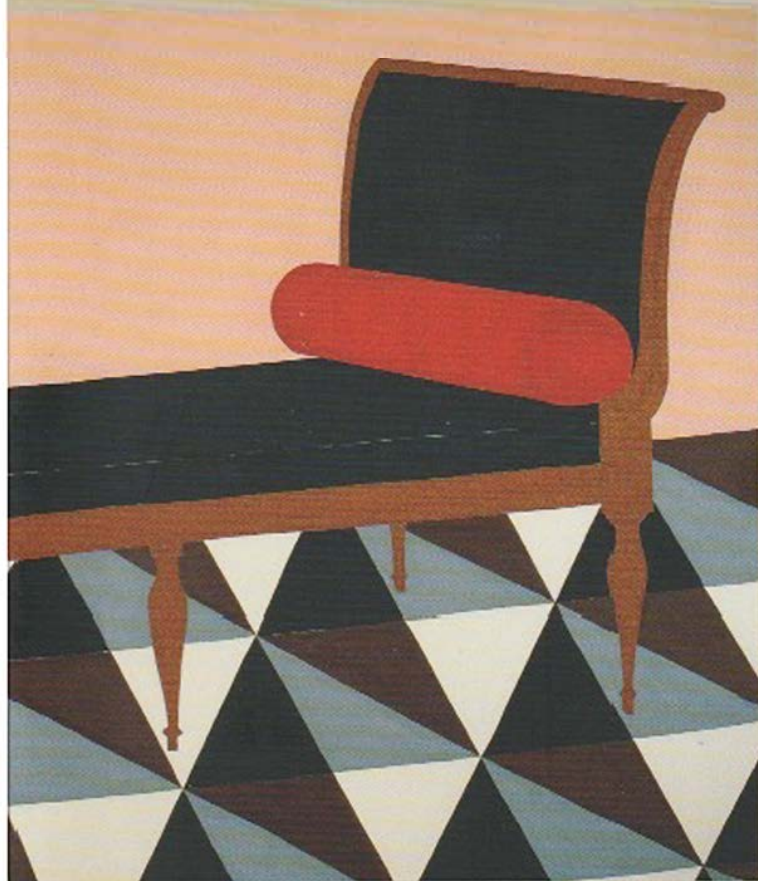


PER AAGE BRANDT



POESI I UDVALG 2002 - 1969

BORGEN

PER AAGE BRANDT

POESI I UDVALG  
2002-1969

*Udvalg og efterskrift  
ved Tomas Thøfner*

BORGEN

*Poesi i udvalg 2002-1969*

Copyright © by Per Aage Brandt 1969-2002, 2004

Efterskrift © Tomas Thøfner 2004

Omslagsmaleri: Couch, tempera på lærred, 180 × 300 cm; Anette Abrahamsson, 2003

Published by Borgens forlag, Valbygaardsvej 33,

DK-2500 Copenhagen Valby

Bogen er sat med Garamond

og trykt hos Reproset, København

ISBN 87-21-02329-8

1. udgave, 1. oplag 2004

[www.borgen.dk](http://www.borgen.dk)

Tak til Litteraturrådet

Per Aage Brandts poesi er paradoksalt: den er intellektuel og stringent, men også legende og pjattet; den er matematisk-logisk, men også afvæbnende menneskelig; den er kontrolleret, skrevet af én, som kender sine virkemidler, men er også improviseret frem; den er ekstremt ambitiøs, men også foreløbig; den er, som jazzrytmer kan være, både *tight* og *loose*.

„Både og“ må også hentes frem fra ordforrådet, når poesiens ophavsmand skal beskrives. Brandt er en lærd poet og en poetisk lærd. Han er digter, oversætter og professor i semiotik, blandt meget andet. Det er vel ikke paradoksalt, men vi er ikke vant til den slags – de fleste holder sig i den ene ende af bogreolen. Gennem årene har spændvidden åbnet for indvendinger mod såvel de poetiske som akademiske værker. Er førstnævnte for akademiske, og sidstnævnte for poetiske? Svaret indebærer en nødvendig kritik af forestillingerne om, hvad det poetiske og akademiske må og ikke må.

Der er ingen tvivl om, at Brandts forskellige indsatser griber ind i hinanden. Hvis man vil have „enten eller“, må man gå til andre kilder. Brandt er simpelthen „både og“. Poesien er uren og krystalklar, definitiv og under udvikling, snakkende og fāmælt, menneskelig og umenneskelig.

