

## Indledning

Med denne analyse vil jeg forsøge at komme ind under huden på Merete Torps digt HIMMELEN SUGER fra digtsamlingen DIGTE II. Digtet fremstår uigennemtrængeligt og uoverskueligt, som et komplekst kunstværk, der må og skal splittes af i atomer for tilnærmelsesvist at kunne forstås. I en næranalyse af digtet vil jeg diskutere og redegøre for dets princip(per)<sup>i</sup>. Jeg vil forsøge at iagttage teksten på tekstens præmisser, og derfor vil jeg behandle den som et autonomt værk. Det er dog uundgåeligt ikke at bemærke digteren og kvinden Merete Torps tilstedeværelse i kunstværket, hvilket jeg ligeledes vil angribe.

## Analysen: Et komplekst forehavende

Læseren kastes med anslaget frontalt ud i natten. Digtet er opdelt i tre strofer med hhv. 14 vers, syv vers og 21 vers. De første fem vers holdes naturligt adskilt fra resten af første strofe ved hjælp af et indryk; her introduceres *himmelen* som grundled for *suger* (titlen gengives altså initialt), allitterationen *felt for felt* separerer *suger* fra *lys + fra vinduer på stribe*, således at en relativ letforståelig metafor bliver kompleks; det bliver nat i byen, bestemt af naturens cykliske kræfter. Personificeringen *himmelen suger* understreger naturen som overordnet mennesket. Anslaget afsluttes med et vibrerende *eller*, hvor en spænding mellem det dynamiske (*nedtælling*) og det statiske (*højtid*) præsenteres<sup>ii</sup>. Tiden er henlagt en art faktuel altid, men bliver også brugt til at varsle de følgende vers' (6 – 10) specifikke handling. Naturens kræfter hersker, det *pludselige* ved *vinterens begyndelse* indikerer menneskets ikke-evne til at kontrollere (visse) begivenheder, og således begynder en historie om ung kærlighed, og om hvilke veje, man vælger.

Koblingen *elgens gevirbløde tynde lyshud* er opfyldt af en maskulin<sup>iii</sup>, seksuel energi, der badet i *et tiltagende lys* skildrer forelskelsen i en ung mand. Metaforen er gjort yderligere kompleks ved brug af samme adskillelsesmetode som i anslaget, her deles

verbet lægger fra sit tryktab *over*. Separationsteknikken i syntaksen skildrer meget vel handlingen også; der er ugle i mosen, og forelskelsen i den unge mand bliver i strofe to til *sønnen* og til *grået*, og det *tiltagende lys* (den voksende kærlighed) bliver til *intet indtagende lys* (en kærlighed, der er ophørt). Før det sker, taler<sup>iv</sup> Torp gennem digtet, og digtet taler om sig selv: (vers 9/10) *det // findes der intet ord for*. Det er svært bagefter at beskrive, hvorfor man var forelsket, når det (som strofe to angiver) mislykkedes, og i samme sætning erklærer digtet sig for svært tilgængeligt; det kan ikke beskrive sig selv med ord. I første strofes afslutning, der med et indtryk definerer sig selv som én enhed, undskyldes den fejlslagne forelskelse med det, at man altid bliver sat overfor valg, man må træffe; *en fod indvævet i jordens overflade* står passivt til, statisk, ikke-handlende, men risikerer samtidig intet, mens det står *anderledes* til med den dynamisk handlende, der med *skridtets endeligt* bevæger sig, om end mod undergang (døden in mente), så lever den dog, finder ind til kernen, hvor det bløder, og hvor problemerne befinder sig. Det handler med andre ord om at kunne konfrontere livets vanskeligheder, og man kunne sige, at *en muskelløs, blødende masse af løst kød* kunne være én af dem, idet den helt konkret er en vanskelig, selvmodsigende, kompleks metafor. Kvindebilledet fremkommer ved hjælp af *blødende*, og får lov at fremstå som den dynamiske part, og her er det sigende at digtet netop er skrevet af en kvinde. Anden strofe bevæger sig ud i en retrospektiv præteritum, der på det grafiske niveau forholder sig mere rolig, fåmælt og ensartet i forhold til de to andre strofer. Mestrer man syvtabellen vil logikken placere strofe to før strofe et, og på et kronologisk handlingsplan vil digtets indhold da blive et flashback, hvor strofe to ville opføre sig som en determinerende præsentationsmanchet for de to lange strofer. Den Torpske urenhed har heldigvis villet det anderledes, således bibeholdes det intrikate. Som allerede nævnt sørger denne strofe for at benævne tilstanden med *elgens [...] lyshud* i en anaforisk henvisning som *det intet*, og med en modificeret gentagelse af *det findes der intet ord*

