inger Christensen kommenterer i samme essay også det fænomen, at tekstens elementer opfører sig ukontrolleret: ”Og det er som om han hele vejen igennem bevarer kontrollen med den strøm han lader sig rive med af.”⁵⁴ Også ”Vandtrapper”s digter bevarer hele tiden kontrollen; det er digtjeget, der forsvinder og bliver en del af teksten, eller tværtom teksten der opløses og går i blodet på blandt andet digtjeget. Erik Thygesen beskriver det således:

”her [...] hvor hun efter at have opsøgt og forsøgt at beskrive situationen, forsvinder i den og oplever, hvordan rum, afstande, historie, [...] bliver dele af en samlende identitet [...]. Jeg’et forsvinder i et billede, hvor de traditionelle relationer afløses af nye tilfældighedsstyrede relationer – et relativistisk system.”⁵⁵

De analyser, der er gjort af ”Vandtrapper” fokuserer som Erik Thygesen på subjektets forhold til verden eller som Steffen Hejlskov Larsen⁵⁶ på systemets opbygning. Lis Wedell Pape⁵⁷ arbejder med begge. Flere af dem strejfer den koncentrerede helhed som udtrykkes i teksten. Thygesen har både tid- og rumperspektivet, identitetsproblematikken og relativismen med. Hvis vi definerer systemet som de rammer, forfatteren har givet for sin tekst, så findes de i teksten både som indhold og struktur. Indholdsmæssigt består systemet af de 2 x 5 konkret udpegede pladser i Rom. Dette gælder del I og II. Her i tekstens begyndelse tildeles forskellige typer af information sin faste plads: i første underafsnit konkrete oplysninger om fontænerne, i andet lidt mere om pladsen i almindelighed, i tredje findes jeget, i fjerde den røde Jaguar og i femte vandet og lyset. Dette gælder del I-IV. Systemet har dertil en bevægelig del, anaforene ”mens” og ”melder”, som fra del II-VI flyttes systematisk opad i afsnittene og på den måde danner en trappe. Inden for disse rammer sættes spillet i gang. Rammerne er en begrænsning, det forudbestemte,

⁵³ Emil Aarestrup, ”Man har Sagn om Borgtapeter” sidste strofe. *Del af labyrinten*, side 80.

⁵⁴ *Del af labyrinten*, side 76.

⁵⁵ Erik Thygesen, ”Solstik i Rom” i Dines Johansen (red.), *Analyser af dansk kortprosa*, København 1972, side 255.

⁵⁶ Hejlskov Larsen 1971, side 91–96.

⁵⁷ Lis Wedell Pape, ”Hjemkomst i det fremmede” i *edda Norsk tidsskrift for litteraturvidenskab*, Volum 306, nr.3, 2006.

men dér indenfor er der frit spillerum for sprogspillet og alskens overraskelser. Naturlovene og sprogets syntaks og grammatik kan sættes ud af spillet. Marmordelfiner bevæger sig lige så sprælsk, som levende delfiner nogensinde ville kunne gøre det, det sproglige udtryk kan deformeres til sekvenser uden subjekt og prædikat. Når handlingen udvikler sig til et hæmningsløst bakkanal, er der ingen hindringer for at delfiner, masker og løver kan forene sig med den røde Jaguar og gøre tilværelsen usikker for såvel medtrafikanter i Rom som for tekstens læsere.

Et paradoks er, at denne totale deformation af virkeligheden har udgangspunkt i en grundig konkretion. Fontænerne og pladserne udseende, kunsthistoriske fakta, mål og årstal er altsammen beskrevet nøjagtigt. Denne konkretion er en del af systemet. Man kan her sammenligne med *Sommerfugledalens* nøjagtige beskrivelser af sommerfuglenes liv. Udgangspunktet er en helt konkret virkelighed, som kan iagttages af alle og som ikke kan betvivles. Den kommer så en tur ind i en selvkørende sprogmaskine, som ikke mindst består af remselignende gentagelser af de fremmedartede, italienske stavelser som for eksempel dette tredje underafsnit i del VI, afsnit 5:

Melder della Porta dei Rosso Skifter della Porta della Porta
melder Girolamo Rainaldi i den samme Jaguar.

Denne proces som får virkeligheden til at forvandles af sproget, som også selv forvandles. Det er som om sproget har en egen sanselighed, som er med til at sætte denne proces i gang. Det, som vi troede var fast og bestandigt, marmor og sprogets regler, viser sig i bogstavelig forstand at kunne mobiliseres, blive mobilt, for at til sidst lande i nye forvandlede former og falde til ro. Eller formerne har fået nyt materiale; foruden de oprindelige delfiner, masker og løver, former marmoret nu desuden dufte, sukker, hvidvin, røde jaguarer, breve og vand. Tekstens substantiver står ligesom marmorfigurerne i denne sidste del uden indbyrdes relationer. Ingen verber eller præpositioner sætter dem ind i nogen sammenhæng med undtagelse af præpositionen ”af”, som kun forklarer hvilket materiale der er brugt.

Artefaktet er det endegyldige resultat af en proces. Det har sin berettigelse i den proces, der har ledt frem til det – og i de processer det kan sætte i gang. Del VIII kan således være udgangspunkt for en helt ny proces, en gentagelse af forvandlingen, men en helt anden forvandling. Når forvandlingen i ”Vandtrapper” er fuldbyrdet, er alting forvandlet og alligevel genkendeligt. Det var der hele tiden, vi var med, da forvandlingen skete, men er omtumlede. Denne omtumlede tilstand beskriver Inger Christensen i essayet ”Terningens syvtal” i *Del af labyrinten*.⁵⁸ Summen af to modstående sider på en terning er altid syv. Hun forestiller sig en terning i evig bevægelse, som altså aldrig lander og viser et bestemt antal øjne. Det er dette syvtal, som betegner det evigt

⁵⁸ *Del af labyrinten*, side 115–125

bevægelige eller svævende, som er så karakteristisk for hendes tekster. På samme måde som Aarestrup bevarer hun kontrollen over den strøm, hun lader sig rive med af. Eller for at citere en anden af hendes favoritter, Novalis, så er der tale om sprogbejstring.⁵⁹ Det bemærkelsesværdige i dette er, at hun altid i sine sproglige spil og eksperimenter tager udgangspunkt i konkrete – og sommetider komplicerede – empiriske fakta. Hun respekterer naturens og naturlovenes orden. Hun ser disse som terningens evige syvtal. De kan muligvis begribes, men aldrig gribes. Når terningen standser kan den højst vise seks. Og det, der mangler for at nå fuldstændighedens syvtal, står netop på den modsatte side, den der er skjult for øjet.

I ”Vandtrapper” vises den gældende orden frem i første og delvis i anden del. Allerede her begynder opløsningen, idet fjerde og femte underafsnit i alle afsnit består af en ledsætning alene. Rapporterne om den røde Jaguar bliver også mindre sikre; i tredje afsnit kommer der et ”sandsynligvis” ind og i femte gives der flere alternativer for dens færden. Vi står her ved eksperimentets begyndelse, hvor der opstår en vis forståelig usikkerhed i tingenes måde at opføre sig på, som går hånd i hånd med, at sproget begynder at frigøre sig fra sine regler. Når teksten nu går ind i det af forfatteren skabte trappesystem, forlader den samtidigt naturlovene og sprogreglerne. Disse to processer sker parallelt og bliver således en demonstration af, at denne tekst ikke blot handler om Roms fontæner, men også om at skrive en tekst om Roms fontæner. Tekstens fortæller vil ligesom en anden turistguide vise en del af verden. Systemet er således en påstand om at vi – menneskeheden – lever inden for en tvingende naturens orden og også under sprogets orden. Sproget er underkastet en slags naturlov, som Inger Christensen finder i Chomskys ”ideer om en medfødt sprog-*evne* og om universelle formale regler for sætningskonstruktion”.⁶⁰

Hvad ”Vandtrapper” demonstrerer er, at sproget som formidler af vores omverden både påvirker og påvirkes af denne omverden. Denne påvirkning er intet mindre end en forvandling. Marmorfigurerne på piazzaerne har indfanget Jaguarens fart og frækhed, vandets bevægelse – og til slut har sportsvognen og vandet optaget marmorens statiske tilstand i sig. Mødet mellem modsætningerne mobil og statisk er en af forudsætningerne for forvandlingen. Det der er sket er en revolution i den betydning Inger Christensen tildeler begrebet i essayet ”Jeg tænker, altså er jeg en del af labyrinten”:

at ordet *révolution* på fransk oprindelig betyder 'en cirkelbevægelse, hvorved et bevægeligt legeme vender tilbage til sin oprindelige position'. F.eks. taler man om en planets revolution.

⁵⁹ Se *Hemmelighedstilstanden*, Gyldendal, København, 2000, ”Det er ord altsammen”, side 54

⁶⁰ *Del af labyrinten*, side 29.

Hvis det bevægelige legeme er et menneske, vil jeg tilføje, at det altid vender tilbage til sin oprindelige position, men forvandlet, altid forvandlet.⁶¹

I første del placeres marmorfigurerne på scenen, det vil sige pladser og fontæner, i sidste del har vi et antal nye marmorfigurer, som ikke findes i nogen anden sammenhæng end teksten. Teksten viser, at vi er henvist til sproget for at forstå og beskrive den verden, vi lever i. Fordi sproget forandrer verden i samme øjeblik, som det udsiger noget om den, må vi hele tiden tabe fodfæstet i vore forsøg på at beskrive verden med sproget. Det betyder at dette sprog, som i Chomskys medfødte, altså naturgivne sprogegne har tydelige begrænsninger, også med sit potentiale for dannelse af et uendeligt antal sætninger og muligheder for diverse eksperimenter kan forvandle den verden, som det beskriver. Der er således en komplementaritet mellem naturlove og sprogets love. Sommetider er den ene overordnet, sommetider den anden.

Hvis man vil bestemme tekstens genre, havner man i en lignende komplementaritet; typografisk er det på den ene side set opstillet som et digt, hvor afsnittene kan opfattes som strofer og underafsnittene som vers, på den anden side som prosa med lige højrekant og linjebud, som typografen har bestemt. Formmæssigt er teksten prosaisk uden fast rytme eller rim, men fuld af allitterationer og gentagelser som poesi. Teksten er således et eksempel den tendens til genreopløsning, eller mere korrekt opløsning af grænserne mellem forskellige genrer, som Vagn Lundbye peger på.

2.4 Refleksion

Igennem ”Vandtrapper” er processen i sproget parallel med udviklingen i teksten. Et af Inger Christensens kendemærker er at udgå fra noget helt konkret i omverdenen, som her piazzaerne og fontænerne. De beskrives følgelig med et sprog tæt på sagprosa. Efterhånden som marmorfigurerne i fontænerne slår sig løs fra sine faste positioner i fontænerne, løsgør ordene sig også fra sine faste positioner i syntaks og grammatik. Når vandet ligesom opløser formerne i det givne bybillede, opløses også sprogets normale form. Som Dan Ringgaard skriver, sker processen ”inden for en syntaktisk logik hvor de samme ord bytter plads.” Han fortsætter

Som nu fontænerne der langsomt glider nedad i digtet fra i første del at stå først, til i anden og tredje del at stå inde i det første afsnit, til gradvis at forsvinde fra digtet i fjerde og femte del, så at vende tilbage i andet afsnit i sjette del for dernæst at blive helt væk. Tilsvarende ser man fra og med anden del hvordan afsnittenes begyndelsesord (”de”, ”på”, ”mens”, ”melder”, og senere ”skifter”) langsomt bevæger sig opad i strofen idet de skubber ordet ordet i afsnittet ovenover ovenud af strofen, akkurat som vand i en fontæne. Først her, midt i

⁶¹ *Del af labyrinten*, side 57f.

den konkrete fornemmelse af ordene som materiale, som byggeklodser, melder metaforen sig: Ordene stiger op i digtet som vand af en fontæne. Metoden skaber en meget håndgribelig rumlighed og en lige så konkret fornemmelse af bevægelse. Ordene flyttes systematisk rundt på papiret og væver et mønster sådan som Jaguaren kører rundt i Rom og som sagt ”skriver” Rom.⁶²

Det fremgår her tydeligt, at det er gentagelse af ordene, som i tilstanden af syntaktiske opløsning skaber rumligheden og bevægelsen. Jeg mener, at det ikke kun er Rom, der ”skrives” foran øjnene på os. Teksten fremkalder en helt ny verden, som i tekstens midte er en forvandringsproces. Figureernes metamorfose kan vi forestille os med fantasien ud fra tekstens skrevne ord; men tekstens forvandling i denne proces – omflytningen af ord, mønstret, der væves – sker helt konkret på papiret, og vi kan iagttage det direkte med øjnene. Sprogets ”byggeklodser” ”skriver” sproget, som ordene ”skriver” Rom, og den nævnte metafor opkommer gennem ordenes bevægelse op gennem forskellige tekstafsnit, og ikke ved at ordene bruges billedligt.

I tekstens sidste del har vi atter at gøre med helt ubevægelige marmorfigurer, nu af en helt anden art:

- 1 Delfiner masker og løver af marmor
- [2] Dufte sukker og hvidvin af marmor
- 3 Røde jaguarer af marmor
- 4 Breve af marmor
- 5 Vand af marmor

Nogle af tekstens væsentligste elementer står nu som helt nye skabelser. Som Marianne Barlyng udtrykker det: ”Ved tekstens udgang er alt stivnet til et fast udtryk, men ingenting er som før.”⁶³ Jeg går ud fra at hun med ”et fast udtryk” henviser både til de marmorfigurer, der beskrives i citatet og til faste udtryk i sproget. Selv om teksten ikke slutter med kendte faste sproglige udtryk, vil man se at der i Inger Christensens kommende digtning er en udbredt brug af netop dette. Man kan, som både Ringgaard og Barlyng ser ud til at mene, se teksten som en gennemspilning af en proces, som sætter jeget i en ny relation til byen. Man må også se, at jegets – og læserens – forhold til sproget forvandles i samme proces.

⁶² Ringgaard, 2010, side 150.

⁶³ Marianne Barlyng, ”Romerske udkast, bevægelsens poetiske tale i Inger Christensens ”Vandtrapper””, i *Spring, tidsskrift for moderne litteratur*, nr 18, København, 2002, side 108.

3 *det*

3.1 Strukturen og typografien i *det*

Når *det* udkom 1969, blev den straks modtaget som Inger Christensens gennembrudsværk. Det var en turbulent tid med store samfundsforandringer, ungdomsoprør og en kreativ lyst til at eksperimentere i litteraturen, i Danmark ikke mindst i lyrikken. *det* bærer på flere måder præg af alt, der skete i samfundet, ungdomsoprør, kultur- og litteraturdebat, antipsykiatri, og fremstår samtidigt som et enestående værk. På flere punkter stikker det ud i samtidens litteratur. Trods genrebetegnelsen ”digte” i pluralis er det også ét langt, gennemkomponeret digt, der er struktureret efter et matematisk og arkitektonisk system. Samspillet mellem system og tekst er afgørende for betydningsdannelsen i digtet. Systemet kan ses som et dobbelt triptykon med en overordnet inddeling i PROLOGOS, LOGOS og EPILOGOS, som det antikke drama. Logos er igen tredelt i SCENEN, HANDLINGEN og TEKSTEN. Hans-Jørgen Nielsen sammenlignede i sin anmeldelse *det* med en katedral.⁶⁴

Mens rækkefølgen i delene fra PROLOGOS over LOGOS til EPILOGOS giver sig selv, vækker serien SCENEN, HANDLINGEN, TEKSTEN en vis forundring. Teksten plejer jo at foreligge, inden man begynder en iscenesættelse. Rækkefølgen bliver imidlertid logisk, når man læser hele værket. I PROLOGOS skildres verdens skabelse. Det begynder med kaos – det første ”det” – et ”big bang” der fra næsten ingenting som en sproglig lavine ruller frem over siderne og efterhånden organiseres i et univers, en klode med oceaner og kontinenter for til slut at ordnes i samfund med byer, deres indbyggere og deres relationer. I SCENEN i LOGOS sættes nu rammerne for den videre handling. Ved hjælp af Viggo Brøndals kategorier for præpositionerne bygges denne ramme op og beskrives fra mange forskellige vinkler. Når scenen således er sat, kan HANDLINGEN begynde. Karakteristisk for teksten er både i SCENEN og i HANDLINGEN, at der ikke er nogen indre, handlingsmæssig sammenhæng i teksten. Derimod skaber strukturen og gentagelserne en sammenhæng. Såvel scenerne som handlingerne er ganske indbyrdes uafhængige. LOGOS’ tredje del, TEKSTEN begynder som en eksplicit skabelsesberetning og fortsætter med andre sammenhængende ”fortællinger”. I ”symmetrier 1-8” beskrives skabelsens otte dage hver med sin opfindelse eller påfund: sandet, lyset, vandet, græsset, sommervarmen, papiret,

⁶⁴ Hans-Jørgen Nielsen, ”De elskende i og udenfor verden”. Anmeldelse i *Information* 29. 10. 1969

sneen og sengen. Derefter fortæller ”transitiviteter” og ”kontinuiteter” om et sindssygehospital, ”konnexiteter” er en instruktion til en demonstration. Til sidst betragter jeg i ”universaliteter” det skabte, ”Jeg ser...”. En rimelig tolkning af rækkefølgen SCENEN, HANDLINGEN, TEKSTEN bliver derfor, at verden og livet består af fragmentariske, usammenhængende pladser og hændelser, som føjes sammen til en helhed ved hjælp af teksten. Det er teksten, sproget, der bringer sammenhæng til scenens og handlingens forskellige dele.

PROLOGOS består af otte dele. Alle har 66 linjer; første del er en massiv blok med 66 linjer, de følgende består af 2 afsnit à 33 linjer, 3 à 22, 6 à 11, 11 à 6, 22 à 3, 33 à 2 og 66 afsnit à 1 linje. Alle linjer har desuden nøjagtig 66 nedslag hver, og alle afsluttes med et helt ord, korrekt placeret deletegn eller andet tegn. Også LOGOS’ tre dele er hver for sig inddelt i otte dele med overskrifter hentet fra Viggo Brøndals teori om præpositionerne. Hver del består af otte digte nummereret 1-8. Værket er således bygget op omkring tallene tre og otte. Teksten er sat med 12 punkters Courier⁶⁵, altså skrivemaskinetyposografi. Læseren får teksten leveret direkte fra digterens skrivemaskine, og trods den strenge struktur befinder man sig midt i en til tider kaotisk tilblivelsesproces. Der er altså tale om et uomgængeligt paradoks i værket: formen er given, teksten er færdig, men værket i stadig tilblivelse. Typografien tilnærmer tilblivelsen i skriveprocessen og tilblivelsen i læseprocessen til hinanden. På den måde spejler typografien tekstens grundtema som skabelsesberetning.

⁶⁵ Ifølge Thomas Bredsdorffs nekrolog over Inger Christensen krævede hun af forlaget ”at *det* skulle udgives i fotografisk gengivelse af, hvad kuglehovedet på hendes IBM skrivemaskine havde hamret ind på arkene. Det avantgardistiske ses således også i brugen af det nyeste inden for kontorteknik. (”Inger Christensen var enestående i dansk litteratur”, Politiken 5. januar, 2009, (<http://politiken.dk/boger/article623031.ece>) , downloaded 20090109)

3.2 PROLOGOS

Den første udifferentierede del

Ordet ”prologos” angiver en ambition for den indledende del af værket; ”prologos”, direkte oversat fra græsk, for-tale, ”før ordet” eller ”før sproget”. Udfordringen er at finde et sprogligt udtryk for det førsproglige. ”I begyndelsen var ordet og ordet var Gud. Dette var i begyndelsen hos Gud. Alt er blevet til ved det, og uden det blev intet til af det, som er” hedder det i Johannesevangeliets indledning.⁶⁶ PROLOGOS er det som er før det skabende ord. Fortsætter man denne tankerække, bliver næste spørgsmål, hvad der kommer før prologos, og vi har at gøre med en begyndelse, der fortaber sig i det uendelige. Dette til trods for selve tekstens meget distinkte indledningsord: ”Det. Det var det.”

Denne dels første blok med sin stramme opbygning af 66 linjer á 66 nedslag og enkel linjeafstand giver et massivt indtryk. Ingenting i teksten er mere fremhævet end noget andet. Dette viser typografien ved at være helt kompakt i begyndelsen og blive mere og mere luftig efterhånden som differentieringen skrider frem. Det er altså både de skrevne ord og mellemrummene imellem dem, som har betydning – i lighed med Mallarmés oplæg i *Un coup de dés*. I løbet af PROLOGOS bliver den indledende uformede masse, ”det”, til kontinenter, lande og byer med levende væsener, særlig mennesker i grupper og par, i de tolinjede afsnit, og enkeltindivider i de enlinjede afsnit.

Det. Det var det. Så er det begyndt. Det er. Det bliver ved. Bevæger sig. Videre. Bliver til. Bliver til det og det og det. Går videre end det. Bliver andet. Bliver mere. Kombinerer andet med mere og bliver ved med at blive andet og mere. Går videre end det. Bliver andet end andet og mere. Bliver noget. Noget nyt. Noget stadig mere nyt. Bliver i næste nu så nyt som det nu kan blive. Fører sig frem. Flanerer. Berører, berøres. Indfanger løst materiale. Vokser sig større og større. Øger sin sikkerhed ved at eksistere som mere end sig selv, får vægt, får fart på, får fat på mere i farten, går frem for andet, ud over andet, som opsamles, opsluges, hurtigt belastes med det som kom først, så tilfældigt begyndte. Det var det. (9)

Disse første linjer i *det* er konstrueret over gentagelser af små ord og udtryk, der griber ind i hinanden. Ikke før i ottende linje finder man et substantiv. Allerførst står ordet ”det” som en solitær efterfulgt af punktum. For at ydeligere understrege ”det”s særstilling konstaterer digtets første hele sætning: ”Det var det”, hvor præteritumformen peger tilbage til det første ”det”, som noget der er overstået. Næste sætning fortæller at ”det”, hvad det nu er, er noget, der er begyndt; i næste sætning at det er, eksisterer. Det drejer sig altså om varen. Så langt er ”det” gentaget fem gange, og præteritum og præsensformen af ”være” forekommer tre gange. Det, der er begyndt, ”bliver ved”, en fortsættelse, som

⁶⁶ *Bibelen*, Det danske Bibelselskab 1965

bekræftes af det gentagne ”videre”. Dette ”det” er ikke kun noget vedblivende. Når ”bliver” gentages i ”bliver til” er tilblivelsen i gang. Væren og vedbliven ser således ikke ud til at henvise til noget materielt endnu, snarere til en proces. Det betegner en skabelsesproces, men endnu ikke noget konkret skabt.

Det, som skabes, betegnes med et tre gange gentaget ”det” og derefter også med ”andet” og ”mere” og siden med ”andet og mere”. Ordet ”bliver” er et tydeligt eksempel på, hvordan en gentagelse bruges som afsæt for at føre teksten fremad. Først bliver det ved, så bliver det til, bliver andet, bliver mere; dernæst bliver det til ”det og det og det”, andet og mere kombineres i samme sætning for senere at blive ”andet end andet og mere”. Her er det de næste ord, som bruges som afsæt. Gentagelsen fører teksten fremad ved at gribe tilbage, starte om og lægge nyt til – nøjagtigt som det beskrives. Efter et antal gentagelser bliver det ”noget” – først her kan man begynde at ane en substans. I udtrykket at ”blive noget” ligger også en antydning af identitet. Dette noget kan forny sig, føre sig frem, flanere, berøre og berøres, inden det omsider får substans, når det ”indfanger løst materiale”, digtets første substantiv. Gentagelsen af ordene ”det”, ”bliver”, ”videre”, ”andet”, ”mere”, ”noget” og ”nyt” i forskellige kombinationer både betegner og mimer den skabelsesproces, som de således både er årsag til og virkning af. Dette gælder også tid- og rumaspektet, som her ligger implicit i verbernes tempus, i ordet ”videre” og i det faktum, at teksten optager en vis plads på siden og tager en vis tid at læse. Nogle linjer længere fremme efter citatet her ovenfor benævnes tid og rum også eksplicit.

Indledningen lyder således som en afslutning af noget, der har været, og ifølge Inger Christensen kom den også til i netop det øjeblik, hun var færdig med romanen *Azorno*:

Den dag romanen var færdig, og jeg sad og ordnede manuskriptet og lagde det i konvolut, røg det pludselig ud af mig: "Det. Det var det" - Og i løbet af aftenen fortsatte jeg så med det, der blev begyndelsen til "Det".⁶⁷

En fast vending i sproget udløses af tilfredsstillelsen over et afsluttet værk og sætter det næste i gang. Man kan sammenligne PROLOGOS' fem første punktummer med den første sætning i *Azorno*. ”Jeg har ladet mig fortælle at jeg er den kvinde han møder allerede på side otte.”⁶⁸ Ordet ”jeg” markerer en fortæller i nutid. Perfektumformen ”har ladet” angiver fortid og ”side otte” fremtid, eftersom sætningen står på side syv. I *det* er denne sammentrækning af tid endnu mere fortættet: ”Det. Det var det. Så er det begyndt.” Den sidste sætning placerer os midt i nuet, starten på noget nyt. Noget har ganske vist været, men nu er der også noget, der er begyndt, er i gang. Og det, der er i gang, er selve teksten ”Det er”, og ikke nok med det, ”Det bliver ved.” Da læseren

⁶⁷ *Del af labyrinten*, side 29.

⁶⁸ *Azorno*, 1967, side 7.

ikke ved, hvad pronomet henviser til, er han straks medinddraget i en sproglig skabelsesproces, tekstens egen tilblivelse. I denne korte passages nu er der et tidsspænd fra en ubestemt fortid ind i en ubestemt eller uendelig fremtid. Det'et er lige så ubestemt som det, der engang satte big bang i gang, og det udvikler sig på en måde, som ligner vore forestillinger om universets opståen, en proces, som bare fortsætter af sig selv nu, da den på en uudgrundelig måde er startet af sig selv.

Gentagelserne er det tyngdepunkt, der med sin tiltrækningskraft bringer os mere og mere ind i processen. Først gentagelsen af ordet "det", derefter "bliver", som også konnoterer tilblivelse. Siden kommer gentagelserne af "andet" og "mere". Med disse ord begynder en differentiering af det skabte, som dog endnu ikke benævnes med specifikke substantiver. Tekstens få substantiver er begreber som "materiale", "sikkerhed", "vægt" og "fart", begreber som indgår i forståelsen af den proces, der forvandler energi til materie – ligesom en skabende energi kan forvandles til sprog og digt. Det er da også gentagelserne, som skaber både energi, struktur og fremdrift i teksten, dem der "får fat på mere i farten". Ordet "bliver" medvirker til en fremadgribende bevægelse i teksten, dels ved sin betydning at noget bliver til, dels ved at ordet gentages i så mange forskellige kombinationer i korte sætninger, som giver et øget tempo.

Gentagelsen fører teksten fremad ved at gribe tilbage, starte om og lægge nyt til – nøjagtigt på den måde som teksten beskriver. Således henviser ordet "det" også til den tekst, som det selv er en så central del af. Det indledende "Det" er egentlig helt ubestemt, men ved at det står helt alene efterfulgt af punktum, gives det en emfase som forstærkes desto mere af den efterfølgende sætning "Det var det". Af de første fire ord i PROLOGOS er tre "det". I sin søgen efter mening i disse fire ord – 3 x "det" + "være" i præteritumform – bliver læseren tvunget ind i sproget, fordi han ikke finder nogen reference til virkelighedens verden. At disse fire ord overhovedet kan få en poetisk valør, afhænger selvfølgelig først og fremmest af konteksten, men også af sammenstillingens rytme og tempus. De tre det'er har forskellig betoning, stærkest på det første og svagest på det i midten. Sætningen "det var det" er en fast vending som betegner en afslutning, som det ses i anekdoten om indledningens tilblivelse. Alligevel er der ingen tvivl om, at vi står midt i en begyndelse.

Blandt andet på grund af tvetydigheden i ordet "var" får de tre det'er forskellig betydning. Det refererer ikke til noget substantiv, men vel til værkets titel, altså et stort gådefuldt "det". Det er fortsat op til læseren at lade det med betydning. Associationerne kan gå i eksistentiel retning – livet, skabelsen, verdensaltet, det evige, altings inderste væsen. Måske kan man gå så vidt som at se "det" som sidste stavelse i ordene "ordet" og "kødet", som Inger Christensen selv tager op i sit essay om tilblivelsen af *det*.⁶⁹ Det næste "det" kan referere til det første, men fordi det indleder et fast udtryk, modvirker det en

⁶⁹ Del af *labyrinten*, side 30.

dybsindig tolkning af det første. Vendingen maner mere til letsindighed end til dybsindighed. Det tredje ”det” refererer dels til de to første, dels til noget, som underforstået er afsluttet. Sådan som man bruger vendingen til hverdags, når man har gjort noget færdigt. Så langt er det altså ene og alene placeringen af disse fire ord, som taler for at vi befinder os ved begyndelsen af noget. Semantisk minder det mere om en afslutning. Når det alligevel er en tydelig begyndelse, kan det skyldes rytmen. Vi har at gøre med fire korte ord, som har en tydelig rytme. Punktummet efter det første ”det” angiver en lille pause, en pause, som må gentages efter det tredje. Denne gentagelse af pausen får læseren til at ligesom snuble videre til næste sætning. De to indledende linjer domineres af ordet ”det” omvekslende med gentagne pauser.

Gentagelserne har en suggererende kraft, som skulle kunne blive trættende for læseren, men her snarere vækker lysten til at fortsætte læsningen. Dette skyldes, at teksten får dynamik af tempusforandringerne – og rent narratologisk at man bliver nysgerrig på, hvad ”det” egentlig er. De tre sideordnede det’er i ”bliver til det og det og det” antyder også forandring. Grammatisk forvandles det oprindelige ubestemte ”det” til tre demonstrative det’er med tre forskellige betydninger, som indtil videre hver for sig er lige så ubestemte som sit ophav. Den skabende dynamik i disse første linjer af *det* ligger altså rent sprogligt i, at gentagelsen af ord og pauser kombineres med, at verbernes tempus veksler mellem præteritum, perfektum og præsens – at ”var” udvikles til ”bliver til”. Ordet ”nu” bruges så det bliver tydeligt, at det hører fortiden til, så snart det er udtalt eller nedskrevet på siden. Nuet er flygtigt, det forsvinder i samme øjeblik, det er blevet til. At protagonisten netop er et pronomen, er et fingerpeg om, at dette foregår i sproget. Ordklassen pronominer refererer mindst lige så ofte til et andet ord inden for rammen af en sproglig sammenhæng i skrift eller tale, som det refererer direkte til noget konkret i omverdenen. ”Det” har jo også rollen at fungere som subjekt i sætninger, hvor dette er ukendt eller ubestemt, for eksempel ”det regner” eller ”det skulle være godt med en kop kaffe.”

Gentagelserne i citatet her ovenfor er grundstammen i en skabelsesproces, hvor de hele tiden river nyt materiale – det fremmede – med sig. En del af det, der dukker op, bliver gentaget på ny, andet forbliver fremmed. *Evighedsmaskinen* har en passage, som kunne være en allegori over de sproglige mekanismer, der er i gang i PROLOGOS’ indledning:

En lærke snurrer op gennem luften, flere steder begynder de små hjul at snurre opad, opad, et af dem forsvinder deroppe, snurrer videre, stiger, efter hvad man kan forstå, op i det vægtløse, dette lille hjul, en evighedsmaskine, der drejer sig rundt og rundt, et liv, der ikke mere skelner sin opgang fra sin nedgang og ikke mere skelner sig selv fra sin død; men de fleste går i spin på synlighedsgrænsen, triller lidt ned, spinder igen, mister fart og triller lidt længere ned, snurrer stadigvæk livstonen rundt, om end mere beskedent og faldende; sækken løfter sig mat og falder tilbage, blodet forsøger med stadig stærkere pres mod hjertets

vægge at svinge det rundt, det begynder at snurre, rasler lidt, skriger, trækker i kroppen.⁷⁰

Et andet eksempel på dette gentagelsens maskineri ses i følgende citat.

Søger en form. Griber tilbage i tiden. Drejning efter drejning får en anden drejning. Tages op til fornyet behandling. Vending efter vending turneres. (9)

Dette er en smuk beskrivelse af tekstens gentagelsesproces. Søgende griber den tilbage i det allerede skrevne, drejer sig, behandler noget på en ny måde og kan således turnere ”vending efter vending”, en veritabel rundgang, hvor der drejes og vendes og turneres – både med verdens skabelse og med sproglige vendinger. Længere fremme i samme del genbruges og udvikles dette tema til en fiktion:

Søger en form. Former en form, der former en form. Går videre end det. Fastholder fiktionen. Søger et ikke-liv, der ikke er død. (10)

Fiktionen fastholdes måske for at den kan bruges til at søge efter en form, måske for at man skal finde en form som passer den.

Begyndende differentiering

Mod slutningen af anden dels første afsnit udvikles et sprogspil af denne søgen efter en form:

Søger en form. Finder et spil. Spiller en rolle, former et spil, i en stærk kontinuerlig termik ruller de træge dampe over himlen som om der var tale om frihed. Altså er der tale om frihed. Solen står op og solen går ned. Et systematisk spil. En mere virkelig himmel. (11)

At søge efter en form leder til, at man finder et spil. Det foranderlige, dynamiske spil er en bedre beskrivelse af verden end en fast form; solen går op og ned på sin forudbestemte måde, men friheden findes, og beskrevet som spil bliver himlen mere virkelig.

”Form” og ”spil” genoptages i PROLOGOS’ tredje del. Temaet ”liv og død” går igennem hele værket som en rød tråd; her kommer det som

Subtile strukturer af organiseret uro, skjulte overgange mellem liv og død.” (12)

Dette står mod slutningen af denne dels første afsnit, hvor alting først ser ud til at være stivnet i faste former, men hvor den organiserede uro her viser at det

⁷⁰ *Enighedsmaskinen*, side 39.

ikke er tilfældet. Bevægelsen og foranderligheden bekræftes da også i næste afsnit, ikke mindst ved hjælp af gentagelsen:

En sommer. Gør ingen sommer. Men den forkomne sommer der kommer igen og igen, den ødelagte sommer der lægger op til sin næste ødsle genkomst, den bestøvede sommer der rejser sig af støvet, gør døden udødelig. (13)

Ødelæggelsen er her blevet en forudsætning for skabelsen af det nye, en forudsætning for at sommeren kan gentage sig år efter år. Udtrykket "den bestøvede sommer" rummer både død og liv: støv som metafor for forgængelighed og død, bestøvet som tegn på at den sommer, der er slut, var befrugtet og bærer kimen til "sin næste udødelige genkomst" i sig.

Når "Det er kommet til sig selv" i denne dels sidste afsnit virker det først som der nu findes en stabil identitet, men dette "sig selv", som lige her er utroligt frekvent og som gentages gennem hele *det*, "Tvinges af sig selv til at spille en rol- / le som andet end sig selv" og "Indebære sig selv som / en fremmed". Identiteten er altså usikker.

Forskellige instanser i teksten

På første side – bare nogle øjeblikke efter skabelsens begyndelse – standser den fortællende instans i teksten op og betragter det værende, formidler nogle iagttagelser af det skabte og af skabelsesakten, ikke bare at de forskellige ting bliver til, men også hvordan de ser ud i forhold til hinanden, og hvordan "det" forandres i processen:

Det ville aldrig være sket uden det fremmede. Det ville aldrig være kommet nogen vegne uden det fjendtlige. Det og det og det ville fungere perfekt, men uden spænding, uden kraft, uden at sætte sine enkelte dele, sine regler på spil. Uden fremstød. Uden forvirring. Uden fejl og sidespring, fælder og muligheder. Det, der fik væren, ville aldrig få væsen, hvis ikke det væsensforskellige eksisterede og fra sit overskud uddelte døden så langsomt, at den lignede liv. Så anderledes nu da det bare ligner. Så forvandlet. Allerede meget større forskel på liv og liv end på død og liv. Allerede tid der i det store hele kun kan måles i liv. (9-10)

Fortællerinstansen har karakter af en nærværende bevidsthed, som forklarer, hvordan det der sker, kan ske, og som kan forestille sig, hvad der ville være sket under andre forhold. Denne bevidsthed ligner den Gud, som efter hver arbejdsdag i skabelsesugen ser på det skabte og konstaterer, at det er godt. I *det* er skabelsen dog mere nuanceret, her rummes "fejl og sidespring, fælder og muligheder." Bevidstheden i teksten er tredelt i en sansende bevidsthed, som betragter forløbet i skabelsen, en tænkende, som reflekterer over skabelsen og sidst men ikke mindst en fortællende, som formidler iagttagelser og tanker til

omverden. I PROLOGOS' videre forløb differentieres denne tænkende bevidsthed og bliver konstaterende ("Det er kommet for at blive" (12)), meta-tekstuel ("Når frem til et dækkende udtryk" (13)), vurderende ("Som om livet var mindre end døden" (14)) og tolkende ("Som om der var tale om en frihed. Altså er der tale om en frihed" (15)).

Væren og væsen bruges her i en leg med ord, hvor deres karakter af binær modsætning udnyttes, altså netop sprogets mindste grundlæggende enhed. At det, der har væren også skal få væsen, betyder, at det værende skal ikklæde sig synlige former, som nødvendigvis må blive forskellige. Ordet "væsen" er imidlertid tvetydigt her, da man ofte vil tale om nogens "inderste væsen" – altså netop det, man ikke kan se. Alligevel må det på sin plads i denne tekst henvises til noget ydre, noget synligt for at give mening. Denne bliver dermed tvetydig. Men grundtanken er, at det er "det fremmede", "det væsensforskellige", der gør verden synlig, både i verden og i sproget.

Her har vi også det gådefulde udsagn om det væsensforskellige, der fra sit overskud uddeler "døden så langsomt at den lign[er] liv", som kommer igen i den tolinjede del:

Imens, indimellem mens de endnu har overskud nok til at uddele døden så langsomt at den ligner liv søger de at elske hinandens had. (20)

og som gentages næsten ordret i syvende digt i HANDLINGEN konnexiteter. Døden skulle altså ikke være en engangshændelse, som afslutter livet, men noget der findes i et overskud, som det væsensforskellige kan dele ud under et helt livsforløb, ja udsagnet indebærer vel, at det er døden der konstituerer livet. Temaet kommer igen i "Digt om døden" (1989): al den død / et almindeligt menneske / selv skal igennem / i løbet af sit liv".⁷¹ Udsagnet følger af, at eksistensen er afhængig af det væsensforskellige. Døden er det som er mest væsensforskelligt fra livet. At den uddeles langsomt, udløser måske den angst, som er tema for EPILOGOS. Angsten er tegn på denne langsomme uddeling af døden. Efter den indsigt opleves verden som forvandlet; det er som om livets mangfoldighed bliver synlig. Og samtidigt hænger forvandlingen sammen med liv og død. Tid måles i liv. Længere fremme i værket kommer ødelæggelsen ind som tema. Forvandlingen forudsætter, at noget eksisterende dør eller ødelægges, for at noget nyt skal blive til – om ikke andet så vor oplevelse af verden. I processen skabes det nye samtidig med, at det gamle dør eller bliver ødelagt. Det kan være dette som er uddelingen af døden. Væren er en til stadighed gentagen tilblivelse. Det samme findes i formuleringen "større forskel på liv og liv end på død og liv." Livet fornys hele tiden, udvikler hele tiden forskelle, mens døden er konstant. Her ses en genklang såvel af Kierkegaards Gjentagelse, "det Nye", som af Nietzsches evige genkomst. Og *Erighedsmaskin-*

⁷¹ "Digt om døden" i *Hemmelighedstilstanden*, side 120. (Oprindeligt publiceret i Jørgen Pindborg (red.), *Se døden i øjnene*, Det Ethiske Råd, København 1989).

ens tema gentages her på en ny måde, da den tekst, som beskriver processen, samtidigt demonstrerer den ved den måde, den er skrevet på.

Indskuddet af den reflekterende bevidsthed skaber på semantisk og grammatisk niveau (præteritumformen) en pause i tilblivelsesprocessen. Processen ruller derefter videre som en lavine eller en stjernetaåge, der hvirvler gennem universet og fortsætter med at få ”fat på mere i farten”.

Fra bevægeligt kaos til stivnet orden

I PROLOGOS' første afnit betegner substantiver og pronomener udelukkende noget ubestemt eller noget alment, for eksempel ”det”, ”noget andet”, ”noget mere”, ”materiale”, ”forskell”, men også ”liv” og ”død”. Anden del bliver mere konkret. Her dukker først solen og stjernerne op efterfulgt af jordkloden med dens oceaner. Først i tredje del opstår noget fast – ”Er kommet ind i faste former” – og efterhånden et fastland – ”bjergmassiver”, hvor livet kan begynde at tage form, som planter der vokser. Fjerde del præsenterer en orden og et hierarki, et system i verden, primitive organismer, øgler, fugle, pattedyr og til allersidst menneskene. Det menneskeskabte kommer frem i femte del straks efter PROLOGOS' numeriske midtpunkt, når alting er lagt i sine faste former ”med betonfundamenter, stålkonstruktioner, med sam- / mensvejsede blokmassiver, kolosformationer”. Det typisk menneskeskabte er byen som ”masse”, ”forstening”, ”labyrinth”, ”fiktion”, ”kontor”, ”logisk form”, ”en dobbelt glemsel”, ”ro og orden”, ”en cirkel”. Menneskene afhandles i sjette del; de omtales konsekvent i pluralisform som ”de” og ikke med substantiver. Først fordeles de, siden venter de i de fleste afsnit med indskud af nogle dele, hvor de fungerer og fingerer. Syvende dels 33 tolinjede afsnit handler selvfølgelig om menneskene i parrelationer. I ottende og sidste dels 66 enkeltlinjer finder man ud fra samme logik det enkelte og ensomme individ.

Som tidligere nævnt afspejles denne tiltagende differentiering i typografien. Samtidigt beskriver tekstens indhold en udvikling i modsat retning. Den næsten ubegrænsede bevægelighed i første dels kaos aftager efterhånden som verden bliver mere og mere ordnet. Mobiliteten i begyndelsen opnås dels ved hjælp af ubestemte pronomener og substantiver, dels – og i endnu højere grad af – at teksten indeholder mange verber. Jo mere det ordnede tiltager på bekostning af bevægeligheden, desto mere fastlåst bliver verden i sine former. Denne stivnen af formerne kulminerer i femte del, som samtidigt er en ny begyndelse. Det ”det”, som PROLOGOS begyndte med, genopstår her som – eller er her reduceret til – ”verden”. Reduceret i den forstand at betegnelsen ”det” må opfattes som altomfattende, ubegrænset; et udenfor ”det” findes ikke, men ordet ”verden” betegner en verden, som kan afgrænses i forhold til noget, som er ikke-verden. Ikke desto mindre befinder man sig her i femte dels første sætning midt i forløsningens triumfatoriske øjeblik: ”En verden er kommet til verden inde i verden.” Men det er en ”sammenrængt verden” fastlåst i

beton og stål. Denne stivnen viser sig ved, at de før så dynamiske verber nu er erstattet af ophobede, statiske substantiver, som understreger tyngden i det én gang fastslåede. Det, som her betegnes, er en ordnet verden skabt af den energi, som gestaltes i de foregående dele. På metaplanet er der her tale om sproget, som undervejs også ”er kommet til verden inde i verden”. Mellem metaplanet og det plan, hvor den ydre verden beskrives, er der en korrespondance, som angiver at denne orden skabes af sproget. Den skabes efterhånden som verden beskrives. I PROLOGOS’ femte del repræsenterer byen denne menneskeskabte orden. Her kommer en ny bevægelse i gang:

Sådan set er byen ro og orden. Alle de tilstedeværende indbyggere, der kendetegnes ved bevægelse og uro, opretholder en rolig og stabil beskæftigelse, hvor hver bevægelse, hver enkelt indbyggers bevægelser er tilpasset alle de tilstedeværende ting, og hvor enhver uro, hver enkelt indbyggers uro kanaliseres ud i en samlet produktion af alle de tilstedeværende ting, som opretholder ro og orden. (17)

Der er altså tale om en samfundsorden hvis aktiviteter sætter i gang i sjette del.

Når typografien i PROLOGOS’ sidste del præsenterer teksten på 66 selvstændige linjer, giver siderne indtryk af et frit spillerum, som imidlertid helt og holdent modvirkes af den 66 gange gentagne anafor ”En eller anden”. Hændelsesforløbet er fastlåst i denne formel, individet er henvist til sig selv. Teksten illustrerer den tiltagende orden, som den beskriver derved, at alt det, som findes hulter til bulter og endnu uforløst i den første store del, bliver ordnet i mindre og derfor mere overskuelige dele. På en måde er PROLOGOS et billede af Inger Christensens måde at anvende systemerne på: Inden for de stive og ueftergivelige rammer kan sproget bevæge sig med en uventet lethed.

Skabelsen i verden og i teksten

Med udgangspunkt i et ubestemt ”det” skabes i teksten et univers, en verden, en planet med organiseret liv af planter og dyr, heriblandt mennesket, som så igen organiserer planeten Jorden i forskellige samfund, først og fremmest byer, hvor indbyggerne går omkring, grupperer sig, danner par, men alligevel til syvende og sidst er ensomme (med døden). Således beskrives menneskene i en både tids- og rumlig relation til universet, til det øvrige liv på jorden, til hinanden og til sig selv.

PROLOGOS er i klassisk forstand en rigtig prolog, da den anslår temaet og dispositionen for resten af værket. Samtidig er det i bogstavelig forstand *prologos* – før ordet og før sproget, fordi det i samspelet mellem tekstens typografiske udformning, rytmen og dens indhold beskriver en tilblivelsesproces i sproget. I essayet ”I begyndelsen var kødet” skriver Inger Christensen selv om dette:

I begyndelsen lod jeg faktisk, som om jeg ikke var til stede, som om det ("jeg") bare var noget kød der talte, lod som om jeg bare var noget, der fulgte med i købet, mens et sprog, en verden, foldede sig ud. Derfor kaldte jeg dette afsnit for Prologos. Det der (om end kun fiktivt) ligger forud for ordet, bevidstheden. Baggrunden, forudsætningen, synsvinklen. Prologen på teatret.⁷²

I tredje del begynder brugen af faste anaforer med "Det er" i alle tre afsnit. Dette greb bliver rigtigt tydeligt fra og med femte del. Første afsnit indledes med at konstatere, at "[e]n verden er kommet til verden inde i verden", hvorefter de følgende dele har udtrykket "Sådan set er byen" som indledningsord. I sjette del ser man et anaforisk "De" (= indbyggerne i byen) efterfulgt af et verbum, oftest "venter". I og med at afsnittene er så korte, bliver frekvensen af denne anafor høj og skaber en monotoni i teksten, som kan opfattes som et billede af storbyens gentagelse af den ene husblok efter den anden. Disse blokke giver et indtryk af stilstand, som understreges af, at hvert trelinjet afsnit, især i begyndelsen af delen, kun indeholder få verber, men til gengæld ophobede præpositionsled, som låser indbyggerne fast i deres positioner. Efterhånden virker det som om fastlåstheden løsner noget, måske i kraft af at noget "fungerer" og "fingerer". Fastlåsningsen kommer også af at det dominerende verbum er "venter".

Efter femte dels behandling af byen kommer turen til dens indbyggere i sjette. Menneskene betegnes med pronomet "de", som indleder samtlige afsnit, som for øvrigt er organiseret i en stram struktur efter faste anaforer. Første, ottende og sekstende afsnit beskriver at "de fordeles". Anaforen markerer samtidigt begyndelsen på et nyt tema i delen. Den første fordeling går på lokaliteter som stuer, gader, fabrikker og organisationer. Næste tema er funktioner, som hurtigt viser sig at være fiktioner, idet niende afsnits "De fungerer" fra tiende til femtende er blevet til "De fingerer". Det sidste tema er livet. "De fordeles på liv af forskellig varighed." Denne varighed markeres med gentagelser af anaforen "De venter". En del af lokaliteterne fra delens indledende tema gentages her, men nu er det tydeligt, at det der ventes på er døden. Fordelingen af liv forbinder sig hermed til udsagnet "at uddele døden så langsom at den ligner liv". Menneskenes venten i verden (byen, boligerne) henholdsvis i livet indleder og afslutter således delen og er symmetrisk ordnet omkring funktion og fiktion midt i teksten – en fungerende fiktion og en fingerende funktion. Dette midterafsnit har en helt anden dynamisk stil end den mere statiske venten i første og sidste del. Sammen med de ophobede substantiver i disse to afsnit er det verbet "vente" og dominansen af hovedsætninger, som formidler stilstand. Midterafsnittet præges mere af verber og ledsætninger – ofte indledt med fordi – og det giver dynamik i teksten. Det fortjener også opmærksomhed, at de tre deles indledende strofer begynder med et verbum i passiv form, "fordeles". Selv om "De" grammatisk er subjekt, er indbyggerne, menneskene objekt for en magt, der fordeler dem, og i

⁷² *Del af labyrinten*, side 30.

virkeligheden kan de ikke gøre andet end at vente. Denne fordelende magt kan være døden, som ”ordner det hele”, måske netop fordi det er den, der ligger som fremtidens eneste sikre punkt. For at der skal blive liv – og bevægelse – må de tage til fiktionen og forestille sig et samfund, en frihed, en orden for at skabe sig et liv i deres venten.

Det sidste afsnit forener det statiske og dynamiske; den har et eneste substantiv, ”steder”. For øvrigt er hele afsnittet en leg med dets to eneste verber ”vente” og ”leve”, som kombineres så livfuldt, at deres venten bliver levende, og livet bliver mere end bare at vente. Indbyggerne i byen kan nu røre sig lige så livligt mellem hinanden inden for byens begrænsninger som ordene ”venter” og ”lever” i et mønster af gentagelser, som bevæger sig inden for systemets rammer:

De venter på steder hvor de lever mens de venter. Venter på at leve mens de venter. Lever for at leve. Mens de venter. Lever for at leve. Mens de lever. Mens de venter. Mens de lever. Venter. Lever. (19)

I gentagelsen af de to verber opstår en puls af liv, som veksler med venten, hvilket i sig selv bliver et billede af det levende. Gentagelserne skaber pulsen, som giver teksten liv. Gentagelsens monoton skaber livlighed, fordi både klangen og rytmen lever sit eget liv på et nærmest ikke-sprogligt niveau, hvilket står i kontrast til, at ordene i semantisk henseende gentager det samme budskab hele stykket igennem.

Typografien i syvende del med de parvis opstillede linjer signalerer, at tekstens differentiering af skabelsens sociologi nu er nået frem til parforholdet. Skabelsen af tosomheden har ligheder med skabelsen i begyndelsen af PROLOGOS ved gentagelsen af forskellige udsagn: ”De finder et sted i verden og tøver i en anden verden”, ”De er kommet for at blive i hinanden”, ”De er stivnet i hinanden”. Delen falder i to store afsnit. I de første 16 parlinjer gøres et antal konstateringer, som handler om vanskelighederne i et kærlighedsforhold, om at tilpasse sig, opgive dele af sin individualitet og ønsker om at beholde den; det handler faktisk meget om en længsel efter at distancere sig. Efter to sætninger, som begge indledes med ”Efter at ...” og dermed bringer en tidsfaktor ind i billedet – og måske vækker et håb om forandring, fortsætter teksten med at beskrive en tilpasning til forholdet ved eksperimenter, maskespil og laden-som-om. ”De eksisterer som en verden inde i hinandens verden”, ”som labyrinter inde i hinandens labyrinter”, ”som hinandens fiktioner” – alt sammen gentagelser fra tidligere dele af PROLOGOS. Som-om-spillet passer godt ind i sociologiske rolleteorier og kan også læses som et attituderelativistisk indslag i digtet. I dette afsnit får de anaforske gentagelser en karakter af bestandige tilløb, som ikke resulterer i det forventede spring, men fortaber sig ind i sig selv.

Næstsidste dels længsel ud af parforholdets begrænsninger afløses af sidste dels enkeltindivid ”En eller anden”, som i mange linjer længes efter nogen at relatere til. Denne måde at betegne nogen på er ganske vist ubestemt, men ikke

helt ubestemt. ”En eller anden” er ikke hvem som helst, men heller ikke nogen bestemt person. Linjemønstret på siderne kan minde om gaderne i en by, et gitter eller et stakit, altså en afspærring, som begrænser bevægelsesfriheden, hvilket yderligere understreges af den faste formel, som indleder linjerne. Der er altså en fastlåsning i linjemønstret og i linjernes indledning. Mulighederne for bevægelse findes således i slutningen af linjerne og imellem dem. Dette udnyttes også i tekstens beskrivelse af den eller de personer, som går ud og ind af et hus og rundt i gaderne. Her beskrives forskellige bevægelser, som den enkelte foretager i rummet (byen) og efterhånden også vedkommendes relationer til en eller flere andre. Her mærkes Inger Christensens inspiration af Viggo Brøndals teori om præpositionerne.⁷³ Den handler om præpositionernes rolle såvel i beskrivelsen af positioner og bevægelser i rummet som i menneskelige relationer, og munder ud i universelle, eksistentielle spekulationer. Følgerigtigt slutter denne del og altså hele PROLOGOS med en linje som handler om forholdet til den anden og forholdet til døden:

En eller anden står stille og er omsider alene med den anden døde. (25)

Døden står til allersidst, PROLOGOS’ slutpunkt, som ”ordner det hele”, og som det, som er gået forud, bevæger sig frem imod. De frie individer er bundne af deres eksistentielle ensomhed. Begrænsede i en relation vil de altid længes efter individualitet, ensomhed, og overladt til ensomheden vil de ønske sig relationer. Der er tale om en konstant pendling mellem disse to poler. Eksistensens vilkår er, at man ikke trygt kan lande på nogen af dem, men uafbrudt er på vej i den ene eller den anden retning. Det er denne uafbrudte bevægelse, som i Inger Christensens digtning hele tiden fornemmes som en svæven, en svæven som kendetegnes af den lethed, hvormed sproget flyder i hendes værker og af de mange, ofte underfundige ordspil og paradokser, der findes i dem, for eksempel dette: ”Har arrangeret sig i stående udtryk. (Der ellers kunne udtrykkes fuldkommen flydende).” (12) Den eksistentielle ensomhed introduceres først eksplicit og næsten en passant i en bisætning:

En eller anden er holdt op med at vise hvor alene han er i mørket. (24)

Ordet ”alene” forekommer her for første gang i digtet. Næste gang findes det i den første af seks gentagne anaforer ” En eller anden er alene ...”, hvor gentagelsen understreger ensomheden. Her ses for øvrigt yderligere et greb, som er typisk for Inger Christensen, når rækken af anaforer med ”alene” afsluttes med en lille forandring af gentagelsen – i hvert fald tilsyneladende lille:

En eller anden er altid alene og betragter sig selv som en døende. (25)

⁷³ Brøndal, side 35.

I samme linje, som ensomheden bliver evig, introduceres døden, som derefter indgår i en ny gentagen anafor i de følgende otte linjer for afslutningsvis at blive det allersidste ord i PROLOGOS citeret her ovenfor.

3.3 LOGOS

Benævnelserne PROLOGOS, LOGOS og EPILOGOS angiver traditionelt en tidsfølge. Det handler om ordet, det der kommer før og det der kommer efter. Anderledes er det med LOGOS' tre dele SCENEN, HANDLINGEN og TEKSTEN. Alle tre dele er nødvendige for at der skal blive en teaterforestilling ud af det. Det taler for at de er samtidige. Det samme gør deres parallelle opbygning med Brøndals otte kategorier. Systemet angiver at der foruden samhørigheden under de tre hovedoverskrifter også findes en samhørighed på tværs mellem de afsnit, der står under samme Brøndalkategori. Gentagelsen af disse kategorier er en del af systemet. Dertil kommer alle gentagelser af ord, udtryk og sætninger, som i vis udstrækning følger det overgribende system, men som også skaber sine egne forbindelser inden for dette. *det* har således fra begyndelsen en systematisk dobbelt tredeling fulgt af en dobbelt otteinddeling, Brøndals otte kategorier med otte digte i hver, et strengt system af kinesiske æsker. Inden for dette lever teksten sit eget liv med gentagelser, der snart følger systemet, snart går på tværs af det og danner en organisk vækst inden for det, der til at begynde med bare ser ud som et rigtigt mønster.

