



## **Billeder af en Karma Cowboy**

**- buddhistiske aspekter af Dan Turèlls digtning**

**Michael Nonboe, maj 2003.**

<b>1. Indledning</b> .....	<b>3</b>
<b>2. Tresserne og 'østens visdom'</b> .....	<b>7</b>
<b>3. Skrift og oprør hos den tidlige Dan Turèll</b> .....	<b>11</b>
<b>3.1 Skriftens oprør</b> .....	<b>12</b>
<b>3.2 Skriften som meditation</b> .....	<b>16</b>
<b>3.3 Skriftens ledsagere i strømmen: stofferne og jazzen</b> .....	<b>19</b>
<b>4. Karma Cowboy – den folkelige vending</b> .....	<b>23</b>
<b>4.1 Et nyt åndedræt</b> .....	<b>23</b>
<b>4.2 "Den store Båd": folkelig buddhisme</b> .....	<b>25</b>
<b>4.3 Den etiske vending</b> .....	<b>29</b>
<b>4.4 Den umystiske nærværspoesi</b> .....	<b>34</b>
<b>4.5 "At være hvad man gør": "så mange yogaer"</b> .....	<b>47</b>
<b>5. I kølvandet på Karma Cowboy</b> .....	<b>55</b>
<b>5.1 Hverdagens buddhisme i Vangede og Storbyen</b> .....	<b>55</b>
<b>5.2 Zen-fortællinger</b> .....	<b>57</b>
<b>5.3 Mentalt manifest: buddhistisk identitetsopløsning</b> .....	<b>63</b>
<b>6. Tanker om tavshed og tankeløshed: den sidste trilogi</b> .....	<b>65</b>
<b>6.1 Resignation til intethedens tavse poesi</b> .....	<b>65</b>
<b>6.2 "Hårdt arbejde at finde Tomheden"</b> .....	<b>68</b>
<b>7. Afslutning</b> .....	<b>72</b>
<b>7.1 Nogle overvejelser over receptionen af Turèlls buddhisme</b> .....	<b>72</b>
<b>7.2 Afrunding</b> .....	<b>75</b>
<b>8. Bibliografi</b> .....	<b>79</b>
<b>9. Abstract in English: Images of a Karma Cowboy</b> .....	<b>84</b>

## 1. Indledning

”Velkommen, mine damer og herrer  
Velkommen  
Velkommen, alle sammen”

[3D, p. 9]

I sommeren 1976 bliver den unge digter Dan Turèll spurgt om hvilke bøger han selv læser og lader sig inspirere af. Turèll svarer kort og godt at hans læsning stort set ikke indbefatter dansk litteratur, men at den i stedet er rettet dels mod østen og dels mod det amerikanske – i fordelingsforholdet 50/50<sup>1</sup>. Den københavnske Karma Cowboy har efter eget udsagn haft denne titels tvedeling helt fra begyndelsen af forfatterkarrieren. Andetsteds i interviewet siger Turèll om sit forhold til det religiøse aspekt af tilværelsen at han er erklæret buddhist – og i øvrigt særdeles kritisk overfor vestens kristne tradition. I trit med denne utvetydige bekendelse til østlige tanketraditioner som også findes overalt i Turèlls værker, skulle man tro at forfatterskabets læsere og fortolkere ville fordele deres interesse ligeligt mellem østen og vesten. Sådan har det imidlertid ikke forholdt sig. Overalt i receptionen er det forholdet til USA der fremhæves, og specielt er der skrevet meget om inspirationen fra beatgenerationen. Her kan man da også meget favorabelt slå to fluer med et smæk, for beatforfatterne vendte sig jo også mod øst, og derfor har Turèll vel sin buddhisme fra dem – eller hvad?

At man vælger at lægge stor vægt på forholdet til de amerikanske beatforfattere, er der i og for sig ikke så meget at sige til. De er uden tvivl den vigtigste inspirationskilde for (især den unge) Dan Turèlls forfatterskab. Og så er beatgenerationen jo noget lettere at gå til end en uoverskuelig og fremmedartet tradition som den buddhistiske: man ved omtrentlig hvilke forfattere og værker der er centrale at konfrontere, sproget er tilgængeligt, og der er ikke den kulturelle barriere som man møder når man skal prøve at forstå tankegangen i fx Diamantskærersutraen. At vanskeligheden ved at nærme sig dette aspekt af forfatterskabet ikke er nogen undskyldning for at forsømme en sådan læsning turde være indlysende. Ligesom en sådan læsnings vanskelighed ikke er ensbetydende med dens umulighed. Måske er det faktisk muligt at lave en læsning af forfatterskabet i forhold til dets østligt orienterede – og specielt buddhistiske – aspekter. Ganske vist er kildefeltet umuligt at overskue som helhed, men det er dog muligt at tilegne sig et rimeligt overblik over de store linjer i de buddhistiske traditioner gennem oversættelser og introduktioner. Og ganske vist ville det være en fordel

---

<sup>1</sup> René Højris: *Dan Turèll – samtale og introduktion*, p. 47.

om man havde læsefærdigheder i indisk, kinesisk, tibetansk og japansk, men måske er det ikke nødvendigvis en forudsætning for at kunne behandle det buddhistiske aspekt af Turèlls forfatterskab på nogenlunde kvalificeret vis. Troen herpå har i det mindste været udgangspunktet for nærværende forsøg på at rette op på den hidtidige Turèll-receptions overfladiske behandling af det orientalske mellemværende.

Der er selvfølgelig de der vil mene at forsøget er megalomant, idet det undervurderer kulturkløften og nærmer sig en tradition som er fuldstændig utilgængelig for os. Mod dem kan Turèll selv bringes ind som forsvarer: ”’Kulturkløft’. *Up yours!* / & rend mig i den...” (HH, p. 41). Turèll er ikke bange for at kaste sig over de fremmedartede tanker blot fordi en og anden fremturer med et credo om ”en uoverstigelig kulturel barriere”. I en af sine mange mediemontager, ”Karma-Karrusellen”, harcelerer Turèll over en dominerende forestilling om ”at buddhismen er en fjern fjern orientalsk idé som ingen rigtigt forstår noget af uden for Nationalmuseets arkivskabe.” (MMM, p. 93). Efterfølgende argumenterer han for ”[h]vor tæt disse idéer er på enhvers liv (og det er nu som altid det det drejer sig om)” (ibid.). Turèll synes at mene at de fremmedartede tanker er tænkt af mennesker som os, og i tilknytning til det menneskeliv som vi alle må leve, ergo kan vi også forsøge at forstå dem. Selvom Turèlls påfaldende ligefremme og ubekymrede indoptagelse af østens tænkning i en vestlig kontekst naturligvis er knyttet til en bestemt diskurs i en bestemt historisk periode, er der for mig at se ikke noget i vejen for at vi som nutidige læsere forsøger at ruste os med lidt af den samme frygtløshed, når vi går i lag med dette (ganske vist) vanskelige aspekt af forfatterskabet. Desuden har ikke så få vestlige filosoffer og digtere med lignende frygtløshed kastet sig over buddhismen. Flere af disse har i øvrigt været vigtige inspiratorer for min egen interesse for buddhismen, fx Arthur Schopenhauer og Martin Heidegger for ikke at tale om mange af digterne i Turèlls egen generation, som jeg skal komme nærmere ind på i et indledende tidsbillede af tresserne.

Men selvfølgelig må man besinde sig på de vanskeligheder som knytter sig til beskæftigelsen med de orientalske tænkningstraditioner. Derfor skal en vis ydmyghed da også slås an med det samme. Læsningen her nærer ingen illusioner om at være i stand til – med religionshistorisk alvidenhed om de buddhistiske traditioner – at gå tilbage til kilderne og kortlægge i detaljer, hvori Turèlls buddhistiske tankegods består, og hvorfra det oprindeligt stammer. Det centrale er ikke religionsvidenskabelig og filologisk eksakthed med hensyn til

Turèlls specifikke arv fra den ene eller den anden tradition, men snarere hvordan han bruger den i sit forfatterskab, hvordan den viser sig såvel tematisk som formmæssigt. Desuden kan forfatterskabet ikke uden videre knyttes til én bestemt tradition idet Turèll er inspireret af østlig tankegang i bred synkretistisk forstand<sup>2</sup>.

Nærværende skrift kan betegnes som en gennemgang af Dan Turèlls forfatterskab med orientalsk tænkning som bærende optik. Hovedvægten er lagt på det jeg vil betegne som forfatterskabets vigtigste spor: de store digtsamlinger. Det drejer sig først og fremmest om *sekvens af MANJANA* (1973) og *Karma Cowboy* (1974) – det oplagte hovedværk i denne sammenhæng – samt de tre digttrilogier: den sorte ”overgrunds”-trilogi (1970-71), *Storby-trilogien* (1976-77) og den sidste trilogi (1989-93). Også andre værker vil blive behandlet undervejs, men altså primært de nævnte. Enkelte spor i forfatterskabet vil blive helt forbigået, fx krimierne der i den aktuelle optik ikke er skønnet tilstrækkeligt relevante.

Efter kapitel 2's introducerende portræt af tressernes (og ikke mindst kunsten i dette årtis) forhold til ’østens visdom’, vil de forskellige faser af forfatterskabet blive gennemgået. Med enkelte undtagelser vil læsningen gå kronologisk frem med henblik på at påvise afgørende brud i forfatterskabet og frem for alt hvordan disse brud afspejler ændringer i Turèlls forhold til buddhismen. Det centrale og omfattende kapitel 4 er viet til hovedværket *Karma Cowboy*, og her spilles der i høj grad op mod det billede som tegner sig af det tidlige forfatterskabs (1969-73) buddhisme i det forudgående kapitel 3. Målet hermed er at vise hvordan det centrale kursskifte i forfatterskabet med *Karma Cowboy*, ofte benævnt ”den folkelige vending”, spejler sig i en samtidig og afgørende vending i forholdet til buddhismen. Turèll taler selv om at være ”hoppet over i den store båd”, og det betyder kort forklaret at han hopper fra en indadvendt og elitær Hinayana-lignende buddhisme over til en mere folkelig, åben og venlig Mahayana-buddhisme – samt til dennes aflægger zen-buddhismen. Det lange *Karma Cowboy*-kapitels centrale anliggende er ikke så meget den blotte konstatering af denne vending som det er at undersøge en række centrale træk ved dette hovedværk som relaterer sig til de nye buddhistiske aspekter. I det efterfølgende kapitel 5 skal det buddhistiske aspekt forfølges ind i det senere forfatterskab. De folkelige takter fra *Karma Cowboy* fortsættes i værker som *Vangede billeder* og *Storby-trilogien* der udkommer i de følgende år. Men mod

---

<sup>2</sup> For et hurtigt overblik over blot nogle af de østlige visdomsbøger Turèll læste, se Peder Bundgaards opremsning i *Superdan*, p. 255.

slutningen af forfatterskabet tager det buddhistiske aspekt atter en vending. I den sidste trilogi fra årene 1989-93 bryder en gennemført pessimistisk og illusionsløs tone frem som på visse måder – trods en række vigtige forskelle – minder om det tidlige forfatterskab. Således fremtræder i forfatterskabets grundtone og forhold til buddhismen en cirkelbevægelse.

I praksis vil fremlæsningen af denne bevægelse ske gennem en række nedslag i forfatterskabet med fokus på forholdet til buddhismen. Under (tilstræbt kortfattet) inddragelse af de nævnte buddhistiske hovedtraditioner vil jeg vise nogle centrale aspekter fra disse som Turèll trækker på. De afgørende skred behandles grundigt undervejs for afslutningsvist at blive sammenføjet i et komprimeret overbliksbillede. I forbindelse med dette afslutningsvise vue vil jeg tillige pege på hvor radikalt min læsning af buddhismen i Turèlls værker adskiller sig fra den hidtidige receptions overfladiske behandling af dette aspekt.

I forsøget på at inddele forfatterskabet i forskellige faser hvorimellem de nævnte skift i forfatterskabets buddhimerelation finder sted, kommer man uvægerligt til at foretage nogle vertikale snit ved bestemte årstal. Fx sættes der i min fremstilling et i 1974 hvor en ny dagsorden sættes med *Karma Cowboy*. Et sådant snit må naturligvis betragtes som lidt af en tilsnigelse for så vidt som der reelt set oftest er tale om glidende overgange snarere end skift fra den ene dag til den anden.<sup>3</sup> Pointen er at enhver læsning der benytter sig af sådanne vertikale snit i et forfatterskab, må besinde sig på at det hviler på nogle konstruktioner som ikke er uanfægtelige. De formår med andre ord ikke at tage højde for hver en detalje i værket. Til gengæld skaber de et brugbart overblik som muliggør læsninger (som denne) af et helt forfatterskab i ét hug.