for. Hvor det før ikke lod sig gøre at beskrive episoden, evner digtet nu at kalde det for både *det intet*, *sønnen* og for *grået*. Der er ligeledes sket en ændring i benævnelsen af forår/sommer-månederne, - hvor det i strofe et blev sat op med kolon og bindestreg, står det i strofe to med *fra* og *til*, hvilket giver det indtryk, at der nu hersker et overblik og en evne til at tage afstand; der er tid til at skrive ord og ikke blot tegn. De ildevarslenende verbalsubstantiver *indtrængende* og *afvæbning* samt den gentagende brug af negerende biord afmonterer ungdommens forelskelse, smider den ud, og lader strofe tre fortsætte. Tiden har ændret sig fra første strofes kombination af altid/præsens til anden strofes retrospektive præteritum til en i tredje strofe art passiv, resignerende afstandstagen, hvor digtet konsekvent afsubjektiverer verberne ved at sætte dem i navneform eller ved at substantivere dem. Tredje strofe forholder sig til følgerne af ungdomsforelskelsen og til livet generelt, og til sidst munder den ud i et slags konkluderende vers, der udsiger et ønske. Med *at det må ske* (vers 22/23) sideordnes *nedrets kulmination* med *skabelsen // af et porøst billede*, og en yderst kompakt trope er skabt; digtet kulminerer så at sige i en udbasunering af digtets hovedprincipper. Det er et nederlag at se tilbage på det fejlslagne forhold, men Torp lader replikken (*at det må ske*) forsvare forholdet mellem mand og kvinde, der går galt, og skyder med skarpt på kristendommen (*skabelsen, - æblets, blad* = en leksikalsk kæde, der tegner et billede af skabelsesmyten og Adam og Eva) som den skyldige forhåndsbegivenhed; hun betegner altså det, der ligger til grundlag for kristendommen og syndernes forladelse, som *et porøst billede*, en tilstand, der er gennemhullet som bare fanden (så at sige), som ikke holder vand, og i samme ombæring taler digtet videre om *at nedsmelte sig til en sådan // størrelse*, hvor *størrelse* har fået sit eget vers, og dermed især danner basis vha. *en sådan* for en affektiv klassificering (og derpå lykkedes en egentlig afindividualisering faktisk ikke); det ubehagelige verbum *nedsmelte* associeres med atomkatastrofe eller fatal nedtur i økonomisk regi, og at man nogensinde selv ville nedsmelte *sig* lugter langt væk af

nedbrudt selvværd og -destruktion, således at *en sådan // størrelse* bliver et ultimativt billede på hvor langt ned et menneske kan synke, måske endda hvor langt ned en kvinde kan synke, efter forelskelsens lunefuldhed har haft kløerne i hende. Gentagelsesbilledet *nu igen // igen* gløder af ærgrelse, idet nedturen genopleves og genspilles på den indre skærm. Assonansen *fine film* påtager sig en dobbelthed, da *film* ligeledes kan opleves som et uigennemsigtigt filter, der lægger sig som et slør for blikket eller det bevidste. Måske optræder assonansen endda som et synonym for det ubevidste i mennesket?

Det komplekse får lov at give genlyd i billedernes dobbeltbetydning; hvor det i første strofes anslag ikke lod sig gøre at ånde (*åndeløs*) kan der i tredje strofe *åndes igennem*, hvilket må siges at være en positiv udvikling. At det porøse billede kan *åndes igennem* må dog i denne fortolkning også være et udtryk for at kunne gennemskue kristendommen eller blot skabelsesmyten, eller i mindste instans; at kunne gennemskue billedet af forelskelsen som uperfekt, ufuldkommen og utilfredsstillende, - men til trods for alt det, ikke afgørende. Tilbage til den *størrelse* man kan *nedsmelte sig* til, hvor digtet fortsætter med vers 30-32: *at der sker optagelse i lysets // kogende indtrængen i et // duggrønt blad*. Det komplekse vedligeholdes i et forsøg på at beskrive netop hvor filtret menneskets mentalitet kan være; *kogende* står i skarp kontrast til *dug(grønt)*, og forholder sig til hinanden som *optagelse* forholder sig til *indtrængen*; de er modsætninger. Ved en optagelse er der budt velkommen, ved en indtrængen er en velkomst ingen selvfølge. Det negative er uafladeligt infiltreret i det positive – digtet igennem som mennesket igennem er det.