Selv om Brandt har været på banen siden 1969, og f.eks. modtog Emil Aarestrup Medaillen i 1993 for hele sit poetiske værk, mangler digteren i mange gængse opslagsværker. Årsagen er nok, at Brandt ikke er nem at placere i „almindelige“ litterære kasser, hans digtning går på tværs af den modernistiske kanon.

Det er karakteristisk, at Brandt ikke „er faldet til ro“. Vi har ikke at gøre med en digter, der eksperimenterede som ung, men i sine modne år bliver religiøs, sentimental eller på anden måde går i barndom og i stå.

At Brandt ikke er for fastholdere, kan også ses på mængden af forlag, som digtsamlingerne er udgivet på (Borgens forlag har dog været med hele vejen), og på samlingernes vidt forskellige omfang og udtryk.

I det følgende vil jeg give et signalement af Brandts poesi og derefter skitsere dens historie, med begrebet „poetisk stemme“ som en rød tråd.

### FRAVÆRSPOESI

„Både og“ betyder ikke, at denne poesi er alting for alle. Brandts poesi har mange træk, som er i modstrid med den mest udbredte forventning til poesi. Det centrale i denne forventning, fordom, eller genrenorm (alt efter behag), kan resumeres i formlen „jeg og du, her og nu“. Disse ord, som kaldes „shifters“ eller „deiksis“ af semiotikere, er karakteriseret ved, at de indholdsmæssigt er tomme skaller, ikke andet end pile, der peger. Ligesom en pils betydning fastlægges i kraft af, hvor den er placeret, fastlægges de nævnte ords betydning af, hvem der siger dem, til hvem de bliver sagt, hvor de bliver sagt og hvornår. Hvor disse ord er grundlæggende, og ikke ironisk anvendt, er der tale om en nærværspoesi. Ifølge en sådan formel taler digtets „jeg“ til et du, som ofte er fjernt og savnet, og som læseren agerer stedfortræder for. Digtets sted er „her“, dets tid er „nu“, og læserens „her og nu“ overtages så at sige. I denne poesi handler det om nærhed og intimitet, det handler om at høre en stemme, gerne digterens personlige stemme, for digtets „jeg“ læses som digterens eget eller er i hvert fald så stabilt og gennemgående, at vi kan forholde os til det på en konkret og enkel måde. Nærhed, fylde, trøst, intimitet, forståelse, genkendelse, at blive rørt, at blive bevæget – er noget af det, vi forventer at få ud af en nærværspoesi.

Brandts digtning kan kaldes meget, men næppe „nærværspoesi“. Lad os derfor, inspireret af en titel som „Fraværsmusik“ (1986), forsøge os med „fraværspoesi“. Med modsat fortegn lyder formlen: „ikke jeg, ikke du, ikke her og ikke nu“. Lyder det forskruet? Det er egentlig et udmærket udgangspunkt for en beskrivelse af det særegne ved Brandts poesi. Set fra dens perspektiv er det nærværspoesien, som er forskruet. Der er jo ikke nogen digter på bogsiden, „jeg“ er et ord blandt andre ord. Ordet „jeg“ spiller en særlig rolle i vores liv, og en særlig rolle i sproget, men på bogsiden er de to roller ikke holdt sammen af en krop. I Brandts poesi kan „jeg“ være Brandt eller hvem som helst, eller både og, og hverken eller: „ændrer du betoningen af en sætning/den mindste smule, taler en anden i/sætningen, og sætter du hastigheden/op eller ned, taler en anden, og tager/du sætningen med pincet som et in-/sekt eller et præparat, eller gentager/du noget i den i den, taler du ironisk, ...“<sup>1</sup> Det gælder principielt al digtning, al skrift, at det sproglige altid kan løsrives fra sin ophavsmand, men i denne poesi er det

ikke et forhold, som kittes over. Det er derimod fundamentalt, både som forudsætning og tema.

Når det ikke er et stabilt „jeg“, som taler, tales der heller ikke til et stabilt „du“. I hvert fald ikke til det traditionelle poetiske „du“, som forventer at blive tiltalt følelsesmæssigt og inderligt, på nærhedens intime (skønt simulerede) præmisser. Det er, som Marianne Rosen bemærker i hyldestbogen „Piano“, en „distancens poesi“, den er, med et af Brandts egne yndlingsudtryk, „cool“<sup>2</sup>.

