

Jørgen Veisland

Universitetet i Gdansk

[finjv@univ.gda.pl](mailto:finjv@univ.gda.pl)

## Imagisme i Laus Strandby Nielsens *Den sorte væg*

Imagisterne var en gruppe britiske og amerikanske digtere der dannede en bevægelse med en eksplicit poetik; gruppen eksisterede i en kort årrække, 1912 til 1917. Der var fire amerikanere, Ezra Pound, Hilda Doolittle, mest kendt som H.D., John Gould Fletcher, Amy Lowell, og tre engelske digtere, Richard Aldington, F.S. Flint, D.H. Lawrence. Dertil kom senere den unge T. S. Eliot, hvis Prufrock-digt nok kan ses som imagistisk, samt senere amerikanske digtere, især Wallace Stevens og William Carlos Williams. Ezra Pound og "outsideren" T.E. Hulme er gruppens væsentligste teoretikere; begge insisterede på at skabe eller genskabe visse ingredienser i den nye poetik, som de havde fundet i klassisk græsk poesi og til en vis grad i *vers libre* og i Walt Whitman's digte, hvor man jo ser en poesi uden rim og versfødder; desuden påpegede Hulme at imagismen skulle være en digtning baseret på præsentation i stedet for repræsentation, og dermed blev det klart fra begyndelsen at imagismen var en anti-symbolistisk poesi, hvor "the image", billedet, ikke repræsenterede eller symboliserede noget men hvor billede og genstand smeltede sammen og blev et med hinanden. Hertil føjede digteren Flint følgende regler:

1. Direkte behandling af "tingen" hvadenten den er subjektiv eller objektiv.
2. Ingen anvendelse af ord der ikke bidrager til præsentation.
3. Hvad rytme angår: komponere ifølge musikalske principper i stedet for metronomiske principper.

Hertil kom Pound's regler: Ingen overflødige ord; ingen abstraktioner; ingen ornamentter. I en artikel om "Vorticism" skriver Ezra Pound:

The symbolist's *symbols* have a fixed value, like numbers in arithmetic, like 1, 2 and 7. The imagist's images have a variable significance like the signs a, b, and x in algebra ... the author must use his *image* because he

sees it or feels it, *not* because he can use it to back up some creed or some system of ethics or economics ...<sup>1</sup>

Den amerikanske digter Robert Duncan skriver i sin bog om H. D. at "the main drive of the Imagists away from the specially "poetic" diction of the nineteenth century towards the syntax and rhythms of common daily speech was that of Dante in his *De Vulgari Eloquentia* ...".<sup>2</sup>

Duncan henviser til Schopenhauer og kommenterer at imagisterne ligesom filosofen skulle være optaget af tingen og af den umiddelbare perception og kontemplation af den naturlige genstand; og at den der perciperer og kontemplerer denne genstand taber sig selv i genstanden. Med denne kommentar forener Duncan nogle hovedelementer i imagismen: Umiddelbarhed i betydningen tilstedeværelse i øjeblikket; ophævelse af forskellen mellem subjekt og objekt; enheden af objekt og billede. – Som et godt eksempel vil jeg citere H. D.'s digt "Oread" som udkom i *Some Imagist Poets 1915*:

Whirl up, sea –  
Whirl your pointed pines,  
Splash your great pines  
On our rocks,  
Hurl your green over us,  
Cover us with your pools of fir.

Det er tydeligt at H. D. ikke bruger simili men lader digtet fusionere "sea" og "pine" så der ikke er nogen forskel mellem dem; hermed kommer digtet tæt på tanken, som kommer før sproget og netop fusionerer eller sammensmelter to forskellige billeder. Man kunne sige at Freud muligvis har haft en vis indflydelse på det teoretiske aspekt af imagismens poetik her, idet tankens sammensmeltning af to forskellige billeder netop er det der sker i Freuds "drømmearbejde", som skaber "drømbilledet". Fusion af to billeder opstår også i Pound's ofte citerede digt "In a Station of the Metro", komponeret som en haiku:

The apparition of these faces in the crowd;  
Petals on a wet, black bough.