Ifølge Hans-Jørgen Nielsen i *'Nielsen' og den hvide verden* bruger den konkretistiske poesi bogsidens flade som et visuelt konnex, som kompletterer eller erstatter den traditionelle tekstillæsnings syntaktiske kontekst.⁷⁴ Inger Christensen går her et skridt videre og skaber hvad man kunne kalde et virtuelt konnex. Man kan tænke sig hele triptykonet *det* på en kæmpemæssig computerstyret lystavle. Ved at sætte fingeren på et ord, en kombination af ord eller et tema skulle alle dets gentagelser lyse op. På den måde kan denne virtuelle konnex gøres visuel. Hans-Jørgen Nielsen beskriver den konkrete poesi og dermed beslægtede retninger som horisontelle i modsætning til centrallyrikken, som er vertikal, det vil sige: hvor man i centrallyrikken søger efter dybde – eksistentiel, filosofisk, psykologisk – søger man i den konkrete poesi efter relationer – sociologiske, socialpsykologiske, politiske. Med *det's* overordnede strukturelle og underordnede gentagelsesmønstre skaber Inger Christensen en syntese af de to former for poesi. Med underordnede gentagelser mener jeg de enkeltord og udtryk i den løbende tekst, som gentages såvel på en tydeligt systematisk som på en tilsyneladende tilfældig måde.

⁷⁴ Hans-Jørgen Nielsen "Fra tekstlinier til tekstflader. Visuel poesi" og "Nye sprog, nye verdener. En litteraturutopi" i Tania Ørum, Morten Thing og Thomas Hvid Kromann (red.), *Nye Sprog, Nye Verdener - udvalgte artikler om kunst og kultur* København 2006, side 83 og 86. (Teksterne er genoptryk af *'Nielsen' og den hvide verden*, København 1968, den sidstnævnte en omarbejdning af en artikel oprindeligt trykt i *ta'* 3, 1967.)

Viggo Brøndals kategorier

LOGOS tre dele er strukturerede efter otte af de kategorier lingvisten Viggo Brøndal inddeler præpositionerne i, symmetrier, transitiviteter, kontinuiteter, konnexiteter, variabiliteter, extensioner, integriteter og universaliteter. Digtene forholder sig ganske frit til begreberne i Brøndals system. Hans teoridannelse er både kompliceret og spekulativ med aspekter af matematik, logik og filosofi, næsten på grænsen til mystik. Inger Christensen forklarer selv, hvordan hun har brugt disse teorier:

”Hans forsøg på at analysere og systematisere sprogets relationsord kunne direkte læses, som om det drejede sig om det relationsnet digtningen i forbifarten opretter. Hos Brøndal valgte jeg otte ord, der kunne holde i uafbrudt bevægelse og samtidig organisere den svimmelhed, bevægelsen nødvendigvis ville fremkalde.”⁷⁵

Disse linjer er centrale såvel for hendes brug af Brøndal som for analysen af *det*. Digteren er således ikke ude efter at fordybe sig i sprogvidenskabens problemer på en teoretisk måde. Hendes hensigt er at arbejde med det net af relationer, som skabes i digtningen. Inspireret af *Præpositionernes Theori* kan digteren på papiret forme en stadig bevægelse, som står i direkte modsætning til det trykte ords statiske karakter. Mange år senere beskriver hun det således: ”[Præpositionerne] holder sproget oppe på samme måde som rummet bærer planeterne. I deres begrænsede antal [...] holder de bevidstheden i samme slags bevægelse som verden.”⁷⁶ Samspillet mellem sproget og verden er bærende i hele hendes forfatterskab.

Det er muligt at betragte hele *dets* struktur ud fra disse eller i det mindste nogle af disse kategorier. På hver sin side af LOGOS finder vi PROLOGOS og EPILOGOS symmetrisk placerede. Symmetri hersker også inden for rammerne af LOGOS, hvor de otte kategorier kommer igen i samme rækkefølge i de tre dele. Yderligere en variant af symmetrien er gentagelsen af ord eller udtryk i digte med samme overskrift og/eller samme nummer. Gentagelsen af overskrifterne kan desuden både ses som transitiviteter – indvirkninger – og som kontinuiteter – fortsættelser – fra deres oprindelige forekomster. De gentagelser, der forekommer mere tilfældigt spredt i værket, svarer til begrebet konneksitet. Eksempler på variabiliteter er alle de udtryk, der gentages kun næsten ordret, ligesom de til tider direkte forvrænges, for eksempel metaforsemafor-meteor.⁷⁷ Et eksempel på ekstension er HANDLINGEN variabiliteter, hvis otte digte er en udvikling af SCENEN universaliteter 8's otte vers. Også den måde angsten hentes op fra SCENEN konnexiteter, gentages og udvikles i hele EPILOGOS er en ekstension. Integriteter eller integreringer er det der

⁷⁵ *Del af labyrinten*, side 30.

⁷⁶ ”Silken, rummet, sproget, hjertet” i *Hemmelighedstilstanden*, side 30. (Oprindelig et foredrag i Stiftung Niedersachsen, Literaturdialoge in Goslar, 1992).

⁷⁷ SCENEN extensioner 2, HANDLINGEN, konnexiteter 7 henholdsvis EPILOGOS side 232.

finder sted hele vejen igennem PROLOGOS, efterhånden som verden bliver til der, og i værkets øvrige dele, når skabelsen gentages og integreres i sproget og i den bestående verden. Universaliteter burde ikke kunne eksemplificeres, hvis man betragter ordets betydning fra Brøndals perspektiv: ”En saadan Totalrelation maatte efter sin Natur staa paa selve Tankens Grænse; den maatte som Udtryk for Oplevelsens Kvalitet være af næsten mystisk Karakter.”⁷⁸

SCENEN symmetrier

SCENEN symmetrier begynder med en beskrivelse af det øde, hvorfra scenen efterhånden vokser frem. Langsomt opdager vi mørke og lys, en scene med kulisser begynder at tone frem, og i fjerde digt er SCENEN's først omtalte menneske den usynlige mand, der lyser hele sceneriet op. I sjette digt tager scenen form af en jordklode med byer som den vigtigste geografiske enhed. Derefter ødelægges scenen, og sidste digt munder ud i, at tid og sted findes. Handlingen skal måske vente til næste del af LOGOS og er her kun i sin vorden som bevægelse og blændværk.

Øde uden at nogen nogensinde var til stede,
døde og så ikke var til stede;
til stede uden at være et hverken bestemt
eller tilfældigt sted,
[...]
Som den rene væren hvor der ingenting er.

Udenom: alt det beskidte
farten døden det ødelagte ordene
saften begyndelsen forvirringen: indeni. (29)

PROLOGOS, den førsproglige skabelsesproces, er nu fuldført, og LOGOS, ordets verden, begynder her med SCENEN, scenen for den handling, som så igen leder frem til TEKSTEN, som bliver LOGOS' sidste del. Den sansende bevidsthed, som kunne fornemmes i PROLOGOS, er fraværende i dette første digt. Hele første strofe er som et forgæves forsøg at beskrive fraværet af noget eller nogen som helst. Forgæves fordi fraværet kun kan beskrives som ikke-nærvær, og fordi et fuldstændigt fravær ifølge sagens natur ikke kan beskrives. Nogen må jo være der for at konstatere, at der ikke er noget. Derfor ”er ordet øde i sig selv en dementi af sig selv” som det udtrykkes i HANDLINGEN konnexiteter 1. Når ordet står på siden er den ikke længere øde. Strofens sidste linje udtrykker både nærvær og fravær – eller hverken nærvær eller fravær, ”Som den rene væren hvor der ingenting er.” Digtets indledning knytter an til Første Mosebogs ”Og jorden var øde og tom” og bekræfter således at vi har at gøre med en skabelsesberetning, en gentagelse og fornyelse af skabelsen i PRO-

⁷⁸ Brøndal, side 35.

LOGOS. At være til stede henviser til en bestemt lokalitet, også selv om tilstedeværelsen negeres. Den øde scene, hvor alt skal begynde, er lokaliseret til "et hverken bestemt / eller tilfældigt sted". Så ubestemt denne bestemmelse end er, så ville den ikke være mulig i den skabelse af ubestemt materie og generelle begreber, som ses i PROLOGOS. Men det er ikke kun det beskrevne, som er øde. Også den bevidsthed, som registrerer det og reflekterer over det, er fraværende eller usynlig. Dette sker på flere måder. Indledningen "Øde uden" kaster tomheden og fraværet i ansigtet på læseren, hvilket følges op af de mange negationer af tilstedeværelse.

Den sidste strofes "udenom" og "indeni" kan henvise til dette øde. Billedligt kan man se strofen som en tom pose, man har vendt vrangen ud på. Verden, "alt det beskidte" etc., som var inden i posen, er nu udenfor, og indeni er der tomt og øde. Til sidst vendes posens retside udad igen og verden er indeni, tomheden udenom. Det afsluttende "indeni" står symmetrisk i forhold til "udenom". Det, som er "indeni", og det, som er "udenom", spejler hinanden. Det, som spejles, er noget, som alligevel på en eller anden måde findes, det destruktive: noget beskidt, døden, det ødelagte, altså ikke et rent øde, men noget der har været til og er blevet lagt øde, det neutrale: farten, forvirringen og det konstruktive: ordene, saften, begyndelsen. Ordet "det" står præcis midt strofens midterste vers. Den fuldstændige tomhed, som vises i digtets optakt, benægtes her i dets sidste strofe. Det, der begynder, griber tilbage til noget, der har været, gentager det eventuelt. "Udenom" er ikke kun det rum, der ligger uden om det øde, hvor skabelsen finder sted, det er også den tid, der ligger uden for skabelsens tid, altså også før. "Det beskidte" og "det ødelagte" kan være den rest, der er blevet tilbage fra en tidligere væren, noget der har været og er forsvundet før den aktuelle skabelsesproces. Idéen om en forudsætningsløs skabelse er utopisk og må forkastes. Døden benævnes i begge digtets strofer. Bevidstheden om dens eksistens er nærværende og nødvendig lige fra skabelsens begyndelse. Og så indeholder ordet optaktens "øde". Både det øde og døden gennemtrænger hele digtet ved dets mange assonanser på de to ord. Samtidigt hænger det sammen med resten af *det* gennem de mange gentagelser af de to ord.

Ordene i sidste strofe befinder sig mellem et "udenom" og et "indeni". I virkeligheden vil dette mellemrum slet ikke være et rum, men kun en væg eller en membran, som er til for at beskytte det, der er indeni. Netop en membran leder tanken til processer, der sker i tilslutning til for eksempel biologiske organismers cellemembraner. I essayet "Samspil" beskriver Inger Christensen den forvandling, hun oplevede i tiårsalderen:

Det var kort sagt som om mine celler var blevet opdelt i to slags, som om der var sænket en hinde ned igennem mig og mit rum, og cellerne på den ene side kunne betragte dem på den anden side. Kunne presse sig ind mod hinanden, så der opstod tryk og modtryk. Osmosen blev nødvendig derfor kunne den begynde.

Som en kamp mellem en anonym krop og en officiel person (mellem en krop i rummet, naturen, og en person i tiden, kulturen).

Som en udveksling mellem et rum der efterhånden var blevet til et fangenskab og en tid der efterhånden kunne blive til en frihed.⁷⁹

Her ses subjektet som opdelt og er alligevel helt på en måde, som svarer til den sansende og den reflekterende bevidsthed i PROLOGOS, en selvrefleksion der er en forudsætning for samspillet mellem subjektet og verden.

Andet digt skal forklare ”mørke” og ”lys”. De to ord indleder hver sin strofe og efterfølges af kolon, placeret som om det handlede om et matematisk bevis. Men her i forklaringen af ”mørke” bliver det mærkeligt upræcist, dels ved brug af et udtryk som ”hist og her”, dels ved brug af konjunktiv – ”kunne røbe” – og betinget ledsætning med ”hvis”. Og lyset er en kontrollampe der summer. Den lyser ikke engang, og når ingen ”råber op” eller ”griber ind”, kommer der efter et nyt kolon en eksplosion, og ”mørket / skjuler hvad der ellers ville være sket” – en konjunktiv igen: det er ikke det, der sker, som skjules, men det, der ville være sket. Det bliver ikke rigtig til noget med lyset, og mørket stiller sig i vejen for fremtiden og hvad den kan bringe af muligheder. Det mest fremtrædende i digtet er fraværet, den manglende sol, stjerner der ikke kan ses, fraværet af eksplicit lys i kontrollampen, og udebleven reaktion på dens summen. Eventuelt langt derude, kan der findes liv, her betegnet som ”dødeligt samvær”, et samvær, som skulle kunne bygge på en død, der uddeles ”så langsomt at den ligner liv”.⁸⁰ Men det er som om både lys og liv må vente. I fjerde digt finder vi både ild og en projektør, men lyset kommer først for alvor i HANDLINGEN symmetrier 2, når det rammer ”en ganske almindelig krop”. Først når det sanses af kroppen, findes det.

Der er en vis symmetri i digtet; mørket og lyset spejler hinanden. De indgår begge i bestemmelsen af det ikke-værende, og kolonerne kan betegne grænsen mellem dette og det værende.

I symmetriens tredje digt bliver det helt klart, at vi befinder os på en teaterscene under opbygning. Første strofe handler om scenens baggrund. Her lægges flere lag mellem virkeligheden og dens repræsentation. Scenens bjerge er ”tegnet efter en eller andens / erindring om en eller anden / tegning af forrevne tinder.” Scenebilledet, som for tilskueren imiterer virkeligheden, er som betegnende funktion således resultatet af en række processer, som er gået gennem menneskelige bevidstheder og menneskelige hænder. Sin oprindelse har det i den gentagne, tilfældige ”En eller anden”, som genkendes fra ”Vandtrapper” og PROLOGOS.

Anden strofe indledes med et løfte om beskrivelse af forgrunden, men vi får bare en vag fornemmelse af ”en stejl bevægelse”, som er afhængig af baggrundens udseende. I tilknytning til baggrunden var der en erindring, her er der bare et tomrum: ”ingen kan huske”. Men den stejle bevægelse går ”hen mod alt”, og ”alt” defineres som ”det ikke beskrevne.” Beskrivelsen af

⁷⁹ *Del af labyrinten*, side 17.

⁸⁰ *det*, side 10, 20 og 126

Femte digt beskriver kulisserne. De første, bjergene, skal ifølge planen brændes eller brydes ned, men desforinden skal der opføres huskulisser foran dem. Når den kunstige regn, som ifølge tredje digt "vil vække / en helt ubeskrivelig længsel", begynder, kan alle let søge tilflugt i disse huse, som bare er "forsider af ikke rigtige huse", altså uden tag og derfor ikke beskytter mod nogen regn – men den er jo også kunstig – så man behøver ikke engang at søge ly for den. Ingenting her refererer til virkeligheden, og måske ikke engang til en virkelig scene. Alt finder sted i en fiktion. Der bygges en scene, hvor vi alle får mulighed at spille vore roller. Husene her på scenen er en gentagelse af de huse, som "en eller anden" går ud og ind af i slutningen af PROLOGOS. Man ser også her, hvordan der i sproget er flere lag mellem ordet "hus" og et virkeligt hus. Husene, der opstilles, er ikke "rigtige huse, men bare rigtige / forsider af ikke rigtige huse". Disse lag giver en helt anden dybdevirkning i sproget end en direkte reference til for eksempel et virkeligt hus – eller demonstrerer snarere en afstand mellem sproget og verden – eller at det, der udtrykkes i sproget, ikke nødvendigvis er en direkte spejling af en virkelighed, som findes i verden. Her danner "forsider af ikke rigtige huse" grænsen mellem ingenting scene og det forhen- eller udenomsværende. Når "den kunstige regn begynder", kan alle løbe ind i disse huse. Endnu har vi ikke set nogen mennesker på denne scene, men åbenbart venter den på "alle", som skal sætte i gang at agere på den.

Sjette digt gentager en del af de tunge, massive elementer som blev beskrevet i PROLOGOS' tredje dels første tekst (3 x 22 linjer), for eksempel "fastlandssokler", "bjergmassiver". Alting fyldes op, mellemrummene forsvinder, det hele bliver et stort rod, et usorteret, udeleligt konglomerat, som består af lande, veje, bjerge, undergrundsbaner, huse, byer. Denne massive klump er "helt uden dele", helt udifferentieret og derfor også uden mellemrum. Dette "hele", denne helhed, som den her beskrives, minder mest om en losseplads for materiale fra nedrevne huse og byer. Denne helhed kan ikke have nogen "korrelater i sproget". Et sprog kræver differentiering, forskelle, for at fungere – og fingere. Der er her en stor skepsis overfor begrebet helhed. Teksten er en karikatur af begrebet, og den leger med tvetydigheden i ordet "helt". I verset "til det hele er helt uden dele" kan det læses både som adjektiv – "til det hele er helt" – og som adverbium – "helt uden dele" – afhængigt af, hvordan man lægger betoningen og pauserne i sin læsning. Teksten antyder her den attituderelativistiske holdning, at helheden er en illusion, og at det fragmentariske er den virkelighed, vi har at forholde os til som mennesker. Digtets begyndelse "Det hele placeres og fjernes" gentages til slut som "Det hele [...] fjernes og placeres". Igen arbejder teksten med at noget må væk, for at fornyelse skal finde sted. Grænsen går mellem "placeres" og "fjernes". Kiasmen kan måske ses som et udtryk for gentagelsen som fornyelse.

Det syvende digt begynder med at beskrive, hvordan scenen er blevet overhældt med syre, ætset og ødelagt tilsyneladende helt efter planen. Tilbage er kun "dunsten, kvalmen, hulrummet, / ordenes trang til kulisser:

"spejlet" ønskede et spejl,
"ræbet" ønskede et ræb,
selv "syren" ønskede en syre,
"kulissen" en kulisse,
ordene
skabte deres egne betingelser,
gjorde en verden af "verden". (35)

Her har vi igen et uopfyldeligt begær mellem sprog og virkelighed. Kulissens huse refererer til rigtige huse, som sproget refererer til virkeligheden. Hvis de fungerer og tilskueren har tilstrækkelig god indlevelsessevne, bliver de som rigtige huse. Men sproget er måske alligevel anderledes. "[S]pejlet" ønskede et spejl"; her er der tale om et ønske, som vil ophæve afstanden mellem sprog og virkelighed. Tegnet ønsker at være det, det betegner. Det skaber en spænding, fordi tegnet, som er tilfældigt, ikke kan forenes med det betegnede, som er givet. Sproget og ordene længes efter kulisser, en naturbestemt kobling til virkeligheden, en kobling, der er som kulissens efterligning af virkeligheden. Sproget løser denne umulige opgave med at "ordene / skabte deres egne betingelser / gjorde en verden af "verden". De fik ikke deres kulisser, men tager revanche ved at skabe en egen verden, som sproget behersker på sine egne betingelser. Sprogets og ordenes verden hænger sammen med verden uden for sproget, og det indvirker lige så meget på verden som verden indvirker på sproget. Anførselstegnene i sidste strofe er en slags kulisser, som markerer at ordet mellem tegnene bruges i sin repræsenterende funktion. "Spejlets" ønske om et spejl er således udtryk for en længsel efter lighedstegn mellem ord og fænomen, eller som det udtrykkes i sonet XIII i *Sommerfugledalen*: "sammen-smelter ord og fænomen".

Ottende og sidste digt består også af definitioner udtrykt med kolon som i "symmetriens" andet digt. Det begynder som en henvisning til den klassiske teaterregel om tidens, stedets og handlingens enhed, men drejer af efter de to første begreber. I stedet for "handling" er her indsat "bevægelse" og "blændværk", hvilket giver en firtalskonstruktion, hvor man kan tænke sig en symmetriflade efter de to første strofer. Handlingen må vente for så at blive overskrift for hele næste del i LOGOS. De to første strofer består af sammenligninger – ord som snegle og ting som sten. I tredje strofe viser sammenligningernes billedplan sig at være det vigtigste, når bevægelsen beskrives som "spor / efter sneglen på stenen." Logisk set kunne man betragte sneglen som metafor for bevægelsen og dens spor for tiden. Men sammenligningerne er ikke logiske, da metaforernes "teorier om enhed" er blændværk. Sidste strofe undsiger en tolkning af de foregående, og hele digtet bliver en balancegang på grænsen af sprogets muligheder at overhovedet sige noget om virkeligheden. Muligheden bekræftes af de suggestive billeder, som bruges i sammenligningerne og benægtes af digtets sidste strofe. Dette manifesterer sig også ved, at de tre første strofes substantiver betegner konkrete foreteelser – som desuden gentages, mens sidste strofes udelukkende betegner abstrakte

Spejlets ”bagvendte gyldighed” er således at sandheden ikke findes i verden og ikke i sproget, men i det som opstår, når de sætter hinanden i scene og holder hinanden på plads.

I SCENEN kontinuiteter 5 spejler kulissen og verden hinanden. I første strofe beskrives verden:

verden som tænkt som drømt
 (som i en længsel mod opløsning)
 som set som sat i værk
 (som væksten i det ødelagte)
 som anbragt
 (som skum efter branden)
 som underlagt billedet
 (billedets vilje)
 (som branden der slukkes af hvidmalet sne)
 som kulisse

Anden strofe beskriver kulissen ved at ordret gentage versene uden parentes og bytte rundt på ordene ”verden” og ”kulisse”. Ordet ”som” i versene uden parentes betyder nogenlunde ”i egenskab af”, mens det i parenteserne nærmere betyder ”som om” eller ”ligesom”. Parentesernes indhold med ord som ”længsel”, ”tillid”, ”mulighed” er også mere abstrakt end de mere handlingsbetonede vers uden parentes med ord som ”sat i værk” og ”anbragt”. Verden og kulissen parallelliseres gennem en række ligheder og forskelle. Her tales desuden om drøm og om billede, således at virkeligheden sættes i relation til både det uvirkelige og afbildningen af virkeligheden. Et gennemgående træk er altså forholdet mellem sprog og virkelighed, og i den forbindelse sprogets begrænsninger i forhold til at afbilde virkeligheden – og dets evne til at skabe en anden virkelighed – en sproglig virkelighed, der ikke er identisk med den sansede, men afhængig af den. Verden er *som* en kulisse, og kulissen er *som* verden.

SCENEN konnexiteter

Ud over ordet ”kulisse” holdes vejen fra SCENEN symmetrier 4 til SCENEN konnexiteter 4 sammen af et stort antal gentagelser af ord og begreber som blandt andre ”spejl”, ”verden” og ”ord”. Afsnittet SCENEN konnexiteter både udsiger og viser Inger Christensens måde at forholde sig til sproget og skriften. Dele af teksten, især i de første digte, er essayistiske i stilen og teoretiske til sit indhold. Konnexitet beskrives af Brøndal således: ”En Relation kan etableres mellem indbyrdes forbundne, solidariske Relater. Den er inconnex, hvis denne

indéfinies d'images emboîtées qui n'appartiennent vraiment à aucune des deux surfaces, puisque chacune n'est que la réplique de l'autre, qui font donc couple, un couple plus réel que chacune d'elles.” *Le visible et l'invisible, suivi des Notes de travail*, 1964, side 183. Den danske oversættelse er hentet fra *Tegn, udvalgte essays*, 1969, side 261.

Solidaritet direkte er udelukket.”⁸³ Afsnittet handler om, at sprogets forhold til verden er både konnex og inkonnex, at denne konflikt er et vilkår for sproget. Det er også en forudsætning for digtningen. Kategorien ”konnexiteters” tre afsnit har det tilfælles og adskiller sig fra resten af *det* derved, at de alle har en epigraf, i SCENEN af forskellige fransksprogede forfattere, i HANDLINGEN er de alle af William Blake, i TEKSTEN af Novalis. SCENEN konnexiteter indledes således:

... si l'Être est caché,
cela même est une trait de l'Être
M. Merleau-Pont[y]

1
Efterhånden som scenen beskrives
bliver det stadig mere klart at
den ikke beskrives men skjules
F. eks. er ordet øde
i sig selv en dementi af sig selv
(af sig selv en dementi i sig selv)
[...]
Ord har ikke vinger.
Og de hverken har eller får blomster
men de tar eventuelle blomster
og anbringer dem i en have
som de igen anbringer
på et billede af en have
som de igen anbringer
på et billede o.s.v.
Ordene bliver hvor de er
mens verden forsvinder
[...] (53)

Det indledende citat af Merleau-Ponty taler om, at ifald væren er skjult, så er dette en egenskab ved væren. Her angives det tema, som teksten bogstaveligt talt kæmper med. Jo mere scenen beskrives, des mere skjules den. Også denne påstand synes at henvise til til Merleau-Ponty og være påvirket af hans undersøgelse af væren. I forlængelse af epigrafen for dette digt skriver han i min oversættelse:

De synlige ting omkring os hviler i sig selv, og deres naturlige væren er så mættet, at den ser ud til at indhulle deres oplevede væren, som om vores opfattelse af dem blev formet inde i dem.⁸⁴

⁸³ Brøndal, side 32

⁸⁴ På fransk lyder citatet: ”Les choses visibles autour de nous reposent en elles-mêmes, et leur être naturel est si plein qu’il semble envelopper leur être perçu, comme si la perception que nous en avons se faisait en elles.” *Le visible et l’invisible, suivi des Notes de travail*, 1964, side 163.

Han ser ikke perceptionen som noget, der udelukkende finder sted hos det seende eller følede individ, men som noget, der også finder sted med det perciperede objekt og som en proces mellem de to. Når scenen opleves og beskrives, skjules den af denne process. At afstå fra perceptionen – hvis det var muligt – skulle være at hengive sig til den rene væren helt uden for dens sammenhæng med verden. Det virker ifølge Merleau-Ponty helt umuligt, at noget i omverdenen kan opfattes uden at det samtidigt skjules af netop denne opfattelsesproces. Når scenen desuden skal beskrives, skjules den således af begge processer, af opfattelsen og af beskrivelsen. Der gives en række eksempler på at ordene ikke er det de beskriver, men på den anden side fremhæves deres performative egenskaber. Som maleren med sin pensel kan placere blomster i en have på et lærred, kan digteren med ord gøre det samme til og med i uendelighed, så der dannes en uendelig gentagelsesrække. Digtet fanger det sprogets paradoks, som allerede findes i oplevelsen og erfaringen. Det eksemplificeres med ordet ”øde” som er ”en dementi af sig selv”. Det ubeskrevne papir er øde, indtil nogen skriver ordet ”øde” på det. På denne måde både beskrives og demonstreres dette forhold mellem sproget og verden. Med kiasmen, som karakteriserer ordet ”øde”, sættes et ordspil i gang med præpositionsleddene ”i sig selv” og ”af sig selv”. De to vers opfattes først som et ordspil slet og ret, to måder at sige det samme på. Men præpositionerne bærer den dekonstruktion, som også ordet ”dementi” er en del af med sig, og der er en sublim forskel, idet første linje i højere grad handler om at være: ordet *er* i sig selv. Den anden handler om at gøre: man *gør* noget af sig selv, det vil sige uden at blive styret udefra. Og det er netop det, der sker i disse linjer. Ordene sætter af sig selv spillet i gang. Sprogbejstringen driver teksten til at ”skynde[.] [s]ig hen til det sted / Hvor det hele alligevel sker af sig selv”, som der står længere fremme i værket (210).

I andet digt ses beskrivelsens problematik fra en anden synsvinkel:

Avec comme pour langage
rien qu'un battement aux cieux
Stéphane Mallarmé

2

Det der skrives er altid noget andet
Og det der beskrives noget andet igen
Imellem dem ligger det ubeskrevne
som så snart det beskrives
åbner for nye ubeskrevne områder
Det er ubeskriveligt
Selv om mørke defineres ved lys
og lys ved mørke
bliver der altid en rest tilbage.
Og selvom denne rest "defineres"
som de sløjfede haver
bag de voksende gitre
er der altid logikken tilbage
Dog selvom logikken ikke defineres

men skjules under lag af haver
malet fra have til have
bliver der altid en uro tilbage
en fortvivlelse
en puls uden krop
Dette er en kritik af kroppen
fordi det er en kritik af livet. (54)

Her bliver man mindet om Gunnar Ekelöfs digt ”Det finns någonting som ingenstans passar”.⁸⁵ I begge tekster er der et nærvær af noget, som ikke passer nogen steder eller en rest, der bliver tilbage, en rest som ligger og forstyrrer og styrer i resten af teksten. Det handler om forskellen mellem det skrevne og det beskrevne, men ikke kun det. Der er også en andethed i det skrevne. Det der skrives er anderledes, noget fremmed. Det drejer sig om noget, der ikke ligner noget andet og derfor selv er noget andet. For det, der beskrives, er noget andet igen, og i mellemrummet mellem det skrevne og det, der beskrives, ligger det ubeskrevne, men så snart dette beskrives, åbnes der for nye ubeskrevne områder. Dette sammenfattes i et daglidags udbrud: ”Det er ubeskriveligt”, en fast vending som pludselig gør teksten jordnær. Og stavelsen ”skriv” er blevet nav i et maskineri, som begynder at køre af sig selv. Denne indledning beskriver den proces, som den samtidigt er et eksempel på. Det ligner den uendelige række af spejlbilleder, der opstår når to spejle spejler hinanden, dog med den forskel, at hver beskrivelse af det ubeskrevne åbner for et nyt ubeskrevet, den gentagne beskrivelse er hver gang ny. Forholdet mellem det skrevne og det beskrevne skaber samme fænomen, som Merleau-Ponty mener findes mellem det sansende subjekt og det sansede objekt; ligesom perceptionen er en mellemtilstand mellem disse to, bliver også beskrivelsen som proces en mellemtilstand mellem det skrevne og det beskrevne, en tilstand som hele tiden åbner for noget nyt, det ubeskrivelige. Processen kan også med Anne Munch Terkelsens formulering beskrives: ”I stedet for at skrive tingene *ned*, forsøger Inger Christensen at skrive dem *frem*.”⁸⁶ Og det der skrives frem er det ubeskrivelige, det er som ”en puls uden krop”, en puls der kan føles, høres eller ses, men det, som genererer denne rytme, kan ikke identificeres. Det er som et spor, der fortaber sig bagud i det uendelige som Derridas spor i sproget.

Beskrivelses- eller skriveprocessen paralleliseres derefter til forholdet mellem lys og mørke, som defineres ved hinanden i en gentagelse af forsøget på at definere lys og mørke i SCENEN symmetrier 2. Ligesom der altid bliver noget tilbage, som er ubeskriveligt, bliver der en rest tilbage, når lyset og mørket defineres med hinanden. Her begynder en kæde af reduktioner: Resten

⁸⁵ Gunnar Ekelöf, *Färjesång*, Bonniers, Stockholm 1941, side 40: ” Det finns någonting som ingenstans passar / och ändå inte är påfallande / och ändå bestämmer / och ändå är utanför. / Det finns någonting som märks / just när det inte märks / (som tystnaden) / och inte märks just där det vore märkbart, / ty där förväxlas det (som tystnaden) med annat.” Også ”Gymnosofisten” i *Non serviam* har et sådant tema: ”Vad jag menar / vad jag vill / är någonting annat / alltid någonting annat –”. Bonniers, Stockholm 1945, side 87.

⁸⁶ Anne Munch Terkelsen, ”En puls uden krop” i Pape (1995), side 67.

”defineres” som de sløjfede haver, hvorefter logikken findes som en undefineret rest, som ikke defineres, men må skjules under de lag af haver, der blev til i det foregående digt. Også denne proces efterlader en rest, ”en uro [...] / en fortvivelse / en puls uden krop”. Ordet ”puls” betegner hverken hjertet eller pulsåren, men bare hjerteslagets rytme. Begrebet puls falder derfor uden for begge Descartes’ kategorier, ”res extensa” og ”res cogitans”. Pulsen findes i kroppen, men den er ikke en del af kroppens substans som hjertet eller pulsåren. På den anden side tilhører den ikke heller den rene begrebsverden, eftersom den kan føles. Pulsen er en følge af hjertets kontraktioner og kan logisk set ikke findes uden en krop. Det, som logisk er umuligt, er poetisk muligt; i sproget kan man finde den rene rytme, en rytme som opstår af vekselvirkningen mellem ordene og tomrummet imellem dem – det ubeskrivelige. Det rytmiske fører os tilbage til digtets epigraf, ”Med som til sprog / bare et slag/en banken under himlen”, for eksempel et hjerteslag eller en hjertebanken. (Digtets titel er ”Madame Mallarmés vifte” og slagene under himlen er en analogi mellem fuglenes vingeslag og viftens rytmiske slag, som kobles til sproget ikke med én, men med hele tre præpositioner.)

Således begynder dette digt i skriveprocessen og slutter i kroppen og livet. Når der tales om logikken, der skjules, er det dels et eksempel på, at teksten taler om sig selv, dels en hentydning til Merleau-Ponty-citatet oven for det første digt. Den, som vil forstå teksten med hjælp af hverdagslogik, vil uvægerligt fejle. Samtidig må man også gå tilbage til begyndelsen af det første digt, hvor forsøget på at beskrive noget medfører at det skjules. Teksten kan derfor også rumme en påstand om, at der trods alt er en logik til stede i den.

Også tredje digt handler om sproget:

...l'horreur liée à la vie
comme un arbre à la lumière
Georges Bataille

3

På baggrund af de umulige forhold
der hersker mellem intet og alt
eller bare mellem intet og noget
ja bare mellem intet og ordet intet
og på grund af sprogets fuldkomne tavshed
om alt det der ikke foregår
enten i verden eller ikke i verden
bør denne position forlades.
Den forlades og efterlader
enten et sprog der er en følge af verden
eller en verden der er en følge af sproget
[...]

På baggrund af disse umulige forhold
der hersker mellem enten og eller
eller bare mellem enten og både
ja bare mellem enten og ordet enten
og på grund af sprogets fuldkomne tavshed

om alt det der ikke foregår
enten i enten eller ikke i enten
bør denne position indtages
så er vi lige vidt!
[...] (55)

Det er forholdet mellem sproget og verden som behandles her, og teksten trænger nu endnu længere ind i sproget. De umulige forhold mellem intet og alt, hvilket i et vist perspektiv må betyde alting, koges ned til forholdet ”mellem intet og ordet intet”. Her er vi inde i en rent sproglig abstraktion, der fortsætter i ”sprogets fuldkomne tavshed / om alt det der ikke foregår / enten i verden eller ikke i verden”. Dette lange udsagn er et forsøg på at udtrykke det samme som ordet ”øde” tidligere udtrykte, et fravær af sprog og et fravær af verden. Hvor umuligt det end lyder, må denne position, dette fravær, forlades, hvilket fører teksten ind i en række ”enten-eller”-sætninger, gentagelser og kulisser. Til sidst forestiller man sig at udsigelsesinstansen sidder og river sig i håret over den konklusion, at projektet er håbløst og umuligt. Herefter gentages ”de umulige forhold” fra digtets begyndelse, men nu hersker de udelukkende inden for sproget mellem forskellige konjunktioner og til sidst ”bare mellem enten og ordet enten”, som jo rent lyd- og tegnmæssigt ikke er så forskelligt fra ”intet”. Også ordet ”verden” er erstattet med ”enten”, når sproget er fuldkommen tavst ”om alt det der foregår / enten i enten eller ikke i enten”. Sprogbegejstringen lyser igennem disse helt metasproglige vers, som endnu engang viser umuligheden at trænge ind i sprogets hemmeligheder. Men nu ”bør denne position indtages”, og man må indse, at man ikke kommer længere, men må acceptere dette umulige. Det går ikke at trænge til bunds i sprogets hemmeligheder og i forholdet mellem sproget og verden. Samtidigt viser denne leg med ordene ”ikke” og ”verden”, at der hele tiden kan skabes nye verdener i sproget. Den fortvivlede udsigelsesinstans, som udtrykte håbløshed og umulighed, udråber nu: ”Så er vi lige vidt!”, en fast vending, som ikke opfattes som særlig poetisk, men kan udtrykke både opgiveness og irritation over at måtte begynde forfra. Men at hele tiden begynde forfra er et vilkår i en skabende proces. Den faste vending bevirker også en lettelse af teksten. Efter rundgangen i den sproglige labyrint kommer dette enkle udtryk, som alle genkender fra hverdags sproget. Teksten har kontakt med hverdagen. Det spil, der sættes i gang mellem ordene ”mellem”, ”og”, ”intet”, ”enten” og ”eller”, den stadige tilbagekomst af disse ord, danner et mønster som ved hjælp af rytme, vokalklang og allitterationer giver teksten en musikalsk karakter, som er uafhængig af det semantiske indhold. Denne uafhængighed er dog tilsyneladende, da alle disse ”mellem” og ”enten” også betegner et mellemrum eller mellemværende mellem verden, som den er og verden, som den kan beskrives.

I fjerde digt gentages kulisserne for sidste gang i *det*. På en scene er kulisserne højst nødvendige brugsgenstande. Deres funktion er at repræsentere en virkelighed, de er placeret på scenen som tegn på en virkelighed og kan således ses som en parallel til sproget. Maleren og forfatteren Per Kirkeby skrev i *Billedforklaringer* (1968):

en slags kulisser i deres betegnende funktion, ingen af dem *er* et jeg. Strengt taget handler det om tre bogstaver med henholdsvis uden citationstegn. Når jeget bliver skabende gennem at skrive, kan det rumme sin egen angst og fremtræde positivt – som en position og ikke som en negation. Eller måske er det denne udtrykte placering i nuet og midt i teksten, som gør at jeget nu kan fremtræde uden anførselstegn, bevidst om fortiden og med en særlig bevidsthed om fremtiden og den efterfølgende tekst, som grammatisk er skrevet i perfektum, altså ligger både bagved og foran. At jeget således eksponerer sig selv, vækker angst, eller måske er en begyndende erkendelse af angsten medvirkende til, at det kan fremtræde ubeskyttet: ”Jeg er bange”. Udsagnet gentages adskillige gange fremover i værket og er hovedtema i EPILOGOS. Jegets fremtræden uden citationstegnets kulisse vækker både angst og forudsætter en i det mindste begyndende erkendelse af angsten.

I den næste linje ikklædes poetikken anførselstegn og ligestilles derefter med ”angsten for den faktiske afmagt”. I denne del af *det*, hvor der er tale om et forklædt og skjult jeg, må dette til sidst alligevel finde sig i afmagten overfor de forskellige roller, det påtager sig eller bliver påtvunget. Men bare i angsten er jeget autentisk. I digtets to sidste vers sidestilles ”poetik” med ”angsten for den faktiske afmagt”, idet strofen udtaler en kritik af dem begge. At falde i afmagt eller stå magtesløs er noget, man vil undgå, men det er svært at forstå, hvad det har med poetik at gøre, også selv om det står i gåseøjne. Her kan man tænke på Gunnar Ekelöfs digt ”Tag och skriv”, som klinger gennem denne strofe og hele SCENEN konnexiteter. Digtets anden strofe lyder: ”Jag sjunger om det enda som försonar, / det enda praktiska, för alla lika: / Hur sällan mänskan äger makt / att avstå makt! / Att avstå jag och talan, avstå – / det enda som ger makt.”⁸⁸ Set i lyset af dette kan afmagten være den magt mennesket får ved at afstå fra at bruge magt. Lige her handler det i så fald om skriveprocessen, magten over sproget, som da også er genstand for kritik i det næste digt.

At jeget kommer til syne netop i kategorien konnexiteter som Brøndal definerer som ”en Relation [...] mellem indbyrdes forbundne, solidariske Relater” kan kobles til begrebet attituderelativisme, som forekom flittigt i tidens kultur- og litteraturdebat i Danmark. Begrebet lanceredes af Hans-Jørgen Nielsen i forskellige artikler som han 1968 udgav samlet som *’Nielsen’ og den hvide verden*. Som det ses, bruger også han anførselstegn for at markere sit navn som en rolle. Han forklarer:

”Jeg er [...] ikke nogen med kun ét centrum, men derimod noget polycentrisk, noget med adgang til mange virkeligheder. Og det er denne menneskeopfattelse, hvor mennesket opfattes som et helt spektrum af roller og attituder, jeg vil kalde attituderelativisme.”⁸⁹

⁸⁸ *Färjesång*, side 15f.

⁸⁹ Nielsen 2006, side 38f.

Når ordet ”jeg” sættes i forbindelse med ordet ”angst”, er det let at havne i et syn på jeget som et psykologisk, følede, individuelt jeg. I essayet ”Afrealisering”, som kommer ti år efter *det* definerer Inger Christensen jeget som noget der rækker langt ud over dette:

Det biologiske rum har ladet en del af sit formeringsprogram (mennesket) ledsage af den særlige sindstilstand, der hedder ’jeg’.

Dette jeg er det samme som ordet 'jeg' i poesien, eller i en hvilken som helst anden kunstart, og det er ikke personen 'jeg', der taler, men det biologiske rum, verden, der bruger ordet 'jeg' for at kende sig selv.⁹⁰

Et ”jeg” både med og uden anførselstegn er altså den del af verdens biologiske rum, der kan udtrykke verden og derved få verden til at kende sig selv. Erkendelsen er således ikke privat eller subjektiv, men tilhører også verden i stort.

Det polycentriske jeks forskellige roller kan ses som et konnex i Brøndals betydning. Ud fra dette kan man forstå jegets forskellige positioner i femte digt. Fra og med nu er jeg et hyppigt forekommende ord, altid uden gåseøjne:

les causes sont peut-être
inutiles aux effets
Sade

5

Jeg har forsøgt at fortælle om en verden som ikke findes for at den skulle findes. [...]

Jeg har forsøgt at holde verden på afstand. Det var nemt. Jeg er vant til at holde verden på afstand. Jeg er fremmed. Jeg befinder mig bedst ved at være fremmed. På den måde glemmer jeg verden. På den måde græder og raser jeg ikke mere. På den måde bliver verden hvid og ligegyldig.

Og jeg færdes hvorsomhelst. Og jeg står fuldkommen stille. På den måde vænner jeg mig til at være død.

Dette er en kritik af menneskets magt over sproget fordi det er en kritik af sprogets magt over mennesket. (57)

Nu er det som om jeget bogstaveligt talt er kommet til verden, har fået en indsigt om verden, at den findes, når man beskriver den. Trods alt det umulige med sproget kan det bruges til at fortælle om verden, som nu også accepteres som den er. Nu når jeget er kommet ind i billedet, er det verden, som ikke findes, men jeget forsøger at mane den frem ved at fortælle om den. Verden findes ikke, fordi den hele tiden forsvinder bag os i tiden, men mindet om den og beskrivelser af den findes. Og mindet og beskrivelsen indebærer en afstand i tid og rum, hvilket igen vækker forskellige følelser, glæde, ro og en febril fryd.

⁹⁰ *Del af labyrinten*, side 133.

Erindring og fortælling bæres af sproget, som således bliver en afstandsmarkør og gør jeget til en fremmed, som kan se verden som "hvid og lige gyldig" – som "Nielsen' og den hvide verden". Det er verden og ikke jeget, der bliver lige gyldig, altså en verden som findes i sig selv uden hensyn til, hvordan jeget forholder sig. Men i sproget findes en fuldstændig frihed til både at bevæge sig og stå helt stille. At jeget til sidst i tredje strofe kan vænne sig til at være død, hænger sammen med slutningen af første stofes fryd over ingenting at betyde. Det handler måske om at være død i forhold til sproget. Sproget, det sagte og det skrevne, findes også, når jeget er borte. Vi har her igen en intrikat sammenstilling af liv og død, sådan som vi tidligere har set i PROLOGOS og som også findes i citatet af Sade til fjerde digt: "vous êtes déjà mortes au monde", direkte oversat: "du er allerede død for verden", en oversættelse, som helt har tabt den paradoksale tvetydighed i det franske udsagn. "Être au monde" betyder også at leve, og således står "død" og "at være levende" ved siden af hinanden i den franske sætning. Dette bør smitte af på fortolkningen af ordet "død" her i femte digt. "At leve" findes ikke uden bevidstheden om døden – en bevidsthed som måske også kan fungere som en tilvænning, og som kan blive aktuel i arbejdet med sproget, da den afstand, som markeres med sproget, er afstanden til noget fraværende i tid og rum.

Sjette digt er organiseret af gentagelser, hvoraf de fleste indeholder ordet "verden".

Le monde ne peut être dit "hu-
main" que dans la mesure où il
signifie quelque chose

A.-J. Greimas

6

Det er først og fremmest for mig verden
betyder noget
Jeg går ud fra at der er andre verden
betyder noget for
Det er først og fremmest for dem verden
betyder noget
Enhver anden kunne have skrevet det her
Sådan overrasker det mig at andre
oplever noget lignende
at betydninger jeg lægger i verden her
af andre lægges i verden her og der
på en lignende måde
at der af de mangfoldige betydninger
opstår en så enfoldig flertydighed
at selv verden er den samme
Selv verden som ikke har nogen hemmeligheder
før jeg lægger mig i den
Selv verden som ikke har nogen sandhed
før jeg lægger mig i den
Selv verden som befinder sig i mig
som det stof vi deler med hinanden
selv verden er den samme

samme gamle stof
 som vi deler med hinanden:
 i sig selv af sig selv for sig selv
 uden betydning
 men uden for sig selv
 her f. eks. hvor jeg optræder
 som en der skriver om verden
 her og der f. eks. hvor en eller anden optræder
 som en der læser om verden
 her og der og allevegne er verden
 andet og mere end den er
 som et betydningsfuldt mellemværende (58 f)

Den verden, der i foregående digt var ligegyldig, beskrives nu som betydningsfuld "først og fremmest" for jeget. Tanken om verden fortsætter dog umiddelbart med, at der kan være andre som verden "først og fremmest" betyder noget for. Hele digtet er udtryk for mellemværendet jeg-verden-den anden. Teksten er konstrueret som et sådant mellemværende. Den består af en række formler, som gentages samtidig med at der vendes og drejes på dem. Nye ord lægges til og fører processen videre, ligesom hele digtet, ved at lade samme ord blandes på forskellige måder i linjerne, bliver et eksempel på "det stof som vi deler med hinanden". Gentagelserne bliver næsten til en stammen når "Selv verden" fem gange placeres anaforisk, og teksten ligesom står og stamper til den kommer frem til at "verden er den samme / samme gamle stof / som vi deler med hinanden" og derfra kan "sig selv" styres af tre forskellig præpositioner "i sig selv af sig selv for sig selv", en udvikling af ordspillet med "sig selv" fra konnexiteters første digt og inspireret af Mallarmés indledende række af præpositioner i epigrafen til andet digt. Her er der et jeg, der skriver, og her og der er der en eller anden, der læser, altså en eller flere ubestemte personer, ikke et specifikt du, hvilket først dukker op i næste digt. Det gentagne "her og der" føder "her og der og allevegne", "andre" føder "en eller anden", som igen føder "andet og mere". Sprogspillet overtager styringen og digtet slutter med at verden er "andet og mere end den er / som et betydningsfuldt mellemværende". Tendensen til at sproget næsten kører på af sig selv genkendes fra PROLOGOS. Processens resultat: at verden er blevet til som et mellemværende, bygger på relationen jeg-verden-medmennesket.

Også i syvende digt er verden tema:

Vieil océan, ô grand célibataire
 quand tu parcours la solitude
 solennelle de tes royaumes fleg-
 matiques.....
 Lautréamont

7

Den slags kommer man ikke så let om ved
Det er ikke fordi der er noget perspektiv på verden
Det er ikke fordi der er noget overblik over verden
Det er ikke fordi der er nogen forståelse for verden
Det er fordi der ikke er nogen forståelse for verden
Det er fordi verden er uforståelig ligegyldig udenfor
mens jeg er alene
Jeg kritiserer mig selv
jeg behandler mig selv
som et mellemværende mellem mig selv
og en verden der er uforståelig ligegyldig udenfor
Jeg er selv uforståelig ligegyldig udenfor
men jeg er det ikke indefra
jeg er det ikke når jeg er alene
mellem os sagt er jeg det ikke her nu
når du læser
at jeg skriver
at jeg ikke er det
og når du læser
at jeg skriver
at du ikke er det
Tværtimod
Du kan selv være et gammelt hav
Du kan selv være et flegmatisk kongedømme
Du kan selv gennemløbe din egen højtidelige ensomhed
Det er ikke havet der bliver forståeligt
Det er ikke kongedømmet der får gyldighed
Det er ikke ensomheden der kommer indenfor
Det er dig Det er mig Det er vores mellemværende
Dette kan i sig selv være et billede på det politiske digt.
(60)

Dette digt består mest af genbrug af ord fra de tidligere digte i afsnittet. Den indledende sætning "Den slags kommer man ikke så let om ved" er en afsluttende konklusion og ikke en indledning. Måske er den en afslutning på det foregående digts rundgang i sproget. Derefter kommer sprogmaskinen i gang igen med tre anaforiske gentagelser af "Det er ikke fordi" efterfulgt af to ligeledes anaforiske "Det er fordi". Maskineriet begynder at gå lettere, når der for første gang i hele digtsamlingen optræder et eksplicit "du", som er en læser, som deler vilkår med den der skriver. Hverken den skrivende eller den læsende er ensom, når det skrevne bliver læst. Dette føres mod slutningen over i anaforerne "Du kan selv være", som bygger på den infantile argumentations yderste nødargument, "det kan du selv være". Endnu et af værkets mange eksempler på leg med idiomatiske udtryk. Her gøres der nar af de fænomener som hyldes i Lautréamont-citatet. Yderligere tre anaforer kommer til, "Det er ikke", inden alting kan samles på en linje "Det er dig Det er mig Det er vores mellemværende", som i rytmen har en lethed der bryder mod tyngden i versene ovenfor, og hvor det udeladte punktum mellem sætningerne giver substans til

ordet ”mellemværende”. At digtet kan ”være et billede på det politiske digt”, spejler at politik drejer sig om et mellemværende menneske imellem.

Ottende og afsluttende digt præges af ordene ”lykken” og ”verden”.

...la pleine réalité: J' imagine
le début d'un livre...

Philippe Sollers

8

Lykken er den forandring der sker med mig
når jeg beskriver verden
Den sker med verden
Lykken er den forandring der sker med mig
når jeg er bange
Den sker med verden
Jeg kan f. eks. være bange for verden
bange fordi verden bl. a. består
af mig der så hurtigt forgår
Lykken er denne forandring
lykken er at den sker med mig
denne nedbrydning langsomme sorg
denne tryghed
i den er jeg helt urolig
i den er jeg helt uoverskuelig stum
i den er jeg døv og blind og dum uden følelse
I den begynder jeg at fable om verden (61)

Ved at veksle mellem forskellige kombinationer af ordene ”jeg” og ”verden” og desuden medtage yderligere nogle begreber som ”bange”, ”sorg”, ”tryghed” og ”uroelig” er det som om sproget selv arbejder sig frem til digtets sidste sætning: ”I den begynder jeg at fable om verden”, som udtrykker, at nu er man fremme ved en begyndelse, hvor noget nyt kan skabes, den begyndelse som også nævnes i Phillippe Sollers-citatet oven for digtet. Pronomet ”den” i digtets sidste fire vers henviser formelt til ”tryghed”, men da de andre substantiver i det foregående også er fælleskøn kan ordet også henviser til dem, især til ”lykken”. ”Den” er således et pronomen, hvis betydning her svulmer op – dog ikke ubegrænset som ”det” i værkets titel.

3.4 Refleksion

Afsnittets første fem digte slutter med at karakterisere digtet som en kritik af forskellige fænomener og en motivering af, hvorfor det forholder sig på netop den måde. Ordet ”kritik” kan ses som en tidsmarkør. Det lå i ungdomsoprørets ånd at kritisere det herskende samfundssystem, at gennemskue det og blive bevidst om, hvordan samfundet virkelig fungerer, hvor magten ligger, hvem der holder i trådene. Kritikken rettes både indad mod teksten selv og udad mod

fiktion og sprog. I syvende digt kritiserer digtjeget sig selv. Det begynder i første digt med ”en kritik af det anvendte sprog / Fordi det er en kritik af de faktiske forhold.” De faktiske forhold er blandt andet forholdet mellem sproget og verden. Sproget kan ikke give en fuldstændig beskrivelse af verden, og det skrevne sprog står stille, mens verden fortsætter med at bevæge sig og forandres. Det andet digt er ”en kritik af kroppen / fordi det er en kritik af livet.” Dette er knyttet til ”en puls uden krop”. Livet findes i den levende krop, men livet er mere end kroppen, hvilket ikke kan beskrives. Det er altså ubeskriveligt, heraf kritikken. Tredje kritik gælder fiktionen som længsel efter verden. Subjektets relation til verden er en relation på afstand, en afstand som manifesteres i sproget, som bærer af fiktionen, som forsøger at nærme subjektet til verden, men som aldrig opnår nogen sammensmeltning. Kritikken af enhver ”poetik” i fjerde digt har som store dele af *det* karakter af netop poetik. Men da jeget i dette digt har kastet anførselstegnene af sig og er gået ”ind under angsten”, ”angsten for den faktiske afmagt”, kan en poetik også ses som en kulisse omkring digtets tekst, en kulisse, som bare lægger endnu mere afstand til verden end sproget allerede gør. Poetikken er en måde at håndtere ”angsten for den faktiske afmagt” i stedet for at inkorporere den. I afsnittets sidste kritik i femte digt handler det om ”menneskets magt over sproget” og dets spejlvending ”sprogets magt over mennesket.” Jegets forhold til verden er helt afhængigt af dette gensidige magtforhold mellem sprog og menneske. Med dette slutter kritikken, og fremme i konnexiteters sidste digt er der trods alt tale om en lykkelig slutning. Jeget kan give sig hen i en lykkeltilstand, som rummer forandring, angst, sorg, uro, tryghed, en slags universalfølelse, som samtidigt indebærer tabet af sanser og fornuft. I denne tilstand er det endelig muligt at begynde ”at fable om verden”, sætte fiktionen i gang – ikke bare på trods af alle omtalte hindringer, men lige så meget på grund af dem. Konnexiteters tema kan beskrives med substantiverne: livet, sproget, verden, lykken, angsten, døden. Teksten er hele tiden en bevægelse over grænsen mellem det skrevne og det beskrevne. Denne bevægelighed i sproget og glidningerne i ordenes betydninger karakteriserer også jegets position og bevægelser i forhold til verden og medmennesket.

HANDLINGEN variabiliteter

De otte linjer i sidste digt i SCENEN universaliteter ”kører rundt” hver for sig i de første linjer i HANDLINGEN variabiliteters otte digte. Der er altså tale om gentagelse og genbrug.

En lykkelig maskine
En grusom fantasi
Et fantastisk spektakel
Et hjul der står stille
Man mærker det ikke
Man løber for livet

På grund af placeringen kan man læse det som en konklusion på denne del af værket, en sammenfatning; sådan ser SCENEN ud. Og hvis det er scenen i en nøddeskal, er det helt naturligt at disse kernelementer bliver en del af HANDLINGEN. Digtet er også en elegant overgang fra SCENEN til HANDLINGEN, da de første fire linjer domineres af substantiver som manifestationer af en tilstedeværelse, mens de fire sidste præges af verber, som udtrykker handlinger. Inden vi kommer frem til variabiliteter, er en del af elementerne mellemlandet i HANDLINGEN transitiviteter 7, og til sidst kommer en del af dem igen i TEKSTEN variabiliteter 1–8 – enten kommer de tilbage som sig selv eller også kommer der ord, som findes i paralleldigtet i HANDLINGEN variabiliteter. Dette giver både struktur og sammenhæng i værket. Når HANDLINGEN variabiliteter konsekvent genoptager SCENEN universaliteter 8 linje for linje og lige så konsekvent sender dele af indholdet videre til de pærellele digte i TEKSTEN variabiliteter, så bekræftes systemet. Parallelliteten mellem overskrifter og nummereringer spejles i de tilsvarende teksters indhold. Samtidig bekræftes også det tilfældige ved hjælp af asymmetrien, når tekstelementer gentages under en ”forkert” overskrift eller et ”forkert” nummer. Dette sker for eksempel, når HANDLINGEN transitiviteter 7 med synonyme, men ikke identiske adjektiver taler om ”en glad maskine”, ”en grum fantasi”, ”løber [...]for livet” og ”et ord der slår til”, som stammer fra otende digt i SCENEN universaliteter og siden fordeles ud på første, andet, sjette og syvende digt i HANDLINGEN variabiliteter. Disse eksempler er nogle få blandt mange på, hvordan systemet opretholdes ved hjælp af gentagelser, samtidig som disse, tilsyneladende tilfældigt, dukker op på andre steder. Inger Christensen kobler ofte sin digtning til naturen – og naturvidenskaben – og man kan her fristes at se de systematiske og tilfældige gentagelser som paralleller til genetikkens rolle i evolutionen, hvor genernes duplikering af sig selv er en forudsætning for arternes stabilitet, men hvor også tilfældige, spontane mutationer er nødvendige for at evolutionen skal finde sted. ”Det ville aldrig være sket uden det fremmede”, som der står i PROLOGOS (9).

