

THOMAS HVID KROMANN:

## De valsende mathemathildaer. To eksempler på visuel poesi og computerpoesi i 00'erne

Visuel poesi og maskinel produktion af litteratur havde sine *hey days* i Danmark og Sverige i 1960'ernes sydende laboratorium, hvilket skal ses i sammenhæng med væsentlig inspiration fra tysk-østrigsk og brasiliansk konkretisme samt de teknologiske innovationer, der muliggjorde en såkaldt 'datamaskinepoesi'. Disse litterære eksperimenter forblev, trods de forhåbninger der blev knyttet til dem, et underlig(gjor)t reservat, da den politisering af det litterære felt, der fandt sted efter maj 1968 (for nu at knytte an til et af flere mulige skæringspunkter) ikke levned plads eller opmærksomhed til eksperimenterne i årene efter, hvorfor disse eksperimenter siden da har stået som en mærkelig parentes, hvis de da overhovedet har fundet hvile i så meget som en fodnote, i litteraturhistorie(r)n(e). Inden for de senere år har forskellige genopdagelses- og kanoniseringsforsøg fundet sted. Disse bestræbelser skal ses i forbindelse med samtidskunstens interesse for forgængernes neoavantgardistiske eksperimenter. Man kunne også nævne visse universitetsfolk, primært den såkaldte Kolding-skole, og deres opgør med de etablerede litteraturhistoriske modeller og forestillinger, såsom Anne Borups og Anne-Marie Mais opgør med den brostrømske »modernismekonstruktion«. Sidstnævnte har haft den positive effekt at hævdevundne og delvist bevidstløst automatiserede litteraturhistoriske kanoniseringer er blevet taget op til fornyet overvejelse. Endelig er der i dag (og dette punkt hænger selvsagt snævert sammen med de to foregående punkter) den afstand i tid, der uvægerligt giver nye muligheder for overblik og perspektiv. På dansk grund finder man i den yngste litteratur eksempler på revitaliseringen af traditionelle avantgardestrategier uden at forfatterne dog nødvendigvis påberåber sig selve avantgardetraditionen – et punkt, som jeg vil tage op afslutningsvist. I det følgende skal fokus være på to digtsamlinger, nemlig Niels Lyngsøs *Morfeus* og Tomas Thøfners *Altings A*, der begge er udgivet i efteråret 2004. *Morfeus* består i overvejende grad af visuel poesi, *Altings A* af computerpoesi; *Morfeus* udfolder sin metarefleksion i form af poetikker, *Altings A* praktiserer dette qua bogens forord og dets to appendikser; materialet i *Morfeus* er Lyngsøs egne tekster, der sættes sammen i et forsøg på at skabe såkaldte 'netværksforbindelser', hvorimod materialet i *Altings A* i overvejende grad er 'fundne tekster', der udgør en form for database, hvorfra tekstgenereringen kan tage afsæt; forfatterfunktionen er i *Morfeus* en art netværksforbinder, hvorimod der i *Altings A* er tale om en programmør og redaktør. Værkerne indikerer altså på sæt og vis, at der er tale om »åbne værker« og at »forfatterfunktionen« er anderledes end den gængse, hvorfor formålet i det følgende er at undersøge følgende spørgsmål: Hvordan er denne åbenhed konstitueret? Hvor lukker værket sig alligevel – trods intentionerne om det modsatte? Hvilken rolle har forfatteren i forhold til værket?

# 1 hashdromedar & et utal af meta-maniske morfeuser – om Niels Lyngsøs *Morfeus*

Det overordentlige format er det, der først og helt bogstaveligt falder i øjnene. Værket består af 210 sider (105 ark) med fem ringe i ryggen og en tilhørende solid kassette, der bærer forfatterens navn (Niels Lyngsø), titlen (*Morfeus*) samt en genrebetegnelse (digte & poetik). I værkets »kolofon«, der er trykt på siden af kassetten, står der: »written, arranged, performed & produced by Lyngsø«. Denne engelsksprogede produktionspecifikation kunne være en hilsen til Dan Turélls udgivelser i 1960'erne og 1970'erne, hvor Turélls forkærlighed for den amerikanske kultur og i særdeleshed krediteringerne på LP-covers, resulterede i lignende krediteringer. At der ikke blot står »skrevet af...« er en understregning af at de almindelige genrebetegnelser »digte« og »poetik« til trods, så er der tale om et værk, hvis produktionsbetingelser og heraf følgende resultat må formodes at være anderledes end normen, fx den centrallyrik, der i forskellige afskygninger, stadig væk dominerer det samlede billede.

*Morfeus* består af seks forskellige spor, der i en seriel bevægelse går igen i bogens fem afsnit (som markeres med to blanke sider):

## 1. De grå lister

En række lister med ord hentet fra et bredt sprogligt felt, både det klassiske poetiske inventarium og et, i Lyngsøs terminologi »verdensvendt« spektrum såsom børnesange, stumper af (andres) skønlitteratur, tegneserier, biologi, fysik, pornografi, gastronomi, geografi, etc. Listerne er ahierarkiske, men er styret af ordligheder, ordglidninger og rim, hvilket jeg skal uddybe og eksemplificere senere. Lyngsøs begreb om det »verdensvendte« lancerer han, mig bekendt, i den poetikalske artikel »For en verdensvendt poesi. En poetikskitse frs sidelinien« i tidsskriftet *Ildfisken* 13, 1995.

## 2. Erfaringer

Et afsnit med »Erfaringer«, der fremviser enkeltoplevelser og generelle erfaringer, der har formet det poetikalske grundlag for værket og Lyngsø: bundet til a) konkrete oplevelser, fx at se »Eliza«, en drømmekvinde bestående af lutter bogstaver og tegn og b) generelle erfaringer om fx digtets ligheder med arkitekturen og musikken fremfor epikken og dramaet.<sup>1</sup>

## 3. Poetikker

En række poetikalske tekster, der fletter sig ind og ud af hinanden: a) De Poematum Natura, et forsøg på at skrive en poetik frem via digteren Lucret's (94–55 f.kr.) *De Rerum Natura* (om tingenes natur), b) Et lille opgør med poetikker af Paul la Cour, Søren Ulrik Thomsen og Per Højholt. c) »Listens poetik«, hvor listeformen forklares d) »Det morfiske felt«, der sætter Lyngsøs grundbegreber i paragrafform.