At være „cool“ er at have distance. Det er noget, tænkningen kan, den kan abstrahere: det er ikke her, og det er ikke nu, den foregår. Nøgleordet for megen digtning er ellers „konkret“ – konkrete sansninger, konkrete erfaringer, og selvfølgelig findes de også i Brandts poesi, men hvis det var et „enten eller“, ville abstraktionen sejre. Abstraktion er at se bort fra noget, men det er også at få øje på noget andet, såsom underliggende principper, store mønstre, eller helt konkrete, men fjerne sandheder. Et eksempel kunne være den astronomiske og efter alt at dømme sande fortælling om menneskehedens endeligt: „solen slukkes, den slukkes/om lidt, der vil ikke være smertestillende/midler i mørket, man vil være helt i magters vold,“<sup>3</sup>

„Til sidst falder solen sammen som/en hvid dværg, og jorden efterlades som/en iskold og udslukt planet.“<sup>4</sup> Det er „ikke nu“, men den vil slukkes. Hvem siger det? På hvis vegne taler vi, når vi siger sådan noget? Til hvem? Det er ikke „jeg“, der ved det, ikke „du“, som det angår, det vides bare, ligesom „det regner“: „det regner er sandt hvis det regner :/herlev“<sup>5</sup>.

Titlen på Brandts seneste (større) digtsamling, **Om noget – og hvad deraf følger** (2001), kan udmærket betegne hele hans poesi fra midten af firserne. Det handler om „noget“, altså om hvad som helst, hvilket markerer det tårnhøje abstraktionsniveau med afvæbnende humor. Det handler om, hvad der følger af dette ukvalificerede noget, hvad der føjer endnu et led til abstraktionsstigen, der nu når langt ud i verdensrummet. Forbi Sirius i hvert fald. Vi kan læse, at der er tre synsvinkler i verden, nemlig „et menneskes en fortællers og/ sirius“<sup>6</sup>. Det er abstrakt i sig selv, men først når vi spørger, hvilken synsvinkel den der erklærer dette har, viser det egentlige abstraktionsniveau sig.

Spørgsmålet er, på hvis vegne sproget taler, og forstået bredt løber det gennem hele Brandts produktion. „(...) jeg har ingen egne vegne/at tale på, mine ord tilhører ordbogen og/(ingen anden underlig fisk)“<sup>7</sup>.

## 1969-1979

Brandt (f. 1944) debuterede i 1969 med to små digthæfter, der begge bar titlen **Poesi**. De senere digtsamlinger har hver deres titel, men ordet har hængt ved som en genrebetegnelse. Allerede her markeres en egenart, der er tale om „poesi“, ikke om „digte“ – en betoning af, at der er tale om den samme substans, en fortsat bevægelse, en poetisk strøm, som i nedskrivningen stykkes ud i poetiske „bidder“. Brugen af ordet kan også, særlig i de tidlige år, læses ironisk, der er jo ikke ligefrem tale om „poesibogs-poesi“<sup>8</sup>.

Der er mange temaer og ansatser i de første samlinger, her vælger jeg at forfølge et enkelt spor, nemlig det, man kunne kalde spørgsmålet om den poetiske stemme. Ikke så få digte handler om en søgen efter en autentisk poetisk stemme, hvad enten denne søgen kritiseres eller ej: „med stort besvær havde man endelig/lært mig at tale//alligevel savner man det personlige/engagement selv hvor der ikke ligefrem er tale om/pastiche og kan ikke finde en smule af den lidenskab/eller sjæl eller hvad man vil som det jo til syvende/og sidst kommer an på“<sup>9</sup>.

Stemme-problemet kan læses som udtryk for digterens personlige søgen efter en poetisk metode og form, men er samtidig også udtryk for en diskussion i tiden. I 70'erne blev ord som „tekst“ og „skrift“ via komplicerede krydsninger mellem samfundskritiske politiske filosofier og blandt andet Derridas filosofi ladet med ideologisk og filosofisk betydning. Skriftfilosofien kritiserede groft sagt en naiv sprogopfattelse, der forsøger at tilsløre, at skrift er revet løs fra talen: skriften er ikke blæst fuld af mening af en bagved talende og „menende“ forfatteres åndedræt, den er ikke autentisk og oprindelig, ej heller er den nødvendigvis sekundær i forhold til talen. Skriften er materiel, den findes, den har konkrete egenskaber, og den er udtryk for arbejde.