Med små variationer begynder alle digte i HANDLINGEN variabiliteter med ”Så nu kører den rundt”. Det, der kører rundt i de syv første digte, er elementerne fra SCENEN universaliteter 8, der dukker op i samme rækkefølge som i dette digt. I ottende digt er det bare ”det” der kører rundt, men de gøende hunde er hentet fra samme sted. At køre er at foretage en bevægelse fremad, samtidigt som hjulene, der hele tiden drejer rundt, gentager den samme cirkelbevægelse. Et givet punkt på hjulet kommer gentagne gange tilbage til samme position i forhold til jorden, men det er hver gang et nyt punkt på jordoverfladen, det forholder sig til, gentagelse og fornyelse i samme bevægelse.

Således sker tilblivelsen i tekstens samspil mellem gentagelsernes parallellitet og den fortløbende bevægelse i teksten.

Ordet ”maskine” har her positive konnotationer. Det kan være den skrivemaskine, som sætter sine tydelige aftryk i digtenes typografi. Manden, som er hvid og spiser salt, hentyder til bjergprædikenen : ”I er jordens salt; men hvis saltet mister sin kraft, hvad skal det da saltes med?”⁹¹ Saltet er en metafor for den kraft, der skal til, for at menneskeheden kan opretholde sin åndelige vitalitet og forny sig. Der er også parallellitet mellem digtets og Biblens retoriske stil med en påstand efterfulgt af et spørgsmål. De bibelske referencer fortsætter i de følgende digte med begreber som engel, himmel, offer og nåde, men det klinger efterhånden af til fordel for en udvikling i retning af en psykedelisk og orgasmisk opløsning af identitetens grænser.

Gentagne anaforer er gennemgående i dette afsnit. Anden linje i første til fjerde digt indledes med ”Med en mand der”; anden strofe i første til fjerde og sjette digt indledes med et spørgende pronomen. Disse gentagelser strukturerer afsnittet, ligesom de hele tiden giver ophav til noget nyt, som centrifugalt slynges ud fra det, der kører rundt – eller måske viser sig fornyet hver gang man passerer samme sted i en ny omdrejning. Når ”den lykkelige maskine” kører rundt med en mand, der efterhånden taber selvkontrollen og udtømmer sin sæd, må man også se den som en erotisk drivkraft. Maskineriet er en erotisk kraft, som sammen med ordet og sproget indgår i begrebet ”det”, som i værkets navn er udtryk for noget universelt, eller noget som er over, omkring, før og efter universet som en forudsætning, der ikke kan benævnes. Derfor er maskinen, fantasien, spektaklet og hjulet utilstrækkelige, og i de sidste fire digte er det der kører rundt simpelthen ”det”, som er så ubetydeligt og samtidigt altomfattende. At *det* er værkets navn, giver det en egen værdi uden for ordklasserne. Ethvert forsøg på at fastslå dets betydning bliver en reduktion. Man kan også forbinde det med det freudianske ”det” lokaliseret i det ubevidste som en både kreativ og destruktiv kraft i den menneskelige psyke, som vi ikke selv er herre over. ”Det” er også den fælles sidste stavelse for ”ordet” og ”kødet”, to ord som Inger Christensen selv nævner som udgangspunkter for *det*.⁹² Ordet slår da også til her i det syvende digt, ”slår til” næsten som et lyn der slår ned, men det, alle bliver ramt af, er dets stilhed. Det er det usagte, som er træffende, og hele afsnittet slutter da også i en ordløs hundegøen. Ordets kraft ligger uden for ordet, i det der kommer før og det der kommer efter, sanserne, den uformulerede tanke, det uudsigelige, som eventuelt kan betegnes med et ”det”, noget der hænger sammen med skabelsesakten, det erotiske, kroppen og digtet selv. En mere konkret og prosaisk tolkning af ordet, der ”slår til” og resulterer i stilhed, kan være skrivemaskinens slag mod papiret; når ordet står der, er det stille og giver ingen lyd fra sig – i modsætning til det svævende i

⁹¹ Matt. 5,13.

⁹² *Del af labyrinten*, side 27–31.

sproget, som findes, inden det bliver nedskrevet og eventuelt i det skrevnes mellemrum.

I de første fire digte stilles eksistentielle spørgsmål til den mand, som maskinen, fantasien, spektaklet og hjulet kører rundt med. Spørgsmålene munder efter orgasmen i femte digt ud i en altomfavnende frugtbarhedscene, hvor kvinderne føder, ikke bare én, men flere, måske alle. Han behøver knapt noget svar, ”han snakker med alle”. Der er noget messiansk over denne mand, hvis ord er stjerner, og som snakker med himlen, taler om nåden, og hvis krop er en gave til jorden. Han ofrer sig selv, dog ikke ved en korsfæstelse, men ved at sætte ild til sig selv.⁹³

I femte digt skabes der liv af al den energi, som maskineriet er udtryk for. Maskinen, fantasien, spektaklet og hjulet har sammen med spørgsmålene bygget op til denne skabelse. De tre sidste digte præsenterer ikke noget svar på alle spørgsmål, men beskriver eksistensens vilkår, hvor disse spørgsmål hele tiden dukker op. I sjette digt løber man for livet, ”Livet må ikke forsvinde // Hvorfor skulle det det?” Det retoriske spørgsmål fungerer som trøst og bekræftelse. Livet forsvinder ikke, fordi der ikke er nogen tegn på, at det skulle gøre det; det findes ”af sig selv”. Og ”når alle har indhentet alle”, behøver man ikke løbe for livet længere. Et øjeblik er drømmen om det klasseløse samfund realiseret; alle er lige. Ingen skal løbe for at klare sig i konkurrencen, og heller ingen skal løbe rundt i en trødemølle for at klare livets nødvendigheder. Det ord, der slår til, er menneskeligt. *det* har otte dage i sin skabelsesberetning, fordi der også skal være en dag til Johannesevangeliets indledning: ”I begyndelsen var ordet”.⁹⁴ Man kunne derfor betragte ordet i syvende digt som indledningen til menneskets del af skabelsen. Mennesket gør verden til sin, når det sætter ord på den. Verden bliver menneskelig, når der sættes ord på den, når mennesket beskriver den med sit sprog, et sprog der også skaber verden og både kan beskrive kaos og bringe orden i det – i hvet fald sommetider. Men at ordet slår til, betyder også, at det er tilstrækkeligt, der er nok til alle, som således rammes af og nyder godt af dets stilhed, og når det er sket, er det som om det hele falder på plads i ottende digt. Det er bare at konstatere: ”Så kører det rundt og hundene gør”. I stilheden hører man kun hundenes gøen.

Det som er i gang, ”kører rundt”, i HANDLINGEN variabiliteter fortsætter i TEKSTEN variabiliteter. Rubriceringen og gentagelserne peger selvfølgelig tydeligt på sammenhængen. Samtidig føres temaerne fra digtene i HANDLINGEN videre i TEKSTENs parallelle digte. Parallellæsningen af de to afsnit bekræfter det erotiske som noget centralt i det, der kører. Den fælles anafor ”Efter den første [anden, tredje etc.] morgen” angiver at disse morgner er så specielle, at de må nummereres. Det er morgnerne efter elskovsnætter, og

⁹³ Måske findes her også en tidsmarkør. I januar 1969 brændte den tjekkiske student Jan Palach sig selv ihjel i Prag som protest mod Warszawapagtens invasion af Tjekkoslaviet året inden. *det* udkom i november 1969.

⁹⁴ Se *Del af labyrinten*, side 30.

det er morgnerne på hver af skabelsens otte dage. Nu spiser digtjeget morgenmad sammen med manden, der er hvid og spiser salt, og beder ham nu om saltet, som måske er salt til et æg, det vil sige potentielt liv. Men saltets hvidhed minder også om papiret og dets ”bevidsthed i endeløs skrift”. Når denne bevidsthed benævnes i tale, er den både hvid og vid. Det erotiske bekræftes yderligere af, at digtet meget tydeligt er en variation af et digt i *Lys*.

Efter den første morgen søger jeg
sprogets dæmpede jordrøg
Atter og atter kysser jeg mindet om
væk mig! væk mig! Solen og de svir-
rende vinger i morgenbrun damp
Hvad du gav mine tanker, er broddens
modstand, skjult i min svævende
blomst
Hvad du gav mig er lutter morgen
Min lidenskab: at vågne ⁹⁵

Følger man anden linje i digtene i *HANDLINGEN* variabiliteter er der tale om en optræning: i de fire første er det en ubestemt mand, i det femte manden, derefter bliver det ”livet” og ”alle”, inden anden linje helt mangler i ottende digt. Den stilhed, som alle er blevet ramt af, er nu helt bogstaveligt til stede. Udviklingen starter altså med en mand, hvilken som helst, for at blive en bestemt mand – manden i mit liv, eller manden som begreb. Sandsynligvis er det denne mand, der bliver ”du” i *TEKSTEN* variabiliteter. *HANDLINGENS* skabelsesmaskineri, erotikkens magt over mennesket, bliver i *TEKSTEN* en relation mellem to subjekter – et jeg og et du. Erotikens skabende kraft er bevidstgjort og indlemmet i subjektet, ikke bare som skaber af nyt liv, men også som drivkraft i en relation – her mellem et jeg, der søger, og et du, der giver. Mellem *HANDLINGEN* variabiliteter og *TEKSTEN* variabiliteter sker der en transformation fra det generelle til det subjektive. Transformationen viser sig for eksempel i, at en mand, der i *HANDLINGEN* ”snakker så dejligt med himlen”, i *TEKSTEN* integreres i jeget, som ”formulerer [...] vinden så / den snakker så dejligt med himlen”. Her findes også kønsakten eksplicit. Dermed tages tråden op fra *SCENEN* variabiliteter 8: ”Under kønsakten er kroppen alene / uden syntax” (70). Det bliver i *TEKSTEN* variabiliteter til ”Hvad du gav mine tanker, er kønsak- / tens blindhed, en trang til det / kluntede udtryk”. Ensomheden i digtet i *SCENEN* er nu erstattet af en relation, og kroppens mangel på syntaks bliver ikke nogen hindring for at give udtryk for noget. Tværtimod er der en trang til at udtrykke sig – omend kluntet og uden syntaks. Efterhånden forlenes jeget med gaver i form af egenskaber, der har sin oprindelse i mandens spørgsmål i *HANDLINGEN* variabiliteter. Spørgsmålene bliver ikke besvaret i sædvanlig

⁹⁵ *Samlede digte*, 2007, side 59.

forstand, men forvandles til gaver. ”Kønsakten” skaber sammenhæng mellem alle LOGOS’ tre ”variabiliteter” – eksplicit i SCENEN og TEKSTEN, i HANDLINGEN repræsenteret ved ”Manden har udtømt sin sæd”. Denne ekstensive seksuelle aktivitet er tegn både på mellemmenneskelige relationer, når de er mest intensive, og på skabelsesprocessen. Rent konkret, kødeligt, er det sådan. Kønsakten er nødvendig for skabelsen af nyt liv, for at livet skal fortsætte. Men relationer, mellemværender, samspil er en forudsætning for al skabelse på jorden. Derfor bevæger teksten sig i *det* frit mellem det allermest - intime samliv mellem to mennesker og til globale samfundsforhold og til vores relation til hele universet.

HANDLINGEN variabiliteter fortsætter et tema fra værkets indledning: ”får fart på, får fat på mere i farten” (9). Det som da fik fart kører videre her. Det kører rundt og får nu fat på forskellige ting, som benævnes: manden med forskellige egenskaber, stjerner, ekskrementer, salt, engle, himmel og andet som forbinder sig med religion, hvilket giver associationer til et endeløst rum og en uendelig tid – begge betragtet fra et øjeblikkeligt nu uden udstrækning i tid eller rum, med centrum i det indledende ”Så” som kan betyde både ”nu” og ”sådan”.

TEKSTEN symmetrier

TEKSTEN symmetrier er den eksplicite skabelsesberetning i *det*. Til forskel fra PROLOGOS har teksten nu ujævn kant til højre sådan som det bliver når man skriver på maskine uden nogen typografisk tilpasning af teksten. Ordene har nu fået en sådan magt at de bestemmer over sidens udseende, mens de i PROLOGOS var underordnet et system. Afsnittets otte digte danner tilsammen en fremadskridende fortælling:

1

Den første dag fandt de på sandet. Og sandet lagde sig til hvile som de havde tænkt sig i sig selv. Da sandet havde lagt sig, prøvede de om man kunne gå på det. Det kunne man godt. [...] Og en af dem sagde: jeg går ud og ind af den ørken som det passer mig

2

Den anden dag fandt de på lyset. Og lyset bredte sig som de havde tænkt sig af sig selv. Da lyset var færdig med at brede sig, og der var lyst overalt, så de at de kunne se sandet. Og straks begyndte de at beskrive hvad de så[...] Det var på den måde de pludselig forstod at de hele tiden havde elsket hinanden.

3

Den tredje dag fandt de på vandet. Ellers var vandet måske kommet af sig selv. Det ser ud som om det er kommet af sig selv sagde de. Og så prøvede de om man kunne gå på det. Det kunne man ikke. De gik hele tiden igennem. Og da de kom ind på sandet igen, havde de fået våde fødder, og sandet hang i, [...] Og de følte at de nu havde fået et bevis på deres kærlighed.

4

Den fjerde dag fandt de på græsset. Da græsset var blevet så grønt som de havde tænkt sig, så de at de ikke kunne se sandet. Og alle de spor de havde sat på den endeløse flade var forsvundet. [...]Og de forstod at der manglede mere end de først havde troet.

5

Den femte dag fandt de på sommervarmen. Da sommervarmen havde nået sit maximum, sådan som de havde tænkt sig, hvilede de helt i sig selv. De vidste ikke hvorfor de havde fundet på sommervarmen. Den var helt overflødig. [...]Og de så at de ikke manglede noget som helst.

6

Den sjette dag fandt de på papiret. Da papiret var blevet så hvidt som de havde tænkt sig, så de at hverken kunne se sandet eller lyset eller vandet. Til sidst kunne de heller ikke se græsset. Og sommervarmen var for længst forsvundet. Det var en meget farlig situation. [...] Og de fik virkelig en følelse af at det var det samme de skrev. Og det var godt.

7

Den syvende dag fandt de på sneen. Og sneen lagde sig til hvile som de havde tænkt sig i sig selv. Da sneen havde lagt sig, prøvede de om man kunne gå på den. Det kunne man godt. [...] Det hele kommer frem af sig selv, sagde de, når sneen smelter.

8

Den ottende dag fandt de på sengen. Hele den ottende dag hvilede de og elskede hinanden. Det var dejligt. På den måde blev de om-sider overflødige nok. (160-167)

Et par skaber en verden, ”finder på” verden. Dag for dag finder de, i nævnte rækkefølge, på sandet, lyset, vandet, græsset, sommervarmen, papiret, sneen og sengen. Den første sætning i hvert af digtene følger samme formel: ”Den første

/ anden / [...] / ottende dag fandt de på sandet/lyset/[...]/sengen”, det skabende ord ritualiseret i en formel.

Det, de finder på, virker lidt tilfældigt, som om den, der beskriver det, selv sidder og finder på, hvad tekstens subjekter lige skal finde på, hvilket dog straks modsiges af, at teksten har en uhyre tydelig konstruktion fuld af gentagelser, som gør den ene dag til en nyskabende gentagelse af den anden. Det, de finder på, befinder sig allerede i verden, og at de finder på, er et udtryk for at de bliver bevidste om sandet, lyset etc. – og benævner dem. Der kan også være tale om en forelskelse, hvor verden bliver som ny for de elskende. Hele tonen i dette afsnit er fuld af forundring og en barnlig opdagerglæde og opfindsomhed. Det, de ”finder på”, er det de oplever sammen for første gang.

Mens PROLOGOS beskriver en skabelsesproces, hvor en verden bliver til, handler det her i TEKSTEN om, at det er en fiktion, som skabes; ”finde på” kan også betyde ”lyve”, ”fingere” og ”opfinde”, men ikke ”fremstille et produkt”. Allerede i PROLOGOS’ første afsnit tales der om at fastholde fiktionen. Og lidt længere fremme (i femte dels femte afsnit) lyder det:

Sådan set er byen en fiktion. Et system af funktioner der fungerer for at fungere, for at noget andet kan fungere, og fordi noget andet fungerer. Et system af fiktioner, der fingerer for at fingere, for at noget andet kan fingere, og fordi noget andet fingerer. Den midlertidigt fungerende fiktion holdes i midlertidig orden af midlertidigt fingerede kontorer o.s.v. o.s.v. til fiktionen fungerer. (16)

Afsnittet handler ganske vist om byen, men kan også gælde teksten og dens forhold til systemet. At fiktionen realiseres under overskriften TEKSTEN er logisk, da tekst jo er et af fiktionens medier. Skabelsesberetningen må derfor også tolkes metatekstuel her. Et vigtigt element i fortællingen er da også, at parret hver dag fortæller hinanden om det, de har fundet på.

Teksten er en kombination af fremadskridende beretning og parallellisme, det sidstnævnte blandt andet i form af gentagelser. Det fremadskridende består i, at de finder på noget nyt hver dag og hver dag opnår ny indsigt. Allerede den første dag konstaterer de ”at der manglede noget” og fjerde dag, ”at der manglede mere end de først havde troet”, for så på den femte – efter at have fundet på sommervarmen og indset, at det var overflødig, eftersom de tidligere havde fundet på lyset – at se ”at de ikke manglede noget som helst.” Som så ofte er det fremadskridende her tæt koblet til gentagelsen, det tilsyneladende stillestående. Udtrykket ”mangle noget” står for det parallelle, og udviklingen i handlingen betegnes først af ordet ”mere” og derefter af ”ikke”. Og ikke nok med at der ikke mangler noget, der er nu opstået en overflod, først af sommervarme og dernæst, i sjette digt, af papir, og hele afsnittet afsluttes med ”På den måde blev de omsider overflødig nok.” Denne overflod er et ekko af William Blakes ”Exuberance is beauty” fra HANDLINGEN konnexiteter 5. ”Det er denne overflod der er sandheden sagde de.” (164) Parallelt med den erkendelse vokser også kærligheden fra en næsten afvisende individualisme i

første digt – ”jeg går ud og ind af den ørken som det passer mig” – til en indsigt om kærligheden i andet digt, bevis i tredje og kropslig kontakt i fjerde – ”tog de hinanden i hånden”, og i sjette kan der være tale om sammensmeltede identiteter – ”Og de fik virkelig en følelse af at det var det samme de skrev” ligesom de i andet digt ”fik en følelse af at det var det samme de så.” Endelig den ottende dag hviler og elsker de i sengen hele dagen.

Ved ordet ”ørken” i denne første tekst i TEKSTEN får man fornemmelsen af, at der lige så godt kunne have stået ”paradis” – særlig med tanke på Inger Christensens forkærlighed for paradokser. Trods alt fandt den bibelske skabelse jo sted i paradiset. Hvis vedkommende går ud og ind af paradiset, som det passer hende, rummer udsagnet et oprør mod uddrivelsen af paradiset, som også kan identificeres med ”de sløjfede haver bag de voksende gitre”, der forekommer i SCENEN transitiviteter 2 og konnexiteter 2 – og som igen kan forbindes med haver i Inger Christensens senere værker. Den sidste af udtrykkets to forekomster er koblet til, at der altid bliver ”en rest tilbage”, når noget defineres sprogligt. Hele den digteriske stræben går ud på at få fat i denne rest, som også kan opleves som et paradis, vi engang har beboet, men nu ikke længere har adgang til. Det omnipotente jeg trodser ”de voksende gitre” og at haven er sløjfet.

I fortællingen om de otte dages skabelsesproces sker der en vending den femte dag. Umiddelbart efter at de i slutningen af fjerde digt har opdaget, ”at der manglede mere end de først havde troet”, befinder de sig i en tilstand af overflod, en overflod af lys, af varme og ikke mindst en overflod af spørgsmål. På et tidligere tidspunkt, i forbindelse med deres fodspor i sandet, har de tænkt på, at eventuelle andre kunne finde dem. Nu, hvor der er overflod, vil disse andre også elske dem, simpelthen elske dem så meget, at hvis de ikke finder dem, så vil de finde på dem.

Når de den sjette dag finder på papiret, bliver det en overflod, en veritabel syndflod af papir, som dækker over alt andet, de har fundet på. ”Det var en meget farlig situation.” Redningen fra faren synes at være, at de på papiret begynder at beskrive de andre farver på den hvide flade. Derefter skriver de om de foregående dage. På en måde er der her tale om en spejlvendt fiktionsproces, idet fiktionen jo plejer at skrives ned på et virkeligt stykke papir. Her er der tale om et fiktivt stykke papir, på hvilket den faktiske virkelighed beskrives – en virkelighed som de dog også har fundet på. Vi har her altså en fiktionens rundgang eller labyrint. I dette findes også det metatekstuelle, da det, de skriver, er en gentagelse af den tekst, vi lige har læst. Syvende digt kan læses som en konsekvens af dette. Det er med nogle få afvigelser en ordret gentagelse af det første digt; sandet er byttet ud mod sne, og denne tekst har en anden afslutning. I den foregående konstaterer de, når de til slut betragter ”den endeløse flade”, at der mangler noget, og en af dem lader en replik falde om at gå ud og ind af ørkenen. Her i det sjette digt noterer de blot, at ”det hele var dækket af sne. Det hele kommer frem af sig selv, når sneen smelter.” Her kan man se en hentydning til citatet af Merleau-Ponty oven for SCENEN konnexiteter 1 om

at det er værens egenskab at skjule sig. At det hele kommer frem når det tør, kan tolkes som en erkendelse af, at hele processen med at finde på var overflødig, en tanke som allerede dukkede op i tredje digt, da de fandt på vandet: ”Ellers var vandet måske kommet af sig selv. ”Måske er det tanken på alt det, ”der alligevel sker af sig selv” (217), som gør at de på den ottende dag bare kan elske og slappe af i den seng de har fundet på.

Der er en naiv tone i hele denne skabelsesberetning. Den beskrivende instans ligner et forundret barn, der lige har opdaget sproget og har en masse at fortælle. På den anden side demonstreres en livserfaring, som ikke skulle være der, hvis verden virkelig var helt ny. På den måde bliver det også tydeligt at den verden, der skabes i TEKSTEN symmetrier, skabes inden for rammerne af en allerede eksisterende verden. Teksten rummer en viden om, at vinden og regnen findes, selv om de – det elskende par der finder på – ikke har fundet på dem, ligesom der findes erfaringer af mangel, overflod, kærlighedsforhold. En verden kommer til verden inde i verden – som når man bliver forelsket, når børn bliver til og fødes, når man opdager sproget og skaber med sproget. Denne dobbelte synsvinkel af naivitet og livserfaring, finder vi også i tredje og sidste del af *Det maledede værelse*, hvor fortælleren er et barn, der skriver den klassiske skolestil om sin sommerferie.

Et tema i TEKSTEN symmetrier er sporene de sætter, tegn på at de har været der, at de findes. De sætter spor i det første digts sand, i det tredje sætter vandet og sandet i forening spor på deres kroppe, når sandet sætter sig fast på deres våde fødder. I fjerde digt forsvinder deres spor, når græsset vokser op. Muligheden for at andre skal opdage at de findes forsvinder, og de føler sig ensomme. Fælles for disse forskellige spor er deres ubestandighed, de kan forsvinde lige så hurtigt som de blev sat. Når de i sjette digt finder på papiret, dækker det over alt, hvad de tidligere har fundet på, og der er således ingen spor efter dem. Derfor må de sætte deres spor på papiret og skrive deres egen historie frem til det skrivende øjeblik. På en elegant måde vises her hvordan det skrevne adskiller sig fra det beskrevne. Papiret skjuler den virkelighed, de beskriver, og de tegn de bruger til beskrivelsen, er helt tilfældige i forhold til det beskrevne og kan ikke afledes af det. Fodsporene i det syvende digts sne, som er en gentagelse af sporene i sandet i første digt, minder om bogstaverne på det hvide papir i det sjette. Her kan de også betvivle nødvendigheden af sit arbejde med at skabe. ”Det hele kommer frem af sig selv, [...] når sneen smelter.” Digtet ånder her tiltro til ”det der alligevel sker af sig selv”, som er så fremtrædende i *det*.⁹⁶ Her går tankerne tilbage til de første tre digte i denne del. ”[S]andet lagde sig til hvile som de havde tænkt sig i sig selv”, ”lyset bredte sig som de havde tænkt sig af sig selv” og ”[e]llers var vandet måske kommet af sig

⁹⁶ Se for eksempel TEKSTEN universaliteter 2, *det*, side 217. I en kommentar til LOGOS' sidste digt skriver Inger Christensen, at det er inspireret af Noam Chomskys sprogteorier om at alle mennesker er prædisponeret for sprog, og det sprog man så tilfældigvis lærer på en måde kommer af sig selv. *Del af labyrinten*, side 29.

selv". I fire af digtene – første, andet, femte og syvende – findes udtrykket "sådan som de havde tænkt sig" nært knyttet til et udtryk af typen "af sig selv" eller "i sig selv" som en markering af, at deres opfindelser måske godt kunne være sket af sig selv, men alligevel på en eller anden måde er et resultat af deres tanker – eksistensens nærhed til det, der sker af sig selv. I det øjeblik, nogen tænker på verden, bliver den til i en tankeverden. Dette er en måde at forstå Inger Christensen på når hun i titlen til et essay – og i *Brev i april* – skriver: "Jeg tænker, altså er jeg en del af labyrinten".⁹⁷

I andet og sjette digt gentages tre gange, at de får "en følelse af, at det var det samme de så /skrev". I begge digtene finder vi det retoriske tretal, som markerer, at det handler om noget vigtigt. Disse to mennesker, som lige har skabt eller opdaget en verden, må først forsikre sig om, at deres sanser er i overensstemmelse; de ser det samme. Når de derefter skal skrive om det, de ser og oplever, må de også forsikre sig om overensstemmelse i det skrevne. Dette er kommunikationens grundvilkår, at begge ser, at sandet er sand, og når de skriver ordet "sand", så er det for dem begge tegn for samme fænomen. I femte digt har vi tilmed ordspillet med "sand" og "sandhed"; det er sandt, at de finder på alt dette, og det er sandt, at det findes. Midt i alt denne finden på forskellige ting, som jo findes i forvejen, bliver de to elskende bevidste om vilkårene for at samtale, skrive, fortælle og hermed selvfølgelig også at digte. Hele TEKSTEN symmetrier er gennemsyret af, at kreativitet sker som et menneskeligt mellemværende, en relation. Skabelsen slutter da også med, at de finder på sengen og elsker og hviler hele den ottende dag.

3.5 Refleksion

I alle tekster i TEKSTEN symmetrier vrir det med interne gentagelser. Dette giver dem et præg af barnlig forundring samtidigt som de får poetisk værdi. Man må givetvis også tillægge denne evige genkomst af det samme idiom en filosofisk indebyrd. Gentagelserne bidrager til rytmen i teksten på en måde, der vugger læseren ind i et rituelt, besværgende læsemønster, og det naivistiske tilføjes en dimension af andægtighed, som skaber følelsen af, at man deltager i noget stort, næsten helligt. Samtidigt balancerer læseren på randen af en tvivl, som angår hvad det hele handler om, hvilket åbner for en distance. Drejer det sig ikke bare om to unge mennesker, der mødes på stranden en sommerdag, bliver forelskede og så til sidst går i seng med hinanden?

Der er også i dette afsnit et komplekst samspil mellem gentagelse af det samme og en fremadskriden i fortælleakten. Det afspejles tydeligst i de otte digtes parallelle indledninger. Dertil kommer talrige andre gentagelser både fra digt til digt og internt i hvert enkelt digt. TEKSTEN symmetrier 1 indeholder 21 helsætninger. Alle indeholder mindst et ord som gentages et andet sted i

⁹⁷ *Del af labyrinten*, side 53 og *Brev i april*, side 14.

digtet. Alle digtene i dette afnit demonstrerer, hvordan gentagelserne bruges til at "få fat på mere i farten". Teksten bringer et tidligere anvendt ord frem, som det kan sætte af og udvikle et tema fra. Sandet i det første digt er et eksempel på det. Ved at gentage ordet "sand" i stedet for at bruge et pronomen bliver ordet et afsæt for videre associationer som for eksempel "at sætte spor i sandet". På den måde bliver ordet selv et spor i teksten, som kan følges både inden for dette digt og i de følgende. Sporene fortsætter ud i resten af TEKSTEN, idet parrets påfund gentages i samme rækkefølge i "kontinuiteter" og "integriteter".

Digtets rolige, fortællende rytme brydes af den afsluttende replik som er enestående for hele denne del: "jeg går ud og ind af den ørken som det passer mig"; sætningen er dels et eksempel på en pendling frem og tilbage, dels klinger den skarpt i forhold til resten af digtet; forundringen overfor det nyskabte sand er borte, den prøvende og uerfarne sætten spor i sandet er afløst af en trodsig, erfaren beslutsomhed, hvor et jeg aggressivt hævder sin selvstændighed, mens hele resten af digtet ellers bekræfter samhørigheden mellem to mennesker. Ordet "jeg" forekommer da også kun én gang til i denne del, nemlig i det næste digt, hvor det betegner dem begge. Også sætningens rytme markerer, at det drejer sig om en anden, mere beslutsom måde at gå på. Dette understreges også af at alt sandet nu er samlet i ordet "ørken", en gentagelse af "øde" og "ørken" fra indledningsdigtene i de to tidligere symmetri-dele.

I digtets første sætning beskrives det, at de den første dag finder på sandet, og det fortsætter med nye påfund de følgende dage. Alligevel er skabelsen noget, der langsomt åbenbares ord for ord i løbet af hvert enkelt digt. Ved hjælp af gentagelserne dukker skabelsen efterhånden op som øer af havet. Udviklingen kan beskrives med et citat fra PROLOGOS.

Bliver til. Bliver til det og det og det. Går videre end det. Bliver andet. Bliver mere. Kombinerer andet med mere og bliver ved med at blive andet og mere. Går videre end det. Bliver andet end andet og mere. Bliver noget. Noget nyt. Noget stadig mere nyt. (9)

Man kan også følge gentagelserne fra digt til digt i hele delen, og på den måde se den gentagne skabelsesproces, hvor hvert element dels vokser frem som enkeltfænomen, dels lægges til de foregående og således indgår i en helhed, en helhed som dog aldrig bliver færdig, hvilket netop er gentagelsens indebyrd; alt kan gentages og dermed forvandles, skabes påny eller omskabes. Foruden den indledende sætning er der en række andre bestanddele, der gentages i mange af de syv første digte, som således overlapper hinanden. Et eksempel er, at det skabte i hvert digt sammenlignes med, hvad de havde tænkt sig. Udtrykket "i/af sig selv" findes i fem digte. Ordet "godt" forekommer i fire digte i forskellige kombinationer. Der er det bibelsk klingende "Og det var godt" (161 og 165),⁹⁸ som varieres til for eksempel "Det ville jo være godt", men også til "Det kunne

⁹⁸ "Gud så, at det var godt" Første Mosebog, v. 9 og 24.

man godt” I ottende digt bliver ”godt” til ”dejligt”. Nu er det nutid og sanselighed udtrykt med hverdagsprog. I det hele taget er strukturen parallel mellem de syv første digte. Først den indledende sætning, derefter en beskrivelse af, hvad der sker i umiddelbar tilslutning til det, de har fundet på med en varierende, men oftest høj frekvens af gentagelser. Digtene afsluttes så med en sætning, som er enestående for det enkelte digt, men i flere tilfælde indeholder en gentagelse fra et tidligere digt, det vil sige at den ikke indeholder nogle gentagelser fra det digt de afslutter. Hele afsnittet er opbygget på en lignende måde, så at det sidste digt har sin egen tone og struktur forskellig fra de foregående. Ligheden findes i brugen af anaforer.

TEKSTEN kontinuiteter og integriteter

TEKSTEN kontinuiteter er en sammenhængende historie om en indlæggelse på en psykiatrisk afdeling. Det er en en drømsk eller psykedelisk ønsketænkning om hvordan en sådan indlæggelse kunne udvikle sig til en revolution i kærlig, paradisisk forening mellem patienter og personale, en revolution fyldt med humor, leg og blomster, som spreder sig til hele samfundet. Både handlingen og ordvalget afspejler to af samtidens livligt omdiskuterede fænomener, antipsykiatrien og hippiebevægelsen. Blandingen af sindssygd, paradisisk, politik og sex er hentet fra den engelske psykiater Ronald D. Laing og psykoanalytiker Wilhelm Reich. Jeget, der er blevet hentet, indlagt og lagt i bælte, beskriver hospitalet som et paradys, ikke mindst på grund af sandet, som det jo véd, at de fandt på den første dag. Dette paradisiske produkt er nu reduceret til kattesand i hospitalets mærkelige hygiejniske arrangementer. Sandet – og måske også sandheden – findes i både det høje og det lave. I første og andet digt beder jeget om mere papir for at skrive en meddelelse til en pårørende. Nogen står og kigger hende over skulderen. De forstår ikke hinanden, eller muligvis forstår jeget den anden. Tredje digt handler om en samtale med lægen, som påstår at han selv er sindssyg. Jeget gennemskuer ham, og han forstår ingenting. Den fjerde dag er der tilløb til oprørsstemning. Dagens påfund, græsset er blevet for højt fordi nogen har tisset dér i stedet for, som påbudt, i sandet. Lægen, som i TEKSTEN transitiviteter 3 og 4 ”selv har taget syre” og råbt ”Hej hej jeg er et kæmpelyn der lyner”, kommer ind og råber igen han er et lyn og skærer deres dyner i stykker, men ingen tror på hans opstemthed. På femte dag bliver oprørstrangen eksplicit. En patient bliver udsat for en ydmygende test, hvilket oprører medpatienterne. Når lægen citerer Dante er han fuldstændigt gennemskuet: ”Jeg ved jo godt han ikke er sindssyg, han er bare litterær.” Den sjette dag får jeget en masse papir, skriver på masser af ark ”Jeg vil så gerne elske jeres smerte”, en gentagelse fra TEKSTEN transitiviteter 6, som gentages igen i TEKSTEN kontinuiteter 7. Jeget deler derefter parolen ud til personale og patienter og venter på, hvad der vil ske. Så i syvende digt er alle patienter enige om att påstå, at det er snevejr. De får

personalet med sig, alle løber rundt i parken, leger og ruller sig i den indbildte sne. Det hele kommer i fjernsynet og bliver en uforglemmelig oplevelse. Den ottende dag ligger alle igen fastspændte i deres senge, men har det godt, ”hviler bare og elsker hinanden. Og selv om vi ikke kan røre ved hinanden er det dejligt.”

I afsnittet finder vi tre individer, et jeg, et du og lægen samt to grupper, personalet og patienterne. Jeget er en mand eller en kvinde, der fortæller for et du, som er en pårørende, men udenfor den egentlige handling. Dette du optager ingen stor plads i teksten, det findes i andet, fjerde, femte og ottende digt, men har en vigtig funktion som den eneste, der er udenfor hospitalets verden, en forbindelse til virkeligheden. Som patienten på hospitalet strækker sig mod ”du’et” udenfor, strækker digtets tekst sig mod et ”du” udenfor fiktionen, mod læseren. Jeget bliver derved både patient på hospitalet og fortælleinstans i teksten. Den tredje person, lægen, opfører sig helt tosset og påstår at han er sindssyg, men jeget tror ham ikke et øjeblik og er sikker på, at lægen ikke forstår hende/ham. Som individ findes han sidste gang i femte digt, men indgår i det syvende i en gruppe af læger – ”lægerne [...] vidste ikke om de skulle lade som om de var sindssyge og sige at det var snevejr eller de skulle lade som om de var sindssyge og sige at det ikke var snevejr.” Hvordan de end bærer sig ad, indgår de i et spil, som virkeligheden må tilpasse sig. Udsagnet hentyder også til det antipsykiatriske syn på psykisk sygdom som en sund reaktion på syge samfundsforhold. Gennem gentagelserne etableres der en kontinuitet med tidligere dele af TEKSTEN. Her gentages de otte elementer, som de fandt på i TEKSTEN symmetrier parallelt, og der er parallelle gentagelser af mindst en sætning fra TEKSTEN transitiviteter i tilsvarende digte her. Sandet og de øvrige påfund fra symmetrier er transporteret gennem transitiviteter, hvorfra de har taget materiale med sig og er fortsat ind i kontinuiteter, som på den måde bliver en ekspansion af TEKSTEN transitiviteter. Et eksempel er TEKSTEN transitiviteter 6:

Og de løb ud og råbte Se mit hjerte
Det banker som en sætning under huden
Jeg vil så gerne elske jeres smerte

Alle tre vers gentages i TEKSTEN kontinuiteter 6. De to første står i begyndelsen af digtet, den tredje mod slutningen og desuden i det følgende digt.

Disse nummerordnede gentagelser dukker op igen i TEKSTEN integriteter, en helt anderledes tæt tekst som indholdsmæssigt bindes sammen af associationer og gentagelser af tidligere ord og udtryk. Formmæssigt er vi tilbage i frie vers med ufuldstændige sætninger og ubunden form. Teksten er dog rig på allitterationer, som sammen med rytmen gør digtene suggestive. Temaet om de konkrete ting, der blev skabt i TEKSTEN symmetrier, afsluttes her, falder til ro – eller finder i hvert fald en plads i den tekst, hvor verden hele tiden er i urolig bevægelse. ”Fortællingerne” om sandet, lyset og så videre fortættes

og forvandles, går ind i kroppen, ind i sindet som det tager med sig ud igen, uden på huden. Vi har her eksempler på både ordnede og tilsyneladende mere tilfældige gentagelser. De ordnede, strukturerede er sandet, lyset og det øvrige som skabes i TEKSTEN symmetrier, som helt forudsigeligt optræder i samme digtnummer i de tre afsnit, symmetrier, kontinuiteter og integriteter. Ord som sand, forsvinde, krop og et fænomen som feber findes i digte med med forskellige numre.

TEKSTEN universaliteter

I SCENEN variabiliteter 1 beskrives digtjegets position således:

Min verden er tydelig jeg sover Jeg ligger i min indhegning
her på min anviste plads mellem fødderne håret og mørket
anvist til søvn og faser af identitet. Jeg er en genstand. (62)

Jeget befinder sig altså ikke bare i kroppen. Den anviste plads er ”mellem fødderne håret og mørket”, hvilket angiver en intim sammenhæng med verden. Delen TEKSTEN bevæger sig rundt i relationen subjekt-sprog-verden via forskellige begreber. I ”symmetrier” er det skabelsen”, i ”transitiviteter” vanviddet, desperationen, erotikken og ekstasen, i ”kontinuiteter” sindsygd og oprør, i ”konnexiteter” oprør, demonstration, erotik og konflikt med magten, i ”variabiliteter” kærlighed og erotik. ”Extensioner” handler om skriften, kærligheden og (konflikten med) magten og afsluttes i ottende digt med en videredigtning på Novaliscitatet fra konnexiteter 8, ”Ich bin Du”, ”Jeg er du Jeg er du // Her og nu / Her og nu”. Det er nok ikke en jegets identifikation med duet, men snarere at kunne stille sig i duets position. I ”integriteter” er det kærligheden set gennem skabelsens otte elementer, og i ”universaliteter” ser jeget sig selv.

Alle otte digte indledes med ”Jeg ser”. I det første ser jeget sig selv skrive, ser skriften, ser ikke bare skriften, men også hvordan den hvide papirflade – ”stilheden foran” – går ind i det skrevne. Skriveakten vendes til en læseakt, så at teksten læser sig selv, som jeget ser sig selv. Både jeget og teksten ser på sig selv indefra og udefra. Denne skrift fortsætter – kan man forestille sig – helt af sig selv i næste digt, hvor en gennemgående gentagelse netop er ”det der alligevel sker af sig selv”. Digtjeget har ”en masse besvær”, inden det til sidst overgiver sig og må skynde sig for at kunne følge med i det, som sker uden for dets kontrol og vilje. Sprogbegejstringen har overtaget kontrollen og gør skriften selvkørende. Jeget må anstrenge sig for at være med. I det tredje digt er der samme kiastiske eller spejlvendte bevægelse som i det første. Nu handler det om jeget og døden. Jeget kan gå ind i døden, som om det forstår den, og måske ville det være godt, hvis det omvendte også var tilfældet, at døden forstod jeget og gik ind i det. At være en del af verden, som også døden er en del af, er også at være bevidst om døden, en bevidsthed som giver feber og angst, en

bevidsthed som også er en del af det at se sig selv. I fjerde digt ser jeget at ”der er større magter til”. Disse større magter findes dels inde i kroppen som cellerne, der ”kører rundt med [jegets] liv / som om [det] ikke selv var til stede”, dels udenfor i form af dets skygge, som betragter det udefra. I femte digt findes en genklang af digtet ”Hvad er min døde sprukne krop?” i *Lys*, hvor kroppen beskrives som digt, som myrerne flytter ord for ord.⁹⁹ Nu er det ordene, sproget, som kan flytte kroppen gennem verden, mens den bliver liggende – fortabt i jeget. Således er kroppen på samme tid stationær og bevægelig, den er både i verden og i sproget, da disse griber ind i hinanden og også er indeholdt i subjektet. I sjette digt befinder jeget sig et eller andet sted mellem vilje og lyst, mellem at ville være til stede og have lyst til at forsvinde, mellem de forskellige ting som det vil. Dette ubestemte lander til sidst i en indsigt om at måtte begynde forfra hele tiden – være som en stadig gentagen tilblivelse. Dette ubestemte fortættes i det syvende digt med erkendelsen af, at der ikke er noget at se. Kærligheden er blind og har ikke noget med indsigt at gøre. Jeget går trygt ind i tågen med en viden om, at dér kan det ikke se noget, men stole på bevægelserne i sig selv. I tågen, hvor jeget ikke kan bruge sin synssans, kan det stole på sin i-verden-væren og lade denne næsten organiske sammenhæng med verden lede det – lidt på samme måde som systemet leder digtet til betydninger og erkendelse af verden, som det ikke var kommet frem til blot gennem digtjegets helt egen vilje.

Digtjeget, der gennem hele TEKSTEN universaliteter har set sig selv på forskellige måder, ser sig i ottende digt omkring, ser verden, himlen, ”de lette skyer”, ”den lette sol” og alt ”det der alligevel sker af sig selv”. Den tillid, jeget har fundet til sig selv, er også en tillid, verden har til jeget. I denne tilstand har jeget og verden en gensidig tryghed. Det, som jeget udtrykker er også et udtryk for verden. Her er en gentagelse det jeg, der i *Lys* er et ur, som må findes midt i verden, for at evigheden skal kunne finde rundt. Nu står det ikke længere fast i sneen, men er i kraft af et bevægeligt sprog en del af en verden, som hele tiden er i bevægelse. I essayet ”Vores fortælling om verden” beskrives det således:

Når man forsøger at skrive poesi, kan processen ofte begynde i en meditation over sproget.

Og netop denne koncentration om i sig selv nærmest tomme ord og deres kombination kan hente de erindringer frem som er vigtige.

Og som gør at også læseren siden vil kunne hente sine erindringer frem.

Sådan kommer vi til at bo i en fælles sprogproces, hvor oplevelse og frembringelse af kunst er vævet sammen.

Allerede det at jeg både kan se og blive set. Og at jeg kan se mig selv. Og se mig selv se. Se mig selv blive set. Også af andre. Som selv ser og bliver set. Allerede det rummer en kim til kunstens nødvendighed.¹⁰⁰

⁹⁹ *Samlede Digte*, 2007, side 15.

¹⁰⁰ *Hemmelighedstilstanden*, side 21f.

Denne blikkets dobbelte reciprocitet er en beskrivelse af noget af det, der sker i LOGOS, hvor dette at se sig selv blive set, at se andre blive set, væves sammen med den fælles skabelsesproces, der finder sted når teksten skrives og når den læses.

3.6 EPILOGOS

I typografisk henseende er EPILOGOS én lang tekst, som er opdelt i ni afsnit og således overskrider det ottetal der styrer PROLOGOS og LOGOS. De ni afsnit er fem hovedafsnit og fire underafsnit, som typografisk markeres med indrykning.

Hovedafsnittene er påstande eller konstateringer om verden, livet og væren, mens underafsnittene kan ses som forsøg at forklare, fordybe og ekspandere hovedafsnittene. Betydningen af ordet ”epilog” er bogstaveligt ”efter ordet”, efter det udtalte. Det kan også tolkes som det, der går udover det, som kan siges eller skrives, så at hele denne del af værket kan ses som et forsøg at sige det, som ikke kan siges med ord, den rest der bliver tilbage når verden defineres verbalt.

Det første hovedafsnit sætter agendaen for hele EPILOGOS:

Det
Det er det
Det er det hele
Det er det hele i en masse
Det er det hele i en masse forskelligt
Det er det hele i en masse forskellige mennesker
I angsten
Men det er ikke en helhed
Det er slet ikke færdigt
Det er ikke forbi
Og det er ikke begyndt
Det begynder
I angsten
I angsten som en hvile
Angsten for at være alene
Angsten for at være sammen
Angsten for det afsluttede
Angsten for det uafsluttede
Angsten for kønnet
Angsten for døden
begynder allevegne
allevegne i et menneske
et menneske hvis ansigt
bliver et meget mindre ansigt
forsvindingspunkt
for sin egen forsvinden
i et menneske
hvis indadvendte syner
vender tilbage fra rummet
som realiteter (227)

Det begynder, ligesom hele værket, med ordet ”det”: ”Det / Det er det / Det er det hele”. Nu er alt sagt, og det kunne være slut her. Men i stedet bliver det et forsøg på at gentage begyndelsen. For selv om ”det er det hele”, så er det

”ikke en helhed / Det er slet ikke færdigt / Det er ikke forbi / Og det er ikke begyndt”. Efter fire gentagne ”hele” bliver det nødvendigt at dementere helheden. Det skabte er ikke en helhed. Det er så fragmentarisk, som det fremgår af værket to foregående dele. Og det er heller ikke færdigt. Ja, ikke engang begyndt. Men det begynder i angsten, der er som en hvile. Det er altså noget, som hverken er færdigt eller begyndt. Skal man forstå det metapoetisk, så er *det* jo hverken forbi eller færdig endnu, så på den måde kan det handle om digtet selv. Men *det* er jo helt åbenbart begyndt, men det, som betegnes med ordet ”det” begynder hele tiden om igen. Det er derfor ”I angsten” umiddelbart må gentages. At angsten er som en hvile, associerer til et tomrum, et ligeså absurd som logisk tomrum mellem det, der ikke er færdigt og det, der ikke er begyndt.

Man må stadigvæk spørge sig, hvad ”det” er, og efter at have læst alt det foregående, er man nu mere tilbøjelig til at se ”det” som et rigtigt pronomen, der nu kan betegne sproget. ”Det begynder i angsten”. Angsten fremstår som tilværelsens fundament, og selv om den er altomfattende og som sådan egentlig ikke kan rettes mod noget bestemt objekt, benævnes den her som angst for seks forskellige begreber opstillet som tre modsætningspar, ensomhed og samvær, det afsluttede og det uafsluttede, kønnet og døden. Angsten ses her i kierkegaardsk betydning af ordet som et eksistentielt grundvilkår for det at være menneske, og den er fundament og motor i hele EPILOGOS. Set som grundvilkår kan angsten egentlig ikke beskrives som angst for noget. Her kan det dog se ud som der i teksten gøres forsøg på at hæfte den til de ovennævnte seks begreber. Men ved netop at stille disse op som modsætningspar holdes angsten svævende mellem dem. Desuden er de seks begreber også fundamentale livsvilkår. Den allestedsnærværende angst sættes i relation til verdensrummet, hvor mennesket bliver forsvindende lille. Ansigtet forsvinder, og når dets ”indadvendte syner vender tilbage fra rummet som realiteter”, beskrives resultatet:

Og resultatet
det smadrede ansigt
[...]
angsten inkorporeret
Og processen
det ødelagte ansigt
[...]
angsten inkorporeret animeret
Og meningen
at holde sig à jour med angsten
at gå ind under angsten
[...]
angsten inkorporeret animeret aktiviseret
Og meningsløsheden
at angsten alligevel er der
angsten for at være alene

angsten for at være sammen
angsten for det afsluttede
angsten for det uafsluttede
angsten for kønnet
angsten for døden (227f)

Her findes fire dele med hver sin overskrift: ”resultatet”, ”processen”, ”meningen” og ”meningsløsheden”. Resultatet beskrives som et kvæstet ansigt, et billede af angstens hærgen når den er stærkest til stede i bevidstheden, ”inkorporeret”. Processen er stadigvæk ”det ødelagte ansigt”, men efterhånden som ”angsten kan ses i øjnene”, bliver ansigtet intakt, ganske vist ”glat som en kiste” for den døde, men også smilende. I en trappeformation i teksten er nu ”angsten inkorporeret animeret”. I afsnittet om meningen handler det om at acceptere angsten, møde den med en vis ligegyldighed, gå ind under den ”som man går ind under bruseren”; angsten er en del af livet som det at være sulten eller have behov at vaske sig. Og når ”under angsten” sidestilles med ”under bruseren” er metaforen bragt tilbage til sin ikke-metaforiske betydning. Når man er kommet så langt, kan døden accepteres, man ”kan gå ind i en kiste / som man går ind i et hus”. Her er en forbindelse til PROLOGOS, hvor ”En eller anden går ind i et hus”, til SCENENs huse og til TEKSTEN symmetriens ”jeg går ud og ind af den ørken som det passer mig.” Trappeformationen bygges færdig med udtrykket ”angsten inkorporeret animeret aktiviseret”. Således optager angsten typografisk set mere og mere plads, efterhånden som den tages ind i kroppen, besjæles og aktiveres.

Til sidst beskrives meningsløsheden med gentagelsen af de seks slags angst. Man kan synes at den modsatte rækkefølge havde været mere naturlig, at gå fra meningsløshed til mening og derfra via en proces til et resultat. Men med tanke på at det hele leder frem til en accept af angsten, og at man afstår fra at kontrollere den, bliver det logisk at slutte med meningsløsheden, da der jo ikke er fundet nogen mening med angsten. Også angsten er knyttet til tallet otte, idet ordet i EPILOGOS og i hele *det* foregås af otte forskellige præpositioner. I, med, under, for, fra, til, om og af angst er en parallel til Mallarmés ”Med som til sprog” i epigrafen oven for SCENEN konnexiteter 2.

Den følgende konklusion fremsættes som en ny påstand i næste hovedafsnit:

Den eneste trøst
Den eneste sammenhæng
at alt dette findes
i ét menneske
at et menneske
derfor er den eneste
hver gang den eneste
mulighed
han hun
må lære ikke
at beherske angsten (228f)

Her står det meget tydeligt, at denne angst, som er så stor at den relateres til verdensrummet, også er noget det enkelte menneske er alene med – selv om det er et fællesmenneskeligt vilkår. Og den eneste mulighed for at klare dette er at afstå fra at beherske angsten. Næste underafsnit kan måske læses som forslag til, hvad man kan gøre for at lære sig dette:

Excentriske forsøg
at flytte sit centrum
ud af sig selv
ud i noget andet
i andre
og der
[...]
gøre springet fra angst til ekstase bevidst
Eller magiske forsøg
stole på sproget
som en del af biologien
stole på at sproget også af sig selv
producerer de nødvendige
følelser tanker
[...]
så vi kan opleve angsten
med os selv
i behold
Eller erotiske forsøg
det eneste der forener os
er det
der adskiller os
for det første er døden
vores eneste kontinuitet
det adskilte
for evigt forenet
for det andet er livet
vores særlige diskontinuitet
det forenede
for tiden adskilt
for det tredje er den psykiske bestræbelse
hele erotikken
uafhængig af kønnet
utænkkelig uden
uafhængig af døden
utænkkelig uden
sat ind på at forene
det adskilte
for evigt
tvunget til at adskille
det forenede
for en tid
for en tid være alene
for en tid være sammen

for en tid i det afsluttede
for en tid i det uafsluttede
for en tid i kønnet
for en tid
ikke i døden
sige det igen
jeg er bange (229f)

Her præsenteres nu en tredeling med excentriske, magiske og erotiske forsøg. De fire overskrifter i forrige underafsnit er bundet sammen af konjunktionen ”og”, fordi de alle er dele af en sammenhængende proces, og ingen af dem kan undværes. Her er de tre slags forsøg sammenknyttede med konjunktionen ”eller” og skulle således udgøre alternative muligheder. Med ”Excentriske forsøg” menes her helt bogstaveligt at sætte sig uden for sit eget centrum. Når man flytter det ”ud af sig selv”, bliver man ude af sig selv som i fortvivlelse eller ekstase. Men ude af sig selv kan man også se sig selv, blive bevidst om sig selv og se, at et spring mellem angst og ekstase er muligt, måske endda nødvendigt; den ene kan ikke findes uden den anden.

”Magiske forsøg” handler om sproget, at det ligesom kroppens organer fungerer af sig selv, at sproget af sig selv formulerer de tanker og følelser, der hjælper os at leve med angsten, at man trygt kan give sig hen i sproget, nøjagtigt som man lader nyrerne passe sig selv og sin funktion i kroppen. Disse forsøg kan måske ikke bare få os at ”overleve angsten”, men endog ”overleve angsten / med angsten / i behold”, og ikke bare det, men til sidst også ”opleve angsten / med os selv / i behold”. De to udtryk er gentagelser af hinanden, hvor det sidste er forvandlet og særlig det at ”overleve” bliver til ”opleve” er interessant. Det, der først præsenteredes som en overlevelsesstrategi, er blevet til en oplevelse.

Hidtil har forsøgene fundet sted på et personligt, individuelt plan. I den tredje slags, ”erotiske forsøg”, kommer relationen til medmennesket, den anden, de andre, ind i billedet. Stykket begynder med tre modsætningspar, som spejler sig i hinanden: forener / adskiller, døden / livet og kontinuitet / diskontinuitet. Døden beskrives som ”vores eneste kontinuitet” og livet som ”vores særlige diskontinuitet”; døden er det, der forener os, et fælles vilkår og en evigtvarende tilstand efter livets afslutning. Livet er i denne logik en diskontinuitet i den kontinuerlige ikke-væren. Subjektet er i sin væren adskilt fra de andres væren, men også denne adskillelse forener os, er et fælles vilkår, samtidigt som det leder frem til ”den psykiske bestræbelse / hele erotikken”, som får os til at stræbe efter at forene det adskilte.