## 4. Figurdigte

*Morfeus* er nærmest et katalog over mulighederne inden for visuel poesi, idet der

optræder digte formet som en ballonfisk, drypstenshuler, håndaftryk, bogstavsdame, lydbølgedigte, silkeorm, flammedigt, svaledigt, bølgende drømmedigte, en (forseglet) krypt, hvor teksten ses spejlvendt, dvs. nedefra, en bouillonterning »Un KUBE de dé«, der sender en hilsen til Mallarmés *Un Coup de Dés* samt endelig den skønne brandkvind(!), hvis krop og tentakler udgøres af skrift. Brandkvinden, betitlet »Morpheomedusa. Ernst Haeckel in memoriam« sender såvel en hilsen til bogens forside, der prydes af Haeckels smukke tegning af en brandmand<sup>2</sup> som til »den elskendes brandrøde hår«, der optræder andetsteds i bogen. Værket tilføjer mindst en håndfuld væsentlige visuelle digte til dansk litteraturhistorie. I bogens afsnit om »Figurdigtning« trækker Lyngsø selv tråde fra *Morfeus* (der er et tydeligt resultat af computerens mellemkomst) til antikkens *carmina figurata*, barokken, Mallarmé, Apollinaire og den konkrete poesi. Man kunne her, Lyngsø gør det ikke, nævne mulige danske inspirationskilder i flæng, der for størstedelens vedkommende lagde deres eksperimenter med visuel poesi i midten og/eller slutningen af 1960'erne, nemlig Per Højholt, Klaus Høeck, Hans-Jørgen Nielsen, Johannes L. Madsen og Vagn Steen.

#### 5. Traditionelle digte

Digte med fokus på krop og kærlighed(sakten) skrevet ud fra Lyngsøs fænomenologiske poetik med forskudte linjer som var de i bevægelse – en genoptagelse af den form som Lyngsø allerede brugte i sit forrige værk, digtsamlingen *Force Majeure* (1999).

#### 6. Småtterier

Linjer og stumper, der ikke kan placeres i de andre kategorier, men i kraft af deres løsrevne udsagn er med til at etablere netværksstrukturen. »Fritsvævende vers og prosa« kaldes de i bogen.

Titlen *Morfeus* stammer utvivlsomt fra den græske gud af samme navn, guden for drømme, søn af Hypnos, og herfra findes udtrykket »at synke i Morfeus' arme«, nemlig at falde i søvn. Drømmetemaet genspejles specielt i de deciderede drømmedigte med bølgende drømmereferater. En anden, lidt mindre oplagt inspiration er måske den græske sagnskikkelse Orfeus, der drog til underverdenen for at hente sin døde hustru Eurydike. Ved at fortrylle underverdets herskere med sin sang (der tidligere havde rørt mennesker, ladet klipper røre på sig og gjort vilde dyr tamme) kunne han bringe hende tilbage, men Orfeus mistede hende, fordi han brød sit løfte om ikke at vende sig om for at se om hun fulgte med.<sup>3</sup> Det »m«, der ligger til grund for forskellen, indikerer det »morfende« (den umærkelige glidning fra billede til billede, måske hentet fra den elektroniske musik som er en inspiration for Lyngsø ifølge den tidligere nævnte artikel »For en verdensvendt poesi«), det muterende, forskydningerne, associationsspringene som navnet selv er et resultat af. Mellem Morfeus og Orfeus, mellem søvnen og sangen, mellem drømmens forvirkede hverdagsscener og den høje poesi, her befinder Lyngsøs værk sig.

*Morfeus* er som helhed betragtet kendetegnet ved en anti-hierarkisk ambition (eller mindre radikalt formuleret: nedbrydningen af et overskueligt, genrepuristisk hierarki) og dermed udtryk for den »flerstemmighed«, der tematiseres direkte i værket.

Det anti-hierarkiske element kan ses alene i værkets manglende indholdsfortegnelse og sidenummerering, formodentlig inspireret af Per Højholts digtsamling *Punkter* (1971), der ligeledes er hæftet med ringe og uden fast begyndelsesdigt (Højholts bog var tillige trykt med hvid skrift på gennemsigtige plasticsider). Det er muligt at fjerne en eller flere sider fra *Morfeus* uden at man (i første omgang) opdager det. Anti-hierarkiet gør det ligeledes vanskeligt at citere fra værket, selvom man, som her i denne artikel, kan nævne overskriften eller startlinjen. Det er også vanskeligt at finde tilbage til passager, som man tidligere har læst, ikke mindst fordi der ikke er en autoriseret læseretning: Der er trykt i alle retninger, på hovedet, spejlvendt og i mange formater, omend med en gennemgående skrifttype, der kun få gange udskiftes.

Denne »flerstemmighed«, der hævdes i værket, skal i det følgende få et par ord med på vejen. Lyngsø redegør i bogen for sin netværkstanke i essayet »Lego. Opgør med fragmentet«. Oldtidens værker beskrives af Lyngsø som fragmenter, der er del af en fortidig helhed. Romantikken betragter fragmentet som del af en fremtidig helhed, hvorimod avantgarden betragter fragmentet som udtryk for en manglende helhed: »Ligningen var den samme, bare med omvendt fortegn: Avantgarden er en negativ romantik. Intet er ændret, eller rettere: Altet er ændret til Intet, men æstetikken er den samme; den arbejder stadig inden for det sublimes kategori: Fragmentet gestikulerer mod det udsigelige«.

Overfor disse fortidige, fremtidige og manglende helheder står Lyngsøs værk: *Morfeus* består af en hel masse stykker: digte af forskellig art, reflekterende prosa, fritsvævende vers og strofer, en grå liste, der dukker op rundt omkring + det løse. Men alle disse stykker er hverken tænkt eller skrevet som dele af en forhenværende, fremtidig eller manglende helhed. De er skrevet og tænkt som dele af en stor mængde potentielle helheder – og som enkeltdele i deres egen ret. De har ikke til hensigt at gestikulere mod det udsigelige; de vil selv sige noget. Hver for sig og sammen med andre.