Et indtryk i digtet stiller fokus på *skygge*, der optræder som selve digtets skygge, idet den adskiller sig grafisk fra tekstens korpus. *duggrønt* og *neonblå* (samt i øvrigt *grået*) har alle været under den Torpske kniv, så de ikke længere fremstår som normale farver, men som originale komponenter. En oversættelse af *neonblå* kunne være 'lysende trist', og ville samtidig harmonere med, hvad *skygge* kunne stå for;

fortiden, det ubevidste eller mere konkret, forelskelsen, der blev til *intet*. Der drages en parallel til den vertikale retning i anslaget (*himmelen suger*) i enjambementet *løbe én // op*, der til trods for den oprindelige horisontale bevægelse antager en vertikal retning med *op* palle alene i sit eget vers. Bevægelsen, der nu har vendt sig i forhold til retningen i første strofe, akkompagneres af *til lyden af to stykker træs // slåen vinter mod // hinanden*, og naturens dominans over mennesket samt tosomheden er stadig eksisterende. Kvinden og manden sammenlignes med to træstykker, der ikke kan slå med hinanden, men kun *mod hinanden*, og deres indbyrdes forhold afstedkommer intet andet end kulde og modstand. Bestemtheden i vers 33 er i gentagelsen i vers 39 ubestemt og *skygge* er erstattet med *vidne*. Et vidne har evnen til at udtale sig og gøre en forskel på det ydre plan, mens en skygge fungerer på et tilsløret, ubevidst, men eviggyldigt plan. Det bevidste og ubevidste sideordnes og betegnes med det Torpske *altidfølgende* som to konstante størrelser, man aldrig kan se bort fra. En sløjfe bindes i *eller*-frekvensen, der ligeledes optrådte i anslaget, nu står valget blot mellem *pebermynte eller // sølv*<sup>v</sup>. Tilstanden er uændret på det grafiske plan<sup>vi</sup>, historien er færdigfortalt, og der er en spænding mellem naturens kræfter, og hvad den foranlediger jævnfør skæbnens tråd, og kvindens individuelle ønsker og håb. Digtets sidste vers afsluttes med et netop håbefuldt ønske om *fasthed i disse læbers omrids*, og læseren kommer helt tæt på digtets "talerør", forfatterens egne læber. Der ønskes *bare* trygge rammer, og samtidig henvender digtet sig med *omrids* til læseren med et godkendende nik: læs mig og udfyld så selv.

Opsummerende er HIMMELEN SUGER altså et yderst sammensat forehavende med dets struktur, dets sprogbrug og dets originale egenart taget i betragtning. Hovedprincippet er en forelskelseshistorie, som ikke fører held i kærlighed med sig, men til gengæld når digteren frem til en indsigt og en erkendelse af naturen som overordnet og religion som fis og humbug, og individet står tilbage med et ønske om fasthed, tryghed, måske kravet om et svar, hvilket digtet egentlig ikke formår at give

– til gengæld giver den et *omrids*, en ramme, og således bliver det op til den enkelte selv at forme indholdet. Det er i hvert fald én udlægning af Merete Torps polykrome kunststykke.

## Den Torpske signatur: En blandet affære

Merete Torp har en afgjort original tilgang til sprogbrugen i HIMMELEN SUGER. Hun blander elementer fra flere forskellige verdner og komprimerer det ned i minimal størrelse. Der modificeres, der æltes, der formes, der males, og en uensartet masse fremkommer. Et Torpsk' digt er født.