Erotikken er uafhængig af og utænkkelig uden kønnet og døden, fordi den bundes i angsten, og fordi disse to repræsenterer skabelsen henholdsvis udslettelsen af liv. Og livets vilkår er, at ”for en tid” være i de seks kategorier, som angsten retter sig imod, dog ikke i døden. ”For en tid” står her som anafor for de samme seks begreber, som tidligere havde angsten som anafor. Denne parallelstilling af ”angst” og ”for en tid” skaber en vis synonymitet mellem de to

begreber. At være i noget for en tid betyder at man ikke er i det hele tiden; der er altså tale om en pendulbevægelse mellem de forskellige tilstande, en diskontinuitet. Det slutter med ”for en tid / ikke i døden” og endnu engang formuleringen ”jeg er bange”, som gentages fra SCENEN konnexiteter, ””Jeg” vil ikke lade som om jeg er død / Jeg er bange”. At kaste anførselstegnene af sig og fremstå som et utilsløret jeg er at tage på sig at leve med den eksistentielle angst, som ikke kan fornægtes, men må indlemmes som et livsvilkår. At denne angst kan ligestilles med udtrykket ”for en tid” handler om, at trygheden ikke findes i, at en position er permanent, men i at man hele tiden er på vej til noget og fra noget. Derfor munder disse forsøg også ud i dette hovedafsnit:

Det vigtige er ikke
det vi er
men det vi godt
kunne være
kan være
ikke kan være endnu
men kan og skal blive engang
være engang
være bange
men ikke være bange
for at være bange (230f)

”Det vi er” er ikke noget permanent. Vi er hele tiden i bevægelse, og ”at være” vil til stadighed betyde ”at hele tiden blive til påny”. Derfor kan vi ikke se frem imod at være og forblive som vi er; derfor er det vigtige ”det vi godt / kunne være / kan være / [...] og skal blive engang”. Det vi kan være hele tiden i den proces, som er livet, er, at ”være bange / men ikke være bange / for at være bange”. Dette leder helt naturligt frem til næste underafsnit, hvor de seks angstbegreber beskrives og undersøges nærmere:

Angsten for at være alene
[...]
solen
i et aldrig observeret system
Angsten for at være sammen
være sammen med andre
der pludselig ved
hvad de ikke må vide
[...]
en slidt meteor
i et helt illusorisk system
Angsten for det afsluttede
for vanen inertien
de monotone replikker
for gentagelsen
genkendelsen
[...]

for systemet som sådant
det magnetiske
faste
og alt inkluderende
Angsten for det uafsluttede
for bevægelsen
rummet
konflikten
[...]
for det vigende
løse
og alt excluderende
Angsten for kønnet
for at miste sig selv
[...]
for mindelsen
om opløsning
død
og forvandling
Angsten for døden
Angsten for døden (231-234)

Eksemplerne på det der kan vække angsten for at være alene er let genkendelige, både det man helst vil undgå at tænke på, og det man hellere vil vise andre end beholde for sig selv. Billedet af denne ensomhed – at være ”solen / i et aldrig observeret system” – er i sig selv angstindgydende. Angsten for at være sammen beskrives også med erfaringer af at andre eventuelt ved noget ubehageligt om en, at være i forkert selskab, at være udelukket fra en sammenhæng, hvilket til sidst munder ud i endnu et himmellegeme, ”en slidt meteor / i et helt illusorisk system”. Meteoror plejer ikke at være behæftede med adjektivet ”slidt”, hvilket derimod det nærliggende ”metafor” gør. ”En slidt metafor” giver dog egentlig ingen mening i dette sammenhæng, bortset fra at minde om sproget, måske et fingerpeg om, at metaforer med deres sikre forankring i billedplanet skal erstattes med meteoror, som er flygtige og aldrig når at blive slidte inden de brænder op. Vi befinder os i sproget, ikke mindst når det gælder at relatere til andre.

Angsten for det afsluttede karakteriseres som angsten for alt det ordnede, det færdige og til sidst for systemet, både systemer i det hele taget og det system, som ungdommen i tresserne gjorde oprør imod. Det er også en ironisk kommentar til tekstens eget system. I angsten for det afsluttede indgår angsten for gentagelsen og for systemet, både det egne og andres. Læses teksten metapoetisk, drejer det sig om en angst for to af tekstens tydeligste litterære greb. Og sådan kan det selvfølgelig forstås, da brugen af systemer kan blive så programmatisk, at teksten vil fremstå som rigid formalitet, og at bruge gentagelser kan risikere at resultere i ren trivialitet. Men netop det, at angsten for gentagelsen figurerer under det afsluttede og sammen med begreber som vane, inerti, konklusion, det ordnede, ”det faste og alt inkluderende”, må nok få

os til at søge uden for teksten. Den gentagelse, der her er tale om, er en gentagelse, som lukker sig, som en konklusion fra hvilken man ikke kan komme videre. Det er den gentagelse af noget fortidigt, som man sidder fast i rent psykologisk. I et kristent perspektiv kan det handle om arvesynden. Det er gentagelsen af fastnaglede ”sandheder”, som ikke må betvivles. Angsten for gentagelsen er i denne sammenhæng meget tydeligt angst for det afsluttede, det lukkede, hvorfra det ikke går at komme fremad – og måske heller ikke tilbage. Det drejer sig således om en gentagelse som er stik modsat den gentagelse, vi finder som verkemiddel i teksten. Den gentagelse åbner jo netop fremad for det nye i overensstemmelse med Kierkegaards gentagelse. Det kan være værd at observere at substantivet ”gentagelse” ikke gentages i *det*, mens verbet ”gentage” findes adskillige gange i PROLOGOS og dér altid i forbindelse med tilblivelsesprocesser.

Modsat er det uafsluttede alt det ufærdige, det kaotiske, det der befinder sig i en proces, som risikerer ikke at lede frem til noget. Dette kunne være et billede af åbenhed, men angsten handler om det ”løse / og alt excluderende”, at dette pågående som aldrig slutter holder alt andet udenfor. Angsten for kønnet er angsten for at give sig hen og miste sin civiliserede fremtoning, miste sin identitet i ekstasen og gå i opløsning, en opløsning som minder om døden. Således munder angsten for kønnet ud i angsten for døden, som straks gentages, men ikke specificeres i noget underafsnit, måske fordi den ikke kan beskrives nærmere, bare konstateres. Et nyt hovedafsnit begynder da også med at konkludere:

Det er for meget
Det er umuligt
Det er det hele
Det er det
Det
Det eneste vi har
Det eneste vi har at gøre
Det eneste vi har at gøre for hinanden
er at sige det som det er
jeg er bange
at være det som det er
være bange
overvinde angsten med angst
og senere
overvinde angsten
for at meddele andre
sin overvundne angst
den er deres (234)

Det begynder med tre dagligdags faste vendinger, som fører os tilbage til ordet ”det”, hvilket også konstateres og derefter understreges ved at ordet placeres alene på en linje. Igen er temaet ikke at være bange for angsten, nu med det

tillæg at det også gælder i relation til medmenneskt. Det er et fælles projekt at hjælpe hinanden med at fortælle hinanden, at angsten er fælles, og at den er overvundet når den accepteres, når man "går ind under" den. Denne overgang fra det individuelle til det kollektive følges af et nyt underafsnit med en gentagelse af de tre slags forsøg:

Excentriske forsøg
når en mand
træder ud af sig selv
[...]
det kunne være mig
der trådte ud af mig selv
Magiske forsøg
det kunne være ord
der trådte ud af sig selv
[...]
det stof vi alligevel
deler med hinanden
det stof der kan udvide
sindet
og sanserne
kunne være ord
du har sagt
for at sige
det hele
som det er
jeg er bange
Erotiske forsøg
når kroppen
i sin blinde
sexuelle
aktivitet
stræber mod usynlighed
er cellerne ord
[...]
hvordan
styre
direkte
ind i
dit hjerte
på andet
end dette
parallelsprog
der ikke
er til
og aldrig
bliver til
jeg er bange (234 - 239)

Forsøgene står nu uden konjunktion. Igen handler excentriske forsøg om at ”træde ud af sig selv”, men den, der gør det, betragtes nu udefra af et ”vi”. Den, vi betragter, er så meget ude af sig selv, at hun har forladt normaltilstanden og ud fra en almindelig vurdering må anses for psykotisk. Hun kunne være patient i TEKSTEN symmetrier, men her ses hun som ”grebet / af kærlighed / grebet / af had til angsten” og hendes tilstand fører umiddelbart over i tre nærmest desperate spørgsmål til, hvordan vi skal opfinde ”nye følelser”, ”tanker til følelsen”, ”en teknik / til forståelse” og til sidst en viden om alt det, vi ikke engang ser i os selv og i andre. Spørgsmålene – eller desperationen – resulterer ikke i noget svar, blot i konstateringen af, at ”det kunne være mig / der trådte ud af mig selv”, endnu et udtryk for de fælles vikår. De magiske forsøg handler om ordenes og sprogets magi. Ordene paralleliseres til personen, som i det foregående stykke trådte ud af sig selv. De træder ud af sig selv ”som realiteter” og river ”det ordløse med sig / på vej gennem kroppen”. Ordene går ind i kroppen og bliver en del af den, forandrer den på en eller anden måde. Men deres magi er til sidst, at de skulle kunne bringe nåde til verden ved at være ”det stof vi alligevel / deler med hinanden”. ”Kunne være ord” gentages syv gange i stykket og bliver på den måde besværgende i kraft af både gentagelsen og konjunktivformen. De magiske forsøg lander i ”jeg er bange”, en gentagelse som trods sin betydning rent semantisk, men helt i overensstemmelse med ånden eller stemningen i teksten, har en beroligende virkning. Sætningen er nu gentaget og undersøgt så ofte, at man begynder at blive tryk med den erfaring den rummer. I de erotiske forsøg træder kroppen ikke ud af sig selv, den overskrider sine egne grænser, svømmer ud over alle bredder. I denne tilstand og i den modsatte når kroppen er ramt af krampe og stumhed, ”er cellerne ord”, hvilket gentages fem gange i stykket. Og nu er der tale om en konstatering, ikke bare et ønske. Og når kroppen erotisk går helt op i en anden, kan cellerne, der er ord, ”vække / de døde” og fylde ”afgrunden / mellem os”. Disse ord er et ”parallelsprog”, og også dette stykke slutter i nogle spørgsmål, nu om hvordan det skal ”finde vej / til parallelhjernen” og videre ”til parallelmundten”, hvor det ikke kan udtales, men udtrykkes i et kys. Til allersidst spørgsmålet ”hvordan / styre / direkte / ind i / dit hjerte / på andet / end dette / parallelsprog / der ikke / er til / og aldrig / bliver til”.

Altså: hvordan når man den anden med alt det, der kun kan siges på et ikke-eksisterende parallelsprog og ikke med sproget som det er? Teksten har nu en tiltale direkte til en elsket person. Det er dette stof, som vi deler med hinanden, som ikke kan sættes på nogen sproglig formel. EPILOGOS kommer efter det der kan siges med sproget, forsøger som på trods at sætte ord på det, men havner i det endnu engang gentagne ”jeg er bange” og værkets afsluttende hovedafsnit:

Det begynder
Det begynder igen
Det begynder i mig

Det begynder i verden
 Det begynder i verden efter verden
 Det begynder langt uden for verden
 Det begynder i angsten
 og uden for angsten
 i angsten der beherskes af angst
 og angsten der ikke beherskes af angst
 bliver ved
 som det tilfældigt begyndte
 i angst
 og der er ikke andet at gøre end at sige det som det er
 vi er bange
 Det er ikke tilfældigt
 Det er ikke verden
 Det er tilfældigt
 Det er verden
 Det er det hele i en masse forskellige mennesker
 Det er det hele i en masse forskelligt
 Det er det hele i en masse
 Det er det hele
 Det er det
 Det (239)

Som det ses er denne afslutning en ny begyndelse, som en spejlvending af PROLOGOS' begyndelse, der kan lyde som en afslutning. Anden linje markerer, at der er tale om en gentagen begyndelse, en begyndelse i jeget, i verden og i angsten, endda langt uden for disse. Igen havner det i at være bange, nu i pluralis, det fælles vilkår "vi er bange". De fire vers, som følger efter denne sætning er oprindelig et digt af Poul Borum, som Inger Christensen var gift med 1959–1976.¹⁰¹ Citatet kan være en elskværdig ægteskabelig gestus, men det kan også være sådan, at forfatterens egne ord er sluppet op efter alle forsøg. Det går ikke at komme længere end til "bange", og så kan man låne nogle ord fra en anden for at gøre denne konstatering om tilfældigheden, nu hvor nødvendigheden har hindret en i at komme videre. Hele værket slutter da også med en gentagelse af EPILOGOS' første seks linjer, men spejlvendt. Spejlvendingen betyder samtidigt at ordet "det" fuldfølger en cirkelbevægelse, eller snarere to, en omkring EPILOGOS og en omkring hele værket, som vender tilbage til sin egen begyndelse i det, som i Inger Christensens terminologi er en revolution, et kredsløb tilbage til sit eget udgangspunkt, en tilbagevenden som også er en forvandling. Søren Baggesen formulerer det således:

Når *Det* slutter med "Det", så slutter den alligevel ikke som den begyndte. For det er ikke det samme "Det" som står først og sidst – og i en tekst som *Det* hvor intet synes tilfældigt, er det i hvert fald ikke tilfældigt at der er et punktum efter det første "Det", men ikke efter det sidste. "PROLOGOS" og dermed hele *Det*

¹⁰¹ Poul Borum, *Kendsgerninger*, Gyldendal, København, 1968.

begynder ”Det. Det var det. Så er det begyndt”. Men slutningen på ”EPILOGOS” BEGYNDER ”Det begynder” altså i nutid, ikke i før-nutid. Og der er det ”Det” som ”EPILOGOS” og dermed hele *Det* slutter med. Eller rettere. *Det* slutter ikke. Det begynder, men det begynder ikke forfra. I den tilblivelsesberetning som hele *Det* er, er det begyndelsen som bliver til. I det store knald som mimes i ”PROLOGOS”, og hvor stoffet og ordene ”Varierer så tilfældigt. Divergerer i spring. Fluktuerer diffust”, der støder livet til og med det døden; og Eros er livet og døden, den er ”det florerende forfald”, foreløbigheden. I den erkendelse er angsten, og i den angst er begyndelsen.¹⁰²

For øvrigt karakteriseres EPILOGOS af fraværet af tegnsætning. Der er ikke et eneste punktum eller komma, heller ikke efter det afsluttende ”det”. Dette giver teksten åbenhed mod det nye, den gentagne begyndelse og tilblivelse og åbenhed i sproget, som bliver fuldt af små sprækker hvor nye betydninger kan komme ind og ud, forsvinde og komme til syne.

Dets begyndelse, der ser ud som en afslutning, forvandles i løbet af værket til en afslutning, som ikke lukker værket men åbner verden for nye begyndelser, nye tilblivelser. Ordet ”det” ikke blot indrammer værket, det findes overalt i *dets* system og labyrinter, og det svæver over, under og omkring værket. Som det stedord, det er, kan det stå i stedet for alt, som kan siges med ord, og særligt for alt det, der ikke kan bringes på en sproglig formel.

3.7 Om forholdet mellem PROLOGOS og EPILOGOS

det bygger blandt andet på et spændingsforhold og en parallellitet mellem systemet og sproget. Dette kan afsløres blot ved at kaste et blik på siderne i værkets tre hoveddele. I PROLOGOS er alle sider udfyldt fra kant til kant med sine 66 nedslag per linje. Det matematiske system bestemmer derefter antallet af beskrevne og tomme linjer per side. Her kommer det matematiske system i første række og er således overordnet sproget. LOGOS’ tre dele er systematisk ordnede i delenes parallelle gentagelser af otte af Viggo Brøndals grupperinger for præpositioner med otte digte inden for hver gruppe. De trykte siders udseende viser, at forfatteren inden for dette system har frie hænder angående digtenes form, stil og længde. Læser man desuden teksterne vil man konstatere flere oveskridelser af grænserne for lyrikgenren. Til trods for at systemet også her er stramt, så er sproget ikke tvunget ind i nogen spændetrøje af det. I forhold til systemet er sproget hverken underordnet eller overordnet; snarest kan det betegnes som uafhængigt eller frit.

I EPILOGOS ser siderne igen anderledes ud; alle undtagen den sidste er fyldt fra øverst til nederst. Der er altså ikke som i PROLOGOS tomme linjer. Til gengæld er linjerne korte, og alle sider har et stort tomrum til højre. Lis

¹⁰² Søren Baggesen, *Seks sonderinger i den panerotiske linje i dansk lyrik*, Odense Universitetsforlag, Odense 1997, side 231.

Wedell Pape noterer at EPILOGOS består af 526 linjer mod PROLOGOS' 528 og mener at denne asymmetri dels skaber et spændingsforhold mellem de to dele, dels giver værket et uendelighedsperspektiv.¹⁰³ Man kan konstatere at EPILOGOS består af 12 sider med tekst trykt fra øverst til nederst plus den sidste side, som slutter noget under midten. En hel side har 41 linjer, og den sidste har 36. Man får således $41 \times 12 + 36 = 528$. Ser man til linjerne er PROLOGOS og EPILOGOS nøjagtig lige lange. Ved nærmere eftersyn viser det sig dog at siderne 227 og 235 kun har 40 linjer hver. Der mangler altså 2, og på den måde havner EPILOGOS ganske rigtigt på 526 linjer. De to pågældende sider har hver sin tomme linje nederst på siden, tomme linjer som dog ikke markerer afsnit i teksten. Det ser mest ud som en fejltagelse, eller at to linjer er blevet slettet i sidste øjeblik eller er faldet bort i håndteringen. Det er svært at finde nogen anden årsag til de manglende linjer på netop disse sider end en intention, at EPILOGOS skal se ud som om det har samme antal linjer som PROLOGOS. Men spændingsforholdet findes der alligevel for det første, fordi de rent typografisk er så forskellige, for det andet fordi der i EPILOGOS ikke findes nogen tegnsætning overhovedet, og især fordi den slutter uden punktum. Det er også det som giver uendelighedsperspektivet – eller tegn til at en ny skabelse kan begynde. Den gennemsnitlige lyriklæser vil næppe opleve hverken den asymmetri i antallet linjer, som er til stede i det trykte værk, eller den symmetri, som eventuelt var den oprindelige idé. En umiddelbar læsning vil dog hurtigt afsløre de typografiske forskelle, jeg her har peget på. At PROLOGOS og EPILOGOS egentlig skulle indeholde lige mange linjer og i den henseende er symmetrisk, samtidigt som der typografisk set er en tydelig asymmetri, stemmer helt overens med Inger Christensens måde at være paradoksal på: at bekræfte to modsætninger samtidigt. På den måde bliver symmetrien og asymmetrien lige gyldige. Eller ligegyldige, det interessante er ikke disse to i sig selv; det er den spænding, der opstår imellem dem, som bliver betydningsbærende og, som Lis Wedell Pape skriver, er med til at skabe uendelighedsperspektivet.

Yderligere et forhold bryder symmetrien mellem første og sidste del i værket: PROLOGOS er inddelt i otte hovedafsnit, EPILOGOS har fem ”hovedafsnit” og fire ”underafsnit”, altså totalt ni afsnit. Herved bryder EPILOGOS systemet og overskrider grænsen otte, som hidtil har været ubrudt – på samme måde som *det* er skabt over tallet otte og derved overskrider skabelsens syv dage med én.

¹⁰³ Pape (1994), side 138. Papes matematiske tolkning deles af Baggesen, side 222.

3.8 Gentagelserne som puls i det

Svend Erik Larsens gør en grundig analyse af *det*, i artiklen ”Et jordisk gok”,¹⁰⁴ hvor han også undersøger gentagelsen. Han går her ud fra det rimede digt i HANDLINGEN symmetrier 6:

Så træder de ud af sproget
Som om de var lavet af ord
så hvirvles de ind i sproget
Som om de var lavet af jord
Så svinger de frem og tilbage
Imellem bevidsthed og syn
Til alle er blevet så svage
At livet slår ned som et lyn

I første strofe er de to sidste vers en syntaktisk gentagelse af de to første. Svend Erik Larsen peger på forskellen i dets indhold, idet at træde ud af sproget og dermed kunne se det som sprog til forskel fra alt andet, er en bevidst handling, mens at blive hvirvlet ind i sproget er noget, der sker uden for vores kontrol. Han ser også sammenligningsleddet ”som om” som et bevis på, ”at oprindelsen og skabelsen ikke slipper sin sproglige binding.” ”De”, der træder ud af sproget, har altså befundet sig der og har måske sin oprindelse der. Når de hvirvles ind igen ude fra verden uden for sproget, ser det ud som de har deres oprindelse dér. Strofen er således en bevægelse frem og tilbage mellem sproget (ord) og verden (jord). Med digtets tredje ”Så”, som indleder anden strofe, bringes ”de” i svingning ”[i]mellem bevidsthed og syn”. Så langt er der symmetri i digtet. Ifølge Larsen bringes symmetrien herefter ud af balance på grund af den svaghed, der indføres i tredje vers. Når ”de” er blevet til ”alle”, inddrages alle inklusive læseren i digtets svingning mellem sprog og verden. Svagheden forstår han som den udsathed, der kan åbne for at ”livet slår ned som et lyn”. Han skriver: ”Nu rimer ”lyn” på ”syn”, dvs. den sansede verden, der som liv slår ind i sproget, der her til slut har skabt et fællesskab for ”alle”.¹⁰⁵

Med ordene ”jord” og ”lyn” føres dødsassociationer ind i digtet. Lynet kan være dødbringende, og at vi er kommet af jord indgår i begravelsesritualet. Rimordene ”ord” og ”jord” står dermed også som modsætninger, ordet som skabende, jorden som associeret med død. Ligeledes rummer det dødbringende lyn en modsætning, idet det også er det, som med sin pludselighed og kraft kan slå ind med liv i den åbenhed, der er bragt til veje tidligere i digtet. Han ser skabelsesprocessen som ”den permanente svingen mellem sprog og liv”. I og med at vi som læsere er én blandt ”alle” er vi en del af denne proces, ”udsatte for at sprog og liv indtræffer”. Men for at processen skal blive til erfaring må den

¹⁰⁴ Povl Schmidt (red.), *Læsninger in dansk litteratur. Fjerde bind 1940–1970*, Odense Universitetsforlag, Odense 2001, side 288–306

¹⁰⁵ Svend Erik Larsen, ”Et jordisk gok. Inger Christensen, *del*” i Schmidt (red), side 290.

ses i forhold til det der er udenfor, ”[d]øden, forsteningen, galskaben og andre former, der er i modsætning til og yder modstand mod skabelsen.” Disse er ”derfor konstante og nødvendige ledsageomstændigheder i Inger Christensens skabelsesberetning.”¹⁰⁶

Af Svend Erik Larsens analyse fremgår også, skønt det ikke siges udtrykkeligt, at rimet som en særlig form for gentagelse, også deltager i processen mellem ordene og verden (ord-jord) og i sansningen af livets pludselige lynnedslag (syn-lyn).

Formmæssigt identificerer Larsen tre principper for den sproglige fremstilling i *det*. Han begynder med at understrege, at

teknikken aldrig er formel, uanset hvor formalistisk den ser ud [...]. Den tjener altid til, at netop den tematik, Inger Christensen fokuserer på, kan udfoldes. Uden formelle systemer tager skabelsesprocessen ikke form af liv formidlet som sprog.¹⁰⁷

De tre principper er gentagelse, modsætning og kombinationen af udvidelse og sammentrækning.

Gentagelsen i verden gør den til et muligt emne for sprog, gentagelsen i sproget får det til at række ud mod verden: ”ordene sætter verden i scene”, og ”verden holder ordene på plads” [*det*, side 43]. Og netop fordi gentagelsen tvinger opmærksomheden fra et enkelt element til større sammenhænge, skaber gentagelsen også nye og overraskende kontakter mellem det mindste og det største hinsides selve gentagelsesprincippet. Gentagelsen bruges ikke repetitivt, men ekspansivt.¹⁰⁸

Dette korte citat beskriver meget tydeligt, hvordan gentagelsen skaber noget nyt. Man kan tillægge, at det nye ikke blot sker ved en ekspansivitet i kontakten med en ny kontekst. Denne skaber også nye betydninger i selve det, der gentages. ”Ordet ”kulisse” er et eksempel på, hvordan betydningen fornyes på ordets vej gennem teksten. Først, i SCENEN symmetrier, er det reference til en konkret scene, som er bygget op i de foregående digte, og til Kierkegaarde historie om teaterbranden. I SCENEN symmetrier 7 og transitiviteter 7 udvides og fornyes betydningen til, at ordet også knyttes til omverden. Og at relationen mellem kulisse og verden på en eller anden måde er parallel til forholdet mellem sprog og verden. Dette tema fuldføres i SCENEN kontinuiteter 5. Men ”kulisse” skubbes yderligere fremad i teksten og bruges for sidste gang i SCENEN konnexiteter 4. Det ”jeg”, der her ikke har ”lyst til flere kulisser”, bruge netop anførselstegnene som kulisser, inden det mod slutningen af digtet gør sig af med disse og fremtræder som et eget jeg, ikke citat af noget andet.

¹⁰⁶ Larsen i Schmidt (red.), side 292.

¹⁰⁷ Larsen i Schmidt (red.), side 292.

¹⁰⁸ Larsen i Schmidt (red.), side 293.

Herefter forekommer ”kulisse” ikke længere. I lighed med en del af ordene i ”Vandtrapper” skubbes det nu ud af teksten.

Foruden gentagelsen identificerer Svend Erik Larsen yderligere to principper: modsætningen og kombinationen af udvidelse og indskrænkning, for at ”fremkalde den variation, der er nødvendig, for at gentagelsen skal få poetisk liv.” Et eksempel, hvor modsætningerne også kan ses som gentagelser, er den sidste del af PROLOGOS, hvor mange af de 66 enkeltlinjer kan ordnes i parvise modsætninger. Som eksempel nævner han fra det ovenfor citerede digt modsætningen ”ud af” og ”ind i” i første og tredje vers, som syntaktisk er gentagelser af hinanden. En mere avanceret modsætning er den mellem den statiske måde at sammenligne på i den første strofe (”som om”) og det dynamiske tidsforløb, der er i anden (”svinger [...] til alle er blevet [...]). Larsen skriver:

Dette princip er et af de bærende produktive principper i forlængelse af gentagelsen. Modsætninger, der afløser modsætninger til de første modsætninger, således at de ophæves og derfor kan fortsætte i nye modsætninger og blive til forløb, spring og udvikling.¹⁰⁹

Larsens tredje og sidste princip er udvidelse og indskrænkning. Som eksempel på kvantitativ udvidelse kan det citerede digt bruges igen. I første strofe indleder de to ”så” to linjer hver. I anden strofe står ordet som indledning for fire linjer. Dette digt rummer således alle tre principper, gentagelse, modsætning og udvidelse. Som eksempel på kvantitativ indskrænkning tager han TEKSTEN transitiviteter, som er skrevet på terziner og gradvis reduceres fra ti til en linje. Også her er gentagelsen til stede først og fremmest som rim.

PROLOGOS har udvidelse og indskrænkning løbende parallelt, idet antallet afsnit – eller strofer om man vil – øger fra én til 66, samtidigt som antallet linjer i hvert afsnit reduceres fra 66 til én. EPILOGOS gennemgår en række udvidelser og indskrænkninger mellem de korte hovedafsnit og de længere underafsnit. Kombinationen af udvidelser og sammentrækninger kan med ét ord benævnes puls. EPILOGOS kan læses som en levende puls, som fortsætter at slå som en efterklang i tavsheden efter at digtet er slut.

3.9 Refleksion

I sin helhed består *det* af indbyrdes meget forskellige tekster. Som fortællinger – og særlig hvis man vil se hele værket som én fortælling – er de fragmenterede. Selv om EPILOGOS afrunder det hele meget smukt ved at vende tilbage til det indledende ”det”, bliver værket ikke en afrundet helhed på den måde, at man ud af tekstens ord kan læse sig til, hvordan verden hænger sammen – eller kan

¹⁰⁹ Larsen i Schmidt (red.), side 293.

tænkes at hænge sammen. Sammenhængen i verden er, at alle fragmenter findes uden nogen nødvendig sammenhæng. Hvis der er nogen sammenhæng, er den tilfældig. Hvis der er noget der holder verden sammen – og i gang (maskinen) – så er det angsten og sproget, en angst som befinder sig frit svævende mellem de modpoler som beskrives i EPILOGOS, en angst, der kun kan afsluttes med døden, en død, der ”uddeles så langsomt, at den ligner liv”.

Hele *det* kan læses som et forsøg at sammenfatte verden – i det mindste menneskets indre verden og sprogets verden. I EPILOGOS dominerer angsten dette univers, men kan alligevel ikke sammenfatte den. Sammenfatningen må opgive alle sproglige forsøg og til sidst lande i ordet ”det”, et ”det” som både er det samme som det, der indleder hele værket og samtidig angiver en mulighed for en helt ny begyndelse. Ordet ”det” er tilstrækkeligt ubestemt til at placeres uden for og over alle ordklasser, tilstrækkeligt stort til at beskrive det intet og alt, der holder verden og sproget i gang. Tilstrækkeligt til at betegne det, der allerede er begyndt, når tekstens første ord skrives/læses, og det der fortsætter eller tager en ny begyndelse efter dens sidste.

4 *Brev i april*

Inger Christensen skriver selv om tilblivelsen af *Brev i april*, at hun i perioden april til juni 1979 af udenrigsministeriet fik et arbejdsstipendium til en lejlighed i Paris. Da hendes seksårige søn også var med, drejede det sig først og fremmest om at samarbejde. Om formiddagene skrev hun, og han planlagde og bestemte ved hjælp af pariskortet og oversigten over byens buslinjer, hvilke udflugter de skulle gøre om eftermiddagene. Såvel barnets planlægning som rejserne gav stof til digtet.¹¹⁰

4.1 Systemet i *Brev i april*

Digtsamlingen *Brev i april* (1979) betegnes på omslaget som ”digte”. Læseren præsenteres således for to genrebetegnelser. Betegnelsen ”brev” åbner for spørgsmål, der angår de instanser som normalt forekommer i denne genre, afsender, modtager, budbærer – og her ikke mindst om tekstens personlige pronominer ”jeg”, ”du” og ”vi”. Betegnelsen digte kræver selvfølgelig, at det hele læses som lyrik. Pluralisformen til trods kan samlingen også læses som ét digt. Brevet beskriver et ophold i et hus, som to personer ankommer til i digtets første strofe. Teksten giver indtryk af, at huset ligger i betydeligt mere landlige omgivelser end det centrale Paris, som ifølge forfatteren er det sted, hvor digtet blev til. Der fortælles om forskellige ting, de to foretager sig under deres ophold i huset og tanker, som jeget gør sig om stedet, verden, sproget, sig selv og relationen til den anden. Læserens opmærksomhed tiltrækkes temmelig omgående af bogens komposition og af de tanker, som først fremstår som digressioner fra det fortællende, men som viser sig at være en hovedlinje i værket. Digtet er opdelt i syv dele betegnet med romertal I – VII. Hver del består af 5 strofer betegnet med en til fem små ringe (o – ooooo) i systematisk varierende rækkefølge:

I	II	III	IV	V	VI	VII
ooooo	ooo	o	ooooo	ooo	o	ooooo
oooo	oo	oooo	oo	oooo	oo	oooo
o	ooooo	ooo	o	ooooo	ooo	o
oo	oooo	oo	oooo	oo	oooo	oo
ooo	o	ooooo	ooo	o	ooooo	ooo

¹¹⁰ *Schreibheft, Zeitschrift für Literatur, Nr 74*, Rigodon Verlag, Essen, 2010, side 191f.

Umiddelbart ser man at rækkefølgen af antallet ringe er forskelligt i de seks første dele og at de i syvende del kommer i samme orden som i del I; videre at ringene i del VI optræder i numerisk orden samt at hver ny del begynder med samme antal ringe som den foregående sluttede – ligesom første vers i hver ny sonet i sonetkransen gentager det sidste i den foregående. Systemet, som er inspireret af Olivier Messiaens serielle musik,¹¹¹ er styret af strenge regler som bidrager til dybdevirkningen i digtet. Steen Larsen-Ledet viser, at der sker tre forskellige omdrejninger i systemet, som er så elegant konstrueret at slutdigtet indeholder første trin i en ny omdrejning for alle tre. Det første omdrejningssystem omfatter alle fem strofer i hver del, og det afslutter sin første omdrejning i del VI og begynder en ny i del VII. Det drejer en omgang + 1 trin. Det andet omdrejningssystem handler om de strofer som har én, tre og fem ringe; de er konsekvent placerede som første, tredje eller femte strofe i alle digtets dele. En omdrejning har forløbet 5-1-3, 3-5-1, 1-3-5. Dette system drejer således to omgange + 1 trin. Det tredje system består af stroferne med to og fire ringe, som altid er placerede i andet eller fjerde digt. Her har en omdrejning forløbet 4-2, 2-4 og systemet drejer således tre omgange + 1 trin i løbet af digtet.¹¹² Systemerne er altså således konstruerede at hvert nyt trin i alle tre gentager antallet af ringe fra den sidste strofe i systemets nærmest foregående del. Alle rotationer passer, så at ringene i del VI kommer i numerisk orden, og alle er på første trin i en ny cyklus i del VII. Systemerne fastslår med fuld kraft, at slutningen er en ny begyndelse. Hertil kommer, som påvist af Rikke Toft Nørgård, en regel for systemets permutationer, en regel som gør variationerne lovbundne. Rækken 5-4-1-2-3 som beskriver rækkefølgen af antallet ringe i del I styrer hele systemet således: På første plads i en given række skal femte element i den foregående stå, på anden plads fjerde element på tredje plads første element og så videre.¹¹³ På denne måde er hele digtet hårdt styret og en elegant konstruktion af permutationer arrangeret inden i hinanden.

Man skal dog være opmærksom på at systemet her er anderledes end i PROLOGOS, *alfabet* og *Sommerfugledalen*, hvor selve teksten styres af systemets regler. Her i *Brev i april* er det symboler – romertal og små ringe – som er hængt på teksten, der konstituerer systemet. Selve teksten er dermed ikke underkastet samme strenge orden som disse symboler. Man vil se at genoptagelser og gentagelser af ord, fænomener og temaer hovedsagelig sker i strofer med samme antal ringe, men ikke konsekvent. Der er heller ingen regler for rim og

¹¹¹ Rikke Toft Nørgård, "Mirakler for realister, en analyse af Brev i april" i *Spring, Tidsskrift for moderne dansk litteratur* nr 18, København, 2002, side 142–145. Der gives her en grundig redegørelse for Messiaens system som forbillede for *Brev i april*. Poul Borum og Erik Christensen, *Messiaen – en håndbog*, Edition Egtved, Egtved 1977 er en vigtig lænke til den franske komponist.

¹¹² Steen Larsen-Ledet, "Forår i forundringsstolen" i *Ibid*, 2000, nr. 2, side 253.

¹¹³ Rikke Toft Nørgård, "Mirakler for realister – en analyse af *Brev i april*" i *Spring*, nr. 18, 2002, side 143.

rytme, versenes og strofernes længde, som da også varieres uafhængigt af systemets bogstaveligt talt regelbundne variation. I teksten findes altså en vis frihed i forhold til reglerne. Med denne blanding af nødvendighed og tilfældighed mimes naturen. Digtet kan selvfølgelig læses med udbytte uden at tage hensyn til de små ringe, men at placere dem sammen med hver ny strofe indikerer et netværk af sammenhænge betingede af de gentagelser, der følger ringsystemet og går på tværs af den ligefremme nummerering med romertal. Værket kan således ses tredimensionalt med ringsystemet liggende foran eller bag ved den fortløbende nummerering, et dybdeperspektiv eller en krystallinsk struktur.

4.2 Verden, sproget, oplevelsen af verden

I del I–V beskrives verden – det vil sige oplevelserne i og omkring huset – blandet dels med de forventninger og den forforståelse man har af den, dels med de tanker sanseindtrykkene vækker. Der er hele tiden en dynamik mellem sanseindtrykkene – den ydre verden – og tanker, associationer og minder – den indre verden. Opfattelsen af verden er på den ene side umiddelbar; indtrykkene går gennem sanserne direkte ind i bevidstheden. På den anden side blander de sig her med de erfaringer, bevidstheden allerede er fuld af – ikke mindst sproget. Subjektets bevidsthed om og forforståelse af verden bliver således også formidlende for oplevelsen af verden. Alt dette beskrives i del I–V; i del VI opholder teksten sig ved de rent sproglige hændelser i denne proces, og i den udstrækning, der henvises til den fysiske verden, sker det af nød – sproget er altid bundet til at benævne noget. Efter at teksten således har trængt ind i det rent sproglige, kan den i del VII formulere den omverden, som digtjeget og dets ledsagende barn oplever i og omkring huset. Formidlingen er rensset for subjektive forventninger og forforståelse og samtidigt fyldt med indsigt om den gensidige afhængighed mellem subjekt og sprog, mellem sprog og verden, og mellem verden og subjekt. Digtet gentager og behandler samme temaer gennem hele teksten, men til sidst står det klart, at grundtemaet er forholdet mellem subjektet, sproget og verden. For at give en sand beskrivelse af verden holdes disse tre adskilte, selv om det er umuligt – de danser med hinanden i samme dans, spiller i samme spil. Sproget bærer relationen.

4.3 At være i verden. Dynamikken mellem ydre og indre virkelighed

Ankomst, lys

Vi ankommer tidligt en morgen,
næsten før vi er vågne.
Luften er bleg og lidt kølig,
og den krøller lidt på huden
som en hinde af fugt.
Vi taler om edderkoppens spind,
hvordan går det til,
og om regnen der vaskede vandet,
undervejs mens vi sov,
mens vi kørte
over jorden.
Så er vi ved huset,
og vi bader i grusgangens støv
som blandt spurve. (7)

Digtets optakt er den helt konkrete ankomst til huset som skildres med en barnlig glæde, entusiasme og barnets poetiske formuleringer. De ankommer tidligt en morgen endnu inden de to rigtigt er vågne. Sandsynligvis er de kommet med nattoget, eftersom det konstateres at det har regnet, mens de sov, mens de ”kørte / over jorden”. Samtalens slentrende tempo afspejles i versenes rytme og lander abrupt – næsten som en brat opvågning - i konstateringen ”Så er vi ved huset”, i barnets perspektiv er vi bogstaveligt nede på jorden igen ”i grusgangens støv”. Digtet udspiller sig i og omkring dette hus, som bliver centrum for både udflugter og digtning. Der fortælles om gentagne afgang fra og ankomster til huset, indkøbsture og udflugter til fods og med bus.

Ankomsten er et pludseligt møde med lyset:

Så vælter lyset
pludselig ind
og skjuler os helt
Solen er rund
som æblet er grønt
og de stiger og falder (8)

Ordene kan referere til en virkelighed, hvor gardinerne trækkes fra eller skodderne åbnes, og personer skjules for hinanden af det blændende lys. Men sætningen betegner også lysets ankomst til digtet. Dette sker måske ikke bare som en konsekvens af, at sollyset nu vælter og vælter ind i rummet, men følger også af de sidste vers i foregående strofe, hvor labyrintens tråd ”der aldrig fører

ud /er et øjeblik / ude.” Verden er en labyrint med en tråd, der ikke kan hjælpe os ud, men når den et øjeblik alligevel gør det, overvældes vi af lyset, bliver blændet så vi alligevel ikke har en chance for at se verden.

Lidt længere fremme i digtet vælter lyset ind igen og bryder tavsheden med et skrig:

Da vælter lyset
pludselig ind
og skriger
i munden på sig selv,
når vi fødes.
Men mere meningsløst
og smukt
som til et efterbillede
af sorg
lytter øjnene
til lyset,
der er hvidt og flydende
som mælk.
Og mens vi drikker,
hører vi tørsten
der slukkes. (10)

Det skrig, vi hører når vi fødes, kommer fra det lys, som er mindst lige så overvældende som lyden af skriget. Der sker en sammenfletning af subjektet og det lys, der kommer fra verden udenfor, en sammenfletning af lys og lyd, hvorfor øjnene da også kan lytte til lyset. At lyset skriger ved barnets fødsel viser, at det også er en verden, der kommer til verden. Det nyfødte barns tilblivelse for den synlige verden er samtidigt denne verdens tilblivelse for barnet, og det sker i et eksplosivt synæstetisk skrig, lige så synligt som det er hørbart. Barnet fødes ind i denne gensidige relation med verden. Maurice Merleau-Ponty beskriver denne relation som en kiasme, en krydsning eller en sammenfletning mellem den sansende og det sansede, som således gensidigt påvirker hinanden;¹¹⁴ et syn på forholdet mellem subjekt og verden som et samspil, hvor verden er en del af subjektet og ikke kun objekt. Her skabes denne kiasme i fødseløjeblikket som en del af tilblivelsen. I Inger Christensens digtning er væren en til stadighed gentagen tilblivelse, og her ser man, at den begynder direkte ved fødslen både for barnet og for verden. Det nyfødte barn er grænseløst, ét med verden. Om lyset vælter ind på barnet eller ud fra det, går ud på et, lige så let som ”indfald” og ”indskydelser” kan blive til ”udfald” og ”udskydelser” et andet sted i digtet.¹¹⁵

Subjektet i denne strofe er ”vi”; ”vi fødes”, ”vi drikker” og vi hører. Dette ”vi” er altomfattende – og handler altså ikke kun om de to personer i digtet. Det er en universel erfaring, der formidles, en erfaring, der har at gøre med,

¹¹⁴ Merleau-Ponty (1964), side 172–204. Se også sid 67, denne afhandling.

¹¹⁵ *Brev i april*, side 31.

hvordan vort liv var dengang det begyndte, vores ankomst til verden – og den stadigt gentagne skabelse af os selv og verden hver dag. Lyset er hvidt som den mælk barnet dier fra moderens bryst og er således også et tegn for begyndelse og ankomst. Mælken er hvid som ”et efterbillede / af sorg”, måske sorgen over et dødsfald. Både livscyklens begyndelse og dens afslutning er således nærværende i strofen – i en cyklus eller cirkel er start- og slutpunkt som bekendt identiske.

At lyset vælter ind, kan kobles til udtrykket ”slår dørene op”, som forekommer tre gange i digtet. Gentagelserne af de to udtryk findes alle i digte med to ringe:

III,4 oo	VI,2 oo	VII,4 oo
LigeGYldigheden nu	Så let	Slår dørene op,
da det lukkede kredsløb	når det lukkede	det er køligt,
slår dørene op.	kredsløb	april,
LigeGYldigheden	slår dørene op,	
i dette ulidelige	så let som ingenting,	
virkelighedsbillede.	som i det fjerne	
Lær mig at gentage	mimosernes	
fremtiden nu,	lysende	
mens vi fødes.	gravkupper,	
Lad mit sind flyve op	verden	
i sin rede	så dræbt	
inderst	og begravet	
i den susende krone.	på stedet	
Lad æggene lyse	i lys,	
med et efterlys	lys	
som mækket sol.	der står stille,	
	så let	
	i april,	
	i smertens	
	april,	
	når mimoserne	
	ser mig,	
	som min mor	
	da jeg fødtes.	

I bogsidernes kronologi åbnes dørene dog først efter at lyset to gange er væltet ind. Men set i perspektivet af en labyrint og ”et atlas / over altidspresens” (26 f) må digtet læses både som et tidsforløb fra ankomst og fremad – diakront – og som en samtidighed (eller et forløb, der kan gå både forlæns og baglæns) – synkront. To gange slås dørene op af ”det lukkede kredsløb” – som også kan opfattes som en labyrint, man ikke kan komme ud af, eller som et cirkulært tidsforløb. Det synkron forhold til tiden fremgår også af bønnerne ”Lær mig at gentage / fremtiden nu, / mens vi fødes.” Vi ser også, at sindet – det der blev spundet af edderkoppens spind – ligesom duerne og ordene kan flyve op, desuden at lyset vinder magt mod slutningen af strofen nu, når dørene er slået op midt i – og det er æggene som med sit indhold af potentielt nyt liv, der skal

lyse. Næste gentagelse af ”det lukkede kredsløb slår dørene op” er også forbundet med lys, men nu er lyset associeret med ord som ”gravkupler”, ”dræbt / og begravet”. I en tidligere strofe troede jeget ikke, at anemonerne så hende, men her ser mimoserne hende ligesom hendes mor gjorde, da hun fødtes. Igen er lyset således knyttet til fødslen, og jeget ser sig selv som genstand for den moderlige omsorg, som hun selv har for barnet i digtet. Strofen fortsætter da også med at jeget undersøger forhold omkring ”slægten og sorgen”, forhold der antager dimensioner som kontinenter og vækker reaktioner, hvor ikke bare jeget selv, men også dets følelser bliver ude af sig selv. Sammenstillingen af ”gravkupler” og ”slægten og sorgen” med den moderlige omsorg for det lille barn bliver et billede af slægtens og livets gang som en kæde af gentagelser, omsorg udløst af et barns fødsel, der peger frem mod den sorg, som udløses af et dødsfald, sorg og omsorg, to sider af det menneskelige, uløseligt forbundne med hinanden både sprogligt og konkret.

Det overvældende lys her, som blænder dem så de ikke kan se, fører også tanken til de steder i Bibelen, hvor en person pludselig overraskes af, at der står en engel foran ham eller hende, for eksempel Mariae bebudelse. Her i digtets første del er huset – og verden – endnu ny, i sin vorden. I det blændende lys kan bevidstheden kun opfange nogle få detaljer, at solen er rund og at æblet er grønt. Vi er med til noget der, lige er begyndt: ”strømme af rå / og ubrugte tanker [...] længe før de bliver tænkt.” (9). Det er tiden mellem søvn og vågenhed, ankomstens time ved solopgang, hvor alting er parat at blive til.

”Ligegyldigheden” er her et ord der springer i øjnene. Ligegyldighed som menneskelig egenskab plejer at være synonymt med mangel på engagement og interesse for omverdenen, altså en negativ egenskab. Her er ligegyldigheden først sat ind i et tidsperspektiv, ”nu” til forskel fra raseriet og sproget, som i det nærmest foregående vers omtales i præteritum. Men her har ligegyldigheden positive konnotationer, da det er den, der tiltales i de følgende bønner om at lære sig ”at gentage fremtiden nu”, lade sindet ”flyve op”, ”æggene lyse” og ”vinden være grøn”. Ordet ”ligegyldig” finder vi også i SCENEN konnexiteter 5 og 7. I den sidstnævnte i kombinationen ”uforståelig ligegyldig udenfor” tre gange gentaget, først to gange som epitet til verden, sidst for jeget. Denne positivt konnoterede ligegyldighed må have at gøre med evnen til at afstå fra at kontrollere ”det der alligevel sker af sig selv”. Men man fornemmer desuden en dybere mening i ordet, at det rummer et stærkt aspekt af omsorg, altså egentlig det modsatte af ligegyldighed. Mange år senere beskriver Josefine Klougart en sådan omsorgsfuld ligegyldighed:

Hvad blev der af paradisaëbletræet,
det vi plantede i baghaven.
Sygdommen tog det, siger hun køligt, upåvirket, som om hun har overtaget na-
turens
ligegyldige brutalitet, ligegyldige
omsorg for alting.
Det døde, det levende. En kærlighed til alting

i enhver form, som kan minde om
lige gyldighed, men er det modsatte: en opmærksomhed mod det der er.¹¹⁶

Edderkoppens spind

Edderkoppens spind introduceres i digtets første strofe. Det gentages, udvikles, deles op i edderkop og spind og gentages og forvandles undervejs til både sind og labyrint for at til sidst i del VII at skildres som en helt konkret edderkop, der fejles ned, og et spind som barnet konstruerer med en rulle tråd. Her i begyndelsen spørger barnet, hvordan det går til med edderkoppens spind, en undren som digtjeget gør til sin egen i del II, tredje strofe. Hun associerer videre først til regnen, som også var med i den første strofe, derefter til duggen på et edderkoppespind om sommeren; duggen, der er kommet helt af sig selv i nattens løb, er et underværk synligt på spindelvævet, resultatet af edderkoppens arbejde. I del III sidste strofe gentages edderkoppen, nu uden spind og mange kilometer borte. Spindet bliver i stedet forvandlet til sind som en fælles verden omkring mor og barn:

Og her undervejs mens vi går,
mens vi følges
med jorden,
der går på sin egen
lidt rullende måde
som dyr
gennem tåge,
bliver sindene
spundet
som en verden
omkring os. (18)

Sindet præsenteres her som noget mere end ét menneskes indre verden, det er spundet omkring dem. Sindet er kollektivt, noget som skabes i fællesskab og samhörighed. Barnets spørgsmål besvares med, at dets undren udvikles til en verdensanskuelse.

Men ”edderkoppens spind” tager også en anden retning når det gentages i tredje strofe i del II:

Går ud på terrassen,
mens tussmørket åbner sine sluser
og alt glider i et
med sig selv.
Og det du spurgte om,
om edderkoppens spind,
og regnen der vaskede vandet,
måske,

¹¹⁶ Josefine Klougart, , *Om mørke*, Gladiator, København, 2013, side 168.

men jeg ved ikke rigtig,
om duggen kan huskes.
Duggen der om sommeren
dunede spindet så blødt
som kun et under kan være;
lærte hvad arbejde var,
at det var sådan det var,
som ordet dug,
og hvis man læste det spejlvendt,
som gud. (11)

Når digtjeget står på terrassen i tusmørket og tænker over barnets spørgsmål, minder det hende om sommerens duggede spindelvæv. ”Duggen [...] / dunede”, to anaforer der allittererer på hinanden, og stavelsen ”du-” har vi tidligere set i første strofe i del II, ”Urolige duer overalt. Disse gentagne du’er kan læses i lyset af Niels Egebaks analyse af indledningsdigtet ”Fred” i *Græs*:

Duerne gror på marken
Af jord skal du igen opstå¹¹⁷

Han peger her på kiasmen: duerne-du og marken-jord.¹¹⁸ Gennem ordet ”du” får stavelsen ”du-” betydningen medmenneske. Duerne og duggen, der dunede, anspiller således på du’erne, medmenneskene. I essayet ”Terningens syvtal” definerer Inger Christensen gud som ”menneskers omsorg for alt levende”¹¹⁹. Når digtjeget står der på terrassen og lader tankerne løbe, går de til hendes nærmeste medmenneske, barnet, og dets spørgsmål om verdens beskaffenhed. Derfra dukker ordet ”gud” ikke kun op via spejlvendingen af ”dug”, men også ud fra stavelsen ”du-”, altså menneskers omsorg for hinanden. En hel verdens- og livsanskuelse rummes i denne strofe. Kombinationen af ordene ”dun” og ”dug” har sin rod både i, at sommermorgnernes duggede spindelvæv kan se ud som dun og i den lydlige og skriftlige lighed mellem de to ord.

I det hele taget er vokalen *u* betydningsfuld i denne strofe. Ud over de allerede nævnte eksempler findes den også i substantivet ”under”, der så igen hænger sammen med ”undren”. Konkret er underet i disse vers de lysende dugperler på det spindelvæv, der er et resultat af edderkoppens arbejde. Men det poetiske under er, at man ved blot at flytte lidt rundt på bogstaverne kan skabe helt nye begreber og sammenhænge, måske helt nye verdner. Lige her er det sammenhængen mellem underet og arbejdet – blandt andet sådan som det

¹¹⁷ *Græs*, side 7, Første gang publiceret i *Hvedekorn*, 1962, Borgen, Valby, side 158.

¹¹⁸ Niels Egebak, ”Naturen, denne samtalepartner...” i Iben Holk, (red.): *Tegnverden. En bog om Inger Christensens forfatterskab*, Centrum Århus, 1983, side 9–16. Allerede i debutsamlingen *Lys* opstilles et samspil i digtet ”Vinger slår op over krigen” som slutter med verset ”due hud due”. *S samlede digte*, 2007, side 45.

¹¹⁹ ”Terningens syvtal” i *Del af labyrinten*, side 118. Oprindeligt publiceret i Birgit Rasmussen (red.), *Mit livsyn*, Thanning & Appel, København 1977).

kommer til udtryk i arbejdet med sproget i strofen – der fører frem til gud, ”menneskers omsorg for alt levende”. I essayet ”Arbejde” beskriver Inger Christensen arbejdet som noget oprindeligt, en ”helhed; at der er noget vi kan/skal/vil udføre, fordi det vil udføres i os”¹²⁰ – som spindelvævet, der skabes af edderkoppen som repræsentant for biologien, naturen – eller gud. I teksten finder der altså et arbejde sted, hvor det rent sproglige, legen med ord, og det virkelige sammen fører frem til en gud, som måske ikke er guddommelig, men netop menneskelig – i betydningen fællesmenneskelig, naturlig, en del af skabelsen.

Sætningen ”men jeg ved ikke rigtig” findes sammen med edderkoppen både i denne strofe og i den ovenfor citerede III,5. Sådan som den er placeret i disse to strofer udtrykker den ikke kun usikkerhed, men også og mindst lige så stærkt en flydende grænse for, hvad jeget ved eller kan vide. Usikkerheden behøver således ikke betyde, at jeget ved for lidt til at kunne give sig i kast med spørgsmålet; det kan også betyde, at det ved mere end det egentlig er sig bevidst. At det ikke ved *rigtigt*, kan således betyde, at det handler om en viden, som ikke kan formuleres i ord – men måske findes i det sind, der spindes som en verden omkring os.

Undren og under, sproget

I digtets første strofer udtrykkes forundring over flere fænomener, regnen, edderkoppens spind, huset. At det sidstnævnte kan blive ”dette vandfald af billeder” – får også læseren til at undre sig. I essayet ”Vores fortælling om verden” giver Inger Christensen selv en forklaring:

”Er dette vandfald af billeder virkelig et hus?”

Det er et citat fra en af mine egne digtsamlinger, ”Brev i april”, men er oprindeligt en bemærkning, som min søn, der dengang var seks år gammel, kom med under en fjernsynsudsendelse om indisk arkitektur.

Der blev vist billeder af Shiva-templet i Mandurai, som kameraet langsomt afsøgte for hele det væld af skikkelser, der dækker bygningens mure. ”Er det vandfald af billeder virkelig et hus?”

Ja, det er. Man skal bare have oplevet et vandfald. Eller vide hvad det er. Vide at der er noget der hedder billeder. Og man skal kunne se billederne som en bevægelig strøm i modsætning til det faste man i forvejen forstår ved et hus.

Og denne billedstrøm af et hus, som er bevidsthedens, kan man godt kalde både bikube, lærkesang og tranedans.

For som menneske kan man slet ikke undgå at være del af den kunstneriske proces, hvor udspring, tilblivelse og virkning er kædet uløseligt sammen.

Her i vores nødvendighed.¹²¹

¹²⁰ *Del af labyrinten*, side 137.

¹²¹ *Hemmelighedstilstanden*, side 22.

Udtrykket er altså et helt konkret resultat af samarbejdet mellem mor og søn, mellem barnets poetiske sprog og digterens skabende virksomhed. Barnets undren og sproglige kreativitet, som i essayet gøres til udgangspunktet for en betragtning over sproget og kunsten, bliver i digtet udgangspunkt for digterisk kreativitet, også den en ”proces, hvor udspring, tilblivelse og virkning er kædet uløseligt sammen.” Det hus, hvis tilblivelse og virkning vi oplever i digtet, har sit udspring i det konkrete hus, mor og søn boede i på Rue de la Perle i Paris, men barnets fantasi og digterens kreativitet forvandler dette faste punkt til også at være en voldsom bevægelse, et ”vandfald / af billeder”, et ”styrt / gennem mængden / af guder” – guder der hver for sig måske er spejlvendt ”dug”. Spørgsmålene formulerer den undren som udtales eksplicit i del II fjerde strofe, hvor den også knyttes til huset:

Alt forladt,
hvad jeg har tænkt,
og tilgivet
verden
igen.
Dette hus
som en skal,
kysset tynd
og uden undren.
Kun så lydt
som en tiskan
gennem mængden
af blade,
et helt andet sted,
på et træ
som en anden betragter
i det fjerne,
måske fra en bus
der holder stille. (12)

Man forestiller sig, at digtjeget her ligesom i den foregående strofe står alene på terrassen i tussmørket uden for det fremmede hus og altså er rejst bort hjemmefra, har forladt sine vante omgivelser. Ensomheden lokker det sprog frem, hvor forlade også betyder tilgive. Strofens indledende sætning rummer både betydningen at få og at give tilgivelse. Jeget har både fået og givet syndernes forladelse, og således nulstillet (befriet for skyld og skyldnere) står det nu med huset som eneste beskyttelse, huset som en skal, der er kysset tynd ligesom et helgenbillede, der er slidt ned af kys og berøring fra pilgrim�er, der har søgt trøst og nåde, ”sönderkysst” som billedet i Gunnar Ekelöfs digt nr. 27 i *Dīwān över Fursten av Emgión*.¹²² Når alt er forladt, er der intet tilbage. Det er i dette

¹²² *Dīwān över Fursten av Emgión*, Bonniers, Stockholm 1965, side 41 f: 27 ἀγίασμα

Den svarta bilden / under silver sönderkysst / Den svarta bilden / under silver sönderkysst /
Under silvret / den svarta bilden sönderkysst / Under silvret / den svarta bilden sönderkysst /

intet, jeget befinder sig, tid og rum er ophævet. Dette intet er også en ny begyndelse, en ny tilblivelse, og intet er ikke et fuldstændigt tomrum. For at overhovedet kunne opfatte intet må det kunne skelnes fra noget andet, som altså skal findes for at intet skal kunne findes. Alt er derfor endnu nærværende i dette intet "som en tiskan / gennem mængden / af blade" et helt andet sted måske betragtet "fra en bus / der holder stille." I sin tilstand af intethed fornemmer jeget denne tiskan med sin hørelse og aner nærværet af nogen anden langt borte, som ser det, hun hører. Erfaringen af omverdenens eksistens i det fjerne er paradoksalt nok nødvendig for jegets oplevelse af at være ensom og opfyldt af verden og at ensomt opfylde verden.