I afsnittet »Flerstemmighed og netværk« skriver Lyngsø, at han ikke besidder nogen »masterplan« eller »et privilegeret punkt hvorfra det hele kan overskues« og tilføjer derefter: »Men jeg har heller ikke behov for det globale overblik; jeg arbejder lokalt (en side og dens omgivelser) og serielt (et forløb af tekster som dukker op med jævne mellemrum gennem bogen) med at etablere visse sammenhænge«. Udtalelsen forekommer at være et postulat eller i det mindste en stærk underspilning af de faktiske forhold. Man kan nemlig diskutere hvor flerstemmigt et værk som *Morfeus* egentlig er. Her bør nok skelnes mellem den første forvirring, der griber læseren og så klarlægningen af de enkelte spor, der netop på grund af den serielle praksis er ganske lette at udpege. Er disse spor først klarlagt, så er der en forbløffende overensstemmelse mellem teori og praksis, ikke et knitrende spændingsforhold som hos fx Søren Ulrik Thomsen eller Per Højholt, men et forhold, der nærmer sig 1:1<sup>4</sup> hvorfor poesien forekommer at være skrevet direkte på en teori. Hvilket måske forklarer hvorfor de regulære digte, kendetegnet af en korporlighed (hverken sexxeeee eller erotiske, snarere lidt kedelige og/eller smålumre) og præget af en alvor, der kammer over i det patetiske, ikke forekommer overbevisende nok for denne læser. Man kan ikke lade

være med at tænke på følgende linjer fra Lyngsøs »verdensvendte poetik« (findes der en verdensfravendt poetik?): »mit udgangspunkt er aldrig eksistentielt [...] udgangspunktet er de kognitive rørelser, de vage fornemmelser af verden og dens skønhed«, hvilket er fint nok på papiret, poetikkens papir, men læst i sammenhæng med de lyriske resultater, forekommer det at der simpelthen er alt for lidt på spil. Således er poesien i stor fare for ikke at blive andet end lyrisk eksempelmateriale til en teori, der er rationelt anlagt og pædagogisk formidlet, men måske også udgør en selvvalgt og unødigt begrænsning af det poetiske spillerum.

»Ordene har ikke længere én rækkefølge de skal læses i; i stedet åbnes flere veje gennem sidens rum« skriver Lyngsø i teksten »Figurdigtning«. At den almindelige læserretning obstrueres og læseren tvinges til at standse og fristes til at springe rundt, rokker ikke ved det faktum, at der i høj grad er tale om én monologisk stemme, der udfolder sig i teori og praksis, og at den derfor næppe kan gøre hævde på flerstemmigheden. Et aspekt kun en enkelt kritiker fra de landsdækkende dagblade bemærkede i forbindelse med udgivelsen.<sup>5</sup> Derfor tyder det på manglende selvindsigt, når digteren i værket skriver: »MEDDELELSE TIL ALLE LÆSERE. Af hensyn til de desorienterede og ulyksaligt søgende vil der snarest muligt blive tilbudt to guidede ture gennem denne bog« – sådanne guider leverer poetikkerne og erfaringsafsnittene jo til fulde...

Når Lyngsø senere (hvis man kan anvende temporale termer, når sidenummereringen er borte, dvs. andetsteds i bogen) hævder at »man skriver med hele kroppen« forekommer det ligeledes at være et postulat, for så vidt at værket er tænkt, gennemtænkt, visse steder fortænkt – men vanskeligt kan ses som en produktionspraksis, der bevæger sig hinsides det rationelle og kalkulerede. At digteren efter sin egen beskrivelse at dømme (»hænderne dirigerer det uhørte digt eller modellerer dets former i luften (...) det er ikke til at sige om man danser med et stort usynligt dyr eller tumler og slås med det«) korporligt rystes under udfoldelsen af sin skrivepraksis, gør ikke påstanden mere troværdig – med den gennemkontrollerede skrift in mente. At kødet skælver, når hjernen gløder, skal selvsagt ikke kunne udelukkes, men at det afspejler sig i skriften er mere tvivlsomt.

Man kunne her fremføre at værket kunne være vellykket på trods af at det ikke opfyldte de målsætninger og ambitioner som forfatteren selv havde med det (hvilket jo sættes på spidsen i og med at intentionerne via poetikkerne er inkluderet i værket) – en påstand som også jeg gerne vil skrive under på.

Men netop monteringen af 'forskellige' teksttyper, herunder udprægede poetikalske tekster, udgør *Morfeus'* essens og det er disse elementer, der skal i fokus, i vurderingen af værket.

Det eneste sted, hvor flerstemmigheden rent faktisk optræder og hvor læseren får et pusterum fra forfatterens poetikker, er i visse af de grafiske digte og ikke mindst i de grå lister, hvor motoren netop er rimet og ordglidninger, der ikke på samme måde kan inddæmmes rationelt. Her punkterer en befriende humor værkets patos og åbner for mange mulige læsninger.

I de grå lister er der tale om opremsninger af ord og sætninger, delvist bestående af ikke-specificerede »tekststumper« fra andre digtere så som Inger Christensen, Johannes Ewald, Klaus Høeck, Per Højholt, Harald Landt Momberg med mange

flere. Forløbet er styret af ordglidninger, rim og associationer i såvel en højsvungen poetisk stil som dennes profanering. Visse steder fortoner bogstaverne sig i slutningen, hvilket indikerer at der kun er tale om et uddrag af en uendelig liste. Ordene bindes sammen af bindeleddet »&«, her et lille eksempel fra en længere liste:

& KIASMER & SPASMER I SPROGET & DESMERDYR I TOGET & DESPERATE  
NATABER & NETKORT & LÅRKORTE KJOLER & HOTPANTS & BURNIN' RED  
IVANHOE & IVAN DEN GRUSOMME & IVAN DEN LANGSOMME & IVAN  
DEN EFTERTÆNKSOMME [osv.]

Rimet forbinder »kiasmer« og »spasmer«, der glides fra »spasmer« til »desmer«, »desmerdyr i toget« kunne være synonym for de »desperate nataber«, fra »nataber« glides til »netkort«, fra »netkort« til »lårkorte kjoler«, der svarer ungefær til »hotpants«, hvis »hot«, såmænd bliver hottere endnu, nemlig til det »burnin'«, der indleder det danske tresserorkestets navn, hvoraf »Ivan« i »Ivanhoe« isoleres og udvides til den russiske zar, hvis adjektiv »den grusomme« han erhvervede sig ved grusom nedkæmpning af bojarerne og dette øgenavn forskydes til først »den langsomme« og siden »den eftertænkssomme«, hvilket kontrafaktisk kunne have indikeret et tøjbrud i Ruslands ellers omtumlede og isfrosne historie. Ikke alle steder er listerne lige så vellykkede som i ovennævnte citat, hvorimod de andre gange i højere grad fremstår som lidt mere uinspirerede opremsninger: Måske kunne man anvende termen 'lister' om den vellykkede ophobning, 'opremsninger' om den mindre vellykkede. Hos Lyngsø er både listen og opremsningen repræsenteret.

De grå lister er inspireret af Per Højholts bog *+1* (1969), der forbandt et langt mindre, men muterende materiale med »&«<sup>6</sup> og Lyngsø citerer da også en stump fra denne i en af listerne. Her, midt i opremsningens brusen af orgelklang, orgasmer, organismer og andet godt optræder den flerstemmighed og de spontane netværksforbindelser som værket hævder, fx den hashdromedar (den hvad? den hashdromedar!), der for mange linjer siden fandt plads i afsnittets overskrift og hverken kan eller vil fængsles af Lyngsøs poetikalske snarer: Her græsser hashdromedaren i en flerstemmig fatamorgana.