**Pamplona** (1971) indledes med mottoet „Det er umuligt at slå søm i med ordet hammer/men De vil her komme til at spejle Dem i ordet spejl/ja engang vil De få lejlighed til at læse ordet skrift“. I en læsning fra 1973 udlægges ordene således: „I denne fase [revoltens] indgår den reale praksis (hammeren i hånden) og den formale praksis (skriften som opereren) i et dialektisk samspil, der splitter det metafysiske sprogspejl og dets forudsætninger i det eksisterende samfund.“<sup>10</sup> Pyha! En mere langtidsholdbar læsning af mottoet vil tage udgangspunkt i de tre semiotiske tegntyper, der indgår i det, nemlig indeks, ikon og symbol<sup>11</sup>.

„Skriften“ blev både forstået som en undertrykker og som et sted for foran-

dring. Midlerne var bevidstgørelse, skriften måtte afsløres, ændres, omskabes. Hvad er det f.eks., som holder sammen på skriftens enhed, hvilken tvang er det, som gør, at tekster med vold og magt skal ensrettes, indtil de ikke længere stritter i alle retninger og gør modstand, hvad er forbindelsen i det hele taget mellem vold og magt og skrift? Det er den slags spørgsmål, som driver Brandts poesi i disse år: „jeg skriver til jer fra den anden side/af papiret, den der altid vil vende nedad“, som det er noteret i **Poesi. Wie die Zeit vergeht** (1973).

Teksternes ideologi-kritiske baggrund resulterer ikke altid i overlevelsesdygtig poesi, men der foregår meget i sproget. Der er tale om en slags sproglige indgreb, beskæringer og collager, som afslører og udstiller politiske tænkemåder: „folk ønsker et systemskifte med bedre forhold for invalider/uden egen skyld“<sup>12</sup>. De sidste tre små ord overrumpler og ændrer hele digtets perspektiv.

En af Brandts metoder er at sammenstille tekster med forskellige oprindelser. Man kan ikke sige, at han citerer dem, for der er ingen citationstegn eller kildeangivelser. Det er en del af pointen, at udsagnene er sidestillede og beskårne, og den ubestemthed, som det afstedkommer i læsningen, forplanter sig til læseren, som selv må tage stilling til deres status.

Digtningens magtkritiske funktion resumeres i **Beskyttelse** (1978): „Poetik./ Det vigtigste er ikke/at stå og stille det så det står/men forsvinde og forvandle det stående/få det til at betyde og mangle betydning/glide ind i gribe ind i, forsvinde og lade forsvinde/det skal ikke stå/ved magt.“<sup>13</sup> Her, som mange andre steder, bruges verskastene som en slags tegnsætning, der tvinger ellers skjulte betydninger frem. Poesiens beskæftigelse med ideologiske begreber når sit højdepunkt i disse år, dvs. i slutningen af 70'erne.

I strømmen af dokumenterede uretfærdigheder og anfægtelser, fremmedgørende og bevidstgørende sprog, er der fra starten elementer, som peger i andre retninger. Dels er der smukke i gængs forstand poetiske fragmenter, og der er de særlige Brandt'ske poetisk-filosofisk-semiotiske notater. Disse nedslag er nemme at få øje på, de skiller sig ud. Fra et nutidigt perspektiv kan vi se, at de er centrale. Midt i en skrift, som måske gerne ville være herreløs og uafhængig af personlighed, som modarbejdede en stabil udsigelse eller blot ikke havde fundet én endnu, dukker en poetisk stemmeføring op. Der er grøde og bevægelse i Brandts poesi, her på kanten af 80'erne. „jeg lærte/jeg lærte at tale/nu vil jeg lære at stamme“, står der i **Indsigt i det nødvendige** (1979).



## 1982-1989

I *Det skulle ikke være sådan* (1982) bruger Brandt for første gang den opsætning, som han siden hen har benyttet i de fleste udgivelser. De titelløse digte er sat fortløbende op, adskilt af stjerner. Denne form er en vigtig del af Brandts egenart og understreger sammen med betegnelsen „poesi“, at der er tale om en fortsat bevægelse. En større vilje til klar form kan også aflæses, f.eks. i figurdigte.