I første strofe i del III er det stadigvæk aften og digtjeget fortsætter med at reflektere over stilheden, nu sandsynligvis indendørs:

Sådan er her så stille i stilheden.
Det minder lidt om lyden i en pære,
hvor tråden brænder over,
men lyset er slet ikke tændt. (15)

Stilheden er så stille at den må beskrives med en lyd. Stilheden er den ene side af modsætningerne stilhed-lyd, tavshed-ord. Stilheden har lyd, ligesom der findes ord i tavsheden. Stilheden knitrer, som når tråden i en pære brænder over, selv om lyset slet ikke er tændt. Modsætningerne lyd-stilhed paralleliseres til modsætningerne lys-mørke. Også i næste strofe omgives stilheden af en lyd. Nu er det "en elektrisk hvisken"; det rimer på tiskan i II,4 – et ord der næsten kun forekommer i sproget sammen med hvisken. Både den vanebestemte forventning om at se de to ord side om side og rimet skaber sammenhæng mellem de to strofer hen over det, som ligger imellem.

Kun rester af en elektrisk hvisken
i huset,
mens værelset helt af sig selv
holder stille og venter
på mit brev.
Kære forsvundne undren,
jeg må skabe min egen undren
eller være underlagt
samme forsvinden
i sproget
som senere i døden. (15)

Runt kring bilden / det vita silvret sönderkysst / Runt kring bilden / själva metallen sönderkysst / Under metallen / den svarta bilden sönderkysst / Mörker, o mörker / sönderkysst / Mörker i våra ögon / sönderkysst / Allt vad vi önskat / sönderkysst / Allt vad vi inte önskat / kysst och sönderkysst / Allt vad vi undslupit / sönderkysst. / Allt vad vi önskar / flerfaldiga gånger kysst.

De to strofer (II,4 og III,2) knyttes ikke bare sammen af de to nævnte rimord, også bus og hus rimer – i det mindste på skrift, og ligesom bussen holder værelset stille. Der er næsten stille og tomt i huset; til og med den undren, jeget henvender sig til, er forsvundet. Værelset, der venter på brevet, er ikke bare et værelse, men også tilværelsen eller væren, som trods tomheden indgiver en vis tryghed med sin tålmodige venten. Den forsvundne undren må råbes ind og genskabes hele tiden. Verset knytter an til den kærlighedsgave, digtjeget har fået i *det*: ”hvad du gav mig er den fortsatte undren”.¹²³ Undren er en livsbetingelse. Den forudsætter åbne sanser og et åbent sind for indtryk fra omverdenen og bygger dermed bro mellem den sansede virkelighed og sproget; at forsvinde i sproget er at tabe denne forbindelse mellem virkelighed og sprog. Uden undren, det vil sige uden denne vekselvirkning mellem sproget og den sansede virkelighed, havner man som menneske i almindelighed og som digter i særdeleshed i en ”forsvinden / i sproget”, mentalt eller åndeligt fraværende fra virkelighedens verden på samme måde, som man er borte fra verden, når man er død. To af digtets nøglebegreber, sprog og død, føres ind i teksten netop i denne strofe, og de kommer tilbage i samme kombination i del VI.

En særlig undren er den, der kommer til udtryk ikke mindre end fem gange i digtet og som indledes med ”Hvem ved” og fortsætter med, om granatæblet, jeget selv, regnen, døden og tingene skulle vide med sig selv, at de eller ”vi” hedder noget andet. Spørgsmålene afsluttes konsekvent med punktum og ikke med spørgsmålstejn – som for at vise at denne undren også er en påstand. Det begynder i anden dels sidste strofe. Det er stadigvæk aften, barnet sover, og jeget sidder med et granatæble, som, når det bliver skåret igennem, ”ligner / en anden slags hjerne / end vores.”

Hvem ved
om granatæblet
ved med sig selv,
at det hedder
noget andet
Hvem ved
om jeg selv
måske hedder
noget andet
end mig selv.
Jeg tænker,
altså er jeg del
af labyrinten. (13f)

Granatæblet med sin anderledes hjerne kan måske også tænke og benævne, hvilket åbner muligheden for helt andre verdener og sprog. Dette vækker så igen spørgsmålet om digtjegets eget navn og påpeger således identitetens afhængighed af betragterens perspektiv. Jegets eget perspektiv findes dog i det

¹²³ TEKSTEN variabiliteter 6, side 197.

kartesiske cogito – forlænget med eller begrænset af tillægget ”del / af labyrinten”. Man noterer her, at ”del” står i samme vers som ”jeg” som for at understrege jegets deltagelse i verden – det er ikke labyrinten, der kan deles, det er jeget, som er en del af labyrintens helhed. Dette bliver endnu tydeligere, hvis vi i denne forbindelse betragter labyrinten i *Det maledede værelse*, hvor personerne i den grad hænger sammen med labyrinten, at den flytter sig med dem, når de forsøger at gå for at lokalisere den.¹²⁴

Jegets væren i verden er at deltage i en labyrintisk verden. Dette betegnes dog som ”trøstesnak” efterfulgt af påstanden om at ”[d]er er jo kun floden” – måske Heraklits flod som ikke er den samme ved gentagne nedstigninger i den. Floden har to bredder, den ene fortællende og idyllisk med håb om eksistensen af en rationel logik, som kan forklare verden, og hvor der findes en begyndelse og en afslutning. En slutning er jo ikke kun en afslutning, men også resultatet af et logisk ræsonnement. Dette håb er dog ”rasende”, det er desperat, det er voldsomt, og teksten antyder, at det også er forgæves, for på den anden bred findes ”den eneste ene forklaring”, som breder sig rent fysisk i teksten med tre gentagelser af ordet ”breder” polysyndetisk i tre vers, og som universet breder den sig ind i sig selv, det vil sige at den er uendelig, uden begyndelse og uden afslutning. Den undren, som beskrives i spørgsmålene, om forskellige ting ved med sig selv, at de eller vi ”hedder noget andet, får her ikke noget svar, men placeres i en uendelighed, hvor identiteten – både hos ting og mennesker – er i uafbrudt bevægelse som vandet i floden, der både strømmer fremad og kan brede sig uendeligt ud over flodbredderne.

Spørgsmålet ”hvem ved” bunder i en bevidsthed om, at forbindelsen mellem sproget og den virkelighed det betegner, er arbitrær. Og der findes den mulighed, at vores viden om verden og vores benævnelser af dens fænomener ikke ensidigt er rettet mod disse som objekter, men også kan genspejles i en tingenes subjektivitet med deres eget sprog, fremmed og utilgængeligt for os, men samtidigt afhængigt af at have vores sansning og benævnelse at spejle sig i.

Digtets undren har sin oprindelse i barnets spørgsmål om edderkoppen og regnen, dets forundring over verden, en undren som fortsætter i alle spørgsmålene, om de forskellige ting og begreber måske ”hedder / noget andet.” Barnet spørger ud fra sine erfaringer af verden; det voksne jeks spørgsmål findes i sprogets møde med virkelighedens ting og begreber. I konstruktionen ”Hvem ved / om granatæblet / ved med sig selv” er der dels en parallelitet i kraft af de to sætningers identiske verbal, dels en spejling. Bare ved at stille spørgsmålet får det spørgende subjekt, som gemmer sig bag ”hvem”, del i den viden, som granatæblet eventuelt har om, hvad det selv hedder, ligesom granatæblet i kraft af at spørgsmålet overhovedet kan stilles, bliver ”smittet” af den

¹²⁴ *Det maledede værelse*, side 25. ”Når vi ikke kunne finde labyrinten, sagde Sam og så dybsindig ud, er det fordi den aldrig kan findes, fordi den ikke findes hverken i Clusium eller andetsteds, men findes overalt, således at vi altid er inde i labyrinten og egentlig skulle have større grund til at tro, at vi kunne finde den end vi selv aner, men det sker aldrig, thi for hvert skridt vi tager, bevæger labyrinten sig sammen med os, i nøjagtig samme tempo og retning som vi selv.”

viden, som det spørgende subjekt besidder eller efterlyser. Dette er ikke en antropomorfering af granatæblet, da hele processen finder sted på det sproglige plan.

Ligesom III, 2 henvender sig til den "forsvundne undren" i brevform, slutter III,4 i et antal performative udtryk og anråber raseriet, sproget, fremtiden og til sidst ligegyldigheden tre gange som i en bøn. Disse tåles og opfordres: "Lær mig at gentage / fremtiden nu, / mens vi fødes." Derefter fortsætter bønnen med "Lad mit sind flyve op" / [...] / Lad æggene lyse / [...] / "Lad vinden være grøn / og sorgen slukkes." "Sproget der engang / havde retning" anråbes her og formen, som er bønnens, giver det retning. Dette følger dog samme logik som det, der siges om fremtiden. "Fremtiden der engang / faldt tilbage / på os selv." Her tales ikke blot om fremtiden engang i fortiden, men også om at den på den tid "faldt tilbage / på os selv." Hændelser i fremtiden kan altså virke tilbage på nutiden, og lidt længere fremme i strofen er den første bøn netop, at jeget vil lære at gentage fremtiden – som om den allerede havde indfundet sig – "nu / mens vi fødes." Vi har her en sproglig cirkularitet eller spejling, hvor strofens midterste del med den tre gange benævnte ligegyldighed bliver spejlfade, nutiden – der står udtrykkeligt "ligegyldigheden nu" – som danner akse i en lidt skæv symmetri, hvor strofens første og sidste del spejler hinanden. De vækker spørgsmålet om, hvilken af siderne, der er virkelighed, og hvilken der er spejling, hvad der er fortid, og hvad der er fremtid. I dette sproglige univers kan fremtiden gentages, analogt med vores vante forestillinger om muligheden for gentagelse af noget, der er sket tidligere. Og det er måske i forlængelse af dette vi skal læse tredje strofe i del IV:

Sig mig
at tingene
taler
deres eget
tydelige
sprog. (20)

Den er placeret præcis midt i digtet som den 18. af 35 strofer. Også den er en performativ sproghandling. Temaet gentages til allersidst i hele digtet sammen med hvem-ved-formlen og delvis indsprængt i den:

[...]
Og vi taler
vores eget
tydelige
sprog.
Hvem ved
om ikke tingene
ved med sig selv
at vi hedder
noget andet. (47)

Her er det som om de tidligere bønner til en vis udstrækning bliver hørt og at al den undren der findes i digtet vedrørende sproget til sidst munder ud i en fortrøstning. For det første taler vi nu et eget tydeligt sprog – et vi som ikke kun omfatter digtets to personer, men også hele menneskeheden; for det andet er der trøst at finde i muligheden, at tingene kalder os ”noget andet”. Vores holdepunkt er forankringen i ”vores eget / tydelige / sprog”, og vores frihed er muligheden for at vi i tingenes verden ”hedder / noget andet.”

Sorg, omsorg

V,1 000
En *omsorg*
som den der skal til
for at *gentage verden*.
Denne *daglige* ankomst
i alskens forklædning
af alt hvad der er
åbenbart,
kysk og kønnet
i ét.
Uhyrets
yndefulde *drøm*
om at færdes
blandt menneskers
kartegn.
Kysset
under de saftige
hvælvinger
hvor frøene
ligner
et landskab i hjernen.
Og hvis vi ikke vidste bedre,
gik vi en tur
i os selv
og mødtes dér.

VI,3 000
Utrøstelig
synlig
som *omsorg*
og gøremål,
kvindernes
lange
hukommelse,
kartegn
og *kys*
på en anden
slags sprog,
som er tegnenes
eget.
Sådan
hver nat mens vi *sover*
som brød
der kommer sandheden
nærmest,
sådan
hver dag mens vi lyser
som rå og ubrugte
lagner,
gentages verden
i gentagelsens
verden,
tingenes
modige
godhed.
Brødet der spises
og spist
bliver til *ombu*.
Søvnen der soves
og sovet bliver blid
som en lænke er brudt.
Omtrent
som en vending
i vejret,
en glædelig

sejg retorik,
og enhver
revolution
i det stille.

Sorgen er et tema i to tidligere strofer – II,2 og III,4, begge med to ringe. Begge gange behandles den sammen med lyset. Første gang, vi møder omsorgen, er i III,1 også den sammen med lyset som den gentagne daglige ”ankomst af alt, hvad der er åbenbart”. Den gentages i VI,3 sammen med flere elementer fra V,1, for eksempel kærtegn og kys og at ”gentage verden”, ”daglige” gentages som ”hver dag” (hver nat). Omsorgen gennemsyrrer hele digtet; tematisk handler det om en mors omsorg for sit barn. Strofernes intime tonefald gør denne omsorg universel, så den omfatter verden. Allerede i II,2 er sorgen og omsorgen koblet sammen. Strofen handler om det overvældende lys, der vælter frem ved fødslen, et lys der er som ”et efterbillede til sorg” og ”hvidt og flydende som mælk”, en mælk der slukker tørsten. I III,4 gentages fødslen, lyset og mælken, men her er det sorgen der slukkes. Der fremmanes i disse to strofer et billede af en mor med et diende spædbarn, mælken er den konkrete forbindelse mellem dem. Den står for den omsorg, billedet udtrykker, og føres metonymisk videre til sorgen der slukkes. To slags omsorg udtrykkes her: moderen som nærer barnet med sin mælk og moderen – eller hvem som helst – der trøster. Vi er tilbage ved ”menneskers omsorg for alt levende”, Inger Christensens begreb om hvad gud kunne være.¹²⁵ I VI,2 kortlægger digtjeget ”hele kontinenter mellem slægten og sorgen”, en sammenhæng med associationer til dødsfald og begravelse. Derfra fortsætter VI,3 med omsorgen, som knyttes til ”kvindernes lange hukommelse, kærtegn og kys”, som hører sammen med at tage sig af et lille barn. Her skildres altså eksplicit omsorg for slægten, for barnet, og mere implicit for teksten og læseren og yderst for verden. Et træk ved denne omsorg er gentagelse; generation følger generation gennem gentagne fødsler. Omsorg for barnet er blandt andet at amme det igen og igen, omsorg for verden eller huset er at hver dag ”gør[e] det så fint som vi kan”. At sorg og omsorg sættes så tæt sammen, fører tanken til Heideggers begreb ”Sorge”,¹²⁶ som kan oversættes til det danske ”omsorg”¹²⁷. Dette er et udtryk for væren eller med Heideggers specielle terminologi i-verden-væren.¹²⁸ Med dette menes, at mennesket i sin væren er del af verden, en verden, som derfor ikke kan betragtes som rent objekt, da subjektet er en del af den; således er subjektet heller aldrig udelukkende subjekt. Med omsorg menes således, at menneske og verden omfatter hinanden, og tager ansvar for hinanden. Begrebet

¹²⁵ *Del af labyrinten*, side 118

¹²⁶ Martin Heidegger, *Sein und Zeit*, Niemeyer, Tübingen 1967, side 191 ff og §63-66. *Væren og tid*, *Klim*, Århus, 2007, side 221.

¹²⁷ I Christian Rud Skovgaards oversættelse *Væren og tid*, 2007, side 221 med flere er ”Sorge” oversat til ”omhu”. Jeg vælger dog her at holde mig til ”omsorg” på grund af det etymologiske og fonetiske nærhed til ”sorg”.

¹²⁸ *Sein und Zeit*, side 52 ff. *Væren og tid*, side 74ff.

har hos Heidegger, ligesom i Inger Christensens tekst, en temporal dimension. Omsorgen i nuet er ladet med fortid og forventninger, uro og håb om fremtiden. Også gentagelsen findes i et sådant samtidigt tilbage- og fremadgribende nu. Den er således ikke kun genkendelse og forventning, men også aktiv i en til stadighed gentagen tilblivelsesproces.

4.4 Del VI, Sprogets verden

Den dynamik mellem sanseindtryk og sprog, vi har set i del I–V, munder i del VI ud i rent sproglige processer. Det kan udtrykkes således, at vi nu er to trin væk fra den fysiske verden; første trin er vekselvirkningen mellem den fysiske verden og den mentale verden, som består af leg, tanker, associationer, fantasier, drømme og relationer; denne vekselvirkning er en forudsætning for sproget; det andet trin leder dernæst ind i en verden, som er forankret udelukkende i sproget, et sprog som ikke længere refererer til den fysiske verden, men til sig selv med hjælp af gentagelser, ordspil, forskydninger og fortætninger. De indtryk, som sanserne modtager fra sin omverden, er således digtets materiale, som bearbejdes sanseligt og mentalt i del I–V og derefter koncentrerer sprogligt i del VI. Set fra et systemsynspunkt falder brikkerne på plads her i del VI; ringene kommer nu i numerisk orden.

Første strofe

Første strofe begynder med at gentage ordet ”stille” fra den sidste sætning i del V:

Stille, men ingenting at finde
i den kostbare stilhed.
Kun et ekko af frost
som en gnækken.
En overvintret flue der venter,
men ingen der tænder lys. (31)

Her er et tydeligt ekko af første strofe i del III. Hele strofen er et intrikat netværk af gentagelser med tråde til andre dele af digtet, sådan som det er tilfældet med hele del VI. Der er ingenting at finde i stilheden – men også ingenting er noget, et ord for eksempel; ”ingenting” dementeres da også lige med det samme: ”Kun et ekko af frost” – et ekko som genlyder i ”gnækken” i næste vers. Frosten har den overvintrede flue erfaret, ”men ingen tænder et lys”. Dog hænder det at en ”verdensløs person / [...] tænder lys” og flammen brænder fluen ihjel. Derefter kommer igen ”et ekko af frost” nu som ”en knasen / [...] / når kroppen / fejes væk.” Vi har her at gøre med lydbilleder af samme type, som når tråden i en pære brænder over eller den elektriske

hvisken, der finder sted i III,2. ”[E]kko af frost” kan være lydene i et hus, der varmes op efter at have stået koldt en vinter, eller også er det den forårssløve flue, som er et minde om frosten. Stilheden er ikke kun en modsætning til lyd, den er også fuld af lyde. Den er det rum, hvori lydene finder sted, det rum af stilhed som omgiver lyden. Det er et stadigt tilbagevendende træk i Inger Christensens digtning, straks at dementere eller moderere et udsagn, der tilsyneladende er absolut – som for at vise at ethvert begreb er relativt og til og med indeholder sin egen modsætning. Stilheden opstod allerede i den afsluttende strofe i del V, hvor ”lydene saligt / koger over / i en anden slags / stilhed, / så varm” at floden tørrer ud, så at jeget som Moses ved Det røde Hav kan gå tørskoet over. Strofen slutter med, at der ligger ”det granatæble / og lyser / som jeg ellers / ligeså stille / havde glemt.” Samtidigt som vi her har fulgt stilheden, ser vi at lyset eller processen at tænde eller ikke at tænde et lys har et stærkt samtidigt nærvær.

Stilheden er det rum, hvor lydene – hvisken, tischen, ekko, gnækken, knasen – finder sted. Indskudt i teksten findes indfald og indskydelser, et postyr, et kaos af glæde i gamle fængsler, tilfældig lyst, behændig nød, grænser og kvælning. Selv om ingen tænder et lys, sker det dog af og til, at en verdensløs person gør det på bekostning af fluen, der dør i flammen. Tingene vidner om, at friheden findes, men den viser sig hurtigere end lyset og har bud fra den herskende orden, som ikke er orden, men kaos – i hvert fald så længe vi ikke sætter ord på den. Orden uden ord kan således siges at være kaos. Denne frihed er som en åbenbaring, en glæde i det ydre og synlige, men den når ikke ind i ordenes indre på grund af angsten. Til sidst kommer det retoriske spørgsmål, om ikke døden ved med sig selv, at den hedder noget andet.

Altså først stilheden med de små lyde og mørket, derefter de indskudte modsætninger glæde-fængsel, lyst-nød, som befinder sig i en tilstand af ”selvdødt postyr”. Dernæst et tændt lys, fluen der dør, og alt dette munder ud i synet af tingene, der bærer vidnesbyrd om friheden, revolutionen, åbenbaringen og glæden i det ydre, men også om umuligheden at gentage dette i ordenes indre. Angsten forhindrer det og fører direkte videre til spørgsmålet om døden. Teksten berører eksistentielle grundspørgsmål som glæde, frihed, angst og død.

Et ord som fortjener særlig opmærksomhed er ”verdensløs” som forekommer for tredje gang i digtet her i VI,1. Ordet kan være hentet fra Martin Heidegger som bruger det i både *Sein und Zeit* og *Der Ursprung des Kunstwerkes*.¹²⁹

II,5 o
Ellers vinter og sommer
og vinter igen
tilbragt i selskab
med noget så enkelt

III,1 o
Bare stille, og regnen fra
før,
som mit øre ikke rigtig kan
huske,

VI,1 o
Af og til en enkelt
verdensløs person
der tænder lys
i sin hule

¹²⁹ På flere steder i *Væren og tid*, for eksempel side 77 og 218. I *Kunstverkets* oprindelse, Daidalos, Göteborg 1990, side 41. I Martin Heidegger, *Gesamtausgabe. Abt. 1, Veröffentlichte Schriften 1914–1970, Bd 5, Holzwege*, Klostermann, Frankfurt am Main, 1977, side 31.

som et fuldkommen
verdensløst
granatæble
der ingenting
siger.

destilleret, dateret
og verdensløs

Heideggers begreb om verdensløshed (Weltlosigkeit) hænger sammen med begrebet i-verden-væren (in-der-Welt-sein). Mennesket som subjekt *er* i et rum på en anden måde end en ting. Subjektets bevidsthed om verden har en slags gensidig relation med denne verden, som tingen ikke har. Tingen er verdensløs, granatæblet og regnen er verdensløse. Men hvad betyder det at personen er verdensløs? Hun er jo ikke bevidstløs, men måske har hun ikke indtaget sin plads i verden, dér hvor sprog og virkelighed mødes. Eller også får vi et bedre svar på spørgsmålet hvis vi følger lyset gennem strofen. Det tændes først af ingen, dernæst af den verdensløse person. Derefter kommer en sætning som indledes med ”og dog” og fortsætter med påstanden om, at tingene havde ret, ”friheden findes”, men dens ”informationer” er hurtigere end lyset, som så i næste sætning lignes ved en åbenbaring. På grund af at vores undren bliver så stærk, at den bliver til angst, når lyset eller åbenbaringen dog aldrig ind i ”ordenes indre”, ind i sproget. Det, som kommer frem i lyset, kan ikke altid omsættes til sprog. Sprog og virkelighed kan ikke forenes helt, deraf det verdensløse.

Anden strofe

Strofen indledes med sorgen, der befinder sig i et skjulende lys – måske et lys, der er væltet ind, men det er lyst i mørket. Lyset er nu så hurtigt ”som øjet er et hul”, at sammenligne med frihedens informationer, som i foregående strofe var ”hurtigere end lyset”. ”Så let” nu selv om det handler om gravkupper, drab og begravelse ”i smertens april”. I det fjerne ser jeget mimoserne, som i sætningens slutning ser på jeget ”som min mor / da jeg fødtes”, det vil sige helt nøgent og værgeløst under et kærligt og omsorgsfuldt blik. Jeget er synlig for de følsomme mimoser, der reagerer på mindste berøring, på samme måde som det i IV,2 00 er synligt for anemonerne, de anemoner der også gentages i VII,4 00. Teksten genoptager sorgen, idet jeget kortlægger hele kontinenter mellem den og glæden. Samtidigt drejer sorgen i sin ophængning – ligesom på andre steder i digtet labyrinten og revolutionen – og følelsen er ude af sig selv ”utrøstelig / synlig”. I daglig tale ville det være jeget, der var ude af sig selv af sorg, men når følelsen beskrives som værende i denne tilstand fordobles fortvivlelsen eller bliver bundløs som i en uendelig række af spejlbilleder, som grænsen der breder sig og breder sig. Sorgen har sin oprindelse i et dødsfald, og døden afslutter således også denne strofe. Sprogligt har strofen skabt en forbindelse mellem fødsel og død ved hjælp af ordet og stavelsen ”sorg”. Når et menneske kommer

til verden vækker det omsorg. Når det dør og forlader denne verden er det anledning til sorg.

At ”stilheden / har døre allevegne” VI,2, afslutter den strofe, hvor det straks inden beskrives, hvordan en indelukket følelse et øjeblik er ude af sig selv, når revolutionen drejer i sin ophængning. Når altså revolutionen, som i sig selv er en omdrejning, drejer rundt, skabes for et øjeblik en mulighed for, at følelsen kan komme ud, til og med at være ude af sig selv, men også i stilheden findes der udgange. I denne afslutning på strofen forestiller man sig et gravkapel med en masse døre. Stilheden herinde giver en anden mulighed for at komme ud end den desperate følelse, som for et øjeblik kommer ud af revolutionen. I hvert fald forenes revolutionen og stilheden i slutningen af næste strofe, som domineres af omsorgen om og kærligheden mennesker imellem som ”enhver / revolution / i det stille.” Stilheden nævnes sidste gang, når den sammen med silken danner den faldskærm, som er et billede af den fremtid, som digtet folder sig ud i VI,5.

Tredje strofe

”Utrøstelig / synlig” fra foregående strofe gentages her som indledning og knytter også direkte an til det moderlige blik med ord som omsorg, kærtegn og kys. ”Kærtegn” fører direkte ind i sprogets semiotiske aspekter, idet teksten nu taler om tegnenes eget sprog – ligesom følelsen i anden strofe var opfyldt af følelsen at være ude af sig selv. Tegnene *er* altså ikke et udtryk for sproget eller noget, sproget består af, de *har* et sprog – som tingene der eventuelt ved, at vi hedder noget andet – i sidste instans at de kommunikerer med hinanden udenfor det, vi kan forstå. I denne kontekst ”gentages verden / i gentagelsens / verden, / tingenes / modige / godhed.” Om man vender de sidste ord om bliver det ”godmodighed”. Gentagelsens verden kan være sproget set som et forsøg på at gentage den fysiske verden i en sproglig verden, som dog ligger så tæt på tingene, at der bare er et komma imellem. For som der står til allersidst i digtet om tingene: måske ”ved [de] med sig selv at vi hedder noget andet”, det vil sige at de har et andet sprog, et eget ligesom tegnene. Efter denne gentagelse i gentagelsens verden bliver brødet til omhu, søvnen blid som en lænke, der er brudt (fængslet i VI,1 er åbnet). Også dette er en revolution i det stille – en vending i vejret.

Fjerde strofe

Strofen er gengivet således at gentagelserne står med kursiv og deres øvrige forekomster i værket står i parentes:

Den højtidelige
tydelige
frådende

rasen
 og dens brudstykker
 underlagt
samme forsvinden
i døden (III,2 0000)
 som min *undren* (II,4 0000, III,2 0000, VI,1 0)
i sproget. (III,2 0000)
 Denne hærgen
 der må æde
 den hærgede
 verden
 i sig igen,
 mens maden
 står urørt
 og næsten som en sær
 foranstaltning
 på skrømt.
 Sådan *har jeg drømt*
 på en dødelig *drøm*
der aften efter aften
nærmer sig et sted
 som er altid
det samme, (V,2 0000)
en skal
kysset tynd, (II,4 0000)
 og da den brister,
breder grænsen
sig ud (II,5 0 og V,3 00000)
 til det den altid
 har været,
 et *vandfald*
af billeder,
virkelig,
et hus (I,2 0000, VII,2 0000)
gennem mængden (I,2 0000, II,4 0000, IV,4 0000)
der bor og demonstrerer
 og *deler,* (I,2 0000)
 så fuldkommen *synligt* (IV,2 00 VI,2 00, VI,3 000)
 for en *undrende* verden. (II,4 0000, III,2 000, VI,1 0)

Den rasen, der er ”underlagt samme forsvinden i døden som min undren i sproget”, er en spejlvending af den forsvundne undren, der anråbes i III,2 0000 og en genklang af den voldsomme oplevelse af at være i enrum vi finder i IV,1 00000 og i V,3 00000. Den hænger selvfølgelig sammen med den efterfølgende ”hærgen / der må æde / den hærgede verden / i sig igen” som hovedet over porten, der med sin mund ”sluger hvert ord / der bliver sagt” i III,3 000. Denne rasen og hærgen står syntaktisk i ufuldstændige sætninger – som om de også har ædt af sig selv. Inden for det første punktum findes intet verbal, kun substantivet ”rasen” med sine forskellige bestemmelser. Ordet hærgen er derimod forsynet med to bestemmende ledsætninger, men også her mangler der en

hovedsætning. Teksten fortsætter derefter med en lang sætning bestående næsten udelukkende af gentagelser af passager fra forskellige steder i digtet, ofte fra strofer, der også har fire ringe. ”Altid” er en intern gentagelse i strofen. I digtet i øvrigt forekommer ordet kun i sammensætningen altidspresens (som også breder sig); angående ordet ”verden” kan vi konstatere, at det findes over tyve gange, altså næsten overalt i digtet; her forekommer det for sidste gang og findes således ikke i del VII, der direkte beskriver verden, som vi opfatter den med vores sanser og sådan som den fremtræder i sproget. Som vi ser består sætningen af en labyrinth af gentagelser med meget få enestående udsagn imellem. På den måde refererer sætningen primært til andre dele af teksten og kun sekundært til omverdenen.

Her finder vi også ordet ”synlig” for fjerde og sidste gang i digtet. Det begyndte i IV,2 hvor forestillingen om at anemonerne skulle kunne se digtjeget fremsættes for første gang – og benægtes. Den kommer igen i VI,2 hvor mimoserne ser hende, og til sidst i strofen bliver sorgen synlig, ligesom omsorgen bliver det i VI,3. Til sidst er det huset som et vandfald af billeder, der bliver synligt. Der er altså tale om en gensidig synlighed, jeget – og vi – ser verden og verden ser jeget – og os. Den gensidige relation mellem jeget og verden består i en gensidig synlighed, verden bliver set, men ser også tilbage.

Femte strofe

Med som til sprog
intet andet
end himmel,
ingen hamren
med knyttede
næver,
kun digtet
der frit
folder
fremtiden ud
som en faldskærm
af silke og stilhed,
en vifte
af skiftet belysning,
lidenskabelig
stjernesendt
stejl
lige gyldighed
spundet
til sind,
mens vi går
på vores egen
lidt rullende måde
rundt om solen.
Så er vi ved huset. (39f)

Første vers i denne den sidste strofe i del VI er et ordret citat af Mallarmés sonet ”Éventail (de Mme Mallarmé)”, som også står som epigraf til SCENEN konnexiteter 2 i *det*. I Poul Borums oversættelse begynder den således:

Med som til sprog
bare en smælden mod himlen
løsriver det fremtidige vers
sig fra sit dyrebare logi.¹³⁰

Som det fremgår sætter Inger Christens tekst en dialog i gang med Mallarmés og siger den imod; Mallarmés ”fremtidige vers” bliver til ved en voldelig proces med løsrivelse og smælden. Hos Inger Christensen er det digtet, der folder fremtiden ud og lader den dale ned som en faldskærm, mens den eller det (fremtiden og/eller digtet) i sin udfoldelse lignes ved både spindelvæv og vifte. Digtet – eller fremtiden – lander ved huset i samme øjeblik, som dets to beboere gående på deres egen lidt rullende måde kommer frem til: ”Så er vi ved huset.” Alt og alle stråler sammen i denne ankomst, denne gentagne ankomst, genkomst; teksten, den digtende mor, det legende og undrende barn og læseren omfattes af dette ”vi”.

4.5 Del VII: Den fysiske verden

Del VII er den del af digtet, hvor ”vi taler / vores eget / tydelige / sprog.” Således skulle sidste vers i del VI, ”Så er vi ved huset” kunne gentages som indledning i del VII, eftersom denne er en gentagelse af ankomsten. Her genfortælles hvad de to gør og hvordan de har det i dette hus – nu med den forskel at alting er helt konkret og kan opfattes med normal, konventionel logik. Alle ting og foreteelser, som i de foregående seks dele er drømske og abstrakte, og som ikke følger naturlovene eller sprogets vedtagne logik, er her bragt ned på jorden og beskrevet som aktiviteter, der er genkendelige under et tidsbegrænset ophold i et fremmed hus. Vi får en ganske konkret beskrivelse af dagene i huset, hvad de gør, hvad de snakker om, og hvad de tænker. De gør det fint i huset, bader, køber ind, laver mad, leger, tegner og skriver, går til legepladsen, taler sammen, sover; det hele beskrives i et tydeligt, konkret sprog, og læseren kan let danne sig et billede af deres liv i og omkring huset, et liv fuldt af store og små handlinger hele tiden skildret i præsens. Denne del af digtet er som en variation over temaet ”Min sommerferie” et klassisk emne for en dansk stil, som Inger Christensen også har brugt i *Det maledede værelse* og i børnebogen *Den store ukendte rejse*. I det store og hele indeholder del VII alle de indtryk fra

¹³⁰ Poul Borums oversættelse findes i Friedrich, Hugo, *Strukturen i moderne lyrik: fra Baudelaire til i dag*, Arena, København, 1968, side 101. Den franske originaltekst findes i Stéphane Mallarmé, *Oeuvres complètes I*. Pléiade. Red. Bertrand Marchal. Paris: Gallimard, 1998, side 30.

omverdenen, som digtet arbejder med, og det der tilføres i resten af teksten er mentale og sproglige udviklinger af dette materiale.

4.6 Refleksion

Brev i april er nok det af Inger Christensens lyriske værker, som har den mest intrikate og systematiske sammenfletning af gentagelser. Ringene oven for hver strofe indikerer et netværk af permutationer, hvor de samme elementer sættes ind i nye sammenhæng. Sansindtryk, tanker, følelser, drømme og erindringer bringes i spil med hinanden, et spil der finder sted i sproget. I spillet indgår det, at verden ikke kun er en omverden, som vi kan erfare med vore sanser, her først og fremmest repræsenteret af synet. Verden er det, der kommer til syne når sansindtryk, tanker, følelser, drømme og erindringer i sproget, forsøger at danne en helhed. Det jeg, der erfarer omverdenen, er en del af verden, som således også bliver en del af erfaringen. Forholdet mellem jeget og verden er altså ikke blot gensidigt, de er uadskilleligt involverede i hinanden. Jeget er i verden og verden er i jeget, så at når jeget udtrykker sig i sproget, så er det verden, der udtrykker sig. Bønnen i IV,3 ”Sig mig / at tingene / taler / deres eget / tydelige / sprog” går derfor paradoksalt nok i opfyldelse, samtidigt som den er forgæves. Tingene taler selvfølgelig ikke selv deres tydelige sprog, men da både digteren og tingene udgør samme verden, taler også tingene gennem strofens tekst, denne og alle andre strofer. I sproget bliver verden synlig for jeget, og jeget bliver synlig for verden, og ikke bare synlig for de væsner, der er forsynet med synssans, men for alt i verden. I denne synlighed findes også omsorgen, ikke mindst findes den i teksten i edderkoppens spind, som gøres synligt af duggen, ”der dunede spindet så blødt”, samme omsorg som når man stopper dundynen om et barn, der skal sove. Når ordet ”dug” vendes og bliver ”gud”, som Inger Christensen i et essay betragter som omsorgen for alt levende,¹³¹ bliver det ligeledes tydeligt at omsorgen både omfatter omtanken i hverdagen og strækker sig til at omfatte et ansvar for verden og tiden, den del af verden og tiden, som er i direkte samspil med subjektet.

Man kan gøre yderligere en refleksion, som går ud fra overgangen fra den sjette til den syvende del af værket. Den sidstnævnte fremstår som en ukompliceret fremstilling af det, de to har gjort under opholdet i det fremmede hus. Den henvender sig til barnet med flittigt brug af ”du” og ”vi”, nærmer sig indimellem samtaleform, men har tidvis også karakter af indre monolog, dog hele tiden med barnet eller begge som tænkte modtagere af det, der siges. Alting kendes igen fra værkets foregående dele. De fleste elementer er gentaget flere gange, inden de til sidst fremstår som fælles oplevelser, lette at beskrive så

¹³¹ *Del af labyrinten*, side 118: ” Ikke gud sat i system som religion, men gud som menneskers omsorg for alt levende.”

enkelt at barnet kan genkende det hele, huset, vandfaldet, edderkoppen og dens spind, fuglen, den gamle kone, frugten, hunden, tingene. Alt dette flere gange gentagne er fra digtets begyndelse blevet skubbet fremad i teksten. Det er som om ordene skal sættes ind i vekslende sammenhænge, så at vi kan opdage deres forskellige betydninger, se hvordan de antager nye betydninger.

Efter at have gennemgået disse forskydninger kan de i syvende del fremstå som veldefinerede, næsten éntydige benævnelser. De er på samme gang fyldte af alle betydninger, de har gennemgået, og tømte på alt undtagen, hvad man kunne kalde deres konkretion. Huset for eksempel er først slet og ret det hus, de ankommer til i digtets første strofe. I næste er det et "vandfald af billeder", et "styrt gennem mængden af guder. Dernæst er det "som en skal kysset tynd" (12). Det knyttes til "en elektrisk hvisken" (15) og til underjorden (21). I del VI, hvor det sansede behandles inden for en rent sproglig proces finder vi huset midt i en række gentagelser af disse konnotationer (38 f), som slutter med at det står "så fuldkommen synligt for en undrende verden." Det er denne synlighed, der vises i syvende del. Huset og alt det øvrige er blevet sanset, taget ind i bevidstheden som billeder, tanker, erindringer og drømme. I denne proces bevidstgøres også sproget. Nå vi i del VI befinder os i sprogets verden, er det som vi må "træde ud af sproget" for at få øje på det. Når vi – digtjeget og læseren – er blevet bevidste om sproget, kan det i syvende del bruges til at beskrive verden. Og så med spørgsmålet, "om ikke tingene ved med sig selv at vi hedder noget andet", åbner digtets allersidste sætning helt nye verdener skabte af helt andre sprog med nye muligheder.

5 alfabet

5.1 Systemet i alfabet

Det overordnede, sammenholdende system i *alfabet* består af alfabetet i kombination med Fibonacci's talrække, 1, 2, 3, 5, 8 ..., hvor hvert tal er lig med summen af de to foregående. Værket følger konsekvent Fibonacci-rækken fra a-digtets ene linje, b-digtets to, c-digtets tre og så videre frem til m-digtets 377 linjer. Som man forstår, nærmer projektet sig det umulige, jo længere man kommer frem i alfabetet, og skulle det gennemføres fuldt ud, skulle et å-digt bestå af 514 229 linjer. Inger Christensen vælger at afslutte med et n-digt som består af 321 linjer. Ifølge systemet skulle det have været 610. En udbredt tolkning af dette er at systemet bryder sammen på grund af sine egne regler. Ud over systemet er der en fast gentagen struktur i værket. Hver gang *alfabet* begynder på et nyt bogstav i alfabetet, indledes der med en opremsning af ting og fænomener, som begynder med dette bogstav, for eksempel ”abrikotræerne findes, abrikotræerne findes” (7) eller ”nætterne findes, natskyggen findes / natsiden, navnløshedens kåbe findes” (60). I de første digte, a til e, er der derfor kun plads til denne opremsning. I digtene f til i udvikles teksten mere, men handler stadigvæk udelukkende om de ting og fænomener som begynder med disse bogstaver. Fra og med j-digtet består hver del af flere digte, og koblingen til alfabetet løsner mere og mere. Derimod finder vi i de fleste digte gentagelser af tidligere alfabetord, noget der skaber tilbagekobling og sammenhæng i værket og opmuntrer til, at man læser det som ét sammenhængende digt. Til og med f består digtene af en strofe. Derefter bliver de inddelt i flere strofer. Med undtagelse af nogle digte med to- og firelinjede strofer er antallet linjer i stroferne et tal fra Fibonacci-rækken, og ofte er antallet stigende, efterhånden som man kommer frem i digtet – på samme måde som det er i hele værket.

Også alfabetdelen af systemet gentages inde i digtet med versene ”atombomben findes”, ”brintbomben findes”, ”cobaltbomben findes” og ”defolianterne findes”. Ligesom abrikotræerne, bregnerne, cikaderne og duerne følger de Fibonacci's talrække, idet første strofe i hver af disse digte består af ét, to, tre henholdsvis fem vers, og for de første tres vedkommende slutter med strofer på fem, otte henholdsvis tretten vers. Systemet i *alfabet* er en stadigt voksende udvidelse. I modsætning til den åbne cirkularitet i *det* og *Sommerfugledalen* er *alfabet* en stadigt accelererende ekspansion – formmæssigt slutter det med at åbne sig mod det uendelige. Som man vil vide afspejler Fibonacci-rækken

fænomener i naturen som for eksempel den måde, solsikkens frø er ordnet på. At tallene tiltager i størrelse med en stadig stigende og til sidst uhåndterlig ekspansion, kan føre tanken hen på eksploderende atombomber, både selve kernereaktionen som driver eksplosionen og til paddehatteskyen bagefter, men også til vores viden om at vi lever i et univers i stadig ekspansion. Når digtets tekst handler om alt det, der findes i verden, viser formen, hvordan det kan tilintetgøres både ved et øjeblikks virkning af en bombe og ved en langsommere, men accelererende ødelæggelse af natur og miljø.

5.2 a-digtet

”abrikotræerne findes, abrikotræerne findes”. Sådan lyder *alfabets* allerførste digt – et vers og bogstavet ”a”. Digtet lægger grundstenen for læsningen af hele værket. Rytmen er rolig og samtidigt bemærkelsesværdig: anapest, daktyl, trokæ, cæsur, anapest, daktyl, trokæ. Udgangspunktet for læsningen er trygheden i det som findes, som kan benævnes for at ophæve den vanebestemte selvfølgelighed, hvormed vi betragter naturen og tingene omkring os. Gentagelsen af sætningen har en emfatisk effekt på udsagnet og giver det også en karakter af besværgelse. De to helt enslydende sætninger er alligevel ikke ens, hvis man tænker efter. Konstateringerne om abrikotræernes eksistens leder tanken til Gertrude Steins ”a rose is a rose is a rose”. Hans-Jørgen Nielsen beskriver, hvordan disse tre udsagn befinder sig på forskellige sproglige niveauer. Det andet ”is” har en metasproglig funktion og kan erstattes af et lighedstegn ’a rose is a rose = a rose’, hvor det første udsagn handler om virkeligheden, objektsprog, mens det andet er et udsagn om det første, metasprog.¹³² De to sætninger i *alfabet* er forskellige på den måde at den første er ny og ubekendt og den anden er bekendt. Desuden kan nummer to på samme måde som Gertrude Steins læses metasprogligt: ordet ”abrikotræ” findes. En anden læsemåde er at se det som en besværgelse, en læsemåde som bekræftes af den ihærdige opremsning og gentagelse af alt det som findes i resten af værket. Abrikotræerne vender adskillige gange tilbage i værket og lyser i teksten som en markør for håbet sammen med andre sammensætninger med abrikos-

Ordet ”findes” er et nøgleord i *alfabet*. I sætningen ”Abrikotræerne findes” er abrikotræerne både subjekt og objekt, grammatisk subjekt i sætningen, objekt for dem, der finder abrikotræerne. ”Findes” betyder at de allerede er der som et udtryk for det, der allerede er begyndt.

¹³² Nielsen 2006, side 54.

5.3 i-digtet

Abrikostræerne, bregnerne, cikaderne, duerne, efteråret, fiskehejren, grænserne og hviskningerne er de planter, dyr og fænomener, der indleder de otte første digte i *alfabet*, og i det niende er vi fremme ved istiderne. Her dominerer i-lyden, ikke kun som indledende vokal, men også inde i ordene, og hele digtet får en skarp lys klang, da også de fleste øvrige vokaler er fortungevokaler. Her findes den bundfrosne istid, men også det seende øjes iris og den livsnødvendige ilt. Digtet slutter dog i en voldsom pessimisme forbundet med farven hvid: ”hvidt, det er hvidt, / siger børnene, mørket er hvidt”, men det er hvidere end noget, de kender til, og den sidste sætning ”øjnene smelter” fremmaner billedet af et koaguleret brandskadedt øje – måske efter en atombombe. Digtets rytme giver indtryk af angst og besværgelse. Måske er vi midt imellem istiden og ødelæggelsen udløst af en atombombe. Hvis man læser ”en indhegnet vig / med lidt siv vil findes” som ”*én* indhegnet vig med *lidt* siv” og ligeledes med ”*lidt* hvidkløver” og ”*lidt* skivekamille”, kan det forstås som de få rester af intakt liv, der er tilbage efter den store katastrofe, og børnene der tror, at de ser hvidt er blindede fordi deres øjne har koaguleret på grund af bombens virkninger. Midt i alt dette udtrykkes eksistensen i digtet mere som et ønske end som en kendsgerning: ”ilten / især; vist vil den findes” og ”vist vil de findes, vist / vil vi findes”. Ordet ”vil” udtrykker både vilje og fremtid, og repræsenterer et intensivt ønske om det levendes, vores, fortsatte eksistens. Det er det eneste digt i hele værket som har ”findes” i futurum, ellers er det præsens og handler om her og nu. I digtets slutning ses verbet i præteritum to gange, fandtes. Verbet forekommer i dette tempus blot én gang til, i l-digtet.

I-lyden klinger skarpt gennem hele digtet. Hyppigst er sammensætningen ”is”, ikke kun i forbindelser med is som istid og isbjørn, men også i for eksempel iris, især, ibisfugl, visdom, vist og kiste. I tredje og fjerde strofe findes ilten og i fjerde også ilden, altsammen kraftfulde ord, såvel fonetisk som semantisk. I sidste strofe gentages ordet hvidt flere gange, så det næsten lyder som fuglekvidder; ”hvidt, det er hvidt”, kvittevit. Her korresponderer vokalen i – på Rimbaudsk vis – med farven hvid, og lyden ”i” får en semantisk kvalitet af farven ”hvid”. En del i-ord bliver, efterhånden som teksten skrider fremad, ophav til nye i-ord for eksempel kæden is – iris – ibis – Ikaros – virus. Denne kæde væves sammen med en anden som begynder med blomster og farver: cikorie – chromgule iris, den blå – isfugl – blåfrosne martsbække – blåelse – den chromgule sol – ildøje – blik – regnbuens iris – øjnene smelter. Den blå cikorie fører videre til irisblomsten som kan være både gul og blå; blå er også øjets iris og isfuglen. Det gule kommer tilbage med solen og forenes med det blå i et ildøje, videre igen til blikket i regnen og til regnbuens iris, som giver god mening når man betænker, at iris er den latinske betegnelse på øjets regnbuehinde. Og til sidst, når øjnene er ødelagte, bliver det ikke sort, men hvidt; ”paradismørket er hvidt”.

Du'et i i- og k-digtet

Nøjagtig midt i i-digtet optræder pludselig et du:

og inderst
i islyset intet, livagtigt, intenst,
som dit blik gennem regn; denne silende
livsstiliserende finregn, hvori som en gestus
de fjorten krystalgitre findes, de syv
krystallinske systemer, dit blik som i mit,
og Ikaros, Ikaros hjælpeløs findes; (18)

Eller rettere sagt: det som benævnes i teksten er ”dit blik” og ”dit blik som i mit, ordet ”du” findes kun i k-digtet (”kærligheden findes”). Allerinderst i islyset findes ”intet”, hvilket med ordet ”som” sammenlignes med ”dit blik gennem regn” og længere fremme også med ”som” bliver ”dit blik som i mit”, ikke ”dit blik i mit” og ikke ”dit blik som mit”. Hvis ”som” læses som et relativt pronomen, mangler der noget i sætningen; hvis det læses som et sammenlignende adverbium, forstår man ikke rigtig, hvad der sammenlignes. Alligevel eller på grund af dette bliver situationen krystalklar: et intenst øjeblik, hvor to blikke mødes i et intet, fordi dette møde ikke kan beskrives. Det, der mangler i udtrykket, fylder det med med det, som ligger hinsides det, der kan udtrykkes med ord. Fra istiderne gennem naturen og sindet er vi blevet ført længst ind i islyset, ind i intet, et intet tomt for alt andet end dette blik. Du ser mig, og jeg ser dig, og vi ser, at vi ser hinanden. Inderst i alt som findes og ikke kun ”inderst i islyset” findes relationen mellem jeget og den anden. Herindefra går bevægelsen udad og opad med Ikaros – og nedad med Ikaros, som går under, men Ikarosbørnene vil findes, Ikarosbørnene som er os. Børnene med deres livsvilje og -kraft trodser mørket ved at påstå, at det er hvidt og ved at gentage denne påstand, så at mørket til sidst er hvidere end noget andet hvidt, man kan tænke sig. Udtrykket ”dit blik som i mit” er en parallel til ”at alt / af sig selv / glider ind / i din hånd / i min”.¹³³ Således er de blikke, der her mødes i hinanden, blikke mellem to voksne elskende, mellem en forælder og et barn eller helt enkelt mellem to medmennesker.

I k-afsnittet er relationen mere problematisk, måske fordi det drejer sig om kærligheden. I første strofe har vi udtrykket ”så glemsomt din hånd puttet ind i min” – også det parallelt med ovennævnte citat fra *Brev i april*. Det der glemmes er døden, som til gengæld dominerer næste strofe, der handler om altings forsvinden. – Det er som om verbet ”forsvinder” her erstatter ”findes”. Pludselig er der en bevidsthed, ikke kun om døden, men også om at alt med tiden vil forsvinde. Først handler det om at forsvinde i naturens kredsløb for at komme tilbage og til sidst om at forsvinde for altid, hvad enten det så sker ved hjælp af os mennesker, for eksempel ved en atombombe, eller når solen engang brænder ud, og der ikke længere er forudsætninger for liv på jorden.

¹³³ *Brev i april*, side 26.

Fra dette universelle perspektiv på tilværelsen er digtet pludselig placeret i en hverdag: ”vi sidder til bords med / lidt brød, et par fisk [...] og vand / der med kløgt er forvandlet til vand” (23). Rum- og tidsperspektivet tilhører den empiriske verden; brødet, fiskene og forvandlingen af vandet – ikke til vin men til vand – bringer et bibelsk og åndeligt perspektiv ind i teksten. Her antager en uventet konflikt mellem de elskende en dimension af ”tusind historiske krigsstier”, grænser sættes op imellem dem, og du’et bevæger sig langt væk ud i stjernehimlen og flere århundreder frem i tiden, hvor det gør holdt i en forladt kålhavn – måske en af ”de sløjfede haver” i *det*. Til sidst – alligevel i et slags nærvær i nuet – står du’et og piller ”lidt bark af et træ og spiser det”, som jeget, der piller lidt rust af sin kind i digtet ”Læner mig ømt mod natten” i *Lys*.¹³⁴ Jeg-du relationen bevæger sig således fra en tid, som ligger uendeligt langt tilbage i historien ud i en fjern fremtid, i universets uendelige rum for at til sidst få alt dette til at lande i et her-og-nu, en scene, et middagsbord, hvor kontakten mellem to elskende pludselig bliver brudt. I dette digt, hvor så meget forsvinder, opstår en kløft mellem jeget og duet, og den sidstnævnte rejser sig og går fra bordet. Og ikke bare går væk fra bordet, men bevæger sig ud i universet og langt ind i en fremtid, hvor menneskene ikke findes længere – i hvert fald er der ingen som passer kålhaven. Når relationen til den anden går i stykker – om så bare midlertidigt – så handler det om noget, som går langt ud over tosomheden. Det handler om omsorgen for hinanden i den store menneskelige sammenhæng, og det handler også om vores plads som mennesker i verden og universet.

At ”mennesker, husdyr og hunde [...] / tomat, oliven” forsvinder, kan være et udtryk for døden. Ingenting tyder på, at nogen nulevende kommer til at opleve verdens undergang, men med døden ophører ikke bare subjektets liv, verden forsvinder også fra subjektet. At digtets tekst hele tiden kommer tilbage til verdens forsvinden, ødelæggelse eller undergang, kan således både handle om et universelt perspektiv og være begrænset til et subjektivt perspektiv, hvor det handler om subjektets egen død.

5.4 ABCD- ødelæggelsesvåben

Mellem alt det der findes, dukker der forskellige ting op som kan ødelægge hele skabelsen. Allerede b-digtet slutter med ”brinten, brinten”, hvor netop gentagelsen kan lyde ildevarslede. Længere fremme kommer ”dræberne”, fissionsprodukterne” og ”geværene”. Og fremme i j-afsnittet kommer et helt digt der handler om atombomben, hvilket følges af brintbomben i k-afsnittet, som begynder med ”kærligheden findes”, cobaltbomben i l-afsnittet, som begynder med ”livet, luften vi indånder findes”, og defolianterne i m-afsnittet. Masseødelæggelsesvåbnene er bevidst placeret inden for rammerne af

¹³⁴ *Samlede Digte*, side 14.

kærligheden og livet. Atombombens ødelæggelser er en del af vor historie, brug af brint- og koboltbomberne tilhører fremtiden – men truslen fra dem og angsten for dem er nutidig, og den var højst aktuel i begyndelsen af firserne med præsident Reagans oprustning i USA.

Digtet begynder med en nøgtern redegørelse for antallet døde og sårede efter atombomberne over Hiroshima og Nagasaki, fakta som bliver sværere og sværere at uholde, efterhånden som stroferne fyldes med døde og dødfødte. Det er så uudholdeligt, at teksten helt skifter fokus i tiende strofes sidste vers. Fra den store menneskeskabte katastrofe vendes blikket nu til jegets hverdag i køkkenet med kartoffelskrælning, børnenes leg og fuglens sang uden for vinduet. Nu beskrives det som en slags kædereaktion, hvordan vandhanen næsten overdøver børnene, som næsten overdøver fuglene, som næsten overdøver bladenes hvisken, som til sidst næsten overdøver himlen. De forskellige ting, som næsten overdøver hinanden, danner en kinesisk æske, som inderst omslutter stilhed og lys. Hvis man ser bort fra ordet ”næsten”, betyder teksten at vandhanen er mest højlydt, og at lydniveauet aftager successivt, efterhånden som man kommer frem i teksten. Men at vandhanen næsten overdøver børnene betyder jo egentlig at, den ikke overdøver dem, hvilket får teksten til at betyde det stik modsatte, at lydstyrken stiger jo længere man kommer frem i teksten. Ordet ”næsten” gør teksten umulig at tolke ud fra en rent sproglig logik. Men i virkeligheden er teksten let at forstå, hvis man sætter sig i jegets sted i køkkenet, for der hører man det ene øjeblik vandets plasken, i det næste børnene og så måske fuglesangen, altsammen med stilhed indimellem. I stilheden skifter opmærksomheden fra det hørte til det sete, lyset på himlen, og der opstår en association tilbage til atombomben, som for altid har forandret oplevelsen af himlens lys. Som sidste vers i digtet står det forsonende ord ”lidt” helt alene, en modifikation som er nødvendig for at klare bevidstheden om den overvældende ødelæggelse, som er indlejret i mindet om Hiroshima og Nagasaki, og som siden da ligger som en stadig trussel over os.

I digtet ”brintbomben findes” fortsætter syslerne med at koge kartofler blandet med tanken om døden. Også her sammenføjes det lille og det store perspektiv, mad på bordet og mulighederne for at overleve i verden, som den ser ud. Døden distanceres og trivialiseres ved hjælp af udtryk som ”plejer at dø” – som om det var noget man plejer at gøre, som man plejer at koge kartofler til middag. Når der tales om at dø ”en dag med almindeligt // vejr” er det et ekko af SCENEN universaliteter 2 i *det* (82), ”hvor vejret er meget forskelligt”, og der tales om at jorden forsvinder. Hele digtet er formet som en bøn om, at livet bare kan få lov til at fortsætte, sådan som kartoflerne fortsætter med at koge, en bøn der vil forvise forsøgene med kernevåben til uvirkeligheden. Til sidst forenes det store og det lille perspektiv, når jeget går ned til det ”blanke” Øresunds blå og kaster en sten i vandet, så ringene spreder sig til ”de fjerneste kyster”.

Næste masseødelæggelsesvåben er koboltbomben (for alfabetets skyld med amerikansk stavning, ”cobaltbomben”). Så vidt man ved er den dog aldrig blevet fremstillet i virkeligheden. Men idéen om at fremstille den var i en

periode meget aktuel, og måske er den endnu ikke helt skrinlagt. På grund af kobolt-60-isotopens lange halveringstid (5,7 år) skulle en sådan bombes ødelæggende virkning fortsætte i så lang tid, at man ikke kan beskytte sig imod den. Så selv om denne bombe ikke findes, så findes alligevel en sådan destruktiv indstilling i menneskeheden. Hvis ikke i virkeligheden så findes bomben i fiktionen, for eksempel i Stanley Kubricks film *Dr Strangelove* (1964).