## Hans lillehjerne, neurokirurgen, ingens boogie-woogie – om Tomas Thøfners *Altings A*

Genrebetegnelsen til Tomas Thøfners *Altings A* angives på forsiden som »computerpoesi«. Minimum to betydninger kan afledes af denne neologisme:

1) *Der er tale om poesi skrevet af en forfatter ved hjælp af en computer.* Her tænkes selvsagt ikke på at forfatteren *skriver* på computeren, men på at det er forfatteren, der har programmeret computeren og at programmeringen så at sige er alfa omega for skabelsesprocessen, hvorfor forfatteren trods det efterfølgende teknologiske intermezzo, kan siges at være den suveræne ophavsmand til værket, hvilket understreges af at den redigering, der fuldender værket, er lagt i hænderne på forfatteren.

2) *Der er tale om poesi skrevet af en computer.* Her er der ikke tale om at computeren uafhængigt af menneskelig indflydelse har produceret teksterne, men om at værket primært kan tilskrives computeren som produktionsmodus og værket således ikke er eller kan være noget menneskeskabt (=mennesketænkt), men computerproduceret (=udregnet). Man er således nødt til at spørge: Hvad er en forfatter? Hvis en forfatter er den person, der har skrevet en given tekst, så diskvalificeres forfatteren T.T. i dette tilfælde som værkets ophavsmand, hvis man vel at mærke fraregner de afsnit, hvor teksten er genereret ud fra et af Thøfners egne værker. Værket er på sæt og vis, for nu at citere værket selv, »ingens boogie-woogie« (s. 30).

Det er indlysende at computeren *ikke* er ophavsmanden til værket, men mindre indlysende at Thøfner nødvendigvis er forfatteren, selvom han har haft mere end en finger med i spillet qua sin indsamling af kildetekster, programmering af computeren og den efterfølgende redigering (læs: tilskæring, ikke tilføjning). Jeg vil her ikke gøre noget videre ud af de præcist anvendte metoder, blot pege på den hyppigt anvendte Markov-kæde, en slags »statistisk vægtet cut-up« som Thøfner selv skriver på side 8, og i øvrigt henvise mere matematisk interesserede til værkets egen detaljerede gennemgang. Ved at signere værket (med sit eget navn)<sup>7</sup> afgør Thøfner selv dette komplekse forhold. Ikke desto mindre er et værk som *Altings A* en udfordring af den traditionelle forfatterfigur, der, excentrisk teorigods fra 1960'erne såsom det populære slagord om »forfatterens død« (Barthes) til trods – lever og har levet i bedste velgående.<sup>8</sup>

Hvilket materiale anvendes i bogen? Sammenfattende er der genereret tekster ud fra et disparat kildemateriale, inkluderende skønlitterært materiale i form af Thøfners publicerede manuskripter (*Sjælens atomer*, *Tankens alkymi*, *Hypoteser for to stemmer*) og et enkelt upubliceret romanmanuskript (*Begravelser*) plus en notesamling. Hertil kommer forfatterkollegaen Morten Søndergaards to digtsamlinger (*Ild og tal*, *Bier dør sovende*), Jorge Luis Borges' *Bogen af sand* samt *Thomas-evangeliet*. Ydermere optræder ikke-litterært materiale i form af læserbreve fra Ekstra Bladet 2001-2002, nytårstaler af Dronning Margrethe, Poul Nyrup Rasmussen og Anders Fogh Rasmussen, kronikker og debatindlæg hvori ordet »kulturkamp« indgik samt

udvalgte nyheder fra Danmarks Radios nyhedsbrev 1999–2002.

Idet Thøfner ikke trækker på hele kildematerialet på én gang, men derimod anvender forskellige dele i de enkelte afsnit, kunne man hævde at der nærmest er tale om en antologi af tekster fra forskellige »ophavsmænd« (eller »systemer« om man vil). Det skønlitterære blandes ikke med det ikke-skønlitterære materiale, hvorfor det er relativt simpelt at udpege de enkelte teksters genremæssige tilhørsforhold. Der er ikke tale om én stil, idet stilen styres af hhv. de formler, der ligger til grund for kombinatorikken og det tekstmateriale, der opereres med. Bogens indholdsfortegnelse ser sådan ud (med mine tilføjelser i parentes):

- 1) »Brev« (en fejlprogrammeret tekst, en form for computer-afasi):
- 2) »Ude af stand til hvem« (digte)
- 3) Relative arkivstykker (digte)
- 4) Navnebogen – eller At vænne sig til at fortsætte en tidligere tanke (romanuddrag)
- 5) En by bygget på det såkaldte Q-dokument (visdomsord)
- 6) Tavsheden fra Søllerød Kommune bekymrer mig (læserbreve)
- 7) Danmark er et godt nytår! (nytårstaler og kronik)
- 8) Telegrammer fra den anden side (nyhedstelegrammer)
- 9) Digt videre (fællesdigt)

En interessant detalje her er at man, afhængigt af hvilken tekstgenerering og hvilket tekstmateriale, der anvendes, kan producere vidt forskellige poesi- eller prosatyper.

Afsnittet »Ude af stand til hvem« minder i betydelig grad om de små ordmobiler som Hans-Jørgen Nielsen opererede med i tresser-digtsamlingerne *at det at* (1965), *Konstateringer* (1966) og *Output* (1967), jævnfør titlernes og i særdeleshed sidstnævnte titels (*Output*) kølige maskinelle karakter. Her følger et stykke poesi fra *Altings A*, karakteristisk betitlet »8«: »som/alle i/det samme//men det/er det//dig//det er//den anden//men det er den samme« (p. 18). Digtet ville sagtens kunne læses som et eksistentielt udsagn, men i denne kontekst vil vi nøjes med at betragte disse linjer som små forskydninger i et begrænset sprogligt materiale, nemlig omrokinger med de mindste ord.<sup>9</sup> Med andre (og længere) ord er der både tale om en betydnings*produktion*, men i endnu højere grad om en betydnings*demonstration*, altså »sådan skabes helt fundamentalt betydning«.

I afsnittet »Relative arkivstykker« i *Altings A* er vi i højere grad over i en type modernistisk poesi, der i Danmark brød frem omkring 1960 med eksponenter som Klaus Rifbjerg og Jess Ørnsbo og – med den danske tradition for lokal navngivning som var fænomenet uberørt af udenlandsk påvirkning – blev kaldt »konfrontationssdigtning«, opkaldt efter Rifbjergs *Konfrontation* (1960). Hverdagslige og mere tekniske gloser sammenstilles med det mere regelrette poetiske inventarium – men noget morsommere end dengang for 40 år siden: »trafiksikker onani/skovsvin i hvidt slæb/ belladonnaer/ hemmeligstemples med vand/ (skærpet af improvisationen/som af et uledsaget festfyrværkeri)/kernefamilie udpibes/med fjeldørred/rettelsen udredes ubeskriveligt/ bronzen/afhåres arkitektonisk/som en barnestol« (p. 27).