Desuden skal det indledningsvist nævnes at min behandling vil fokusere på forfatterskabets tekster, ikke på omkringliggende biografiske fakta. Hvor detaljer af biografisk observans alligevel er skønnet relevante og oplysende, er de medtaget i noterne. Her vil man tillige finde citatangivelser for den sparsomme sekundærlitteratur om Turèll som er fundet værd at citere samt for de anvendte bøger om buddhisme m.m. Overalt hvor der citeres fra Turèlls egne værker, sker det med brug af forkortelserne fra bibliografien bagerst.

---

<sup>3</sup> I denne forbindelse kunne det således indvendes at der allerede er ansatser til en afstandtagen fra det tidlige forfatterskab i *sekvens af MANJANA* fra 1973.

## 2. Tresserne og 'østens visdom'

"Og det troed' vi så som vi troed' på alt  
der ku' sparke os ud i transcendensen"  
[Niels Skousen: "68"]

I dag hører man sjældent om hvad vi i vores kulturkreds bredt og populært kalder "østens visdom" – heller ikke indenfor kunstens verden. Kun hos enkelte af nutidens forfattere, fx Niels Frank, Søren Ulrik Thomsen og Peter Laugesen, kan man finde spor af en zenbuddhistisk inspiration. Går vi imidlertid blot 30 år tilbage i tiden – til sentresserne og halvfjerdserne – ser billedet ganske anderledes ud. På det tidspunkt er ord som zen og karma på manges læber – og især de unges. For det er dem, de såkaldte unge '68-ere, der står i centrum for det kulturelle oprud der finder sted på dette tidspunkt: senere kendt under betegnelsen ungdomsoprøret.

Dette oprør retter sig mod den etablerede civilisation og kultur og finder sted på mange fronter – hvorfor det kan være vanskeligt at resumere kort. Jeg skal imidlertid forsøge ved hjælp af et par citater at give en pejling af tidsånden. Skudsmålet for ungdomsoprøret er kort sagt det bestående samfunds stivnede værdigrundlag og livsmønster. Det skal der ruskes op i: frihed og forandring er nøgleord, verden er ny og alt kan lade sig gøre. Livsstil er ikke noget man har, men noget man eksperimenterer med. Skuespilleren Iben Nagel Rasmussen der dengang var kæreste med rocklyrikeren Eik Skaløe og befandt sig midt i begivenhederne, giver følgende fine tidsbillede:

"Verden åbnede sig. Vi var med til at skabe et nyt åbent samfund. Væk med våbnene. Frem med fællesskabet og varmen. Antallet af militærnægtere blev mangedoblet. Efterkrigstidens politiske is var ved at smelte. Vi var så mange og vi åndede og åndede på bræen for at få den til at kælve og den kælvede: med blomsterbørn, med folkemusik, med beatmusik, med nye måder at klæde sig på, med nye ord."<sup>4</sup>

Med den karakteristiske gentagelse af "vi" indfanges den fællesskabsfølelse som karakteriserer den unge generation – og med billedet af bræen der kælver konstateres hvad

---

<sup>4</sup> Iben Nagel Rasmussen i kommentarerne til Eik Skaløes *Breve til en veninde*, p. 18.

generationen er fælles om: det nye. Og hvad er så det? Ja, på den ene side accentueres de håndfaste politiske og samfundsmæssige aspekter, som er mulighedsbetingelsen for det nye åbne samfund. Og på den anden side er der et mere bredt og broget aspekt som vi kan kalde: det nye liv – eller ungdomsgenerationens nyåbnede livsstilseksperimentarium. Og hvad dette indeholder står i sagens natur åbent og kan kun indkredses antydningvist – hvad det også bliver i citatet. Det nye livs åbne felt resulterer i ikke så få åbninger, og en af de vigtigste er den mod 'Østen':

”Den nye velstandsgeneration vrængede ad forældrenes materielle ræs og arbejdslivets tempo. Man blev høj og skæv, droppede eller flippede ud, gik i farvestrålende gevandter, tog på dannelsesrejse til Nepal, kastede sig over orientalske religioner med deres vejledning i kontemplation og tidsophævelse – eller opsøgte de kunstige paradiser gennem euforiserende stoffer og psykedelisk musik.”<sup>5</sup>

Citatets nære sammenstilling af den orientalske orientering og de euforiserende stoffer er ikke tilfældig. De to hænger tæt sammen for mange i perioden, ikke mindst for de der lader sig inspirere af den indflydelsesrige amerikanske hippieguru Timothy Leary der i midten af tresserne skriver bøger om LSD-erfaringer som nøglen til forståelse af den tibetanske dødebog. Den mest foretrukne af de orientalske religioner er imidlertid zenbuddhismen som i løbet af 50'erne har opnået stor popularitet i USA. Det skyldes især den lærde japanske zenpraktiker D.T. Suzuki der i årene 1949-57 for anden gang opholder sig i USA – første gang er i årene 1897-1909. I begge perioder forelæser han om zenbuddhisme og religion på forskellige universiteter og inspirerer herigennem en mangfoldighed af mennesker: religionsforskere, kunstnere, musikere, filosoffer, psykologer, teologer og spirituelt søgende.

For eftertidens udbredelse af zenbuddhismen er det især af stor betydning at der blandt tilhørerne sidder en række af de forfattere som senere skulle blive kendt som ”beatgenerationen”. Mange af disse bjergtages af forelæsningerne og tager som følge heraf på klosterophold i Japan, fx Gary Snyder. Andre bliver i USA og ”nøjes” som Allen Ginsberg og Jack Kerouac med at bruge zenbuddhismen som inspiration for deres (nye måde at skrive) tekster. Men som det sker med alt der er hot i USA, kommer zenbuddhismen selvfølgelig også til Europa. I første omgang optages den af prominente navne som C.G. Jung, Martin Heidegger og Mircea Eliade som alle lader sig inspirere af D.T. Suzuki. Det er i 50'erne. Men

---

<sup>5</sup> *Gyldendals Verdenslitteraturhistorie*, bd. 7, Gyldendal, 1995, p. 28f.



den såkaldte Suzuki-effekt<sup>6</sup> bliver først for alvor synlig i '60-erne hvor hippierne tager "beat-digterne" til sig som forbilleder og (bl.a.) herigennem bliver inspirerede af zenbuddhismen.

En anden vigtig kanal for populariseringen af zenbuddhisme er uden tvivl rockmusikken. Hvor det jo langt fra er alle i tiden der faktisk får læst Kerouac og Ginsberg, for ikke at tale om Suzukis introducerende bøger om zen, er det til gengæld vanskeligt for enhver at komme uden om tidens populærmusik (man kan som bekendt nemt lukke øjnene, men vanskeligt ørerne). Rockmusikken (eller beatmusikken, med hvilket navn koblingen jo allerede er antydet) er som bekendt hippiernes samlingspunkt, og dennes skabere har oftest læst de musikalske "beat-digtere". Eller også er de blevet inspireret ad anden vej: i hvert fald har store dele af den nye musik et mellemværende med 'Østens visdom'. Fx en hel genre: den psykedeliske musik – men måske vigtigst af alle The Beatles, som også har været på den obligatoriske dannelsesrejse til Østen.

Ved siden af den brede indoptagelse af tankerne fra det fjerne Østen, som primært finder sted gennem populærkulturelle kanaler som rocken, kan man også spore en stigende optagethed af især zenbuddhismen i andre dele af kunsten. Som perioden byder på et opgør med de bestående værdier i samfundet, således udfoldes også et opgør med det etablerede indenfor kunsten, heri med selve kunstinstitutionen. Den traditionelle borgerlige kunsts værdier udfordres, og det sker bl.a. gennem en sprængning af dens former og genrer. Man eksperimenterer som det ikke er set siden de historiske avantgardebevægelser i starten af århundredet (dadaismen, futurismen, etc.) – herom vidner bl.a. Hans-Jørgen Niensens essaysamling *'Nielsen' og den hvide verden*, der samler en række artikler trykt i *Information* i årene 1963-68. Hvad der i dette regi især er af interesse ved Niensens skildring af avantgardekunstens nyorientering er, at han tilsyneladende sammenstiller en række essays om vidt forskellige (kunst- og andre samtids-)fænomener, men at de dog synes at have et fælles anliggende. Det drejer sig om en ny og sensibel type omverdenserfaring, en anderledes måde at være tilstede i verden på end den vi er vant til fra den vestlige kunst- og tænkningstradition. Den ligner på mange måder zenbuddhismens og kan lidt kækt benævnes: den nye *zensibilitet*<sup>7</sup>.

---

<sup>6</sup> Benævnelsen stammer fra en af nutidens betydeligste forskere i zenbuddhisme, den franske poststrukturalist Bernard Fauré, som bl.a. har behandlet Suzuki kritisk i bogen *Chan Insights and Oversights*, se især kapitel 2: "The rise of Zen Orientalism".

<sup>7</sup> Udtrykket bruges af Christian Dorph i artiklen "Niensens' hvidunderlige verden" bragt i bogen *Portræt af et forfatterskab: Hans-Jørgen Nielsen*, Tania Ørum (red.), Forlaget Spring, 2001.

Denne omverdenserfaring har, modsat det vestlige centralperspektiv som vi bedst kender fra renæssancen, ikke noget fast forankringspunkt i form af et jeg, men karakteriseres i stedet som ren horisontalitet. Alle samlingens essays handler enten om kunst (høj som lav i ny sideordning) eller om Nielsens (opløste) subjektoplevelse: attituderelativismen og dens (h)vide horisontalitet. Dog med undtagelse af det næstsidste som bærer titlen: ”Plask! Det er bare en frø der hopper i en gammel dam. Zenbuddhisme”. Essayet synes at stå underligt for sig selv og paralleliteten til de øvrige essays udfoldes ikke, men røbes dog antydningvist i Nielsens ordbrug: konkretionen, horisontaliteten, fænomenalismen, hinsides dualismer samt i forbindelse med fraværet af metaforer i haiku-digtningen. Og det er præcis herfra Nielsen har sin zenbuddhistiske inspiration: i 1963, altså året hvor han påbegynder sine essays, har han nemlig udgivet bogen *Haiku – Introduktion og 150 gendigtninger*. Og den hører med til historien om Nielsens (h)vide verden og til det større billede af tresserkunstens mellemværende med zenbuddhismen.

A propos haiku hører en række andre tresserlyrikere med hang til denne form også med i tidsbilledet. Det drejer sig fx om Peter Laugesen, Per Højholt, Ivan Malinowski – og selvfølgelig Dan Turèll. Alle disse har i mere eller mindre stringent form benyttet sig af den japanske haikuform som er tæt knyttet til den japanske zenbuddhisme. Netop den divergerende stringens er vigtig at medtænke – og vel at mærke som noget tilladeligt. I Hans-Jørgen Nielsens forord til sin haikubog angiver han følgende formelle krav til et haiku: den angiver en årstid, den er del af en zenbuddhistisk tilværelsesbetragtning, den skyr metaforen og den har som regel 17 stavelser. Det sidste er dog ikke noget dogme understreger han – og det forbehold havde han gjort bedre i også at gøre gøre gældende for de andre formkrav. Det mener i hvert fald Nikolaj Rønhede der plæderer for en slækkelse i formkravene på baggrund af en undersøgelse af den klassiske japanske haikutradition (Basho, Buson etc.). Allerede her overholdes haikuens formkrav ikke slet så strengt som dens vestlige reception har haft for vane at påstå. Med udgangspunkt i de slækkede formelle krav opridses herefter ”en grov skitse af en (stadig kun) begyndende dansk haiku-tradition”<sup>8</sup> som (ikke overraskende) har aner i den amerikanske tradition: de førnævnte ”beat-digtere” Ginsberg, Kerouac og Snyder har alle benyttet formen. Men ligeså vigtig er den af bl.a. Turèll og Laugesen flittigt læste

---

<sup>8</sup> Nikolaj Rønhede: ”Omkring haiku”, in: *K&K* 93, 2002, p. 31.

Ezra Pound. Et af hans mest kendte værker er det haikulignende digt ”In a station of the Metro” fra 1913:

”The apparition of these faces in the crowd:  
petals on a wet, black bow”

Vender vi os mod de danske arvtagere tegner Malinovski og den tidlige Højholt sig for en relativt løsagtig og kortvarig omgang med genren. Laugesen og Turèll bruger ligeledes genren frit, men fastholder den modsat de førstnævnte som inspiration over en lang årrække. Turèll synes aldrig at give helt slip på haikuen – og hos Laugesen kan man da også finde digte af haiku-lignende karakter i de fleste bøger lige fra debuten i 1967 til de seneste digtsamlinger, bl.a. *Når engle bøvser jazz* fra 1998. Et typisk haiku-digt fra Laugesens hånd kan lyde som følger: ”Tæt fin regn / en orange sok / tabt på fortovet”<sup>9</sup>. Men zen-inspirationen begrænser sig ikke til haiku-digtene, når det gælder Laugesen og Turèlls tidlige forfatterskaber. Den kan, som jeg skal komme nærmere ind på i næste kapitel, udvides til at gælde deres skrift-praksis i det hele taget. Den er nemlig stærkt inspireret af ”beat-digterne” og deres zenbuddhisme som Laugesen og Turèll er blandt de første i Danmark til at opdage. I Laugesens tekster kom den buddhistiske inspiration som årene går til at spille en mere perifer rolle. Hos Turèll derimod bevarer den en central rolle gennem hele forfatterskabet.