Hvis man tager "petals" som det udvendige, objektive, og "faces" som det indvendige, subjektive, får vi altså en effekt hvorved subjekt og objekt, indvendig og udvendig smelter sammen eller korresponderer umiddelbart, som den amerikanske digter Jack Spicer udtrykker det; dette gør digtet til en "collage of the real" som Spicer siger i sit *Letter to Lorca* fra 1957. Man kunne desuden pege på Eliot's berømte

formulering, "the objective correlative" som en del af den imagistiske poetik, og endelig kan man konstatere at imagismen har mystiske og endog buddhistiske rødder, idet buddhismen netop bruger oplevelse, erfaring og meditation på natur og objekt som subjektets umiddelbare tilgang til erkendelse; en erkendelse der ikke er baseret på intellektuel bearbejdelse. Ezra Pound's egen definition er lidt tung. Han skriver at billedet er "that which presents an intellectual and emotional complex in an instant of time." Jeg finder dog definitionen nyttig fordi Pound fokuserer på tidsdimensionen og fremhæver *øjeblikket* frem for sekvens og kronologi, noget der var vigtigt for H. D., som netop senere udgav romanen *Palimpsest* hvori den kronologiske narration erstattes af lag af billeder der anbringes oven på hinanden i en montage.

Jeg vil nu gå over til at citere og kommentere digte af imagisterne og uddybe forbindelsen mellem dem og Laus Strandby Niensens digte i udvalg fra samlingen *Den sorte væg*. Som udgangspunkt vil jeg påstå at Laus Strandby Nielsen er mere imagist end de oprindelige imagister, og at hans digte går dybere ind i ophævelsen af subjekt-objekt forskellen. Jeg vil prøve at vise hvordan og hvorfor de gør det, og samtidig vil jeg nødvendigvis bruge begrebet *oversættelse* i dobbelt forstand: oversættelse fra et sprog til et andet, her min egen engelske oversættelse af Laus' digte; og videreføring eller transmission af en tradition, in casu den imagistiske poetik. Jeg begynder med digtet "Beggar" af F.S. Flint.

### *Beggar*

In the gutter  
piping his sadness  
an old man stands,  
bent and shrivelled,  
beard draggled,  
eyes dead.

Huddled and mean, shivering in threadbare clothes –  
winds beat him,  
hunger bites him,  
forlorn, a whistle in his hands,  
piping.

Hark! The strange quality  
of his sorrowful music,  
wind from an empty belly  
wrought magically  
into the wind –

pattern of silver on bronze.<sup>3</sup>

I lighed med de meget enkle digte jeg citerede af H.D. og Pound er Flint's digt enkelt nok fra et psykologisk og filosofisk synspunkt. Der siges ikke meget, og dette er jo ganske i overensstemmelse med imagismens program: ingen overflødige ord men kun skarpe billeder der antyder og viser i stedet for at fortælle eller symbolisere. Flint formår i digtets sidste strofe at forbinde den fattige mands musik med elementerne, "wind from an empty belly/wrought magically/into the wind", og opnår derved at frammane et "pattern of silver on bronze", et mønster af sølv på bronze; farverne peger på en næsten transcendent overensstemmelse mellem menneske og natur, musik og vind. Det er fint gjort. Der er kontemplation og antydning og et minimum af refleksion. Det samme gælder D.H. Lawrence's "Green".

*green*

The sky was apple-green,  
The sky was green wine held up in the sun,  
The moon was a golden petal between.

She opened her eyes, and green  
They shone, clear like flowers undone,  
For the first time, now for the first time seen. (s. 84)

Igen antydes en metafysisk forbindelse mellem natur og menneske gennem digtets farvebehandling; farven "grøn" symboliserer altså ikke, den skaber direkte identitet mellem kvinde og himmel og stiller dem på samme niveau, så at sige.

Amy Lowell's lakoniske digt "Middle Age" opnår samme effekt.

*Middle age*

Like black ice  
Scrolled over with unintelligible patterns  
by an ignorant skater  
Is the dulled surface of my heart. (s. 90)

De "uforståelige" eller "ulæselige" mønstre skabt af skøjtøløberen på isen identificeres med digterens hjerte, eller rettere sagt, hjertets overflade som er "dulled", sløvet med alderen. Til sidst Ezra Pound's "The Encounter".