I *Altings A* finder man, herunder i ovennævnte citat, anvendelsen af den klassiske



surrealistiske strategi med abrupte og overraskende koblinger af ord og sætningsdele.<sup>10</sup> Man kunne også argumentere for at teknikkerne ligger tæt op af cut-up-teknikken (jævnfør det før omtalte udtryk »en statistisk cut-up«), hvorved man undgår surrealisternes metafysisk-dybdepsykologiske overbygning. Cut-up-teknikken kan således siges at være en computerpoesi uden computer, en mekanisk metode, der lig computeren skaber sammenstillinger der ikke er tænkt af nogen menneskelig fantasi (om de ligefrem overgår den menneskelige fantasi er mere tvivlsomt – hvis man tænker på fx en så billedmutterende digter som Simon Grotrian).

Montageteknikken i *Altings A* er maskinelt produceret og afsnittene er på den ene side ret genre-bundne, på den anden side bryder montageteknikken de forventninger man med rette har til genren: I »Tavsheden fra Søllerød Kommune bekymrer mig« er der tale om muterende læserbreve, i »Danmark er et godt nytår!« om surrealistiske nytårstaler og en enkelt kronik, i »Telegrammer fra den anden side« er der tale om udsyrede nyhedstelegrammer. Et klip in extenso fra »Nytårstale I«:

Vi ville. Fordi vi ville. Fordi vi vil. Fordi vi holdt fast. Og det gælder ikke mindst i Europa. Derfor skal vi videre. [...] Det er ikke længere nogens ansvar. Det er ikke sket af sig selv. Og får vi først stoppet den meningsløse vold, er vi som nation begyndt at se tilbage, ikke blot på året der gik, men som aktiv medspiller, med egen mening og egen indsats. [...] De fleste sover nu og da, og vi har privatiseret vores sundhedspoliti. December følges op med venner og langt mere sensationsprægede dommedagsprofetier, men først og fremmest et bæredygtigt landbrug. Mine tanker er stadig truet af hjertelig opmærksomhed; heri ligger hemmelige kræfter gemt. Vi holder forbindelsen til hospitalerne, som nye danskere kan pege ud i familiealbummet. Derfor er der heldigvis mange kritiske røster, og vi er omsluttet af verdens bedste IT-nation. Mine ønsker også for at få et pragtfuldt tæppe, som omslutter os alle sammen. I horisonten er der heldigvis mange gode nytårsønsker til ungerne derhjemme, eller hvad vi får fra det offentlige og natur (p. 61).

At det lader sig gøre at producere tekster, der ligger tæt op af litteraturhistoriske tekst- og poesityper og uden videre kunne forveksles med sådanne, peger på typernes redundans og at der i høj grad er tale om kunstneriske greb og teknikker, der kan tillæres og er blevet tillært af epigonerne – og at den interessante litteratur måske (også) karakteriseres af en bevidsthed om teknikernes eksistens, en bevidsthed, der resulterer i en sprængning eller demontering af teknikkerne.<sup>11</sup>

Den kølige apersonaliserede stil, som man måske ville forvente fra en maskinelt genereret bog, finder man ikke i *Altings A* (med undtagelse af de konkretistiske stykker). En sådan kølighed forefindes i særdeleshed ikke, hvis kildematerialet er den emotionelt eksplosive base som læserbreve fra Ekstra Bladet er. I Ekstra Bladet finder man talrige eksempler på harme, vrede, paranoia, kulturpessimisme og racisme. Yderst affektprægede individer leverer således kildematerialet til visse afsnit i Thøfners bog. I teksterne »Nytårstale I« og »Nytårstale II« er teksterne produceret ud fra hhv. (I) Dronning Margrethes og statsminister Poul Nyrup Rasmussens nytårstaler 1998–2000 og (II) Dronning Margrethes og statsminister Anders Fogh Rasmussens nytårstaler 2003–2004. Ser man på ovenstående citat fra »Nytårstale I«, hvor Dronning Margrethe og Statsminister Rasmussen I taler i munden på

hinanden<sup>12</sup> er man at logikken løbende brister. Men den retoriske højsvungethed, dét retro- og prospektive overblik der tilhører genren, gør at en form for mening kan anes. Forskelle i mærkesager for statsministrene kan i øvrigt anes hinsides enhver form for kombinatorik. At bruge en velkendt genre som nytårstalen og så lade den mutere i computeren, har både en komisk effekt og samtidig afslører den det hav af floskler, der tydeligt står frem i teksten, når flosklerne ikke kan gemme sig i konteksten.

I den sidste tekst i *Altings A* får afmonteringen af forfatterfunktionen en ny drejning. Her bliver forfatteren ikke degraderet til tekniker og administrator, men multipliceret til en anonym masse af skrivere. Slutteksten »Digt videre« er en internetversion af legen, en art surrealistisk selskabsleg, hvor man skriver videre på en tekst, hvoraf man kun har set den forrige deltagers linje. Thøfner skriver med en vis hyperakkuratesse i appendiks B: »Igangsat på [www.poesi.dk](http://www.poesi.dk) d. 7/2-2001 kl. 14.16. Efter 3 år og 2 1/2 måned, d. 21/4-2004 kl. 23.48, bestod Digt videre af 18.084 linjer, over 100.000 ord« (p. 119). Digtet har ligget på Øverste Kirurgiskes hjemmeside. Her har kun digtets sidste linje været synlig, hvorfor man først, når man har tilføjet en ny linje, kunne se digtet i sin (splittede) helhed. Den version, der forefindes i bogen er en yderst redigeret, dvs. forkortet version, der foregik ved, som Thøfner uddyber, »gentagne gennemlæsninger hvor linjer der ikke havde et eller andet<sup>13</sup> blev slettet. Den endelige version omfatter 1211 linjer, ca. 6,7 % af den oprindelige tekst, og er kun ændret ved almindelig korrektur« (p.119).