### 3. Skrift og oprør hos den tidlige Dan Turèll

“all living essence knows states of magic intensity  
the mad poetry the pure existence the Holy Void”  
[MOH, p. 37]

Ligesom det gælder for mange af Dan Turèlls ligesindede i samtiden, kan man i høj grad se optagelsen af buddhismen i det tidlige forfatterskab som en vigtig komponent i ’oprøret’ mod det etablerede samfund, dets kunst etc. Med det tidlige forfatterskab menes her perioden inden vendepunktet med *Karma Cowboy*, altså årene 1969-73, der uden overdrivelse må karakteriseres som en tid med alvorlig skrivemani. Her udgiver Turèll ca. 25 ”bøger” hvoraf

---

<sup>9</sup> Eksemplet er fra *Hamr & Hak*, 1977.

mange dog blot er pamfletagtige undergrundsskrifter trykt i meget få eksemplarer og uddelt gratis til venner og bekendte under mottoet ”Nothing for nothing”. Og selvom mottoet nok mest er ment til morskab, giver dets gentagelse af ’nothing’, som vi skal se, en udmærket foreløbig pejling af hvad denne del af forfatterskabet kredser om.

Den tidlige produktion kan opdeles i en over- og en undergrund. Overgrunden består af de ”rigtige” forlagsudgivne sorte bøger – og undergrunden af de mange mindre udgivelser som Turèll selv finansierede de fleste af. Som udgangspunkt for min behandling af det tidlige forfatterskab vil jeg især anvende *Manuskripter om hvad som helst* dels fordi den i al sin sammensathed giver et bredt og repræsentativt billede af perioden, dels fordi den tidsmæssigt ligger i hjertet af denne periode, nemlig midt-året 1971. Af vigtige bøger inden *Karma Cowboy* fra 1974 må imidlertid også nævnes: *Områder af skiftende tæthed og tomhed* (1970), *Bevægelser, formålsløst cirkende* (1971), *Sidste forestilling bevidstløse trancebilleder af eksploderende spejltricks igennem flyvende tidsmaskine af smeltende elektriske glasfotos* (1972), *Dobbeltkrift* (1973, skrevet sammen med Peter Laugesen) og *sekvens af MANJANA DEN ENDELØSE SANG FLIMRENDE IGENNEM HUDENS PUPILLER* (1973). Som allerede titlerne antyder, er der tale om omfangsmæssigt digre værker af ustoppelig skrift. Perioden afsluttes med hovedværket *MANJANA* der på flere måder peger frem i forfatterskabet, og derved bliver en slags overgangsværk til den vending som dog først for alvor finder sted med *Karma Cowboy*.

### 3.1 Skriftens oprør

Karakteristikken af oprøret må starte i et punkt hvor Turèll har fælles sag med sine samtidige om end han ikke ligner dem helt: i det politiske og samfundsmæssige oprør. Allerede i ”Track 1” i *Manuskripter om hvad som helst* udfolder han et klassisk credo anno ’68: ”for Helvede / fabrikker kontorer forretninger / samme Samme Gamle Glas / ... / (DE ændrer intet DE ændrer aldrig DE / fryser alt ind)” (MOH, p. 16). Parolen om det bestående som stivnet og forfrossent kender vi, og angrebsmålet overrasker heller næppe: de mange bygninger hvor Kapitalen viser sit grimme fjæs og undertrykker otte-til-fire-robotterne. Men det vigtige i denne forbindelse er at Turèll som helbredelse mod dette syge samfund ikke istemmer det marxistiske kor som ellers dominerer tiden. Han sætter ingen planer for en revolution som skal gennemføres en gang for alle og udmunde i en ny og bedre samfundsorden. For han ved

som en vis Lennon (der i øvrigt citeres i slutningen af MOH), at det forbliver en naiv drøm der i sidste ende ikke afstedkommer andet end ændringer hos drømmeren selv og ikke i det samfund han drømmer om at ændre: ”testimony for Sommer Copenhagen: / perform all revolutionary dreams NOW // (kept saying for years & never / anything changed but themselves)” (MOH, p. 33f.).

Turèll havde uden tvivl sympati for socialismen og benyttede gerne enhver lejlighed til at skælde ud på konservatisme og højreradikalisme,<sup>10</sup> men han bekendte sig aldrig entydigt under de røde faner. Han var først og fremmest boheme, beatnik og buddhist – fri som en fugl og uden faste standpunkter. Og derfor må hans oprør nødvendigvis også tage sig anderledes ud. Såvel den bohemeagtige og anarkistiske beat-attitude som de buddhistiske tanker kommer hyppigt til udtryk i de tidlige bøger. I det følgende citat afslører såvel beat- som buddhismeinspirationen sig:

”my answer is definitely: No to this Moloch No  
to the present incarnation of governmental stupidity  
& still No & I set up my Void against them  
a howl for all of my only time they wasted”

(MOH, p. 32f.)

Citatet bærer flere åbenlyse referencer til beatidole Allen Ginsbergs oprør mod det amerikanske samfund med størst effekt udfoldet i langdigtet *Howl* (1959). Først og fremmest ved Turèlls benævnelse af sit eget oprør som et ”howl”, men også i første linies ”Moloch” der refererer til anden del af samme Ginsberg-digt. Her startes hver eneste linie messende med dette ord som i øvrigt fra jøden Ginsbergs hånd henviser til en syrisk guddom der fik menneskeofre (min nudanske ordbog oplyser mig i øvrigt meget passende om at ordet anvendes i udtrykket: ”landet ofrede alt til nationalismens molok”). Hos Ginsberg bruges ordet til skånselsløs kritik af USA på følgende måde: ”Moloch whose mind is pure machinery! Moloch whose blood is running money! Moloch whose fingers are ten armies! Moloch whose breast is a cannibal dynamo! Moloch whose ear is a smoking tomb!” (*Howl and other poems*, p. 17). Turèlls samfundskritik af Danmark anno 1971 har store ligheder med Ginsbergs 12 år gamle USA-kritik, ligesom måden at udfolde den på har det. Således er den indiskrete hilsen til forbilledet da også helt på sin plads.

---

<sup>10</sup> På sine showturneer senere i halvfjerdserne redegjorde Turèll fx gerne for at man tidligere kunne skrive ordet fascisme med 8 bogstaver, nu må man bruge 18: Fremskridtspartiet – som jo dengang havde den succesfulde rolle Dansk Folkeparti har i dag.

Ligeledes tydelig er inspirationen fra buddhismen, fx når der med reference til den buddhistiske reinkarnationstanke tales mod Magten som en ”present incarnation of governmental stupidity”. Og endnu vigtigere med det ”Void”, det tomrum, digter-jeget sætter op som våben mod Magten og som udgør hans ”howl”. Som i buddhistiske sutraer gentages dette ”Void” mantraagtigt i det uendelige i den tidlige Turèlls tekster. Dog fremmanes det ligeså ofte med de beslægtede termer ’nothing’ og ’emptiness’.

Allerede her må et par ting slås fast angående buddhismens fokusering på tomheden. Buddhismen siger ikke at den sansede virkelighed ikke findes og at der således i virkeligheden kun er tomhed. Ej heller er der i buddhismen påstande om et ”intet” der kan erfares som noget substantielt. Buddhismen drager ikke virkeligheden som sådan i tvivl, men derimod dens beskaffenhed set i forhold til den måde vi gennem sproget forsøger at indfange den: ”Kort sagt, mayalæren [grundpille i den indiske buddhisme, hvoraf al senere buddhisme er udgået] fremhæver for det første det umulige i at fange den virkelige verden i sindets net af ord og begreber, og for det andet den ubestandige karakter i selve de former, som tanken søger at definere.”<sup>11</sup> Ifølge buddhismen består virkeligheden altså af flydende og forgængelig form. Og det er præcis denne virkelighed vi mennesker – som de eneste væsener på jorden – forsøger at indfange gennem vores sprogs abstrakte navne. Når buddhismen gentager sit evige mantra om altings tomhed (intethed) er det et udtryk for at der insisteres på denne indsigt: ”Buddhisme består netop deri at gøre alvor af tanken om det komplet umulige i at fastholde verdens evige livsstrøm”<sup>12</sup>. Hos Turèll udbasunerer denne indsigt ustandseligt: ”Everything passes, Everything changes” (MOH, p. 117).

Hvis vi vender tilbage til det samfundskritiske citat hvor ”Void” kom ind som et våben, kan vi yderligere få bekræftet den nære sammenhæng mellem tomhedscredoet og indsigten i altings flyden. Citatet fortsætter: ”a howl for all my only time they wasted // som sae ’liv er et dynamisk princip’ & / forlod stemmeboxen” (MOH, p. 33). Den resignerende holdning overfor det politiske, der resulterer i en afstandtagende udmelding<sup>13</sup>, har altså sin rod i buddhismen – som i øvrigt, og det er vigtigt for Turèll, ikke må opfattes som en religion eller

---

<sup>11</sup> Alan Watts: *Zenbuddhismen*, i kapitlet ”Baggrund og historie”, p. 60.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>13</sup> I øvrigt er den handling der beskrives i digtet efter sigende en fordrejning af hvad der i virkeligheden skete når den humoristiske anarkistiske Turèll gik i stemmeboksen. Vennen Peder Bundgaard fortæller at Turèll gentagne gange når der var valg, tilføjede et ekstra navn på stemmesedlen og satte sit kryds her. Navnet var: Anders And, som Turèll var en stor fan af gennem hele livet.

tro, men derimod mere som en slags filosofi. Og ikke en teoretisk filosofi hvis postulerede sandhedskarakter forsøges fastholdt som ufravigeligt standpunkt, men derimod en ”praktisk filosofi”, der kommer til udfoldelse i måden man lever på<sup>14</sup>.

Turèll ligner den ungdomsgeneration han er en del af ved at være i oprør mod det bestående samfund. Men modsat store dele af denne stiller han sig ikke an med politiske og teoretiske løsninger der beskriver hvordan revolutionen skal finde sted og magten omstødes. Hans reaktion består derimod i første omgang i en fuldstændig resignerende illusionsløshed der grunder i buddhismen, og som bl.a. kan aflæses i digtet ”DDR 1. maj 1971” (MOH, p. 229-231). Men i anden omgang udfolder han et oprør så radikalt og energisk at det ikke står tilbage for nogen som helst andre revolutionære manifestationer i tiden. Schnack beskriver Turèlls revolution som følger: ”Revolutionen kunne ikke finde sted i akademiske hjerner, gennem teoretisering, men alene igennem praksis, vejtrækning, flugt gennem gader, ind og ud af skriftens ustandselige negation af tilstanden stilstand.”<sup>15</sup>.

Kodeordet i Turèlls tekstuelle revolution er Skriften. Den er en uregerlig størrelse som strømmer lige ud af underbevidstheden gerne gennem automatskrift a la beatforbillederne og surrealisternes. Gennem sin ustandselige flyden udgør den en konstant trussel mod det stivnede og undertrykkende sprog som er magtens. Turèlls samfundsoprør udfoldes altså ikke primært i verden, men i skriften. For vil man angribe Magten, må man angribe den ved roden – som er sproget. Logikken er selvfølgelig den at hvis man går ind og argumenterer mod Magten, tvinges man til at tale dens sprog. Og det er præcis hvad man må undgå, for så har Magten i princippet vundet på forhånd. I stedet må man kæmpe i sproget og forsøge på anarkistisk vis at gennemføre revolutionen indefra: ved at finde en anden måde at tale på, mere flydende og uregerlig, der så at sige kan sprænge Magtens sprog i luften<sup>16</sup>. Man kan ikke angribe et

---

<sup>14</sup> Turèll understreger flere steder at buddhismen ikke er en religion i traditionel forstand. En sådan afstandtagen fra dogmatisk religion findes også hos ”amerikanernes Zen-lærer nr. 1”, D.T. Suzuki: ”Den [Zen] er ikke en religion i den forstand, i hvilken ordet populært opfattes; thi Zen har ingen Gud at dyrke, ingen ceremonier eller ritualer at overholde, intet fremtidigt hjem, for hvilket de døde er bestemt, og sidst af alt: Zen har ingen sjæl, hvis velfærd skal varetages af nogen anden, og hvis udødelighed er et spørgsmål af intens interesse for visse folk. Zen er fri for alle disse dogmatiske og ’religiøse’ tyngende påhæng.”