Vi kan stadig finde digte, der ligesom de tidligere citerede synes at kæmpe med problemet om, hvilket sprog der er det rigtige. Er det digteren, der søger efter en stemme, efter en måde at lade poesien komme til orde på? Det er kun én mulig tolkning blandt flere, men til brug for denne lille fortælling vælger vi at læse det sådan: „det er ikke den rigtige stemme/hvorfor ødelægger jeg mig selv/det er den rigtige stemme, den/der vender bort fra det du har/hørt, den der mangler, det var/min, har man en stemme, mon/det ved jeg ikke, er det denne“<sup>14</sup>.

Hvis der er tale om en søgen efter form og stemme, fortsætter den i *Ondskab* (1982), hvor vi både finder rolledigte (Lise Petersens sange) og den klassiske sonetform (14 linjer, fordelt 4-4-3-3). Atypisk i forhold til Brandts tidligere poesi er det, at digtenes udsigelse er ganske stabil. Der er mange digte med „stemme“ og typisk modernistisk metaforik, som f.eks. „at bygge huse af hud“, „kvinder som skygger“, „billederne på huden“.

Efter denne afvigelse vender Brandt tilbage til det skitserede spor. I *Livet i himlen* (1985) og *Fraværsmusik* (1986) begynder han for alvor at bruge efterstillede titler i parentes, som kommenterer og klassificerer teksterne: „kan jeg være ahistorisk?/undlade at gestikulere fra/min plads i herbariet? Nej./kan jeg være historisk?/kan jeg se hvad der i sandhed/står på skiltet under mig? Nej./historien, min øjesten,/er ikke min, men din, om dig.//(Anden-person)“<sup>15</sup>

Tydeligt er det, at humoren bliver stærkere betonet, den begynder at udgøre tonefaldet og den egentlige grundfølelse i samlingerne. Mest effektivt kommer den frem i de korte former: „de elskende går ned til havet/og de elskende går ned til havet igen/hvad skal de der og hvad skal de der igen?“<sup>16</sup>

Fallosfunktionen 1-9 er skrevet specielt til Hotel Pro Formas teaterforestilling *Carpe, Carpe, Carpe* (1988), hvor syv børn i otteårsalderen udførte fysikforsøg og læste et udvalg af Brandts tidligere tekster. Selve situationen på scenen, at børnene „taler et skrevet sprog“, som der stod i programmet, henviser til den „stemmeproblematik“, vi har været inde på. Når et barn fremsiger en vanskelig

og abstrakt tekst, punkteres forestillingen om talens oprindelighed – her er teksten primær og oprindelig, det er den, der er bagved.

Den Brandt'ske digtform bliver for alvor konsolideret i *Credo* (1988), som var lidt af et poetisk gennembrud. Langt fra alle synes dog, at disse tekster kan være poesi. I en anmeldelse af *Credo* skrev Pia Tafdrup: „Foran mig dukker en singularitet op' – Hvordan mon den ser ud, spørger man forgæves sig selv under læsningen (...) 'Jeg bifurkerer og føler tid', er det poetisk tale?“. Spørgsmålene ligner en omvendt version af den senere så velkendte „radiator“-debat, hvor man diskuterede, om et ord kunne være for profant, verdsligt eller „grimt“ til at egne sig som poetisk materiale<sup>17</sup>. I Tafdrups kritik af et ord som „singularitet“ er det den anden ende af skalaen, som må holde for – ordene opfattes som for abstrakte og teoretiske til poesi ...

I virkeligheden er der tale om en kamp om, hvilke områder af sprogets leksikon man synes bør anvendes som poetisk materiale. Der står f.eks. „gud“ i et hav af digte, selv om dette begreb er mere abstrakt og uanskeligt end „singularitet“. Men det er klart, at læseren hægtes af, hvis han ikke er bekendt med de referencerammer, som poesien henviser til<sup>18</sup>.

