

1. Indledning	2
Pia Juuls lyrik	3
At skrive er at lyve.....	5
Problemformulering.....	6
Fremgangsmåde.....	6
2. Det almene og det individuelle	10
Et digt fra <i>sagde jeg, siger jeg</i>	10
<i>Det enkle og det komplicerede</i>	11
<i>Betydning</i>	13
<i>Komposition</i>	14
<i>Du</i>	16
At skrive før betydningen er fastlagt.....	16
Er lyrikken singulær eller almen?	21
Fra tematiseret begær til begærende sprog	25
<i>Sammenfatning: Begærende digte</i>	30
Delkonklusion	31
3. Det ironiske og det eksistentielle	33
<i>Helt i skoven og Radioteatret</i>	33
Ironi og flerstemmighed.....	35
<i>Interaktions- og centrallyrik</i>	35
<i>Juul som ironiker</i>	38
<i>Ironi og intertekstualitet</i>	39
Ironi og postmodernisme og er Pia Juul en postmoderne ironiker?	42
<i>Ironi og tvivl</i>	43
<i>Gåder uden løsninger</i>	48
<i>Sprogløse realiteter</i>	51
Ironi og patos	61
Delkonklusion	63
4. Hvad kan lyrikken?.....	65
Sprogbevaring.....	65
Lyrikken nytter ikke	68
5. Konklusion	72
En lille perspektivering.....	74
6. Resumé	76
7. Litteraturliste.....	77
Bøger.....	77
Artikler og links.....	79

1. Indledning

Jeg vender tilbage
men tror det kun
Man kan ikke gense
noget som helst
hvad en klog mand
hår konstateret for
længst, om en flod

(Juul, 2012: 188)¹

står der midt i et digt fra Pia Juuls (f. 1962) digtsamling *sagde jeg, siger jeg* (1999). Dette heraklitiske grundproblem er i nogen udstrækning omdrejningspunktet for et lyrisk forfatterskab, der rummer traditionelle poesiemner som erindring, forgængelighed og længsel. Men i samme forfatterskab kan man også finde disse linjer:

KOBLENZ:

Det kan være jeg er en tysk fodboldklub. Sådan
en klub som ingen kender, kun de lokale, kun
dem fra Koblenz. Øl. Fodbold. Øl. Fodbold. Øl.
Fodbold. Og øl.

(Juul, 2012: 353)

De stammer fra digtsamlingen *Radioteatret* (2010), hvor en masse stemmer, fx en tysk bys, taler i munden på hinanden. Mellem *sagde jeg, siger jeg* og *Radioteatret* udkom *Helt i skoven* (2005). Her er et udpluk af et digt derfra:

A: Og de skræppeblade.

C: Skræpper? Vrøvl, hestehov! Ned på knæ med jer.

A: H.C. Andersen sagde skræpper.

B: Hvem?

A (på knæ): Gu er det skræpper, det har han lært en hel befolkning.

B: Hvad snakker du om?

A: Under et skræppeblad kan alting ske.

B: Hold mund! Og led!

C: Her! Jeg har fundet kniven. Jeg mener: Her er en kniv.

B: Han blev skudt!

¹ Alle sidehenvisninger til Pia Juuls digte er til de samlede digte *Indtil videre* (2012).

C: Men her er en kniv.

A: Tag den op. Vi tager alting med!

B: En kniv! Idiot!

(Juul, 2012: 298)

Teksten er fra den del af digtsamlingen, der handler om opklaringen af et mord. Så er vi pludselig langt fra sædvanlige lyriktemaer. Og dog. I linjerne ses både noget klassisk poesistof – forholdet mellem ordet og tingen (er det skræpper eller hestehov?) - og noget klassisk juulsk stof, nemlig bevidstheden om at vores måde at bruge sproget på er farvet af foregående måder at bruge det på ("H.C. Andersen sagde skræpper"). Det juulske består også i anvendelsen af humor og dialog. Og i en ting mere: Metapointeringen af at stringente, opklarende forløb er yderst sjældne: Man leder efter en pistol og finder en kniv, og det skal med i fortællingen. Med denne form for nivellering af digtmateriale in mente kan "Vi tager alting med!" næsten ligeså godt som "Man kan ikke gense noget som helst" være en nøgle til læsningen af Pia Juuls digte.

Pia Juuls lyrik

Pia Juul debuterede som lyriker i 1985 med digtsamlingen *levende og lukket* og har siden udgivet både lyrik, noveller, romaner og drama og undervejs høstet kritikerrosen og flere priser. Digtene har siden debuten været svære at kategorisere som tilhørende én litterær retning. Litteraturforsker Marianne Stidsen (f. 1962) skriver: "Man kan sige, at Pia Juul i stedet for de ekspressive firserdrengene lader sig inspirere af de mere bly firserpigier: Pia Tafdrup og Juliane Preisler. Hun overtager og forfiner – og skærper! – disses flair for et mere lydhørt, dialogisk, og i hvert fald for Preislers vedkommende, selvironisk poetisk sprog" (Stidsen, 2000: 383). Men professor i dansk litteratur Anne-Marie Mai (f. 1953) anfører, at Juuls digte adskiller sig fra Tafdrups; "digtene lægger også afstand til den følelsesfulde symbolisme, der fulgte i 1980'erne og 1990'erne hos eksempelvis Pia Tafdrup og Lene Henningsen, hvor kvindeligheden søges genformuleret og genkaldt" (Mai, 1999: 267f). Hun mener, at Juuls lyrik afviger fra den "sensymbolistiske fuldendelsespoesi", som hun kategoriserer fx Søren Ulrik Thomsen, Henrik Nordbrandt og Inger Christensen under, men tilhører "en anden strømning i lyrikken, hvor brudfladerne i digtet står vidt åbne, og det rystende og skælvende i metaforene og uroen i sproget formidler dynamikken mellem det ydre og det indre" (Mai, 1999: 253). Litteraturprofessor Peter Stein Larsen (f. 1959) pointerer i sin *Drømme og dialoger* (2009) også, at Tafdrup og Juuls lyrik kan ses som modsætninger, idet de er hovedeksponenter for hver deres retning i den distinktion, han drager mellem centrallyrik og interaktionslyrik (Larsen, 2009: 467ff). Måske kan Stidsens karakteristik af Juuls forfatterskab

illustrere dets stilistiske balancegang. Der er ”finesse uden fortænkthed, lethed uden overfladiskhed, klogskab uden bedreviden, alvor uden oppustethed, charme uden koketteri, selvbevidsthed uden krukkeri, humor uden plathed - og vigtigst af alt: hun har sin helt egen stemme” (Stidsen, 2000: 383).

Allerede her har vi fået identificeret nogle vigtige træk i digtene: det dialogiske, det ironiske og ”uroen i sproget”. Det dialogiske hænger sammen med den lethed, Marianne Stidsen påpeger. Digtene skriver sig ind i en snakketradition, vi kender fra digtere som Per Højholt og Dan Turéll, men udfolder også det fragmentariske og faldgruberne for vellykket kommunikation i samtalen, i kropssproget, i anekdoten, og det er med til at gøre digtene både svært og let tilgængelige. Med litteraturkritikeren Lars Bukdahls (f. 1968) ord er digtene ”vidunderligt gestikulerende og underholdende og charmerende og personlige og paradoksalt åbne i deres lukkethed” (Bukdahl, 2001: 344). Det er det dialogiske, der ifølge Peter Stein Larsen har inspireret forfattere, han ser som Juuls efterfølgere: ”Samlende udgør digterne Naja Marie Aidt, Lone Hørslev, Dy Plambeck og Katrine Marie Guldager fire eksempler på videreførelser af den juulske dekonstruktion af den autoritative, mandlige tale” (Larsen, 2009: 188).

Pia Juuls næsten altid titelløse digte er drilske, netop fordi den autoritative tale har det med at blive dementeret, hvilket også Stidsen pointerer (Stidsen, 2000: 392). På det stilistiske område fremhæver de fleste Juuls udprægede brug af enjambement, der ifølge Stein Larsen ”bidrager til den på en gang nervøst hakkende og kraftfuldt lidenskabelige diktion, som er unik for digteren” (Larsen, 2009: 181). Litteraturforsker Neal Ashley Conrad (f. 1963) skriver om parret, der tematiseres i samlingen *En død mands nys* (1993): ”Og netop der, hvor det ser sortest ud for dem, skriver Juul med en besættende friskhed og præcision, som oplader og løfter læsningen (...) Ikke mindst fordi hun har humoren med på de mest uventede tidspunkter” (Conrad, 2000: 290). Det, at digtene dementerer egne udsagn, er nervøse såvel som lidenskabelige og både alvorlige og humoristiske, er med til at underbygge Marianne Stidsens hovedsynspunkt, nemlig at Pia Juul er ”en paradoksets digter” (Stidsen, 2000: 394). Det er i høj grad udforskningen af disse spændingsflader mellem grundlæggende underminerende, epistemologisk tvivl og en særlig passioneret, meningssøgende drivkraft, der har motiveret og ligger til grund for mine digtlæsninger.

At skrive er at lyve

”For mig er at skrive at lyve”, udtalte Pia Juul til et arrangement dedikeret til hendes forfatterskab på Louisiana den 2. oktober 2012. Og hvad mener hun så med det? Først og fremmest kan man huske på, at grænsen mellem løgn og sandhed tilsyneladende ikke er knivskarp hos forfatteren, der indleder et digt i *En død mands nys* med linjerne: ”Løgnagtig/som netop en sandsigerske” (Juul, 2012: 164). Ikke desto mindre kan udsagnet godt udgøre en mikropoetik for Juuls lyrik. Ideen om skriften som løgn springer i øjnene på flere niveauer, når man læser digtene.

For det første beskæftiger digtene sig med sprogets repræsentationsmulighed, bl.a. i *sagde jeg, siger jeg*. Ifølge Marianne Stidsen går *sagde jeg, siger jegs* digte ”ud på at sætte spørgsmålstejn ved sprogets, også det fragmenterede poetiske udtryks, evne til overhovedet at gengive nogen form for realitet, substantialitet og ægthed” (Stidsen, 2000: 393).

For det andet problematiseres teksternes sandhedsværdi, idet digtene er opmærksomme på, at ord aldrig er ’rene’ men farvede af alle de måder, hvorpå de tidligere er blevet brugt. Lars Bukdahl analyserer titlen *sagde jeg, siger jeg* som en understregning af digtenes udsigelsers usikkerhed som følge af denne ordgenbrugsproblematik: ”Man læser udsagnet som noget, der siges, men det er sagt, og selv da det blev sagt, var det jo konstrueret og skrevet om. Udsagnet citerede og gav ekko af al mulig anden tekstlighed og mundtlighed med den forvrængning, det nu engang fører med sig” (Bukdahl, 2001: 341). Det er denne intertekstualitetspræmis, der ligger til grund for, at Peter Stein Larsen ser Juul som ironiker – en sammenhæng, der bliver uddybet i kapitel 3.

For det tredje er genfortællingen af en erfaring principielt løgnagtig, fordi den underlægger sig bestemte narrative strukturer. Lektor i litteraturvidenskab Elisabeth Friis (f. 1973) beskriver i sin monografi om Pia Juul (2012), hvordan denne særlige narrative skepsis udgør en hovedstrømning i Juuls forfatterskab.

For det fjerde giver erkendelsen af skriften som løgn også et frirum, hvor fantasien kan slå sig løs. Måske er det derfor, at der side om side med digtenes grundlæggende epistemologiske tvivl også er masser af legende og humoristiske tiltag.

Skriften som løgn peger på den ambivalens i den lyriske praksis, som lektor i litteraturvidenskab Lillian Munk Rösing (f. 1967) karakteriserer Pia Juuls grundtone med i sin anmeldelse af de samlede digte: ”Ironien i denne tone udstråler fra jegets pendlen mellem at være og ikke være til stede, i sproget, i kroppen, i naturen, i favntaget, i tiden. Jegets nærværende fravær eller fraværende nærvær som grundvilkår for skriften, men også for eksistensen” (Rösing, 2012). Som det fremgår, er forholdet til sprog yderst centralt i den juulske lyrik, og det vil være et omdrejningspunkt i specialet.

Problemformulering

Med fokus på digtenes forhold til sprog vil jeg undersøge de æstetiske strategier i Pia Juuls lyriske forfatterskab.

Fremgangsmåde

Specialet afgrænser sig til at behandle den lyriske del af Pia Juuls bagkatalog og mere specifikt primært de tre seneste digtsamlinger *sagde jeg, siger jeg, Helt i skoven* og *Radioteatret*. Her har jeg sprunget den lille og konceptuelt stramme *Adresser* (2002) over. Undersøgelsen af hvad Pia Juuls lyrik er, foranlediger undervejs også mere generelle refleksioner over, hvad lyrik er. Specialet er parallelt analyserende og diskuterende hele vejen igennem. Det vil sige, det pendulerer mellem digtlæsning og mere overordnede diskussioner af lyrikkens potentiale og karakter. Forholdet til sprog vil være den røde tråd i både analyse og diskussion.

Ideen om den lyvende skrift leder til et overordnet spørgsmål om digtets evne til at repræsentere virkeligheden. Nedenfor har jeg opstillet de forskellige varianter af spørgsmålet, som specialet adresserer, og anført de metodiske og teoretiske tiltag til at besvare dem. Spørgsmålene kan ses som underspørgsmål til min problemformulering. Teoretisk hviler specialet på litteraturteori, psykoanalyse og æstetisk filosofi.

Kapitel 2: *Det almene og det individuelle* kredser om følgende spørgsmål:

- Hvordan behandler digtene det individuelle sprog?

Her inddrages den fransk-bulgarske lingvistikprofessor og psykoanalytiker Julia Kristeva (f. 1941) og hendes idé om jegets splittelse mellem ’det semiotiske’ (kort fortalt det førsproglige) og ’det symbolske’ (kort fortalt det sproglige). Jeg anvender ligeledes

flere gange i specialet sekundært materiale om Kristevas teori, nemlig litteraturforsker Benedikte F. Rostbølls *Skrevet med blod* (2008) og den engelske professor Moya Lloyds kapitel om Kristeva i *Contemporary Critical Theorists* (2004).

- Hvordan behandler digtene det kollektive sprog?
Til behandlingen af dette spørgsmål inddrages filosofen Theodor W. Adorno (1903-1969), kendt som hovedfigur i Frankfurterskolens kritiske teori, og hans artikel *Tale om lyrik og samfund* ([1958]1972).
- Hvordan er forholdet mellem det individuelle og det almene i lyrikken og hos Juul?
Spørgsmålet undersøges bl.a. som en diskussion mellem Adorno og Kristeva
- Hvordan forholder digtene sig til betydningsdannelse og grænserne for betydning?
Begreber og tanker fra Julia Kristeva anvendes i denne undersøgelse, især hendes artikel *Postmodernisme?* ([1980]1991a).
- Hvordan behandles kløften mellem signifiant og signifié?
Distinktionen mellem signifiant og signifié kan vi takke den strukturalistiske lingvist Ferdinand de Saussure (1857-1913) for; jeg anvender den psykoanalytiske videretænkning af den.
- Hvordan tematiseres og performes ideen om genfortællingens løgnagtighed?
Som det er tilfældet kontinuerligt gennem specialet, læner jeg mig her opad, tænker videre på og diskuterer med Elisabeth Friis' monografi om Juul.
- Hvilket forhold til sprog bidrager til, at tonen i digtene både, med Peter Stein Larsens ord, kan være ”nervøst hakkende” og ”kraftfuldt lidenskabelig”?
Til besvarelsen af dette spørgsmål anvender jeg en tese om sprog som begær, som den udfoldes i psykoanalysen hos den franske filosof og psykoanalytiker Jacques Lacan (1901-1981) og Julia Kristeva.

Kapitel 3: *Det ironiske og det eksistentielle* kredser om følgende spørgsmål:

- Hvilket spændingsforhold er der mellem det ironiske og det eksistentielle i digtene?

Dette er kapitlets hovedspørgsmål.

- Hvordan performes og tematiseres ideen om fortællingen og narrativiseringens løgnagtighed?

Spørgsmålet gribes an ved hjælp af Friis' monografi og litteraturprofessor Thomas Bredsdorffs (f. 1937) bog *Ironiens pris* (2011).

- Hvordan performes og tematiseres ideen om kommunikationens skrøbelighed?

Igen anvendes Elisabeth Friis' monografi og også Kristevas tanker om tid og sprog i hendes artikel *Kvindetid* ([1979]1991b).

- Hvordan anvender digtene ironien som stilistisk virkemiddel?

Dette spørgsmål berøres også i kapitel 2 og inddrager til begrebsafklaring og diskussion Keld Gall Jørgensens *Stilistik* (1999) samt Thomas Bredsdorffs *Ironiens pris*.

- Hvordan tilgår digtene intertekstualitetsproblematikken? Kan man sige noget autentisk, når alt er sagt før?

Spørgsmålet belyses og diskuteres med inddragelse af Peter Stein Larsens *Drømme og dialoger* (2009) og Bredsdorffs bog.

- Hvordan skriver Juul om det, vi ikke har sprog for?

Spørgsmålets nuancer og forudsætninger belyses med Kristeva, Friis, Bredsdorff samt kronikken *Butiksplyndrere i alle lande – forén jer!* (2011) af den slovenske filosof og kulturkritiker Slavoj Žižek (f. 1949).

- Peger digtene på en ironisk livsholdning?

Dette diskuteres med inddragelse af Bredsdorff og Stein Larsens synspunkter.

- Hvor møder den ironiske tale sine grænser i digtene?
Igen tages der udgangspunkt i Stein Larsen og Bredsdorffs tanker, mens også Friis og Kristeva inddrages.

Kapitel 4: *Hvad kan lyrikken?* kredser om følgende spørgsmål:

- Kan lyrikken ses som en måde at bevare sproget på?
Idéen om poesi som sprogbevaring belyses med hjælp fra Elisabeth Friis' monografi, Lars Bukdahls *Indimellem kommer faste* (2001) og debatindlægget *Digte holder det danske sprog i live* (2012) af digteren Janus Kodal (f. 1968).
- Hvordan modsætter det lyriske sprog sig samfundssproget?
For at kunne diskutere dette spørgsmål inddrages litteraturkritiker Erik Skyum-Nielsens (f. 1952) *Hvad skal vi med poesien?* (1998), Friis, Adorno samt den tyske filosof Herbert Marcuses (1898–1979) *Den æstetiske dimension* (1979). Marcuse er som Adorno en hovedfigur i Frankfurterskolens kritiske teori.

2. Det almene og det individuelle

I dette kapitel vil jeg nærme mig det overordnede spørgsmål om lyrikkens henholdsvis almene og individuelle perspektiver. Mange vil mene, at den lyriske form pr. automatik rummer noget personligt eller individuelt – nogle ville ligefrem sige privat. Beskæftiger vi os med centrallyrik, er der et jeg, der taler, selvom dette jeg selvfølgelig ikke nødvendigvis står i et en-til-en forhold til digteren. Spørgsmålet om hvorvidt Pia Juul kan kaldes centrallyriker berør jeg i kapitel 3, men for nu er det nok at konstatere, at der ofte er et lyrisk jeg til stede i hendes digte. Der er altså et jeg, der taler til et læsende publikum, og det er bl.a. her, korrespondancen mellem det individuelle og det almene foregår. For at undersøge forholdet mellem lyrikkens singulære og almene side vil jeg først læse et Juul-digt med fokus på, hvilken rolle *betydningsdannelse* spiller, da jeg finder netop dette tema centralt i Juuls måde at skrive digte på. Med det afsæt vil jeg diskutere, hvordan grænserne for betydning behandles og herfra bevæge mig ind på spørgsmålene omkring de singulære og almene potentialer i en digtning om betydningsdannelse. Til slut kobler jeg diskussionerne om betydningsdannelse til en tese om, at *begær* har en afgørende betydning for Juuls lyriske forfatterskab.

Et digt fra sagde jeg, siger jeg

Det titelløse digt på side 202 i *Indtil videre* er fra samlingen *sagde jeg, siger jeg*. Her følger det i sin helhed:

*

I går skinnede solen
i København
1 time og 10 minutter
Mens det stod på
besindede jeg mig
det tog en time og
ti minutter, jeg stod
ganske stille under
en guldregn i anlægget

Du må jo vide hvor
indviklet selv det enkle er
Gad vide hvorfor du
tror det er let at

kortlægge et liv
men svært at leve det
når det forholder sig stik
modsat

Hvad kan man kortlægge?
Byer og veje?
Enge og åer?
Lugten dér? Smerten? Smagen af rødgrød?
Jeg fik stød af det
elektriske hegn ved bækken
et forår, jeg greb om det
med begge hænder, for ikke
at falde. Metaltorden.
I går skinnede solen i København
om hundrede år er alting glemt

Digtet indeholder flere af de temaer, der løber gennem *sagde jeg, siger jeg*: Spændingen mellem det enkle og det komplekse, genfortællingens løgnagtighed over for det erfarede samt det arbitrære i hvad vi tillægger betydning.

Det enkle og det komplicerede

For at begynde med spændingen mellem det enkle og det komplicerede så kommer den i nogle af de andre digte til udtryk som en spænding mellem det barnlige og det voksne. Grundtemaet om barnlig naivitet understøttes af de mange referencer til børnesange og kendetegnende er det, at naiviteten oftest dementeres – et hårdtslående eksempel er digtet på side 192: ”ak – som styrtregn/lade sin ulykke/falde så hårdt/over sagesløse/- dem der sprang/sorgløse rundt som børn/mellem guldregn og gyvel/Dem sku man håne”. Guldregnen optræder i begge digte, og i begge tilfælde symboliserer den det enkle, afklarede: Det er under guldregnen jeget i stilhed kan besinde sig. Men besindelsen afbrydes af en erindring om at få stød af et elektrisk hegn, der ikke var hvad det gav sig ud for: Jeget troede, hun kunne støtte sig til hegnet (l. 24-26), men oplevede en vejrmetaforisk modstilling til den skinnende sol i første strofe: ”Metaltorden”. Meltaltorden er samtidig en radikaliserende omskrivning af guldregn, der er parallel til oplevelsen af stød, chok og overraskelse: Guldet er blot et metal og regnen udvikler sig til torden. Ikke bare den subjektive erfaring men også ordene rummer skjulte fordrejninger og forvrængninger.

Denne rystende erfaring og den solbeskinnede besindelse kommer til at stå i et forhold over for hinanden, der er parallelt til det korrespondensproblem, der ligeledes præger *sagde jeg, siger jeg* og også andre dele af Juuls lyriske forfatterskab: Der er ikke overensstemmelse mellem ordene, vi benævner tingene med og det, tingene er. I digtets første strofe ser vi en fuldstændig korrespondens mellem tidsrummet for solens skinnen og jegets besindelse. Men denne korrespondens opløses i resten af digtet, hvilket anslås af det umiddelbart følgende skeptiske, dementerende: ”Du må jo vide hvor/indviklet selv det enkle er”. Og her kommer forbindelsen til den sproglige dimension: Overensstemmelsen mellem de ydre omgivelser og individets tilstand i første strofe er en ’spejlingstilstand’, der med psykoanalysens begrebsapparat svarer til ’den imaginære orden’, sådan som Jacques Lacan beskriver den. Her indgår barnet i en enhed med moren, og *forskellen*, der er altafgørende for sproget og det arbitrære, er således endnu ikke indstiftet. Claus Bratt Østergaard skriver om dette: ”Den anden er her identificeret gennem det billede, der smiler tilbage til barnet – enten smilet nu er moderens eller dets eget tilbagesmil fra spejlet” (Østergaard, 1991: 46). Digtets første strofe kan siges at befinde sig på det imaginæres område, idet en fantasi om at være ét med solens rytme beskrives. Lillian Munk Rösing skriver om Lacans opfattelse af det imaginære, at det er ”de fantasier, der *overskrider* den symbolske orden (og så at sige installerer et univers, hvor den symbolske ordens forskel og splittelse ikke eksisterer)” (Rösing, 2010: 288). Den kortlægning, der problematiseres i digtets anden strofe, svarer på samme vis til den symbolske orden, hvori sproget og dermed den uoverstigelige kløft mellem signifiant og signifié etableres.