Samlet set betyder den afmontering af forfatterfiguren, der praktiseres i *Altings A* et fokus på læsningens, dvs. betydningsproduktionens rolle. Et forhold som Thøfner selv har uddybet i mit interview med ham, nemlig »Er det overhovedet fornuftigt at placere et P-anlæg så tæt på det intetsigende« (*Apparatur* nr. 10, 2004):

Computerpoesien giver rigtig nok en pause fra det »besværlige« forfattersubjekt. Men hvem får egentlig fri? Computerpoesien kan jo sagtens føle og være emotiv og ekspressiv, som f.eks. teksterne i bogens første afsnit viser. Hvad betyder det for læseren at hun ved at der ikke følger egentlige subjekter med teksterne? Det forekommer mig at læseren rigtig nok kan forholde sig mindre til forfatteren, men til gengæld tvinges hun til at forholde sig til sit eget læsende subjekt. Hvis der ikke er andre »tilstede« end tekst og læser, så er der heller ikke andre til at bære ansvaret for den mening der kommer ud af det.

Ikke desto mindre signeres værket til sidst, idet Thøfner fortsætter:

Alligevel tror jeg ikke at læseren udraderer forfatteren som afsender, i dette tilfælde mig. Det kan lyde selvmodsigende, men er det vel egentlig ikke. Det er et spørgsmål om forskellige niveauer. Som forfatter til »Altings A«, spiller jeg en almindelig forfatterrolle, blot på andre niveauer end sædvanligt. Et metaniveau, kan man sige. Situationen svarer for så vidt groft sagt til kunstnere, der udstiller »fundne værker«. Det fritager for kunstnerisk subjektivitet på ét niveau (kunstnerens »sjæl« er ikke at finde i penselstrøget), men ikke på andre niveauer (udvalget, redigeringen, iscenesættelsen, dette at man siger »dette er værd at beskæftige sig med«).

*Altings A* besidder på forskellige niveauer den flertydighed som Lyngsøs netværksprojekt postulerer qua computerpoesiens ukontrollable betydningsmæssige gnidninger og glidninger på 1) sætningsplan, 2) mellem sætningerne, 3) mellem de enkelte tekster og 4) mellem afsnittene i bogen på et mere overordnet plan. Således fungerer det indledende »Forord: Poesi med stort C« ikke som udtømmende forklaringsmodel, men snarere som en lille tankemæssig guide, der velformuleret afmystificerer projektet – suppleret af de to afsluttende appendikser, der henholdsvis uddyber værket tekniske specifikationer og præciserer hvilke tekster, der har fungeret som kildemateriale.

*Altings A* har ikke den store forhistorie i dansk litteraturhistorie. Thøfner har selv i langt mindre skala anvendt Markov-kæden i *Hypoteser for to stemmer* (1998, ny udgave 2002) som er skrevet sammen med Morten Søndergaard, hvor de enkelte tekststykker ikke er signerede. Hvis man fokuserer på forgængere, hvor maskinen og en maskinel tilgang til skriveriet har været tilfældet (uagtet at den konkrete tekstproduktion langt fra alle steder har været automatiseret som hos Thøfner) kunne man trække nogle linjer fra *Altings A* til Alfred Jarry, Franz Kafka, Marcel Duchamp og Raymond Roussel og videre frem til William S. Burroughs, OuLiPo, den danske systemdigtning<sup>14</sup> i 1960erne, Klaus Høecks kybernetiske mursten samt L-A-N-G-U-A-G-E-digterne.<sup>15</sup>

Det giver god mening at sammenholde *Altings A* med Hans-Jørgen Niensens centrale essay om computerpoesi »Poeten med den sorte kasse. Datamaskinepoesi«, der står i essay- og artikelsamlingen *'Nielsen' og den hvide verden* (1968), en bog, der seismografisk indfanger mange af periodens spændende diskussionsemner og problematikker. Her skriver Nielsen at datamaskinepoesien »tjener til yderligere afmytologisering af kunstbegrebet« (s. 49), hvilket *Altings A* selv i dag kan ses som eksempel på.

På to afgørende punkter er *Altings A* svar på Niensens gisninger. Nielsen skriver at, forudsat at eksperimenterne videreudvikles, så vil »datamaskinepoesi (...) i givet fald få et helt andet udseende end poesi, der er skabt i andre medier« (ibid.), hvilket *Altings A* bliver en delvis benægtelse af, idet værket 'kopierer' tidligere tiders non-maskinelle poesityper. Nielsen tvivler i essayet på at datamaskinepoesien er andet end »en umulig drøm, en afsindig utopi«, men han tilføjer at »muligheden for at realisere drømmen [...] imidlertid aldrig [har] været så store som nu. Og kun ved at prøve at realisere den, kan man finde ud af, om det stadig er en drøm eller ej« (ibid.). *Altings A* realiserer denne vision, men resultatet giver ingen forhåbninger om at al fremtidig litteratur vil blive skrevet af computere. Dette ville ikke kun blive forfatterens død, men også litteraturens. Derimod stiller computerpoesien væsentlige spørgsmål om og til litteraturens væsen og receptionen af denne type litteratur vil uvilkårligt også være en forholden sig til hvad der er godt og hvilke, måske problematiske og ekskluderende, kriterier, der knytter sig til en »god« (dvs. oftest: »dyb«, sammenhængende, realistisk genkendelig) litteratur.

## Lakmustesten

I en uautoriseret avantgardistisk lakmustest, der er udtryk for en håbløs reduktionisme, men immervæk kan give et fingerpraj om hvilken type litteratur, der er tale om, kan man sammenstille de to værker med klassiske avantgardedyder såsom opgøret med den emotive forfatterskikkelse, opgøret med kunstnormerne, læserens prominente betydning, værkets chokeffekt, ophævnningen af skellet mellem kunst- og livspraksis, opgøret med kunstinstitutionen og den borgerlige kultur. På hvilke punkter lever værkerne op til disse kriterier og på hvilke punkter gør de ikke? Det skal her understreges at lakmustesten ikke udgør en facitliste for det vellykkede værk, der således hurtigt kan vurderes som godt eller dårligt, men som et forsøg på at indkredse forskelle og ligheder i forhold til avantgardens værkkategori og dets forsøg på nedbrydning af samme.

*Altings A* bryder med den sædvanlige essentialistiske opfattelse af det skabende og ekspressive kunstnersubjekt ved at lade computeren fungere som (en styret) tilfældighedsgenerator i et materiale, der for størstedelens vedkommende ikke er forfatterens eget. *Morfeus* bevarer opfattelsen af forfatteren som en helhed, der dog qua sin strategi, netværkstanken, producerer denne flerstemmighed – i det mindste i forfatterens egen selvforståelse.

*Altings A* gør op med normerne for hvad kunst kan være, idet den gør op med den traditionelle forfatterfigur og stiller spørgsmålet om hvad en forfatter er, kan eller bør være (fx programmør, teksternes iværksætter). *Morfeus* er ligeledes et bud på en anden type litteratur, der tør udfordre det organiske værk – uden dog at ville skrive sig ind i en avantgardistisk værknedbrydningstænkning og uden for alvor at anfægte forfatterfunktionen.