Titlen gengiver principperne i digtet; *himmelen suger* er ikke alene titlen, det der fysisk er overordnende selve digtet, men også første sætning. Himmelen er tildelt den råstyrke at kunne suge lyset til sig og siger noget om 1) naturen, som kraftfuld og indgribende, 2) religionen, som magtfuld faktor i samfundet, og 3) noget om hvordan en forelskelse kan give bagslag. Sidstnævnte kan forbindes til *himmelen* med en hverdagsproglig frase som indgangsvinkel: 'at være i den syvende<sup>vii</sup> himmel' er en fast vending, der oftest kan betegne en nyforelsket person. At *himmelen* netop har den evne at kunne suge lyset til sig kan altså være et billede på at få suget al lys og livslyst ud af sig i en forelskelsestilstand, der ikke kan gøre lykkelig. Virker det søgt? Forbindelsen til den hverdagsbetonede kliché finder sit afsæt i Torps tendens til at blandingsforhold. Hun blander selvopfundne ord, mærkelige syntaktiske konstruktioner og så altså slidte, kedelige vendinger eller brudstykker fra sådanne: *felt for felt, på stribe, ankomst:, et tiltagende, nu igen og parat<sup>viii</sup>*. I et forsøg på skandering af digtet får man ligeledes en usammenhængende blanding, så i overskuelighedens navn må digtet betragtes som en samling af frit blandede gangarter. Dog kan der i første strofe bemærkes en udtalt tilstedeværelse af daktyler (blandt andet i passagerne *lys lægger elgens gevirbløde* og *muskelløs, blødende masse af*), der bliver til små brudstykker af regelmæssighed inkorporeret i en større redelighed, hvor der ikke er sammenhæng, men hvor helheden er præget af cæsurer, trokæer og

mærkelige, lange forekomster med oftest stærkt tryk fulgt af tre-fem svage tryk. Torp har sølet digtet til i verbalsubstantiver<sup>ix</sup>, og samtidig sørget for at integrere menneskets fysiske kropsdele sporadisk i digtet (*hud, fod, øje, læber*), og derpå undgået et udpræget centrallyrisk jeg som udsiger. I stedet lader Torp digtet agere talerør for sig selv sammen med egne få indskudte kommentarer<sup>x</sup> - det er altså lykkedes hende næsten at afsubjektivisere digtet fuldstændigt, og på én og samme gang fået det til at handle om netop subjektet i forskellige forhold i livet. Den gentagende brug af *intet, ingen, ingen* messes som et mantra i strofe to i et forsøg på at skubbe digtet væk, og på at få det til at handle om ikke bare et enkeltstående tilfælde, men om noget helt alment. Med hendes afsluttende kommentar, *bare fasthed i disse læbers omrids*, skaber hun afstand til digtets udsagn, og samtidig kontrast til strukturen, ved blot at have brug for *fasthed* og *omrids*, eller med andre ord, tryghed, rammer og korrekte svar. Det sidste vers erklærer samtidig nødvendigheden i at have en klar holdning til de forhold og tilstande, som HIMMELEN SUGER behandler.

---

<sup>i</sup> Et udtryk brugt i Finn Brandt-Pedersens *Tekstlæsning*, 80, øverst.

<sup>ii</sup> Der er en bevægelse i 'tælling', mens der er en stilstand i 'tid', om end tiden bevæger sig, så udsiges den ikke, og således er bevægelsen ikke synlig eller dynamisk.

<sup>iii</sup> Elgen er i sin unge alder udstyret med et gevir, der er blødt, men som bliver hårdere med alderen. Koen har intet gevir.

<sup>iv</sup> At sætningen 'det findes der intet ord for' skulle være en udtalelse fra forfatteren i et så komplekst og umiddelbart utilgængeligt digt er måske netop derfor gjort så indlysende for at skabe en kompliceret kontrasteffekt mellem den svære syntaks, de selvopfundne ord og den normale hverdags vending.

<sup>v</sup> Sølv *kan* forbindes med positive, kvindelige værdier.

<sup>vi</sup> Ordlængdemæssigt forholder 'åndeløs nedtælling' sig til 'pebermynte', som 'højtid' forholder sig til 'sølv', og de korte ord har begge fået deres eget vers.

<sup>vii</sup> Bemærk i øvrigt sammenfaldet med syvtabellen i digtet.

<sup>viii</sup> 'ankomst:' er noget, der står på en rejseplan, 'et tiltagende' sender tankerne direkte mod dagens vejrudsigt ('et tiltagende skydække' – eller er det bare mig?), 'nu igen!' er noget man vilkårligt vil slynge ud, hvis noget for syttende gang går galt og 'parat' er som taget ud af udråbet 'klar, parat, start!'.

<sup>ix</sup> 'nedtælling', 'begyndelse', 'ankomst', 'afvæbning', 'indtrængende', 'skabelsen', 'optagelse', 'indtrængen' og 'slåen'.

<sup>x</sup> Kommentarerne er 'det findes der intet ord for' (den modificerede gentagelse i vers 15/16 er helt integreret i digtets udsigelse, idet ingen tegnsætning tvinger læseren til at læse det adskilt, som kommaet i vers 9 gør det) samt 'at det må ske' og 'bare fasthed i disse læbers omrids'.