Digtet kan således siges at gennemspille overgangen fra den imaginære til den symbolske orden og dialektikken mellem de to ordner. Sprogets indtræden og de problematikker det medfører, er et genkommende tema i Juuls lyriske forfatterskab, hvilket fx også Marianne Stidsen baserer sit Juul-portræt i *Danske digtere i det 20. århundrede* på. Stidsen læser Juuls tre første digtsamlinger som en udviklingshistorie, hvor det præødipale individ efterhånden bliver et sprogbeherskende (digter)jeg og vægter jegets vekslen mellem semiotiske og symbolske vilkår (Stidsen, 2000: 383ff).

Den symbolske orden behandles ligeledes som den sprogliggjorte erfaring, der er den mest gennemgående kæphest i *sagde jeg, siger jeg*, hvilket også ligger implicit i titlen. Genfortællingen af en erfaring vil altid, bl.a. fordi den er fortælling og underlagt bestemte narrative strukturer, have et element af løgn i sig. Denne pointe fremføres ved de mange erindringsglimt, der forvrænges i

genfortællingen (se fx digtene på side 184, 194, 201 eller 210) og ved metatekstuelle linjer som dem, jeg citerede i indledningen: ”Jeg vender tilbage/men tror det kun/Man kan ikke gense/noget som helst/hvad en klog mand/hår konstateret for/længst, om en flod” (Juul, 2012: 188). Derfor bliver det midterste af digtet på side 202 nærmest et credo for samlingen: ”Gad vide hvorfor du/tror det er let at/kortlægge et liv/men svært at leve det/når det forholder sig stik/modsat”.

Betydning

Med det arbitrære i hvad vi tillægger betydning, som jeg nævnte i kapitlets indledning, mener jeg, at den allerede beskrevne skepsis over for sprogets repræsentationsmulighed også breder sig ud til at være en skepsis over for, hvad der vurderes som betydningsfuldt eller meningsfuldt. Dette hænger naturligvis sammen med problematiseringen af genfortællingen; opvurderingen af enkelte dele sker på bekostning af andre. Erindringen om at få stød af det elektriske hegn forekommer væsentlig, idet den afbryder den rolige tilstand, der etableredes i første strofe. Men væsentligheden dementeres med de to sidste vers, hvor der først er en gentagelse af de to første vers, et forsøg på at tilbagevende til korrespondensen, og derefter en underminering af begge situationer samt anden strofes overvejelser: ”om hundrede år er alting glemt”.

Et ubestrideligt faktum der overskrider chokerende oplevelser og tanker af en time og ti minutters varighed; forgængeligheden er et eksistensvilkår, og døden er den ultimative stopklods for enhver betydning (i en ikke-religiøs forståelsesramme i hvert fald). Digterjeget må i sin betydningsafsøgning til sidst ty til det, der ikke er tvivl om. En tilsvarende manøvre i en mere humoristisk-nonchalant variant finder vi et digt fra *En død mands nys*, der nemlig slutter: ”Denne skønne lille/bylt af spindelvæv og betændelse/der dingler ned fra loftet/hvor jeg-/Pyt – jeg hænger mig i en gren” (Juul, 2012: 171).

Man kan sige, at disse måder at slutte af på sætter spørgsmålstegn ved vigtigheden af det, jeget har fortalt og ved digtets relevans i det hele taget. På den anden side udgør formuleringerne samtidig et blik på nogle af de fortærskede fraser, vi sommetider strør om os med og spørger til, hvad man egentlig mener, når man påpeger, at alt er glemt om hundrede år. Er det ikke i sig selv en overflødig og ubrugelig konstatering? I dén optik er den afsluttende linje et led i en strategi, der ganske vist handler om at afdække grænser for betydning men også om at åbne sproget op. Ordene og sætningernes utilstrækkelighed bliver ikke kun en stopklods for skrivningen, men fungerer også

som en drivkraft. I et andet digt fra *sagde jeg, siger jeg* (side 221) udmunder korrespondensproblemet i en livlig fantasi, en tilbagevenden til det barnlige, hvor jeget har fødderne solidt plantet uden for en fornuftsbetingsorden. Det begynder med en parafrase over Shakespeares rosereplik fra *Romeo og Julie*: ”Kalder du ugerne nattergale?/Det gjorde jeg selv/Sad de og tudede?/Lød det som skønsang alligevel?” Nattergalen viste sig at være en ugle, og hvad så? Jeget opfordrer til at gå med på legen: ”Frygt ikke et fatamorgana/tro det kun i den tid det varer”, og digtet overgiver sig afslutningsvis til det barnlige, fantasifulde univers: ”I radioen som hos mig står/forlyder det: Lyt!/Dinosauerne er ikke uddøde/de flyver udenfor/vi spiser dem til jul”.

Komposition

Også på det stilistiske plan er digtet eksemplarisk for *sagde jeg, siger jeg*. Anvendelsen af enjambement og et på en gang generisk og talesprogligt ordvalg er således kendetegnende for digtsamlingen. Elisabeth Friis er i sin monografi om Juul inde på, hvordan den særlige juulske tone etableres. Hun tager udgangspunkt i digtet, der starter ”Men jeg ville heller ikke det jeg ville” fra *En død mands nys* (det nok mest beskrevne digt i Juul-receptionen) (Juul, 2012: 157). Friis fremhæver, at det er karakteristisk for Juuls sprog, at ubestemthed og mundtlighed følges ad (Friis, 2012: 59). I *I går skinnede solen*-digtet finder vi faktisk undtagelsesvist den ”fænomenale specificitet”, som Friis mener, digtene er rensset for (ibid.): Den første erindrede situation foregår i København. Alligevel kan digtet siges at indeholde denne vekslen mellem noget alment, ubestemt og noget talesprogligt, indforstået. Modstillingen består på den ene side af de generelle refleksioner ”Gad vide hvorfor du/tror det er let at kortlægge et liv”, ”Hvad kan man kortlægge?” eller ”om hundrede år er alting glemt” og de ubestemte substantiver ”Byer og veje/Enge og åer”, og på den anden side af det specifikke og mundtlighedsprægede ”Lugten dér”, ”Smagen af rødgrød”.

Skiftene mellem de to niveauer medvirker til, at digtet kompositorisk udfordrer en betydningsstruktur, fordi de stående udsagn dementeres. Enjambementerne understreger effekten af disse springende betydninger. Teksten kan siges at være bygget op om en ’vending’, som Keld Gall Jørgensen kalder det, når digtet ”pludselig tvinger læseren til at skifte perspektiv” (Jørgensen, 1999: 139). Vendingen sker i linje 10 med den overraskende tiltale af ’du’, der afbryder jegets situation i anlægget. Dette er det mest uventede men ikke det eneste perspektivskift i digtet, og det er netop perspektivskiftene, der bidrager til den kontinuerlige afbrydelse af en sammenhængende betydningsstruktur. Man kan opdele digtet i seks dele efter skift i perspektivet: Del 1 er l. 1-9, hvor

jeget befinder sig i anlægget under guldregnen, del 2 er l. 10-17, hvor henvendelsen til duet former sig som en generel refleksion, refleksionen fortsætter i del 3 (l. 18-21), men hæver sig over det dialogiske i det endnu mere generelle for så at zoome ind på en individuel oplevelse i l. 22- 26 (del 4). Linie 27 og 28 udgør hver deres del, hvor den første vender tilbage til begyndelsessituationen og del 6 således er den altdementerende sidste sætning. Dette på trods af at udsagnet også har et besindelseselement i sig.

Denne anvendelse af perspektivskift kan kobles til, at Juul ifølge Stidsen er en forfatter, der ”konstant afbryder og dementerer sig selv. Fordi hun konstant formår at hive digterglorien af og standse op og lytte til sin egen tale, sin egen velmodulerede sang, og spørge: Hvor i alverden kommer den egentlig fra?” (Stidsen 2000: 394) Denne dementering af hvad man *egentlig* ville sige ses eksempelvis i det første onkel Hector-digt i *sagde jeg, siger jeg* (side 184), hvor afbrydelserne i fortællingen skyldes jegets tvivl om genfortællingens sandfærdighed (”så sagde han/da børnene kom løbende forbi/Han sagde/nej han sagde/Børnene kom løbende/Så sagde han det som/Knud engang havde sagt/på en anden måde/Her siger jeg det selv igen”). Samtidig skabes der med de drilske læserhenvendelser - det indforståede ”men det har jeg nok fortalt dig før” og onkel Hectors håndbevægelse i de sidste linjer, som læseren ikke kan visualisere, da fortællerens gestik selvfølgelig ikke kan ses på skrift - tvivl om, hvorfra der tales. I *I går skinnede solen*-digtet er der snarere end en stemme, der afbryder sig selv, tale om en stemme, der undervejs ændrer betydningen af det sagte.

Men trods disse betydningsskift *er* der en markant stemme tilstede. Elisabeth Friis (og andre) pointerer den stærke stemme hos Juul, og Friis knytter den til en ’talende struktur’ i digtene, der bl.a. skyldes rytmen, der hverken er prosaisk eller lyrisk (metrisk), men *affektivt* betinget: ”Det ene udsagn reagerer på det næste, rytmisk, klangligt og indholdsmæssigt, hvorved rytmen afslører sig som en (sam)talerytme (...) Teksten taler sig selv frem, reagerer på sig selv” (Friis, 2012: 59f). De perspektivskift, jeg opridsede, kunne ligeså godt kaldes *reaktioner*; del 2 reagerer på del 1’s ro med skepsis, del 3 reagerer på del 2’s overvejelse med en ny, del 4 reagerer på del 3’s generalisering med den subjektive erfaring, del 5 reagerer på den fjerde del med en omvendt bevægelse, fra det individuelle til det almene, og del 6 kan ses som en opgivende reaktion på femte dels besindelsesforsøg.

Du

Som jeg nævnte, udgør anvendelsen af pronominet du en overraskende vending i digtet. Hvem er det du, der dukker op i linje 10? En mulighed er, at det er et lyrisk du, som jeget kommunikerer med. En anden at det er læseren. Man kunne også forestille sig, at digterjeget taler til sig selv. Det, man i første omgang kan konstatere, er, at der er usikkerhed om pronominet. Netop dette træk fremhæver Peter Stein Larsen som kendetegnende for den interaktionslyriske strømning, som Pia Juul ifølge hans tese er en hovedrepræsentant for. Han knytter denne afdeling af poesien til Bachtins polyfonibegreb, hvilket jeg kommer nærmere ind på senere. For nu er det væsentlige, at interaktionslyrikken med sin flerstemmighed skaber tvivl om udsigelsespositioner, og Stein Larsen tyr til nogle af Horace Engdahls tanker fra *Berøringens ABC* for at belyse problematikken: ”Krikken rettes imod den tendens inden for prosaens udsigelsesanalyse, der bruger en almen kommunikationsmodel med fokus på faste afsender- og modtagerforhold som grundlag for forståelse af teksten” (Larsen, 2009: 436).

Vi ser i digtet, hvordan afsender-modtager modellen ikke slår til, idet modtageren eller læseren kommer i tvivl om, hvorvidt der finder en henvendelse sted i anden strofe, der jo fortsætter i det retorisk klingende ”Hvad kan man kortlægge?” Modsat dette overordnede spørgsmål får vi tre linjer længere nede en *for* indforstået henvisning: ”Lugten dér”. Det gestiske ”dér” forudsætter, at læseren befinder sig samme sted som jeget, hvilket naturligvis ikke er tilfældet. Flere teoretikere har bemærket dette greb ved *sagde jeg, siger jeg*, især i deres læsning af digtet om onkel Hector, der gør den særlige håndbevægelse. Elisabeth Friis henregner grebet til en strategi om at nedbryde fortællerautoritet. Den traditionelle læserhenvendelse er formet af magt og autoritet over for den passivt modtagende læser. Hun foreslår derfor, at den drilske intimitet med læseren har et kritisk ærinde; ”det kunne være derfor at de danske samtidsdigtere der er mest optagede af at kritisere de magtforhold der altid allerede ligger implicit i tiltaleformerne, Pia Juul og Lars Skinnebach, går i krig med netop læserhenvendelses-formen” (Friis, 2012: 70). I hvert fald lykkes digtet efter min mening med en modtagerengagering, der genereres af de overraskende vekslinger mellem individuel erfaring, generelle refleksioner, dialogisk du-henvendelse og metarefleksion.

At skrive før betydningen er fastlagt

Hvis jeg opremser det, jeg har fremhævet ved digtet: korrespondensproblemet, genfortællingens løgnagtighed, spørgsmålstejn vedrørende hvad vi tillægger betydning, udfordringen af

betydningsstrukturer samt (den mislykkede) kommunikation mellem jeg og du, har alle disse træk en fællesnævner, nemlig *betydningsdannelsen*. Digtet tematiserer problemet med at fastlægge betydning og performer det også med sin form; kompositionen mimer en uafgørlighed med de løbende dementeringer af tilsyneladende fastlagte betydninger. Man kan ligeledes sige, at digtet performer korrespondensproblemet med sit ”Lugten dér”, idet det dermed pointeres at skriften, sproget er noget markant andet end det, det henviser til.

Peter Stein Larsen bemærker, at Pia Juul stort set ingen metaforer bruger i *sagde jeg, siger jeg*, og forklarer det med, at digtene ikke søger at finde et passende billede for en bestemt subjektiv tilstand: ”Pia Juul skriver derimod, psykoanalytisk talt, med udgangspunkt i et stadie, der ligger før dét, hvor digteren konstruerer poetiske billeder, idet grundlaget for at fastholde noget som helst i en sproglig form på det semiotiske niveau er anfægtet” (Larsen, 2009: 182). Med andre ord er det digte der handler mere om, hvordan betydning dannes – hvordan vi kan fastholde noget sprogligt - end om at formidle én entydig betydning. Dette er præcis, hvad der er på færde i *I går skinnede solen*-digtet.

Stein Larsen bruger begrebet om det semiotiske til at forklare udgangspunktet for digtene, og det stammer fra Julia Kristeva. I denne sammenhæng kan det være interessant at bemærke, at Kristeva ser forholdet mellem det semiotiske og det symbolske som en dialektik, der kan være fordrende for digterisk praksis. Tanken er, at det semiotiske bryder igennem bevidste repræsentationer, fx i poesi, der med sin særlige opmærksomhed på rytme og lyd har forbindelse til det semiotiske område. Eksempelvis avantgardelitteraturens repræsentationskriser har således stor betydning, fordi de indikerer kriser i det symbolske som sådan, hvilket rummer et subversivt potentiale (Lloyd, 2004: 140). Det er netop denne dialektik mellem det semiotiske og det symbolske rum, som Marianne Stidsen lægger til grund for sin Juul-læsning. Dialektikken er nemlig også afgørende for Kristevas subjektoplevelse: Individet er et såkaldt ’subjekt-i-proces’; det svinger mellem det semiotiske og det symbolske og er ustabil, da det i denne proces både vil identificere sig med autoritetsfigurer (for at opnå stabil identitet) og samtidig er trukket tilbage mod det arkaiske, moderlige, semiotiske rum (ibid.) Denne tese er forudsætningen for, at Stidsen kan læse digtsamlingerne som identitetsdannelseslyrik. Og sådan kunne man også læse digtet på side 202. Det symbolske – kortlægningen, sproget – der er i digtet, har en sprække, der afslører sig i linje 26 med det eneste ord, der står alene med punktummer på begge sider: ”Metaltorden”. Det er også det eneste ikke

normalsproglige ord i digtet, og kunne udmærket tolkes som det i den gengivne erfaring, som sproget ikke kan indfange. Det grumme og uforståelige der pludselig bryder frem og forstyrrer den solbeskinnede ro og de rationelle ræsonnementer. Det som digterjeget ikke kan give en klar betydning, men som betyder *noget*.

Hvis vi følger Kristevas tankegang, er en tekst, ligesom en betydningsproces, en heterogen størrelse. En tekst har to lag: 'genotexten' (de semiotiske processer) og 'fenotexten' (selve sproget, syntaks og grammatik), og Kristevas litterære projekt består bl.a. i at udskille *genotexten*, da denne, som jeg har antydnet, med Benedikte F. Rostbølls formulering, indeholder "en frugtbar ustabilitet og en arkaisk, oprørske kraft" (Rostbøll, 2008: 29). Rostbøll forklarer videre, at opmærksomheden på genotexten skærper sansen for "andetheden" i sproget, dvs. "det tve- og flertydige, det førsproglige, det sansede og lydlige" (ibid.) Sprogets andethed peger ifølge Kristeva på elementer, der er "fortrængte eller tabubelagte i vores kultur: moderkroppens erfaringer, det spæde barns registreringer, grundlæggende kropsoplevelser som kærlighed, forplantning, graviditet, død, og derudover også forskellige grænse- og krisetilstande som melankoli, afsky og væmmelse" (ibid.) Anvendelsen af ordet meltaltorden i Juul-digtet synes at indtage en genotextlignende plads med sin karakter af kropslig oplevelse, og idet den unddrager sig digtets fenotextlige element: kortlægningen. Den eksemplificerer ligeledes sprogets andethed for så vidt, at den forvrængede og sprang frem fra sprogets egen orden og ordet guldregn. Hvis vi husker tilbage på Stidsens Juul-karakteristik, så var det selvafbrydende et vigtigt træk. Elementet af selvafbrydelse kan for mig at se kobles til genotext-fenotext dialektikken; når man afbryder sig selv, er der noget, der *ikke* kan siges, noget, der ikke kan indfanges af sprog – det uudsigelige. Og den genotextlige meltaltorden kommer netop til at stå som det uudsigelige, det, der forstyrrer narrativets logiske fremgang i digtet.

Rostbøll anvender Kristeva i sin læsning af Edith Södergran med perspektiver til dansk 80'er- og 90'erdigtning. Hun mener, at der fra 1980'erne til 1990'erne sker et skift i forholdet til krop i dansk digtning, hvor kroppen tingsliggøres og snarere opleves udefra end indefra, og hun ser dette som "udtryk for en grundlæggende problematisering af jegets gyldighed og en ny, radikal gennemskrivning af modernismens identitetskonflikt". (ibid.: 269) Denne tendens omfatter ifølge Rostbøll også Pia Juul. Rostbøll er på linje med Stidsen, idet hun karakteriserer de tre første digtsamlinger som en fortælling om at indtræde i en seksual- og kønsidentitet. Tematiseringen af uskyldstabet påpeger Rostbøll som et fællestræk mellem Juul og Södergran (ibid.: 271), hvilket er

en læsning, jeg godt kan tilslutte mig. Uskyldstabet har forbindelse til forholdet mellem barn og voksen, enkelthed og kompleksitet, som jeg også udpegede som en spænding i Juul-digtet fra *sagde jeg, siger jeg* og som en oftest dementeret naivitet i samlingen som helhed. Rostbøll påpeger herudover en tendens i de første digtsamlinger til at udtrykke det semiotiske som ”lydoplevelser, som giver indtryk af at undslippe kroppen lige så umiddelbart som dens væsker” og kommer med eksempler som ”dryp”, ”kukkuk” og ”borteborte” (ibid.: 272). Jeg har svært ved at se, hvordan anvendelsen af den slags ord viser en kropslig, semiotisk udladning. Derimod er Rostbølls sammenkædning mellem Kristevas fokus på sprogets andethed og på grænsetilstande og så Juuls lyrik frugtbar. Rostbøll er inde på, at *En død mands nys* skildrer grænse- og mellemtilstande, fx mellem sovende og vågen, ensomhed og forening, at ville og ikke at ville (ibid.: 281). Sidstnævnte tilstand opleves i *Men jeg ville*-digtet om det aldrig tilfredsstillende begær. Således bliver også begæret en art grænsetilstand. I en læsning af digtet, der starter ”Der ruskes i døren” fra *En død mands nys* (Juul, 2012: 150), pointerer Rostbøll, hvordan beskæftigelsen med grænsetilstande også vedrører sprogets grænse: Digtet ”tematiserer – og problematiserer – selve sprogliggørelsen og det at forsøge at navngive (...) Hele digtet former sig som en tilnærmelse til et smertepunkt, som unddrager sig sprogliggørelse og som alligevel forsøges sprogliggjort” (Rostbøll, 2008: 277).

En lignende bestræbelse så vi i *I går skinnede solen*-digtet, hvor metaltordenen udgør dette ’smertepunkt’, der genererer det modsatrettede forsøg på sprogliggørelse i form af kortlægning. På den måde er det et digt, der afsøger grænserne for betydning. Kristeva beskæftiger sig i artiklen *Postmodernisme?* fra 1980 med ’skriften-som-grænseerfaring’ – en tekst Rostbøll ikke implementerer i sin grænsesnak. I artiklen er skriften-som-grænseerfaring en betegnelse for den litteratur, der oplever sprogets grænser som kommunikationssystem samt det subjektives, kønsidentitetens og socialitetens grænser (Kristeva 1991a: 323). Heri ligger også, at litteraturen forsøger at ”udvide det, der kan betydes” (ibid.: 322). Disse udforskninger af grænser er imidlertid betinget af en udpræget skepsis over for sprogets tilstrækkelighed. Sproget har en *skrøbelig* karakter som følge af udviklinger på henholdsvis det epistemologiske og socio-historiske område i det 20. århundrede: På det epistemologiske område har bl.a. de lingvistiske, psykoanalytiske, antropologiske og neurologiske videnskaber påvist et specifikt sprogs skrøbelighed, fordi det ”blot er en uendeligt lille og ubetydelig del af den totale symbolske erfaring”, og dette medfører at, ”det, der ikke kan symboliseres, tager form som en skrift, der ikke længere skrives på samme basis – den befinder sig ikke længere i sit eget rum, dvs. inden for tegnet” (ibid.) Den socio-økonomiske del af

forklaringen angår en spaltning mellem det politiske og det hellige, som Kristeva sporer tilbage til 1700-tallet. Skellet mellem politik og religion resulterer i en politisk sfære, der er præget af økonomisk rationalisme og i en afgrund i den moralske sfære forårsaget af ”manglen på sprog, hvori man kan tale om det umulige og farene i den forbindelse” (ibid.: 323). Man kan tolke Kristevas udlægning som om, at de religiøse forklaringer er blevet erstattet af det uudsigelige – der er intet sprog til at artikulere de af tilværelsens områder, som vi ikke forstår. Disse grænser for hvad sproget kan repræsentere, kobler Kristeva til en ny stil i den postmoderne skrift, der er kendetegnet ved en fornyet interesse for *signifiance*, betydningsprocessen (ibid.: 325) og for det ikke-sprogliges relation til betydningsdannelsen. Der foregår

en udforskning af det typisk imaginære forhold, nemlig forholdet til moderen, en udforskning der foregår i det mest radikale og problematiske aspekt af denne relation, nemlig sproget. Dette forhold går tilbage til det præsymbolske, til et arrangement af rytmer og bogstavrim, som enten står i vejen for betydningen eller former den (ibid.)

Kristeva beskriver denne udforskning som ”en nærkamp med psykosen”, hvilket i sagens natur også må være en kamp mellem sprog og ikke-sprog (den psykotiske er i psykoanalysen karakteriseret ved ikke at være i stand til at indtræde i den symbolske orden). For at vende tilbage til Juul-digtet kunne man argumentere for, at det netop er denne ”nærkamp”, der afsløres ved den chokerende metaltorden. Jeget er i øjeblikket for det elektriske stød ved grænserne for, hvad det kan forstå, og der må forsøgsvist opfindes et nyt ord til at beskrive, hvad der foregik. Jeget holder fast i hegnet for ikke at falde, men overrumpler af elektriciteten. Og oplevelsen kan ikke passe ind i nogen kortlægning. Betydningsdannelsen stopper så at sige dér, og dermed har vi et digt der lader de forskellige betydningsniveauer være, hvor de er, uden at de til fulde forbindes i en harmonisk enhed – det, som Anne-Marie Mai kalder ”fuldendelsespoesi” (Mai, 1999: 253). På den måde har vi godt nok, som nævnt, en med Friis’ ord talende struktur i digtet, men kompositionen er ligeledes præget af en logik, der kendes fra drømmens univers: Her kan modsatrettede hændelser (i digtet metaltorden og kortlægning) udmærket eksistere samtidig. Forskellige elementer peger i hver deres retning og forekommer delvist uforståelige, og dermed opløses den logik, der kendetegner det vågne sprog og herunder også talens. Digtet er altså ikke kun en tale. Dertil skal siges, at digtet også har et narrativ (der fortælles om nogle oplevelser) og dermed ikke kun er en tales reaktioner på sig selv.