*Altings A* lader læseren få en prominent rolle, idet forfatterens fravær og værkets montageagtige og uorganiske karakter sætter fokus på betydningsproduktionen og dermed på læserens medskabende rolle. Til trods for at værket rent faktisk har inkluderet en metarefleksion i form af et forord, to appendikser plus løbende notater til hvert kapitel, så udgør disse hjælpemidler en kontekstualisering af projektet, ikke en forklaring. *Morfeus* lader ligeledes læseren få en prominent rolle i tolkningen af »netværksforbindelserne« som de poetikalske tekster imidlertid straks kortlægger, hvilket ikke udfordrer, men belærer og til en vis grad pacificerer læseren.

*Altings A* besidder en vis chokeffekt via de abrupte sammensætninger, der er velkendte manøvrer, i det mindste for litteraturhistorikeren,<sup>16</sup> men ikke desto mindre er de stadig væk svære at gribe for den rationelle tanke (der jo i sidste instans er tekstanalysens motor) og de udgør derfor til stadighed en provokation og en anfægtelse. *Morfeus* forvirrer og chokerer (=overrasker) ligeledes i det grafiske. Bogen er svær at finde rundt i og man fortaber sig let i andet end det egentligt tiltænkte.

*Altings A* ophæver ikke skellet mellem kunstpraksis og livspraksis, idet værket trods betydelige ran, ikke intervenserer i virkeligheden men qua sin indpakning (bogomslag m.m.) markerer at det er et kunstprodukt.<sup>17</sup> En form for indirekte intervention er dog fremvisningen af de faste formers sproglige redundans. Der er heller ikke tale om et angreb på kunstinstitutionen og den borgerlige kultur (der i

givet fald understøtter denne guerillavirksomhed i form af arbejdslegater fra Statens Kunstfond – se værket kolofon). *Morfeus* ønsker heller ikke at ophæve denne grænse mellem kunstpraksis og liv og angiver både Autorkontoen (Dansk Forfatterforenings støttepulje), Litteraturrådet, Statens Kunstfond samt Kunstrådets fagudvalg for litteratur som dem, der har støttet udarbejdelsen af værket.

I *Altings A* markeres ikke en eksplicit forholden sig til avantgardestrategierne som værket jo i høj grad betjener sig af. Uden for værket, i førnævnte interview i *Apparatur*, tager Thøfner afstand fra avantgarden og dennes klassiske kamp mod kunstinstitutionen: »Peter Bürger har jo beskrevet avantgarden som en reaktion mod og et spil med kunstens institutioner. Mange udgaver af den slags reaktioner og spil foregår stadig i kunstens verden, og virker ofte sært ligegyldige og infantile.« Men Thøfner er ikke afvisende over for termen avantgarde som betegnelse for det som er »anfægtende«, det som ikke »allerede er fordøjet og rubriceret« og som strategier, der »kan pirke til nogle af de måder vi tænker om tekster, læsning og skrivning på«. I *Morfeus'* er der derimod flere steder tale om et eksplicit opgør med avantgarden.

Årsagen til afstandtagen fra avantgardebegrebet kan måske ligge i avantgardens kritik af kunstinstitutionen og den borgerlige kultur – en kritik der ikke længere er så oplagt i dag som i fx dadaisternes 1910'ere og surrealisternes 1920'ere, i hvert fald hvad kunstinstitutionen angår. Kunstinstitutionen er blevet mere rummelig og kan således ikke længere udelukkende betragtes som en repressiv faktor (selvom den nuværende VK-regerings applicering af New Public Management-strategier, politiseringen af Danmarks Radios bestyrelse samt centraliseringen og den indirekte anfægtelse af armslængde-principper inden for kunststøtten udgør en potentiel trussel). Kritikken af kunstinstitutionen er i dagens kunst mest spil for galleriet, dvs. et spil, der spilles for at komme inden for på galleriet og derfra videre til museernes katedraler, hvorimod en egentlig unddragen sig disse merkantile og mediemæssige implikationer, ikke kan iagttages i dag. Måske er det på tide at bevæge sig hinsides denne dikotomi? Et andet punkt er nedbrydningen af skellet mellem liv- og kunstpraksis. Forholdet mellem kunst og livspraksis udgør inden for litteraturen et vanskeligt område. Litteraturen har sværere ved at fjerne sig fra indholdssiden og fra bogmediet uden at bevæge sig helt over i billedkunsten, hvor der som bekendt eksperimenteres meget med konceptuel og virkelighedsintervenierende kunst – en vej, som litteraturen, hvis man undtager den visuelle litteratur, har sværere ved at følge andet end ved at skrive om »virkeligheden«, hvorved den kun bekræfter sin status af kunstprodukt. En helt tredje ting er avantgardebegrebets historie. Hvordan være 'fortrop', når man repeterer strategier fra bevægelser hvor overskridelse og formel fornyelse var credoet?

At Thøfner i interviewet alligevel trækker nogle tråde fra sit værk til franske OuLiPo og den danske systemdigtning (som man med visse forbehold godt kunne klæbe etiketten »avantgarde« på) er interessant. Måske (med et meget stort M) skulle man i fremtiden erstatte avantgardebegrebet med et begreb, der kunne rumme den eksperimenterende litterære tradition uden at være belastet af avantgardebegrebets forhistorie og teoretiske implikationer? Avantgardens anti-tradition er selv blevet tradition. En tradition, et reservoir af strategier, der kan fornys uden på megalomanisk vis at hævde at den er fortroppen men derimod en (sprog)kritisk og

eksperimenterende tradition ved siden af mange andre? Teknikkerne fra 1910'erne, 1920'erne og 1960'erne er kommet på tilpas afstand og nye teknologiske innovationer er kommet til, således at avantgardestrategierne kan genopdages af nye nysgerrige sjæle uden det hængedynd, der er bundet til avantgardens overskridelsesmetafysik, idet disse strategier netop er blevet teknikker, en udvidelse af det retoriske apparat. To nye eksempler, der åbner denne diskussion, har set dagens lys.