Digtet har en anden tone end dem, som handler om atombomben og brintbomben. Trodsigheden er væk – måske på grund af afmagt over for bombens uoverskuelige virkning. Tanken på dens enorme destruktivitet, som også er tanken om at forvandle alt til intets enorme destruktivitet, tilintetgør også hvert eneste menneskes mulighed for ”at tænke på ingen verdens ting”, at bare være til. Tanken på en endelig tilintetgørelse, et definitivt intet, ”tilintetgør / alt , så det første / det altafgørende / intet ikke får lov / til at digte som / vinden kan digte / i luft eller vand”. Det intet, hvor digtningen og al anden skabende virksomhed begynder, bliver også ødelagt. Og hele tiden interfolieres udsagnene om denne destruktivitet med udtrykket ”mere er der ikke at sige”, og her aner man måske alligevel en trods, når digtets tekst fortsætter trods denne påstand. Udsagnet har også en genklang af ”det kunne være ord” og ”er cellerne ord” i EPILOGOS.

I de følgende strofer bliver udsagnet ”vil jeg leve” gentaget to gange. Det handler om at leve som i og for sig statelige og farvestrålende fugle, men ”i sin kiste af slam”, ”halvkvalt og nedpakket” og lignende absolut ikke ønskelige tilstande, så ordet ”vil” kan næppe udtrykke et ønske eller en vilje. Det må læses som futurum og dreje sig om en accept grænsende til defaitisme over for de vilkår, der tilbydes. Associationerne fortsætter da også til jegets egen halveringstid og erkendelse af egen dødelighed. Herfra vender tanken tilbage til fuglen, nu i dens funktion som redebygger og med konnotationer til Fugl Fønix. Videre i dette perspektiv giver jeget sig selv en række opfordringer til at lære af naturen og finder således et ståsted igen; ”tænk som et blad på et træ / tænker”, en sætningskonstruktion som vender tilbage senere i værket, og en tanke Inger Christensen også har udviklet i essayet ”Den naive læser”:

Når jeg skriver digte, kan jeg finde på at lade, som om det ikke er mig, men sproget selv, der skriver. [...]

Det jeg fortæller her, adskiller sig ikke i princippet fra træernes måde at sætte blade på. Biologiens selvproducerede, selvregulerende systemer er i grunden af samme art, hvad enten de kaldes træer eller mennesker.¹³⁵

I modsætning til denne hengiven sig til naturlige processer står verbet ”sikre”. Ved at bruge netop det ord for kontrollen over masseødelæggelsesvåbnene peger teksten også på den illusion om tryghed og sikkerhed, som våbenmagt hviler på. Ikke så underligt at digtjeget som modstand mod al denne kontrol bare vil falde til ro i ”læ bag en sten” og som et digtjeg eller digterjeg ”læg[ge] /

¹³⁵ *Hemmelighedstilstanden*, side 12f.

ordene til, men lad[e] / tingene ligge". Jeget kan falde til ro i tillid til naturen, hvile i væren. Her kan tingene "liste sig ind i / dit øre og hviske / til døden om at gå". Døden kan godt gå, vi ved at den findes og behøver ikke fornægte den. Den kommer når den kommer.

"Lad tingene ligge" retter opmærksomheden mod tingenes nærvær – at tingene findes og er en bekræftelse af verden og indirekte af os som mennesker – så længe vi ser tingene. Derfor kan de "hviske / til døden om at gå" (40). Man bemærker, hvor elegant det intransitive verb "ligge" bruges i forbindelse med tingene; de ligger der og gør ingenting, kan bare ligge hvor de ligger. Selv om de ikke lever så *er* de; deres væren er ikke tidsbegrænset som levende væseners. Derfor kan de sige til døden at gå sin vej. Modsætningen til tingene er ordene, som kun findes i kraft af at nogen lægger dem til til de allerede eksisterende ting. Digteren – og alle andre – kan transitivt lægge ordene til og påvirke verden. Tanken om at ordene og sproget forandrer den verden, de beskriver, er central i Inger Christensens digtning, og alligevel bliver tingene liggende, hvor de ligger. Når ordene lægges til, forandres tingene, deres benævnelse bliver en del af deres væsen. I samme essay skriver hun:

Som om de enkelte ord, uden om mig, har direkte berøring med de fænomener, de henviser til. Så det bliver muligt for verden at finde mening i sig selv. En mening, som er der i forvejen.¹³⁶

Det er denne mening, som i bedste fald kan komme frem, når en digter får ordene og tingene til at mødes i en tekst.

Digtet holdes sammen af blandt andet en intrikat fletning af gentagelser, der griber ind over hinanden. Først interfolieres "vi sikrer" med "mere er der ikke at sige"; så kommer "intet" og "digte" ind i fletningen, som efter en tilbagevenden til "mere er der ikke at sige" fortsætter med det gentagne "vil jeg leve", "vil jeg dø", som fortsætter med "jeg skal dø". Herefter tyndes fletningen ud, men der er stadig overlapninger mellem "dø" og "sagt", mellem "tænk" og "spejl, mellem "spejl" og "se". Til sidst efter en gentagelse af lethed vendes der tilbage til døden; "hvisker / til døden om at gå". Effekten af disse sammenflettede gentagelser er, at selve læsningen først mimer arbejdet med at forestille sig de to slags intet og dernæst kltringen op fra døden mod livet igen. Det er som to gentagelsesfletninger. Den første afsluttes med den ottende strofe "mere er der ikke" (38). Strofen indrammes af dette udtryk, som desuden er gentaget i tredjesidste vers. Midt i strofen stikker tre på hinanden følgende vers ud med anaforen "mere end vi". Herefter er der langt til næste gentagelse. Teksten fra "som en kongelig fugl" til "halveringstid / inderst i hjertet" består af 19 linjer med kun en gentagelse, "vil jeg leve". Derefter kommer "sådan vil jeg dø", som bliver begyndelsen til at man finder kraft og liv igen.

Hele digtet er bygget op omkring nogle få forskellige gentagelser: verbet "sikre" gentages fem gange med stigende usikkerhed og angst til følge, en angst

¹³⁶ *Hemmelighedstilstanden*, side 12.

som fejles væk med gentagelsen ”mere er der ikke at sige”, som også gentages fem gange inden for seks strofer, hvor den sjette slutter med ”mere er der ikke”. En accept som kan virke både pessimistisk og defaitistisk. Digtet fortsætter da også med nogle strofer, som skildrer fornedrelse og tab af menneskelig værdighed. Videre sker der en forsoning med vilkårene. Den tidligere dikotomi mellem ”alt” og ”intet”, som omfatter alt, er skiftet ud med dikotomien ”leve” og ”dø”, som er begrænset til at omfatte det levende, først og fremmest jegets liv. Den første dikotomi giver næsten ikke plads til noget andet. Det meste af pladsen i teksten optages af disse to ord; den anden dikotomi er ikke lige så opslugende og giver frem for alt plads og tid til at tænke, et verbum som findes ikke mindre end tretten gange inden for to strofer.

Defolianterne findes

”defolianterne findes” er et af to digte i *alfabet* som har rim. (det andet er digtet lige inden ”følger nu søvngængerruten”). Digtet har ti strofer à 5 + 5 + 8 + 8 + 8 + 8 + 13 + 13 + 13 + 13 vers, hvor strofe 3–6 har rimfletningen AAbCCbdd og 7-10 AAbCCbdeeffdd. For de sidstes vedkommende betegner ”d” ordet ”uendelighed”. Digtets to første strofer – uden rim – er en saglig beskrivelse af defolianterne og deres effekter. Overgangen til tredje strofe bliver derfor brat, når sorgen her introduceres i første strofe og derefter følges op med rimet ”morgen” i anden. Fra tør leksikontekst kastes læseren direkte ind i følelsesladede vers med næsten overdrevent tydelige rim og rytme. Mens det foregående digt – ”følger nu søvngængerruten” – har en lys og varm tone, handler ”defolianterne findes” om forurening, sammenbrud og ødelæggelse. Den bekræftelse af alt det, der findes, som indleder hvert nyt afsnit i *alfabet*, erstattes her af den ødelæggelse, som er resultatet af defolianternes, de andre giftes og radioaktivitetens virkninger. Sjette til niende strofe indledes alle med en opfordring til at se noget, som vi er vant til at opfatte som skønhed og velbehag, men det vi skal se er, at morgenstjernen ligner en udbrændt hjerne, at kilden er indtørret, at hveden ikke kan vokse, at ”den dejlige sommer [...] / forstøves og fnugger som fjer” – hvilket kan læses som en modsætning til sommeren i *det*, ”den bestøvede sommer der rejser sig af støvet”.¹³⁷

I sidste strofe, hvor alt liv er dødt, dukker jeget op; gående langs kirkegårdsmuren ser det intet andet liv end ”de forstenede duer”, der med stenhjertets hjælp finder fred, kirkegårdens og dødens uendelige fred. Når jeget færdes i dette døde landskab sker det i et rigt intertekstuelt miljø. Det går tur i alléen, Tom Kristensens allé¹³⁸, på Emil Aarestrups sne (”Paa Sneen”), og ”uendelighed” klinger af både Thomas Kingos ”Forfængelighed, forfængelighed” (”Far Verden, far vel”) og Edgar Allen Poes ”Nevermore” (”The Raven”). Freden ved digtets slutning er i første omgang den dødens fred, som findes overalt, når

¹³⁷ *det*, side 13 og 122.

¹³⁸ Tom Kristensen, ”Drengen med Æblet” i *Mirakler*, 1922. ”Sort går alléen / lurvet og ældet...”

alt er dødt og ødelagt. Men der findes også et indslag – måske på grund af rytmen – af en sjælens fred. Jeget er der jo endnu og har på en eller anden måde fundet en plads trods den omsiggribende ødelæggelse. Måske ligger der også i den stærke litterære ladning af sidste strofe en besværgelse. At ordet eller digtet skulle stoppe de destruktive processer, kan man næppe tolke ind i teksten, men muligvis at de kan etableres som modvægt de herskende tilstande. Sammenfattende kan siges, at de to rimede nabodigte er hinandens modpoler. Det første ånder håb i et menneskeligt fællesskab, det sidste slutter på en kirkegård omgivet af død eller døende natur. Dog levner ordet ”fred” sammen med interteksten en lille smule håb.

5.5 Det skrivende hjerte

I m-afsnittets syvende digt ”alfabeterne findes” finder vi følgende formuleringer, som kan læses som et manifest:

jeg skriver som hjertet
der banker skriver
skelettets og neglenes
tændernes hårets
og kraniets tavshed

jeg skriver som hjertet
der banker skriver
hændernes føddernes
læbernes hudens
og kønnets hvisken

jeg skriver som hjertet
der banker skriver
lungernes musklernes
ansigtets hjernens
og nervernes lyde

jeg skriver som hjertet
der banker skriver
blodets og cellernes
synernes grådens
og tungens råb (58f)

Digtet afsluttes med disse strofer, som bliver en gentagen hengivelse til skriveprocessen. Iøjnefaldende er ikke kun den gentagne anafor ”jeg skriver”, men også den måde som ordet ”skriver” gentages på i slutningen af sætningerne. Jeget skriver ikke kun som hjertet, der banker; det skriver som hjertet der banker *skriver*. Det bankende hjerte er selv direkte aktivt som skrivende; med sin puls skriver det. Måden at udtrykke dette på giver ikke blot gentagelsen af ”skriver” en altdominerende plads i teksten; sætningen bliver også be-

sværgende, og når den forlænges med det sidste ”skriver”, sidder det skrivende jeg med et bankende hjerte, som også skriver. Hjertet er ikke en metafor for tekstens liv, det er en agent, som selv skriver, og det er denne hjertets skriveproces, som jeg sammenligner med sin egen. Der er tale om en videreudvikling af gentagelsesretorikken fra l-digtet: ”tænk som et blad på et træ / tænk”. Hjertet, der banker, er omgivet af ”skriver” ligesom strandkanten, det tidlige forår, den barnlige sommer, et dødsmerket efterår og vinteren. Skriveprocessen vokser ud af naturens og årstidernes liv, og i de sidste fire strofer deltager alle kroppens organer og lemmer i skabelsen af det skrevne – og måske ikke kun i skabelsen af teksten, men også i gengivelsen af den. De afsluttende ord i de fire sidste strofer er et crescendo: tavshed, hvisken, lyde, råb. Denne stigende lydstyrke svarer godt til det besværgende i digtet.

5.6 n-afsnittet

alfabet afsluttes med n-delen. Inger Christensen giver selv flere grunde til at ikke gå længere i alfabetet: hun havde en deadline, hun havde ingen ”gode ord” til de næste bogstaver i alfabetet, men også at det var umuligt at fortsætte hele alfabetet ud, fordi systemet skulle ekspandere til et afsluttende å-digt på godt og vel en halv million linjer.¹³⁹ Systemet fremtvinger selv en afslutning midt i alfabetet. N-delen viser tegn på både en naturlig afslutning og et sammenbrud. Det sidstnævnte viser sig i at delen indeholder 321 linjer, hvor systemet kræver 610. Den er således kortere end den næstsidste, som indeholder 377. På den anden side ligger der en naturlig afslutning i et alfabetprojekt, når man i alfabetets bogstavsrækker er kommet frem til ”navnene”, benævnelsen, som er selve idéen med bogstaverne. Her findes også en association til Adams navngivning af det skabte i Første Mosebog.

navnenes trøst, at ingenting kaldes ved
navn, at navnløshed kaldes ved navn
at navnene findes, navne som narhvalen
nælden, navne som nelliken, natuglen
navne som natravnen, nattergalen, nymånen
navne som natlys, najader, og de anderledes
navne hvor et ord når det nævnes er en duft
som narhvalens navn for de arktiske have,
som nældernes navne for feber, som nellikens
navne for genskær af lys i fabrikskvide
nætter, som natuglens, natravnens navne
for fjer, som nattergalens navne for det at
være jordsanger skjult i de fugtige krat
som nymånens navne for Jorden og Solen

¹³⁹ Peter Øvig Knudsen, *Børn skal ikke lege under fuldmånen. Forfatterportrætter*, Brøndum/Aschehoug, København, 1995, side 234.

som natlysfamiliens navne for slægtskab
najadernes navne for det at være vandaks
og hviske najadernes navne i vinden (60f)

Også ingenting og navnløshed kan benævnes ligesom hele naturen, indtil ”hændernes føddernes / læbernes hudens / og kønnets hvisken” også er blevet til najadernes hvisken af deres egne navne.

Næste digt i n-delen er netop opbygget omkring en række geografiske navne, der alle står alene ved linjernes afslutning (62 f). De kombineres med et antal let varierede anaforer, som står for dynamikken i denne egennavnenes bastante fasthed i en rytmisk gentagelse af disse led. Disse udtryk er enten præpositionelle og angiver da en beliggenhed eller en bevægelse. Nogle linjer er hele sætninger, som har samme funktion. Indimellem angives det at noget ”ser ud som om”, en lokalitet ser ud, som om den er alene, men så viser det sig, at der er mere bag ved den. På den måde sker der en bevægelse, som bliver en rejse rundt om Jorden tilbage til udgangspunktet, hvor digtjeget tilsyneladende har befundet sig hele tiden. Undervejs angiver disse ”ser ud som om” at rejsen nu kan være slut, at Beauforts hav eller Tyrkiet er en blindgyde; men hver gang viser der sig en mulighed at komme videre. Vekselvirkningen mellem de mere dynamiske anaforer og de stillestående epiforiske egennavne giver digtet en bølgende dynamik i ét plan med en frekvens af en svingning pr. linje, mens ”som-om’erne” giver en bølgebevægelse i dybdeplanet med en langsommere frekvens. Samtidigt tjener hele denne rejse til at angive subjektets position i tid og rum. Digtets første vers gentages i slutningen: ”her står jeg så ved Barentshavet / helt alene ved Barentshavet / aften den 24. juni”. Også her ser vi en Inger Christensensk revolution.

Duerne og digtene

der er noget særligt
ved duernes måde
at leve mit liv
som en selvfølge på (67)

Duer forekommer hyppigt og spiller en væsentlig rolle i Inger Christensens tekster. Vi finder dem i det tidligere citerede indledningsdigt ”Fred” i *Græs*. I debutsamlingen *Lys* finder vi dem i digtet ”Vinger slår op over krigen” som afsluttes med et solitært ”du hud due”¹⁴⁰. Det følges op i *Brev i april* med ”dug” og ”gud”; ”som ordet dug, / og hvis man læste det spejlvendt, / ”som gud.”¹⁴¹ Her i *alfabet* indleder duerne d-digtet som lidt længere fremme også konstaterer, at digtene findes. Duerne og og digtene hører sammen, ikke kun fordi der her digtes om duer, men også fordi de gennem sprogets tilfældigheder har ordene

¹⁴⁰ *Samlede digte*, side 45.

¹⁴¹ *Brev i april*, side 11.

”du” og ”dig” som sine første stavelser. Digtet ”der er noget særligt” danner relationer på en speciel måde. Digtjeget relaterer både til virkeligheden – duerne – og til sin tekst – digtet. Men dertil kommer, at også virkeligheden relaterer direkte til teksten uden digterens eller digtjegets mellemkomst. De står lige uden for vinduet i regnen:

idag da det regner
og altid i regnvejr
lander de blødt
på husets gesims

så tæt ved det hvide
papir at de nemt
kan se om jeg digter
om duer eller regn

det kan føles forkert
at det aldrig er duerne
selv der med sindsro
digter om duer

om regnen måske
eller ruden de kun
med et rundt lille øje
ser mig så sløret igennem (67)

[...]

så regnen kan regne
og duerne lande

så blødt på det hvide
papir at jeg nemt
kan se om de digter
om mig eller dig

om regnen måske
eller freden de kun
med et rundt lille øje
ser os så sløret igennem (70)

Ved sammenstillingen af ovenstående strofer fra henholdsvis begyndelsen og slutningen af digtet fremgår det at samspillet mellem duer, digt og jeg vendes, spejles og flettes endnu en gang. I begyndelsen kan duerne ikke se, om jeget digter om duer eller om regn. I slutningen kan digtjeget nemt se, om de – duerne – ”digter / om mig eller dig”, eller måske digter de om den fred som findes i titlen på digtet i *Græs*. Vi har her et tydeligt eksempel på, hvordan Inger Christensen skaber sammenhæng i sin digtning ved hjælp af gentagelser, spejlinger, symmetrier og sammenfletninger. Gentagelser er ofte ikke helt ordrette – som her hvor ”ruden” i versets første version erstattes af ”freden” i den sidste. Symmetrierne indeholder ofte en lille forandring, så de også bliver

asymmetriske. Spejlingen af synets retning er her kun partiel – i den første version er det duerne, der kan se digtjeget digte, i den anden digtjeget der ser duerne digte, men i begge tilfælde er det duerne, der kan se ”mig/os så sløret igennem” regnen.

Digtet falder i tre dele, den første, strofe 1–8, i nutid, hvor digtjeget sidder ved vinduet og skriver med duerne i regnvejret udenfor, den anden, strofe 9–14, et minde fra Berlevågs havn, hvor jeget blev opmærksom på duernes fravær, og den tredje, strofe 15–22, består af betragtninger og tanker, som er resultatet af de to foregående dele; digtet afsluttes med en fritstående sted- og tidsangivelse ”morgen den 26. juni”, eksakt nutid, tid og sted for digterens nærvær ved papiret, vinduet, duerne og regnen. Og digtets midterste afsnit handler om fravær og nærvær. I Berlevågs havn blev digtjeget engang bevidst om duernes fravær. Dette fravær skaber et rum hos jeget, et rum som fyldes med ordene ”ikke [...]undren”, ”åbenhed”, ”fromhed”, ”felt”, ”sporing”, ”begær”, ”hule”, ”lyst”, ”undgå sin død” og til sidst ”nærvær”. Teksten går således fra et fravær, duernes, i det ydre til en række forskellige markører for fravær i det indre. Fraværet af duernes pludren vækker digtjegets bevidsthed om, at det måske bærer på en forestilling om verdens som ”et storslået soleklart felt” oversået med aftryk af duernes fødder

det var egentlig først
 i Berlevågs havn
 hvor mågerne raser
 i kulden i juni

at duernes fravær
 deres udeblevne
 grundløse pludren
 slog mig med noget

der ikke var undren
 men ganske almindelig
 dagligdags åbenhed
 næsten med fromhed

som lå der i verden
 et storslået soleklart felt
 af centimetersmå skridt
 på vinrøde fødder

en altid forelsket
 og indviklet sporing
 af mad og begær
 i dagslysets hule

en mumlen af lyst
 til sekund for sekund

at undgå sin død
og meddele nærvær (68f)

Duernes nærvær lige uden for vinduet og erindringen om deres fravær i Berlevågs havn skaber en spænding, som sætter et samspil mellem nærvær og fravær i gang. Associationskæden af ord fra ”fravær” til ”nærvær” i digtet er et eksempel på Inger Christensens måde udvikle en tekst på, fra verden derude til jegets indre verden, fra et todimensionalt, ”felt” til en tredimensional ”hule”, fra fravær uden retning, ”åbenhed”, til fravær med et mål, ”sporing”, ”begær”, ”lyst” (også her er der en bevægelse fra ydre til indre verden). Kæden afsluttes i nærværet. Nærvær og fravær er gensidigt afhængige af hinanden.

En ny associationskæde tager form i digtets sidste del. Vanddråberne på duernes fjerdragt får digtjeget til at tænke på, at skabelsen starter i et æg, altings begyndelse, hvordan et hjerte begynder at slå når ægget udvikles til et foster, hjertets nærhed til lungerne, som indånder luften, og derfra går tanken videre til ”skyernes spind”

med et fravær og straks
 med en samtidig tørst
 efter menneskers lykke
 med samtlige mulige

ord gjort umulige
 uden betydning
 så regnen kan regne
 og duerne lande

så blødt på det hvide
 papir at jeg nemt
 kan se om de digter
 om mig eller dig (69f)

Skabelsen ender med et fravær som er en tørst efter den lykke, der gør ordene umulige og betydningsløse, en verden hinsides ordene og på denne side af ordene, i den konkrete verden, hvor duerne er så virkelige, at de er landet på det hvide papir og således ikke behøver benævnes med ord. At noget har behov for at benævnes har ofte en indebyrd af det benævnedes fravær. Her lykkes digteren altså med at sætte de konkrete levende duer ned på papiret i stedet for de ord, der markerer deres fravær. Dette sker vel at mærke ved hjælp af de ord, som ifølge digtet er gjort umulige. Til sidst markerer det skrivende jeg sit eget nærvær med ordene ”morgen den 26. juni”.

”nu går drømmerne åbenlyst rundt”

alfabets sidste digt består af 44 tolinjede strofer og en afsluttende linje, som står alene, i alt 89 vers; teksten holder sig altså til det sidste til Fibonacci's talrække i

de enkelte digte, selv om der i n-afsnittet mangler adskillige vers for at systemet skal opfyldes i den henseende. Digtet præges af ødelæggelse og undergang. Det er en dystopisk beskrivelse af menneskehedens selvdestruktivitet. Drømmernes drømme hænger i laser på sine bærere, verden betragtet som paradys er ødelagt og den virkelige verden fremtræder som en bombet landsby i Vietnam på fjernsynsskærmen. Sådan er verden, børnene i hulen er vokset op og ser dette. Hverken de voksne eller deres drømme bærer dem mere. De må gå selv, se selv. De bliver i dette undergangsdigt også bærere af en lille lysstribe af håb midt i det nedbrændte landskab. Sjette og syvende strofes ”drømmenes / stof og alt hvad et menneske // ellers er gjort af flagrer / i luften” kan hentyde til det stof, vi deler med hinanden i EPILOGOS¹⁴² og ”det stof som drømme gøres af,” i Shakespeares *Stormen* (4. akt, 1. scene). Substantiver og adjektiver i dette digt betegner mest noget, der er gået i stykker, er forvitret, ødelagt. At abrikos-træerne, bregnerne, cikaderne, duerne og alt det øvrige fandtes, var udtryk for, at verden var ordnet, og man kunne have tillid til systemet. N-afsnittets sidste digt, som også besegler et brud med *alfabets* talsystem, skildrer et sammenbrud af denne orden. Alt er under nedbrydning, flagrer rundt som på en losseplads eller et sted, der for nylig er blevet ramt af en katastrofe.

hvem som helst sidder som gidsel
et sted i bevidsthedens jungle
og bygger på en kirke af sne
hvem som helst tisker om
gudernes straf om kaos der
når til sit kogepunkt længe
før tiden og hvem som helst
smisker sig usete ind hos
en halstarrig ordens patruljer
hvor de afleverer livet i pant;
kun de fattige lever af frygt
for at dø før de rige giver
endelig ordre til
noget som helst;
og mens urene løber om kap over
kloden og hjerterne fyldes med
sten efter sten der aldrig vil
falde mens maskinerne udtænker
andre maskiner som om det var
muligt at skjule at fremtiden
ingenting skjuler i dag mens der
ingenting sker mens jeg sidder
et sted i min lejlighed nærmest
apatisk i hvert fald alene med
femten kilo hvidt papir i dag
mens den elvte august langsomt

¹⁴² ”det stof vi alligevel / deler med hinanden / det stof der kan udvide / sindet / og sanserne”.
det, side 236.

men sikkert forsvinder mens
fuldmånen lukker sine øjne (72f)

Det gentagne ”hvem som helst” genlyder af ”En eller anden”, anaforen i sidste afsnit af PROLOGOS i *det*. Dette ”hvem som helst” munder til sidst ud i ”noget som helst”. Alt er eller bliver tilfældigt, så tilfældigt at ”hvem som helst” placeres hvor som helst i forhold til vers og strofe i modsætning til ”En eller anden” i *det* som havde sin faste plads som anafor. Denne tilfældighedsformel følges af et afsnit med ”mens” som et gentaget ord, der angiver samtidighed – og som stod som gentagelse allerede i ”Vandtrapper”. Samtidigt indikerer digtjegets apati en angst for det tomme hvide papir. Det handler ikke bare om angsten for et enkelt tomt, hvidt ark; jeget sidder her med hele femten kilo, som tårner sig op foran det. I TEKSTEN symmetrier 6 blev situationen farlig, da de havde fundet på papiret og det bredte sig ud over hele deres verden. Det farlige var måske netop den apati og angst, der kan opstå, når man sidder med så meget ubeskrevet papir. Og samtidigt med denne apati sker alt det, som remses op, og et andet sted på kloden dør en kvinde i en nedbrændt, ødelagt, måske udbombet landsby, og en flok børn søger ly i en hule. Der er her tale om en uhyggelig samtidighed, digterens, afhumaniseringens, katastrofens, universets, tidens. Men ifølge et af udsagnene sker der ingenting, og det er umiddelbart efter denne konstatering, at digtjeget træder frem, sidder med sine femten kilo papir og ingenting – et ingenting som kontrasteres af alle de udsagn, der indledes med mens og af hele værkets sidste beretning om kvinden, der dør og børnene, der forsøger at overleve.

5.7 Refleksion

Den dominerende gentagelse i *alfabet* er ”findes”. En del af skabelsesberetningen i *det* var at de ”fandt på” sandet, græsset og så videre. Nu i *alfabet* findes de. De forskellige fænomeners eksistens bekræftes. At findes er synonymt med at være, men kun næsten. Noget kan være til helt solitært uden at noget andet også behøver være til. Men for at noget skal findes kræves rent sprogligt, at noget eller nogen skal kunne finde det. Derfor betyder ordet også at alle de enkeltting, der findes, findes i et sammenhæng med noget andet, der kan sanse dets eksistens, se at det opfylder en plads i verdensrummet. Når *alfabet* begynder findes alting allerede. ”Abrikostræerne findes” kunne være begyndelsen på en skriftlig protokol over en inventering af fænomener i verden, et helt statisk dokument. Men verbet ”findes” implicerer tilstedeværelse af denne nogen, som har set abrikostræerne, et udtalt digtjeg eller en læser. Abrikostræerne, bregnerne, cikaderne og alt det øvrige, som findes, findes i forhold til noget andet. Denne relation sætter fra begyndelsen gang i en dynamik i teksten. Det gør også rytmen; andet digt begynder i planteriget med bregner og brombær og fortsætter med grundstoffer. Når det klinger ud med

”brinten, brinten” bliver dette ord på grund af rytmen hængende i luften, som om ordet fortsætter at gentages i tavsheden efter digtet. Det bliver hængende i bedste fald som en eftertanke, i værste som en trussel.

Keld Zeruneith ser anderledes på ordet ”findes”. Han skriver:

Sprogets dobbelthed har at gøre med [...] modsætning[en] mellem det samtidige og den indre, fremadrettede dynamik, der presser *alfabet* og udviklingen som sådan mod sin undergang. Hvad det første angår, samtidigheden, så fæstnes den verbalt på papiret med ordet ”findes”, rytmisk gentaget som bevægelse/besværgelse igennem hele bogen. Det dynamiske udløses derimod i ord som ”gør”, ”rejser”, ”fortsætter”, ”forsvinder”.¹⁴³

Jeg kan holde med Zeruneith om, at det bestandigt gentagne ”findes” betyder, at alt det, der findes, findes samtidigt. Men hvert af de fjorten afsnit begynder med, at noget nyt findes; der sker en ny begyndelse hver gang. Inden for hvert afsnit sker der en bevægelse fremad, og hvert nyt ”findes” bliver en pendling tilbage til en begyndelse. Den, som abrikoserne, bregnerne og så videre findes for (for eksempel læseren), foretager derfor repetitivt denne bevægelse frem og tilbage. ”Findes” er således ikke bare ladet med samtidighed, men også med dynamikken i relationen til den, som de forskellige fænomener findes for, og den dynamiske pendling frem og tilbage i læserens opmærksomhed. Denne pendling forstærkes af, at afsnittenes førstelinjer fra a- til i-afsnittet regelmæssigt gentages i afsnittenes første digt lidt længere fremme, for eksempel a-digtets først linje i f-digtet, b-digtets i h-digtet.

Den trussel, der begynder at hænge i luften allerede med, at ordet ”brinten” associerer til brintbomben, øger i styrke med ord som ”dræberne”, ”dioxin”, ”fissionsprodukterne”, ”geværene”. Truslen kulminerer selvfølgelig med, at atombomben, brintbomben, ”cobaltbomben” og defolianterne udtrykkeligt benævnes. Dermed indføres en ny betydning i ordet, nemlig, at det, som findes, kan ophøre at findes, en destruktiv dynamik, som så igen udløser en konstruktiv dynamik i alt det levende, der findes, et ønske at det skal vedblive at findes. Og at der fortsat skal være noget eller nogen, der kan finde dem. Ordet rummer både opbyggende og nedbrydende kræfter i sig, netop på grund af gentagelsen. I spændingen mellem gentagelsernes skabende og ødelæggende potentiale opstår besværgelsen. Det gælder gentagelsen af ”findes” såvel som alle de substantiver, som betegner verdens bestanddele. Besværgelsen er en bøn om, at tingene og livet i verden skal fortsætte at være til, og at den selvskabte ødelæggelse ikke skal finde sted.

Den samme dobbelthed gør sig gældende i digtets form. Den gentagne addition, som er en af systemets byggesten, vidner både om den tilvækst vores samfundssystem bygger på og om vores voksende forbrug af jordens resurser. Systemet ødelægger til sidst sig selv ved at vokse med stigende hastighed, og dets volumen kan således ses som en spejling af økonomernes opadgående

¹⁴³ Keld Zeruneith, ”Alfabetisk entropi” i Holk, Iben (red.), side 185.

kurver for tilvækst såvel som økologernes ligeledes stigende kurver over forurening. Det opbyggende og det nedbrydende går hånd i hånd i digtet som i virkeligheden.

I teksten forekommer børn tilstrækkeligt ofte til at de skal fornemmes som konstant nærværende. De findes som Ikarosbørn, børn til atombombernes ofre, børn der leger uden for et køkkenvindue. Til sidst er det børnene, der afslutter digtet:

en flok børn søger ly i en hule
kun iagttaget stumt af en hare
som om de var børn i barndommens
eventyr hører de vinden fortælle
om de afbrændte marker
men børn er de ikke
der er ingen der bærer dem mere

Det kan virke som om børnene er alene i verden, i hvert fald uden voksne, men helt alene er de ikke. En hare ser dem, et dyr som giver associationer til rædsel og angst. Landskabet, som i løbet af slutdigtet er blevet mere og mere øde, rummer dog disse levende væsner. Og de børn, der ikke er børn længere, kan man håbe har kraft til at være voksne. Det er til slut dem, der bærer håbet om, at verden kan leve videre. Det er det, der gør *alfabet* til noget mere end en dystopi. Måske er det netop indsigt om, at det der findes både kan skabe og ødelægge, som gør os voksne. Denne indsigt hænger også sammen med kontrasten mellem livets endelighed og tingenes i hvert fald tilsyneladende uendelighed. Det individuelle liv begyndte på et bestemt tidspunkt og vil slutte på et bestemt tidspunkt. Tingene findes både før og efter disse. Denne indsigt er drivende i *alfabet*.

det er en ekspansiv skabelsesberetning, som afrundes med, at mennesket står med sin angst midt i den skabte verden. *alfabet* er en bekræftelse af verden med indsigt, at denne verdens undergang er indbygget i dens eksistens. Teksten er fuld af tvivl om at menneskeheden kan forvalte verden uden at ødelægge den, og samtidigt gennemsyret af et ønske om at tro på, at vi skal klare det.

6 Sommerfugledalen

Det var et besøg i Brajčinodalen i Makedonien, en sonet skrevet til Brøndums forlags 25 års jubilæum og en diskussion med studenter i Hamburg, som ifølge Inger Christensen selv fik hende at bruge sonetkransen som system for et nyt værk.¹⁴⁴ Denne gang opfinder hun ikke selv systemet, men lader sig udfordre af en klassisk streng form. Om sonetten skriver Gunnar D Hansson:

En möjlig förklaring till sonettens livskraft genom århundradena [...] är just den spänning mellan nödvändigt tankeinnehåll och koncentration som sonettformen uppvisar ända från sin upprinnelse hos Lentini.¹⁴⁵

Således er allerede den enkelte sonet formmæssigt en udfordring for digteren. Udfordringen mangedobles følgelig, når det kommer til sonetkransen, som kræver fjorten sonetter, hvor sidste vers i en sonet gentages som indledning i næste, plus en femtende, mestersonetten bestående af de fjorten foregåendes første vers, alt sammen med bibeholdt rimskema og vers bestående af femfodede jamber. Det er da også svært, for ikke at sige umuligt, at finde en sonetkrans som bare kommer i nærheden af klassikerstatus i verdenslitteraturen. Det er ikke alt for hasarderet at påstå, at *Sommerfugledalen* er den første. Efter diskussionen med studenterne kom Inger Christensen frem til, at jubilæumssonetten kunne bruges som mestersonet i det, som blev sonetkransen *Sommerfugledalen*. Sine vane tro lagde hun dog yderligere en egen regel til sonetkransens, nemlig at der i hver sonet skulle findes mindst én ny sommerfugl og helst, at der skulle findes i det mindste en minimal chance at se den i Brajčinodalen.¹⁴⁶

Sommerfugle er et velvalgt emne for denne sonetkrans' udfordringer. Mange af dem har smukke, poetiske navne på dansk, og litteraturhistorisk set er de ladet med betydning som symboler for blandt andet sjælen, livets flygtighed, kærlighed og for forvandling. *Sommerfugledalen* spiller på begge disse forhold. Dertil kommer kommer en flertydighed i sommerfuglens identitet. Påfugløje for eksempel har sit navn på grund af de store øjepletter på vingerne. Men dette vingede væsen er det sidste i en forvandlingskæde fra æg til larve til puppe til imago, hvor alle fire led har identiteten påfugløje. I digtet finder vi da også både larver og pupper, og på den måde er begrebet identitet i *Sommerfugledalen* relativt,

¹⁴⁴ Knudsen, side 231

¹⁴⁵ Gunnar D Hansson, *Ärans hospital*, Albert Bonniers förlag, Stockholm 1999, side 119.

¹⁴⁶ Rex m.fl., *Inger Christensen - cikaderne findes, en portrætfilm*

som vi har set det i den tidligere digtning. Det bidrager også til at understrege forvandlingstemaet og til hele værkets svævende karakter.

6.1 Sonet I

De stiger op, planetens sommerfugle
som farvestøv fra jordens varme krop,
zinner, okker, guld og fosforgule,
en sværm af kemisk grundstof løftet op.

Er dette vingeflimmer kun en stime
af lyspartikler i et indbildt syn?
Er det min barndoms drømte sommertime
splintret som i tidsforskudte lyn?

Nej, det er lysets engel, som kan male
sig selv som sort Apollo mnemosyne,
som ildfugl, poppelfugl og svalehale.

Jeg ser dem med min slørede fornuft
som lette fjer i varmedisens dyne
i Brajčínodalens middagshede luft.

”De stiger op” er en indledning der vækker læseren. At begynde med et pronomen inden man ved, hvad det henviser til, og så slutte sætningen med at afsløre denne henvisning er en retorisk figur, som tilhører hverdagskonversationen. Både der og som første ord i et digt sætter det gang i tilhørerens eller læserens nysgerrighed, og man bliver parat til at høre hvilke ”de”, der er tale om. På den måde fremhæves ”planetens sommerfugle”. Samtidig skaber pronomenet en initial usikkerhed, da referencen er ukendt, og giver dermed digtet en svævende karakter lige fra begyndelsen. Alligevel får man i første kvartet et meget tydeligt billede af disse sommerfugle, der svæver som en sværm og en støvsky af farver, hvoraf flere også benævnes. Her gives også en indikation af, at teksten strækker sig fra det meget lille, støv og grundstof, til det meget store, jorden.

Anden kvartet er et spørgsmål, som dels handler om relationen indbildning-virkelighed, ”indbildt syn”, ”drømte sommertime”, dels om tiden, ”min barndom” og ”tidsforskudte lyn”. Fragmentariske erindringer dukker op i hjernen, og som i et lynglimt flytter jeget tilbage til barndommen. Nuets og den ydre verdens sommerfugle er her til stede samtidig med den indre verdens minder om barndommen og forestillinger om naturfænomener.

Kvartettens spørgsmål udgår fra digtjeget, som også besvarer det lige med det samme med et tydeligt ”nej”, som indleder første terzet. Sonetformens regel om en *volta* (drejning) på dette sted overholdes altså til punkt og prikke. I sine oplæsninger var Inger Christensen her nøje med at strengt overholde den

jambiske rytme med et ubetonet ”nej”, hvilket gør voltaen mindre markant.¹⁴⁷ Nej’et som dementi af indbildning og drøm forsvages yderligere, når der allerede i samme vers optræder en engel, som i næste vers maler sig selv, altså et indbildt væsen som befatter sig med billeddannelse. Englen – en repræsentant for den kristne mytologi – skal altså dementere det illusoriske eller uvirkelige i kvartetens spørgsmål, men gør det ved at male, skabe andre illusioner, og maler først et billede af en sommerfugl, hvis navn er hentet fra den græske mytologi, ”sort Apollo mnemosyne”. Den kristne og den græske mytologi forenes altså i denne engel, der maler sig selv som en Apollon, der gentager erindringen med sit tilnavn ”mnemosyne”. Aktiviteten i denne terzet er at skabe illusion.

Virkelighedstilknytningen i terzetten findes hos de fire benævnte sommerfuglearter, lyset og ikke mindst ved aktiviteten at male. For ”lysets engel, som kan male”, er vel en spejling af et jordbundet menneske, som kan digte. ”[L]ysets engel” er også et barndomsminde. Ingemanns morgensalme ”Lysets engel går med glans”¹⁴⁸ er blevet sunget som morgensang i skolen af alle børn i Inger Christensens generation. Erindring og barndoms minder er således stærkt nærværende i sonetten – trods nej’et. Sommerfuglene i sidste vers er alle farvestrålende, og de to sidste er desuden blandt de største i Europa. Det er således en iøjnefaldende og farvestrålende skare, som også forlener digtet med skønhed. Ildfuglen lyser op i terzettens sidste vers som lysets engel i første. Den sorte Apollo er således omgivet af lys både foroven og forneden. Man kan som Anne Gry Haugland reagere på at Apollo mnemosyne kaldes sort, skønt den er hvid¹⁴⁹, men det er vingerne, der er hvide, kroppen er sort som ”jordens varme krop” i andet vers. Apollo mnemosyne er altså både sort og hvid og består således i sig selv af det lys, der omgiver den og det kontrasterende mørke, som dens sorte farve står for. Med sit navn Apollon associerer den til solen, lyset og kunsten. Med tilnavnet Mnemosyne, som er navnet på erindringens gudinde og musernes moder, bliver sommerfuglen også en henvisning kunst og erindring. Dens navn og kombination af sort og hvidt fører videre til andre modsætningspar af betydning i *Sommerfugledalen* som liv og død, før og nu, virkelighed og fantasi, ydre verden og indre verden. I sidste terzet vender vi tilbage til den sansede verden, når digtjeget ser sommerfuglene, ganske vist med ”sin slørede fornuft”. De befinder sig i ”varmedisens dyne”, er altså ikke heller helt tydelige. Mellem det sete og den seende er der en fælles utydelighed.

¹⁴⁷ Inger Christensen, *Booktraders lyrikcd* nr 9, København 2000, spor 14.

¹⁴⁸ Bernhard Severin Ingemann, , *Den danske Salmebog Online*, nr. 747.

<http://www.dendanskesalmebogonline.dk/salme/747>

¹⁴⁹ Anne Gry Haugland, *Naturen i ånden. Naturfilosofien i Inger Christensens forfatterskab*, Ph.d.-afhandling, Institut for nordiske studier og sprogvidenskab, Københavns Universitet 2012, side 29.

6.2 Sonet II

I Brajčinodalens middagshede luft,
hvor al erindring smuldrer, og det hele
i lysets sammenfald med plantedele
forvandler sig fra duftløshed til duft,

går jeg fra blad til blad tilbage
og sætter dem på barndomslandets nælde,
naturens mest guddommelige fælde,
der fanger hvad der før fløj væk som dage.

Her sidder admiralen i sit spind,
mens den fra forårsgrøn, forslugen larve
forvandler sig til det vi kalder sind,

så den som andre somres sommerfugle
kan hente livets tætte purpurfarve
op fra den underjordisk bitre hule.

Overgangsverset, som jeg vælger at benævne de sidste vers i en sonet, som er identiske med det første i næste, ”i Brajčinodalens middagshede luft” betegner som slutvers den lokalitet, hvor sommerfuglene stiger op og iagttages af digtjeget. I anden sonet indleder udtrykket en almen beskrivelse af dalen og hvad der sker der. I den anden kvartet ser det ud, som om digtjeget klarer det, som ”alle konger” ikke magtede i Brorsons salme ”Op al den ting som Gud har gjort”, nemlig at sætte det mindste blad på en nælde.¹⁵⁰ Også denne salme tilhører den kanon af salmer, som danske børn har lært udenad i generationer. Foruden på denne måde at hentyde til barndommen giver teksten et billede af digteren, der med ordets magt, ”naturens mest guddommelige fælde”, kan fange ”hvad der før fløj væk som dage”. Fortidens dage fanges ind med erindringen, så de kan beskrives på digtværkets blade. Gentagelserne af Ingemanns og Brorsons kendte salmer har en dobbelt virkning, dels den allerede nævnte association til barndommen, dels derved at salmernes tekster handler om solopgangen henholdsvis naturens guddommelige under. Dette giver billederne både tyngde og lethed, tyngde gennem den dobbelte forankring, lethed gennem at læserens opmærksomhed må flyve frem og tilbage mellem de to associationsområder.

I anden kvartets tredje vers finder vi både naturen og det guddommelige, som således bogstaveligt talt er hinanden nærstående. I Inger Christensens tekster fremstår naturen som guddommelig, ikke mindst med tanke på at hun ser Gud som omsorgen om alt levende. Det samme ses i behandlingen af lyset, som i første sonet blev båret frem af en engel, mens det i anden sonet via

¹⁵⁰ Hans Adolph Brorson, *Den danske Salmebog Online*, nr 15.
<http://www.dendanskesalmebogonline.dk/salme/15>

planternes fotosyntese udfører et naturens under. Associationsfeltet for nælden udvides yderligere derved, at den foregriber sommerfuglen nældens takvinge i fjortende sonet. Også admiralen her i anden har tilknytning til brændenælder, idet dens forårsgrønne larver lever på denne plante. I referencen til Brorsons salme kan man også se en foregriben af irislarverne i tiende sonet, idet man jo netop narres at tro at larverne og pupperne, når de sættes fast på piletræet kviste, er blade. Hvis man vil se naturen som en tekst, kunne man sige, at digtet her og flere andre steder opviser en intertekstualitet med naturen. I essayet ”Den naive læser” behandler Inger Christensen forholdet mellem sin digtning og naturen.

Når jeg skriver digte, kan jeg finde på at lade, som om det ikke er mig, men sproget selv, der skriver. Jeg lader, som om det er muligt at træde lidt tilbage som person og ligesom overvåge sproget udefra, som om jeg aldrig selv havde brugt det. Jeg lader altså, som om sproget og verden har deres egne forbindelser. Som om de enkelte ord, uden om mig, har direkte berøring med de fænomener, de henviser til. Så det bliver muligt for verden at finde mening i sig selv. En mening, som er der i forvejen.

Det er bare noget jeg lader som om. Men jeg føler også, det er noget jeg er nødt til. Jeg er nødt til at finde mening i verden, ikke fordi det er noget jeg beslutter mig til, måske ikke engang, fordi det er noget jeg ønsker, men fordi jeg som en anden indfodt, på samme måde som et træ er indfodt, ja virkelig som en indgroet del af verden, ikke kan undgå at skabe mening, den mening, som er der i forvejen, og som ustandselig forvalter sin egen forvandling, som det vi forstår ved at overleve.

Jeg kan også sige det på en anden måde. Det jeg fortæller her, adskiller sig ikke i princippet fra træernes måde at sætte blade på. Biologiens selvproducerende, selvregulerende systemer er i grunden af samme art, hvad enten de kaldes træer eller mennesker.¹⁵¹

Essayets søgen efter mening og sammenhæng er måske den samme, som kommer til udtryk i hendes brug af systemer og faste former. Naturen har sine naturlove, og inden for disse har den frit spillerum, som for eksempel når tilfældigheden iblandt råder, ligesom digteren har frit spillerum inden for de rammer, hun har sat op for sin aktuelle digtning.

Fra første sonets opstigen er vi i begyndelsen af anden sonet så småt kommet ned på jorden, hvor plantedelene findes og jeget kan gå omkring. I sidste terzet fortsætter denne bevægelse, når den til sind forvandlede admiralslarve skal ”hente livets tætte purpurfarve / op fra den underjordisk bitre hule”. ”Sind” rimer her på ”spind” og påmindelse om den tætte sammenvævning af de to begreber i *Brev i april*:

¹⁵¹ *Hemmelighedstilstanden*, side 12f. Først publiceret i Berlingske Tidende 1991. Inger Christensen er her inde på en romantisk tanke som John Keats udtrykker i et brev til John Taylor den 27. februar 1818: ”if poetry comes not as naturally as the leaves to a tree, it had better not come at all.”

Og her undervejs mens vi går,
mens vi følges
med jorden,
[...]
bliver sindene
spundet
som en verden
omkring os.

Det er med sindets hjælp vi kan dykke ned i den underjordiske hule.¹⁵² At digteren har valgt purpur som livets farve harmonerer både med underjordens relative mørke og med den stemning af farvepragt, magt og status som findes i hele digtet – græske guder, admiral og kejserkåbe. Eftersom omslaget på førsteudgaven af *Sommerfugledalen* er purpurfarvet, kan udtrykket også læses metapoetisk.

6.3 Sonet III

Op fra den underjordisk bitre hule,
hvor kældermørkets første drømmekryb
og al den grusomhed, vi helst vil skjule,
lægger bunden under sindets dyb,

op stiger Morfeus, dødninghoved, alle,
der vender aftensværmersiden ud,
og viser mig, hvor blødt det er at falde
ned i det askegrå og ligne gud.

Kålsommerfuglen fra en eng i Vejle,
den hvide sjæl, som har en tegning malet
af altings flygtighed på vingens spejle,

hvad vil den her i denne dystre luft?
Er det den sorg, mit liv har overhalet,
som bjergbuskadset dækker med sin duft?

I tredje sonet går bevægelsen mest ”op fra den underjordisk bitre hule”, som foruden purpurfarven også rummer ”drømmekryb” og ”grusomhed”, fænomener vi ikke gerne henter op i lyset, men som også tilhører tilværelsen. De findes der sammen med purpurfarven. Af sig selv stiger nu Morfeus, dødninghoved og alle andre natsværmerer op fra underjorden. Man ser her et raffineret samspil mellem sommerfuglene og den litterære intertekst. ”Aftensværmer” er synonymt med natsværmer, en benævnelse der også omfatter ”dødninghoved”. Kun Morfeus, spejlbredpande, er en dagsommerfugl, men dens navn, som

¹⁵² *Brev I april*, side 18.

betyder søvn, giver associationer til natten og selvfølgelig også til Orfeus. Underjorden, natten og Orfeus kan alle forbindes med dødsriget. Det er derfra livets farve – og Eurydike – hentes op, og det er der man finder ”bunden under sindets dyb”. Livet og døden sameksisterer dernede – er helt afhængige af hinanden som de er i sproget – uden liv ingen død og omvendt. Men Morfeus og natsværmerne stiger op og frister digtjeget til at lade sig falde, som når djævelen i Matthæusevangeliet frister Jesus til at lade sig falde fra toppen af templet¹⁵³ - deraf udtrykket ”ligne gud”. De opadstigende sommerfugle og natsværmere viser digtjeget, at det er blødt ”at falde / ned i det askegrå”. Også asken associerer til døden, som asken i en urne. At falde står her som modsætning ikke bare til at stige, men også til at svæve. At holde sig svævende mellem himmel og jord ligesom sommerfuglen, at bekræfte både livet og døden, at finde sig i det spændingsfelt, er at leve.

I første terzet er vi oppe i lyset igen, når kålsommerfuglen kommer flyvende ”fra en eng i Vejle”. Vores viden om, at Inger Christensen er opvokset i Vejle, gør også dette til et barndomsminde. Sonettens nu er fyldt med fortid, barndom, og fremtid, døden. Det sidste markeres ved at det, som er malet på kålsommerfuglens vinger, er ”altings flygtighed”. Også i det helt korte tidsperspektiv – sonetkransens – ses der både tilbage og frem; kålsommerfuglen er malet i lighed med de tre sommerfugle i første sonet, og ”vingens spejle” foregriber spejlingerne i tolvte sonet. I sidste terzet slår dysterheden igennem igen med spørgsmålet, hvad sommerfuglen gør der i dalen. Svaret er et nyt spørgsmål, om den kan være den sorg, som digtjeget i sit liv er løbet forbi og væk fra, ”har overhalet”, en sorg ”som bjergbuskadset dækker med sin duft”. Spørgsmålet er ikke om sommerfuglen repræsenterer eller er et billede af sorgen, men om den *er* sorgen.

6.4 Sonet IV

Som bjergbuskadset dækker med sin duft,
at blomstringen har rod i alt det rådne,
det skyggefulde, filtrede og lådne,
en vild og labyrintisk ufornuft,

kan sommerfuglen med sin flagren dække,
at den er bundet til insektets krop,
man tror det er en blomst der flyver op,
og ikke denne billedstorm på række,

¹⁵³ Matt. 4,6: ”Hvis du er Gud søn, så styrk dig ned; thi der står skrevet: Han skal give sine engle befaling om dig, og de skal bære dig på hænder, for at du ikke skal støde din fod på nogen sten.”

som når en sværmer, spinder, måler, ugle,
der hvirvler farvens tegnfigur forbi,
tilkaster os en gåde som skal skjule,

at alt hvad sjælelivet har at håbe
hinsides alt er sorgens symmetri
som blåfugl, admiral og sørgekåbe.

Ligesom drømmekryb og grusomhed i foregående sonet lå under ”sindets dyb” – formodentlig skjult – dækker blomstringen over ”alt det rådne / det skyggefulde, filtrede og lødne”, som blomsterne har sine rødder i. På samme måde kan sommerfuglen se ud som en blomst, og man kan se bort fra, at dens smukke vinger er bundet til noget så uskønt som en insektkrop. Verset ”man tror det er en blomst der flyver op” fungerer virkelig som en blomst, der flyver op, det kommer som en pludselig indskudt bemærkning i et overrasket tonefald som i talesprog – med bibeholdt jambisk rytme. Det der flyver op er ikke en blomst, men en hel billedstorm, som består af en opremsning af flere familier i sommerfugleordenen, ”sværmer, spinder, måler, ugle”. Billedstormen er tvetydig; først opfatter man det, som at disse insekter er billeder som stormer frem, men ordet konnoterer også ikonoklasme, ødelæggelse af billeder. Denne række af insekter ”hvirvler farvens tegnfigur forbi”, et vers der vækker mistænksomhed, da de fleste af disse natsværmere er grålige og brunlige – og det er måske sådan sætningen skal tolkes, at ”forbi” er en efterstillet præposition; natsværmerne er hvirvlet forbi farverne, afstår fra dem for at i stedet ”tilkaste os en gåde”. Gåden kan være det rent praktiske, at de er meget sværere at artsbestemme end dagsommerfuglene, som da også konsekvent benævnes med artsnavne i digtet, mens sværmerne med flere her benævnes gruppevis. At tilkaste os en gåde kan både betyde at de kaster den til os og – som Anne Gry Haugland noterer¹⁵⁴ – at de tilkaster den for os, som man tilkaster, altså dækker for eksempel en grav. De præsenterer altså ikke kun en gåde; de skjuler den også. Og gåden skal så igen skjule, at alt, hvad vi har at håbe på, er ”sorgens symmetri”. Her gentages fra foregående sonet den sorg, som var blevet overhalet af livet, måske netop fordi den er både gådefuld og skjult. Her åbenbares ”sorgens symmetri” ”som blåfugl, admiral og sørgekåbe”; ikke mindst den sidstnævnte har potentiale til at påkalde den opmærksomhed, som sorgen behøver for at blive håndteret. At sorgen er symmetrisk kan handle om den forbindelse mellem sorg og omsorg, som vi så i *Brev i april*. Symmetrien kan ses som en sommerfugl, hvor venstre vinge er sorgen over det vi mister i løbet af et liv. Denne sorg spejles i højre vinge som omsorg, den omsorg alle mennesker har været genstand for på tidspunkter, hvor de ikke har kunnet klare sig selv, og den omsorg man som menneske viser skabelsen i almindelighed og medmennesket i særdeleshed. Mellem vingernes sorg og omsorg findes sommerfuglens krop som symmetriakse. Derfor finder vi ikke blot ”sorgens

¹⁵⁴ Haugland, side 74.

symmetri” i den mørke sørgekåbe, men også i de mere farveglade admiraler og blåfugle. De farvestrålende sommerfuglebilleder kan arbejde videre i sonetkransen.

”[M]an tror det er en blomst der flyver op” er et vers, der stikker ud i hele digtet. Det første man slås af, er hverdagstenen, som kommer temmelig pludseligt midt i sonetten. Men det er nok et samspil mellem form og indhold, som giver det en særstilling. Anden og fjerde sonet er de eneste med abba-rim i kvartetterne, og her i fjerde sonets anden kvartet er rimet i andet og tredje vers mandligt. Ellers er der en overvægt af kvindelige rim i hele digtet. Trods at det pågældende vers holder en streng femfodet jambisk rytme, stikker det ud; ”blomst” er versets mest betonedede ord, og det alittererer på ”bundet” i verset ovenfor; sommerfuglen er bundet til insektets krop, men blomsten er med sin stilk bundet endnu fastere til jorden. Det er derfor ekstra overraskende at høre, at den ”flyver op”, og denne afslutning på verset med betoningen på ”op” får netop det ord til at flyve op i det blå – som fuglen, ordet og stenen der flyver op i *det*¹⁵⁵ – og forsvinde mod himlen, som sommerfuglen, der flyver op fra en blomst. Billedligt kan man sige, at hele sonetten er som en samtale under en spadseretur i en have. Når en person så pludselig får øje på denne ”blomst”, som er helt anderledes og måske med større farvepragt end de øvrige og peger på den, så flyver ”blomsten” op. På samme måde fremstår verset i sonetten. Det flyver også op, inden strofen slentrer videre i haven – ”og ikke denne billedstorm på række”.