<sup>15</sup> Asger Schnack: *Jeg tror nok jeg kan tåle mere kærlighed end de fleste*, p. 70.

<sup>16</sup> Et citat fra René Højris’ lange interview med Turèll fra 1976 kan tjene til yderligere belysning. Her fortæller Turèll at han godt nok betragter kapitalismen som den ”modbydeligste kræftnerve i vort samfund (...). Men den værste korrupsion der kan finde sted, det er at man totalt *forsér* sig på det kapitalistiske system så man er komplet ude af stand til at opfatte noget som helst andet. Det synes jeg er langt farligere, og derfor er jeg med årene gået bort fra overhovedet at beskæftige mig med en begrebsdannelse som kapitalismen. Fordi det eneste man opnår med at have en sådan begrebsdannelse, det er at man *forlænger* den eksisterende kapitalistiske praksis ud i sit

vokabular inden for dets egne termer og på dets egne præmisser. Derfor må Turèlls revolutionseksperiment, som han i øvrigt deler med vennen Peter Laugesen, foregå i Skriften.

Idéen om en skrift der ved sin flyden undgår stilstand, harmonerer selvfølgelig med den buddhistiske inspiration, og således er det også tydeligt at denne inspiration spiller en central rolle for det anarkistiske samfundsoprør som er én side af Turèlls tidlige bøger. Men altså kun én side – af flere. For den må i et større perspektiv ses som Turèlls forsøg på at give et alternativt bud på, hvad det overhovedet vil sige at eksistere, at være til som menneske. Anne Borup antyder i følgende citat det bevidsthedsudvidende ved den skriftlige praksis, som ligger ud over det kritiske potentiale: ”Skriften skal strømme og flyde frit i stadig nye retninger i en kritik af samfund, politik og enhver form for undertrykkelse og i en opdagelse af nye sider af bevidstheden”<sup>17</sup>.

### 3.2 Skriften som meditation

Skriften er på mange måder en indadvendt praksis hos den tidlige Turèll. Den påkalder sig ofte simpelthen at være en transformeret udgave af hvad der sker inde i digterens bevidsthed i det øjeblik der skrives. Dette forsøg på en eliminering af afstanden mellem liv og skrift<sup>18</sup> kan beskrives som et forsøg på at transcendere gennem skriften – eller sagt på en anden måde: blive ét med den. Således ”går poesien i kødet” på den nøgne digter: ”I sit in my Rocket of Poetry & / Words fly around me / Magic flakes of fleshly experience” (MOH, p. 30). Skriftens strøm er analog med livets strøm, og at være i denne skrift er en tilstand den unge skrivekugle Turèll i udpræget grad dyrker. Han skriver ustandseligt og udgiver 25 bøger på tre år. Hvad jeg vil indkredse i dette kapitel er hvorledes skriften kan lignedes med en buddhistisk meditationsform som Turèll på det nærmeste hengiver sig til som en munk til sit mantra.

At være i skriftens strøm er for Turèll at tilnærme sig total bevidsthed: “still my Self in this imaginary world / there shall be letters for all directions / approaching total awareness”

---

eget *hoved* – og at man derfor alene med sin modstand, sin indædte og énojede modstand, kommer til at bekræfte og forlænge den i al evighed. Dét man kunne gøre i stedet, det er selvfølgelig at lave en alternativ praksis – der er ikke noget som helst andet at gøre. Og dén praksis kan udmærket laves uden at skulle have foreninger, navne og slogans på det. Altså: Enhver må finde sin egen måde at lave og leve det på. Det er den gamle buddhistiske regel.” (p. 37f.)

<sup>17</sup> *Litteraturens stemmer*, p. 556.

<sup>18</sup> Mange portrættører har fremhævet at der simpelthen ikke er noget skel mellem skrift og liv, fx Peter Poulsen i sit portræt fra 1982-udgaven af *Danske digtere i det 20. århundrede*.



(MOH, p. 29). Og at være totalt bevidst i disse bogstavers nærvær vil sige at opgive forskellene og være fuldstændig nærværende overfor den flydende verden som omgiver en – ja, endog undertiden (i privilegerede øjeblikke) erfare sammenfaldet med altet. Dette indebærer den for buddhismen helt centrale afvisning af jeget der må gennemskues som illusion. Der er kun strømmen af alt som er det samme som intet: “The feeling I like most of all is the disappearing of Me...There’s an ultimate oneness of everything which could be termed Nothing” (MOH, p. 135).

Omkring denne transcenderserfaring kredser store dele af det tidlige forfatterskab. Dets insisteren på dette alternativ, denne anden måde at være tilstede på, er selvfølgelig et vink med en vognstang til ”Det vilde Vesten” om at der findes en anden tidslighed end den lineære som de (vi!) udfolder vore stræbsomme liv i. ”Slå Tidsmaskinen på teknisk knock-out – mekanisk I.Q. mod skræmt Tidsmaskine – angreb” (MOH, p. 51) lyder det med civilisationskritisk brod, hvorefter jagten kan gå løs på et alternativ: ”tracking down the tales of Eternity” (MOH, p. 52). Ofte har hans anti-vestlighed, hvor buddhismen (og dens anderledes tidsopfattelse og erfaringsunivers) agerer rambuk, stor lighed med beatfobillederne. I det følgende synes tillige selve rytmen og gentagelsesstrukturen ”stjålet” fra Ginsberg og – måske især – Kerouac:

”Although I never asked for clocks  
Although I’d vote against clocks if they asked  
Although I’m a Born Enemy of clocks  
They are still there & they keep ringing  
And it’s not only those damned clocks but also  
Those damned houses & those damned roads & those damned  
Buildings & those factories those supermarkets those cars  
In shortly: Everything  
Except of course for Me & My Monkey”

(MOH, p. 119)

Her kan det ses hvordan den kulturkritiske vrede i første omgang retter sig mod urene og ”deres tid”, men at den herefter udvides til at gælde hele den kultur (ramt på dens karakteristiske bygninger: fabrikker og supermarkeder) som ”lever” i denne tidsopfattelse. Det er en kultur hvor uret hele tiden ringer og derved afsætter punkter i tiden: der er noget der skal nås, job skal udføres i fabrikkens udmålte tid, veje skal tilbagelægges i hurtige biler, og i supermarkedet...etc. etc. Trædemøllen kender vi til hudløshed, ligesom vi kender kritikken af

den alt for godt. Men når alt er lagt for had, hvad står så tilbage? Ikke andet end ”Me & My Monkey”, et individ der må finde sit eget trip at køre (som det oftest kaldes hos den slagfærdige Turèll). Og Turèlls vigtigste trip er uden tvivl buddhismen som han dyrker gennem et meditativt forhold til sin skrivepraksis. Hvad Turèll finder i buddhismen (og erfarer gennem Skriften) er en helt anderledes tidsopfattelse der snarere end vestens sekulariserede lineære kan karakteriseres som kosmisk og cyklisk. Her bliver det vigtige for mennesket de glimt af evighed det tilskikkes i tiden, og ikke hvad det når at udrette i sin alt for endelige tid.

”It’s so simple / It’s all endless / It’s all infinite” (MOH, p. 152) hedder det typisk hos den tidlige Turèll: det hele har altid været og vil altid være. Alt tager del i det samme store kredsløb, som går i ring så alt kommer tilbage: det er livets store hjul, karma- og reinkarnationstanken, som er grundlæggende i buddhismen, og som Turèll indskriver sig i alene med titlen *Bevægelser, formålsløst cirkulende*. Selvom Asger Schnack indimellem er tendentiøs i sin behandling af Turèlls forhold til buddhismen (ikke mindst i forhold til det senere forfatterskab hvilket jeg skal komme nærmere ind på senere), er følgende opregning af de grundtanker i buddhismen som har betydning for det tidlige forfatterskab rammende nok:

”I buddhismen er der ingen skabelsesberetning eller et overordnet gudsvæsen. Den beskriver alene lidelsens vej, sjælevandringens evige kredsløb, hvor summen af gode og onde handlinger (Karma) bestemmer, i hvilken skikkelse mennesket skal genfødes i den næste tilværelse. Gennem erkendelse af kredsløbets sammenhæng og praktisering af handlingsløshed – i Zen: stillesiddende, ikke-handlen – kan man nå til kredsløbets ophør (Nirvana). I denne tankegang anerkendes ikke traditionel lineær årsagsbestemthed, hvert øjeblik er sit eget konkrete værenspunkt, som optræder i den evige cyklus.”<sup>19</sup>

I forlængelse heraf bestemmes Skriften som ”en evindelighedens logbog” og ”en avanceret vestlig ikke-handlen”, dvs. ”en slags wu-wei”. Skriften må altså forstås som en meditationsform i asketisk bortvendthed fra den verden af beskæftigelse, handlen og evindeligt uforløst begær, som qua sidstnævnte kun kan betragtes som lidelsesfuld. Når det via denne meditationsvej lykkes at transcendere, løsrive sig fra den almindelige lidelsesfulde tilstand, beskrives denne erfaring oftest med ordet Satori, som er den japanske zenbuddhismes ord for den oplyste tilstand, illuminationen. Således fx i *Manuskripter om hvad som helst*, p. 38, 133 og 136 – sidstnævnte sted endog med hvad min gamle dansklærer i sin tid kaldte en

---

<sup>19</sup> Asger Schnack: *Jeg tror nok jeg kan tale mere kærlighed end de fleste*, p. 72.

uheldig dobbeltkonfekt: ”A Satoric Illumination” antyder en vis betydningsmæssig usikkerhed fra Turèlls side. I *A dictionary of buddhism* opremses følgende karakteristika af tilstanden Satori: ”the state of consciousness of the Buddhamind, pure consciousness, without mental discrimination, seeing into one’s own Buddha-nature, essential wisdom (prajñá)”<sup>20</sup>. Ydermere beskrives tilstanden som ”beyond description and altogether incommunicable”, og det siger sig selv at den er en vanskelig størrelse at behandle i en kommunikativ praksis som denne. Ligeså evident må det dog være at man ikke uden videre kan afvise en sådan term der indgår i en årtusind gammel tradition, som nonsens, blot fordi den ikke kan defineres og kategoriseres så den passer ind i vor egen snævre erfaringsmæssige og sproglige horisont.

I denne periode af forfatterskabet er digtene konstant vendt mod intet: ”jeg siger hvad jeg siger / jeg siger ingenting og ved det er en vej” (BFC, p. 92). Men et vigtigt aspekt af denne isolerede meditationsskriftpraksis, hvor digteren er ”alene i det hvide rum” af intethed (som det står gentaget ikke mindre end 14 gange på bagsiden af *Bevægelser, formålsløst cirkende*), har vi endnu ikke nævnt: at han måske ikke er helt så alene. Som tætte ”ledsagere” på sine bevidsthedsrejser ind i tomheden kan man ofte finde to centrale ”bevidsthedsudvidere”: stofferne og jazzen. Uden disse to, og i særdeleshed den første, er det ikke sikkert, at Turèll anno 1969-73 havde trippet helt så uforbeholdent på den store, hvide tomhed.