Brandts gennemgribende referenceramme er selvsagt semiotikken og alle dens grænseområder. I poesien viser den sig som et perspektiv, en måde at formulere sig om menneske og verden på. Helt konkret dukker der hvad man kunne kalde et forsker-jeg op. I *Ostinato* (1989) får vi således *forelæsningsnoter*: „Nødder. Jeg har travlt. Mens du. Papiret./Kult. Kasus. Remse. Automobil. Verden./ Bagdel. Stenbrud. Stenbuk. Kløft. Hjerne.“<sup>19</sup>. En sådan titel indfører et niveau af distance til digtets fragmenter, men giver også læseren et holdepunkt. Forsker-jeget viser sig som et stabilt niveau i udsigelsen, som en gennemgående og enhedsskabende figur, der kommenterer og sætter etiketter på, f.eks. „(ny teori om kunstens væsen)“, „(kynisk elegi)“ og „(nominalistisk sonet)“. Fremkomsten af forsker-jeget udgør, sammen med abstraktionen og de efterstillede titler, grundlaget for en egenartet filosofisk humor.

Problemet med det fragmenterede, citerede og ustabile løses altså efterhånden. Ikke ved at disse størrelser fjernes, men ved at der indføres endnu et niveau. Forsker-jeget, som taler, når et digt f.eks. starter med udbruddet „Jeg har det, ...“, bliver poesiers „rigtige“ stemme.

## 1990-2002

Vi er nu for alvor tilbage ved digteren Brandt, som vi kender ham i dag. De skitserede træk fortsætter i **Ingen kan vågne** (1990), **Rubato** (1991) og **Physis** (1992). I sidstnævnte kan vi genkende spørgsmålet om oprindelighed: „Teksten skiller mig fra mine ord/fra det psykiske som disse ord/så godt som ikke har kendt“<sup>20</sup>. Mere tydeligt kan den digteriske placering i det, jeg har kaldt fraværspoesi, næppe understreges.

Hvis man ønsker at lægge et punkt, hvor den digteriske identitet bliver klar, er **Credo** (1988) et naturligt valg. Helt til de seneste større og mindre bøger, **Largo** (1994), **This side up** (1994), **Ups and Downs** (1996), **Fisk** (1997), **Digte og tegninger** (1998), **Night and Day** (1999), **Om noget – og hvad deraf følger** (2001) og **Final instructions** (2002) – har Brandts poesi haft samme „personlighed“.

„poesi er for helvede ikke fiktion“, udbryder Brandt i **Physis** (1992)<sup>21</sup>. Det sker godt nok i anførselstegn, men hos Brandt er der virkelig tale om sagpoesi. Den mest stabile udsigelse, vi finder, ligner den faglitterære type, som simpelthen siger, hvordan noget forholder sig, hvordan noget er sådan og sådan. Mindre hyppigt optræder et jeg og deciderede situationer, og når der står „jeg“, er det sjældent privilegeret og biografisk, langt oftere er det et citeret eller et rent „sprogligt“ jeg: „jeg er en hund efter gefundenes fressen,/se, der ligger sproget, midt på gulvet, og/ snakker med sig selv, [...]“<sup>22</sup>.

Det skal ikke forstås sådan, at poesien er rensset for personlige henvisninger, men også konkrete detaljer indgår som eksempler og citater, de er underordnet den generelle abstraktion. Som nævnt optræder ”forsker-jeget” nu hyppigt, og det er selvfølgelig tæt knyttet til Brandts professorgerning, men det er lige så meget et poetisk greb, som lader poesien være argumenterende, postulerende, citerende, definerende, analyserende og filosoferende. Det er både klassisk og avantgardistisk, for at gribe tilbage til det „både og“, som jeg brugte indledningsvist. Det er klassisk, når det ses i sammenhæng med f.eks. de gamle romere, hvis digte godt kunne handle om noget, altså være sagpoesi. Og det er avantgardistisk, fordi det til stadighed udfordrer vores fordomme om, hvad poesi er og skal være.

I de sidste samlinger arbejder Brandt videre med den poetiske stemmes muligheder. Nogle tekster leger med en talesprogsnær stil, med selvrettelser og lignende stiltræk. Andre gør det modsatte og danner forløb af overordentlig

skriftlig tomgang, f.eks. tomme argumentationsskeletter, der både er morsomme og giver indsigt i sproglige mekanismer. Poesien er simpelthen blevet mere retorisk, og i tilgift mere udadvendt.