Er lyrikken singularer eller almen?

Det er yderst væsentligt at påpege, at skriften-som-grænseerfaring hos Kristeva er en *individuerende* proces. Hun differentierer mellem 'skriften' og 'grænsekriften', der begge agerer på fantasiens, det imaginæres område. Altså forsøger de begge i et eller andet omfang at skabe enhed i en uigenkaldelig subjektsplovelse. De er forskellige derved, at skriften godt kan deltage i dannelsen af et fællesskab, men ved grænsekriften er "det imaginære ved det punkt, hvor det forlader fællesskabet. I tegn udtrykker denne skrift dét i det imaginære, der ikke kan reduceres til andres oplevelse – det mest singulære af alle produkter" (Kristeva 1991a: 326). Det, "der ikke kan reduceres til andres oplevelse", bliver kendetegnende for den postmoderne skrift (der altså først og fremmest angår fremtidens endnu ikke skrevne litteratur, da artiklen skrives i 1980), fordi "den er mistænksom over for det masseproducerede ubevidste og hvermands yndlingsfantasi" (ibid.: 327). Af denne grund vil litteraturen ikke byde på en ny *Père Goriot*, spår Kristeva. I stedet er den "afgjort en vovet færd ind i de mørkeste regioner, dér hvor frygten, angsten og trodsen imod den sproglige klarhed kommer fra" (ibid.) Denne litteraturens position som en grænsekrift hænger naturligvis sammen med tidligere nævnte individualisering som følge af det religiøses exit, og den er også en modpol til mediernes projekt om at "kollektivisere alle tegnsystemer, selv de ubevidste" (ibid.: 323).

Juul-digtet er ganske vist ikke helt så radikalt i sin sprognedbrydning eller sin udsigelse af det, "som *i* betydningen er utåleligt, utænkeligt: det frygtelige, det afskyelige" (ibid.: 327), som man forestiller sig vil være tilfældet i Kristevas grænsekrift. Alligevel kan mønstret fra den fælles erfaring til den absolut individuelle genkendes: Digtet lægger ud med en spejlingstilstand, som jeg beskrev, der korresponderer med den imaginære orden, for så at forlade den til fordel for en aldeles singularer erfaring - det elektriske stød – der ikke lader sig indskrive i en fællesskabsorienteret diskurs. Samtidig er det denne metaltorden, der skaber en spænding i teksten.

Tanken om et punkt, hvorfra det poetiske udsagn forlader fællesskabet, modsvares af Theodor W. Adorno i hans *Tale om lyrik og samfund* fra 1958. Her er en af de vigtigste pointer, at lyrikken har et alment eller socialt potentiale, der paradoksalt nok opstår ved, at den insisterer på det singulære:

Et digts indhold er nemlig ikke blot udtryk for individuelle stemninger og erfaringer. Disse bliver først kunstnerisk relevante, når de i kraft af netop den æstetiske formning bliver delagtige i det almene (...) Men fordybelsen i det individuerede løfter digtet op

i det almene ved at lade det ikke fordrejede, ikke fattede, endnu ikke indordnede komme frem. (Adorno, 1972: 128)

Adorno og Kristeva er altså på linje i deres opfattelse af, at litteraturen kan skabe sprækker i en symbolsk orden, hvilket må være det, Adorno mener, når han taler om ”at lade det ikke fordrejede, ikke fattede, og endnu ikke indordnede” komme frem.

Den afgørende forskel på Kristeva og Adornos synspunkter er, at det ultra singulære lyriske udtryk hos Kristeva forbliver udelukkende individuierende, mens det hos Adorno kan være en del af en ”kollektiv understrøm” (ibid.: 137). Kristevas perspektiv i forhold til grænseskriften (ikke poesi generelt) er individuelt, psykologisk i kraft af ideen om en relation mellem poesien og det semiotiske rum, mens Adorno har et mere diskursivt, kollektivt perspektiv, der muliggøres af en marxistisk tankegang. Det kollektive perspektiv hænger sammen med kunstværkets modstandsmulighed over for den herskende totalitet, og består i ”artikulationen af det, som ideologien tildækker. Når de [kunstværkerne] lykkes, rækker de, hvad enten de vil det eller ej, ud over den falske bevidsthed” (ibid.: 130). Poesien kan transcendere den falske bevidsthed qua sin singularitet, fordi den ikke har et forhold til det sociale, der er analogt med revolutionens forhold til den halshuggede konge, som Adorno skriver. Min tolkning af sammenligningen er, at kongen betinger revolutionen, således at revolutionens væsen kun består i en negation af det bestående, og på den måde ikke *er* noget i sig selv – på linje med hvad man kunne anklage visse kunstneriske avantgardebevægelser for. Lyrikken overskrider derimod det kontekstbestemte hos Adorno: ”Lyrik skal ikke deduceres fra det samfundsmæssige; dens samfundsmæssige indhold er akkurat det spontane, som ikke uden videre følger af de til enhver tid bestående forhold.” Det er også derfor – fordi lyrikken ikke kun forholder sig til det samtidsbestemte partikulære - at lyrikken har et kollektivt eller universelt element (det konkret almene) og besidder ”de objektive kræfter, som presser en bornert og snærende samfundstilstand ud over den selv og frem mod en mere menneskeværdig; altså kræfter, der hører hjemme i en helhedsstruktur og på ingen måde blot i den ubevægelige individualitet, der blindt opponerer mod samfundet” (ibid.: 134).

Kristevas karakteristik af grænseskriften vedrører, at der søges ind i et personligt sprog, hvor der ultimativt foregår en ”udveksling mellem tegnene og døden” (Kristeva, 1991a: 326), dødsdriften går forud for sproget og tegnenes relation til den udforskes i grænseskriften. Den postmoderne skrift udforsker udvekslingen ”i sit indhold eller i sin retorik, i sine fantasier eller sprogudfordrende stil, i

sit politiske engagement, der opsluges af det frastødende og latteren, i sine tavsheder, der punktueres af en rytme” (ibid.) Vi så, hvordan kontinuiteten i Juul-digtet bogstaveligt talt blev indhentet af dødeligheden, hvilket sagtens kan passe i Kristevas individperspektiv. Men i andre af digtene er der betydningssammenbrud på færde, der snarere relaterer sig til Adornos tankegang, dvs. til et diskursudfordrende projekt. Talemåder og henvisninger til dem fylder en del i *sagde jeg, siger jeg*. Som Elisabeth Friis påpeger, så ændrer Pia Juul talemåders betydning, fx ved at tage dem bogstaveligt, hvorved de mister deres abstrakte eller metaforiske funktion. Jeg var også inde på, at digtets sidste linje kan ses som en behandling af en floskel. Her kan drages en parallel til Peter Stein Larsens pointe om, at digtene handler om den betydningsdannelse, der går forud for en billeddannelse. Friis skriver:

Og naturligvis har talemådernes opløsning et kritisk potentiale i forhold til, hvad man kunne kalde ”sprogets tyranniske vanemæssighed”, dét repressive aspekt af de faste vendingers virke, der ligefrem ægger til modsigelse. For hvorfor skal man stoppe mens legen er god? Og hvad skulle der egentlig være i vejen for at få i både pose og sæk? (Friis, 2012: 63)

Ideen om at lyrikken kan udfordre ”sprogets tyranniske vanemæssighed” svarer dybest set til en mulighed for glimtvis at sætte sig uden for en gældende diskurs. Erik Skyum-Nielsen har en lignende pointe i sin artikel *Hvad skal vi med poesien?* I sin ironiske argumentationsform fremfører han:

Undlader man at læse digte, kan man trøstigt blive ved at bruge løs af klicheerne, der jo bekræfter fællesskabet, idet de pr. automatik ugyldiggør hvad vi oplever. Holder man sig fra digte, får man lov at ævle løs uden at blive grebet i det. Man slipper for at få sit sprog uvirkeliggjort og kan derfor i fred ”virkeliggøre” sig selv. (Skyum-Nielsen, 1998: 60f)

Her nærmer vi os også Adornos ønske for lyrikken: Lyrikken kommer nærmere sproget selv, på en måde ”hvor den ikke taler samfundet efter munden, hvor den intet meddeler, men hvor det subjekt, for hvem udtrykket lykkes, kommer i ligevægt med sproget selv” (Adorno, 1972: 135).

Diskussionen af det individuelle over for det almene kan forskydes en smule og forme sig som en diskussion af det singulære over for det repræsentative. Det repræsentative digt eller den repræsentative digter vil repræsentere en gruppe, en bestemt tidsperiode eller andet, hvorimod det singulære udtryk vil nøjes med at repræsentere digteren eller digtet selv. Det skal nævnes, at

Adorno på den ene side peger på lyrikkens universalitet, på det ikke tidsbundne, hvor der er mulighed for ”menneskehedens stemme i digtets ensomhed” (ibid.: 128). Altså findes der noget almenmenneskeligt, ”et langt mere alment, kollektivt subjekt” (ibid.: 139), som poesien på tværs af historiske skel kan gribe om og dermed selv blive almengyldig, må man formode. Her afviger Adorno fra den dogmatisk marxistiske litteraturteori; fortolkningen af kunstværker skal ifølge ham ikke baseres på deres ”sociale placering eller afhængighed af klasseinteresser” (ibid.: 129). Det lyriske udtryk er individuelt, men bliver alment i ”modstanden mod det sociale tryk” (ibid.: 134). På den anden side synes Adorno at sige, at lyrikken godt kan afspejle historiske betingelser. Samfundet er for Adorno antagonistisk, og det er tanken, at de gode digte både har del i det almene, men også repræsenterer samtidens sociale antagonismer. I de digte af Eduarde Mörike og Stefan George han behandler i artiklen, ser man ifølge Adorno ”hvorledes forskellige trin af et modsigelsesfuldt socialt grundforhold træder frem i det poetiske subjekts medium” (ibid.: 139). Det afgørende er, at forbindelsen til det sociale kommer fra kunsten selv frem for at blive påduttet udefra og digtet trænger gennem det ideologiske slør og kan udtrykke ”drømmen om en verden, som er anderledes” (ibid.: 130). Digteren kan så at sige transcendere og dermed belyse sin samtid. Digtets jeg modsætter sig det objektive, og lyrikken er derfor kendetegnet af *brud* (ibid.: 131).

Pia Juuls digt om solen og det elektriske stød viser den sprogundersøgende strategi, der præger *sagde jeg, siger jeg*. Det har et individuelt perspektiv, der udfolder sig som jegets chok over at få stød, hvorved hun møder en grænse for betydningsafkodning. Og det har et alment perspektiv, der relaterer sig til overvejelserne over, hvad vi kan kortlægge, hvilket jeg tolker som hvad vi kan sprogliggøre. Der sættes spørgsmålstejn ved, hvordan vi inden for sprogets grænser kan forholde os til ”Lugten dér? Smerten? Smagen af rødgrød?”. Disse banale eksempler tillader et blik på det forhold mellem ord og ting, som de fleste af os sædvanligvis ikke reflekterer over, eller som Elisabeth Friis skriver: ”hos Pia Juul synes det barnlige blik på verden at lukke sprogets orden op, så denne ordens vanemæssige virksomhed bliver tilgængelig for kritisk refleksion” (Friis, 2012: 83). Appellen til en kritisk omgang med vores sprogbrug har et alment sigte. Digtet svinger altså mellem den singulære, subjektive oplevelse og mere almene refleksioner. Men med Adorno kan man sige, at også det singulære bliver alment vedkommende. Chokoplevelsen eller grænsetilstanden, der tematiseres i digtet, kan sagtens tænkes at vække genklang eller identifikation hos modtageren og dermed sigte bredere end sig selv. Jegets splittelse mellem det symbolske og det semiotiske er forståelig for læseren på trods af, at man kan argumentere for, at digtet skriver om en

grænseerfaring. Ideen om den kollektive understrøm eller det konkret almene kan forekomme lettere vidtløftig i Adornos tekst, men måske kan den i Juul-tilfældet konkretiseres i en nøgtern og dermed kritisk omgang med det herskende sprog, altså en ”modstand mod det sociale tryk”. På den måde kan man sige, at der er kollektive processer, som vi kan relatere til lyrikken og Juul, som ikke desto mindre unddrager sig den kollektive diskurs. Dette sker fra et digterisk udtryk, som er singulært men ikke privat, hvis en skelnen mellem de to baseres på, hvornår skriften vedrører andre end den skrivende.

Fra tematiseret begær til begærende sprog

*sagde jeg, siger jeg*s fokus på sprog og betydning ser flere teoretikere som en afgørende vending i Juuls lyriske forfatterskab, der tidligere især har tematiseret erotik og kærlighedsforhold. Eksempelvis kalder Elisabeth Friis det ”et tematisk sporskifte i det poetiske forfatterskab. Begærets dunkle former afløses langt hen ad vejen af en helt anden type af erindringsstof” (Friis, 2012: 68). Man kan imidlertid argumentere for, at ”begærets dunkle former” endnu er fuldt tilstede i *sagde jeg, siger jeg* – hvis man igen retter opmærksomheden mod psykoanalysen.

Friis registrerer tematiseringen af et begær, der ikke kan tilfredsstilles i sin læsning af *Men jeg ville* digtet fra *En død mands nys*. Det er da også det første, der springer i øjnene: ”Men jeg ville heller ikke det jeg ville/Og det jeg ville vidste jeg ikke hvad var/Jeg ville så gerne ha dig/Så fik jeg minsandten det/jeg ville ha, og hvad gør man så” (Juul, 2012: 157). Hvorfor det er sådan, at begæret ikke kan tilfredsstilles, undlader hun dog at svare på (Friis, 2012: 68). Men hos Lacan får vi et svar, der også har relation til den sproglige vending i forfatterskabet. For Lacan er mennesket grundlæggende defineret af *mangel*, hvilket ifølge Lillian Munk Røsing kort fortalt består i begærets uopfyldelighed og dødens uafvendelighed. Når enheden mellem mor og barn brydes (den symbolske kastration), opstår det uovervindelige skel mellem subjekt og objekt, og kønsforskellen og begæret indstiftes. Begæret er derfor defineret ved ikke at kunne nå sine objekter. Det samme gælder for sproget, idet der med indtrædelsen i den symbolske orden etableres en tilsvarende uoverstigelig kløft mellem signifiant og signifié. Sproget kan heller aldrig nå sit objekt. Sproget er begærende. (Røsing, 2010: 289) Claus Bratt Østergaard forklarer endvidere, at begær for Lacan ikke er behov, men signifieret behov, hvorfor behovstilfredsstillelse ikke er en mulighed, og hvorfor der vil mangle *noget*. ”Barnet vil blive ved at efterspørge dette noget, men det vil gøre det gennem en mobilisering af signifianter, der udelukker det fra det, som det stræber efter” (Østergaard, 1991:

52). Dette er også grundlaget for Kristevas identitetsteori, hvor tabet af moderenheden fylder en del. Individet har tabsoplevelsen i sig, men kan samtidig ikke tilgå den med sproget, eller som Benedikte F. Rostbøll forklarer det: ”Det symbolske, tegnene, spejler tabet af enheden med moderen ved at opstille en forskel mellem tingen og dens symbolske udtryk, ordet. I denne forståelse retter barnet sit begær mod tegnene som erstatning for symbiosen med moderen, men der er og bliver tale om en erstatning” (Rostbøll, 2008: 280f). Tegnverdenen kan aldrig gøre op for den brudte symbiose.

Det begærende sprog udmønter sig i *sagde jeg, siger jeg* i de mange digte, hvor der navngives og benævnes – og overvejes navngivelser og benævnelser. Begge praksisser ses i digtet, der begynder ”Min farfars hus hed ”Kit”/Naboen hed Lillelund”, fortsætter i tvivl om de forskellige erindrede navne og ender med det identitetsrystende ”Mit eget navn var latin og løgn/men det vidste jeg ikke endnu” (Juul, 2012: 185). Tvivlen fortsætter i det følgende digt, der starter ”Er Honeychurch et navn?” I et tredje digt smelter det sproglige og det erotiske begær sammen i en slags fælles opgaven over for det uopnåelige objekt. Jeget taler til et du og et han og lægger ud med at påpege det ligegyldige i, hvad vi navngiver tingene (igen formentlig med hilsen til *Romeo og Julie* og en vis duftende rose): ”Hvis du vidste/med sikkerhed/at denne udsigt var sne/Hvad ville der ske i det/øjeblik du fik fortalt/det var tåge/Ingenting” (ibid.: 200). Hvad enten det er Shakespeares kærlighedshistorie over alle kærlighedshistorier der inspirerer til det eller ej, så fortsætter digtet med en beskrivelse af ’du’ og ’han’ i et erotisk scenarie, hvor ”du/siger: sne, så siger du:/tåge, og han nikker/sig svimmel og tror det/er dig der har gjort ham ør.” Navngivningen og intimiteten forenes i digtet og begge dele er blændværk: ”Sådan er det med det/hele. I narrer hinanden/og er lige lykkelige for dét”.

Men jeg ville-digtet fra *En død mands nys* er nok det klareste eksempel på tematiseringen af det erotiske begærs evige klapjagt. Men også i Pia Juuls tredje digtsamling *Forgjort* (1989) spiller tomhedens relation til begæret en rolle. Det midterste af et af digtene lyder eksempelvis:

De kalder det samleje
men det er fordi
de er tonedøve

Du ligger ned

du ligger alene
huset er dit
døren er lukket
Udsigten hedder havet
Det eneste du kan se
er byens længste gade
en fremmed trappe
en fremmed dør
og ikke en sjæl derinde
Aldrig før har du været så alene
Det kalder de samleje

(Juul, 2012: 122)

Også her vedrører manglen ikke blot det seksuelle men også det sproglige, hvilket ses ved det gentagne ”de kalder” og ved det modstridende mellem hvad udsigten *hedder*, og hvad duet rent faktisk kan se. Digtet viser, at sproget som begærende optræder inden *sagde jeg, siger jeg*, ligesom det diskursive aspekt af sprogundersøgelsen glimter frem allerede her med distancen til det kollektive, normsættende ”de” – for nu at vende tilbage til det kritiske potentiale. ”De” figurerer også i samlingen *Helt i skoven*, der kronologisk følger *sagde jeg, siger jeg* og også videretænker dens epistemologiske materiale. Jeget sætter her spørgsmålstegn ved solen, der ikke længere er anvendelig for en times tids besindelse. Derimod drages dens egenskaber i tvivl via det næsten konspirationsteoretisk klingende forhold til ’de andre’: ”Solen .../varmer, siger de/skinner, siger de/stråler, siger de/lyser/rødmer, blænder, brænder” (ibid.: 264).

Pointen er, at der kan trækkes en parallel mellem det utilfredsstillende begær i de første digtsamlinger og så fokuseringen på benævnelser og navngivning i de senere. De ligner hinanden derved, at de skaber en bevægelse i digtene, der snarere er *metonymisk* end *metaforisk*. Hos Lacan og Kristeva er begæret metonymisk, hvilket Toril Moi forklarer i indledningen til *Sort sol*. Det skyldes, at begæret hænger sammen med det symbolske og dermed med forskelssættens; det er forskellen (ikke ligheden), der driver begæret videre. På den måde konstruerer begæret de objekter, det møder, som en metonymisk række. Og på det punkt er sprogets karakter den samme; man befinder sig automatisk i begærets dimension, når man skriver (Kristeva, 1987: 12). På lignende vis anvender Juuls digte oftest ikke metaforiske billeder på en entydig tilstand (som Stein Larsen påpegede), men er snarere metonymisk konstruerede, hvilket i *I går skinnede solen*-digtet resulterer i en abrupthed i betydningsstrukturen, som jeg påpegede. Digtene beskæftiger sig med det, der ikke

er noget slutmål for. De løse ender af det erotiske forhold og af relationen mellem navn og ting skrives frem. Og det er nok en af grundene til, spørgsmålene til betydningsdannelse er en vedvarende og væsentlig drivkraft i digtene.

Det er min påstand, at digtenes begærende struktur smitter af på læseren, der konfronteret med de løse ender selv bringes i den begærendes position. Som jeg var inde på, er både anvendelsen af ordet metaltorden og den drilske læserhenvendelse måder at generere et modtagerbegær på. Læseren ledes igennem det udsagte og forsøger at finde en tilfredsstillende tolkning. Her læner jeg mig op ad en af receptionsæstetikens hovedskikkelser, tyskeren Wolfgang Iser (f. 1926) tese i *Tekstens appelstruktur* om, at en tekst indeholder 'tomme pladser', som det er op til læseren at udfylde: "De tomme pladser gør teksten tilpasningsegnet, og samtidig sætter de læseren i stand til, gennem læsningen, at gøre tekstens for ham fremmede erfaring til sin egen" (Iser, 1996: 128). Læseren søger mening. Tekstens 'ubestemthed' "aktiverer læserens forestillinger, så han aktivt virker med i fuldbyrdelsen af den i teksten nedlagte intention" (ibid.: 127). En af grundene til at læseren kan tænkes at havne i den begærende position ved læsningen af Juuls digte er, at form og indhold kan være vanskeligt at skelne fra hinanden. Som eksempel kan fremhæves endnu et digt fra *sagde jeg, siger jeg* (side 209), der lyder:

*

Hænderne krøller et brev sammen
Hænderne river et andet brev over

Jeg skriver de krøller
Jeg skriver de river
brev efter brev
Hænderne finder et punkt på en krop
der ikke vil findes
forover fald nu
bagover grib mig
saltomortalen blir skæv

saltomortalen er vind og skæv
hænderne flytter sig
hænger i luften vi sover i lyset
kvælende skarpt

hvis de bare vidste
hvis bare de vidste
men det vil de slet ikke vide
hvad jeg kunne sige

jeg siger det ikke
jeg skriver det ned
de krøller det sammen

I et digt som dette er det svært for en læser at dechifrere, hvad der bliver sagt. Meningen med teksten er fragmenteret; pga. den ekstreme tilbageholdelse af informationer får man som (frustreret) læser kun glimt af noget, der sløres af digtets metonymiske og associative karakter. Digtet handler om det udsigelige og samtidig viser det det udsigelige i sin opbygning. Som jeg med hjælp fra Kristeva konstaterede om det forrige digt, vil jeg mene, at teksten her igen behandler den heterogene signifiante og dens rammer. Der er noget, jeg ikke kan sige, eller ikke kan skrive ned i et brev, noget, der både for jeg og læseren er vanskeligt at afkode, hvad betyder. Starten på anden strofe er for alvor drilsk; linjerne ”Jeg skriver de krøller/Jeg skriver de river” kan både forstås som en proces, hvor hænderne krøller det skrevne sammen og river det i stykker – altså det skrivende jeks afmagt – men også som en demonstration af det skrivende jeks afmagt hvor jeg altså skriver, *at* hænderne river. På den måde bliver grænserne for erkendelse både et tema og en legende litterær strategi – parallelt til hvad jeg tidligere påpegede omkring dinosaur-digtet. Og i tråd med andre af Juuls digte, viser dette her på én gang en forvrængning i fortællingen (”men det vil de slet ikke vide/hvad jeg kunne sige”) og en diskrepans i hvad der kunne være et kærlighedsforhold. Der optræder et ’vi’, der bogstaveligt talt kastes rundt og befinder sig i ukomfortable situationer (”vi sover i lyset/kvælende skarpt”). Samlende for diskrepansen i hhv. det formentlig erotiske forhold og narrativet bliver linjen: ”Hænderne finder et punkt på en krop/der ikke vil findes”, der på ét plan viser det fysiske forholds vildveje og på et andet plan fungerer som metakommentar til tekstens egen kredsen om det udsigelige. Som i *I går skinnede solen*-digtet er der påfaldende generiske ordvalg (”et punkt på en krop”) og tvivl om pronominerne, især kan man spørge til, om ’de’ stadig henviser til ’hænderne’ i linje 15-17. Det vil sige, om ’de’ er en fysisk realitet hos det skrivende subjekt (hvis det overhovedet er jegets hænder, der er tale om) eller om det er en kollektiv enhed, det singulære udtryk skriver sig op imod på linje med det ’de’, der optræder i de tidligere nævnte eksempler fra *Forgjort* og *Helt i skoven*. Denne sammenblanding af niveauer – hvad der siges og hvordan det siges - forstærker læserens tvivl om udsigelsens indhold.