### 3.3 Skriftens ledsagere i strømmen: stofferne og jazzen

LSD, Psilocybin, tjald etc. nævnes utallige gange i de tidlige tekster. Mange af teksteksperimenterne er simpelthen skrevet som forsøg på at projicere ned på papir hvad der sker i bevidstheden under indtagelse af stoffer af forskellig art. Turèll var efter eget udsagn næsten konstant påvirket af det ene eller det andet i disse år – samtidig med at han skrev. Set i det lys er det ikke noget under at verdensbilledet synes konstant forvredet: ”Like always figurin’ if it’s the world that’s on Psilocybin or you” (MOH, p. 126). Andetsteds i *Manuskripter...* finder man det 12 sider lange LSD-poem som vidner om et sandt festfyrværkeri af hallucinatoriske bevidstheds erfaringer forårsaget af dette stof. Det interessante i denne forbindelse er naturligvis koblingen mellem stofferne og buddhismen som finder sted i den digteriske udfoldelse af disse erfaringer. Næsten ligeså ofte som navnene på stofferne dukker nemlig et navn op hos Turèll som allerede blev nævnt i

---

<sup>20</sup> T.O. Ling: *A dictionary of buddhism*, p. 230.

indledningskapitlet om tresserne og 'Østens visdom': Timothy Leary. Denne amerikanske psykiater og LSD-forsker tolkede i *The Psychedelic Experience: A Manual Based on the Tibetan Book of the Dead* sine erfaringer med LSD i lyset af den tibetanske dødebog, og blev herigennem forbillede for hippiegenerationens bringende østlig religion og bevidsthedsudvidende stoffer sammen. Ved siden af beat-bølgen synes denne trend at have været den vigtigste inspiration for den unge Turèll. I Learys ånd skelner Turèll ikke mellem psykedeliske erfaringer med stoffer og mystiske, religiøse erfaringer i øvrigt. Nogle vil uden tvivl mene at hans tidlige tekster mere er et udtryk for acid- end buddha-mind, heriblandt førnævnte D.T. Suzuki, som tidligt tog afstand fra koblingen mellem stoffer og "sande" religiøse erfaringer. Det er dog utvivlsomt et vanskeligt verificerbart postulat som – i hvert fald i denne kontekst – ikke skal gøres til genstand for nogen større diskussion. Er man af Learys overbevisning – og det var Turèll<sup>21</sup> – er det simpelthen tvivlsomt overhovedet at sondre mellem den ene og den anden type erfaring som mere eller mindre autentisk religiøs<sup>22</sup>. Udover Leary nævner Turèll i øvrigt også en række andre trendsættere på dette felt, hvoraf de vigtigste er Aldous Huxley og Alan Watts, fx her: "Manjana consulting Alan Watts On the road" (SAM, p. 80). Typisk for Turèll optræder referencerne til disse helte i øvrigt ikke med nogen særlig privilegeret status: hippieguruerne konsulteres sideordnet med de noget ældre beat-digtere, her Jack Kerouac<sup>23</sup>.

Også syrerockeren blander sig undertiden. Psykedeliske rockbands som Grateful Dead og danske Blue Sun nævnes, ligesom Velvet Undergrounds LSD-inspirerede hvidhed spiller en stor rolle. Der citeres fra såvel *White light/White heat* som *Loaded* hvis "Oh, sweet nothin'" bliver et genkommende credo for Turèll – også i det senere forfatterskab. Hos the Velvets foretages der ganske vist ingen eksplicit religiøs kobling, men forsøget på at ophæve lidelsen

---

<sup>21</sup> Foruden de mange hyldeste til Timothy Leary i digtene har Turèll givet en fyldigere behandling af sin "LSD-guru" i "Feuilletonen Timothy Leary (1970-76)" i *Onkel Sam's Sønner*, Mediemontager VI. De forskellige småstykker er oprindeligt bragt i bl.a. Politiken, Ekstra-Bladet og MM.

<sup>22</sup> Leary skriver fx: "I consider my work basically religious, because it has as its goal the systematic expansion of consciousness and the discovery of energies within, which men call "divine". From the psychedelic point of view, almost all religions are attempts...to discover the inner potential. Well, LSD is Western yoga." Jeg citerer fra en opgave (se bibliografi) venligst udlånt af Thore Bjørnvig, stud.mag.art. fra Religionsvidenskab, Kbh., med hvem jeg har brevvekslet angående den tidlige Turèlls forhold til – hvad Bjørnvig i sin opgavetitel bredt kalder – orientalsk tankegang.

<sup>23</sup> Manjana må i øvrigt – jf. "NOTE – 15 år efter" placeret i begyndelsen af andenudgaven fra 1987 – opfattes som ikke bare Turèll selv, men også vennerne, kollegerne, ja velsagtens hele "tidsånden" som hang i luften og manifesterede sig i bevidsthederne: "Manjana var en fælles betegnelse, en art intern 'Kilroy'-figur for en gruppe 'kunstnere' i starten af 70'erne – bl.a. Peter Laugesen, Kristen Bjørnkjær, Erik Liljenberg og undertegnede. Manjana – spansk: i morgen – var os selv, hinanden, venner, kærester, pludseligt forbipasserende i fremmede byer og ukendte gader og et stadigt nærværende fantom bag ryggen, i bevidstheden og i luften".

ved livet gennem stofferne er tydeligt tilstede. Som her i sangen ”Heroin” (fra ”bananpladen”, *The Velvet Underground and Nico*): ”I-I-I-I-I’m gonna try / to nullify my life”. Turèll drages fra starten mod denne (nærmest buddhistisk<sup>24</sup>) nulpunktsdyrkende rockgruppe og identificerer sig, som også Asger Schnack har bemærket, specielt med den sortklædte Lou Reed i front ”der vakler ind på scenen med sit nådesløse budskab om, at INTET er altings grund” og ”uanset hvor hårdt det er, kan det blive meget hårdere”<sup>25</sup>. Den tidlige Turèll pendler mellem en sådan buddhisme-lignende understregning af livets lidelse som det grundlæggende og en tilsyret, lalleglad zen-hippieattitude: ”I love to walk high down the street / Nearly flowing over the stones / Almost in physical love with the air / Paving caressing my feet” (MOH, p. 131). Tilsyneladende dramatisk modsatte attituder forenes uden videre hos Turèll for hvem – helt i takt med den buddhistiske tankegang – intet står fast, ej heller det subjekt som flyder selvfølgelig rundt som *og* i den verden, det er en del af.

Netop denne flyden rundt karakteriserer også en anden musikform Turèll tager til sig som central ledsager på sit buddhismeinspirerede og bevidsthedsudvidende trip ud i det store Intet: jazzen. Peder Bundgaard som var Turèlls ven allerede fra de tidlige tressere til forfatterens død i 1993, understreger i sin biografi *Superdan* at Turèll først og fremmest var jazz-elsker. Hans forhold til rocken forblev (modsat Bundgaards eget) en tidsbundet og sekundær flirt som han mistede interessen for allerede i slutningen af halvfjerdserne, dvs. efter de mediemontager hvor Turèll bl.a. havde skrevet om så mange af rockens gamle som aktuelle koryfæer. Den for Skriften ganske vigtige kærlighed til jazzen afslører sig dels eksplicit ved at flere helte fra jazzen nævnes, fx freejazz’eren og avantgardemusikeren Albert Ayler. Han hyldes som den eneste der ”har skrevet i vor form. Ridsende fanfarer, melodiske stumper, organiske brøl i ét tordnende, splittende mønster. Den ene hvor som helst eksisterende lyd, det totale sprog.” (MOH, p. 199). Hermed afslører Turèll hvor han (bl.a.) henter sin inspiration rent formmæssigt: i jazzen. Karakteristikken af Ayler kan nærmest opfattes som en poetikalsk indkredsning af Turèlls egen praksis med Skriften. Det totale jazzsprogs<sup>26</sup> organiske karakter, altets ”ene hvor som helst eksisterende lyd”, harmonerer selvsagt med den buddhistiske tænkning, og det understreges yderligere i det ene af de to digte til Ayler: ”Hans lyd vil

---

<sup>24</sup> For at give et praj om gruppens mellemværende med buddhismen kan det tilføjes at John Cale senere har udgivet en selvbiografi betitlet: *What’s welsh for Zen*.

<sup>25</sup> Asger Schnack: *Jeg tror nok jeg kan tåle mere kærlighed end de fleste*, p. 108.

<sup>26</sup> Dette er ikke stedet at diskutere hvorvidt Turèlls opfattelse af Ayler holder vand eller ikke – hvad der interesserer os er alene hans fortolkning af den samt hvordan han sætter den i spil i sin Skrift-praksis.

komme fra de døde / fra stenene og græsset fra planterne / og mikroberne fra floderne...//  
Hans puls ridset i ethvert stof” (SAM, p. 13). Det er denne puls som Turèll adopterer, og som ikke blot er Aylers, men derimod (så sandt som han er en ”Spirit in Universe”) hele universets ”[a]llesteds nærværende slag” (ibid.). Det rytmiske jazzagtige bliver især synligt i *Manuskripter om hvad som helst* og *sekvens af MANJANA*, og det musikalske spor som her anlægges kan følges til forfatterskabets slutning. Fra Ayler-digtet:

”Bliv ved, vejen er dén  
                                at nægte den.  
Hold retningen, d. v. s. prøv ingen  
                                at finde. Den  
  er der, den  
  
                                er  
  lige dér  
                        når den forsvinder  
og så skal du bare følge den  
                                væk  
  mens den  
                        forsvinder bag dig  
  lige frem  
til sit udløb. ’Dette  
                                kom vi  
for at sige.’” (SAM, p. 12)

Således fremstår den øverste del af digtet ”MESSAGE FROM NOWHERE” (dedikeret til Albert Ayler). På flere planer arbejder digtet med den Ayler’ske freejazz. Alene et henkastet blik på hvordan digtet visuelt tager sig ud, røber dets frie, improviserede karakter. Herudover arbejder digtet rytmisk med jazzens gentagelse og variation. Som Schnack skriver, er digtet ”som en solo af Albert Ayler, hvor ingen andre love gælder end musikerens/digterens *feeling*”<sup>27</sup>. Sidst men ikke mindst tematiserer digtet på det semantiske plan sin egen freejazzede karakter: det konstante forsøg på at undgå en vej, en retning – for netop at kunne bevare det improviserende, det evigt friske og overraskende nye. For til sidst at sige at ”dette kom vi for at sige”: intet – andet end den rytme og puls der ligger i digtet, og som kan opfattes uden nødvendigvis at vende sig mod digtets semantiske side. Dette er blot et af de spæde forsøg på at overføre jazzens flow til digtets sproglige udtryk. Den rytmiske side af Turèlls forfatterskab kommer først for alvor til sin ret fra og med *Karma Cowboy*. Her kulminerer også brugen af en anden flow-agtig musisk form, den indiske raga, der ligesom

---

<sup>27</sup> Asger Schnack: *Jeg tror nok jeg kan tåle mere kærlighed end de fleste*, p. 68.

jazzen er blevet gradvist synligere i løbet af det tidlige forfatterskab. Det musikalske aspekt bliver i det hele taget en af de vigtige nye måder det buddhistiske kommer til udtryk på, og det er både elegantere og mere virkningsfuldt end det tidlige forfatterskabs lidt forcerede omgang med den østlige tænkning og dens mange ord for tomhed.

## 4. Karma Cowboy – den folkelige vending

”so happy just to be alive  
underneath the blue sky”  
[Bob Dylan<sup>28</sup>]

### 4.1 Et nyt åndedræt

Som i indledningen vil jeg begynde dette kapitel med et citat fra René Højris’ væsentlige interview med Turèll fra 1976. På et tidspunkt heri bliver forfatteren spurgt om han anvender nogen form for vurderings-normer eller kriterier for det han skriver. Turèll giver et meget interessant svar, som jeg vil se nærmere på i kapitel 4.2 om den buddhistiske vending. I første omgang skal det blot tjene til at introducere den generelle vending i forfatterskabet:

”Det er et spørgsmål om periode. Indtil for nylig har jeg næsten aldrig gjort det. Det var praktisk taget hver eneste sætning totalt ucensureret. Men efter at have hoppet over i ”Den Store Båd”, som buddhisterne kalder det når man accepterer man arbejder for *de andre*, efter da gør jeg det mere, og er også nødt til det – og jeg *vil* også hellere, det passer bedre til den bevægelse *nu*. Men den gamle bevægelse var faneme en god skole.”<sup>29</sup>

Den ”gode gamle bevægelse”, som altså gik ud på at skrive alt ned, er selvfølgelig den periode hvor Turèll bekender sig til den frit strømmende LSD-influerede Skrift, som vi netop har behandlet i foregående kapitel. Helt præcist hvilke af Turèlls værker der hører ind under denne bevægelse, og hvilke der hører til efter vendingen mod ”en ny bevægelse”, kan imidlertid diskuteres. Turèlls udtalelse stammer som nævnt fra sommeren 1976, og tager vi hans ”for nylig” bogstaveligt, må det vel opfattes sådan at det først er med påbegyndelsen af

---

<sup>28</sup> Citeret fra *Karma Cowboy*, p. 43.

<sup>29</sup> René Højris: *Dan Turèll – samtale og introduktion*, p. 36.