6.5 Sonet V

Som blåfugl, admiral og sørgekåbe
i farvens periodiske system
ved hjælp af blot den mindste nektardråbe
kan løfte jorden op som diadem.

som de i farvens klare sorgløsheder,
lavendel, purpur, brunkulssorte,
præcist indlejrer sorgens skjulesteder,
skønt deres glædesliv er alt for korte,

kan de med deres sommerfuglesnabel
opsuge verden som en billedfabel,
så let som med et kærtegns glideflugt,

til alle glimt af kærlighed er brugt,
kun glimt af skræk og skønhed går i ring,
som påfugløje flagrer de omkring.

¹⁵⁵ *det*, side 15, 37, 39, 55 og 98.

Blåfuglen, admiralen og sørgekåben, der i sonet IV var billeder af sorgen, placeres nu i et periodisk system. Farvens periodiske system er Inger Christensens eget påfund; i virkeligheden er det grundstofferne og ikke farverne, som af naturvidenskaben er ordnet i dette system. At farverne også ordnes på denne måde kan ses som noget, der trækker en forbindelse til første sonets farvestøv, der betegnes som ”en sværm af kemisk grundstof”. Måske findes der en selvironisk pointe i at digteren, der strukturerer sine digte i systemer, her vil systematisere også sommerfuglenes farvesværm. Når sommerfuglene arbejder med at løfte nektardråber op fra blomsterne, sammenlignes det med at løfte jordkloden ”som diadem”. Det er drabelige sammenligninger både for sommerfuglene, der påregnes enorme kræfter, og den mindste dråbe, der både bliver stor som jordkloden og pragtfuld som et diadem. Det sidstnævnte skyldes selvfølgelig dråbens sfæriske form, og at den ligesom en diamant i et diadem bryder lyset i alle regnbuens farver. Således foregribes også regnbuen i fjortende sonet. Sommerfuglene tilerkendes dog ikke kun fysisk styrke, de kan også i deres farvepragt – nu i den mere dystre del af spektret – ”indlejre sorgens skjulesteder”. Ligesom de klarer at bære disse materielle og mentale byrder, kan de ”opsuge verden som en billedfabel”. Det som teksten her lader os forstå, er, at sommerfuglene kan afbilde hele verden med dens naturlove og dens sorger.

Første kvartet har en spændvidde fra det mindste, ”den mindste nektardråbe”, til det største, ”jorden”. Det mindste er et billede af det største. Derfor kan de også ”opsuge verden [...] / så let som med et kærtegns glideflugt”. Anden kvartet slutter med tage tidsperspektivet og livets endelighed op, ”deres glædesliv er alt for korte”, hvilket følges op i sidste terzet, ”til alle glimt af kærlighed er brugt”. Kærligheden er altså endelig, mens ”glimt af skræk og skønhed går i ring” (for eksempel i en sonetkrans). De to kvartetter i denne sonet er konstruerede som sammenligninger, og i den første er der yderligere en underordnet sammenligning; den findes i ledsætninger, hvis hovedsætning er den første terzet. Første vers i sidste terzet er en efterhængt ledsætning og de sidste to vers en ny hovedsætning, som er afskilt fra det foregående med komma og ikke punktum. I og med at hele sonetten rummes inden for et punktum, understreges den som en helhed – en billedfabel, da den udelukkende består af billeder. Dette er tilfældet både semantisk og formelt set: semantisk i kraft af det sommerfuglene afbilder og af ord som ”billedfabel” og ”glimt”, formelt i kraft af de mange som'er, som alle fungerer som sammenlignende adverbier. Til trods for at ”glimt af skræk og skønhed går i ring”, flagrer de alligevel omkring som påfugløje. System og orden sameksisterer med kaos og tilfældighed. Påfugløjet har fået sit navn efter de øjepletter, den har på vingerne. De er de største, man finder på nogen sommerfugl i Skandinavien, og det er dem man forestiller sig, når døden i mestersonetten ”ser dig an fra sommerfuglevingen”. Det andet forhold er at navnet påfugløje ikke refererer til påfuglens øje, men til de store øjepletter man ser på påfuglehannens udfældede hale. Navnet påfugløje er således dannet ud fra et billede af et billede af et øje, en billeddannelse i flere led ligesom kulisserne i SCENEN symmetrier 3.

6.6 Sonet VI

Som påfugløje flagrer de omkring,
jeg tror jeg går i paradises have,
mens haven synker ned i ingenting,
og ordene, der før var til at stave,

opløser sig i falske øjepletter,
dukatfugl, terningfugl og Harlekin,
hvis gøglerord om kiselhvide nætter
forvandler dagens lys til måneskin.

Her gror de stikkelsbær- og slæenbuske
som ligegyldigt hvilke ord du spiser
gør livet sommerfuglelet at huske.

Skal jeg måske forpuppe mig og måbe
ved alt, den hvide Harlekin fremviser
og foregøgler universets tåbe.

”De” fortsætter med at flagre omkring i sjette sonet, et ”de” som kan referere til ”glimt af skræk og skønhed” i foregående sonet, men som også kan stå som et pronomen, der optræder før sin reference ligesom hele værkets første ord, og således referere til ”dukatfugl, terningfugl og Harlekin”. Den kombinerede fremad- og tilbagegribende proces, som gentagelserne i sonetternes indledningsvers står for, udvides her til pronomet ”de’s” dobbelte referencer. Digtjeget tror sig nu at gå ”i paradises have, mens haven synker ned i ingenting”. At denne have på vej til at gå under er en parallel til ”de sløjfede haver” i *det*, forstærkes af at haven nævnes sammen med ”ordene” i næste vers. I *det*, LOGOS, konnexiteter 1 hedder det:

Ord har ikke vinger.
Og de hverken har eller får blomster
men de tar eventuelle blomster
og anbringer dem i en have
som de igen anbringer
på et billede af en have
som de igen anbringer
på et billede o.s.v.
Ordene bliver hvor de er
mens verden forsvinder¹⁵⁶

Foruden koblingen til haverne i *det* finder vi her en helt eksplicit beskrivelse af billedannelsen som en *mise-en-abîme* ligesom øjet på påfugløjets vinger. De tætte sammenstillinger af ord og billeder i de to tekster legitimerer også påstanden om at ord er en form for billeddannelse – en blandt flere forskellige

¹⁵⁶ *det*, side 53.

slags. Gøgleren Harlekin kan da også med ord forvandle dag til nat. Terningen i anden kvartetets ”terningfugl” kommer igen i syvende sonets ”terningspil”, og den afspejler Inger Christensens syn på det tilfældige, som det kommer til udtryk her og i flere af hendes essays, blandt andre ”Terningens syvtal”.¹⁵⁷ Her er også en intertekstuel forbindelse til Mallarmés *Un coup de dés* og til den anekdotiske samtale mellem Niels Bohrs og Albert Einsteins angående spørgsmålet om, hvorvidt Gud spiller terning i universet.

Mens dette er, hvad digtjeget tror og forestiller sig i de to kvartetter, giver begyndelsen af første terzet, med sin tilbagevenden til det jordnære, dækning for betegnelsen volta. Uden hensyn til ordene så gror her ”stikkelsbær- og slænbuse”, og de ”gør livet sommerfuglelet at huske”. Det er tingene, som får hukommelsen og erindringen til at fungere, eller i det mindste gør de det lettere for den, ikke ordene. Ordene optræder som noget, der kan spises. Man kan smage på ordene og indtage dem som føde, en oral aktivitet som at tale. Her har det lille ord ”du” en foregribende funktion, idet det står som en henvendelse til både læseren og digtjeget ligesom ”dig” i mestersonettens sidste vers, ”ser dig an fra sommerfuglevingen”. Sidste terzet er et af digtets mange spørgsmål, hvor digtjeget spørger sig selv – og os, alle – om hun skal ”forpuppe [s]ig og måbe” over Harlekins gøglerier. Spørgsmålet rummer nok også en protest; formuleringen ”Skal jeg måske” er et idiom, som ofte indleder en protest eller en vægren. I denne terzet identificerer digtjeget sig først med en puppe og senere med ”universets tåbe”. Puppen er i sit ydre et fuldstændigt passivt og stumt væsen, der bare hænger spundet ind i sin kokon, men i hvis indre en fuldstændig forvandling finder sted. Her er det dog nok den passive side som konnoteres, idet vi er på vej til tiende sonets kvartetter med deres videnskabeligt korrekte beskrivelse af irissommerfuglens larve- og puppestadier – og ikke mindst dens mimetiske evner vis-a-vis piletræets blade. ”[U]niversets tåbe” kan selvfølgelig tolkes, som at digtjeget sammen med den øvrige menneskehed står som fuldstændige idioter overfor det gøglespil, vi udsættes for af Harlekin og andre af de bedragerere, der forekommer i universet. Men også tåben er tvetydig. Inger Christensen har i *det* skrevet om dårskab som en positiv egenskab – måske med hentydning til en gammel forestilling om dåren som vis:

En dåre jeg kendte fra landet
der ikke er til var min ven

Jeg hørte ham uafbrudt sige
at dårskab må holdes vedlige¹⁵⁸

Eftersom der her ikke er tale om hvilken som helst tåbe, men ”universets tåbe”, kan man forestille sig at en egenskab hos hende eller ham er ingenting at vide overhovedet.

¹⁵⁷ *Del af labyrinten*, side 115.

¹⁵⁸ *det*, side 53

6.7 Sonet VII

Og foregøgler universets tåbe
sig selv, at der er andre verdner til,
hvor guderne kan både gø og råbe
og kalde os tilfældigt terningspil,

så mind mig om en sommerdag på Skagen,
da engblåfuglen under parringsflugten
fløj rundt som himmelstumper hele dagen
med ekko af det blå fra Jammerbugten,

mens vi, der bare lå fortabt i sandet,
så talrige som nu kun to kan være,
fik kroppens elementer sammenblandet

af jord som havs og himmels mellemting,
to mennesker, der overlod hinanden
et liv der ikke dør som ingenting.

Centralt placeret i sonetkransen er syvende sonet et højdepunkt. Kærligheden og erotikken når her sit klimaks, og der opstår en stærk spænding mellem denne sonet og mestersonetten med dens dødstema i særdeleshed og med hele digtets dødstema i almindelighed. ”Og foregøgler universets tåbe” var i forrige sonet afslutningen på en hovedsætning, her er den en betinget bisætning. Hvis ”universets tåbe”, det vil sige digtjeget, det vil sige mennesket, skulle falde for fristelsen gøre sig en forhåbning om eksistensen af andre verdner – i universet, i fantasien eller i troen – så lad os komme ned på jorden ved at blive påmindet om en dag fyldt af glæde, alvor og liv. Guderne der ”kan både gø og råbe / og kalde os tilfældigt terningspil”, bliver med disse egenskaber gjort mindre. Guderne repræsenterer her alt, som forsøger at styre vore liv, forestillinger, myndigheder, medier, videnskab og religion. De kan ”gø og råbe” så meget de vil. Stillet i forhold til ”en sommerdag på Skagen” er de ikke noget at bryde sig om. Det kan også dreje sig om litterære konventioner som digtjeget nu blæser et stykke og bare giver sig hen – i hvert fald bryder digteren i denne sonet sig ikke om reglerne for rimskema i terzetterne.

Anden kvartet er et under af billeddannelse og bevægelighed. Engblåfuglen flyver frit i sin parringsflugt midt imellem himmel og hav og spejler dem begge i vingernes blå farve. Mens sommerfuglen svæver bevæger læseren sit blik først mod den, derefter op mod himlen og til sidst ned mod havet, Jammerbugten, som både er den konkrete bugt sydvest for Skagen, og hvis navn konnoterer salmebogens jammerdale. Og mens engblåfuglenes parringsleg foregår i luften forenes digtjeget og hendes elskede i sandet nede på jorden, og parallelt med sommerfuglens spejlinger af den blå farve får de elskende ”kroppens elementer sammenblandet // af jord som havs og himmels mellemting”. Sommerfuglens spejling af himmel og hav spejles igen i de to mennesker sammenblanding med

jorden, der ligesom vingernes blå farve tildeles egenskaben at være en mellemting mellem himmel og hav. At de elskendes kroppe i elskovsakten forenes med jorden giver akten en nærmest bibelsk dimension. ”To mennesker, der overlod hinanden / et liv der ikke dør som ingenting” – de to er ikke blot sammenblandede med jorden, grænserne mellem deres individuelle liv ophæves, og de overgiver sig i øjeblikket til hinanden. Indebyrden af denne skabelsesakt er at det liv, de hver for sig overlader til hinanden, ikke kan dø ”som ingenting”. Dette er det første af flere steder i digtet hvor ”ikke” og ”ingenting” eller ”ingen” kædes sammen. At denne sonet er noget særligt, fremgår desuden af, at man her finder det eneste eksempel på, at digteren har afstået fra rim; ”være” i første terzet skulle ifølge rimskemaet have et rimord i sidste terzets andet vers, som imidlertid slutter med ”hinanden”. Det er de to eneste ord i hele sonetkranen uden rimord, og denne sonet bliver således unik. Dertil kommer, at det er to stærke ord, der står uden rim, ”være” selve eksistensens infinitiv og ”hinanden” et pronomen der står for gensidighed og i forlængelse heraf næstekærlighed. Hvis man sætter dem sammen til ”være hinanden” får man, som Haugland har noteret, et komprimeret udtryk for klimakset i anden terzet.¹⁵⁹

6.8 Sonet VIII

Et liv der ikke dør som ingenting?
Hvordan hvis vi i alt det menneskeskabte,
naturens sidste selvoptagne spring,
må se os selv i det på forhånd tabte,

må se den mindste stump af kærligheden,
af lykken i en formålsløs proces,
gå ind i billedet af menneskeheden
som græsset, selv når det er gravens græs.

Hvad skal vi med den store atlasspinder,
hvis vingefang udbreder jordens kort,
den ligner mest det hjernespind af minder,

vi kysser som ikoner af de døde,
med smag af dødens kys, der rev dem bort.
Hvem er det der fortryller dette møde?

Mens ”et liv der ikke dør som ingenting” i foregående sonet helt refererede til de to individers opgåen i deres kærlighedsoplevelse, er samme udtryk her generaliseret til at handle om livet og alt levende som sådan. Som udsagnet står her er det en ufuldstændig sætning, der begynder med subjektet i en hovedsætning

¹⁵⁹ Haugland, side 115.

fulgt af en indskudt ledsætning; hovedsætningens verbal og prædikat er udeladt eller erstattet med et spørgsmålstejn. Samme tegn afslutter sonettens sidste vers, som også grammatisk er et fuldstændigt spørgsmål. Sonettens mellem-liggende tolv vers er formuleret som to spørgsmål, som dog begge afsluttes med punktum og ikke spørgsmålstejn. De bliver således ikke kun spørgende, men får også karakter af påstande: Vi ”må se os selv i det på forhånd tabte”, og vi ”må se den sidste stump af kærligheden / [...] / gå ind i billedet af menneskeheden / som [...] gravens græs”, og vi må fortsætte med at stille os selv netop det spørgsmål og alle dem, der følger af det. Det, vi skal ”med den store atlasspinder”, er at se den, som den erindring dens billede kan vække om afdøde elskede personer og den trøst et sådant billede kan bringe. At ”menneskabet” er forsynet med appositionen ”naturens sidste selvoptagne spring” understreger mennesket som en forlængelse af naturen; vi er ikke noget andet end naturen, adskiller os ikke fra den, og det vi skaber, for eksempel digte, er således også naturens skabninger. ”[D]en mindste stump af kærligheden” er en gentagelse af femte sonets ”til alle glimt af kærlighed er brugt”. I begge tilfælde er kærligheden endelig, her i ottende sonet bliver den en del af ”gravens græs”. Græsset finder vi andre steder i Inger Christensens forfatter-skab blandt andet som titel på hendes anden digtsamling og som det, de fandt på den fjerde dag i TEKSTEN symmetrier i *det*. Græsset med sine rødder har på den ene side karakter af en grundlæggende livsform, og bliver på den anden side med sin hentydning til Salmernes bog i Det gamle Testamente et billede af livets endelighed: ”Menneskets liv er som græsset, det blomstrer som markens blomster; når vinden blæser over det, er det der ikke mere, dér, hvor det stod, ser man det ikke mere.”¹⁶⁰

Også ”lykken i en formålsløs proces” tilhører det forgængelige. At processen er formålsløs handler om det formålsløse, ”det der alligevel sker af sig selv”, det tilfældige, som Inger Christensen så ofte vender tilbage til i sine tekster. Verset ”Hvem er det der fortryller dette møde?” vækker spørgsmålet om, hvilket møde der menes. Der tales om, at atlasspinderen ligner ”det hjernesvind af minder, // vi kysser som ikoner af de døde”. Rent konkret er det vi mennesker, der kysser disse ikoner, som dog er helt abstrakte minder, men som atlasspinderen er et billede af; så ”dette møde” må ses som mødet mellem mennesket og sommerfuglen, sådan som digtjeget gennem hele digtet møder sommerfuglene i Brajčinodalen. Kysset er et kropsligt møde fuldt af konnotationer: et afskedskys på den nyligt afdødes krop, to elskendes kys og eventyrets kys, der forvandler frøen til en prins. Kysset leder frem til fortryllelsen i mødet, som således indebærer en forvandling, så man kan tro, at både mennesket og sommerfuglen forvandles i en gensidig metamorfose.

¹⁶⁰ Salmernes Bog 103,15–16.

6.9 Sonet IX

Hvem er det der fortryller dette møde?
Er det min hjerne, som er bleg og grå,
der selv får lysets farver til at gløde
som andet end den sommerfugl jeg så.

Jeg så Auroras stænk af paprika,
dens blege skær af pebergrå savanne,
og tidsselfuglens træk fra Afrika
den lige vej til jordens vinterlande.

Jeg så en månemålers fine rids,
de små halvmåneformers sorte rande,
der sad på universets vingespids.

Og det jeg så var ikke kun forfløjne
syner, som en hjerne selv kan blande
med strejf af sjælefred og søde løgne.

I denne sonet er der mere entydigt tale om et møde med sommerfuglen. Spørgsmålet er, om fortryllelsen ligger i, at digtjegets egen hjerne selv fremstiller farverne eller om de kommer fra verden udenfor. Og svaret kommer i sidste terzet: det er i hvert fald ”ikke kun forfløjne / syner som en hjerne selv kan blande”, hvilket ikke udelukker, at der kan findes indslag af en sådan proces. I opremnsningen af sonettens sommerfugle kommer vi rundt i verden, ja, helt ud i universets udkant, på dets ”vingespids”. Igen huskes vi på, at jeget og sommerfuglen hver for sig og sammen er dele af verdensaltet.

I anden kvartet er der lagt megen omhu i at skildre farver og biologiske fakta korrekt uden at give afkald på de strenge krav om rim og rytme. Ordene ”paprika” og ”savanne” i de to første vers fører tankerne til varmere himmelstrøg, hvilket fuldbyrdes med ”Afrika” i tredje vers. Associationerne flyver af sted til Afrika og tilbage til Skandinavien, ”jordens vinterlande”, og blikket ser langt ud i universet og ind i den egne forestillingsverden med dens ønsketænkning om ”sjælefred”, som måske kun kan findes, hvis den bygger på ”søde løgne”. Afgrænsningen mellem jeg og omverden er på spil gennem hele sonetten, som bekræfter forskellen på indre og ydre verden, samtidigt som subjektet ses som en del af verden, og subjekt og omverden findes i et konstant gensidigt samspil. I overensstemmelse med det kan digtjeget, lige fra begyndelsen af sonetten, ikke klart definere grænsen mellem subjekt og verden, netop fordi den hele tiden sættes på spil. Når jeget udtrykker sig er det verden, der udtrykker sig.

6.10 Sonet X

Med strejf af sjælefred og søde løgne,
med dunet skær af grøn smaragd og jade
kan irislarverne, der selv er nøgne,
efterligne piletræets blade.

Jeg så dem æde deres eget billed,
som så blev foldet sammen til en puppe,
til sidst hængt op som det det forestilled,
et blad blandt andre blade i en gruppe.

Når sommerfuglen med sit billedsprog
kan overleve bedre ved at stjæle,
hvorfor skal jeg så være mindre klog,

hvis det kan dulme angsten for det øde
at kalde sommerfuglene for sjæle
og sommersyner af forsvundne døde.

De ”strefj af sjælefred og søde løgne”, der i foregående sonet havde karakter af hjernesvind, bliver her en del af irislarvernes helt konkrete måde at camouflere sig på. Både larverne og pupperne beskytter sig mod fjender ved at efterligne de pileblade, de gemmer sig i, hvilket benævnes mimicry. Bladene er også deres føde. Kvartetterne handler om denne proces, som slutter med at pupperne hænges op imellem bladene, bliver en del af deres fællesskab; forskellen mellem dyr og plante ophæves for en tid. Trods at puppen er midt i en fantastisk proces af både efterligning (mimesis, mimicry) og forvandling, er den en del af et stort kollektiv af blade. Puppens individuelle overlevelse og udviklingsmuligheder er helt afhængig af, at den kan gemme sig midt inde i mængden af blade, hvis opgave det er at samarbejde om træets overlevelse og vækst.

I første terzet påbegynder digtjeget et forsøg på at identificere sig med sommerfuglen: når den overlever bedre ved hjælp af mimicry, ved at identificere sig med de blade, den lever af, så kan digtjeget vel også på samme måde stjæle billedet af sommerfuglene og kalde dem ”for sjæle / og sommersyner af forsvundne døde”. Ligesom sommerfuglen i kvartetterne bruger billeddannelse som en del af sin forvandlingsproces og skaber en afbildning af den føde, den er afhængig af, vil digteren i terzetterne bruge sommerfuglen som camouflage for ”angsten for det øde”. Digtjeget betragter sommerfuglens adfærd og stiller spørgsmålet om ikke hun kan gøre som dem. Det udeladte spørgsmålstegn gør sætningen til en påstand eller et ønske og betvivler dermed, at en sådan efterligning af sommerfuglen kan hjælpe digtjeget til at ”overleve bedre”.

Iris er interessant ikke blot ved sin specielle brug af mimicry i forvandlingsprocessen. Selve ordet har flere vidt forskellige betydninger, som dog alle har det tilfælles, at de går tilbage til ordets oprindelige græske betydning, regnbue. Foruden sommerfuglen kan ordet blandt andet betegne et mineral, en blomster-

slægt og ikke mindst øjets regnbuehinde. Herved knyttes også denne sommerfugl til de mange øjne, der findes i digtet. Ordet ”iris” genlyder også af ”Isis og Osiris”, som igen sammen med Orfeusmyten farver livs- og døds-temaet i digtet.

Det ”dune[de]” skær af grøn smaragd og jade” skaber en forbindelse til de ”lette fjer i varmedisens dyne” som jeget ser med sin ”slørede fornuft” i første sonet. Brugen af ”dunet” om synsindtryk kendes igen fra *Brev i april*, hvor det var ”duggen der [...] / dunede spindet så blødt / som kun et under kan være”.¹⁶¹. Begge steder findes det i forbindelse med under og forvandling, måske for at skabe den tilsløring eller uskarphed, som skaber en stemning af mystik.

6.11 Sonet XI

Og sommersyner af forsvundne døde,
hvidtjørnens sommerfugl, der svæver
som en sky af hvidt med stænk af røde
blomsterspor, som lyset sammenvæver,

min bedstemor i havens tusind favne
af gyldenlak, levkøj og brudeslør,
min far, der lærte mig de første navne
på alt hvad der må krybe, før det dør,

går med mig ind i sommerfugledalen,
hvor alting kun er til på denne side,
hvor selv de døde hører nattergalen,

dens sange har en sært bedrøvet svingen
fra ingen lidelse til det at lide,
mit øre svarer med sin døve ringen.

Fristelsen til at se sommerfuglene som ”sommersyner af forsvundne døde” får i elvte sonet selskab af digtjegets erindring om bedstemor og far ind i sommerfugledalen, ”hvor alting kun er til på denne side, / hvor selv de døde hører nattergalen”. Nu er der altså ikke bare tale om syner, men også konkrete barndoms minder om bedstemoderen i sin have og faderen, der først lærte hende navnene på det levende, ligesom Adam navngav dyrene i paradiset.

Døden er stærkt nærværende i denne sonet, den nævnes eksplicit i begge kvartetter og i første terzet. Sammen med de døde går jeget ind i sommerfugledalen, ”hvor alting kun er til på denne side”. Man forstår, at ”denne side” er den ene eller den anden side af døden. I anden sonet henter admiralen livets purpurfarve ”op fra den underjordisk bitre hule”, og herfra stiger blandt andre Morfeus op i tredje sonet. To steder som helt klart har Orfeusmyten som inter-

¹⁶¹ *Brev i april*, side 11.

tekst. Sammen med oplysningen om at ”de døde hører nattergalen”, kan det tale for at ”denne side” er dødsriget. Vi er blandt de døde, men jegets øre kan svare nattergalen og kan formodes være blandt de levende. I kraft af erindringen om de døde kan disse findes på samme side som de levende. Men ”denne side” kan også være den aktuelle bogside. Kernen i sonetten er at digtjeget, som bærer på sine minder af ”forsvundne døde”, bedstemor og far, går sommerfuglene i møde i sommerfugledalen, og det er det, der beskrives som værende på ”denne side”. Og den sommerfugledal de mødes i kan være netop *Sommerfugledalen*.

Når digtjegets ”øre svarer med sin døve ringen”, er det et ekko af nattergalens sang, og hele dette billede er en parallel til blåfuglen i syvende sonet, der var en spejling af himlen og et ekko af havet. Begge billeder foregriber spejlingerne i næste sonet. Igen er nuet mættet med fortiden som minder og fremtiden som døden. Der er her et spil mellem ordene ”døde” og ”døve” både semantisk og som allitterationer. De døde kan høre nattergalen, mens det levende jugs øre plages af en døv ringen. De to ord smitter af på hinanden, så det kan være de døve, der hører nattergalen, og jegets døve ringen får et anstrøg af død. At alting kun findes på ”denne side” kan også lede tanken til möbiusbåndet, der jo kun har en side. I essayet ”Jeg tænker, altså er jeg en del af labyrinten” er möbiusbåndet et billede på den fælles tankegang mellem mennesker og verden.¹⁶² Eftersom båndets overside og underside ikke kan adskilles, findes alting – herunder livet og døden – på samme side. Polariteten er ophævet og erstattet af en gensidig samhørighed.

6.12 Sonet XII

Mit øre svarer med sin døve ringen,
mit øje med sit indadvendte blik,
mit hjerte ved, at jeg er ikke ingen,
men svarer med det kendte lille stik.

Jeg spejler mig i frost- og løvfaldsmåler
en aften i novembers egekrat,
de reflekterer månelysets stråler
og leger solskin i den mørke nat.

Jeg spejler mig i deres puppedvale,
hvorfra de nådesløst befries, når nøden
er størst i kuldens spejlbelagte sale,

og det jeg ser ved selvsyn, spejlets nøgne,
fortabte blik, er ikke bare døden,
det er døden som med egne øjne.

¹⁶² *Del af labyrinten*, side 62.

Det øret svarer på i foregående sonet kan både være nattergalens sang og – som i mestersonetten – spørgsmålet i sonet VIII og IX: ”hvem er det der fortryller dette møde?” Her i tolvte sonet er det som om ørets svar antager en mere eksistentiel karakter. Første kvartet vender opmærksomheden indad mod hjertet med det ”indadvendte blik”. Hjertet ”svarer med det kendte lille stik”, et stik som kan føles indefra ved stærk sindsbevægelse, men som også kan komme udefra og være dødeligt. I næste kvartet vendes blikket udad, og jeget ”spejler [s]ig i frost- og løvfaldsmåler”, spejler sig dels i deres evne til at reflektere månelyst og lege solskin om natten, dels i den kendsgerning, at de klækkes fra deres pupper efter de første frostnætter om efteråret. Disse tilsyneladende skøre væsner er altså også hårdføre. Klækningen beskrives også som en nådesløs befrielse – det er som en fortsættelse på historien om iris pupperne, der jo sluttede med at de blev hængt op mellem bladene.

Sommerfuglene her – eller natsværmerne som de jo er – udgør en spejlsal som er både kold og mørk, men hvor der også findes en (ganske vist ”nådesløs”) befrielse. I sidste terzet er det da også den mørke side, fortvivlelsen, der får overtaget, når jeget i spejlet ser sit ”nøgne, / fortabte blik”, et blik som teksten ikke engang vil tilskrive jeget, det er spejlets. Til sidst tilskrives blikket også døden, ”det er døden som med egne øjne”. Øjnene i teksten er oprindelig digtjegets; i spejlet bliver de spejlets, og de ser ud, som om det er dødens øjne. Således er øjnene – og billedet af dem – trefoldigt, men ”egne” i sidste vers kan også tolkes, som at døden stirrer tilbage på jeget med jegets egne øjne. Denne overlappning i tolkningen skaber en i det mindste partiel forening af subjektet, dets spejlbillede og døden. Og det spejl der ses ind i, sidder ikke på væggen i et badeværelse, det er sommerfuglene, her i deres natlige skikkelse, og derved bekræftes subjektet som en del af den natutr, det beskriver.

Sammenstillingen af blikket og døden fører naturligvis tankerne til Orfeus, som også findes i sonet III som en del af Morfeus. Også her er døden nærværende både som ”dødningehoved” og i kraft af hentydningen til Jesu fristelser i ørkenen. Sat i Orfeus’ sted er det ikke Eurydike, digtjeget vender sig imod. I stedet for at se hende forsvinde tilbage i dødsriget ser jeget direkte på døden og så alligevel ikke, for det er jo dets eget blik i spejlet det møder. Og disse blikke peger igen fremad til mestersonettens afsluttende vers, hvor det rent grammatisk ikke kan bevivles, at det drejer sig om dødens blik. Her må man dog pointere, at det øje, der sidder på sommerfuglevingen ikke kan se. I *det* så vi temaet om liv og død i udtrykket ”at uddele døden så langsom at den ligner liv” og i *Sommerfugledalen* har vi tidligere set ”et liv der ikke dør som ingenting”. Usikkerheden om, hvem der egentlig ser hvem eller blikkets dobbelte tilhørsforhold til jeget og døden, er i denne sonet endnu et eksempel på døden som proces i livet og livet som proces i døden. Anette Bøgh skriver om dette som en metapoetisk proces: ”Akkurat som livet (i proces) involverer døden, involverer skriften i proces forsvinding af mening (død).”¹⁶³ Inspireret af

¹⁶³ Anette Bøgh, ”Vingeslag” i Pape, (1995), side 180.

Derrida ser hun, at den samlede mening efterhånden forsvinder (dør) i teksten, et udslag af ”differance” den ”udsættelse” eller forskydning, der sker i teksten. Men, skriver hun, ”det er også dette fænomen, der skaber teksten. Skriften er døden i proces.”

6.13 Sonet XIII

Det er døden som med egne øjne
vil se sig selv i mig, som er naiv,
en indfødt, som er bundet til den nøgne
selvindsigt i det der kaldes liv.

Jeg leger derfor gerne skovhvidvinge
og sammensmelter ord og fænomen,
jeg leger perlemåler for at bringe
alverdens leveformer ind i en.

Så jeg kan svare døden, når den kommer:
jeg leger sandrandøje, tør jeg håbe,
at jeg er billedet på evig sommer?

Jeg hører godt, du kalder mig for ingen,
men det er mig, der svøbt i kejserkåbe
ser dig an fra sommerfuglevingen.

Nu er der ingen tvivl om at øjnene tilhører døden. Når digtjeget i foregående sonet så døden i spejlet, er det nu døden der ”vil se sig selv i mig, som er naiv”; døden stirrer tilbage på digtjeget, deres blikke krydser hinanden. Døden inkorporeres i jeget, og når døden i kvartettens første vers og livet i den sidste lige som omfavner hele strofen, inkorporeres liv og død i hinanden. Det tidligere ”nøgne,/ fortabte blik” er nu forvandlet til ”den nøgne / selvindsigt”, en gentagelse af øjets ”indadvendte blik” i begyndelsen af tolvte sonet. Der legede nat-sværmerne solskin, her gentages legen; nu er det digtjeget, der leger sommerfugl i et omnipotent forsøg på at ”sammensmelte ord og fænomen” og ”bringe / alverdens leveformer ind i én”. Når det gælder det førstnævnte, er det ikke engang formuleret som et forsøg, men som et fuldbyrdet faktum, som dog sker inden for legens rammer. Og digtjeget fortsætter legen for at kunne ”svare døden, når den kommer”, svare den med endnu et af sonetkransens mange spørgsmål: ”tør jeg håbe, at jeg er billedet på evig sommer?” Forklædt til sommerfugl vil det forhandle med døden om at undslippe den. Også her findes fortællingen om djævelens fristelser af Jesus i Matthæusevangeliets fjerde kapitel som intertekst.

”Jeg hører godt du kalder mig for ingen” i sidste terzet er tematisk en gentagelse af ”mit hjerte ved, at jeg er ikke ingen” i foregående sonet, nu med modsat fortegn; det følges da også med det samme op af et ”men”. Det jeg, der

kaldes for ingen, findes, men er skjult i det mest grandiose man kan finde i sommerfugleveden, "kejserkåbe", hvorfra jeget "ser dig an fra sommerfugleveden". Pronomenet "du"/"dig" kan i denne terzet have flere referencer. Hvis de to terzetter læses som en replik til døden, betegner pronomet selvfølgelig den. Blikket tilhører et jeg, som iklæder sig kejserlig autoritet for at imødegå påstanden om, at det skulle være ingen. Men sandsynligvis kommer denne påstand fra jeget selv, som jo allerede i første kvartet har vendt blikket indad og i foregående sonet talt om selvsyn. Det, som jeget ser an fra sommerfugleveden, skulle således være bevidstheden om sin egen dødelighed. Samtidigt er der noget dybt ironisk med dette jeg svøbt i kejserkåbe i og med en intertekstualitet til H.C. Andersens "Kejserens nye klæder", som Anette Bøgh gør opmærksom på.¹⁶⁴ Det magnifikke jeg, der tror sig iklædt kejserkåbe, har måske ligesom kejseren i eventyret ladet sig narre og er lige så nøgent og udsat som det "nøgne fortabte blik", det så i spejlet i tolvte sonet.

6.14 Sonet XIV

Ser dig an fra sommerfugleveden,
det gør jo kun lidt sommerfuglestøv,
så fint som intet skabt af ingen,
et svar på fjerne stjerneformers løv.

Det hvirvles op som lys i sommervinden,
som glimt af perlemor og is og ild,
så alt hvad der er til i sin forsvinden
forbliver sig selv og aldrig farer vild,

så det som ildfugl, iris, isblåfugl
gør regnbuen til jordens sommerfugl
i jordens egen drømmesynske sfære,

et digt som nældens takvinge kan bære.
Jeg ser, at støvet løfter sig en smule,
de stiger op, planetens sommerfugle

Verset "Ser dig an fra sommerfugleveden" bliver nu et konkret udsagn uden spekulationer om døden, når det fortsætter "det gør jo kun lidt sommerfuglestøv". Det, der "ser dig an", er så lidt at det knapt er noget, "så fint som intet skabt af ingen". Her kan man næsten tale om en kiastisk vending; nu er det den talende, digtjeget, der vil kalde sommerfuglens støv for "ingen", eller som i hvert fald sammenligner det med "intet". Alligevel er dette ubetydelige "intet" "et svar på fjerne stjerneformers løv", det er altså i kommunikation med universets fjerneste egne, og ikke bare med dets stjerner, men også med løv; der

¹⁶⁴ Pape (1995), side 179.

findes altså liv derude også. ”Løv” skal rime på ”støv”, ellers kunne der måske lige så godt have stået liv som kontrast til det støv, der forbindes med døden.

Og det er livet der dominerer i resten af sonetten ikke mindst ved hjælp af lyset. For når støvet er blevet til løv, kan det også hvirvles op, men ikke af vinden eftersom det jo alligevel ikke er løv, men af lyset, der glimter ”af perlemor og is og ild”. Den sidste kvartet slutter med at ”alt hvad der er til ved sin forsvinden / forbliver sig selv og aldrig farer vild”. Det står – i hvert fald tilsyneladende – i modsætning til de voldsomme forvandlinger, der finder sted i terzetterne. Lyset gør ved hjælp af ”ildfugl, iris, isblåfugl / [...] regnbuen til jordens egen sommerfugl” som dernæst bliver ”et digt som nældens takvinge kan bære”.

Denne sonet er altså en lang begivenhedernes kæde: øjet eller blikket, der ”ser dig an fra sommerfuglevingen / [...] er jo kun lidt sommerfuglestøv”, ja, egentlig er det som intet, som dog spejler ”fjerne stjerneformer”; deres ”løv”, som kan formodes at bestå af lys, hvirvles op af lyset, idet det glimter som ”perlemor og is og ild”, og i skikkelse af forskellige sommerfugle forvandler ”regnbuen til jordens egen sommerfugl”, inden det hele bliver til et digt, som så igen også – præcis som støvet – kan bæres op af sommerfuglen. I sonettens to afsluttende vers ser digtjeget til sidst at støvet med alle dets konnotationer ”løfter sig en smule” og ringen eller kransen sluttes når til sidst igen ”de stiger op, planetens sommerfugle”. Sommerfuglene tilhører ikke kun planeten, de er også digtets, som således bogstavelig talt ”stiger op” og holdes svævende af sin egen tekst.

6.15 Sonet XV - mestersonetten

De stiger op, planetens sommerfugle
i Brajcinodalens middagshede luft,
op fra den underjordisk bitre hule,
som bjergbuskadset dækker med sin duft,

Som blåfugl, admiral og sørgekåbe,
som påfugløje flagrer de omkring
og foregøgler universets tåbe
et liv der ikke dør som ingenting.

Hvem er det der fortryller dette møde
med strejf af sjælefred og søde løgne
og sommersyner af forsvundne døde?

Mit øre svarer med sin døve ringen:
Det er døden som med egne øjne
ser dig an fra sommerfuglevingen.

Skønt mestersonetten er skrevet først, er meningen med at placere den sidst i sonetkranen, at den skal være essensen af de fjorten første sonetter. I denne mestersonet koncentrerer sommerfuglenes flagren. Billedet er blevet lagt på billedet, sommerfuglene er steget op fra ”jordens varme krop”, ”op fra den underjordiske bitre hule”, de er blevet forvandlede fra larve til puppe til imago, de har selv forvandlet dag til nat og omvendt. Der sker en udtalet billeddannelse i teksten; i første sonet er det englen, som maler sig selv, i tredje har kålsommerfuglen ”en tegning malet”. Her benævnes første gang ”vingens spejle”, spejle som kommer igen længere fremme i værket, både som et virkeligt spejl, hvor digtjeget stirrer tilbage på sig selv med dødens øjne, som derefter suggestivt placeres på sommerfuglevingen, som man for eksempel kan se et stort øje på hver af påfugløjets vinger. Men det er jo ”kun lidt sommerfuglestøv”, skønt det samtidigt er ”et svar på fjerne stjerneformers løv”. Dette vidstrakte billede, som omfatter hele universet, trækkes her til allersidst i mestersonetten sammen til ”Det er døden som med egne øjne / ser dig an fra sommerfuglevingen”. Dette er svaret på spørgsmålet, som indleder første terzet: ”Hvem er det der fortryller det møde [...]?” De to kvartetter sammenfatter de illusioner, som skabes af alle billederne i de foregående sonetter; alle disse billeder munder ud i at sommerfuglene ”foregøbler universets tåbe / et liv der ikke dør som ingenting”. Der findes altså en bevidsthed om, at sommerfuglene ikke kun formidler livlighed og skønhed, men at de også kan narre mennesket, ”universets tåbe”, til at tro at livet ”ikke dør som ingenting”. I mødet med sommerfuglen opstår en forestilling om, at livet ikke bare forsvinder når det dør, at det kan efterlade spor. Dette er præmisserne som fører frem til spørgsmålet i terzetterne og den afsluttende konklusion. Mødet med sommerfuglene indeholder ikke kun et bedrageri fra deres side, mødet er fortryllet, jeget lader sig næsten forføre af deres ”søde løgne / og sommersyner af forsvundne døde”. Men det er som digtjeget reddes fra disse illusioner af sin egen krop og dens begrænsninger, for det er øret som ”svarer med sin døve ringen”. Svaret kommer ikke på trods af nedsat hørelse og tinnitus, men på grund af dem. Kroppens egne skavanker får jeget til at besinde sig. Og konklusionen er på samme tid et dementi af illusionen og en bekræftelse af, at livet ”ikke dør som ingenting”.

Når jeget i slutversene ser på øjet på sommerfuglevingen, som så igen ser tilbage på jeget/duet, som døden hele livet ser os an fra fremtiden, så er det et koncentrat af den proces, der har været i gang lige fra værkets første vers: disse blikke frem og tilbage mellem jeget og verden bevæger sig frem og tilbage gennem hele digtet. Sammenstiller man afslutningerne af trettende sonet og mestersonetten, ser man at blikkene går i modsat retning; i trettende er det jeget, der ser på døden, i mestersonetten ser døden på ”dig”. Og når man vel er bekendt med digtet, er det tydeligt, at hele teksten stræber frem mod disse to vers. Dette skaber en spænding som holder hele sonetkranen svævende. Man kan sige at blikkene udgør en gensidighed, og det er denne gensidighed, som er forbindelsen mellem subjektet og verden, mellem livet og døden. Forudsæt-

ningen for at døden, materialiseret som øjepletter på sommerfuglevingen, kan se, er, at subjektet ser dem. Subjektets synsakt gør i en vis forstand tingene seende i kraft af, at begge er et udtryk for verden.

Sonettens to kvartetter præges af sommerfuglenes flagren i middagsheden. De kan foregøgle os ”et liv der ikke dør som ingenting”. Det er tæt på at de kan skabe en illusion af, at døden ikke findes. Denne illusion brydes af første terzets spørgsmål, og temaet drejes fra illusionerne over til bevidstheden om døden. Mestersonetten har således også en volta, som ikke er lige så åbenbar som den i første sonet, men desto mere subtil. Men trods dette findes døden i kvartetterne som verbet ”dør”, der korresponderer med ”død” i sidste terzet. Illusionen er også til stede i terzetterne som ”fortryller”, der korresponderer med ”foregøgler” i den sidste kvartet. Der er altså tale om en sonet, som på sine egen måde overholder reglen om en volta, samtidigt med at den dekonstruerer formen gennem de nævnte korrespondancer – gentagelser.

6.16 Som’erfugledalen

Sommerfugledalens mest frekvente ord er ”som”, et flittigt brugt ord også i de tidligere værker. Allerede nogle få linjer ind i PROLOGOS læser man ”så nyt som det nu kan blive”,¹⁶⁵ og hvert digt i TEKSTEN integriteter begynder med ”som”.¹⁶⁶ I *alfabet* findes ”jeg skriver som hjertet / der banker skriver” med alle dets parallelle udtryk i stroferne omkring.¹⁶⁷ I *Sommerfugledalen* findes det i hver eneste sonet og forekommer i alt 50 gange, og man fristes at kalde digtet ”Som’erfugledalen”; allitterationen på alle sammensætningerne af ordet ”sommer” bidrager til at understrege det sommerlige i digtet. Samtidigt distancerer brugen af ”som” hele teksten fra ordenes referencer og giver sproget samme svævende karakter, som sommerfuglene har i naturen. Ordet sommer findes 26 gange i forskellige sammensætninger, heraf sommerfugl 18 gange, i alt findes stavelsen ”som” 77 gange i sonetkranen, mere end fem gange per sonet.

I det danske sprog findes ”som” i tre ordklasser, relativt pronomen, adverbium og komparativ konjunktion, et forhold som flere steder i teksten udnyttes til at hoppe fra en ordklasse til en anden når et vers gentages. Den frekvente brug af ”som” her leder tanken til Baudelaires brug af ”comme”, som ifølge Paul de Man er det mest forekommende ord i hans digtning.¹⁶⁸ Han præciserer her også, at ordets formelle opgave i sammenligninger er at opretholde balancen mellem forskel og lighed i det, der sammenlignes. Eftersom hele *Sommerfugledalen* består af billeder fra sommerfuglenes liv i vekselvirkning med den øvrige verden og med menneskelivet, medvirker ”som” overalt indenfor en billeddannelse, der

¹⁶⁵ *det*, side 7.

¹⁶⁶ *det*, side 208–215

¹⁶⁷ *alfabet*, side 58f.

¹⁶⁸ Paul de Man, , *The rhetoric of romanticism*, Columbia U. P., New York, 1984, side 248.

allerede er i gang, således at det ofte medvirker i en sammenligning inden for et metaforisk billede. Et typeeksempel er første sonets svar på spørgsmålet, om sværmen af sommerfugle er barndommens drømte sommertime: ”Nej, det er lysets engel som kan male / sig selv som sort Apollo mnemosyne”. Sommerfuglene ses som en inkarnation af en ”lyssets engel”, hvor det første ”som”, her et relativt pronomen, fører englen videre ind i forvandlingsprocessen når den kan male. Ved hjælp af næste ”som”, komparativt adverbium, opstår en regelret sammenligning mellem englen og de fire sommerfugle der nævnes.

Når ”som” findes i overgangsversene, ændrer det flere gange ordklasse fra den ene sonet til den næste. Tredje sonets pronomen ”som” i ”Er det den sorg mit liv har overhalet, / som bjergbuskadset dækker med sin duft?” bliver i fjerde sonets ”Som bjergbuskadset dække med sin duft/ [...] kan sommerfuglen med sin flagren dække” til en konjunktion. En lignende forvandling sker med adverbiet i sonettens sidste vers ”som blåfugl, admiral og søgekåbe” – som for øvrigt formmæssigt er en gentagelse af første sonets ”som ildfugl, poppelfugl og svalehale” – når ”som” i samme udtryk bliver en konjunktion, som indleder femte sonet. I tolvte sonets slutvers ”det er døden som med egne øjne” står ”som” ikke som en egentlig sammenligning, men mere som en karakterisering af en egenskab hos døden. Når udtrykket i trettende sonet forlænges til en ledsætning med ”vil se sig selv i mig, som er naiv”, er ”som” forvandlet fra adverbium til relativt pronomen. ”Som” er ikke kun en allitteration på ”sommerfugl”. Ordet kan ligesom sommerfuglen gennemgå forvandling og fremtræde i forskellige former. En fuldstændig grammatisk og syntaktisk analyse af alle digtets som’er vil sikkert kunne afsløre yderligere semantiske forskelle hos ordets anvendelse.

6.17 Sonetkransen, de gentagne vers og mestersonetten

Når Inger Christensen vælger en klassisk form som sonetkransen som ”system” for *Sommerfugledalen*, bruger hun det ikke for at have en given struktur at skabe et digt i. Anette Bøgh påviser, hvordan samspillet mellem tekstens indhold og formen er en dynamisk flimren, som også fornyer sonetkransen som form.¹⁶⁹ Det flimrende skabes både af tekstens mange sommerfugle og af den gentagelsesproces, der finder steder mellem sonetterne. Hun ser overgangsversenes gentagelser som passivitet, som en opstandsning i bevægelsen, som det øjeblik da sommerfuglevingen i sin flagren ved yderpunkterne et øjeblik står stille, inden de vender om og slår den anden vej. Når slutverset tilsyneladende ”lukker” en sonet i en slags konklusion, fortsætter det straks i sin gentagelse som overskrift for næste sonet med at åbne for noget nyt. Bøgh læser den følgende sonet som en kommentar til den foregående, en kommentar som både kommer efter som et måske ikke helt nødvendigt påhæng, men som også

¹⁶⁹ Pape (1995), side 162–173.

kommer før i sin forklaring af forudsætningerne for det den kommenterer. Sonetterne bliver derved en række kommentarer, der skubber hinanden fremad i en kontinuerlig udsættelse. På den måde holdes teksten flimrende eller svævende uden at kunne fastnagles i en konklusion.

Heller ikke mestersonetten får en sådan funktion, selv om det umiddelbart er fristende at se det sådan. Men da den består af de fjorten foregående sonetters overgangsvers (konklusioner og overskrifter), åbner den sig også mod alt dette og indgår i det spil, der opstår mellem disse vers i kraft af deres forskellige funktioner i deres tre forskellige placeringer og kontekster. Læsningen af *Sommerfugledalen* svæver også i denne dynamik af på samme tid at være foregribende og tilbagevendende. Ved læsningen af mestersonetten sker en kollision mellem forventningen om en afsluttende konklusion og gentagelsens åbnende proces mod det foregående, så at kransen i stedet for at lukke sig i en cirkel åbner sig i en spiral. Ganske vist kan det, at ”døden ser dig an fra sommerfuglevingen”, være et memento mori, men det er snarere det blik, som gennem hele digtet, i et hele tiden nærværende nu, bevæger sig mellem at se tilbage mod fortiden og fremad mod fremtiden, en bevægelse, som skaber indsigt, og som på grund af netop bevægelsen til stadighed fornyer indsigten.

6.18 Værkets to akser

I sonetkransen er der to tydelige akser som eventuelt kan placeres vinkelret på hinanden. Hvis de skal det, er den vandrette en tidsakse og den lodrette en skala med yderpunkterne virkelighed og skin, og i så fald markerer skæringspunktet på tidsaksen nuet og på skin-virkelighedsaksen sproget. Ved læsning af teksten befinder man sig altså til enhver tid i dette skæringspunkt. Man kan også i selve læsningen af digtet se en bevægelse horisontalt fremad – læseprocessen – kombineret med sommerfuglenes bevægelser op og ned i vertikalplanet. Tekstens underjordiske temaer ligger således under denne læselinje, som så krydses når sommerfuglene stiger op. Det er i den svævende position oven for læselinjen, at muligheden for at skue fremad og tilbage i tiden findes. Samtidigt må det erkendes, at tidslinjen ikke befinder sig i den sansede verden, men i den indre verden, hvor tankerne kan bevæge sig tilbage i fortiden og fremad mod fremtiden.

Tidsaksen

Fortiden påkaldes direkte flere steder i værket med ord som barndom, bedstemor, far, og også indirekte med associationerne til skoletidens morgensalmer, en eng i Vejle, en sommerdag på Skagen. Fremtiden er helt domineret af døden. Døden er her dog ikke umiddelbart afskrækkende eller noget, der kun vækker angst. Først og fremmest betegner den livets endelighed, hvilket så igen er det,

der giver liv til livet. Man kan her tænke på Borges' novelle "Den udødelige"¹⁷⁰, hvor de udødelige lever i en ørken uden omsorg for dem der skriger af tørst. De dør jo ikke af det. Følger man logikken i denne historie, er livets endelighed en forudsætning for medmenneskelighed og omsorg om hinanden og verden. Spørgsmålene i digtet indtager en særstilling på tidsaksen. Der er grammatisk set tolv spørgsmål i teksten, hvoraf otte afsluttes med spørgsmålstegn, dertil en ufuldstændig sætning som afsluttes med spørgsmålstegn. Selve spørgsmålet befinder sig i nuet, men for at stille det, kræves forkundskaber eller forforståelse: "Skal jeg måske forpuppe mig og måbe" forudsætter viden, som tidligere er formidlet i og uden for teksten. Samtidigt indebærer selve det at stille et spørgsmål også en forventning om et fremtidigt svar, ofte i en nær fremtid. Spørgsmålet nu rummer både den fra fortiden stammende forforståelse, og forventningen om et fremtidigt svar. Dette er en parallel til sonetternes indledningsvers, som er en gentagelse af det umiddelbart foregående vers, og når det læses, véd læseren at det vil blive gentaget en gang til i mestersonetten. Det er som sommerfuglene i teksten flagrer frem og tilbage over dette nu. Også sommerfuglenes forvandlingsproces sker på denne tidsakse. Når processen ekspliciteres, sker det altid midt i tekstens nu; admiralens forvandling fra "forårsgrøn, forslugen larve / [...] til det vi kalder sind" i sonet II, irislarvernes forpupning i sonet X og frost- og løvfaldmålerens nådesløse befrielse fra "deres puppedvale" i sonet XII.

Skin-virkelighedsaksen

På denne akse er perceptionen af sommerfuglene i naturen det mest iøjnefaldende og det vigtigste. Den kombineres med erfarede eller indlæste kundskaber, som tydeligt formidles i digtet, som på den måde også kan betegnes som et læredigt. Samtidig skildres naturens processer nøjagtigt sådan som de sker uden indrømmelser, som rytme, rim og andre litterære greb kunne friste til. Aksens anden yderlighed – skinnen eller illusionen – repræsenteres af tanker, erindringer, fantasier, syner, drømme, idéer og ønsker. Præcis som sommerfuglene flagrer omkring, flagrer teksten op og ned mellem den sansede virkelighed og de tanker den vækker.

Dette mønster etableres lige fra den første sonet, hvor første kvartet rapporterer perceptionen og anden kvartet de spørgsmål den vækker, om det er indbildning, erindringer eller drøm. Dette afvises umiddelbart med et tydeligt nej, og de insekter som i sonettens første vers betegnedes med navnet på deres orden præciseres nu til de fire arter som nævnes i første terzet. Men sommerfuglene i terzetterne perciperes ikke direkte, dels er det "lysets engel" som maler sig selv som disse skikkelser, dels er digtjegets fornuft – og sandsynligvis også blikket – sløret. At lyset har en central plads i Inger Christensens digtning fremgår blandt andet af navnet på hendes første digtsamling, *Lys*. Det er derfor

¹⁷⁰ Jorge Luis Borges, *Alefen*, Bonnier pocket, Stockholm, 2011, side 17–37

ikke så mærkeligt, at det her personificeres til en engel. Samtidigt kan man også læse udsagnet næsten helt prosaisk; sommerfuglenes farver fremtræder jo ved at reflektere forskellige bølgelængder af lyset. Spaltningen af lyset i et farvespektrum udsiges endnu tydeligere i fjortende sonet, når regnbuen nævnes som et resultat af lysets virkning. Det sker i en sammenligning med ”ildfugl, iris, isblåfugl”, lysets farvespektrum viser sig for os både som projektion på himlen ved et vist vejr og som refleksioner af farverne fra sommefuglevinger. Sommerfuglene i luftrummet over jordoverfladen har sin farvepragt tilfælles med regnbuen.

Gennem hele digtet repræsenteres omverdenen, og den ydre virkelighed af denne perception, af sommerfuglene i al deres farvepragt. Den indre verden, tanker, erindringen, fantasien, ønskerne, spørgsmålene, sættes i gang af denne perception. Digtets spørgsmål kredser omkring, hvad sommerfuglene kan betyde. De karakteriseres uproblematisk som ”kemisk grundstof” og placeres i ”farvens periodiske system”, en reduktion til små enheder i et naturvidenskabeligt system. Til gengæld problematiserer digtet sommerfuglenes betydning i en større sammenhæng. Er de barndoms minder? Nej, men alligevel. Er kål-sommerfuglen en sorg? Ja, i hvert fald viser hele billedstormen af ”sværmer, spinder, måler, ugle at alt hvad sjælelivet har at håbe / [...] er sorgens symmetri / som blåfugl, admiral og sørgekåbe”. Sommerfuglene optræder her ikke som symboler eller metaforer for sorgen. De *er* sorgen eller et billede af den, som ordet ”sorg” er et tegn for fænomenet sorg. ”Et liv der ikke dør som ingenting?”, en ufuldstændig ligefrem sætning, en påstand forvandlet til spørgsmål ved at punktummet er erstattet med spørgsmålstegn. Spørgsmålet besvares ikke inden for sin egen sonet. I stedet ekspanderes det til at spørge, om vi som menneskehed er fortabt på forhånd, og om vi skal se menneskeheden, som vi ser den yderste forgængelighed afbildet i ”gravens græs”. ”Hvad skal vi med den store atlasspinder” er en gentagelse af spørgsmålet i sonettens første vers, nu forklædt til sommerfugl; hvis livet dør som ingenting, er der vel ingen mening med atlasspinderen, eller med alt andet liv for den sags skyld. For i så fald er den jo bare et ”hjernespind af minder”, ”ikoner af de døde”.