Min indledende grove skelnen mellem nærværs- og fraværspoesi kan omformuleres og udbygges på mange måder. I mange poesier er metaforen central, og det poetiske arbejde består i at lade digtenes ord op med ekstra betydninger. I Brandts poesi er metaforen kun ét ud af mange sproglige indgreb, og de enkelte ords betydningsladninger er snarere en forudsætning end et mål. For semiotikeren er dagligsprogets metaforiske potentiale et naturligt udgangspunkt, ligesom sprog i det hele taget er det naturlige materiale. Som et resultat af dette perspektiv rummer Brandts poesi brudstykker af mange slags sprog og henviser ikke til en snæver dansk litterær kanon. Det er også på denne baggrund, at fremmedord uden vanskeligheder indgår i digtningen. Blot ordet „fremmedord“ virker fremmed i Brandts pluralistiske sammenhæng.

Sammenstødet med mange almindelige forventninger til poesi gør det oplagt at karakterisere Brandts poesi negativt, og altså fortælle, hvad den ikke er. Det *er* også sværere at give en positiv karakteristik, men jeg er forhåbentlig kommet et stykke. Brandts fraværspoesi giver læseren den ene epifani og satori-oplevelse efter den anden. Svimmelhed, indsigt, inspiration og latter er nøgleord. Teksterne handler om det hele og trækker i små ryk forbindelser mellem dele, vi troede ikke havde med hinanden at gøre.

Digteren Brandt er blevet meget lettere at læse, og meget vigtigere. Det skyldes udvikling hos både digter og læsere. Der er mindre støj på linjen, Brandt er blevet mere Brandt. Det er altså muligt at læse Brandts poesi gennem årene som en fortælling om en digter, der fandt sin stemme. Det lyder modsætningsfyldt i kombination med min indledende karakteristik af denne poesi som en fraværspoesi, og det tager jeg som et godt tegn. Når det kommer til stykket, er en stemme i denne forbindelse simpelthen en måde at sige poesien på. Jeg skrev tidligere, at der ikke er nogen krop på bogsiden til at forbinde ordet „jeg“ med et egentligt jeg, men selve mængden af tekst udgør en krop. Når man læser bagud, vokser en klar oplevelse af tone, stil og stemme frem af tekst-korpusset. Det er fascinerende at se, hvordan mange af den nutidige Brandts poetiske elementer har været til stede lige fra '69. En one-liner som; „bekymring er et mildt

ord<sup>23</sup> ville stå lige så godt i 2002 som i 1971. Og det samme gælder f.eks. stemmeføringen i „vi er evige/hviskede hun/der åbnede og lukkede sig/og var det en mørk plet/der allerede bredte sig/ja nu er vi evige“<sup>24</sup>.

Som vi har set, har interessen i sprogets grænser hele tiden været der. De samfundsmæssige perspektiver er heller ikke forsvundet fra teksterne, men siden slutningen af 70'erne har de fundet et andet leje og er blevet integreret i det poetisk-filosofisk-semiotiske.

De tidlige digte gør det selvfølgelig ikke muligt at forudsige, hvad der senere skulle skrives, men de sene gør det muligt at forstå de tidligere, både i det hele taget og som led i en udvikling. Når man læser baglæns, får den tidligere poesi hele fremtidens klangbund, den kan betyde mere, og det er det, den skal. Det er tanken bag udvalgets omvendte kronologi<sup>25</sup>. Mange andre udvalg er selvfølgelig mulige, men jeg håber, at det foreliggende gør Brandts poesi mere tilgængelig i både praktisk og overført forstand.

T.T.