*Storby-trilogien*, at 'det nye' starter: *Drive-in Digte*, *3-D digte* og *Storby-Blues* (1976-77). Men tager vi et nærmere kig på udgivelserne i første halvdel af halvfjerdserne og på Turèlls mere detaljerede beskrivelse af vendingen i forfatterskabet, bliver det klart at den allerede så småt finder sted omkring 1973-74. Hovedværket *Karma Cowboy* bliver således, hvad Lars Bukdahl i filmen *Onkel Danny – portræt af en Karma Cowboy*<sup>30</sup> kalder et hængsel i forfatterskabet; den rummer både elementer fra den gamle og den nye bevægelse – om end helt sikkert mest fra den nye. Turèlls mere detaljerede udredning af hvad der sker omkring '73-74, lyder som følger:

”Jeg kom på en eller anden måde ind i et nyt åndedræt at skrive i omkring '73-74, og jeg kunne aflæse det på folk. Det var der jeg begyndte at arbejde med Ekstra Bladet FOR alvor, dér jeg begyndte med de store rockudsendelser i radioen, dér jeg så småt begyndte med Politiken, med lidt oplæsninger og TV. Og jeg kunne mærke at pludselig var der meget større og bredere respons på, og at jeg altså havde ramt ét eller andet – ét eller andet sted. Og jeg synes selv at min bevægelse har været at gå fra en – sét fra i dag – meget 'kunstnerisk' obskurantisme, til at kunne få de samme ting, den samme rytmi og stort sét det samme temperament instrumenteret mere og mere simpelt, mere enkelt, lettere forståeligt og forhåbentligt bedre og bedre artistisk i kraft af opstået dygtighed og akkumuleret teknik.”<sup>31</sup>

Det nye åndedræt som lukkes ud på skrift og i æteren bliver startskuddet til Turèlls karriere som ”mediemonsteret” Onkel Danny. Det navn pryder både ”fortæller-serien” og ”pjattevrøvle-rime-remse-serien”, som påbegyndes i 1973 med *Onkel Danny's Dadaistiske Discjockey Djellaba Jazzjungle Joysticks* og afsluttes i 1979 med *Onkel Danny's Rullende Rallende Regnvejrs Ragtime Rhapsodi*, den femte bog i dette spor. Mediemonsteret måtte selvfølgelig også udgive sine *Medie-montager* fra radio og aviser: de blev samlet i seks bøger, udgivet 1975-78, og omhandlede alt fra Carl Barks over William S. Burroughs til David Bowie. Den nye muntre, folkelige, joviale tone som fremtræder i disse tre spor i forfatterskabet, finder man også i de bøger de fleste betegner som hovedsporet i forfatterskabet fra denne periode: *Karma Cowboy* (1974), *Vangede billeder* (1975) og *Storby-trilogien* (1976-77)<sup>32</sup>. Det kan selvfølgelig diskuteres hvornår vendingen finder sted, men det er ikke mit ærinde at pinpointe en dato for ”Den nye Dan”. Kort beskrevet kan man sige at det

<sup>30</sup> Lars Movin og Steen Møller Rasmussen: *Onkel Danny – portræt af en Karma Cowboy* (2002). En tak skal i øvrigt lyde til Lars Movin fordi han venligt udlånte råmateriale som blev brugt til at lave denne film: 16 timers video dels med klip fra DR og TV2's arkiver, dels med privates optagelser fra diverse shows rundt omkring i landet.

<sup>31</sup> Ibid., p. 23.

<sup>32</sup> I min behandling af denne del af forfatterskabet vil jeg som den øvrige reception primært beskæftige mig med dette ”hovedspor” og kun inddrage ”sidesporene” ved enkelte lejligheder.



tager sin begyndelse i *Karma Cowboy*, bl.a. med afsnittet ”Karma Cowboys fotoalbum”, og står i fuldt flor allerede i ’75 med udgivelsen af den bog som ”fotoalbummet” er startskud til: *Vangede billeder*. Den blev da også meget passende Turèlls folkelige gennembrud. Skriftmunken der med stoffer som brændstof i årerne skriver sig op imod alt, er nu endegyldigt forladt. Så sent som i ’73-udgivelsen *sekvens af MANJANA* havde Turèll ellers som sin ”Manjana Theme Song” formuleret sit store skråt op til det hele i det fire sider lange digt: ”Op i røven”. Her får alt hvad der kan kravle og gå hård medfart og afslutningsvist lyder det med fede håndskrevne versaler med pigge på: ”SKRÅT OP I RØVEN MED DET HELE” (SAM, p. 222). Med *Vangede billeder* kan den barndomserindrende Turèll pludselig kærligt omfavne meget af det som her får fingeren, og selvom den nye Turèll bestemt også har brod (som bl.a. afleveres med ironi og leg med dagligdagsprogets klichéer), kan det på ingen måde sammenlignes med den vrede unge digter fra oprøret 1969-73.

Der kunne siges meget mere om vendingen i forfatterskabet. Det er imidlertid allerede gjort (se fx Asger Schnacks monografi, p. 86-103, Anne Borups portræt i *Danske digtere i det 20. århundrede*, bd. 3, samt Anne-Marie Mais portræt i *Gads Danske Forfatterleksikon*). Intetsteds i receptionsfeltet er den nye stil og tone blevet overset, og det er ikke mit ærinde at korrigerer eller føje noget afgørende til disse iagttagelser af forfatterskabets generelle vending. Derfor vil jeg hurtigt bevæge mig videre mod det som er mit primære ærinde: hvordan det nye kan ses i lyset af Turèlls ændrede forhold til buddhismen.

#### **4.2 ”Den store Båd”: folkelig buddhisme**

I interviewcitaterne i starten af kapitel 4.1 omtaler Turèll sin vending i måden at skrive og udvælge tekster på. Han ser i den forbindelse vendingen som et udtryk for at han er ”hoppet over i ’Den Store Båd’, som buddhisterne kalder det når man accepterer man arbejder for *de andre*”. Bemærkningen er ikke blevet forfulgt i receptionen som i det hele taget ikke har lagt særlig vægt på den rolle buddhismen spiller i forfatterskabet. I det følgende vil jeg med dette citat som startskud give en nuanceret redegørelse for den vending i buddhismen som finder sted i forfatterskabet omkring 1973-74. Jeg vil lægge ud med et ultrakort grundkursus i buddhisme som forudsætning for at forstå Turèlls udtalelse.

Kort fortalt opdeler man buddhismen i to traditioner som trods mange fællestræk er forskellige på en række afgørende punkter. Med den store båd henviser Turèll til Mahayana-

buddhismen (herfra blot Mahayana) som dog oftest oversættes med det store fartøj. Denne var en videreudvikling af den oprindelige indiske buddhisme, Hinayana-buddhismen (herfra blot Hinayana), det lille fartøj. Hinayana blev tildelt dette navn af de kritiske videreudviklere fordi den var en slags elitær klosterreligion forbeholdt et fåtal af munke som søgte frelsen på egen hånd. Med Mahayana, det store fartøj, åbnes buddhismen op mod de mange. Også lægfolk kan nu blive buddhister og metoderne og redskaberne til at opnå oplysningen bliver flere. Den indiske Hinayana kaldes iøvrigt ofte den sydlige buddhisme og Mahayana den nordlige. Sidstnævnte findes i dag især i Kina, Tibet, Korea og Japan, og det er i denne forbindelse vigtigt at mærke sig at en af dens vigtigste aflæggere er zen-buddhismen.

Splittelsen i de to traditioner skyldtes stridigheder i tolkningen af munkereglerne og var allerede fuldblyndet omkring Kristi fødsel. De vigtigste forskelle skal oprulles med udgangspunkt i et par citater fra grundbøger om emnet: ”I Hinayana-buddhismen lægges vægten på den enkeltes frelse eller opnåelse af nirvana-tilstanden. Den enkelte skal selv gennem meditation og andre religiøse bestræbelser vandre vejen frem mod oplysningstilstanden, bodhi. Den bygger derfor væsentligst på munke- og nonnesamfundene, sangha, da kun disse helt kan hellige sig den religiøse fordybelse og dermed have en mulighed for at nå målet.”<sup>33</sup> I Mahayana ville man derimod ”finde nye veje, så frelsen ikke længere var forbeholdt de få. For Mahayana-buddhisterne har ethvert menneske mulighed for at blive en buddha. Alle kan i dette liv vandre mod oplysningen og har også en mulighed for at nå den.”<sup>34</sup> I Mahayana lægges vægten på de manges frelse, og i takt hermed er buddhaen der gennem isoleret meditation søger sin egen frelse, ikke nøglefiguren til efterfølgelse, som det er tilfældet i Hinayana. Det er derimod hjælperfiguren bodhisatvaen: ”en person der som titlen antyder har opnået bodhi, men har afsagt at indgå i Nirvana for at lade sig genføde og herved hjælpe alle mennesker frem mod bodhi.(...) Med bodhisatvaen fik lægfolket aktive hjælpere ved løsningen af livets problemer. I andagterne kunne lægfolket deltage aktivt og opnå støtte og hjælp”<sup>35</sup>, hvor de tidligere blot havde været en slags tjenere, der frembar blomster og røgelse uden at have egentlig mulighed for at deltage. Denne udvikling i buddhismen betegnes som en ”drejning mod det folkelige behov”<sup>36</sup>, hvormed bolden mere direkte er givet

---

<sup>33</sup> Lene Højholt: *Buddhas lære – og den tibetanske buddhisme*, fra afsnittet ”Buddhismens oprindelse og udbredelse”, p. 38.

<sup>34</sup> Ibid.

<sup>35</sup> Politikens *Håndbog i verdens religioner*, p. 231.

<sup>36</sup> Ibid.

op til en frugtbar sammenstilling af Turèlls folkelige vending og hans hop over i ”den store Båd”.

I flere henseender giver det mening at opfatte Turèlls vending som udtryk for et spring fra Hinayana til Mahayana (og især til dennes afart: zen). Som nævnt sættes der med *Karma Cowboy* en ny dagsorden – også hvad angår måden den buddhistiske inspiration viser sig på. Det centrale i min læsning er at disse to aspekter må ses i sammenhæng med hinanden. Hvor langt denne læsning lader sig gennemføre, skal efterprøves i resten af dette kapitel.

Allerede 10 sider inde i det 40 sider lange raga-digt ”Karma Cowboy Blues”, som indleder *Karma Cowboy*, bryder en kritik så småt frem af en indadvendt terapeutisk praksis: ”Det er en terapi der udelukkende tar sigte på sig selv og det er både det bedste / og det værste ved den: det der befrier og det der indespærre / Det er en raga der rejser sig fra støvet hvor alle ragaer kommer fra” (KC, p. 20). Versene kan læses som en metakritik af det indadvendt meditationsagtige som knytter sig til ragaformen og som praktiseres i netop dette digt<sup>37</sup>. Men altså samtidig som en hyldest, idet den udover at indespærre også kan vise sig som en befrielse for sindet. Kritikken af den munkeagtigt isolerede meditation bliver tydeligere i de senere afsnit af *Karma Cowboy*:

”Alle de dør små buddhister  
der sidder derhjemme  
og sér ned i gulvtæppet ...

- Nå, de er nu meget søde  
Men Buddha gjorde det  
IKKE sådan Buddha  
borede sig tværs igennem Verden  
DEN VERDEN DER ER

Buddha var gangster i Chicago  
Buddha var murerarbejdsmand  
og rickshaw-fører og digter  
og falskspiller (som alle spillere)  
og kosmisk ruffer og lastbilchauffør

---

<sup>37</sup> I sit portræt af Dan Turèll i bind 3 af *Danske digtere i det 20. århundrede* giver Anne Borup følgende udmærkede beskrivelse af ragaformen: ”Ragaformen kendes fra indisk musik og er et serielt langdigt bygget op omkring den rytmiske gentagelse af ord eller vendinger, der kommer til at fungere som mantraer. Digtet bliver en rituel handling, snarere end et medium for erkendelse” (*Danske digtere i det 20. århundrede*, bd. 3, p. 30). Udover i ”Karma Cowboy Blues” finder man denne mantraagtige digtform i det tidligere forfatterskabs ”At være beat” (fra *MANJANA*), samt især i *Storbytrilogien*, mange af hvis tekster vi netop kender i deres mundtlige form fra Turèlls tre pladeprojekter: *Multi Mixed Media Monstret Sølvstjernerne med Dan Turèll* (1978), *Pas på pengene* (1993) og *Glad i åbningstiden* (1996).

og opdagede SÅLEDES” (KC, p. 86)

Her udsættes den mediterende buddhist, som er bortvendt fra verden, for et vrængende angreb, og i stedet insisteres der på en praktisk udlevet buddhisme som finder sted ude i verden, i det almindelige liv, blandt folket. Den nye folkelighed ses her at have sin pendant i en ide om en praktisk udlevet buddhisme, radikalt forskellig fra den vi så hos den tidlige Turèll som vi i foregående kapitel portrætterede som en mediterende skriftmunk. Han stirrer ganske vist ikke ned i gulvtæppet, men er dog så optaget af Skriften at den almindelige, konkrete verden sjældent får mulighed for overhovedet at trænge ind i teksterne. Deres ofte lukkede (bevidstheds-)univers er primært en afspejling af, hvad der sker inde i den LSD-påvirkede digters hoved. Det er en ganske anden buddhisme der her er på færde, en slags syre-buddhistisk skrifttyoga. Nu kan buddhismen tilsyneladende udelukkende realiseres efter at have været ude i ”den virkelige verden”, i en praksis og blandt andre, langt fra den isolerede meditation. Fx efter at have været murerarbejdsmand eller lastbilchauffør for nu at tage to nyopdukkede heltefigurer i den omvendte Turèlls folkelige og almindelighedselskende univers. Citatet fortsætter sin beskrivelse af praktikerbuddhisten:

”SÅ kunne han  
sé ned  
og der begynder  
historiens anden halvdel  
men uden den første havde den  
aldrig været der  
og uden første del  
er anden del  
løgn  
små buddhister” (ibid.)