## THE ENCOUNTER

All the while they were talking the new morality  
Her eyes explored me.  
And when I arose to go  
Her fingers were like the tissue  
Of a Japanese paper napkin. (s. 97)

Jeg formoder at en japansk serviet i overensstemmelse med den traditionelle kultur er meget fintmønstret, og at dette diskrete mønster forbindes subtilt med 'the new morality', den nye moralitet eller etik, hvorved moraliteten ikke beskrives eller repræsenteres på nogen måde, men simpelthen er tilstede i kvindens øjne der "udforsker" digteren, og i hendes fingre hvis "tissue", altså hud eller overflade ikke tildækker men afslører, åbenbarer det der er nedenunder, sådan at alt det indvendige bliver udvendigt og fremtræder umiddelbart. Med andre ord: den nye moralitet, en diskret, ikke-vulgær frimodighed, kønnes mod til at være.

Jeg går nu over til at citere og kommentere enkelte digte fra Laus Strandby Nielsens samling *Den sorte væg* fra 1987. Der er altså et tidsinterval på godt 70 år mellem de oprindelige imagister og *Den sorte væg*. Der er selvfølgelig sket en del i den tid, og det der er sket kan kort udtrykkes med ordene *refleksion* og *bevidsthed* som der er mere af i Laus Strandby Nielsens digte, hvilket ikke gør dem mindre imagistiske – tværtimod. Jeg skal prøve at forklare hvor dette supplement af refleksion kommer fra og hvad det betyder historisk og æstetisk.

Først digtet "Du kommer ind i et billede".

*Du kommer ind i et billede*

Du kommer ind i et billede  
af dig selv. Du kommer ind  
i et rum der er tomt.  
Du er her allerede.  
Det er allerede lyst  
men det bliver lysere  
og lysere, lyst nok  
til at se det usynlige.  
Her kan du ikke blive.  
Her er et billede  
af en dør. Skynd dig ud.<sup>4</sup>

Og min engelske version:

*You walk into a picture*

You walk into a picture  
of yourself. You enter  
A room that is empty.  
You're already here.  
It is already bright  
but becoming brighter  
and brighter, bright enough  
to see the invisible.  
Here you cannot stay.  
There's a picture  
of a door. Hurry out.

Min engelske oversættelse er vel enkel nok – jeg klarede ikke helt at opnå den naturlige musikalske rytme der findes i originalen. Med hensyn til indholdet mener jeg at Laus Strandby Nielsen er mere interessant end de imagister jeg har citeret, og han er istand til at være interessant uden at forfalde til at ”repræsentere” eller ”symbolisere”; det interessante i digtet opstår ved at det subjektive og den subjektive oplevelse af billede, rum og ”jeg” skrives ind i et større perspektiv til trods for den lakoniske form. Der er en spændende dialektik, som jeg håber er fremkommet også i oversættelsen – en dialektik mellem ”billede”, ”dig selv”, ”rum” og mellem ”se” og ”det usynlige”. Dialektikken er spændende fordi den problematiserer identiteten mellem billede, rum og selv samtidig med at disse tre figurer smelter sammen. Digtet belyser subtilt fusionen i stedet for bare at påstå at den er der, som imagisterne gjorde efter min mening. Yderligere problematiseres identiteten mellem ”ind” og ”ud” idet subjektet opfordres til at skynde sig ”ud” igen selvom det allerede er tilstede og faktisk var/er tilstede før det kom ”ind”. Opfordringen ”skynd dig ud” udtrykker muligvis en angst for et rum der er tomt’ og en angst for lyset der er ”lyst nok til at se det usynlige”; dialektikken er derfor endnu mere interessant fordi fusionen mellem subjektet og objektet foregår i et lys der fremkalder det tomme og det usynlige ligesom fremkaldervæske i et mørkekammer. Laus Strandby Nielsen indskriver meget dybsindigt – endnu mere dybsindigt når man tager digtets lakoniske form i betragtning – subjektets *historie* i forhold til fusionens dialektik, sådan at man ud af digtet kan læse næsten et helt århundredes ontologiske historie, fra begyndelsen af 1. verdenskrig til sidst i 1980’erne. Laus har *væren* med i langt højere grad end de tidlige imagister, og det gør ham til en bedre imagist. Tomheden og det usynlige

skal indarbejdes og bearbejdes før subjektet kan fylde tomheden ud og se det usynlige. For nu må subjektet, som er objektiveret til "dig", ud for at komme ind igen, ind til det sted hvor det "allerede" er. Tiden står stille i et evigt øjeblik – også et imagistisk træk der fik indflydelse på modernismens tidsmetafysik – men subjektet bevæger sig endnu fremover og udover i et forsøg på at nå et subjekt-objekt der allerede er *her*; tiden er et sted med andre ord. Dernæst digtet "Mimesis"