Sammenfatning: Begærende digte

Jeg var tidligere inde på, at Kristeva så grænseskripten som en modpol til mediernes projekt om at ”kollektivisere alle tegnsystemer, selv de ubevidste”. Fører man hendes pointe op til vor tid, er den i høj grad aktuell. Ser man eksempelvis på et realityprogram som *Paradise Hotel* er det tydeligt, at begæret bliver puttet i en medialiseret skabelon og dermed trivialiseres. Man beregner, hvilke faktorer der skal til for at en gruppe mennesker intensiverer deres indbyrdes seksuelle og intrigante relationer og kalder det underholdning. Modsætningen ses i digte som Juuls, hvor begæret udfolder sig anderledes nuanceret. Kristeva hævder, at begæret konstituerer en metonymisk række. Metonymi kan forstås som en del, der træder i stedet for helheden. Helheden er altså ikke til stede – der er ingen enhed, som elementerne kan subsumeres under. Den metonymiske model for det begærende sprog korresponderer med de problematiseringer af genfortælling og kortlægning, der går igen i digtene i *sagde jeg, siger jeg*. De erindrede brudstykker giver ikke en fuldendelsespoetisk helhed, når erfaringerne sprogliggøres. Begærets metonymiske karakter spiller altså en rolle for både indhold og form i digtene, og jeg vil påstå, at den også er med til at give dem det særlige og svært identificerbare *drive*, der er på færde. Når man læser Juul, er der en særegen veloplagthed, der skaber fremdrift og tempo, som Friis beskrev som en talende struktur, og som også hænger sammen med anvendelsen af humor, hvilket jeg kommer nærmere ind på i kapitel 3. Men det hænger også sammen med, at digtene som begærende så at sige aldrig bliver tilfredse; erindringen er aldrig komplet, betydningsdannelsen har sine grænser og sproget er defineret af mangel. Teksterne sørger imidlertid ikke over disse begrænsninger, men fortsætter – akkurat som begæret – ufortrødent deres bevægelse. Og læseren må følge denne bevægelse. I *I går skinnede solen*-digtet så vi hvordan, digtet ikke ’tilfredsstilledes’ af episoden i solskinnet, *noget andet* trængte sig på, hvorved det ikke var en mulighed for teksten at stå stille i tableauet sol-guldregn-digterjeg.

Dette hvileløse aspekt af Juuls lyrik kommer i øvrigt også til udtryk i de mange transportmidler, der befærder især *sagde jeg, siger jeg* og *Radioteatret*. Det hvileløse spejler sig ligeledes i de seneste to udgivelsers titler, nemlig de samlede digte *Indtil videre* og den i skrivende stund helt nye novellesamling *Af sted, til stede*. På samme måde vækkes det afsluttede til live i titlerne *sagde jeg, siger jeg* og *En død mands nys*. Jeg skal her blot antyde, at denne modvilje mod at lade det fastlagte være i fred kan være et træk ved lyrikkens væsen. Tænk på titlerne på et par nyere digtsamlinger:

Det skabtes vaklen (Søren Ulrik Thomsen, 1999), *digte om lidt* (Rasmus Nikolajsen, 2000) eller *ENHVER BETYDNING ER OGSÅ EN MISLYD* (Lars Skinnebach, 2009).

Delkonklusion

Men kan ride et forhold mellem det individuelle og det almene i Juuls digt op, der relaterer sig til hhv. individet og kollektivets stofområde. Det singulære består i det tilfælde i digtets psykologiske perspektiv, hvor vi så en dialektik mellem jegets semiotiske og symbolske vilkår, i spørgsmålstegnet ved den subjektive erfarings gyldighed og i det element af skriften-som-grænseerfaring, jeg påpegede. Det almene består så i spørgsmålene til, hvordan sproget fungerer, herunder korrespondensproblemet, italesættelsen af erfaringer og de diskursive aspekter. Kristeva var inde på, at det udsigelige tidligere har haft plads i den religiøse sfære, men at vi nu – med en teknokratisk og økonomisk vending på det politiske område - mangler et fælles sprog, hvorpå vi kan tale om ”det umulige”. I forlængelse heraf kunne man hævde, at lyrikken taler der, hvor politikken ikke har sprog. Syntes Kristeva at det politiske sprog var økonomisk rationalistisk farvet i 1980, er dette i høj grad ligeledes gældende i dag med den globale finanskrisen. Det instrumentelle sprog, som Adorno anfægtede, spores i nutidens økonomiske analyser som politikken i vidt omfang bygges på, og som ofte præsupponerer rationelle individer, der altid handler for at maksimere deres velfærd². Vi så i digtet, hvordan det tvært imod kunne lade sig gøre at lade logiske modsigelser eksistere side om side og dermed udfordre en instrumentel fornuft. På den måde tilbyder lyrikken et *andet* sprog.

Juul-digtet viste også, at det singulære og det almene kan smelte sammen på forskellige niveauer. Skriften-som-grænseerfaring er individuerende, men rækker ud til en overordnet humanvidenskabelig udvikling, hvor man er blevet opmærksom på sproget som medkonstituerende for verden. Det singulære kan udmærket resultere i noget alment vedkommende både indholdsmæssigt og i den forstand, at digtenes begærende natur fordrer en begærende læser. Det, vi ikke kan få svar på, det, der skurrer i vores forståelse er medskabende for den begærlige fremdrift i relationen fortæller-læser, på samme måde som det kan være tilfældet i et kærlighedsforhold. Hos Juul så vi både dette begærende sprog og begæret som tema. Det lyriske jags stemme er begærende, idet den søger at fortælle noget, der ikke kan siges – men fortsætter med at tale alligevel. Form og indhold smelter således sammen hos Juul, hvor digtene gør opmærksom på, at sproget ikke er en

² Se fx beskrivelse af DREAM-modellen: http://www.dreammodel.dk/dwn_livsforlob.html (Besøgt 19. november 2012)

ekstern struktur, men en del af den verden vi lever i. Digtene viser, hvordan måderne vi er i sproget på former vores liv. Det individuelle aspekt – digterjegets besvær med at finde de rette ord – har således et alment perspektiv.

3. Det ironiske og det eksistentielle

I dette kapitel vil jeg undersøge forholdet mellem det ironiske og det eksistentielle i Juuls lyrik. Digtene anvender ironi og derved en underminerende tone, men jeg vil argumentere for, at de også indeholder eksistentiel alvor. En tese i kapitlet er, at Juul sommetider *via* ironien udsiger noget oprigtigt. Denne dobbelte opgave for ironien forklarer Thomas Bredsdorff i sin bog *Ironiens pris*, idet hovedbetydningen af ironi er ”at sige noget andet end det man mener, på en sådan måde at man dog får sagt hvad man mener” (Bredsdorff, 2011: 11). Keld Gall Jørgensen påpeger, at ironien som figur kan ”ses som en modsætning til metaforen: Hvor vi i metaforen har et (produktivt) overskud af mening, har vi i ironien et (produktivt) underskud af mening. Der siges mindre end der menes idet der siges noget andet eller det modsatte af hvad der menes” (Jørgensen, 1999: 106). Jeg vil se på, hvordan ironiens underminering af mening spiller sammen med det meningssøgende, som man kunne kalde autentisk eller eksistentielt, i Juuls digte.

Ironi har en lang begrebshistorie bag sig, og kan forstås på flere niveauer. Bredsdorff skelner mellem tre former:

Ironi er som en række koncentriske cirkler. I midten er den verbale ironi: dygtig dreng! sagt til manden der vælter sit glas – et udsagn der modsiges af sammenhængen. Udenom er den dramatiske ironi, hvor tilskuerens viden modsiger hovedpersonens. Yderst ude er den ironiske holdning til tilværelsen – hvor alle ord modsiger verden. (Bredsdorff, 2011: 212)

Den midterste form – dramatikken – er ikke relevant i denne sammenhæng, men det er den inderste og den yderste cirkel derimod. Den ironiske livsholdning, ”hvor alle ord modsiger verden”, har umiddelbart relation til det korrespondensproblem, jeg har udpeget som et tilbagevendende tema hos Juul. Den inderste cirkels ironi er i lyrisk kontekst et stilistisk virkemiddel. Denne distinktion mellem ironi som stilfigur – med Wayne Booths begreb ’stabil ironi’ – og ironi som livsholdning – ’ustabil ironi’ – tager jeg med mig i det følgende. Ironien som livsholdning knytter Bredsdorff til romantikken, Kierkegaard samt tiden efter modernismen (ibid.: 28f).

Helt i skoven og Radioteatret

Dette kapitel vil fortrinsvis beskæftige sig med Juuls digtsamlinger *Helt i skoven* og *Radioteatret*. *Helt i skoven* følger *sagde jeg, siger jeg*, med hvilken den deler undersøgelserne af sprogets repræsentationsmulighed. Allerede på første side begynder (eller fortsætter)

benævnelsesforetagendet: ”Dompap. Rød. Meget rød (...) Gulspurv. Gul. Særdeles gul” og den medfølgende individuelle rystelse: ”Jeg kan ikke få vejret”. I andet digt sås der for alvor tvivl om det, jeget observerer i skoven med det gentagne ”Du tror jo nok/at det er løgn”. Som i flere digte fra *sagde jeg, siger jeg* ses vanskelighederne med at fastlægge, hvad noget er. En fugleflok viser sig således at bestå af råger, og der sættes spørgsmålstegn ved, hvordan sådan nogen lyder: ”Du må jo tro jeg lyver/Og fugleflokken/der letter fra træerne/viser sig/at bestå af/råger/Lyden af en rågeflok?” Herefter følger digtets afsluttende linje, hvor der varsles om kaotiske tilstande: ”Rust dig! Alt krakelerer!” (Juul, 2012: 263) Og det gør det – i hvert fald i den forstand at bogen herfra bryder med forskellige lyriske konventioner. Fra det romantiske udgangspunkt, den naturbetragende digter, fortsætter digtsamlingens første del *Ord i skoven* med forstyrrelser af harmonien mellem den betragende og det betragtede.

Samlingens anden del *Fra min dagbog* har langt hen ad vejen dagbogskarakter, og sidste del *Mord i skoven* omhandler mestendels netop det (et utraditionelt tema i poesien), men der går så mange linjer på kryds og tværs gennem de tre dele, at deres sammenhæng er flertydig. Som dompappen, der både optræder i starten og i *Mord i skoven*, hvor forskellige stemmer med relation til mordet kommer monologisk til orde. Et vidne har bemærket dompappen, slået op hvad det var for en fugl med det røde bryst (ibid.: 303f), og det lader til at være denne viden, der når jeget i *Ord i skoven*: ”Dompap. Rød. Meget rød.” Dompappen er relateret til tidspunktet for mordet i vidneafklaringen og til jeget, der ikke kan trække vejret i del 1, og der synes i det hele taget at være en parallelitet i begivenhedernes gang i *Ord i skoven* og *Mord i skoven*. På samme måde går referencerne på tværs af digtsamlingerne, et digt i *Forgjort* starter: ”Det er en voksen mand/Det er stille/Han har fundet en fugl/i sin have og vil/vide hvad den hedder” (ibid.: 111). Det skal også nævnes, at den myrdede i *Helt i skovens* del tre er forfatter, hedder Peter Jyde og deler dermed initialer med Juul. Hvis der var et element af selvførelse i de tidligere samlinger, når det nye højder her med et potentielt mord på forfatteren! *Helt i skoven* leger med forholdet mellem fortælleren og det fortalte og med måden at bygge temaer op på i digtsamlinger. Elementer går igen i de tre væsensforskellige dele og inden for hver del.

Radioteatret er den mest genreeksperimenterende af Juuls digtsamlinger, idet den er bygget op som, ja, et radioteater, med replikker, rolleliste og regibemærkninger. En traditionel drejebog har vi dog ikke at gøre med, finder man hurtigt ud af. Karaktererne taler absurdistisk forbi hinanden, og

rummet de befinder sig i, er ubestemmeligt eller i hvert fald skifter det kontinuerligt, ligesom strukturen ikke kan bindes op på en kronologisk tidslighed. Teksten beskriver selv sin kaotiske natur ret præcist:

Radioteatret er en tidsmaskine. Vi kan være alt og indeholde alle, hvor som helst og når som helst (...) Vi har Eliza Cs barndomsstemme og voksenstemme og alle venindernes stemmer og digterens, her taler selv byer fra Tyskland. Vi har samlet en håndfuld personer i Studie 2, de er sig selv, men har ikke selv bestemt hvad de skal sige, det har forfatteren, men hende har vi sendt hjem.

(Juul, 2012: 321)

Den tyske by Koblenz taler i *Radioteatret*, og det gør også lytterne, dramaturgen og mange flere, hvorved teatergenrebetegnelsen udfordres. På forsiden står da også digtsamling, men opbygningen er ligeledes utraditionel for denne genre. På trods af stemmevirvaret og samlingens kompositoriske anarkisme indeholder den dog visse tematiske spor, fx erfaringer fra 2. verdenskrig, mislykkede kærlighedsforhold samt overvejelser over erindring. *Radioteatret* er en legende bog, hvor humoren er gennemgående.

Radioteatrets hjemsendelse af forfatteren er et udmærket springbræt til at introducere Peter Stein Larsens bog *Drømme og dialoger*, der handler om en flerstemmighedstendens i nyere dansk lyrik (desværre var *Radioteatret* ikke udkommet, da han skrev den). Stein Larsens teori vil jeg anvende til at diskutere ironiens position i Juuls digte.

Ironi og flerstemmighed

Interaktions- og centrallyrik

For at komme til Peter Stein Larsens syn på Pia Juuls ironi er det nødvendigt med lidt baggrundshistorie om hans overordnede idé i *Drømme og dialoger*. Hovedtesen er, at der er to normer, der dog ikke er lukkede og absolutte kategorier, for forståelse af den danske lyrik omkring år 2000: den centrallyriske og den interaktionslyriske. Den centrallyriske norm omfatter tekster, der er monologiske med et autoritativt og autentisk subjekt, som et poetisk univers er centreret om. Digtene er yderligere kendetegnet ved et helhedspræg og stilistisk homogenitet. Teoretisk kan den centrallyriske strømningens litteratursyn knyttes til angelsaksisk nykritik, dele af russisk og tjekkisk formalisme samt Adorno, som Stein Larsen gør til hovedtaler for strømmingen. Den interaktionslyriske norm problematiserer den autoritative, monologiske udsigelse og har en udsigelsesinstans, der interagerer med og er farvet af andre sociale kontekster og personer. Modsat

centrallyrikken er der stilistisk heterogenitet og ofte en uklar værkaftgrænsning, og teoretisk er retningen funderet i poststrukturalisme, dekonstruktion. Stein Larsen gør Michail Bachtin til strømningens hovedtænk pga. Bachtins teori om flerstemmighed i litteraturen (Larsen, 2009: 10f). Ifølge Stein Larsen har litteraturforskningen foretaget en ufrugtbar polarisering af de to strømninger, der nok er væsensforskellige paradigmer, men de sameksisterer i litteraturhistorien både før og efter hans forskningsbidrag (ibid.: 12). Grunden til at han opstiller dem som to forskellige strømninger netop nu er, at han ser en kulmination i modsætningen mellem interaktions- og centrallyrik i dansk lyrik omkring år 2000 (ibid.: 484).

Peter Stein Larsen placerer Pia Juul på den interaktionslyriske fløj, hvor teksterne er kendetegnet ved flerstemmighed. To tendenser har banet vejen for den flerstemmige tendens i den nye lyrik: prosaiseringen og avantgardiseringen. Juul henregnes under prosaiseringstendensen, der spores tilbage til 1800-tallets slutning. Stein Larsen mener, at det skift fra en autoritativ, ydre fortæller til en ”perspektivisk”, som fx Dostojevskij og Flaubert er eksponenter for, intonerer en flerstemmighed i litteraturen, der opstår ved brugen af ”fremmede ord”, der er Bachtins begreb (ibid.: 152). De fremmede ord er det i det udsagte, der er ”ekko af andre ytringer og diskurser fra de kontekster, som det talende subjekt befinder eller har befundet sig i” (ibid.: 153). Flerstemmigheden i prosaen påvirker lyrikken og omvendt, og Stein Larsen deler den, med Bachtin, i to typer: ’Den ironiserende og konfrontative flerstemmighed’ og ’den demokratiske og ekspansive flerstemmighed’. Den demokratiske type svarer til Bachtins polyfonibegreb, og her er de mange stemmer i teksten principielt ligeværdige; de forskellige sproglige diskurser sameksisterer fredeligt snarere end konfronteres med hinanden (ibid.: 164). Men det er den ironiserende og konfrontative flerstemmighed, som Stein Larsen gør Juul til hovedrepræsentant for. Denne flerstemmighed ironiserer over og destabiliserer fortællerpositionen, dens autenticitet og troværdighed og har ofte en mere satirisk eller socialt kritisk dimension (ibid.: 153). Det er et væsentligt træk ved Stein Larsens ironiopfattelse, at den bunder i Bachtins idé om, at ironien har gennemsyret det moderne sprog, så det kun er *muligt* at ”tale med forbehold”. Præster og profeter er blevet erstattet af ’skribenter’, der er kendetegnet ved at kunne ”råde over tidligere tiders socialt begrundede udsigelsespositioner i et diskursivt spil”, og dermed sker en ”sabotage af forestillingen om det digteriske ords uskyld og forankringen i en autentisk ekspressiv poetik til fordel for en pointering af den ironiske, flerstemmige udsigelse” (ibid.: 435). Den ironiske tale er altså her snarere et livsvilkår end et greb, på linje med Booths ustabile ironi og det, Bredsdorff kaldte ironien som livsholdning.

Det er umiddelbart bemærkelsesværdigt ved Stein Larsens distinktion, at Juul, der gøres til fortaler for en gren af den interaktionslyriske strømning, også har en vis relation til to af de karakteristika, som Stein Larsen, med udgangspunkt i Adornos *Tale om lyrik og samfund*, opstiller for den centrallyriske, autentisk orienterede tradition. Dette skyldes den måde, hendes digte går til sproget på.

Det første karakteristikum er 'den digteriske vision', der knyttes til æstetisk teori og kulturkritik fra starten af 1900-tallet og i første omgang lyder lidt højstemt i forhold til Juuls lyrik, idet "digteren bliver medie for de åndelige værdier, som en materialistisk og utilitaristisk verden har fortrængt" (ibid.: 36). Men Stein Larsen forsætter sin beskrivelse ved at henvise til synspunktet hos nykritikeren Cleanth Brooks, hvor lyrikkens opgave er "at modstå "udmarvningen og korrumpningen af selve sproget, gennem reklame og masseproduceret radiounderholdning, film og dårlig populærkultur" og at "genopvække et nedslidt og tappet sprog"" (ibid.: 38). Denne idé om lyrikken som en modsætning til mediernes sprog så vi også hos Kristeva. De beskrevne strategier, som præger Juuls digte, hvor der sættes spørgsmålstegn ved vores vanlige brug af sproget, kunne sagtens udgøre en modpol til (masse)mediernes "kollektivering af tegnene", for nu at bruge Kristevas ord. Jeg var tidligere inde på lyrikkens behandling af begær, der adskilte sig fra underholdningsprogrammernes trivialisering af samme.

Det andet karakteristikum er 'det poetiske særsprog', som Stein Larsen baserer på Adornos idé om, at lyrikken "intet skal meddele". Heri ligger, ifølge Stein Larsen, en modsætning til det kommunikative sprog, og også at man "bryder med den automatiske betydningsdannelsesproces", hvilket minder om Shlovskijs begreb 'underliggørelse', hvor "ting befries for perceptionens automatisme" (ibid.: 38). Jeg har tidligere vist, hvordan Juul netop undersøger betydningsdannelsesprocessen ved både at skrive før betydningens fastlæggelse og problematisere de fastlagte betydninger. Kristevas grænseskrift var ligeledes kendetegnet ved sit udestående med *signifiance*. Stein Larsen citerer Shlovskij fra *Kunsten som greb*: "Kunsten er en måde at opleve tingenes tilblivelse på, det som allerede er blevet til er i kunsten uvigtigt" (Shlovskij i Larsen, 2009: 39). Citatet passer godt til den tvivl i Juul-digtenes stemme, der behandler sine udsagns tilblivelse.

Juul som ironiker

Stein Larsen mener, at hele Juuls forfatterskab er karakteriseret ved en ”ironiserende og travesterende optik i forhold til en autoritativ, ofte mandlig udsigelse” (Larsen, 2009: 178). Og han knytter dette til teksternes flerstemmighed, dvs. brugen af fremmede ord. Det paradoksbetonede i digtene, som jeg kort har været inde på, ser Stein Larsen således som resultatet af en afsmitning fra forskellige diskurser. Han mener, at ”Juuls ”forskelligsprogethed” i de fleste tilfælde – mere end som postmodernistisk, eklektisk spil med referencer – kan forklares som brugen af ’fremmede’ ord med en ofte helt specifik reference til en konkret social kontekst” (ibid.: 178). Juuls digte befinder sig ikke i deres eget afgrænsede univers, men ”udspiller sig i et socialt rum med larmende stemmer” (ibid.: 182). På den måde undermineres en autoritativ udsigelse. Det hænger meget godt sammen med, at Stein Larsen ser det disharmoniske og konfliktfyldte som bærende i digtenes temaer; identitetskriser, spændingen mellem en barne- og en voksenbevidsthed samt det problematiske forhold mellem kønnene (ibid.: 180f). Ifølge Stein Larsen sker skildringen af konflikterne hos Juul med brugen af fremmede ord, der ofte kan stamme fra talesproget; ”for at skildre det uafklarede og konfliktfyldte kærlighedsforhold lytter man til, hvordan der tales” (ibid.: 469). Jeg var tidligere inde på, hvordan det talesproglige blandede sig med et mere generisk ordvalg hos Juul. Stein Larsen ville nok se dette som en spænding mellem noget centrallyrisk med et ubestemt univers og noget interaktionslyrisk, hvor sociale kontekster farver digtet.

I Stein Larsens tese bliver en fast subjeksposition destabiliseret eller nedbrudt i den interaktionslyriske strømning. Det eksemplificeres med digtet *Overskrifter* fra *Helt i skoven* (Juul, 2012: 296), hvor ”en hel række kontekster har ’smittet’ det poetiske sprog, så at man knap kan få øje på noget digterisk subjekt med et autentisk sprog” (Larsen, 2009: 446). Digtet er fra *Mord i skoven*-delen og ser således ud:

*

OVERSKRIFTER

Lig fundet i bæk
Mand fundet død i skov
Små piger fandt lig i skov
Børn fandt skudt mand i bæk
Kendt forfatter myrdet
Forfatter skudt

Det ville have moret ham selv, måske, at se disse variationer? Han kunne have fundet på nogle bedre.

Forfatter omsider fjernet fra jordens overflade!

Hvem læste denne mands dødssyge bøger?

Peter Jyde endelig død!

Men det var godt, han var død og ikke skulle være vidne til det eftermæle: ”Kendt forfatter død”. Hvis han var kendt, kunne de vel skrive hans navn? Og det kunne de ikke. Ingen vidste, hvem Peter Jyde var. Kun de hundrede, der købte hans bøger, og så hans mor og hans redaktør og så Veronika.

Som han skulle giftes med

men det blev ikke til noget

for han var jo død.