Det er, som om teksten var ved at fortabe sig i eksistentielle grublerier og med spørgsmålet nu vågner op til den sansede virkelighed: ”Hvem er det der fortryller dette møde?” altså mødet med sommerfuglen alias døden. Sonettens spørgende instans har i den grad fordybet sig i tanker, at den har glemt at sætte spørgsmålstegn ved sine spørgsmål. I og med denne opvågning og deraf følgende opmærksomhed på omverden er tegnet tilbage. – Og med ”møde” menes også mødet mellem de to elskende i syvende sonet. At kærlighedsmødet og mødet med døden findes så tæt på hinanden er næppe nogen tilfældighed. I niende sonet gentages spørgsmålet og udvides med en spekulation om, hvorvidt det er digtjegerets egen hjerne, der producerer sanseindtrykkene, om det kan dreje sig om et synsbedrag. Spekulationerne strejfer vidt omkring i både tid og rum. Det begynder med ”Aurora”, solopgangen, og slutter i natten med ”en månemålers fine rids, / de små halvmåneformers sorte rande”, og dækker altså

næsten hele døgnet; og rumligt bliver det tidsflugtens rejse fra Afrika op til vore kolde himmelstrøg. Konklusionen kommer i sidste terzet: der er ikke kun tale om ”forfløjne / syner [...] og søde løgne” for at få ”sjælefred” på samme måde, som ”angsten for det øde” i næste sonet skulle kunne dulmes ved at bruge sommerflugtens billedsprog og ”kalde dem for sjæle / og sommersyner af forsvundne døde”. Niende og tiende sonet hænger således tæt sammen i denne undersøgelse af forholdet mellem ydre og indre virkelighed, mellem sanset virkelighed og skin.

Tiende sonets detaljerede beskrivelse af irissens livscyklus taler for, at det digtjeget vil bygge på er indtryk fra den ydre verden, mens digtjeget i terzetterne kommer frem til, at det som trøst for det øde, som er tomheden efter ”forsvundne døde”, må være tilladt at gemme sig i sommerflugtens billedsprog. Kvartetterne rapporterer fakta, mens terzetternes spørgsmål i virkeligheden er et ønske. I elvte sonets første kvartet føres vi direkte fra den indre verdens sommersyner til hvidtjørnens sommerfugl, dens miljø i den sansede verden og derfra tilbage til mindernes verden, hvor bedstemoderens have og faderens navngivning af det levende står som en gentagelse af ”paradisets have” i sjette sonet. Alt dette, både indtrykkene fra den ydre verden og tankerne fra den indre verden, tager digtjeget med sig ”ind i sommerflugledalen”, som nu ikke mere kun er Brajčinodalen. Man tænker også på dødsskyggens dal i Det gamle Testamente.¹⁷¹ Yderligere en betydning er, at personerne går med digtjeget ind i digtet *Sommerflugledalen*. Der kan selv de døde høre nattergalen samtidig som ”mit øre svarer med sin døve ringen”. Her mødes det udefra kommende sansindtryk af nattergalens sang med den tinnitus, som det døve øre selv producerer, et møde mellem den ydre og den indre verden. Sonettens sidste vers lover et svar på spørgsmålet om, hvem der fortryller ”dette møde”.

Tolvte sonet begynder i digtjegets krop, blikket er indadvendt og der føles et stik i hjertet; dette kan opfattes som at vi endnu er i den indre verden, men kroppen kan opå opfattes som en overgangszone mellem den indre og den ydre verden. Derude befinder digtjeget sig i hvert fald i anden kvartet og første terzet. Sommeren er slut, og det er nu ikke sommerens dagsommerfugle vi præsenteres for, men det sene efterårs frost- og løvfaldsmåler, som klækkes fra sine pupper efter den første frost. Zoologisk beskriver terzetteren miljøet helt korrekt. Men digtjeget bruger disse sommerfugle til at spejle sig i. Frost- og løvfaldsmåleren har måske ligesom kalsommerfuglen i tredje sonet ”en tegning malet / af altings flygtighed på vingens spejle”. Spejlingen vækker digtjegets tanker på døden, det er dens blik det ser i spejlet. I trettende sonet ser døden aktivt på jeget – altså et blik med modsat retning af den levende Orfeus’ blik på den døde Eurydike. Døden vil se sig selv i det levende digtjeg, som søger tilflugt i fantasien og leger skovhvidvinge, perlemåler og sandrandøje. De skal hjælpe hende med at ”svare døden, når den kommer”. Når jeget svarer med et spørgsmål, fortsætter dialogen med at døden kalder det for ingen. Men det

¹⁷¹ Sl. 23,4, *Bibelen*, Det danske Bibelselskab 1965.

havde jeget svar på allerede i tolvte sonet: ”mit hjerte ved at jeg er ikke ingen”, så nu kan det vise sig i al sin pragt og vælde og vise, at ”det er mig, der svøbt i kejserkåbe / ser dig an fra sommerfuglevingen”. Kejserkåben er her altså ikke en sommerfugl, som jeget ser. I kraft af dens navn kan det ikklæde sig den. Det er ikke kun samtalen med døden, der overskrider grænsen for det som normalt anses muligt, også grænsen mellem sprog og virkelighed overskrides. Når kejserkåben her forsyner digtjeget med en næsten omnipotent kraft er den retoriske figur ikke metaforen, men metonymien. Hele denne sonet må vel siges at befinde sig i den indre verden, men med en insisteren på, at det, der tales om, er en kommunikerbar virklighed.

I fjortende sonet bringes vi resolut ind i den sansede verden. ”[K]un lidt sommerfuglestøv” handler ikke bare om det, der findes på sommerfuglevingen, men om alting set i universets perspektiv. Fra den ydre verdens støv bevæger tanken sig fra den indre verden hurtigt ud i universets fjerneste egne, således at det mindste støvkorn bliver en spejling eller et ekko af fænomener langt derude. Nu er altså både sanserne og tankerne rettet mod den ydre verden. Det fysiske fænomen, som fremfor alle andre kan give os oplysninger fra universets udkanter – om både tid og sted – er lyset, som her reflekteres i sommerfuglenes vinger. Her indtager *iris* igen en særstilling, idet dens overside ikke, som man kan tro afbildninger af den, er blåfarvet, men changerer – som perlemor – i den blå ende af spektret på grund af lysbrydende egenskaber i det i grunden farveløse støv på vingen. Denne skiften i farverne leder tanken til regnbuen, som da også viser sig i det følgende vers. Og regnbuen forlener jordens sfære med noget ”drømmesyndsk”, og pludselig er hele dette sanseindtryk forvandlet til et digt, som bæres op af nældens takvinge.

Støvet betegner sommerfuglen, som betegnede jorden, som i første sonet betegnedes med ”krop”, som kan betegne digtjeget, som kan være betegnende for digtet, som betegner støvet – ”kun glimt af skræk og skønhed går i ring”. Dette er den *mise-en-abîme*, som Niels Lyngsø beskriver som et af to svar, *Sommerfugledalen* giver på spørgsmålet om hvordan en virkelighed kan gengives i digt, spørgsmålet om *mimesis*.¹⁷² Det andet svar er *mimicry*, sådan som det ses i sonet X. Der er tale om en *mise-en-abîme*, når en del af en helhed selv er en helhed, som ligner den helhed, den er en del af, sådan som det er tilfældet med digtets støv, sommerfugl, jord og krop. En *mise-en-abîme* er således uendelig, men set som tekst slutter den her i fjortende sonet, hvor man synes, sonetkransen lukker sig til en helhed. Lyngsø beskriver, hvordan sonetkransen også kan betragtes som en sådan uendelighed af dele og helheder. Hvert vers er del i en sonet, som igen er del i kransen, som er del i mestersonetten. Denne kan så igen vække forestillinger om, at hver og en af de fjorten første sonetter også er mestersonetter for andre sonetkranse. Lige når sonetkransen kan ”bindes sammen” til en ring, når dens sidste vers er en gentagelse af det første, åbner

¹⁷² Niels Lyngsø, ”Mimesis: mimicry, *mise-en-abîme* – overvejelser over Inger Christensens ”Sommerfugledalen” i *Kritik*, nr 125–126, 1997, side 90–99.

den sig i stedet i en mestersonet. Enhver helhed kan vise sig at være del af en større helhed, og enhver del kan vise sig at være en helhed af mindre dele. Som sommerfuglene og verden i sin helhed forholder sig til hinanden, sådan forholder sonetkransens dele og helhed sig til hinanden. Både verden og sonetkransen er uendelige.

I mestersonettens første seks vers flyver sommerfuglene ”op fra den underjordiske bitre hule” og viser sig i al sin skønhed som en bekræftelse på livet. Men allerede i ordet ”foregøgle” ligger en viden om, at det ikke er så enkelt. Synet af pragten fylder sindet med ”sjælefred og søde løgne / og sommersyner af forsvundne døde”. Men det ”der fortryller dette møde” er noget helt andet, ”det er døden som med egne øjne / ser dig an fra sommerfuglevingen”. At møde dette dødens blik – se døden i vitögat som det hedder på svensk – er ikke kun noget, der vækker angst; i *Sommerfugledalen* er det netop denne erkendelse af døden som fylder livet med – liv. Dødens blik kan være skræmmende, men i denne sammenhæng, i dette *requiem*, er det noget at finde hvile i, hvor paradoksalt det end lyder. Det kan være værd også at huske på, at livet i tilstand af sorg, ligesom i glæde, leves med større intensitet. Kundskaben om at livet er endeligt, at man en dag ikke mere er til, må vække en angst, men det er ingenting mod, hvad det modsatte, et uendeligt liv, skulle kunne vække af angst for det øde og tomheden.

7 Afslutning. Gentagelsen, sproget og verden

Inger Christensens systemer er indbyrdes meget forskellige. Hun bruger aldrig det samme to gange, og afstår således på det punkt fra gentagelser. *det* er et dobbelt triptykon. *Brev i april* er et drejeværk af permutationer, i *alfabet* begrænses den med tiden eksplosive udvidelse i Fibonacci talrække af alfabetet – og af umuligheden af at skabe det uendelige digt. *Sommerfugledalen* som sonetkrans er en paradoksal kombination af kransens lukkede cirkelformation (de fjorten første sonetter), og den åbning der sker når de går over i mestersonetten. I lyset af, at Inger Christensen henviser til den oprindelige franske betydning af ordet ”révolution” som ”en cirkelbevægelse, hvorved et bevægeligt legeme vender tilbage til sin oprindelige position”,¹⁷³ kan denne cirkularitet betegnes som revolutionær. Dette understreges af at hun tilføjer, at hvis det bevægelige legeme er et menneske, vil det være forvandlet, når det vender tilbage.

Til trods for forskelligheden i systemerne er der en mærkværdig konsekvens i hendes tekster. Synet på mennesket, sproget og verden hviler på samme grund hele vejen igennem alle hendes værker: at identiteten ikke er fast, men dynamisk; at der altid er en gensidig påvirkning mellem sprog og verden; at en fuldstændig beskrivelse af verden er umulig, men hele tiden må forsøges. Omsorgen for verden, alting, alt levende, mennesker og hinanden går som en rød tråd gennem alle hendes værker.

Kan man dykke ned i den samme flod to gange? Når Heraklit svarer nej på dette spørgsmål, ved han at man også kan svare ja. Floden hedder det samme, er konstant, men vandet er nyt, variabelt. I alfabet finder vi det samme forhold mellem konstant og variabel, ”lad / tingene ligge; læg / ordene til; men lad / tingene ligge”. Hvis man lader tingene, det som ordene betegner, blive liggende, forbliver de det samme. De betegnende ord, man lægger til, forandrer betydningen. Ordet ”sten” betyder altid sten, men betydningen af ordet er forskellig; det kan være en stor urokkelig sten, som tingene kan lægge sig i læ bagved, en lille sten, man tager op og kaster i vandet, en sten man, har fået i skoen eller en fin sten, man tager med sig hjem som pynt, eller det kan være en ædelsten. På den måde åbner et enkelt ord en hel verden, fordi det ikke er identisk med det, det betegner. *alfabet* er blandt andet et katalog over det der findes, fra abrikostræerne og bregenerne til malmen og nætterne, atombomben og brintbomben, en samling udvalgte substantiver, som med Inger Christensens egne ord ”er som krystaller, der lukker sig om hver sin stump af vores kendskab til

¹⁷³ ”Jeg tænker, altså er jeg en del af labyrinten” i *Del af labyrinten*, side 57f.

verden”, men som ved en nøje betragtning giver denne kendskab tilbage.¹⁷⁴ Hvert enkelt af substantiverne i digtet vidner om at alting findes, at verden findes. Hver for sig er de en gentagelse af dette. Hun skriver videre i *Hemmelighedstilstanden*:

Hvis man kalder tingene ved deres rette navn, så betyder det ikke, at navnene nævnes for at repræsentere tingene, og det betyder ikke, at sproget mimer virkeligheden som noget adskilt fra sproget. Der indtræder snarere en slags tærskeltilstand, hvor sprog og verden udtrykker sig ved hjælp af hinanden. Verden, som har sin naturlige forlængelse i sproget, kommer til bevidsthed om sig selv, og sproget, som har sin baggrund i verden, bliver til en verden i sig selv, til en stadig mere udfoldet verden. På den måde kan man sige, at man i digtningen forsøger at producere noget, som man allerede selv er et produkt af.¹⁷⁵

Sproget hverken repræsenterer eller mimer verden, men er den forlængelse af verden, hvor den kommer til bevidsthed om sig selv. Således er verden andet og mere end et objekt, når den betegnes i sproget, fordi det er i sproget, den kommer til bevidsthed om sig selv. Derfor kan jeget i *Brev i april* ane at granatæblet, glæden og døden ved med sig selv, at de hedder noget andet, og at ”tingene / ved med sig selv / at vi hedder / noget andet.” Tingene og verden er i sig selv ikke subjekter, men når de udtrykkes i sproget, er dette en forlængelse af verden, som således indeholdes i det talende subjekt, som så igen åbner sig ud mod den verden, som det udtrykker. På den måde opstår de uendelige systemer af kinesiske æsker og spejl-i-spejl effekter, som findes overalt i hendes værker, for eksempel i sætningen her ovenfor: ”Verden, som har sin naturlige forlængelse i sproget, kommer til bevidsthed om sig selv, og sproget, som har sin baggrund i verden, bliver til en verden i sig selv, til en stadig mere udfoldet verden.” Denne sætning er i sig selv en gentagelse af flere udtryk i de behandlede værker. Den gentager begyndelsen af *det*, hvor ”det” i løbet af nogle linjer ”bliver ved med at blive andet og mere” og snart kommer frem til: ”En verden er kommet til verden. Inde i verden.”¹⁷⁶ I *Brev i april* udvides dette til ”gentager verden / i gentagelsens / verden”. Sproget og verden gentager hinanden. Dette er en tautologi, da sproget er en del af verden og verden en del af sproget i denne måde at tænke på, samtidigt som sproget ikke er verden og verden ikke sproget. Måske kan man se forholdet mellem dem som ”regnen der vaskede vandet” i *Brev i april*, ”skibe med vindblæste / døde forlader det synkende // vand” eller det mange gange gentagne billede i *Azorno*, hvor vandet oppe på land står som en klokke omkring dykkeren.¹⁷⁷ I disse eksempler er vandet omvendt, vendt om mod sig selv, som verden og sproget vender mod hinanden i en gensidig sammenfletning.

¹⁷⁴ *Hemmelighedstilstanden*, side 23.

¹⁷⁵ *Hemmelighedstilstanden*, side 29f.

¹⁷⁶ *det*, side 9.

¹⁷⁷ *Brev I april*, side 7, *alafbet*, side 72 og *Azorno*, side 7, 28, 44, 56, 69 og 97.

Det er gensidigheden mellem den sansede verden og det sansende subjekt fra Merleau-Pontys fænomenologi som ses her. Hos Inger Christensen findes denne sammenfletning som en egenskab ved sproget, men eftersom sproget også er verden, er det således også en egenskab ved verden. Det er sproget, som bærer af bevidstheden hos mennesket, som udvider denne bevidsthed til at gælde verden udtrykt således i EPILOGOS i *det* på tale om angsten ” alene / med sin angst / men aldrig alene / med sin egen bevidsthed / om angsten / om verden / det kunne være ord / det stof vi alligevel / deler med hinanden / det stof der kan udvide / sindet / og sanserne”. I anden kvartet i sonet XIII i *Sommerfugledalen* gøres et forsøg at gå endnu længere, når digtjeget leger skovhvidvinge og perlemåler for at smelte ord og fænomen sammen og samle alt levende i én form. Man observerer dog at der er tale om en leg. Inden for sprogets rammer lykkes det alligevel for digtjeget at forvandle ordet ”kejserkåbe” til en kejserkåbe, det kan iklæde sig og derved få kraft til at se døden an fra sommerfuglevingen. At det netop er derfra jeget ser, antyder at ordet er tilbage som betegnelse for sommerfuglen eller svæver et sted midt imellem.

Når en gentagelse genkendes i en tekst, sker det i læserens nu, men genkendelsen er en erindring om den tidligere forekomst. Også dette minde findes i nuet, men handler om fortiden. Således hører gentagelserne til to forskellige tidspunkter, men perceptionen af gentagelsen, som den står på papiret, og erindringsprocessen, der registrerer gentagelsen som noget tidligere observeret, er samtidige. Gentagelsens nutid og fortid er en sammentrækning af de to i nuet med den forskel indbygget, som er en følge af, at de alligevel tilhører to forskellige tidspunkter og to forskellige kontekster. Paradokset, at gentagelsens to forekomster både er ens og forskellige, griber fremad mod det tredje, som kan skabes i dette spil af paradokser, en proces som er begyndelsen til en uendelig kinesisk æske, en *mise-en abîme*, som vil fortsætte med at skabe lighed, forskel og paradokser. Dette er én måde for gentagelsen at skabe betydning i teksten; den holder teksten svævende, og ikke bare teksten, men også dens betydning. Gentagelsen er et *to* som åbner for noget tredje, et vigtigt aspekt af tretallet i *det*.

Et andet aspekt af gentagelsen er nærvær–fravær. For at noget skal gentages, må det have været fraværende en kortere eller længere tid. Gentagelsen behøver diskontinuitet. Samtidig som den opdages, bliver man også opmærksom på dens fravær i det mellemliggende. Opmærksomheden rettes på én og samme tid mod nærværet og fraværet, som fysisk og sprogligt set ikke kan være samtidige. Det som gentages og altså har været fraværende fra teksten en tid, forlenes, når det gentages, med en eller anden slags nærvær i den mellemliggende tekstmasse, i mellemtiden, et nærvær, som skulle kunne kaldes ”mellemværen”, en neologisme vi finder i SCENEN variabiliteter 2.¹⁷⁸ Her beskriver ordet dog forholdet mellem subjektet og verden, som allerede er beskrevet med udtrykket ”jeg behandler mig selv / som et mellemværende mellem mig selv / og en verden der er uforståelig ligegyldig udenfor”. Ordet ”mellem” findes

¹⁷⁸ *det*, side 63.

koncentreret i to områder af *det*, i PROLOGOS og i SCENEN konnexiteter og variabiliteter. Ordets funktion er netop at skabe eller vise konnexitet mellem to fænomener, men sådan som det anvendes i teksten, *er* ordet denne nærhed, tilknytning mellem to forskellige fænomener. Gentagelsen i sig selv skaber en lignende ”mellemværen”, et usynligt, men mærkbart nærvær mellem sine tilsynskomster. Således opstår et nyt paradoks bestående af en kontinuitet afhængig af gentagelsens diskontinuitet.

Det åbenlyst ”nye” ved gentagelsen er konteksten. To gentagelser står i forskellige kontekster, og teksten imellem dem har ført læseren til nye steder og nye tanker, som måske undervejs har forandret ham, så at gentagelsen nu umuligt kan betyde det samme. Når den i et nu fører ham tilbage til den første forekomst, skaber forskellen mellem gentagelserne også her en ny betydning eller mening.

Merleau-Ponty beskriver en gensidighed mellem den sansende og det sansede. Gensidigheden består i, at den sansendes perception af tingen også indeholder et aspekt af, at tingen ser eller føler den sansende, et mellemværende mellem subjekt og verden som i Inger Christensens tekster er en del af væren. Hvis det sansede er gentagelser, kan man på samme måde forestille sig, at der opstår et spil mellem dem, at de er bevidste om hinanden og på den måde sætter processer i gang i sproget, uafhængigt af forfatteren og måske uden hensyn til ordenes semantiske betydning. Eksempler på det spil, sprogbegejstringen sætter i gang, ser vi i *det* når ”det ikariske hav” gentages som ”det letargiske hav”, eller ”metafor” som ”semafor” og ”meteor”.¹⁷⁹ I essayet ”Tilfældighedens ordnende virkning” opdager hun at man af det italienske ord for paradiso, paradiso, kan danne anagrammet ”diaspora”, en tilfældighed som pludselig giver mening: ordet ”paradis” rummer i sig selv meningen, at vi skal drives ud af det og spredes for alle vinde.¹⁸⁰

Meningen med poesi er at få noget sagt, som ikke kan siges med almindelig sagprosa. Inger Christensen modificerer Gunnar Ekelöfs berømte udsagn fra digtet ”Poetik” ”Vad jag har skrivit / är skrivet mellan raderna”¹⁸¹ til

at ordene snart vil fylde papiret [...] i den grad at fra at være et stykke papir, hvor der ingenting stod, bliver papiret i sig selv til et billede på dette ingenting, der ingen steder stod, men som nu står mellem linierne og i mellemrummene mellem ordene.

Sådan kan man betragte papiret som et billede på det store ingenting, hvori alting ligger uskabt hen. Ikke fordi det ikke er til stede, men kun fordi det gemt og glemt og ubegrænset muligt som det er, først kan hentes frem ved hjælp af ord.¹⁸²

¹⁷⁹ *det*, side 11, 12, 73, 126 og 232.

¹⁸⁰ *Hemmelighedstilstanden*, side 75.

¹⁸¹ Gunnar Ekelöf, *Opus incertum*, Bonniers Stockholm 1959, side 9.

¹⁸² *Hemmelighedstilstanden*, side 52f.

Det ”ingenting” som findes mellem ordene og linjerne konstitueres af ordene, og ikke af det hvide papir mellem tryksværtens sorte tegn. Gentagelserne findes der som ord, og mellem dem findes andre ord og papirets hvide tomrum. I, under eller over dette mellemrum findes gentagelsen som kontraktion i Deleuzes terminologi og som spor i Derridas. Således bliver gentagelsen et af de greb, som får teksterne til at udtrykke ”det umulige”, det der ikke kan udtrykkes ligeud, og som man heller aldrig kan analysere til bunds, det er det der gør teksten udtømmelig.

I det hele taget er der i Inger Christensens værker et meget bevidst og formuleret forhold til sproget. I teksterne, særligt i essayene og digtene, skriver hun om, hvordan hun bruger sproget og hvordan hun vil bruge det. Forholdet til sproget er i teksterne noget dybt eksistentielt. Sproget er noget særligt, fordi det er rent menneskeligt; sprogbrug er ikke noget, vi deler med resten af skabelsen, og alligevel er det ikke noget, vi har fundet på, sådan som vi for eksempel har opfundet dampmaskinen – eller alfabetet. Sproget er lige så naturbestemt som træerne, blomsterne og sommerfuglene. På en eller anden måde har vi en magt over sproget – ”menneskets magt over sproget” – som vi ikke har over resten af naturen, samtidigt som sproget også har magt over os – ”sprogets magt over mennesket”.¹⁸³ Vi kan bruge det til at beskrive verden med, herunder også at lade som om verden er et objekt, som er uafhængigt af os som beskriver det. Men sprogets magt over os kommer også til syne, når ord med vidt forskellig betydning kan forvandles til hinanden med greb som rim, anagrammer eller bare ved at bytte et enkelt bogstav med et andet, som når fingere bliver fingere, dug bliver gud. At subjekt og sprog på denne måde griber fat i hinanden i et gensidigt spil, hvor ingen af parterne nogensinde fuldstændigt behersker den anden, er en del af den svævende tilstand vi finder i Inger Christensens tekster, særligt i digtene, men ikke kun dér. Samme forhold kommer til udtryk når hun beskriver, hvorfor hun bruger systemer. At skrive inden for rammen af et bestemt system fremtvinger andre idéer, tanker og formuleringer, end hun ellers ville være kommet på. Ved at give sig hen til systemet giver hun sig samtidigt hen til sproget, lader det få magt over sig. Hun er således selv et eksempel på ”sprogets magt over mennesket”. Men i hendes tekster er denne magt uløseligt forbundet med det modsatte forhold ”menneskets magt over sproget”, og denne afhængighed er et alment menneskeligt vilkår. Der er altså et sammenflettet forhold mellem subjekt og sprog, som ligner forholdet mellem subjektet og verden.

Ved at synliggøre mellemrum og mellemværen i teksten synliggøres subjektets og verdens mellemværende også. Alting er del af verden, subjektet, mellemrummet og verden. At give udtryk for noget er at udtrykke verden. Denne gensidige afhængighed er menneskets væren i verden, som også betyder at verden er i mennesket. I denne samhörighed findes omsorgen.

¹⁸³ *det*, side 57.

Uret i sneen i det første digt i *Lys* er begrænset til at vise tiden. Selv om viserne rører sig står det stille. Hvis evigheden skal finde rundt, kan den have brug for noget, der bevæger sig i både tid og rum. Den bevægelige gentagelse – som vi tydeligst ser den i *Sommerfugledalen* – som i nuet rummer både fortid og fremtid, kan måske hjælpe os at forstå at det ikke er evigheden, der skal finde rundt, men vi som uophørligt vil fare vild i den, og at vi nu og da kan bestemme position, bevægelse og retning ved hjælp af vore sanser og vort sprog.

Bibliografi

Af Inger Christensen

Lys, digte, Gyldendal 1962

Græs, digte, Gyldendal, 1963

Erighedsmaskinen, roman, Gyldendal 1964

Azorno, roman, Gyldendal 1967

det, digte, Gyldendal 1969

Det malede værelse, fortælling, Gyldendal 1976

Brev i april, digte, Brøndum 1979 (3. udgave 1993*)

alfabet, digte, Gyldendal, 1981

Del af labyrinten, essays, Gyldendal 1982

Den store ukendte rejse, børnebog, Gyldendal 1982

Sommerfugledalen, digt, Brøndum 1991

Hemmelighedstilstenden, essays, 2000

Hængebroer, (sammen med Ôoka Makoto, Jürgen Becker og Adam Zagajevskij), digte, Rhodos 2001

Samlede digte, 7. oplag, Gyldendal, København 2007

Septemberfortællingerne, Brøndum, København 1988. Medforfattere: Vagn Lundbye, Hans Alfredson, Maria Giacobbe, Svend Åge Madsen, Henrik Nordbrandt, Ulla Ryum og Peter Seeberg.

Hvis liv fortalt af hvem, Brøndum, København 1992. Medforfattere: Henrik Bjelke, Jette Drewsen, Peer Hultberg, Sten Kaalø, Finn Methling, Jens Smærup Sørensen og Dorrit Willumsen

*) Denne udgave ligger til grund for analysen i afhandlingen.

Øvrig skønlitteratur

- Blake, William, *The Pickering Manuscript*, 1803, The William Blake Archive, <http://www.blakearchive.org/blake/>
- Borges, Jorge Luis, *Alefen*, Bonnier pocket, Stockholm, 2011
- Borum, Poul, *Kendsgerninger*, Gyldendal, København, 1968.
- Butor, Michel, *Valget*, Arena, Fredensborg, 1960
- Ekelöf, Gunnar, *Färjesång*, Bonniers, Stockholm 1941
- Ekelöf, Gunnar, *Opus incertum*, Bonniers Stockholm 1959
- Ekelöf, Gunnar, *Dīwān över Fursten av Emgión*, Bonniers, Stockholm 1965
- Hvedekorn, tidsskrift for litteratur og grafik*, Borgen, Valby, 1959 og 1962
- Klougart, Josefine, *Om mørke*, Gladiator, København, 2013
- Kristensen, Tom, *Mirakler*, Gyldendal 1922
- Proust, Marcel, *På sporet af den tabte tid*, Multivers, København, 2002
- Vagn Lundbye (red.), *tekster fra slutningen af 60erne, prosaantologi*, Rhodos, København 1969

Referencelitteratur

- Baggesen, Søren, *Seks sonderinger i den panerotiske linje i dansk lyrik*, Odense Universitetsforlag, Odense 1997
- Barlyng, Marianne, ”Romerske udkast, bevægelsens poetiske tale i Inger Christensens ”Vandtrapper””, i *Spring, tidsskrift for moderne litteratur*, nr 18, København
- Bibelen*, Det danske Bibelselskab, København 1965
- Bredsdorff, Thomas, ”Inger Christensen var enestående i dansk litteratur”, Politiken 5. januar, 2009, (<http://politiken.dk/boger/article623031.ece>) , downloadet 20090109
- Brøndal, Viggo, *Præpositionernes Theori: Indledning til en rationel Betydningslære*, Bianco Luno, København, 1940
- Bøgh, Anette, ”Vingeslag” i Pape, Lis Wedell, *Sprogskygger, læsninger i Inger Christensens forfatterskab*, Aarhus Universitetsforlag, Aarhus, 1995
- Chomsky, Noam, *Syntactic Structures [Elektronisk resurs]*, 1. Aufl., Mouton de Gruyter, [s.l.], 2002,
- De Man, Paul, *The rhetoric of romanticism*, Columbia U. P., New York, 1984

- Deleuze, Gilles, *Différence et répétition*, (1968), Presses Universitaires de France, Paris 1993
- DeleuzeGilles, "La littérature et la vie" i *Critique et clinique*, Minuit, Paris, 1993
- Derrida, Jacques, *De la grammatologie*. Les éditions de minuit, Paris, 1967
- Derrida, Jacques, *Apoteket*, Propexus, Lund 2007
- Derrida, Jacques, *Om Grammatologi*, Arena, København 1970.
- Egebak, Niels: "Naturen, denne samtalepartner..." i Holk, Iben (red.): *Tegnverden. En bog om Inger Christensens forfatterskab*, Centrum, Århus 1983
- Erik Thygesen, "Solstik i Rom" i Dines Johansen (red.), *Analysér af dansk kortprosa*, Borgen, København 1972
- Fink, Eugen, *Nietzsches Philosophie*, Kohlhammer, Stuttgart 1968
- Fjørtoft, Henning, *Jordsanger. Økøkritiske analyser af Inger Christensens lange dikt*, (diss.), Det humanistiske fakultet, Institutt for nordistikk og litteraturvitenskap, Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet, Trondheim 2011.
- Freud, Sigmund, *Bortom lustprincippet samt Masspsykologi och jaganalys. Jaget och detet. Hämming, symtom och ångest*, Stockholm 1995
- Friedrich, Hugo, *Strukturen i moderne lyrik: fra Baudelaire til i dag*, Arena, København, 1968
- Hansson, Gunnar D, *Ärans hospital*, Bonniers, Stockholm 1999
- Haugland, Anne Gry, *Naturen i ånden. Naturfilosofien i Inger Christensens forfatterskab*, Ph.d.-afhandling, Institut for nordiske studier og sprogvidenskab, Københavns Universitet 2012
- Heidegger, Martin, *Sein und Zeit*, Niemeyer, Tübingen 1967
- Heidegger, Martin, *Væren og tid* (oversættelse: Christian Rud Skovgaard), Klim, Aarhus, 2007
- Heidegger, Martin, *Konstverkets ursprung*, Daidalos, Göteborg 1990
- Holk, Iben (red.), *Tegnverden. En bog om Inger Christensens forfatterskab*, Centrum, Aarhus, 1983
- Jakobson, Roman, *Poetik och lingvistik: litteraturvetenskapliga bidrag*, PAN/Norstedt, Stockholm, 1974
- Johnson, Barbara, "Translator's Introduction" i Derrida, Jacques, *Dissemination*, Continuum, London, 2004
- Kierkegaard, Søren, (Constantin Constantius) *Gjentagelsen* (1843), i *Samlede værker* 5, Gyldendal, København 1962.

- Kierkegaard, Søren, *Enten-Eller, Et Livs-Fragment* udgivet af Victor Eremita, *Samlede værker 2*, Gyldendal, København 1962
- Knudsen, Peter Øvig, *Børn skal ikke lege under fuldmånen. Forfatterportrætter*, Brøndum/Aschehoug, København, 1995
- Larsen, Steffen Hejlskov, *Systemdigtningen modernismens tredje fase*, Munksgaard, København 1971
- Larsen, Svend Erik, "Et jordisk gok. Inger Christensen, *de!*" i Schmidt, Povl (red.), *Læsninger in dansk litteratur. Fjerde bind 1940-1970*, Odense Universitetsforlag, Odense 2001
- Larsen-Ledet, Steen, "Forår i forundringsstolen" i *Ibid*, 2000, nr. 2
- Lotman, Jurij, *Den poetiska texten*, Pan/Norstedt, Stockholm, 1974
- Lyngsø, Niels, "Mimesis: mimicry, mise-en-abîme – overvejelser over Inger Christensens "Sommerfugledalen" i *Kritik*, nr 125-126, 1997
- Merleau-Ponty, Maurice, *Le visible et l'invisible, suivi des Notes de travail*, (Texte établi par Claude Lefort), Gallimard, Paris 1964
- Merleau-Ponty, Maurice, *Tegn, udvalgte essays*, Rhodos, København 1969.
- Nielsen, Hans-Jørgen: "De elskende i og udenfor verden". Anmeldelse i *Information* 29. 10. 1969, optrykt i Nielsen, Hans-Jørgen, *Nye sprog, nye verdener – udvalgte artikler om kunst og kultur*, red. Tania Ørum, Morten Thing og Thomas Hvid Kroman, Gyldendal, København 2006
- Novalis, *Fragment*, i oversættelse og med efterskrifter af Daniel Birnbaum og Anders Olsson, Propexus, Lund, 1990
- Nørgård, Rikke Toft, "Mirakler for realister – en analyse af *Brev i april* in *Spring*, nr. 18, 2002,
- Oppenheimer, Paul, *The birth of the modern mind: self, consciousness, and the invention of the sonnet*, Oxford Univ. Press, New York, 1989
- Pape, Lis Wedell, "Hjemkomst i det fremmede" i *edda Norsk tidsskrift for litteraturvidenskab*, Volum 306, nr.3, 2006
- Pape, Lis Wedell: *Mellem-Værender. Om subjekt og køn i det senmoderne - med særligt henblik på nogle linier i Inger Christensens forfatterskab*, Institut for nordisk Sprog og Litteratur, Aarhus Universitet, Aarhus 1994.)
- Pape, Lis Wedell, *Sprogskygger, læsninger i Inger Christensens forfatterskab*, Aarhus Universitetsforlag, Aarhus, 1995.
- Pape, Lis Wedell, "Tællværker – om tal som ssystem i Inger Christensens poetiske praksis" i *Kvinder, køn og forskning*, nr. 1, Center for Kvindeforskning, København 1993

- Rasmussen, Birgit (red.), *Mit livssyn*, Thanning & Appel, København 1977
- Ringgaard, Dan, *Stedsans*, Aarhus Universitetsforlag, Aarhus 2010
- Schmidt, Povl (red.), *Læsninger i dansk litteratur. Fjerde bind 1940-1970*, Odense Universitetsforlag, Odense 2001
- Schreibheft, Zeitschrift für Literatur, Nr 74*, Rigodon Verlag, Essen 2010
- Skyum-Nielsen, Erik, *Modsprogets proces*, Arena, København 1982
- Spindler, Fredrika, *Nietzsche, krop, kunst, kunskap*, Glänta, Göteborg 2010
- Sørensen, Villy, *Nietzsche, Gad*, København 1963
- Terkelsen, Anne Munch, "En puls uden krop" i Pape, Lis Wedell (red.), *Sprogskygger*, Aarhus Universitetsforlag, Aarhus 1995
- Zeruneith, Keld, "Alfabetisk entropi" i Holk, Iben (red.), *Tegnverden. En bog om Inger Christensens forfatterskab*, Centrum, Aarhus, 1983

Film

- Rex, Jytte, Bonfils, Jacob og Møldrup, Grethe, *Inger Christensen - cikaderne findes, en portrætfilm*, Kollektiv Film, København 1998.
<http://filmcentralen.dk/alle/film/inger-christensen-cikaderne-findes#>

Personregister

- Aarestrup, Emil, 38f, 41, 149
Alfredson, Hans, 198
Andersen, Hans Christian, 33, 181
Baggesen, Søren, 108, 199
Barlyng, Marianne, 29, 43, 199
Bataille, Georges, 72
Baudelaire, Charles, 184
Becker, Jürgen, 13, 198
Bjelke, Henrik, 198
Blake, William, 25, 69, 88, 199
Bonfils, Jacob, 32n, 202
Borges, Jorge Luis, 187, 199
Bohr, Niels, 171
Borum, Poul, 13, 108, 116n, 138, 199
Bredsdorff, Thomas, 45n, 199
Brorson, Hans Adolph, 163f
Brøndal, Viggo, 13, 44f, 57, 59ff, 68, 75f, 109, 199
Butor, Michel, 22, 30, 199
Bøgh, Anette, 179, 181, 185, 199
Chomsky, Noam, 20, 41f, 91n, 199
Christensen, Erik, 116n
De Man, Paul, 184, 200
Deleuze, Gilles, 15–19, 196, 200
Derrida, Jacques, 17, 19f, 25, 27, 31n, 71, 180, 196, 200
Descartes, René, 36, 72,
Diogenes, 15f
Drewsen, Jette, 198
Egebak, Niels, 123, 200
Einstein, Albert, 171
Ekelöf, Gunnar, 71, 75, 125, 195, 199
Fahlström, Öyvind, 22
Fibonacci, Leonardo, 14, 141, 155, 192
Fink, Eugen, 17, 200
Fjørtoft, Henning, 28, 200
Freud, Sigmund, 17, 19, 83, 200
Friedrich, Hugo, 138n, 200
Giacobbe, Maria, 198
Goethe, Johann Wolfgang von, 33
Greimas, A.-J., 77
Hansson Gunnar D, 160, 200
Haugland, Anne Gry, 28, 162, 167, 173, 200
Heidegger, Martin, 18, 20, 24, 131–134, 200
Heraklit, 15, 26, 128, 192
Holk, Iben, 28, 123n, 158n, 200, 202
Hultberg, Peer, 198
Husserl, Edmund, 20
Høeck, Klaus, 22
Højholt, Per, 13, 22
Ingemann, Bernhard Severin, 162f
Jakobson, Roman, 11, 200
Johnson, Barbara, 27n, 200
Johnson, Bengt Emil, 22
Kaalø, Sten, 198
Keats, John, 164n
Kierkegaard, Søren, 15f, 18, 26, 52, 64, 99, 105, 112, 200f
Kingo, Thomas, 149
Kirkeby Per, 22, 73
Klougart, Josefine, 121, 199
Knudsen, Peter Øvig, 151n, 201
Kristensen, Tom, 149, 199
Kromann, Thomas Hvid, 59n
Kubrick, Stanley, 147
Laing, Ronald D., 93
Larsen, Steffen Hejlskov, 21f, 39, 74, 201

Larsen, Svend Erik, 28, 111ff, 201
 Larsen-Ledet, Steen, 116, 201
 Lautréamont (Isidore Ducasses),
 78f
 Lentini, Giacomo da, 160
 Lundbye, Vagn, 30, 42, 198f
 Lyngsø, Niels, 190, 201
 Madsen, Svend Åge, 198
 Makoto, Ôoka, 13, 198
 Mallarmé, Stéphane, 46, 70, 72, 78,
 100, 138, 171
 Merleau-Ponty, Maurice, 21, 67,
 69–72, 89, 119, 194f, 201
 Messiaen, Olivier, 116
 Methling, Finn, 198
 Møldrup, Grethe, 32n, 202
 Nielsen, Hans-Jørgen, 13, 22f, 44,
 59, 76f, 142, 201
 Nietzsche, Friedrich, 16ff, 52, 200,
 202
 Nordbrandt, Henrik, 198
 Novalis (Friedrich von
 Hardenberg), 12, 28, 41, 69, 95,
 201
 Nørgård, Rikke Toft, 116, 201
 Palach, Jan, 84n
 Pape, Lis Wedell, 22n, 28f, 39, 72n,
 110, 179n, 181n, 185n, 199, 201
 Platon, 17, 24, 27n
 Poe, Edgar Allan, 149
 Proust, Marcel, 18, 199
 Rasmussen, Birgit, 123n, 202
 Reich, Wilhelm, 93
 Rex, Jytte, 32n, 160n, 202
 Rifbjerg, Klaus, 13
 Ringgaard, Dan, 28, 35, 42f, 202
 Robbe-Grillet, Alain, 30
 Ryum, Ulla, 198
 Sade, Marquis de, 74, 76f
 Sarraute, Natalie, 30
 Schmidt, Povl, 28n, 111ffn, 202
 Schopenhauer, Arthur, 17
 Seeberg, Peter, 198
 Shakespeare, William, 156
 Skovgaard, Christian Rud, 131n,
 200
 Sollers, Philippe, 80
 Skyum-Nielsen, Erik, 14n, 202
 Spindler, Fredrika, 17, 202
 Stein, Gertrude, 142
 Sørensen, Jens Smærup, 198
 Sørensen, Villy, 17, 202
 Taylor, John, 164n
 Terkelsen, Anne Munch, 71, 202
 Thing, Morten, 59n, 201
 Thorvaldsen, Bertel, 33
 Thygesen, Erik, 39, 200
 Willumsen, Dorrit, 198
 Zagajewski, Adam, 13, 198
 Zeruneith, Keld, 158, 202
 Ørum, Tania, 59n, 201

Sammanfattning

Gentagelsens verden i Inger Christensens diktning

I den danska diktaren Inger Christensens (1935 – 2009) verk är upprepningen både i hennes poesi och i hennes prosa mycket mera framträdande än man vanligen ser i litteraturen. Syftet med denna avhandling är att utforska upprepningarna i texten ”Vandtrapper” (1969) och i diktsamlingarna *det* (1969), *Brev i april* (1979), *alfabet* (1981) och *Sommerfugledalen* (1991). Uppreppningens funktion, hur den arbetar i texten och dess roll för betydelsebildningen undersöks. Hypotesen är att upprepningarna i kraft av sin verkan i texten skapar betydelse, oavsett vad som upprepas. En andra hypotes är att det ordlösa, det som kommer före språket och det som kommer efter (benämnt PROLOGOS respektive EPILOGOS i *det*) kommer till uttryck med hjälp av upprepningen. En tredje är att upprepningen har en avgörande roll i den livs- och världsåskådning som kan utläsas av Inger Christensens verk.

Utforskningen sker huvudsakligen genom närläsning av valda texter. Samtliga verk har även scannats in i ett ordbehandlingsprogram för att underlätta identifieringen av ordagranna upprepningar. Ett visst filosofiskt perspektiv på upprepningen uppnås med hjälp av texter av Søren Kierkegaard, Edmund Husserls livsvärldsfilosofi och dess efterföljd hos Martin Heidegger och Maurice Merleau-Ponty, samt Jacques Derrida och Gilles Deleuze.

Upprepningar är en ofrånkomlig del av de system Inger Christensen skapar som ram för sina texter. I texterna kan de ses ur olika tids- och rumsliga synvinklar, närvaro-frånvaro, ursprung, början och slut, ändligt-oändligt och inte minst den språkliga aspekten.

”Vandtrapper” är ett utsökt exempel på samspel mellan upprepningarna i systemet och i texten. Textens 8 x 5 ”strofer” har följande upprepade beståndsdelar: först fem sedan tio olika piazzor med tillhörande 1500-talsfontäner i Rom och dessas upphovsmän, ett jag, en röd Jaguar, vatten och ljus. Dessa har alla till en början sina fasta platser i textens struktur, medan det beskrivs att jaget befinner sig på olika platser i staden. Genom texten strömmar vattnet ned genom fontänernas tråg, medan Jaguaren far runt som ett främmande modernt element i allt det historiska. Den beskrivna fallande rörelsen i vattnet kontrasteras av en stigande rörelse av anaförerna ”Mens” och ”Melder” från del till del i texten. Dessa två rörelser i riktning motsatt varandra pågår samtidigt som fontänernas skulpturer rör sig i en allt vildare backannal där de kör runt i den röda Jaguaren tillsammans med sina upphovsmän. Till sist stelnar allting, figurer, Jaguar och vatten som nya marmorfigurer, en ny artefakt.

det är en dubbel triptyk bestående av tre huvuddelar, PROLOGOS, LOGOS och EPILOGOS. LOGOS har tre delar, SCENEN, HANDLINGEN och TEKSTEN, som var och en i sin tur är indelad i åtta delar. Täta upprepningar av ordet ”det” sätter igång skapelseakten i PROLOGOS. En värld växer fram och en bit in i LOGOS framträder ett jag och tillsammans med det ångesten. Regelbundna upprepningar av samma ord, meningar och teman skapar struktur

och enhet i verket. De kan representera det nödvändiga, medan de oregelbundna upprepningarna kan stå för det tillfälliga. Tillsammans knuffar de ord och mening framåt genom texten, och nya betydelser skapas. EPILOGOS utmynnar i ångesten som ett ofrånkomligt livsvillkor. Åter förekommer täta upprepningar av ”det”, och när det upprepas som verkets sista ord representerar det inte alls det samma som det inledande obestämda ”det”, men något universellt, som öppnar sig mot en ny början

I *Brev i april* är systemet mera dynamiskt. Den består av sju delar med fem strofer i var. Varje strof markeras med en till fem ringar, vars följd varierar enligt ett intrikat rotationssystem. Upprepade ord och teman återfinns ofta i strofer med samma antal ringar i ett nätverk av permutationer. I de första sex delarna blandas sinnesintryck, minnen, tankar, drömmar och associationer framkallade av diktjagets och hennes barns tillfälliga vistelse i ett främmande hus. Upprepningarnas förflyttningar mellan stroforna och de olika sinneskvalitéerna gestaltar subjektet, världen och språket som varande del i samma verklighet. Därefter kan del VII skildra vardagen i huset i rakt berättande form.

alfabet är konstruerad på basis av alfabetet och Fibonaccis talföljd, där varje tal är summan av de två föregående. I alfabetisk ordning från a till n upprepas nu allahanda ting och fenomen, som finns. Upprepningen blir en bön om att aprikosträd och allt som bidrar till det levande må fortsätta att finnas, och att atombomben och allt som vill utplåna livet ska förbli oanvänd. Den upprepade additionen orsakar en accelererande expansion, som i sig kan vara bilden av universum i ständig utvidgning, såväl som av en atombombs svampmoln eller av den ekonomiska tillväxten med dess exploatering av världens resurser.

Utöver de upprepningar, som är idén med en regelrätt sonettkrans, vimlar *Sommerfugledalen* av ordet ”som”, som används både som adverb, konjunktion och pronomen. Som betecknande för jämförelse och parallellitet passar det in i sammanhanget med upprepningar, samtidigt som möjlighet att förvandla det från en ordklass till en annan utnyttjas. Inte bara fjärlarna, men också den språkliga konstruktionen i dikten håller texten svävande. Att sonetternas inledningsvers upprepas tre gånger skapar förskjutning i betydelsen, och bär det levande i dikten fram mot insikten att det blir levande just genom att konfronteras med dödens blick i slutraden.

Centrala begrepp i Inger Christensens diktning är relationen subjekt-språk-världen, den ständiga tillblivelsen, och att få det ordlösa att framträda. Alla har anknytning till upprepningen. Subjekt, språk och världen är på en gång helt åtskilda och helt sammanflätade. I *det* ses den ständigt upprepade skapelsen; allt som ”finns” i *alfabet* var där redan och benämmandet av det är således en upprepning. Det ordlösa står inte mellan raderna, men finns i ordens inbördes spel med varandra, en process som i Inger Christensens diktning pågår med upprepningen som pulsslåg. Språket är inte bara ett medel, men en jämbördig aktiv instans i samspelet mellan människan, språket och världen, det samspel, som är källan till den ständiga tillblivelsen och till den omsorg, som är en förutsättning för vårt vara i världen.

Summary

The World of Repetition in the Writings of Inger Christensen

In the work of the Danish writer Inger Christensen (1935-2009) repetition is, both in her poetry and in her prose, much more central than commonly recognized. The aim of this dissertation is to investigate the uses of repetition in the text "Vandtrapper" (1969) and in the collections *det* (1969), *Brev i april* (1979), *alfabet* (1981) and *Sommerfugledalen* (1991). The function of repetition is analyzed, both in respect of how it builds up and how it generates meaning in the texts. The proposition is that repetition, due to its refined and systematic usage, creates meaning whatever is being repeated. A second conjecture is that the wordless, that which precedes language and that which comes after it (named respectively "PROLOGOS" and "EPILOGOS" in *det*), is brought to expression by way of repetition. A third hypothesis is that repetition has decisive implications for the understanding of the general view of life and the world that can be deduced from Christensen's works.

The investigation is primarily pursued by way of close reading of the selected texts, mentioned above. These texts have been scanned in word processing in order to more easily identify literal repetitions. Certain philosophical perspectives on repetition inform the thesis, based on the thinking of Søren Kierkegaard, the *Lebenswelt* philosophy of Edmund Husserl and its legacy in Martin Heidegger and Maurice Merleau-Ponty, but also of Jacques Derrida and Gilles Deleuze.

Repetition is an inevitable part of the systems being used by Inger Christensen as a means of framing her writings. In the texts, they can be interpreted from different temporal and spatial angles, such as presence-absence, origin-finality, finitude-infinity, and not least linguistically.

"Vandtrapper" is a sophisticated example of interplay between repetition in the system and in the text. The 8 x 5 "stanzas" of the text entail the following, repeated elements: five, later ten, different piazzas in Rome with their fountains from the 16th century plus their originators, a subject, a red Jaguar, water and light. All of these elements have in the beginning a fixed setting in the structure of the text, whereas the subject is moving around to different places. Through the text water streams through the basins of the fountain, while the Jaguar is circling around as an alien, modern phenomenon in the midst of the sediments of history. The thematized, falling movement of water is contrasted by a rising movement, signalled by the anaphors "Mens" and "Melder" repeated from "stanza" to "stanza" in the text. These two, antithetically directed movements prevail while the sculptures of the fountains simultaneously are moving in a gradually wilder bacchanal driving around in the red Jaguar together with their creators. Finally, everything is solidified, the figures, the Jaguar and the water in the shape of new figurines of marble, a new artifact.

det is a double triptych consisting of three main parts, PROLOGOS, LOGOS and EPILOGOS. LOGOS contains three parts, SCENEN, HAND-

LINGEN and TEKSTEN, all of which in their turn are divided in eight parts. Frequent repetition of the word "det / it" incites the act of creation in PROLOGOS. A world emerges, and a bit forward in LOGOS an I comes forth and thereby also anxiety. Regular repetition of the same words, phrases and motifs creates structure and unity in the work. They can represent necessity, whereas irregular repetition may signify the accidental. Together they push words and sense forward through the text, and new meaning is produced. EPILOGOS ends in anxiety as an inevitable condition of life. Once more there is frequent repetition of the word "det / it", and when it is repeated as the last word of the work it does not at all signify the same as the first, indeterminate word "it", rather something universal, opening a new beginning.

In *Brev i april* the system is more dynamic. The work consists of seven parts, each with five stanzas. Each stanza is marked by one to five circles, their sequence being varied according to an intricate system of rotation. Repeated words and motifs can often be observed in stanzas with the same number of circles in a network of permutations. In the first six parts sense impressions are mixed with memories, thoughts, dreams and associations evoked by the occasional visit in a foreign house by the subject of the poem and her child. The migration of repetitions between the stanzas and the different sense qualities contribute to forming the subject, the world and the language as being part of the same reality. Thus, subsequently, part VII is able to depict everyday life in the house in a direct narrative mode.

alfabet is constructed on the basis of the alphabet and the Fibonacci numbers, where every number is the sum of the two preceding numbers. In alphabetical order from "a" to "n" a variety of existing things and phenomena is repeated. Repetition becomes a prayer, that apricot trees and everything that contributes to the living may remain alive, and that the atomic bomb and the powers to destroy life shall be without use. The repeated addition generates an accelerated progression, that can be viewed as the image of the universe in constant expansion, but also as the fungus cloud of the atomic bomb or as the economic growth exploiting the resources of the world.

Apart from the repetitions that are inherent in the idea of the sonnet cycle, in this case a crown of 15 sonnets, *Sommerfugledalen* abounds with the word "som / as", which is being used both as an adverb, a conjunction and as a pronoun. As a linguistic device for comparison and analogical construction, it goes well together with repetition, while the possibility of transforming it from one word class to another is being used. Not only the butterflies, but also the linguistic structure in the poem, keeps the text floating and in suspension. That the beginning verse of the sonnets is being repeated three times creates a displacement of meaning, and brings the motif of life in the poem forth to the insight, that it becomes living precisely through the confrontation with the gaze of death in the final line.

Fundamental in the writings of Inger Christensen are the relations between subject, language and world, the state of becoming and the attempts to

make that which is beyond words to come forth. All of this is connected with repetition. Subject, language and the world are at the same time entirely separate and woven together. In *det* one can observe the constantly renewed creation; everything that "is" in *alfabet* was already there and naming it is thus a repetition. The wordless is not between the lines, but rather in the interplay between the words, a process that in the writings of Inger Christensen is carried on with repetition as its heartbeat. Language is not only a means, but an equal agency in the dynamic interplay between man, language and the world, the interplay that is the source of constant growth - but also of care, as the condition of our being in the world.

Stockholm 2016

Errata

Lindegård, Per, *Gentagelsens verden i Inger Cristensens digtning*

side 15: gennemående	skal være	gennemgående
- : i Inge Christensens	skal være	i Inger Christensens
side 28: fodnote 42: <i>Stedsans</i>	skal være	<i>Stedssans</i>
side 33: hvert afsnit får tilføjet	skal være	hvert afsnit tilføjes
side 34: ingen struktur er kan eksistere		
	skal være	ingen struktur kan eksistere
side 35: i anden til fjerde afsnit	skal være	i andet til fjerde afsnit
- : fodnote 49: <i>Stedsans</i>	skal være	<i>Stedssans</i>
- side 42: formerene	skal være	formerne
side 59: Ifølge Hans-Jørgen Nielsen		
	skal være	Ifølge Hans-Jørgen Nielsen i
side 60: HANDLINGEN varibiliteter		
	skal være	HANDLINGEN variabiliteter
side 70: Og selvom denne rest		
	skal være	Og selv om denne rest
- : Dog selvom logikken		
	skal være	Dog selv om logikken
side 93: fra det digt de afslutter	skal være	fra det digt den afslutter
- : Dette paradisiske produkt	skal være	Dette paradisiske produkt
side 100: at et menneske	skal være	at ét menneske
side 102: overlevelsstrategi,	skal være	overlevelsstrategi,
side 107: at hun har forladt	skal være	at han har forladt
- Hun kunne være patient	skal være	Han kunne være patient
- TEKSTEN symmetrier	skal være	TEKSTEN kontinuiteter
- hendes tilstand fører	skal være	hans tilstand fører
- endnu engang gentagene	skal være	endnu engang gentagne
side 111: det citerede digt har to strofer med fire vers hver		
side 130f: kursiveringerne i digtcitatet er mine		
side 139: erindringer i sproget, forsøger		
	skal være	erindringer i sproget forsøger
side 141: Overskriften Systemet i alfabet		
	skal være	Systemet i <i>alfabet</i>
side 150: modvægt de herskende	skal være	modvægt til de herskende
- : som kanlæses	skal være	som kan læses
side 156f: det citerede digtudsnit	skal være	opdelt i tolinjede strofer
side 159f: det citerede digtudsnit	skal være	opdelt i tolinjede strofer og afsluttes med en ensom linje samt sidehenvisning (72f)
side 162: henvisning kunst og	skal være	henvisning til kunst og
side 169: slutter med tage	skal være	slutter med at tage
- : sematisk	skal være	semantisk

side 185: finder steder skal være finder sted
side 190: virklighed skal være virkelighed
side 192: en sten man, har fået skal være en sten, man har fået
side 196: træerne skal være træerne
side 202: Ringgaard, Dan, *Stedsans* skal være Ringgaard, Dan, *Stedsans*
- : I bibliografien mangler:
 Svare, Silje Ingeborg Harr, *Det umuliges kunst. Tidligromantisk aktualisering i Inger Christensens lyrik*, Ph.D.-afhandling, Institutt for lingvистiske og nordiske studier, Universitetet i Oslo, 2014.
side 204: I personregistret mangler: Svare, Silje Ingeborg Harr, 28