## Noter

- 1 Andre konkrete oplevelser: som 10–11-årig på folkeuniversitetets astronomihold at følge rumsonderne Pioneer 10 og 11; at se Bachs *Tocatta og fuga i d-mol* udfolde sig på fjernsynet som et »symmetrisk søjlediagram i bevægelse, en fontæne af toner og farver«; at se »Eliza«; at undersøge familiens »lynmuseum«, en glassten, der har indfanget et lyn; at køre på Autobahn med vejen som pladespiller og bilen som pickup; at høre The Orb på Roskilde Festivalen; at læse Michel Serres' genrenedbrydende værk *Genese* første gang. Andre generelle erfaringer fokuserer på rim, terziner og figurdigtning, på at skrive med hele kroppen; på flerstemmighed og netværk. Især den konkrete erfaringsdel kunne sagtens kritiseres for at være udtryk for en notorisk efferationalisering, der præger *Morfeus* som helhed: At de enkelte dele død og pine skal kunne rummes af én og samme poetik.
- 2 Brandmanden stammer (dette oplyser Lyngsø ikke) fra Ernst Haeckels *Discomedusae* fra bogen *Kunstformen der Natur* (1905). Tegningen findes også aftrykt i tidsskriftet *Kritik* nr. 155/156, 2002 (p. 107), hvilket med stor sandsynlighed er det sted, hvor Lyngsø har taget den fra, idet han, i en helt anden forbindelse, netop henviser til dette specifikke nummer af tidsskriftet i sin bog.
- 3 Orfeus-myten er, i modsætning til Morfeus, ikke just et ubeskrevet blad i litteraturen. Senest har Elizabeth Friis i sin publicerede guldmedaljeafhandling *Hvad er en digter?* (Syddansk Universitetsforlag, 2004) undersøgt hvordan Orfeus-tematikken optræder i litteraturen.
- 4 Hvilket for Lyngsø er definitionen på en dårlig digter, hvilket jeg ikke hævder Lyngsø er. Jeg hævder blot at de traditionelle digte, hvis grafiske forskudthed prøver at puste liv i dem, hører til den absolut svageste del af *Morfeus*, hvorimod poetikkerne (trods deres forsøg på at kvæle læseren i en velment omfavelse) og især de grå lister samt figurdigtene gør *Morfeus* til et værk, der alene på grund af sit format og sine ambitioner, ikke kan eller bør blive oversat i den nyeste danske litteraturhistorie – uden dog som dagbladskritikken at ville udråbe det til det mesterværk. Et hovedværk i Lyngsøs egen produktion er det selvsagt.
- 5 »De nøglebegreber, som Lyngsø anvender om sin egen poesi, nemlig 'flerstemmighed' og 'verdensvendthed' er således ikke kun et spørgsmål om at konstruere forskellige 'spor' igennem teksten (...) men også i høj grad om at skabe et poetisk sprog, hvor flere sociale kontekster har en afsmitning på det digteriske sprog. Og i Lyngsøs værker møder man (...) i voldsom grad kun én poetisk stemme, der taler monologisk, sagligt videnskabeligt og kontrolleret ud i det tomme rum« (Peter Stein Larsen i *Kristeligt Dagblad*, citeret efter *Politiken*, lørdag d. 11. september 2004).
- 6 En anden parallel kunne være den unge digter Ursula Andkjær Olsens digtsamling *Lulus sange og taler* (2000), som Lyngsø med sikkerhed har læst, idet han anmeldte værket i *Politiken* (i øvrigt dårligt).
- 7 Man kunne nævne Duchamps berømte signatur på sit pissoir: »R. Mutt«, der trods ordspil og anvendelsen af et andet navn, immervæk underskriver værket med »Duchamp«.
- 8 Fodis Jannidis (red.): *Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs* (1999) og Sèan Burke: *Death and Return of the Author* (1992).
- 9 Den distinkte udeladelse af adjektiver og substantiver som man kender fra en væsentlig inspirationskilde, nemlig Gertrude Stein.
- 10 En stil, der i anden halvdel af nittenhalvfemserne og frem til i dag er blevet videreført i

tidsskriftet og forlagsvirksomheden *Øverste Kirurgiske* (især hos navne som Thomas Krogsbøl og Jens Blendstrup) samt i et mere vægtigt og særpræget forfatterskab som Simon Grotians værker fra 1987 frem til idag.

- 11 McHale påpeger i »Poetry as Prosthesis« fra *Poetics Today* 21:1 (2000) ligheden mellem den prosa, som Hartman producerer via computerprogrammet Prose og lyrikken fra den såkaldte New Sentence poetry, digtere som Ron Siliman el. Rosmarie Waldrop. Hvorfor denne lighed? 1) Computeren er indstillet efter gældende normer og 2) moderne lyrik indeholder samme form: »contemporary modes perhaps involve forms of disjunction similar to those occurring in computer-generated texts» McHale 2001:11) 3) de tekster, der er tættest på computerteksten har måske en eller anden »mekanisk« frembringelse, med eller uden computer. Konklusion: »There is a good deal of evidence tending to confirm this last possibility; that is, that contemporary disjunctive poetry is, in many cases, machine poetry«(ibid.) Udfordringen ligger således i: »(...)to discover a nontrivial, well-motivated, versatile, and (nearly as possible) exhaustive typology adequate to encompass this diverse phenomenon« (ibid.).
- 12 Som i det virkelige liv, hvor det ikke var Anders Fogh Rasmussen selv, der skrev sin nytårstale i 2003, men derimod en repræsentant fra Dansk Industri, der leverede grundstammen. Det står hen i det uvisse om der var tale om et forsøg på at demontere forfatterfunktionen eller om det var en særlig liberalistisk bugtalerteknik, der var færde her.
- 13 Det havde unægteligt været interessant med en uddybning eller præcisering af det »et eller andet« som Thøfner anfører som kvalitetsmærkningen af fragmenter i fællesdigtet, idet det ville kunne indkredse hvad, der kendetegner 'god' (måske skulle man hellere sige 'interessant') litteratur.
- 14 Man kunne for eksempel nævne Hans-Jørgen Nielsens 'datamaskinepoesi', nemlig 'stokastisk prosa', der er resultatet af nogle forsøg på en NCR-maskine i 1964 – og som optræder i Nielsens debutdigtsamling *at det at* fra 1965. En tekst, der efter udskiftning af substantiverne, optræder i Nielsens viltre romaneksperiment *Den mand der kalder sig Alvard* fra 1970 (se Kromann: »Et slag for et overset monster. Hans-Jørgen Nielsens *Den mand der kalder sig Alvard*« i *Kritik* nr. 164, 2003).
- 15 Jeg trækker her igen på Brian McHales artikel »Poetry as Prosthesis«.
- 16 Jeg ser her – midt i korrekturlæsningen – at Thøfner på sin weblog på [www.synopsis.dk](http://www.synopsis.dk) d. 26. og 27. november er begyndt at elaborere på lighederne mellem computerpoesien og den særegne skizofrene skrift. Et interessant og med sikkerhed ikke helt uproblematisk foretagende, som man kan (må og skal) tage op på et senere tidspunkt.
- 17 Et radikalt eksempel kunne være Claus Beck-Nielsens meget omtalte 'biografi' *Claus Beck-Nielsen 1963–2001* (2003).