Peter Stein Larsen pointerer, at ingen digte kan være rendyrkede interaktionslyriske eller fuldstændigt monologiske, men at de bevæger sig inden for et kontinuum mellem de to punkter. I dette digt, hævder han, er det centrallyriske subjekt således opløst, men der er jo altid en intentionel instans, der har sammensat stoffet (Larsen, 2009: 446f). Pia Juul siger selv i en kommentar på den litterære blog *Promenaden*, i en diskussion om hendes teksters ophav: ”jeg finder jo SELV det jeg citerer”. Man kan så diskutere, hvor i Stein Larsens kontinuum digtet befinder sig. Efter min mening er subjektet, der taler, mere end en indsamler af tekst fra forskellige kontekster. Det ”digteriske subjekt, man knap kan få øje på”, ifølge Stein Larsen, er tydeligt i digtets tone, der har samme tvivlende og humoristiske karakter som i digtene fra både *Ord i skoven* og *Fra min dagbog* – og andre Juul-digte. Digtet følger således samme figur, som jeg beskrev i forbindelse med *I går skinnede solen*-digtet: Det begynder med tilsyneladende sikre konstateringer – her i form af, hvordan overskrifterne om mordet kunne lyde. Så kommer jeget i tvivl om de opfundne overskrifter er tilstrækkelige, hvad ville den afdøde selv have skrevet? Og digtet ender, som *I går skinnede solen*-digtet, med betydningssøgningens relativt henkastede udsagn om dødelighed: ”men det blev ikke til noget/for han var jo død.” Et liv kan ligeså lidt som en erfaring kortlægges på en sandfærdig måde i skriften, synes digtet at sige. Og kortlægningen af kortlægningen af et liv kan så åbenbart heller ikke fremstilles skråsikkert. Pga. tvivlen om det sagte, kan man godt give Stein Larsen ret i, at fortællerpositionen destabiliseres, men man er aldrig i tvivl om *hvem* der taler.

Ironi og intertekstualitet

Der er altså en genkendelig stemme, men der er også masser af intertekstualitet at spore i Juuls digte. Inden for forfatterskabet er der, som jeg tidligere nævnte med fugleidentificeringen, referencer på tværs af digtsamlingerne; fx optræder der i *Radioteatret* flere kendte figurer som Peter

Jyde samt novellepersonerne Hanne Birgitta og Elly Byde fra *Dengang med hunden* (2005), ligesom *Helt i skovens* skæbnsvangre dompap dukker op (Juul, 2012: 347). Der henvises til litteraturhistorien; jeg har allerede nævnt Shakespeares *Romeo og Julie*, i *Helt i skoven* er fx et Kingo-citat (ibid.: 287) og i *Radioteatret* henvises til Tom Kristensens *Hærværk* (ibid.: 337) – for bare at nævne et par stykker. Jeg har også været inde på henvisningerne til børnerim i *sagde jeg*, *siger jeg*, og man kunne blive ved. Juuls digte er kort sagt ikke tekster, der påstår at være uafhængige af andre tekster.

Juul-stemmen indgår således, som Stein Larsen siger, i et intertekstuelt spil – og det er den også selv bevidst om. Forbindelsen mellem ironi og intertekstualitet, som Stein Larsen ser i den senmoderne lyrik, kan spores hos Juul. Man kan sige, at en af reaktionerne på at være fanget i intertekstualitetens net i *Helt i skoven* er at anvende ironien stilistisk. Den stabile ironi optræder således som metapoesi, hvor der i høj grad ”tales med forbehold”. Et eksempel på dette ses i *Ord i skovens* forhold til naturdigtning, hvor jeget selv påpeger intertekstualitetens uoverstigelighed. Det er vanskeligt at sige noget om, hvordan skoven ser ud på en autentisk måde: ”Skoven ligner en katedral!/Næh, er det sandt, Har/andre sagt det før,/jamen, hvad skal jeg så sige?/Skoven ligner – en skov/Det gør den, grangiveligt/(undskyld)” (Juul, 2012: 266). Første linje henviser formentlig til Baudelaire, ”Naturen er et tempel”, og efterfølgende pointeres umuligheden i at beskrive naturen i lyrikken på en original måde. Man ser i digtet helt bogstaveligt ironiens modsætning til metaforen, som Gall Jørgensen påpegede i sin definition. At sammenligne skoven med noget, at skabe et sådant overskud af mening lader sig ikke gøre. Juul ironiserer ligeledes over apostrofen som klassisk digtform. Peter Stein Larsen forklarer, hvordan den apostrofiske form er knyttet til centrallyrikken og opererer med en ’overpersonlighedspoetik’, fx ”hvor et jeg er sammensmeltet med et naturunivers og ’vækker’ dele af dette” (Larsen, 2009: 453). I Juul-digtet er det netop denne sammensmeltning der er umulig – hvilket digtet er vrængende opmærksomt på.

Jeg har tidligere været inde på Adornos ide om *brud* i lyrikken, der betegner digtets jeks modsætten sig det objektive. Adorno nævner i den forbindelse fremmedgørelsen over for naturen; jeget ”er ikke uformidlet ét med den natur, som det har at gøre med i sit udtryk” (Adorno, 1972: 132). Så langt er hans karakteristik passende for Juul-digtet. Forskellen ligger imidlertid i, hvordan Adorno ser jeget reagere på denne fremmedgørelse – nemlig med besjæling, der er en art kompensation for menneskets udnyttende herredømme over naturen (ibid.: 132). I Juul-konteksten er manøvrer som

besjæling ikke en vej ud af den uharmoniske tilstand, de kan højst understrege skuffelsen hos digterjeget over ikke at kunne anvende naturen som poetisk materiale: ”Efeuen har ikke spor ondt/af det træ den kvæler” (Juul, 2012: 271). Der er snarere, i *Ord i skoven*, tale om en metapoetisk digtning, der undersøger og udstiller strategierne for at poetisere skoven. Fx forholder et digt sig ironisk til assonans og kommenterer på dets anvendelse af æ’er og ø’er, der forvrænger det, jeget egentlig ville sige (l. 13-14). At gøre noget til poesi er også at lyve:

*

Valnødden rødlig
mod
bøgens grønne
- Nødvendige ø’er
i et
besindigt udsagn
Det træ får
forkrøblede valnødder
uden sol foran huset
på plænen
Og næste gang jeg ser op
er den ene af træets to stammer død
Jeg ville sige visnet
men man visner ikke med ø
Sådan bliver jeg patetisk i stedet
for nøgtern. Hurra: - et ø.

(Juul, 2012: 269)

Endnu et eksempel ses på side 267, hvor en impressionistisk strategi anfægtes. Teksten vender ideen om, at de ydre omgivelser fortæller os noget om jegets tilstand, på hovedet. En poppel er væltet af en storm og ligger nu ned ”og springer ud med sit lysende løv i lunden.” Resten af digtet kan læses som en forhandling mellem jeget og skoven om, hvorvidt den liggende poppel fortæller noget om jeget: ”Sådan taler skoven/til mig med små/metaforiske trækninger./Jeg går standhaftigt/forbi hver dag, men/her vakler jeg alligevel./Så tydelig, skov./Hvordan kan du få dig til det?” Det, poppen eventuelt skulle afspejle, kunne være jegets paradoksale forhold til aldring. Den læsning foranlediges af (de H.C. Andersenciterede) linjer fra digtet lige inden: ”Husk på du er/kun een gang ung (...) Læg dig her/dit trætte ansigt bagover/i det raslende løv fra i fjor.” Men vi når slet ikke dertil, fordi jeget, som det har for vane hos Juul, stopper op og betragter, hvordan betydning

fastlægges i stedet for at fastlægge den. Digtet viser hvordan en litterær strategi opbygges, frem for at anvende dén litterære strategi (den impressionistiske).

Dermed forholder nogle af digtene sig til intertekstualitetens præmis, det vanskelige i at skrive noget, der ikke er skrevet før, på en ironisk måde. Ironien er her vrængende og humoristisk over for de litterære traditioner – ligesom når den i *sagde jeg, siger jeg* udstiller litteraturens institutionalisering: ”Goddag. Det er mig der uddeler/Nobelprisen. Åh, det er så vanskeligt/at uddele Nobelprisen,/temmelig udmattende. Jeg har/lige uddelt den, så nu er jeg/lidt træt. Undskyld mig” (ibid.: 235).

Ironi og postmodernisme og er Pia Juul en postmoderne ironiker?

Ironien i forhold til naturdigtningen var et stilistisk greb, og nu vil jeg kigge nærmere på den anden variant: ironien som livsholdning. Det vil sige, ironien retter sig nu ikke mod et bestemt objekt men med Kierkegaards ord mod ”hele den til en vis tid og under visse forhold givne virkelighed” (Kierkegaard i Bredsdorff, 2011: 23). Det er denne ’radikale ironi’ Kierkegaard omtaler i sin afhandling om ironi (1841), en tilstand, hvor ”*hele tilværelsen* er blevet fremmed for det ironiske subjekt” (ibid.: 24). Denne ironiopfattelse ligner i sin totalitære natur Bachtins idé om, at ironien har gennemsyret det moderne sprog, som Stein Larsen baserer sin interaktionslyriske strømning på. Og den ligner den ironiske livsholdning i postmodernismen, hævder Bredsdorff.

Romantikerne opererede ligeledes med et ironibegreb, men dette har ikke meget med ordets egentlige betydning at gøre, ifølge Bredsdorff. Dog går i hvert fald ét litterært greb igen hos hhv. de ironiske romantikere og de ironiske postmodernister, nemlig *illusionsbruddet*. Thomas Bredsdorff skriver om romantikeren Schlegels roman *Lucinde*:

Romanen viste tillige en side af ’romantisk ironi’, som især er blevet hængende, fordi den er så letfattelig: selvafbrydelsen, illusionsbruddet. Den romantiske kunstner har en bevidsthed der befinder sig højt over kunstværket. Han hersker suverænt over sit værk og kan derfor give sig til kende i det i form af direkte intervention, med kommentarer der bryder illusionen. (Bredsdorff, 2011: 34)

Med illusionsbruddene ”viser kunstneren at han er bevidst om at kunstværket er kunstigt. Romantisk ironi i den udgave var kommet for at blive” (ibid.: 35). Bevidstheden om kunstens kunstighed pointeres ofte hos Juul med de metalitterære kommentarer, og måske især i

Radioteatret, hvor regibemærkningerne, der (hvis det var et rigtigt radioteater) skulle guide skuespillerne, er særdeles vanskelige at realisere. I følgende regibemærkning tegner forfatteren fx tydeligt grænsen mellem teksten og dens virkeliggørelse op, og understreger i endnu højere grad end i onkel Hector-digtet kløften mellem signifiant og signifié: ”*Et forbigående tog, lyden af det, man hører hvordan/det tager udsynet, man hører i hendes forbitrede/stemme nøjagtigt hvordan det tager udsynet*” (Juul, 2012: 345).

Ideerne om at ironien har gennemsyret det moderne sprog og om ironien som den eneste mulige livsholdning efterlader unægtelig spørgsmålet om, hvordan det ironiske så overhovedet kan identificeres. Bredsdorff påpeger denne udfordring: ”Når ironien er så universel som den er i postmodernismen, hører den op med at være noget specielt. Hvis alt er ironisk, er der intet der er det – som noget særligt, forskelligt fra andet” (Bredsdorff, 2011: 199). Det leder ham til konklusionen, at det postmoderne ironibegreb fungerer mest rendyrket som teoretisk fænomen. Han eksemplificerer med de ifølge ham postmoderne ironikere Salman Rushdie og Jan Kjærstads bøger; de ”tyder også på at ironibegrebet, når det fungerer i praksis, ikke adskiller sig voldsomt fra den korrektive eller oplyste ironi” (ibid.). Litteraturen har altså groft sagt svært ved *intet* at mene. Postmodernisme forbindes ofte med ’de store fortællingers’ død, og Bredsdorff præciserer: ”Det postmodernismen er imod, er den store fortælling om frigørelse” (ibid.: 190), som fx findes i kommunismen, kristendommen og oplysningens tro på fornuften. Men det Bredsdorff viser med Rushdie og Kjærstad er, at postmodernismens ironi alligevel kan gemme på sin egen frigørelsesfortælling. Tanken er, at den altomfattende ironi i praksis rummer divergerende, autentiske udsagn, ”at der i postmodernismen er en bestræbelse på at gøre ironien universel, og at denne bestræbelse i hvert fald hos postmodernister som Rorty og Kjærstad støder på en modbevægelse” (ibid.: 197).

Tesen i de følgende afsnit er at Juul, på en måde der ligner Bredsdorffs karakteristik, *gennem* det ironiske har alvorlige pointer. Et underliggende spørgsmål vil være, om hun kan klassificeres som postmoderne ironiker.

Ironi og tvivl

Bredsdorff citerer Kierkegaard fra *Om Begrebet Ironi*: ”Som filosofien begynder med tvivl, begynder et menneskeliv med ironi, hvis det skal være værdigt” (Kierkegaard i Bredsdorff, 2011:

221). Her bliver tvivl og ironi tilgange til individet og videnskaben, tilsyneladende de eneste gyldige tilgange vel at mærke. Ironien kan have samme funktion som tvivlen, forstår man, som en slags skepsis over for det værende, der åbner nye perspektiver. Bredsdorff finder også ironi-tvivl-parret hos filosofen Richard Rorty i hans essay *Private irony and liberal hope* (1991). Rorty mener, at vores verden hviler på et antal vilkårlige 'grundord', som det enkelte individ besidder.

Disse grundord – ord som 'sand', 'god', 'rigtig', 'smuk' eller 'Kristus', 'professionel standard', 'revolutionen', 'kreativ' – er afslutningen eller fundamentet i den forstand at hvis der bliver spurgt til deres betydning, har brugeren af ordene ikke andet et cirkelslutninger at byde på. Eller tavshed. Eller vold (Bredsdorff, 2011: 192).

Allerede her ses en forbindelse til Juul og katedral-digtet, hvor forsøget på at beskrive skoven ender i en cirkelslutning, ”skoven ligner - en skov”. Den 'postmoderne ironiker' er hos Rorty kendetegnet ved at tvivle på sine egne grundord, uden at kunne komme ud over denne tvivl og uden at kunne tro på at egne grundord er tættere på virkeligheden end andres (ibid.) På den måde bliver fornuftsbegrebet, eller mere præcist *common sense*, undergravet; den sunde fornuft er modsætningen til ironien, for ”sund fornuft er jo ikke andet end det som *fællesskabet har vedtaget* er fornuft. Ironikeren mener at der ikke findes nogen fælles fornuft, kun forskellige fællesskabers opfattelse af hvad der er fornuft” (ibid.).

Med Rortys karakteristik af den postmoderne ironiker in mente vil jeg nu kigge på et Juul-digt fra *Helt i skovens* første del *Ord i skoven*. Det står på side 268 og lyder:

*

Må man skyde en jæger,
spørger min datter
Klokken er fire
Himlen er rød
Luften er rosa
Nej, siger jeg,
mennesker må man ikke skyde
Menneske,
jeg smager på ordet,
hvad er et menneske
Skyd det dog bare
Fuglen er en skovskade
den flyver tværs

gennem den rosa luft
Jeg følger den med mit grønne øje
Skyd mennesket
Bevar skovskaden med den blå fjer

Digtet skrider frem i et prosalignende sprog uden de ellers karakteristiske for Juul abrupte enjambementer. Kommasætningen og sætningsopbygningen er som i prosaen, hvilket giver en flydende læseoplevelse. Til gengæld er der ingen punktummer, men der er store begyndelsesbogstaver, så digtet læses i afsluttede sætninger. Fraværet af punktummer understøtter den grundlæggende *tvivl*, som teksten centrerer om. Uden punktummer cementeres konstateringerne og udsagnene ikke til fulde, men 'flyver' på siden. Et barns spørgsmål i første linje vækker jegets grundlæggende *tvivl*. Det uskyldstab, som Rostbøll og Stidsen forbandt med Juuls digtning, ses her i en ny og konkret variant, hvor barnet spørger til døden. Digtet rummer også det spændingsforhold mellem det enkle og det komplekse, som jeg knyttede til *I går skinnede solen*-digtet og til *sagde jeg, siger jeg*. Her kommer det igen til udtryk ved på den ene side et forsøg på at fastholde noget fast kategoriserbart: "Himlen er rød", "Fuglen er en skovskade" og på den anden side et presserende og uhåndgribeligt spørgsmål: "Hvad er et menneske?" Med det spørgsmål nærmer digtet sig et eksistentielt indhold, men det sætter det eksistentielle i en tvivlsdiskurs. Denne diskurs oprettes bl.a. ved de mange benævnelser af farver, der er i *Ord i skoven*. Farverne er et eksempel på et af vores allermest faste kategoriseringssystemer (vi er nogenlunde enige om, hvad der er rødt), men systemet destabiliseres hos Juul. Jeget forsøger at sige noget kvalificeret om omgivelserne ved at beskrive deres farver, men selv dette står til at kunne opløses – på side 265 hedder det "så gul/som en citronsommerfugl/er ikke gul". Metaforen lader sig ikke gøre, fordi objektet for sammenligningen, citronsommerfuglens gulhed, er usikker. Derfor ved man som læser godt, at sandhedsværdien af udsagnet "Luften er rosa" er ligeså tvivlsom som ved alt muligt andet. Når der sås *tvivl* om kategorien farver eller kategorien menneske, peger det på sprogets skrøbelighed, som Kristeva mente, skriften-som-grænseerfaring udsprang af. På den måde har vi igen et digt, der afsøger grænserne for betydning. Teksten kan ikke selv svare på, hvad et menneske er, fordi selve forudsætningen for at sige noget og blive forstået korrekt anfægtes. Epistemologien står i vejen for ontologien. Digtets jeg tvivler på sine egne grundord, som 'menneske', og med datterens spørgsmål ser man anerkendelsen af, at hendes grundord kan være ligeså tæt på virkeligheden.

Digtet vender ligeledes menneske- og dyrekategorier på hovedet, idet det er dyret, der får lov at leve og mennesket, der skydes – en omvendt jægerlogik altså. Bliver det så en dyrevelfærdsaktivistisk lyrik? Nej, og det skyldes mindst to ting. For det første er det ikke så enkelt, at dyret prioriteres over mennesket i *Helt i skoven*. ”Jeg vil så gerne se en ræv”, proklameres det på side 270. Men allerede to sider længere henne forstår vi, at et romantiseret forhold til dyrene er umuligt: ”Så er den der/Ræven (...) Den æder fuglenes mad/Den æder ikke fuglene, men fuglenes mad/som jeg har lagt ud i sneen/til fuglene/Det er for primitivt/Den skuffer mig” (Juul, 2012: 272). Der bliver karakteristisk nok ikke dvælet ved det fastlagte, derimod rusker teksten op i det. For det andet spiller ironien en rolle. Tvivlen på om ordet er dækkende for tingen (”Menneske/jeg smager på ordet/hvad er et menneske”) får jeget til at slutte: ”Skyd det dog bare”. Opfordringen er genereret af tvivlen og forekommer *for* henkastet til at være seriøs. Vi tror ikke for alvor, at jeget ønsker at slå en jæger ihjel, så linjen er ironisk i den forstand, at der er et ”produktivt underskud af mening”, for at følge Gall Jørgensens definition. Figuren hvor den epistemologiske tvivl fører til en overraskende henkastethed frem for en regulær opgaven er genkommende hos Juul. Det var det samme vi så i slutlinjerne ”om hundrede år er alting glemt” og ”Pyt - jeg hænger mig i en gren”. Pointen er (igen), at tvivlen har et potentiale som lyrisk generator, idet denne måde at være henkastet på for mig at se bidrager til det unikke i Juuls stemme. Ironien bliver her midlet til at sige noget om noget uforståeligt.

Slutlinjen viser ligeledes digtenes afståen fra helhedsforklaringer, deres metonymiske karakter, jeg tidligere har beskrevet. ”Bevar skovskaden med den blå fjer”. Digtet forklarer ikke, *hvorfor* skovskaden skal bevares. Fordi den har en blå fjer? Tilføjelsen ”med den blå fjer” peger på de utroværdige farver, og på den måde kører teksten i ring og vender tilbage til sit tvivlende udgangspunkt.

Ironien og tvivlen i digtene har det til fælles, at de for det postmoderne øje udspringer af vanskeligheden i at sige noget, der ikke er sagt før – intertekstualitetens vilkår. Både tvivlen om hvorvidt vores sproglige kategoriseringssystemer slår til og det ironiske forhold til litteraturhistorien er foranlediget af et uundgåeligt genbrug af ord. I den optik synes Juul at skrive på Todorovs erkendelse: ”After Adam, there are no nameless objects, not any unused words” (Todorov i Larsen, 2009: 50). Væsentligt er det, at erkendelsen, som tidligere, bliver en generator og ikke en stopklods for lyrikken; i digtene kan ironien igangsætte tvivlen og omvendt. Vi så, hvordan tvivlen førte til en

distanceret henkastethed i *Må man skyde en jæger*-digtet, og på side 265 ses det klareste og næsten programmatisk eksempel på figuren: Erkendelse af intertekstualitetens totalitet → ironiseren over dette forhold → anvendelse af tvivl som poetisk drivkraft og motor for nye erkendelser

*

Jeg gruer
for kirsebærtræernes skønhed
Den vil tigge mig om et digt som fra
de gode gamle dage
med dug i græsset (blinkende)
og rim (funklende)
årets gang besunget:
Forår igen!
Forår igen!
men jeg gruer
For kommer et
forår igen, og det er
tvivlen jeg vil besynge.

Det er forhåbentlig klart nu, at den sidste sætning (med punktum!) er emblematiske for store dele af Juuls digte. Løftet om at besynge tvivlen indfries allerede i det følgende digt, der nemlig er den allerede omtalte, helt korte og korrespondensforvrængende tekst: ”Så gul/som en citronsommerfugl/er ikke gul”. Løftet om at besynge tvivlen er både en reaktion på intertekstualitetens uoverstigelighed (tiggeriet om et digt ”fra de gode gamle dage”) og en strategi til at åbne op over for det reelle problem, som er oplevelsen af splittelse mellem ord og ting. Det eksistentielle sættes i en tvivlsdiskurs (”hvad er et menneske”), men derved får lyrikken påpeget sproget og kategoriseringssystemernes skrøbelighed. Det vil sige, at det alvorlige i digtene, der bl.a. opstår ved hjælp af anvendelsen af ironi og tvivl, ikke ytres som klare budskaber, men snarere er en udforskning af erkendelsens grænser. Tvivlen på egne grundord peger på ironien som postmoderne livsholdning, hvis vi følger Rortys definition. Men ironien er også en stabil ironi, der træder ind der, hvor grænsen for betydning nærmer sig. Vi har set, hvordan den ironisk-humoristiske tone dukker op i forbindelse med død og forgængelighed, ligesom den sås som en reaktion på den uhåndgribelige menneskedefinition (”Skyd det dog bare”). På den måde træder det eksistentielle forhold, at der er områder vi ikke kan indfange sprogligt, frem gennem ironien. Det meningsudfordrende adresseres med meningsunderminering.

Gåder uden løsninger

Den afståen fra helhedsforklaringer, som jeg påpegede i forbindelse med digtenes metonymiske karakter, viser sig som en udfordring af klassiske narrative strukturer i *Helt i skoven* og *Radioteatret*. Disse digtsamlinger ironiserer over fortælleformer, og jeg vil undersøge om det projekt også rummer en alvorlig pointe.

Helt i skoven udfolder ligesom Juuls roman *Mordet på Halland* (2009) en mordgåde uden løsning. I delen *Mord i skoven* kommer forskellige stemmer, der har relation til mordet til orde, men vi får ikke at vide, hvem der har slået Peter Jyde ihjel eller hvorfor. Ikke engang præsten kan få mening ud af situationen:

Præsten river sig i håret.
Ingenting er meningsløst,
men alle omkring ham
siger, at dét er dette
dødsfald, et mord. Og
alle forlanger samtidig
mening i galskaben,
vis os en metode/et system, en struktur,
en følgerække, hvad gjorde han galt,
eller hvad gik galt,
fortæl os hvorfor. Det kan præsten ikke
Det vil præsten ikke.
Men helt privat, på ens spadseretur han foretager
tilfældigvis dér
hvor forbrydelsen fandt sted,
slår det ham, at han gerne vil
vide hvorfor (...)
Præsten vil gerne vide det,
men han får det ikke at vide.

(Juul, 2012: 308f)

Der *er* ikke mening i galskaben, forstår vi. De kausale forklaringsmodeller slår ikke til, og det ”system” eller den ”struktur” læseren måske ligesom præsten søger, blotlægges ikke. En lignende pointering af afvigelse fra traditionel plotkonstruktion fra teksten selv ses i *Radioteatret*. Det sker fx, da dramaturgen ude af kontekst siger: ”Hvad er der i æsken?/Man skal altid huske at fortælle

hvad der er i æsken!” (Juul, 2012: 365) Eller da den genoplivede(?) digter Peter Jyde udbryder: ”Jeg mener det er på tide det kommer til/at handle om noget” (ibid.: 366).