Først efter deltagelsen i det praktiske og almindelige liv kan ”anden halvdel” af buddhismen nu realiseres: en ægte og ordentlig *praktiseret* buddhisme, som nok har at gøre med at ”sé ned” i ydmyghed – men vel at mærke ikke i et gulvtæppe mens man mumler AUM! Som det røber sig få linier længere nede, har denne buddhisme nærmere at gøre med ”virkelig VIDEN” som afstedkommer ”udvidet sensibilitet / og det den koster / er FRED / og den gir hverken eksamen eller checkhæfte / eller biler eller huse til gengæld / eller gulvtæpper at sé ned i / små buddhister” (ibid.).

At kærlighed til det almindelige og folkelige kan spire frem fra og med *Karma Cowboy*, må ses i lyset af at idéen om den evigt kværende, anarkistiske 'Skrift'-praksis med ryggen til verden forlades. Den netop behandlede afstandtagen til verdensbortvendt meditativ praksis kan metonymisk ses som Turèlls måde at tage afstand fra sit tidlige forfatterskab – samtidig med at den selvfølgelig må opfattes som en vrængen af de mange "sande omvendte" i hans tid der så sig selv som frelste buddhister fordi de havde vendt verden ryggen, og nu hengav sig til en autentisk munketilværelse derhjemme, med dens stirren ned i gulvtæppet osv. Det centrale er imidlertid at Turèlls folkelige vending spejler sig i den buddhistiske vending: den åbne og mere folkelige Mahayana forholder sig til Hinayanans indadvendte munkeideal på samme måde som Turèll fra 1974 og frem forholder sig til sine tidlige bøger. Kritikken af elitismen og indadvendtheden er analoge. Det kommer selvfølgelig til udtryk i *Karma Cowboy* som det gerne skulle fremgå af igangværende læsning, men strejfes desuden i det allerede anførte citat fra Højris' interview hvor Turèll i tilbageblik ser sit tidlige forfatterskab som "en meget 'kunstnerisk' obskurantisme", hvorimod han efter vendingen har udviklet sig stilistisk mod noget "mere simpelt, mere enkelt, lettere forståeligt"<sup>38</sup>.

Slutteligt bør det nævnes at vendingen i forholdet til buddhismen kan ses alene af titlerne før og efter. Det tidlige forfatterskabs esoteriske univers hvor skriften er den LSD-tilsyrede bevidstheds aktivitet projiceret ned på papir, afslører sig i mystiske titler som *Bevægelser, formålsløst cirkulende, Områder af skiftende tæthed og tomhed* samt *sekvens af MANJANA – den endeløse sang flimrende gennem hudens pupiller*. Med den anderledes slagfærdige titel *Karma Cowboy* og et cover der emmer af referencer til massekulturen, varsles en helt ny åbenhed. Et sted midtvejs mellem østen og (det vilde) vesten, som indeholdes i hans navn, står han og synger sine sange ud til folket i et lettilgængeligt sprog og i en ofte velkendt form, fx rockteksten. Og med senere titler som *3-D Digte, Drive-in Digte* og *Kom Forbi* bliver åbenheden jo bestemt ikke mindre.

### 4.3 Den etiske vending

Som endnu et aspekt af vendingen introduceres i *Karma Cowboy* en Mahayana-inspireret etik. Den viser sig bl.a. ved at der ved siden af buddhaen dukker en endnu vigtigere figur op: bodhisatvaen. Som nævnt tidligere er han den figur i Mahayana-buddhismen som i stedet for

---

<sup>38</sup> René Højris: *Dan Turèll – samtale og introduktion*, p. 23.

selvisk (som Hinayanans munkeideal) at søge Nirvana for sig selv, skal hjælpe de andre mod den forløsende befrielse i Nirvana. Ifølge D.T. Suzuki er bodhisatvaernes opgave: ”to direct all their spiritual energy toward realising and developing it for the sake of their fellow-creatures”<sup>39</sup>. I følgende citat fra *Karma Cowboy* præsenteres bodhisatvaen som en idealfigur, og som ofte hos Turèll i stærk modstilling til kristendommen som den provokerende digter-buddhist nærede et blindt had til:

”...Efter døden  
blir den hellige kristne ’frelst’  
og sidder så dør i sit forpulede smørhul  
’til evig tid’ Efter døden  
nægter Bodhisatva at indtræde  
i Nirvana før alle andre væsener  
kan følge ham  
og vender derfor tilbage  
for at gi de andre en hånd hvor han kan

Det er de små mål  
der vil kvæle os” (KC, p. 251)

Med ”små mål” menes altså her den enkeltes opnåelse af frelse (i buddhistens tilfælde: Nirvana), hvorved dennes lidelse er for evigt ophørt. Eller som buddhisterne siger: samsara, det lidelsesfyldte kredsløb af liv og død, inkarnation efter inkarnation, er endelig brudt. Det store mål, Mahayanas, som Turèll ved gentagne henvisninger gør til sit ideal i *Karma Cowboy*, går derimod ud på at hjælpe de andre lidende ud af deres samsara – og for at udføre denne hjælp kræves frem for alt medlidenhed med de andre lidende:

”Det centrale i mahayana-vejen er altfavnende kærlighed (maitri) og medfølelse (karuna), der viser sig i ønsket om at gavne alle levende væsener. Mahayana-buddhisten begynder med i sig selv at vække ønsket om at befri alle væsener i de seks verdener fra lidelsen. Herved bliver han en bodhisattva. Dernæst må dette løfte føres ud i livet, hvilket sker gennem de seks fuldkommenheder, der består i: gavmildhed, etik, tålmodighed, flid, meditation og visdom.”<sup>40</sup>.

Der er mange eksempler på denne medlidende sindstilstand i *Karma Cowboy*, fx i forbindelse med ovenfor citerede passage om bodhisatva-idealet: ”og jeg kan næppe længere gå / hen ad en gade / uden at bryde sammen / over ét eller andet Hvert eneste ansigt / gør ondt på sin

<sup>39</sup> D.T. Suzuki: *Outlines of Mahayana Buddhism*, p. 9.

<sup>40</sup> At medlidenheden får en helt anderledes vigtig karakter i Mahayana i forhold til Hinayana kan understreges ved følgende citat fra *A dictionary of buddhism*, p. 77: ”In Mahayana Buddhism, compassion is elevated to a place of importance equal to that of wisdom; in Hinayana Buddhism, compassion was subordinate to wisdom.”

måde / *'and on each face I meet I see / marks of weakness, marks of woe'* / tænker på Blake” (KC, p. 250). Og på den efterfølgende side siger digter-jeget så, som en anden Bodhisatva: ”Nu / vil jeg gå ud og / tale med nogen Yogaen / har virket igen” (KC, p. 251). Den buddhistiske konstatering af at alles liv er lidelse og i øvrigt fortsætter uendeligt, kommer også flere gange til udtryk i den lange ”Karma Cowboy Blues” (fx KC, p. 47): ”Det er et ulideligt hårdt uendeligt race hvis åbenlyse pointe er at ALLE taber ALT og så begynder det først”. I tilknytning til medlidenheden med alle andres lidelse tales i det hele taget meget om at være sammen med og til for andre og om at sprede god karma overfor de andre<sup>41</sup> (se fx KC, p. 47, 151 og 234). I forbindelse med denne karma-snak er det oplagt at nævne at Turèll selvfølgelig taler en jargon som ligger i tiden. At have god karma og sprede fede vibrationer, var noget man sagde dengang, og således indskriver Turèlls buddhisme sig i en bestemt historisk betinget diskurs som jeg allerede var inde på i det indledende kapitel om tresserne og østens visdom<sup>42</sup>. Imidlertid håber jeg det er blevet tydeligt at det spring fra Hinayana- til Mahayana-inspiration, som jeg har påvist i detaljer ovenfor, viser at Turèlls buddhisme stikker dybere end en overfladisk overtagelse af et par af tidens modeord.

Måden hvorpå Turèll implanterer tankerne fra buddhismen i sine digte er meget karakteristisk: sjældent fremføres idéerne i deres abstrakte form uden tilknytning til digtenes konkrete univers. I stedet spindes de sammen med de konkrete iagttagelser af et velkendt, hverdagsligt Danmarksbillede. Det findes der især mange eksempler på i den lange ”Karma Cowboy Blues”:

”Det er Anker Jørgensen som ikke sér noget grundlag for at gribe ind i konflikten  
og som siger i mine forældres fjernsyn at tingene må gå deres gang  
Det er min mor som godt kan lide Anker fordi hun synes han altid er så rolig  
og fornuftig  
mens Jens Otto var ’så vigtig’ Hilmar Baunsgaard ’så kedelig’  
og Poul Møller ’en frygtelig lille hidsigprop’  
Det er min mor der har rigtigt fat på det dør Det er min mor der har fattet  
en hel del af det hele

---

<sup>41</sup> Dette sociale aspekt må selvfølgelig også ses i lyset af tidens kollektivistiske ånd. Turèll boede som så mange andre på dette tidspunkt i kollektiv, et rigtig hippieagtigt udsyret ét endda. Det var beliggende på Forhåbningsholms Allé som det bl.a. oplyses i en situationsrapport herfra på p. 34 i ”Karma Cowboy Blues”.

<sup>42</sup> Som buddhismens formidlingskanal til 68’erne kunne i øvrigt også i denne forbindelse indsættes beat-digterne. Beat kan nemlig betyde andet end at være slået ud, the beaten generation. I forbindelse med Jack Kerouac insisteres der i følgende artikeluddrag på ordet beatific som en slags kærlighed-til-alt gennem det buddhistiske livssyn: ”the word beat as meaning not simply down-and-out but also Beatific, trying to be in a state of beatitude, like St. Francis, trying to love all life, being utterly sincere and kind and cultivating ‘joy of heart’”. Hvor Turèll ikke arver Kerouacs hang til buddhistisk meditation, kan man i høj grad sige at han overtager denne beat-grundattitude.

Det er Kung, Kung Fu, Kung-fu-tsé, der for længe siden sagde at 'Hvis en mand ikke har orden inden i sig kan han heller ikke sprede orden omkring sig' og det er også dét min mor mener" (KC, p. 31)

Karakteristisk er her den måde hvorpå den nye folkelige Turèll afdratimerer en kinesisk vismands tanker ved at lægge dem ind i sin mors ganske almindelige, hverdagsagtige konstateringer. Således bliver de fremmede tanker nære. De findes hos os alle, men uden at vi nødvendigvis ved af dem eller for den sags skyld har det fjerneste begreb om østlig tænkning. I den sene og mere åbne Mahayana-buddhisme hedder det sig at vi alle inderst inde er buddha-natur, endskønt den ikke nødvendigvis er kommet til ordentlig udfoldelse – og den tanke kan spores hos et af Turèlls vigtigste forbilleder Jack Kerouac. Et sted i dennes buddhisme-inspirerede roman *Dharma Bums* tænker en af hovedpersonerne mens han iagttager sin (ikke-buddhistiske...) mor vaske op: "People have good hearts whether or not they live like Dharma Bums. Compassion is the heart of Buddhism"<sup>43</sup>. Herved bringer Kerouac buddhismens tanker ind i et velkendt hverdagsunivers nøjagtig som Turèll der i øvrigt – hvad han også ofte har indrømmet – har hentet ikke så lidt inspiration hos Kerouac, sandsynligvis endog på præcis dette punkt. Lauren Hall kalder Kerouacs greb for en "domestication process"<sup>44</sup>:

"Any human can be a buddhist; it does not require being locked away in a monk's cell. The everyday practices of good people places them, whether aware of it or not, into the category of Buddhists. This break with the traditional view of religion as a conscious practice one must struggle with daily is one of the most important ideas Kerouac brings with him."<sup>45</sup>

Et andet muligt inspirationssted er hos Allen Ginsberg, som ifølge Hall er

"looking for Nirvana not in the perfection of a mountain landscape in Japan, but in the everyday haunts of the common people. Slums, boxcars and even supermarkets become places to meditate on life and it's meaning. That is not to say that Ginsberg sees beauty in all of these places, but all of them are capable of teaching important Buddhist doctrines to one who is willing to listen. Thus, Kerouac and Ginsberg both manage to relocate their searches for the ultimate truth to the areas most riddled with corruption and human suffering."<sup>46</sup>

---

<sup>43</sup> Jack Kerouac: *Dharma Bums*, p. 132.