#### MIMESIS

#### MIMESIS

Halvt skjult  
i terrasser af tang,  
slebet til  
af sand og bølger  
ligner de gule og røde  
mursten natursten,  
de rigtige sten  
der er anderledes ét  
med deres eget billede  
selvom netop de er  
så grundigt bearbejdede  
af så stærke kræfter  
gennem så lang tid  
at det ligner kunst. (s. 32)

Half hidden  
in terraces of weed,  
cut and ground  
by sand and waves  
the red and yellow bricks  
look just like stones,  
the real stones  
differently one  
with their own image  
even though they have  
been finished finally  
by forces potent  
all through time  
till they're like art.

Digtets subtile refleks over betydningen af *mimesis*, dvs. kunstens efterligning af naturen, skrider frem i flere stadier; mimesis-processen begynder med de menneskeskabte mursten der skabes om indtil de ligner/efterligner natursten. Naturstenene er "naturlige" netop derved at de går i et med deres eget billede, hvilket ikke bare er et imagistisk træk men vel et kendetegn for "naturen" i det hele taget. Digtet fremhæver derfor noget væsentligt ved imagismen: den tager mimesis bogstaveligt og omfortolker den derved i den forstand, at efterligning bliver til identifikation mellem ting og billede, hvilket faktisk sker i Laus's digt her. Digtet kunne næsten være et programdigt for imagisterne! Og det går videre endnu, til næste stadie, idet natur og kunst sammenvæves gennem en ombytning, hvorved det er naturen der efterligner kunsten: "så grundigt bearbejdede/ af så stærke kræfter/ gennem så lang tid/ at det ligner kunst." Min engelske oversættelse at disse linjer er nødvendigvis ret fri; f. eks. er "grundigt bearbejdede" blevet til "finished finally". Her har jeg lavet alliteration samt tilladt mig at bruge ordet "finally" i stedet for "grundigt" for at antyde at mimesis afsluttes der hvor tiden afsluttes i et "finalt" øjeblik. Oversættelsen er altså en fortolkning der er i overensstemmelse med digtets dybere mening som jeg ser den. Kunst

og natur ligner ikke hinanden, de identificeres så meget som det kan lade sig gøre. Og nu digtet ”Odysseus i vandkanten” som har undertitlen ”Et historiebillede” og består af tre nummererede dele. Jeg tager mig af del 1 og del 2.

*Odysseus i vandkanten*  
*Et historiebillede*

1.

Vær tålmodig  
Og glad!  
Vi ses.  
Vi lever i hinanden  
som et gult varmt lysh  
som blommen i et æg  
svømmende i sit hav  
på indersiden af verden.

2.

Alle skibbrud er fælles  
men at skylle i land  
og overleve  
er det ensomste jeg ved.  
Her på stranden omgivet  
af skygger der tager solbad  
venter jeg hver morgen  
på budet fra guderne, åbningen  
der forener yderside og inderside.  
(s. 34–35)

*Odysseus at the shore*  
*A historical picture*

1.

Be patient  
And happy!  
We'll meet again.  
We live in each other  
like a warm yellow light  
like the yolk in an egg  
swimming in its ocean  
on the inside of the world.

2.

All shipwrecks are common  
but to be washed on shore  
and survive  
is the loneliest thing I know.  
On this beach surrounded  
by shadows bathing in the sun  
I wait every morning  
for the word from the gods, the  
opening  
that will unite the outside and  
the inside.

Igen et poetisk mønster der fremdrager et hovedtræk ved den imagistiske metafysik: sammensmeltningen af indre og ydre der skal opløse menneskets skyggetilværelse på randen – ”i vandkanten” – og forløse det så det kan komme hjem. Hjemkomsten er forudset i del 1 hvor Odysseus, den rejsende, opfordrer Penelope, den ventende, til at være glad fordi rejsen kan afsluttes i et endeligt møde; dette møde er der allerede idet ”ydre”, havet, er blevet til ”indre”, æggeblommen, hvor alt er muligt eller potentielt tilstede i en tidløshed. Herved bliver rejse og venten til et. Odysseus’ rejse bliver netop til en venten allerede i del 2 hvor han overtager Penelopes tålmodighed, eller hvor han har lært sig at være tålmodig som hende, og venter på gudernes åbning ”der forener yderside og inderside”. Digtets dynamik er ét med tidens dynamik, som igen dikterer sindets dynamik, en metamorfose af sindet hvor rejsen