Elisabeth Friis gør en del ud af Juuls kriminalistiske træk og løsningsløse gåder i sin monografi. Det gådefulde i teksterne har den bagvedliggende årsag, som er Friis' hovedpointe: At Juul opstiller en kritik af den allestedsnærværende *narrativisering* af den indre såvel som den ydre livsverden. Når man omsætter erfaringer til fortællinger (...) går man også i gang med at gøre sig af med dem, idet man organiserer dem ind i en struktur som naturligvis ikke svarer til det levede livs: ord kan i den forstand være mord. (Friis, 2012: 38)

Brugen af kriminalistiske koder rummer ligeledes et kritisk potentiale, ifølge Friis. Hun eksemplificerer med ”det elendige øjenvidnes” beretning fra *Helt i skoven*, som de frustrerede politifolk ikke kan få meget ud af. Et udpluk lyder: ”Jeg gik tur i parken/og parken ligger op/til en skov, hvor der er en bæk.”/Vi ved det! Vi ved det!/Kom nu videre!/"Solen, træerne,/bækken dernede/Jeg går der hver/lørdag./Jeg så ikke noget” (Juul, 2012: 302f). Vidnet ”fastholder stædigt et inklusivt og antihierarkisk beretningsprincip” ifølge Friis, og derfor bliver afhøringsituationen ”en kritisk og satirisk udstilling af på forhånd givne forestillingers magtudøvelse, eller om man vil: tvang, overfor individets egenart” (Friis, 2012: 19f). Som Friis også antyder, kan denne modvilje mod *målrettethed* jo også kobles til en måde at forholde sig til livet på, der måske kondenseres i tidligere citerede linje: ”det er tvivlen jeg vil besynges”. Øjenvidnet er således en personificering af den antihierarkiske fortælleform, der udfoldes endnu mere i *Radioteatret*, og som modsætter sig en start-midte-slutning-tankegang.

Peter Stein Larsen anså den juulske lyrik som et slags angreb på en ”autoritativ, ofte mandlig udsigelse.” Det, at der nægtes progression endende med forløsning i narrativet, kan kobles til den opfattelse. Kristeva viser i sin artikel *Kvindetid* fra 1979, hvordan en anden modalitet af tid end den fremadskridende, mandlige ser ud. I civilisationens historie er to modaliteter af tiden knyttet til den kvindelige subjektivitet, fordi det er knyttet til moderen. Den ene er *gentagelsen*, altså en cyklisk tidslighed, der er knyttet til graviditeten som en altid tilbagevendende biologisk rytme. Den anden er *evigheden*, som Kristeva kobler til mytiske forestillinger om kvinden (Kristeva, 1991b: 275). Den kvindelige subjektivitet er således ikke kompatibel med en opfattelse af tiden som projekt, teleologi, eller som et lineært og fremadskridende forløb – det, som ifølge Kristeva er både historiens tid, den mandlige tid og sprogets tid (man udsiger sætninger med begyndelse og slutning). Denne tids

grundpille er – modsat 'kvindetiden' med sin indfletning i gentagelse og evighed - døden (ibid.: 276).

Karakteristikken af kvindetiden korresponderer med Juuls digte på flere niveauer. For det første anfægter teksterne sprogets teleologiske aspekt på den måde, at *formålet* med det udsagte problematiseres. Kommunikation forstået som en umisforståelig meddelelse fra en afsender til en modtager tilsløres – det er derfor Friis opstiller det "kommunikationsforbistrede" som et hovedtræk ved Juuls tekster (Friis, 2012: 28). For det andet synes flere af digtene at demonstrere gentagelsen som en psykologisk model og således tegne en individopfattelse, der ikke bygger på ukuelig rationalitet og målbevidsthed. Gentagelsesmodellen viser sig i erindringstemaet. Når man erindrer, forsøger man at gentage noget oplevet i stedet for at kigge fremad. Dette var tydeligt i *sagde jeg, siger jeg* og er det også i udpræget grad i *Radioteatret*. Her er personerne, eller stemmerne, for en stor dels vedkommende bundet af minderne, hvilket slås an fra begyndelsen af samlingen med regibemærkningen: "*Er det bare nogen/der mindes, er det dét, gør dét ondt,/kan det kvæle et menneske?*" (Juul, 2012: 316). Eliza C, der optræder i forskellige aldre, her som 40-årig, indkapsler vanskeligheden i at bevæge sig fremad, optagetheden af de diffuse erindringer og den manglende selvrealisering – dvs. den personlige teleologis stopklods: "Det jeg ville,/det jeg drømte,/det jeg frygtede/det jeg ville blive til/og det jeg ikke blev/og det jeg blev, og intet mindes jeg/ordentligt kun småbitte glimt/og småbitte underlige ting" (ibid.: 318). I Eliza C's replik ses både, hvordan et levet liv ikke kan kortlægges eller fremstilles som et samlet narrativ og en oplevelse af det lacanianske begær på linje med *Men jeg ville heller ikke det jeg ville*-digtet. Samme karakter har *Radioteatret* i sin helhed; de mange brudstykker af (mislykket) kommunikation samles ikke i en kronologisk og entydig fortælling.

De løsningsløse gåder, det, at vi ikke får opklaringen, peger igen i retning af en begærende digtning. Gentagelsen er ligeledes, som begæret, defineret af sit manglende slutmål. Den udeblevne tilfredsstillelse i form af en totalforklaring er med til at skabe en særlig drivkraft i teksten (hvor læseren bliver begærende) samtidig med, at den understreger et antiteleologisk standpunkt, der trænger igennem ironi, intertekstualitet og flerstemmighed. Det skyldes, at digtene i deres fortælleform og personfremstilling etablerer et univers, der ikke er bestemt af instrumentel fornuft, for nu at bruge Adornos begreb, men giver et billede af et individ, der ikke altid er rationelt og projekttænkende. Jeg konkluderede tidligere, at lyrikkens antiinstrumentalisme havde et alment

potentiale i at tale der, hvor politikken ikke har et sprog. Digtene insisterer på, at mennesker (også) er gentagende væsner.

Man kan sige, at Juuls ironiseren over krimigenrer og narrativitet er en vej til at sige noget alvorligt om, at livet ikke er teleologisk. Men med gentagelsen som figur nærmer vi os også ironien som livsholdning i den postmoderne forstand. Thomas Bredsdorff beskrev postmodernismens afstandstagen til fortællinger om frigørelse. Oplysningens projekt hvilede langt hen ad vejen på en forestilling om fremadskriden og forsyn i historien fx hos Kant (som Adorno og Horkheimer som bekendt senere gør op med), og det er denne tankegang digtene modsætter sig. Det vil sige, at digtenes kritik af narrativisering, som Friis beskriver, måske også vedgår de store fortællingers struktur, der er den samme som kristendommens: ”guldalder, syndefald, befrielse” (Bredsdorff, 2011: 191). Hos Juul er der guldalder (fantasien om den imaginære orden) og syndefald, som vi har set med uskyldstabet og tærsklen til den symbolske orden, mens befrielsen lader vente på sig, idet jeget er splittet mellem det semiotiske og det symbolske. Sammenlagt med den manglende fremgang i *Helt i skoven* og *Radioteatret* tegner der sig et billede af en lyrik, der lægger sig op ad den postmoderne tænkings skepsis over for store fortællinger.

Sprogløse realiteter

Thomas Bredsdorff forklarer i sin bog, hvordan brug af ironi kan skyldes, at man ikke *må* sige det, man mener, af politiske årsager eksempelvis. Men det kan også være et spørgsmål om kunnen: ”Man kan undlade at sige, hvad man mener, fordi man ikke *kan* sige det; fordi det man vil ud med, simpelt hen ikke lader sig udtrykke i sprog – og sproget dog er det eneste middel man har til at udtrykke den oplevelse af afstand i” (Bredsdorff, 2011: 19f). Jeg vil i dette afsnit afdække forbindelsen mellem ironi og det udsigelige hos Juul. Bredsdorff skriver: ”Sprogkunstnere *har* mulighed for at tale om det de ikke kan nævne. En af de muligheder hedder ironi” (ibid.: 220). Demonstrerer digtene denne påstand?

Jeg har tidligere analyseret *I går skinnede solen*-digtet som en tekst, der behandlede forholdet mellem det semiotiske og det symbolske. Det betød bl.a., at digtet omhandlede spændingen mellem det, vi har sprog for, det, der kan kortlægges og det, der ikke kan. Jeg vil i det følgende udforske denne spænding nærmere. Jeg vil beskrive relationen mellem det symbolske og det ikke-symbolske i Juuls digte på tre niveauer: Et psykologisk niveau for betydningsdannelse kontra dødelighed, et

psykologisk niveau for det førsproglige og endeligt et kulturelt niveau – og se på, hvordan ironien relaterer sig til det sproglige og det ikke-sprogliges spændingsforhold.

Dødelighed

Det første niveau angår altså det fænomen, hvor betydningen af jegets aktivitet udfordres af dødeligheden. Det vil sige, at det ikke-symboliske forstås som det, bevidstheden ikke kan rumme. Jeg har allerede vist det med den figur, der gentages i flere af digtene, hvor grænserne for at tillægge noget betydning modsvares af et henkastet forhold til livets afslutning. Figuren udfoldes i et digt fra *sagde jeg, siger jeg*, hvor det ikke drejer sig om betydningen af jegets aktivitet, men af en iagttaget gruppe. Det begynder: ”Drengene slår på/hinanden og ler (...) de øver sig i at ha stor betydning”, men tager til slut en overraskende drejning: ”Undskyld./Beklager/-og jeg gentager:/Beklager men -/også op af deres lig/skal der vokse/de dejligste blomster” (Juul, 2012: 187). Vendingen i digtet bliver humoristisk qua dens overraskende effekt, men teksten italesætter ikke desto mindre, hvordan det enkelte individs betydning opluges af dets ubetydelighed i et større perspektiv. Altså behandles det, som er svært at tillægge mening med en humoristisk variant af stabil ironi. Denne ironi opstår også som følge af, at der ofte ikke er noget hierarki mellem bemærkningerne om død og mere hverdagslige problematikker, fx det kørekort der dukker op flere gange i *Fra min dagbog* i *Helt i skoven*. Slutningen på et digt og begyndelsen på et nyt ser et sted således ud:

Hvad skal denne myldrende
flok fremmede ved
mit meningsløse dødsleje?
(ikke en krone på lommen)

*

Hvordan skal man
leve videre
uden kørekort
Hvordan skal man
komme frem i livet
foruden? Hvordan?

(Juul, 2012: 280f)

Førsproglighed

På det andet niveau forstås det ikke symbolske som det førsproglige. Vi så, hvordan nogle af digtene fra *sagde jeg, siger jeg* var udspændte mellem det semiotiske og det symbolske, fx med metaltordenerfaringen, der modsatte sig sprogets systemer. Niveauet har også relation til det benævnelsesprojekt, jeg har koblet til *sagde jeg, siger jeg* og *Helt i skoven*, hvor navngivningen af objekter og fænomener er i søgelyset. For det første synes denne strategi stædigt at modsætte sig Todorovs udsagn om intertekstualitetens fundamentale præmis og sætte sig i en Adam-lignende position, samtidig med at der altid er opmærksomhed på dette projekts umulighed – tingene har allerede navne. For det andet ses sommetider i digtene en længsel mod det førsproglige. En del af Julia Kristevas identitetsteori, subjekt-i-proces, gik på, at individet svinger mellem det semiotiske, den arkaiske mor, og det symbolske, tilpasningen til den mandlige orden. Længslen mod det førsproglige i digtene kan således ses som tilbagetrækningen mod det moderlige, semiotiske rum. I *sagde jeg, siger jeg* lyder sidste halvdel af et digt: ”Man kommer til at længes/- efter dengang drenge var/drenge; da rigtige piger også/var drenge/og Puk ikke mere en skovtrod/Hvor ræven hed ræv/og hunden var hund/og byen en by/og en stor del af os/sletikke var født endnu” (Juul, 2012: 218). Længslen her er mod et tidspunkt før kategoriseringerne er indtrådt, inklusiv kønsforskellen og dermed forud for begærets indstiftelse. Det er også forud for det begærende sprog, der er defineret af kløften mellem signifiant og signifié, idet der er overensstemmelse mellem navn og ting. Med andre ord fantaserer digtet om at befinde sig i den imaginære orden – på samme måde som *I går skinnede solen*-digtet gjorde det.

De forvirrede skæbner i *Radioteatret* plages af en tilsvarende dragning mod det førsproglige. Den 40-årige Eliza C henføres således af mindet om første gang at opdage ordet viol og være en Adam i sit eget liv, så at sige: ”Ingen violer/overgår mine første violer (...) Der var kun en/håndfuld, og jeg var kun/syv år, men jeg lugtede/til dem, og de duftede,/og jeg tænkte, Dette/må være violer, og jeg/havde ret” (ibid.: 339). Denne måde at tematisere spændingen mellem det førsproglige kontra det sproglige på hviler på Juuls eksistentielle observation: livet er fuldt af gentagelser og på hendes intertekstuelle observation: alt, vi siger, er genbrug. Denne cykliske eller kvindelige forståelsesramme sættes i *Radioteatret* op over for ønsket om at indgå i den ultimativt mandlige position som Adam, der igangsætter den lineære, fremadskridende, kristne verdensopfattelse:

HILDEGARD;

Engang var noget den første tur, det første

dampskib, det første dampskibs første tur, en passagers første tur og første kys og første vind i håret.

(ibid.: 338)

I *Radioteatret* kommer tiltrækningen mod det førsproglige ligeledes og karakteristisk for Juul til udtryk som en tvivl på sproget som tilstrækkeligt system. Eliza C siger på et tidspunkt: ”I tog, i bil, derhjemme, overalt/var jeg opmærksom på den anden side af/ruden, en gren, silhuetten af træer mod/himlen, billygters lys der fejede over loftet/om natten. Nu ser jeg intet, for jeg vil ikke/vide af det, jeg opdager ikke ruden som rude,/ikke som kighul, kun som væg” (ibid.: 347). Marianne Stidsen gør i sin Juul-læsning en pointe ud af de glasmetaforer, der optræder i *levende og lukket* og knytter det til spændingstilstanden mellem det symbolske – glasset svarer til de ”gennemsigtige begreber, der kan systematisere verden” - og det semiotiske, som er de ”fragmentariske rytmeconfigurationer” (Stidsen, 2000: 385). Hvis man følger hendes tankegang, symboliserer ruden-som-væg i Eliza C’s replik et sammenbrud af det symbolske. Evnen til at begrebsliggøre verden er i takt med Eliza C’s aldrig udfordret eller måske helt forsvundet.

Det er væsentligt at bemærke, at disse tematiseringer af førsproglig længsel i *Radioteatret* får undergravet deres autenticitet af digtsamlingens form. Alene det, at udsagnene lægges i munden på fiktive karakterer frem for et jeg, skaber distance til deres oprigtighed. Som Peter Stein Larsen anfører, er der på den måde et ironisk element i det interaktionslyriske. Dertil kommer den humoristiske vinkling, der ligeledes giver modspil til oprigtighedsdimensionen.

Kulturens affald

På det tredje niveau forstås det symbolske som den kulturelle eller samfundsmæssige orden og det ikke-symbolske dermed som det, kulturen ikke kan rumme. Julia Kristeva foretager en sådan overføring, hvor psykoanalysens indsigter applikeres på kulturen, fx i sit begreb om ’det abjekte’, der ligesom det semiotiske både forudsætter og forstyrrer subjektiviteten. På det individuelle plan er det abjekte det, som radikalt ekskluderes for at subjektet kan eksistere, men stadig er en del af dets krop: tårer, spyt, tis, lort, bræk m.m. (Lloyd, 2004: 141) Det abjekte er det meningsløse, man kaster fra sig for at blive et meningsfyldt, fuldgyldigt subjekt, men som alligevel bliver ved at udfordre jeget. Kristeva beskriver i sin bog *Powers of Horror* abjektet som ”the jettisoned object, is radically excluded and draws me to toward the place where meaning collapses” (Kristeva, 1982: 4). Abjektet er noget afvist, man ikke kan beskytte sig imod, som man kan med objektet. Lidt mere kompliceret bliver Kristevas tese, når det kommer til den kulturelle kontekst, men også her betegner det abjekte

det, kulturen må forkaste for at opretholde sin orden, fx kriminalitet. ”It is thus not lack of cleanliness or health that causes abjection but what disturbs identity, system, order. What does not respect borders, positions, rules (...) Any crime, because it draws attention to the fragility of the law, is abject” (ibid.) Det abjekte i samfundet vækker både afsky og fascination, det skræmmer os, det ekskluderes og vender tilbage. Ifølge Kristeva giver litteraturen en mulighed for at kanalisere det abjekte ind i mere acceptable udtryksformer, men det kan aldrig overvindes helt. Interessen for det, der må undertrykkes for at kulturen, sproget og subjektivitet kan fungere, leder til interessen for de grænsetilstande hos Kristeva, jeg tidligere har været inde på (Lloyd, 2004: 142).

I *Helt i skoven* og i *Radioteatret* kan temaerne mord og krig således ses som udtryk for det abjekte. Det er disse temaer, der forstyrrer ordnen i forskellige afskygninger; den narrative og naturdigtningens eksempelvis. Samtidig er digtene tiltrukket af det uhyrlige, der dog – som det har for vane – tilgås med en ironisk distance. Den overlevne tysker Hildegard i *Radioteatret* ophøjer således sin traumatiske baggrund til sensation, så hun kan gøre plads til sig selv i teksten: ”Hvad har I at mindes, som ikke er småt./Alt hvad jeg mindes er stort og voldsomt./Torden. Krig. Død. Sult. Ruiner. Død. Død.//Lyden af at hun vil være med” (Juul, 2012: 320). I tilfældet *Helt i skoven* er der en sammenhæng mellem mordet i tredje del og det stagnerede digterjag i første del. I sin artikel *Så gul / som en citronsommerfugl / er ikke gul* skriver Elisabeth Friis om denne sammenhæng. *Ord i skovens* tvivl om sandhedsværdien af udsagnene om skoven og dens tautologier markerer en ”undtagelsestilstand det måske nok er en poetisk strategi at skrive sig ned til, men som i denne sammenhæng måske ganske enkelt er blevet udløst af et stærkt chok forårsaget af et møde med døden: De konkrete mord digtene også handler om” (Friis, 2006: 62). Friis antyder altså en relation mellem emnevalget af mordet og en handlingslammelse hos det skrivende jeg. Men forholdet mellem de to ting er måske, som abjektionen, paradoksalt i den forstand, at der både er forkastelse og tiltrækning til stede: Døden sætter sproget i stå, men digterjeget iværksætter jo også mordsagen for at få noget at skrive om. Sådan kan man i hvert fald tolke *Helt i skovens* komposition, hvis tre dele falder som 1) digterjag har problemer med at finde inspiration i poesiens traditionelle emnevalg, 2) inspirationssøgning i dagbogen og 3) fantasien om et mord (muligvis på forfatteren selv). Nøglen til denne læsning kunne være et lille digt fra dagbogsdelen: ”Når jeg tror jeg skal dø/får jeg noget fra hånden/Når jeg ved det/sker der ingenting” (Juul, 2012: 282). Mødet med døden er altså i eksistentiel variant, visheden om døden, lammende, men kan være kreativt fordrende, når det bliver en forestilling. Den distancerede og humoristiske tilgang til død – iscenesættelsen af et

mord på en digter med Juuls initialer – bliver således måden at skrive om det alvorlige på. Husker vi på Richard Rortys karakteristik af den postmoderne ironiker, kunne denne reagere på sin fundamentale tvivl på grundordene med enten tavshed eller vold. Hvor *Ord i skoven* nærmer sig tavsheden, kan *Mord i skoven* ses som den voldelige reaktion på intertekstualitetsproblematikken.

Ikke kun mordet optræder som ordensforstyrrende fænomen i *Helt i skoven*. Fx tematiseres sindssygdом i et uhyggeligt digt om en indespærret kvinde, der begynder: ”Kvinden på loftet skriger/Hun vil gøre det godt igen//Kvinden skriger/de bringer hende mad/men vil ikke høre/Hun vil forklare/men de vil ikke høre/De stiller skålen og går”. Det indelukkede menneske udvikler sig til et ikke-menneske i isolationen: ”Der er et kighul ud/når hun strækker hals./Hendes hals vokser lidt hver dag/Hendes ryg falder sammen” og digtet ender (igen) med dødens indtræden på tragisk vis: ”Hvad har hun gjort/Hun har mistet forstanden/Hun har søgt men/ikke fundet/og nu/står hun og skriger på loftet/Ingen vil høre/hendes forklaring/Snart sætter hun ild til alting/og dør/Det vil hjælpe på det hele” (ibid.: 270f). Kvinden i digtet er marginaliseret i kulturen og kommunikationssystemet er brudt sammen: ”Hun vil forklare/men de vil ikke høre”. Dette digt er rensat for den stilistiske humoristiske ironi, men behandlingen af det forkastede fra ordnen sker stadig med en vis distance. Distancen etableres - og her synes jeg Peter Stein Larsens hovedpointe er rigtig - med fraværet af et jeg og med intertekstualiteten, der her travestere selveste Jesu ord (”søg og du skal finde”).

På den måde undersøger digtene muligheden for sammenbrud i det symbolske både forstået som sprog, forklaringer og kultur. Mordet, der finder sted i *Helt i skoven*, er meningsløst, og dette spor præger også bogens midterste del *Fra min dagbog*, hvor et digt lyder:

*

Nu må de holde op
med at kalde et rovmord
meningsløst
når offeret kun havde 100 kroner
på lommen
Hold op! Eller vis
mig et meningsfyldt mord.

(ibid.: 280)

Den kriminelle handling kan ikke tillægges mening. Det begærende sprog må se sig bremsset ved mødet med mordet. Konfrontationen med døden er her det sprogløse, og det iværksætter efterfølgende et foruroligende digt om jegets eget dødsleje, der tager ironien i brug, der hvor sproget ikke længere rækker. Tekstens sidste linje bliver humoristisk-ironisk, både pga. det efterfølgende kørekort-digt, jeg tidligere citerede, og fordi den henviser til *Nu må de holde op-digtet*:

*

Kirurgen ser mig dybt i øjnene
før han lægger sit snit
Sov sødt, min due, hvisler han
Alle ler de rundt om
min seng
Hvad skal denne myldrende
flok fremmede ved
mit meningsløse dødsleje?
(ikke en krone på lommen)

Med Lacans begreber bevæger vi os fra benævnelsesprojektets higen mod den imaginære orden nu snarere mod en konfrontation med 'det reelle': det, der både unddrager sig den imaginære og den symbolske orden. Den Lacan-inspirerede filosof Slavoj Žižek overfører ligesom Kristeva psykoanalytisk stof til kulturelle tilstande og anfører i kronikken *Butikspyndrere i alle lande – foren jer!* at optøjerne i London i 2011 viser, hvordan det voldelige udtryk er det, der ikke har et sprog. Uromagerne havde ikke noget revolutionært program, ingen krav at fremsætte og følte sig ikke som en del af deres eget lokalsamfund, som de angreb. Derfor var konflikten "i sin mest radikale forstand en konflikt imellem samfundet og ikke-samfundet, dvs. mellem dem, der ikke har noget at tabe, og dem, der har alt at tabe" (Žižek, 2011). Dette kobler Žižek til en postideologisk og kapitalistisk tidsalders 'verdensløshed' (Badiou's begreb), der medfører, at protester kun kan forme sig som meningsløs vold. Kapitalismen har ikke en holdning til, hvordan verden skal indrettes:

Selvom den er global, opretholder den en i snæver forstand 'verdensløs' ideologisk konstruktion, der fratager det store flertal af befolkningen en meningsfuld kognitiv kortlægning. Kapitalismen er den første socioøkonomiske orden, som detotaliserer betydningen: Den er ikke global på betydningsplanet. Der findes, når alt kommer til alt, ikke et globalt "kapitalistisk verdensbillede" (Žižek, 2011).

Uromagerne i London er indskrevet i en forbrugsdiskurs, de hverken kan gennemskue eller modsætte sig med ord. Optøjerne udtrykker således ”et forbrugeristisk begær, der blev udlevet i vold, fordi det var ude af stand til at virkeliggøre sig selv på den 'korrekte' måde — ved at shoppe” (Žižek, 2011).