## NOTER

1. *Om noget – og hvad deraf følger* (2002). S. 15 i udvalg.
2. *Piano: Hommage à Per Aage Brandt*, Red. Rosenbaum, Sonne & Dinesen. Center for Semiotisk Forskning, 1994.
3. *Physis* (1992). S. 93 i udvalg.
4. *Ups and downs* (1996). S. 73 i udvalg.
5. *Pamplona* (1971). S. 191 i udvalg.
6. *Om noget – og hvad deraf følger* (2002). S. 25 i udvalg.
7. *Fisk* (1997). S. 53 i udvalg.
8. På et tidspunkt blev begrebet „poesi“ nærmest opfattet som nedsættende. I de sidste tiår er det blevet rekonstrueret, og mange foretrækker det frem for „lyrik“.
9. *Poesi*, Arena Sub, 1969. S. 195 i udvalg.
10. Karlsen, Hugo Hørlych: *Skriften, spejlet og hammeren*, Borgen, 1973.
11. Charles Sanders Peirce (1839-1914) er ophavsmand til denne tredeling af tegn, som er grundlæggende i semiotikken.
12. *Dødshjælp* (1977). S. 177 i udvalg.
13. *Beskyttelse* (1978). S. 164 i udvalg.
14. *Det skulle ikke være sådan* (1982). S. 156 i udvalg.
15. *Livet i himlen* (1985). S. 138 i udvalg.
16. *Livet i himlen* (1985). S. 137 i udvalg.
17. Digteren og daværende rektor for Forfatterskolen Niels Frank skrev, at han aldrig ville skrive et digt, hvor ordene „radiator“ eller „brødrister“ indgik, hvilket afstedkom en hed debat om ren og uren poesi og gav titlen til Jan Sonnergaards novellesamling *Radiator* (1997).
18. Begrebet „singularitet“ stammer oprindeligt fra matematik (især topologi) og fysik, hvor det populært sagt betegner et sted, hvor der sker noget enestående. På kurver vil singulariteter vise sig som knæk eller folder. En bifurkation er groft sagt en tvedeling, og den kan tegnes som en graf, der deler sig i to eller flere grene. Punktet, hvor delingen sker, er en singularitet og kan f.eks. repræsentere, at et dynamisk system brat skifter tilstand.
19. *Ostinato* (1989). S. 119 i udvalg. (Se også *Physis*, s. 96 i udvalg).
20. S. 39 i *Physis* (1992). Ej med i udvalg.
21. S. 39 i *Physis* (1992). Ej med i udvalg.
22. *Om noget – og hvad deraf følger* (2002). S. 21 i udvalg.
23. *Pamplona* (1971). S. 192 i udvalg.
24. *Poesi – Wie die Zeit vergeht* (1973). S. 185 i udvalg.
25. Brandt har selv anvendt nedtællingsprincippet, bl.a. i *Largo*.



- 1969 a: *Poesi*, Rhodos, Kbh.  
 b: *Poesi*, Arena Sub-pub, Kbh.
- 1971 *Pamplona*, Arena, Kbh.
- 1973 *Poesi. Wie die Zeit vergeht*, Borgen, Kbh.
- 1977 *Dødshjælp*. Poesi, Borgen, Kbh.
- 1978 *Beskyttelse*. Poesi, Borgen, Kbh.
- 1979 *Indsigt i det nødvendige*, Jorinde og Joringel, Aarhus.
- 1982 a: *Det skulle ikke være sådan*. Poesi, Gyldendal, Kbh.  
 b: *Ondskab*. Poesi, Sjakalen, Aarhus.
- 1985 *Livet i himlen*, m. Inge Ellegaard, Basilisk, Kbh.
- 1986 *Fraværsmusik*, m. Inge Ellegaard, Basilisk, Kbh.
- 1988 a: *Credo*. Poesi, Gyldendal, Kbh.  
 b: *Carpe Carpe Carpe*, tekst til Kirsten Dehlholm, Hotel Proforma, Kbh.
- 1989 *Ostinato*, m. Inge Ellegaard, Basilisk, Kbh.
- 1990 *Ingen kan vågne*. Poesi, m. Jens Birkemose, Brøndum, Kbh.
- 1991 *Rubato*. Poesi, Borgens Forlag, Kbh.
- 1992 *Physis*, Basilisk Poesi, Kbh.
- 1994 a *Largo*. Poesi, Borgens Forlag, Kbh.  
 b *This side up*, m. fransk overs. ved Maryse Laffitte, gavebog.
- 1996 a *Ups and downs*. Poesi, Borgens Forlag, Kbh.  
 b *Elementernes metafysik*, digtsuite, smalfilm, originalmusik til videoproduktion m. Steen Møller Rasmussen, Det Danske Filmværksted & Plagiat Film.
- 1996 c *14 grauskrifter*, digtsuite, originalmusik, til Københavns Rådhusplads, Galleri Tusk.
- 1997 *Fisk*. Poesi, Forlaget Basilisk, serien Poesi, Kbh.
- 1998 *Digte og tegninger*, m. Sophia Kalkau, til SKs Traneudstilling: Skulptur, Gentofte Bibliotek.
- 1999 *Night and Day*. Poesi, m. grafik af Sophia Kalkau, Borgens Forlag, Kbh.
- 2001 *Om noget – og hvad deraf følger*, Borgens Forlag, Kbh.
- 2002 *Final Instructions*, Basilisk B16, Kbh.