bevæger sig indad og nedad i en spiral mod stilstanden, på indersiden af verden' hvor gudernes åbning er menneskets egen åbning, som allerede er der. Udrejse og hjemkomst er derfor ét. Digtet forener rum og tid, sådan at begge udvides i dybden. – I min oversættelse har jeg lavet et enkelt ord om: ”budet” er blevet til ”the word”. Jeg opfatter altså ikke ’budet fra guderne’ som en befaling men som sindets egen højere bevidsthed der er nået frem til det rette ord, og dette ord er i en vis forstand digtet selv der åbenbarer og åbner.

Og endelig digtet ”Den sorte væg” som afslutter samlingen og er i fire dele. Jeg behandler del 1.

*Den sorte væg*

1.

Langt væk  
igennem dyner af søvn,  
nætter af sne, en lyd

som en negl  
der kradsler på en væg,

en lyd af dig selv  
som barn  
altforglemmende optaget  
af at ridse dit navn  
med et søm  
på indersiden  
af dit kranium,

et brev der først må åbnes  
når du og jeg er ét  
med den sorte væg. (s. 69)

*The black wall*

1.

Far away  
through cushions of sleep,  
nights of snow, a sound

like a nail  
scratching a wall,

a sound of yourself  
as a child  
forgetful of all and busy  
tracing your name  
with a nail  
on the inside  
of your skull,

a letter to be opened only  
when you and I are one  
with the black wall.

Jeg ser det afsluttende digt som ”skrifttematisk”, idet det viser hvordan den endelige erkendelse er et ordløst ord – ordløst fordi skriften åbner for sin modsætning, det skriftløse, der føder skriften ligesom den sorte væg føder lyset. Hvis man ser den sorte væg som døden – hvilket den jo også er – bliver det i hvert fald en død der er livbringende, fraværet af al farve der skaber farve og lys. Skriften og bevidstheden renses i tomheden, den sorte væg, som derved bliver ord og fravær af ord der frembringer ild. Her vil jeg påpege en lighed med buddhistisk metafysik, der netop består i en opløsning af subjekt-objekt modsætningen, ophævnningen af tidens kronologi og ikke mindst tomhed opfattet som uendeligt potentiale, en åben tomhed i positiv forstand.

Digtet foretager også en cirkelbevægelse, idet subjektet bliver til barn, og dette barn eksisterer allerede i sin egen død. Barnet ridser sit navn på indersiden af kraniet med et søm; i oversættelsen har jeg brugt samme ord for ”negl” og ”søm”, nemlig ”nail”, fordi jeg ser de to skrivedskaber som det samme instrument, midlet til at skrive sig ind i tomheden og skrive sig ud af den igen ved at åbne den. Sømmet i kisten bliver til en negl der igen bliver til en pen der skriver. Brevet er foldet sammen og åbnes først ,når du og jeg er ét/ med den sorte væg’. Her udsiges et paradox: skriften er et fravær af skrift og livet et fravær af liv i den forstand at det ikke kan repræsenteres, da slet ikke i skriften. Det afsluttende digt gentager – man kunne sige ”efterligner” som en mimesis – Odysseus-digtet, hvor mand og kvinde er ét ligesom barn og voksen digter er ét.

En afsluttende bemærkning: Laus Strandby Nielsen har taget imagismen et stort skridt videre ved at skrive en række dybsindige, stramt komponerede digte der fokuserer på selve integrationsprocessen mellem subjekt og objekt, tid og tidløshed i langt højere grad end de tidlige imagister gjorde det. Som jeg har bemærket før, har Laus *væren* med i sine digte, og dette gør dem både mere dramatiske og mere relevante for os. Digtene reflekter, diskret og subtilt, samtidig med at de viser det reflekterede billede.

#### Noter

1. Ezra Pound, *The Fortnightly Review*, London 1914, s. 463–464.
2. Robert Duncan, *H. D. Book*, New York 1969, part II, Chapter 5.
3. F.S. Flint, ”Beggar”, in Peter Jones, ed., *Imagist Poetry*, London, Penguin Books 1972, s. 76. – Alle citater fra imagisterne er fra denne udgave.
4. Laus Strandby Nielsen, *Den sorte væg*, København, Gyldendal 1987, s. 11.