I *Radioteatret* evner karaktererne heller ikke at sætte deres liv i en meningsfuld ramme, og religiøse tolkningsforslag fra morfarens side (Juul, 2012: fx 331) står blot som én absurd stemme blandt mange. Det voldelige ligger tavst under overfladen både med referencerne til 2. verdenskrig og også som traumer fra oplevelser, karaktererne ikke vover at italesætte:

ELIZA C:

Jeg tør ikke tænke. Jeg vil ikke mindes.

HENDES MAND:

Ulykker. Ulykken.

ELIZA C:

Nej! Sig ikke mere! Stop! Stands! Bi! Ti!

Han, åh, han, åh, jeg, åh

(ibid.: 335)

Eliza C har skadet en mand eller dreng, forstår vi, ”Han bløder men han er næsten glad”, siger hendes mand i næste replik om offeret. Men vi får ikke at vide, hvad der rent faktisk er sket. Igen behandles det forfærdelige med en god portion humor. Også Krysilis har noget dunkelt på sinde, der ikke lader sig repræsentere: ”Jeg kan ikke finde ud af den drøm./Det var noget bestialsk,/ordet bestialsk er/rammende, men det er alt og ikke nok./Hvem var med, var jeg?/Var det et mord, var/det overhovedet fysisk,/var det fremtid eller fortid,/hvem var personerne,/hvem var skurken? Var/det mig? Var det virkelig/mig?” (ibid.: 337f). Tematisk er *Radioteatret*, som *Helt i skoven*, en digtsamling, der oplever konfrontationer mellem det symbolske og det reelle. Som i Žižeks beskrivelse af London-optøjerne bryder det sprogløse gennem det sproglige. I *Radioteatret* blandes krig og ulykke således med hverdagslige sproglige klichéer, fx med mormorens pludselige, umotiverede indslag som: ”Er der nogen der vil have det sidste?/Så tager jeg det” (ibid.: 330). I den slags tilfælde synes karaktererne næsten at være faret vild i en symbolsk orden, hvor sproget ikke siger noget, hvor signifikanter peger på signifikanter. *Helt i skoven* kom også ind på spændingsforholdet mellem det reelle og det symbolske via hhv. mordet og metakommentarerne til

sprog og poesi. I den optik kan digtene nærme sig Kristevas signalement af den postmoderne skrift som en ”udveksling mellem tegnene og døden”, der i Juuls tilfælde også er udvekslingen mellem mening og vold, mellem autenticitet og ironi. Vi så tidligere, hvordan meningsafsøgningen kunne føre til ironiseren over dødelighed. Digtenes pendulere mellem det ironiske og det eksistentielle er illustreret i nedenstående model.

Underminering af mening	↔	Meningssøgen
Ironi	↔	Autenticitet
Død/vold	↔	Begær/sprog

Jeg argumenterede tidligere for, hvordan Juuls lyriske forfatterskab bevægede sig fra at have fokus på erotisk begær til i højere grad at vise sproget som begærende. I *En død mands nys* ses spændingsforholdet mellem død og begær i en helt konkret, ’locationmæssig’ variant. Den foregår på en kirkegård og et bordel, der ligger ved siden af hinanden. Man kan sige, at spændingsforholdet mellem tegn og død, som Kristeva lader kendetegne den postmoderne skrift, ikke er nyt. Det postmoderne aspekt består nok i en fundamental erkendelse af tegnenes utilstrækkelighed som afgørende for hele livsførelsen – og det er den erkendelse, der udstilles med kommunikationsbristene i både *Radioteatret* og *Helt i skoven*. Men i og med at alt dette foregår med en humoristisk ironisk distance, bl.a. som følge af teatergrebet i *Radioteatret* og de absurde vidneudsagn i *Helt i skoven*, har selve forholdet til de postmoderne vilkår også en ironisk prægning.

Der kan argumenteres for, at *Radioteatret* udstiller en postideologisk æra, der ligner Žižeks beskrivelse i den forstand, at der tegnes en sammenhæng mellem fraværet af helhedsforklaring eller projekt, verdensløsheden, og den meningsløse kriminalitet. Samme sammenhæng etableres i *Helt i skoven* som følge af samstillingen af det senmoderne vilkår, hvor der kun kan ”tales med forbehold” og skrives litteratur, der henviser til anden litteratur og så det meningsløse mord. I Žižeks analyse opstår volden, idet et konsumeristisk begær ikke kan realiseres. *Helt i skoven* følger samme model; det begærende sprog kan ikke virkeliggøre sig selv, i *Ord i skoven* er der fundamentale signifieringsvanskeligheder, og så indtræder mordet i digtsamlingen. Dog har måden hvorpå *Helt i skoven* og *Radioteatret* går til de postideologiske problemstillinger altså et ekstra lag i form af den humoristiske og lejlighedsvist ironiske strategi. Digtsamlingerne kan med andre ord vanskeligt læses som fx kapitalismekritiske manifeste. Som jeg nævnte, tematiseres postmodernismens

indsigter ikke bare, teksten ironiserer også over dem, hvilket i *Radioteatret* fx lægges i munden på mormoren, hvis replik næsten synes at travestere den postmodernistiske tænker Jean Baudrillards idé om hyperrealitet:

MORMOR:

Jeg kan ikke lide at folk ikke hilser på hinanden mere

ELIZA C:

Men mormor, det er jo fordi man har vænnet sig til at dem man ser ikke kan se én

MORMOR:

Er de blinde?

ELIZA C:

Nej, de er i tv, i computeren, på film, de er ikke til stede

(Juul, 2012: 342)

Sammenfatning

Sammenfattende kan man sige, at Juuls lyrik har en eksistentiel dimension, der består i behandlingen af det sprogløse. Digtene kommenterer på flere planer på, hvordan vi tilgår de af livets aspekter, der er vanskeligt repræsentationsbare for sproget. I dette projekt spiller ironien en rolle. Ironien anvendes stilistisk i forhold til dødelighed og det enkelte individs ubetydelighed, længslen mod det førsproglige univers samt til meningsløse fænomener som mord og krig. Fremstillingen af sidstnævnte har ligeledes fællestræk med Kristevas begreb om det abjekte – digtene i *Helt i skoven* og *Radioteatret* både tiltrækkes og frastødes af det uhyrlige. Døden sætter både sproget i stå, og genererer stof at skrive om. Det meningsløse behandles som et mord på digteren i *Helt i skoven* og som oplevelser hos *Radioteatrets* karakterer, hvorved behandlingen sker med en humoristisk ironisk distance, bl.a. fordi den fjernes fra et centrallyrisk jeg.

Helt i skoven og *Radioteatret* er begge digtsamlinger, der rummer en spænding mellem det symbolske og det reelle, der udfoldes som forholdet mellem tegn og død, mening og meningsløshed samt autenticitet og ironi – hvor ironien altså er knyttet til det meningsløse eller det udsigelige. Som følge af denne udstilling af tegnenes utilstrækkelighed har digtene et postmoderne islæt, men

der ironiseres også over vilkårene ved at leve i en tegnverden. Med sammenstillingen af meningsløshed, fx i form af sprogløs vold, og fraværet af helhedsforklaringer siger digtene noget om postideologiske livsvilkår, men i og med de også ironiserer over disse vilkår, er der ikke tale om en egentlig politisk litteratur. Digtene afviger ligeledes fra det politiske emnemæssigt.

Ironi og patos

Som det sidste led i undersøgelsen af forholdet mellem det ironiske og det eksistentielle vil jeg relativt kort berøre digtenes anvendelse af ironi og patos. ”Ironiens værste fjende er patos”, skriver Thomas Bredsdorff i sin bog (Bredsdorff, 2011: 30), men anerkender også lidt selvmodsigende, at tre ud af de fire store ironikere, han skriver om - nemlig Søren Kierkegaard, H.C. Andersen og Villy Sørensen - var opmærksomme på sentimentaliteten. H.C. Andersen havde intet problem med både at lade ironien og sentimentaliteten komme til udtryk i sine værker. ”De to andre, mere filosofisk anlagte derimod, nærrede dybe betæneligheder ved den. Men kende sentimentaliteten, det gjorde de. Den er måske en del af ironiens pris” (ibid.: 58). Hermed antyder Bredsdorff muligheden for en vekselvirkning mellem ironi og patos, som synes udtrykt i Kierkegaards begreb om ’pathetisk Dialektik’, hvilket lektor Jan Rosiek nævner i sin artikel *Litterær pathos*. Rosiek citerer Kierkegaard: ”Den Pathos, der ikke er betrygget ved Comik, er Illusion [...] den Comik, der ikke er betrygget ved Pathos, er Umodenhed” (Kierkegaard i Rosiek, 1998: 14). Tesen om at ironi og patos kan udgøre en dialektik udfoldes i det følgende i forhold til Juuls digte.

I læsningen af den juulske lyrik sidder man sjældent tilbage med billedet af en lidende digter, der klager sin sorg til modtagerne, eller højere magter for den sags skyld. Men det betyder ikke, at man ikke kan spore melankoli, vrede m.m. i forfatterskabet. De personlige følelser står bare sjældent alene i det enkelte digt, og her spiller humoren en afgørende rolle. Fx anvender det melankolske jeg hos Juul sprogets klichéer og dermed bliver det humoristisk. Der er flere eksempler på dette i *sagde jeg, siger jeg*, man kunne fremhæve digtet, der starter ”Jeg har kendt bedre dage/Jeg blev glemt på banegården/og svæver nu mellem liv og død//Kold og tør og traurig/indser jeg begyndelsen til enden/Løft engang hvor jeg er tung” (Juul, 2012: 191). Her får også intertekstualiteten (referencen til *Højt fra træets grønne top*) funktion af ’comic relief’ i en ellers rimelig mørk tekst. Denne kontinuerlige svingning mellem det ironiske og det emotionelle gør, at det emotionelle får en større effekt, når det sommetider står alene. Det er tilfældet med et digt fra *sagde jeg, siger jeg*, hvis første linje helt usædvanligt har en fast metrik, den består af daktyler (hvilket den måske intenderet deler

med første linje af Tom Kristensens *Landet Atlantis*). Den faste metrik udgør en reference til traditionel digtning, der i første omgang giver teksten en snert af ironiseren over højstemthed, men ironien varer ikke ved:

*

Ensomhed, pine og lyden af jern

Jeg troede jeg blev reddet

Det var dét jeg troede jeg blev

Jeg lå i mit daglige

latteranfald og lo så

let og mildt at man

ku ha troet jeg var

en kvinde

Jeg troede det næsten selv

Reddet, reddet

hørte jeg rummet sige

til opmuntring, videre

kom nu, lad latteren vokse

Men straks jeg sagde det selv

blev der stille

- først jeg selv, så

gav rummet op

Rim over væggene

smadrede ruder

min ånde over sengen

den meget smalle

seng, ingen latter

Ingenting

kun lyden af jern

-

hospitalsgange

fængselsgange

lukket dør

ensomhed, pine

og lyden af jern

Hvorfor
betyder ordene
ingenting når følelsen gør

(Juul, 2012: 215f)

Her forstummer det humoristiske helt bogstaveligt i form af latteren, der stopper. Og digtet ender med, at det mange gange behandlede problem med sprogets repræsentationsmulighed får en følelsesmæssig dimension i det pludselig helt direkte spørgsmål: ”Hvorfor/betyder ordene ingenting/når følelsen gør”. Digtet eksemplificerer på den ene side Peter Stein Larsens pointe om at ironien er knyttet til intertekstualiteten (første linje) og autenticiteten til det centrallyriske (resten af digtet), men viser på den anden side også, at den rendyrkede centrallyrik er at finde hos Juul. Det ironiske viger for et mere ”nøgternt, enkelt, diskret, beskrivende, kontemplativt, reflekterende stemmeleje”, som Bukdahl beskriver det i sin karakteristik af fire stemmelejer i *sagde jeg, siger jeg* (Bukdahl, 2001: 353). Det er værd at notere sig, at Pia Juul på den led lejlighedsvist sætter sig uden for positionen som både ironisk stilistiker og ironisk postmodernist.

Delkonklusion

Det, jeg i dette kapitel har vist om forholdet mellem det eksistentielle og det ironiske i Juuls digte, kan opsummeres i fem punkter.

Den første pointe er, at digtene ikke er aldeles gennemsyrede af ironi; lejlighedsvist træder et centrallyrisk jeg, der er traditionelt i den forstand at stemmen er monologisk og oprigtig, frem og taler.

Den anden pointe er, at digtene anvender ironien stilistisk som en reaktion på at befinde sig i et intertekstualiseret univers. Den ironiske strategi synes at basere sig på bevidstheden om, at ord ikke er ’rene’, men genbrugt så mange gange, at deres refererende funktion problematiseres. Den stabile ironi optræder her i form af vrængende og humoristiske, metapoetiske betragtninger. Det er bl.a. det humoristiske kombineret med en særlig tvivlende stemme, der lader et genkendeligt digterjeg glimte frem gennem de mange intertekstuelle referencer, der er at finde i digtene. Men digtene tager i et vist omfang også konsekvensen af erkendelsen om intertekstualitetens totalitet, og anvender både tvivlen og ironien som drivkraft for skriften.

Den tredje pointe er, at ironien som livsholdning også kommer til udtryk i digtene. Pia Juul anvender forskellige greb, der underbygger dette. Hun skriver sig, ved anvendelsen af de såkaldte illusionsbrud, ind i en tradition, hvor ironien er en livsholdning, i denne sammenhæng er det både den romantiske og den postmodernistiske tradition. Og den tvivlende stemme, der ikke er sikker på sine grundord og på vores faste kategoriseringssystemer, peger på en holdning til tilværelsen, der minder om den vi finder hos Rortys postmoderne ironiker. Her er det centralt, at det eksistentielle sættes i en tvivlsdiskurs; alle spørgsmålene til epistemologiske forhold underminerer den bestræbelse, der også er i digtene, på at sige noget om ontologien.

Den fjerde pointe er, at Juuls digte dog illustrerer Bredsdorffs idé om, at den postmoderne ironi har svært ved at være altomfattende i praksis. Der er autentiske sprækker i det ironiske, og de findes i forskellige varianter i digtene. For det første modsætter digtene sig en mandlig tidsopfattelse, bl.a. ved deres ironiseren over klassisk narrativitet og kriminalistik, hvilket understreger postmodernismens indsigt i de store fortællingers kollaps, men altså lader teksterne indtage et antiteleologisk standpunkt, der kan ses som et normativt projekt, som opstår som modbevægelse til den ironiske, intertekstuelle og flerstemmige tale, der også er til stede. For det andet siges der noget eksistentielt eller alvorligt gennem det ironiske, når ironien bliver midlet til at italesætte individets forgængelighed. For det tredje beskæftiger digtene sig med det eksistentielle faktum, at der er grænser for erkendelsen, og at der er virksomme områder af tilværelsen, vi har svært ved at gribe om med sproget. Dette fremstilles via ironien, således at et meningsunderminerende greb understreger at der findes forhold, vi ikke kan tillægge mening. For det fjerde bliver ironien en vej til at tilgå det uudsigelige, ironien træder i Juuls digte af og til ind der, hvor der ikke *kan* tales. Den adresserer således temaer som længslen mod det førsproglige, der distanceres fordi den fremføres humoristisk og af tredje person, samt uhyrligheder som mord, vold, død og krig, ligesom digtene behandler konfrontationer mellem det sprogløse og det sproglige på humoristisk ironisk afstand.

En femte pointe er, at digtene også ironiserer over ironien som livsholdning, idet de ironiserer over de postmoderne, autenticitetsfrarøvede vilkår.

4. Hvad kan lyrikken?

Dette kapitel vil diskutere, hvad lyrikken *kan*. Med udgangspunkt i den juulske lyrik men med udstikkere til mere generelle refleksioner vil jeg begrænse overvejelserne over lyrikkens potentiale til to teser: En om sprogbevaring og en om antinyttetænkning. Som i de foregående kapitler vil fokus være på forholdet mellem lyrik og sprog. Kapitlets to afsnit vil således undersøge hhv. hvorledes lyrikken kan ses som medvirkende til at bevare sproget, og hvordan lyrikken kan siges at modsætte sig samfundssproget gennem en antinyttediskurs.

Sprogbevaring

Pia Juuls digte er som hovedregel ikke tekster, der fx pga. syntakssprængning eller konkretistiske strategier er indholdsmæssigt komplet uforståelige. Med deres talesproglige og prosaiske islæt er teksterne i hvert fald på et umiddelbart niveau fattelige. Vi er således ikke på avantgardens domæne, og her er jeg enig med Peter Stein Larsen, der som nævnt opdeler sin flerstemmighedstendens i prosaisering og avantgardisering. Hans stilistiske distinktion mellem de to kan forklare, hvor Juul-digtene befinder sig på formeksperimentskalaen. Den angår ”den intensitet, hvormed de ’fremmede ord’ gennemtrænger det digteriske værk”. I prosaiseringstendensen og herunder Juul er ”de talesproglige ’fremmede ord’ ofte en integreret del af stilen”, mens der i avantgardiseringens montageform er ”en mere åbenlys, stilistisk heterogenitet, hvor de forskellige ’stemmer’ ikke er knyttet så tæt sammen i kompositionen” (Larsen, 2009: 476). Bl.a. via denne stilistiske heterogenitet har det været et projekt for visse avantgardebevægelser at nedbryde sproget som led i at viske tavlen ren for traditionens åg. Jeg vil i det følgende undersøge lyrikkens mulighed for det modsatte: At fungere som *sprogbevarende* instans.

Elisabeth Friis påpeger, at Juuls anvendelse og fordrejninger af talemåder, sange, ordsprog m.m. nok, som tidligere nævnt, har et kritisk potentiale som udfordrende for vanetænkning, men den rummer også et bevarende element:

Talemåder er ikke blot repressive. De er også et reservoir af traditionel viden, i betydningen *traderet*, viden om, hvordan vi er sat sammen, hvordan vi tænker og handler. De kan ikke bare erstattes af noget andet og mere ”sandt”, de må på en eller anden måde *med* som det stof vi også er gjort af. (Friis, 2012: 64)

På den måde er digtene med til at overlevere traditioner, der såvel som fornyelser er en del af de flestes bevidsthed. Friis skriver: ”Ord der synges er ord der huskes, ord man bærer med sig, om man

vil det eller ej, idet sanglinjer har det med at dukke op i erindringen med samme selvfølghed som talemåder” (ibid.: 65). Pia Juul er selv, i en samtale med Henrik Nordbrandt, inde på denne nivellering af tekststof i hukommelsen, hun siger:

[D]esværre er min hjerne sådan indrettet, at noget af det eneste jeg kan udenad, det er dansktopsange. Det er helt vildt ærgerligt, ikke, man kunne jo have lært Shakespeare udenad! Men popsangene betyder også noget, for mig betyder det hele virkelig meget, og der er ikke noget, der er finere end andet, for det hele er sproget, og det hele har med glæden ved sproget at gøre. (Kabel & Hørslev, 2006: 41f)

Standpunktet kunne man også have udledt af epigrafen til *sagde jeg, siger jeg*: ”*It’s my party and I cry if I want to*”. Den karakteristiske sammenblanding af nyt og gammelt, talesprog og skriftsprog, lavkultur og højkultur, sjovt og alvorligt, der er at finde i Juuls digte, peger alt sammen på en digtning, der spejler bevidsthedens vilkårlige spring mellem disse elementer og understreger en idé om sproget som det, vi lever i. Sproget kan ikke reduceres til noget, vi *bruger* på en altid klar og formålstjenlig måde. Vi er i sproget og har dets foregående udtryk med os, og lyrikken indeholder her en historisk dimension; digtning er også en erindringsproces. Denne opfattelse står i kontrast til visse avantgardebevægelser passionerede drømme om en ny begyndelse. Trods dens bevidsthed om og gæld til traditioner kender vi avantgardens utopi om at starte forfra, ikke kun fra Pounds programerklæring ”Make it new!” men også i dadaisternes søgen tilbage til det førsproglige eller Marinettis opfordringer i det futuristiske manifest til at brænde museer og biblioteker og således befri Italien fra ”its smelly gangrene of professors, archeologists, ciceroni and antiquarians” (Marinetti 1973: 22).

Samme vekslens som jeg med Friis har påpeget i Juuls ordvalg mellem det talesproglige og det generiske ses mellem det nye og det gamle. Et påfaldende træk ved Juuls lyrik er således anvendelsen af lettere gammeldags ord og vendinger. Bladrer man gennem digtene, dukker der af og til ord op, som for de fleste af os nok ikke er en del af hverdagsvokabulariet – her et udvalg fra *En død mands nys, sagde jeg, siger jeg, Helt i skoven* og *Radioteatret*: ’vederkvægende’, ’gnidsel’, ’traurig’, ’sælsomt’, ’utyske’, ’kontrafej’, ’hjertenskær’, ’forjættede’, ’forskrækkeligt’ (Juul, 2012: hhv. 141, 161, 191, 199, 211, 231, 277, 317). Et digt fra *sagde jeg, siger jeg* begynder: ”Med samt min medfødte/blusel sætter jeg mig i et tog” (ibid.: 190). Her spiller de altmodisch klingende to første linjer sammen med den melankoli, der følger i digtets næste del, og det afsluttes med linjerne: ”Jeg drømmer ikke mer/Jeg ved/om de mange tog/jeg skal sidde i/at jeg vil mumle/”Fortsæt/”og

pille ved sædet/og tørre duggen af ruden/for at ku se på det hele/så længe”. Ligesom det var tilfældet med nogle af de intertekstuelle indslag, skaber implementeringen af de ældre ord en ironisk tone. Når den er slået an, er det imidlertid muligt for en centrallyrisk-autentisk diskurs at træde frem. Resten af digtet er således rensset for højstemthed og kan i et sprog, der lyder som det, der tales (bl.a. uden usædvanlige ord og med de talesproglige stavemåder, ’ku’, ’mer’) adressere sit tema. Kompositionen ligner den i *Ensomhed, pine og lyden af jern*-digtet, der også begyndte patetisk for så at glide over i en mere nøgtern, normalsproglig stemningsbeskrivelse. Lars Bukdahl beskriver meget fint spændingen mellem et traderende og et legende projekt i Juuls digte som

dobbeltheden af dyb traditionsforpligtelse og forfjamsket, fandenivoldsk frihed. Digtene henviser i ét væk til dansk og udenlandsk poesi og alt muligt andet (...) På samme måde finder man en markant traditionel idé om det poetiske som rytmificeret, eksistentiel inderlighed og refleksion side om side med en konsekvent subversion af ethvert decorum (Bukdahl, 2001: 340).

Den ”konsekvente subversion” kan formentlig sammenlignes med det, jeg har identificeret og beskrevet som det tvivlende i digtene, og samstillingen af henvisninger og ”eksistentiel inderlighed og refleksion” er den, jeg har udforsket i kapitlet om det ironiske og det eksistentielle. Den tvivlende strategi kan, som jeg har berørt, være en vej til at åbne sproget op. Thomas Bredsdorff skriver om et udsnit fra Lawrence Sternes *The Life and Opinions of Tristan Shandy, Gentleman*: ”Det kan lyde som den tvivl på sproget postmodernister elsker. Men Sternes tvivl på sproget overgås af hans glæde over ordene” (Bredsdorff, 2011: 211). En lignende dobbelthed ses hos Juul, hvor der både forefindes tvivl på ordenes tilstrækkelighed og begær efter at finde mening via sproget. Sidstnævnte peger på en glæde ved sproget, der også fremgår af hendes citat fra samtalen med Nordbrandt.

Ideen om poesien som en sprogbevarende instans finder vi i slagkraftig variant i debatindlægget *Digte holder det danske sprog i live* fra Information. Afsenderen er digteren Janus Kodal, der i indlægget understreger behovet for en lyrik, der anerkender både tradition og fornyelse: ”Hvis ikke sproget skal kollapse, skal der digtes på det. Digterne skal have ro til at lytte til sprogets stemme, som den udfolder sig i traditionen og i menneskers munde – og til at skrive digte” (Kodal, 2012). Eftersom det danske sprog altid er i hastig forandring, ville sproget ”hurtigt komme til at lide af demens”, hævder Kodal, hvis ikke digtene var garant for overlevering af ”sprogets stemme”. Kodal forklarer digtenes respiratorfunktion for sproget: ”I den storm af reform, semantisk og fonetisk, der

konstant finder sted, fungerer digtene som sprogets ryggrad." Synspunktet kunne ligne det, der ligger bag litteraturkanonprojektets bestræbelser, men det gør det ikke, ifølge Kodal: "Tværtimod er digtenes tradition international – fra Homer og til i dag – og ordenes rødder forplanter sig til andre sprog, både klassiske og moderne" (Kodal, 2012).

Lyrikken nytter ikke

Den anden tese om hvad lyrikken kan er, at den kan modsætte sig nyttetænkning. Jeg var allerede inde på lyrikkens mulighed for at fungere som et andet sprog og en modsætning til instrumentel fornuft i kapitel 2's delkonklusion og i kapitel 3, men vil udfolde tesen her. Et forsvar for standpunktet finder vi i Erik Skyum-Nielsens artikel *Hvad skal vi med poesien?* Han skriver om lyrikken: "Ja, måske ligger dens kvalitet først og fremmest i dens principielle bortvendthed, dvs. i den suverænitæt, hvormed den afviser at blive "brugt"" (Skyum-Nielsen, 1998: 56). Denne kvalitet står i skarp kontrast til det, Skyum-Nielsen mener, samfundets styrende norm hviler på: nemlig kvantitet, funktionalitet og rationalitet. Over for disse tre parametre modstiller lyrikken sig ved hhv. at have "egenskaber, der ikke kan måles og tælles", "fraværet af anvendelighed" samt at digte "ikke lader sig begrunde i noget uden for sig selv" (ibid.: 57). Lyrikken kan gennem denne position bl.a. udforske sprogets grænser på en særlig måde, sådan som jeg har påpeget det i Juuls digte. Ved *ikke* at læse lyrik, siger Skyum-Nielsen i sin ironiske argumentationsform, slipper man for "at blive mindet om alt det i livet, der knap kan rummes i sprog, såsom tavshed, stilhed og død. Og man kommer (...) kun sjældent helt ud ved sprogets grænse, derud hvor betydningerne skrider" (ibid.: 62).

Alt dette peger på en opfattelse af poesien som et *andet* sprog (et andet end samfundets forstås), der unddrager sig den instrumentelle fornuft. I den optik kan en overfladisk genealogi spore et lignende synspunkt tilbage i den ikke-dogmatiske marxistiske æstetiske teori, som den udfoldes hos Adorno og også hos Herbert Marcuse. I *Den æstetiske dimension* fremhæver Marcuse som Skyum-Nielsen kunstens bortvendthed fra verden, der resulterer i en frugtbar andethed; "denne afstandstagen frembringer ikke "falsk bevidsthed" eller blot og bar illusion, men snarere en modbevidsthed: en fornægtelse af den realistisk-konformistiske bevidsthed" (Marcuse, 1979: 24). Det er i denne forståelse, at man finder lyrikken som modsætning til både mediernes sprog og det politiske sprog, som jeg tidligere har berørt. Kunsten tilhører, ifølge Marcuse, et andet realitetsprincip: "Kunstværkets indre logik ender med, at der opstår en anden fornuft, en anden sanselighed, som

trods den rationalitet og sanselighed, som er indbygget i de herskende samfundsinstitutioner” (ibid.) Jeg var tidligere inde på modstanden mod det formåls- og fremskridtsorienterede i Juuls digte, og netop dette kan siges at udtrykke en anden fornuft end den gældende. Elisabeth Friis påpeger antinyttetænkningen som et væsentligt træk ved både Juuls prosa og lyrik, hun skriver:

Og hvis man synes at målrettethed og nyttetænkning er positive ”værdier”, er det i hvert fald ikke Pia Juul man skal læse for at få sine forestillinger bekræftet. Forfatterskabet myldrer med personer, der ikke er videre tilpasningsdygtige, målrettede eller nytteorienterede – de har svært ved at tale eller ved at lade være med at tale – når det er dét, der forventes af dem. (Friis, 2012: 20)

Fremskridts- og formålstanken lever i bedste velgående. Både på det personlige plan, hvor coaches kan hjælpe individet med selvrealisering (udfolde det skjulte potentiale, der slumrer i det), og på det samfundsmæssige plan, hvor idéen om fremskridt fx kommer til udtryk i væksttankegangen, hvor ekspansion frem for bibeholdelse af status quo er nøgleordet. Marcuse er som Adorno kritisk over for fremskridtstroen og også her kan kunsten udnytte sin andethed. Kunsten kan, ifølge både Adorno og Marcuse, udtrykke visioner om en bedre verden. ”Men samtidig er kunsten i strid med forestillingen om det jernhårde fremskridt, den blinde tro på, at menneskeheden til sidst vil vinde” (Marcuse, 1979: 65).

Den distinktion både Adorno, Marcuse og Skyum-Nielsen drager mellem et samfundsmæssigt instrumentelt sprog og et lyrisk andetsprog kan måske overføres til en overvejelse over poesiers anvendelse. Jeg vil med par eksempler kort belyse, hvordan spændingen mellem de to sfærer kan bryde frem. Ved elevatoren på KUA's bibliotek hænger ’ugens digt’, hvilket umiddelbart er en fin måde at få poesien ind i hverdagen på. På den anden side er det umuligt at nå at læse digtet, inden elevatoren kommer, og på den måde synes idéen at underminere, hvad der kunne være en af lyrikkens vigtigste funktioner: fordybelsen. Samme indvending kunne man have mod Københavns metros tiltag ’Metro-Litteratur’, der bl.a. indbefatter en konkurrence, hvor digte og noveller kunne indsendes. På Metro-Litteraturs hjemmeside hedder det: ”Målet for Metro-Litteratur projektet er at opfordre alle til at skrive og læse litteratur af høj kvalitet” og det skal bl.a. ske gennem udbredelsen af såkaldte ’Litterære Jukeboxe’. ”I efteråret/vinteren 2012 vil 28 Litterære Jukeboxe blive anbragt i Københavns Metro. I disse metalautomater kan passagererne gratis tage et hæfte med en tekst skrevet af en af vinderne af denne litterære konkurrence.” Igen kan man spørge til, hvordan man

skal nå at læse digte på de meget korte strækninger, metroen dækker. Sammenkoblingen af digte og transportmidler er bemærkelsesværdig, fordi lyrikken her bliver indskrevet i en diskurs, der handler om at komme videre, at komme fra A til B. Mens man transporterer sig eller venter på en elevator kan 'spildtiden' udfyldes med åndelig føde. De to minutters digtlæsning bliver således det lille afbræk, der kan få os til at effektivisere yderligere, og det er denne instrumentelle tankegang, der essentielt er lyrikkens modsætning. På den måde bliver kunsten indlemmet i en nytte- og instrumentelt orienteret diskurs.

Lyrikken som modpol til den instrumentelle fornuft er en idé, flere af specialets anvendte teoretikere abonnerer på. Vi så, hvordan Kristeva sporede et revolutionært potentiale i det semiotiske, ligesom kvindetiden, som jeg forbandt med Juuls digte, udgjorde en modpol til progressions- og kausalitetstankegangen. Marcuse så ligeledes kunsten som garant for 'en anden fornuft'. Hos Adorno hang ideen om lyrikken som fremmede for en antiinstrumentel tænkning sammen med poesiers modsætning til den kommunikative sprogforståelse. Her er lyrikken så at sige i stand til at komme nærmere sproget selv gennem det lyriske subjekt: "Når jeg'et glemmer sig i sproget, er det dog helt nærværende; ellers var sproget, som helligt abrakadabra, her lige så hjemfalden til tingsliggørelse som i den meddelende tale" (Adorno, 1972: 136). Ideen om at lyrikken lader sproget træde frem på en anden måde, end når det 'bruges' meddelende, kan illustreres ved den tyske filosof Martin Heideggers (1889-1976) billede på kunsten. I nedenstående citat ses kunstens opgør med at tænke i brugsgenstande, eksemplificeret ved stenen, der indgår i templet:

I forfærdigelsen af tøjet, f.eks. en økse, bruges og forbruges stenen. Den forsvinder i tjenstligheden (...) Idet tempel-værket stiller en verden op, lader det derimod ikke stoffet forsvinde, men lader det for første gang komme frem (...) værket stiller sig tilbage i det massive og tunge ved stenen, i det faste og bøjelige ved træet, i malmets hårdhed og glans, i farvernes lys og mørke, i tonens klang og i ordets navngivende kraft. (Heidegger, [1950] 1994: 53)

Jeg kan til slut minde om, at hele denne idé om lyrikken som et andet sprog er det, Peter Stein Larsen knytter til den centrallyriske strømning og kalder det poetiske særsprog. Men selv hos en digter som Pia Juul, en flittig bruger af ironi, intertekstualitet og dialogicitet, kan teksterne antyde 'en anden fornuft'. Det fremgår forhåbentlig af kapitel 3's pointeringer omkring antiteleologi,

postmoderne vilkår og epistemologiske grænser. Det skal dog siges, at andethedsbegrebet kan gradueres. Litteraturens andethed adskiller sig således fra fx Žižeks pointe om de ekskluderedes sprogløse vold som radikalt udsagn. Lyrikken indgår i og muliggøres alt andet lige af samfundets økonomiske kredsløb, i hvert fald som institutionaliseret fænomen; forfatterskole, forlagsbranche, universiteter.

5. Konklusion

Jeg vil i de nedenstående 10 punkter svare på specialets hovedspørgsmål: Hvilke æstetiske strategier anvender Pia Juul i sin lyrik? Hvilken sprogopfattelse kan der udledes af dem? Hvilken lyrikopfattelse kan der udledes af dem? For at synliggøre samspillet mellem disse tre niveauer vil jeg under hvert punkt opsummere en eller flere af de strategier, jeg har identificeret i digtene, og derefter redegøre for deres relation til sprog- og lyrikopfattelsen.

1.

En af Pia Juuls æstetiske strategier går ud på at undersøge betydningsdannelse og betydningsgrænser via lyrikken - på et formmæssigt såvel som et tematisk plan. Desuden fungerer ironien som et stilistisk virkemiddel, der bruges til at nærme sig problemet vedrørende sprogets og erkendelsens grænser. Begge strategier udtrykker en sprogopfattelse, der erkender, at der er virksomme områder af tilværelsen, som er vanskelige at nå med sproget. Vi er som individer splittet mellem det semiotiske og det symbolske. Her bliver lyrikken et sted for beskæftigelse med sprogets grænser og det uudsigelige.

2.

Den udsagnsdementerende og tvivlende strategi kan læses som et udtryk for en opfattelse af sproget som mangelfuldt i sin repræsentationsevne og som skrøbeligt. Samtidig skaber tvivlen den dynamik, hvor digtene aldrig stiller sig tilfredse, cementerer sig i en entydig udsigelse, men fortsætter deres metonymiske bevægelse, hvilket relaterer sig til tesen om sproget som begærende. Tvivlen kan på den måde være startpunkt for nye erkendelser, og dermed kan digtene ses som et meningsøgende projekt.

3.

Digtene citerer og fordrejer talemåder, ordsprog, vendinger m.m., hvorved det kollektive sprog fremmedgøres og ureflekteret sprogbrug og klicheers tomhed udstilles. Poesien kan gøre opmærksom på dette i sin indlemmelse og forvrængning af hverdagssproget. Men implementeringen af både de faste vendinger og gammeldags ord leder også til pointen om, at lyrik kan fungere som sprogbevaring. Juuls lyrik er således et eksempel på, at den dialogiske og postmoderne lyrik også indeholder noget andet: noget traditionelt og historisk.

4.

Nivelleringen af digtmateriale kan ses som mimende den menneskelige bevidsthed, hvor sprogelementer ofte ikke er hierarkisk ordnede. Her fremstår sproget som ikke kun et værktøj, men også som noget, der er med til at forme livet, idet alle dets udtryk er med os i en mere eller mindre vilkårlig sammensætning.

5.

De metapoetiske træk, anvendelsen af kriminalistiske og dramatiske koder og pseudonarrativer udtrykker en tvivl på, hvorvidt disse litterære genrer kan repræsentere erfaringen 'korrekt', idet de benytter sig af bestemte narrative skabeloner for at beskrive den, hvilket lyrikken måske har et særligt potentiale til at påpege.

6.

De intertekstuelle referencer, den stabile ironi, humoren og illusionsbruddene, som Pia Juul anvender, er i nogen grad træk, der kendetegner en ironisk livsholdning. Hos Juul kan poesien demonstrere og kommentere på men også ironisere over et senmoderne livsvilkår, der består i vanskeligheden i at ytre noget autentisk.

7.

Digtenes pointering af kommunikationsbrister, usikre afsender-modtagerforhold, manglende løsninger på gåder og manglende plotkonstruktion, deres demonstration af gentagelsen som figur samt deres fragmenterede form peger alt sammen på sproget som begærende og målløst. Her står lyrikkens sprog som et alternativ til det politiske sprog og mediernes sprog. Lyrikken kan illustrere en skepsis over for store fortællinger, helhedsforklaringer og teleologi og demonstrere en antiinstrumentel tænkning. I den forstand kan poesien ses som et *andet* sprog.

8.

Benævnelsesprojekterne og tematiseringen af længslen mod et førsprogligt, førforskelsstættende univers relaterer sig til tesen om sproget som defineret af mangel. Lyrikken kan performe en ambivalens mellem på den ene side at længes mod det førsproglige og på den anden side at ville nå sine objekter med sproget.

9.

Den stabile ironi og humor, der optræder i forbindelse med alvorlige temaer, etablerer en spænding mellem det ironiske og det eksistentielle. Digtene viser, hvordan det uudsigelige kan tilgås med hhv. tavshed, ironi eller vold. På den måde kan lyrikken undersøge sammenbrud i det symbolske og konfrontationer mellem den reelle og den symbolske orden, mellem tegn og død, sprog og vold, mening og meningsløshed, ironi og autenticitet. Det vil sige, at digtene rummer et paradoks mellem brugen af det metonymisk begærende sprog som en måde at pege mod, at sproget ikke kan indfange det, det vil og så sprogets evne til at fremmane eksempelvis vold og tavshed, der alligevel ryster sproget lidt tættere på det uudsigelige.

10.

Tonen i Juuls digte er visse steder emotionel, nøgtern og kontemplativ. Dette tyder på en sprogopfattelse, hvor den af intertekstualitetspræmissen følgende ironiske holdning ikke er total og gennemsyrende. Lyrikken kan altså svinge mellem det ironiske, humoristiske og det alvorlige, centrallyriske, hvor det eksistentielle træder tydeligt frem, fordi det skrives op imod det ironiske.

En lille perspektivering

Thomas Bredsdorff overvejer hen imod slutningen af sin bog ironiens fremtid og et eventuelt skift fra ustabil til stabil ironi: ”Måske er (...) den vittige ironi endda på vej tilbage i forgrunden hos generationen der er ved at være træt af den uforpligtende postmodernisme” (Bredsdorff, 2011: 218).

Bredsdorff foreslår forsigtigt, at ironiens position hænger sammen med en historisk pendulering:

Kan det tænkes at der er en pendulbevægelse som påvirker ironiens rolle i samfundet? Efter de stærke meningers tid kommer en ironisk periode; og når den har stået på et stykke tid, melder der sig en træthed ved den evigt undflyende og uforpligtende ’romantiske’ ironi. I 1950’ernes koldkrig og 1970’ernes marxisering var der ikke megen plads til ironi; i 1960’ernes modernisme og 1990’ernes postmodernisme blomstrede den.

(ibid.: 218)

Jeg skal mindst ligeså forsigtigt antyde, at pendulet i øjeblikket svinger væk fra en altdominerende lyrisk dialogicitet og forbeholden tale. Mit speciale har vist, hvordan et eksistentielt indhold manifesterer sig hos Juul trods en betragtelig portion ironi og intertekstualitet. Også snakke- og citationsmesteren Ursula Andkjær Olsen synes at gå mere eksistentielt til værks i sin nyeste

digtsamling *Det 3. årtusindes hjerte* (2012) med dens undersøgelser af smerte, relationer og moderskab. Forholdet mellem menneske, natur og system løber gennem bogen, fx i idéen om ”moder marked”. Digtene er mindre pludrende end visse af de tidligere og udtrykket er kondenseret, ofte er der kun et par linjer på hver side. Et digt lyder eksempelvis således: ”Forestillingen om, at min størknen kan deles med andre.//Forestillingen om, at denne længsel efter følelseløshed alligevel ikke står til troende.//Håbet om, at denne længsel efter følelseløshed alligevel ikke står til troende” (Olsen, 2012: 86).

6. Resumé

This thesis investigates the poetry of Danish writer Pia Juul. Her poems are characterized by dialogic, intertextual, humorous and ironic elements as well as a great focus on language - the limitations, pitfalls and mendacity of language and writing are explored. Furthermore, a certain doubtful strategy dominates the poems and makes it difficult for the reader to rely on the statements in the texts, as they seem to be denied or contradicted almost the second they appear. Alongside this fundamental doubt, however, a search for meaning seems to run through the poems. The thesis seeks to illuminate this paradox.

The investigation of the poem's relation to language is conducted with the help of Julia Kristeva and her idea of the individual as being dialectically split between the semiotic and the symbolic. The poems show this dialectic. They also approach and alienate language as a collective phenomenon and the thesis concludes, on the basis of Theodor W. Adorno's view on poetry, that they have a critical potential in this regard. Another conclusion is that the poems form a critique of narratives - an idea that is emphasized by Elisabeth Friis in her monograph about Juul. The thesis connects the search for meaning in the poems to a psychoanalytical idea of language as desire, caused by a fundamental gulf between signifiant and signifié. The tension between meaning and meaninglessness is also seen as a tension between an existential and an ironic discourse that characterizes the poems. The position of irony is discussed by including Peter Stein Larsen and his thoughts on an ironic, modern attitude towards the world. The fragility of communication and categorization is addressed with irony in Juul's poems, but also with violence as a theme and silence. In this way the poems manage to get closer to the unspeakable and have an existential dimension, which contrasts the idea of the ironic position as the only possibility in a (post)modern world. Parallel to this strategy, the poems also approach the problem of intertextuality and the difficulty of uttering anything authentic in a postmodern context with a doubtful and ironic but at the same time passionate drive. Doubt can generate poetry.

Pia Juul's poems challenge language and our habitual use of it but at the same time her aesthetic strategies point to an idea of poetry having a language preserving function. The thesis concludes furthermore that poetry can be seen as an alternative to the language of society because it supports a discourse that is anti instrumental and disregards concerns about utility value.

7. Litteraturliste

Bøger

Adorno, Theodor W. (1972) *Tale om lyrik og samfund. I. Kritiske Modeller* (v. Claus Clausen og Ole Klitgaard). Bibliotek Rhodos

Artiklen er fra *Noten zur Literatur I*, 1958 og oversat af Jørgen K. Bukdahl

Bredsdorff, Thomas (2011) *Ironiens pris. Fire store ironikere – og et begreb*. Gyldendal

Bukdahl, Lars (2001) *Indimellem kommer faste. Pia Juul. sagde jeg, siger jeg. I: Læsninger i dansk litteratur, femte bind, 1970-2000* (red. Povl Schmidt et.al.) Odense Universitetsforlag

Conrad, Neal Ashley (2000) *Pia Juul. I: Litteraturens stemmer* (red. Benedicte Kieler og Klaus P. Mortensen). Gads Forlag

Friis, Elisabeth (2012) *Pia Juul*. Arena

Friis, Elisabeth (2006) *Så gul / som en citronsommerfugl / er ikke gul. Narrativ skepsis hos Pia Juul. I: Den blå port, nr. 71* (red. Kristine Kabel, Lone Hørslev, Tue Andersen Nexø & Lars Frost). Arena

Heidegger, Martin (1994) *Kunstværkets oprindelse*. Gyldendal

Oversat fra tysk efter *Der Ursprung des Kunstwerks*, 1950

Iser, Wolfgang (1996) *Tekstens appelstruktur. I: Værk og læser. En antologi om receptionsforskning* (red. Michel Olsen & Gunver Kelstrup). Borgens Forlag

Oversat fra tysk efter *Die Appelstruktur der Texte – Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa*, 1974

Juul, Pia (2005) *Dengang med hunden*. Tiderne Skifter

Juul, Pia (2009) *Mordet på Halland*. Tiderne Skifter

Juul, Pia (2012) *Indtil videre (samlede digte)*. Tiderne Skifter

Jørgensen, Keld Gall (1999) *Stilistik. Håndbog i tekstanalyse*. Gyldendal

Kabel, Kristine & Lone Hørslev (2006) *Man risikerer ikke særlig meget. En samtale mellem Henrik Nordbrandt og Pia Juul*. I: *Den blå port, nr. 71* (red. Kristine Kabel, Lone Hørslev, Tue Andersen Nexø & Lars Frost). Arena

Kristeva, Julia (1991a) *Postmodernisme? I: Køn og moderne tider* (red. Marie-Louise Svane og Tania Ørum). Tiderne Skifter

Artiklen er fra *Romanticism, Modernism, Postmodernism*, 1980 (red. Harry R. Garvin) og oversat af Lis Haugaard

Kristeva, Julia (1991b) *Kvindetid. I: Køn og moderne tider* (red. Marie-Louise Svane og Tania Ørum). Tiderne Skifter

Artiklen er fra 33/44: *Cahiers de recherche de sciences des textes et documents*, 5, 1979 og oversat af Lis Haugaard

Kristeva, Julia (1987) *Sort sol. Depression og melankoli*. Oslo: Det lille forlag. Indledning af Toril Moi

Kristeva, Julia (1982) *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. Columbia University Press

Larsen, Peter Stein (2009) *Drømme og dialoger. To poetiske traditioner omkring 2000*. Syddansk Universitetsforlag

Lloyd, Moya (2004) *Julia Kristeva. I: Contemporary Critical Theorists. From Lacan to Said*. (ed. Jon Simons). Edinburgh University Press

Mai, Anne-Marie (1999) *Der findes en flugt – Digte af Karen Marie Edelfeldt og Pia Juul*. I: *Vandmærker – Nærlæsninger af ny dansk litteratur* (red. Anders Østergaard).

Dansklærerforeningen

Marcuse, Herbert (1979) *Den æstetiske dimension. Bidrag til en kritik af den marxistiske æstetik*. Gyldendals Uglebøger

Marinetti, F. T. (1973) *F. T. Marinetti The Founding and Manifesto of Futurism 1909*. I: *Futurist Manifestos* (red. Umbro Appollonio). Viking Press

Olsen, Ursula Andkjær (2012) *Det 3. årtusindes hjerte*. Gyldendal

Rosiek, Jan (1998) *Litterær pathos. I Patos?* (red. Eriksson, Birigt & Lehmann, Niels). Aarhus Universitetsforlag

Rösing, Lillian Munk (2010) *Psykoanalyse. I: Litteraturens tilgange* (red. Johannes Fibiger, Gerd von Buchwald Lütken og Niels Mølgaard), 2. udgave. Academica

Rostbøll, Benedikte F. (2008) *Skrevet med blod*. Forlaget Spring

Skyum-Nielsen, Erik (1998) *Hvad skal vi med poesien? I: Det sproglige kunstværk. Modersmålselskabets Årbog 1998*. C.A. Reitzels Forlag

Stidsen, Marianne (2000) *Pia Juul. I: Danske digtere i det 20. århundrede* (red. Anne-Marie Mai). Gads Forlag

Østergaard, Claus Bratt (1991) *Et blik på Lacans sprog. I: Køn og moderne tider* (red. Marie-Louise Svane og Tania Ørum). Tiderne Skifter

Artikler og links

Kodal, Janus (2012) *Digte holder det danske sprog i live*. I: Information, Bøger, 5. oktober 2012

Rosing, Lillian Munk (2012) *Elverpige, vandringskvinde, sommerfugl*. I: Politiken, 30. maj 2012

Žižek, Slavoj (2011) *Butiksplyndrere i alle lande – forén jer!* I: Information, 26. august 2011.
<http://www.information.dk/277190> Hjemmeside besøgt 23. september 2012

Metro-Litteraturs hjemmeside: <http://www.metro-litteratur.dk/?p=840> Besøgt 3. november 2012

Den litterære blog *Promenaden*, Pia Juuls kommentar til hendes teksters intertekstualitet:
<http://prmndn.dk/ib-spang-olsen-1921-2012-2/#comments> Besøgt 19. november 2012