<sup>44</sup> Lauren Hall: "Does America have buddha-nature? – the adoption of eastern thought in the works of Jack Kerouac and Allen Ginsberg" (artikel fundet på internettet, uden sidetal).

<sup>45</sup> Ibid.

<sup>46</sup> Ibid.



Hvordan dette trick videreføres hos Turèll, kan man især studere i *Storby-trilogien* og i de mange krimier hvor der hyppigt mediteres på livet og dets mening alverdens steder herunder ofte på det beskidte Vesterbro og i Istedgades solløse sidegader. Men eksempler på at Turèll udsætter buddhismen for denne ”domestication process”, kan allerede ses omkring vendingen 1973-74. Således fx i *sekvens af MANJANAs* digt, ”At være beat”, hvor en buddhistisk klingende accept af det hele finder sted på et møntvaskeri i hovedstaden (et mere profant sted at henlægge meditationen over livet kan man vel dårligt forestille sig). Her er personen i centrum for de buddhistiske tanker dog en marginaliseret stofpåvirket eksistens – og herfra er der trods alt stadig et stykke til den folkeliggørelse som har fundet sted når det pludselig er moderens mund der kommer kinesiske visdomsord ud af. Først i *Karma Cowboy* er buddhismen blevet fuldstændig ”open to everyone”. Her er der virkelig tale om ”bringing Eastern thought out of the mystical caves and into everyday life”<sup>47</sup>. Det sker fx i følgende citat hvor den for zenbuddhismen centrale kinesiske visdomsbog *I Ching* optræder side om side med et berømt dansk dameblad: ”Det er I Ching og Hjemmet og Ekstra Bladet og Ginsberg der synger Blake-sange i / høretelefonerne og min nye røde duftende undertrøje” (KC, p. 34).

Dyrkelsen af folkeligheden og dens hverdagspraktiske buddhisme (der i denne periode af forfatterskabet oftest er udtalt) når uden tvivl sit kulminationspunkt med publikumssucces’en *Vangede billeder* fra 1975. I et ”Coda”, som efterfølger kapitlet om ”Vorherre i Vangede”, konkluderes der: ”...Nej der har aldrig været strøm på Kristus i Vangede. Vangede er primitivt buddhistisk, på det buddhistiske yndlingsstadium hvor man end ikke tænker på, om der er noget der *hedder* dét.” (VB, p. 133). Således sættes buddhismen igen op som rambuk mod den forhadte kristendom<sup>48</sup> og smelter sammen med dyrkelsen af det (opdigtede!) almindelige og lykkeligt ureflekterede hverdagsliv som Turèll elskede så højt – i hvert fald på afstand og helt sikkert oftest herfra, hvis man skal tro Chili Turèlls kommentarer til den berømte ”Jeg holder af hverdagen”<sup>49</sup>.

Som vi har set, indebærer Turèlls hop over i ”Den store Båd” en etisk vending og en åbnende folkeliggørelse af buddhismen som må ses i sammenhæng hermed. Men med denne etiske

---

<sup>47</sup> Ibid.

<sup>48</sup> Bo Tao Michaëlis skriver i sin læsning af *Vangede billeder*: ”Og når man altså er stedt i en sådan buddhistisk primitivitet, er man ikke klar til nogen form for prædiken”. Citeret fra *Læsninger i dansk litteratur*, bd. 5, p. 19.

<sup>49</sup> ”Jeg holder af hverdagen” blev for alvor kendt da Halfdan E. satte musik til den på CD’en *Pas på pengene*. Chilis kommentar stammer fra afslutningssekvensen af filmen *Onkel Danny – portræt af en Karma Cowboy*.

vending er langt fra alt sagt om det skift i forfatterskabet og buddhismeforholdet som jeg her gør til genstand for en nærmere undersøgelse. Perspektivet må udvides yderligere. I det kommende vil jeg se på de øvrige måder det nye buddhismeforhold sætter sig igennem fra og med *Karma Cowboy*. Disse måder kan forsøgsvis samles under paraplyen populærzen hvorved opmærksomheden henledes på den brede popularisering af den østlige inspiration som finder sted i perioden fra slutningen af tresserne til midt i halvfjerdserne, dvs. præcis den periode hvor Turèlls tidlige forfatterskab udspiller sig.

#### 4.4 Den umystiske nærværspoese

Afståelsen af det egoistiske begær efter egen forløsning som knytter sig til den i det foregående kapitel behandlede etiske vending fra Hinayana til Mahayana, spiller også en afgørende rolle for den generelle vending mod en mere ”populær” optagelse af (zen-) buddhismen som tager sin begyndelse med *Karma Cowboy*. Fra den unge Turèlls nærmest maniske optagethed af – via Skriften (og LSD’en...) – at nå forløsningen i den store tomhed (hvidheden, intetheden, the Void, sunyata etc.) bevæger det senere forfatterskab sig mod et mere afslappet forhold til den buddhistiske arv. Amerikanerne taler undertiden om en cool og accepterende måde at forholde sig til noget som: ”being zen about it”. Dette udtryk kan udmærket stå som foreløbig pejling på Americana-elskeren Turèlls nye forholdsmåde. Og så rummer udtrykket i øvrigt kodeordet for digterens nye buddhisme: zen. Ordet zen optræder ganske vist allerede i Turèlls tidlige bøger der jo strøede om sig med buddhistiske termer, men først fra *Karma Cowboy* trækker Turèll mere gennemgående på en lang række af zenbuddhismens centrale aspekter. Det skulle gerne fremgå tydeligt af igangværende kapitel.

Zen-buddhismen er som tidligere nævnt en gren af Mahayana-buddhismen – og en gren som på flere måder distancerer sig yderligere fra buddhismens grundpiller i Hinayana. D.T. Suzuki taler om zen-buddhismen som den kinesiske revolution mod den elitære, indiske buddhisme. Med zen-buddhismen bliver der for alvor tale om en stor båd idet der foretages en sammenkobling af den buddhistiske tankegang med det almindelige hverdagsliv. Allerede i forbindelse med beat-digterne Kerouac og Ginsbergs ’domestication process’ strejfedes behandlingen denne kobling til hverdagslivet. Her blev zen-aspektet imidlertid ikke indgående undersøgt. Det skal det nu.

Ifølge Alan Watts' udmærkede introduktionsværk *Zen-buddhismen* er et af de vigtigste aspekter af denne filosofi<sup>50</sup> at ”der ikke er nogen uforlignelig modsætning mellem Buddhaoplysningen og hverdagslivet”<sup>51</sup>. I den zen-buddhistiske tradition interesserer man sig primært for ’den pludselige oplysning’. Den skal forstås i modsætning til den type oplysning som ifølge buddhistiske skoler kun kan opnås efter lang tids vedvarende og disciplineret meditation<sup>52</sup>. Alan Watts: ”I andre buddhistiske skoler synes oplysningen eller bodhi fjern og næsten overmenneskelig, noget, som først kan nås efter mange livs tålmodige stræben. Men i Zen er der altid den følelse, at oplysningen er noget ganske naturligt, noget, der er forbavsende ligetil, som kan ske hvert øjeblik.”<sup>53</sup>.

Zenbuddhismen opstår i Kina under navnet Chan. Først senere, efter at være blevet eksporteret til Japan, får den navnet zen – det navn vi kender den under qua importen fra Japan. Zen opstår som en slags fusion af Mahayana der modsat Hinayana nåede udbredelse i lande langt mod nord, og de dominerende traditioner i Kina på dette tidspunkt: taoismen og konfucianismen. De aspekter som slår igennem hos kineserne da de berømte Mahayana-sutraer bliver oversat til kinesisk, er selvfølgelig de der bedst lader sig forene med den kinesiske mentalitet. Som Watts skriver: ”den konfucianske fremhævelse af familielivets betydning lod sig ikke let bringe i samklang med buddhismens strengt klosterlige type”<sup>54</sup>. Hvorimod bl.a. Vimalakirti-sutraen, som lægger vægt på at man kan ”gå ind i oplysningen uden at tilintetgøre sanselivets smuds”<sup>55</sup>, bedre kan forliges med konfucianismens naturlige sanselighed og taoismens diktum om at vejen er hverdagslivet. Watts konkluderer følgende, der giver en fint indblik i zenbuddhismens rummelighed og forenelighed med et verdsligt liv:

”Zen har i særdeleshed altid lagt stor vægt på, at buddhismen blev forkyndt med almindelig verdsligt sprogbrug, i alle kunstarter, i legemligt arbejde og ved glæden over naturen og universet. Konfucianer som taoist ville synes særlig godt om ideen om en

---

<sup>50</sup> Det er karakteristisk for Alan Watts at han går til zenbuddhismen med en filosofisk baggrund og forsøger at betragte den som en filosofi – ikke som en spekulativ og mystisk religion. Der findes mange tvivlsomme og særdeles esoteriske indføringer i zenbuddhismen på dansk. Alan Watts' introduktion er relativt klar og vinder bl.a. ved sin filosofiske baggrundsviden som gør det lettere at forstå den i forhold til de medbragte vestlige forståelseshorisonter. I den følgende fremstilling af hovedtrækkene i zenbuddhismen har jeg derfor valgt at støtte mig til netop Watts' fremstilling.

<sup>51</sup> Alan Watts: *Zen-buddhismen*, p. 101.

<sup>52</sup> For en nærmere undersøgelse af modsætningen mellem den gradvise og den pludselige oplysning henvises til den franske forsker i zen-traditionen Bernard Fauré, fx *The Rhetoric of Immediacy*, ”Chapter Two. Sudden/Gradual: A Loose Paradigm”.

<sup>53</sup> Alan Watts: *Zen-buddhismen*, p. 95.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 99.

<sup>55</sup> *Ibid.*

oplysning, som ikke medførte tilintetgørelsen af de menneskelige lidenskaber og drifter.”<sup>56</sup>

Samtidig bidrager en beskrivelse som denne til forståelsen af hvorfor det netop var zenbuddhismen – og sjældnere de mere asketiske former for buddhisme – der appellerede til først beatgenerationen og senere – bl.a. formidlet via disse – til ’68-generationen.

Den vigtige idé om at oplysningen kan ske ganske pludseligt, ligger i kim allerede i den indiske Lankavatara Sutra selvom den først for alvor bliver bærende i den kinesiske chan-buddhisme. Her står der, og jeg citerer i Watts gengivelse, ”at der findes såvel gradvise som pludselige måder at nå oplysningen på, den første ved renselse af sindets urene projektioner, og den sidste ved paravritti, en øjeblikkelig og pludselig ’venden om’ inde i bevidsthedens dybder, hvorved de dualistiske synsmåder bortkastes.”<sup>57</sup> Endnu en vigtig forudsætning for zen ligger i Mahayanas radikaliserede opfattelse af alt som værende tomhed. Det betyder at vi i realiteten alle har direkte adgang til tomheden gennem vores medfødte buddha-natur, og at enhver når som helst kan opnå gennembruddet til sin egen grundløshed. Watts fremhæver den berømte Vajracchedikas (Diamantskærersutraen) som en vigtig kilde til denne opfattelse der resulterer i en:

”lære om den kendsgerning, at det at opnå oplysningen betyder ikke at opnå noget som helst. Med andre ord, hvis nirvana virkelig er her og nu, således at det at søge den er at miste den, så er en gradvis erkendelse gennem progressive stadier næppe det rette. Nej, man måtte opleve nirvana i det nærværende øjeblik aldeles direkte.”<sup>58</sup>

Hos Turèll opleves oplysningen altid direkte i det nærværende øjeblik og omsættes til det man kan kalde en nærværsdigtning. Oplysningen opnås altså ikke gradvist gennem vedvarende meditation, men har karakter af pludseligt gennembrud<sup>59</sup>. Den er en slags konkret poetisk øjebliksoplevelse som kan ske når som helst og for hvem som helst. Ovenstående opfattelse af alt som værende tomhed der knytter sig til idéen om den pludselige oplysning, er da også gennemgående tilstede hos Turèll. Han gentager – specielt i de sene digtsamlinger – ofte sin

---

<sup>56</sup> Ibid.

<sup>57</sup> Ibid., p. 96.

<sup>58</sup> Alan Watts: *Zen-buddhismen*, p. 96.

<sup>59</sup> Som det skal vise sig senere i forfatterskabet, hvor den fortællende Onkel Danny hiver historier frem fra barndommen, passer den pludselige oplysning til Turèlls egne erfaringer. Desuden er det vel ikke nogen ubetydelig sidegevinst at den unge autoritetshadske beatnik ved at afskrive den gradvise oplysning samtidig slipper fra kravet om dybdegående asketisk meditation og systematisk refleksion.

kritik af logikkens dualismer der spærrer for den rette indsigt i altings tomhed, den indre buddhanatur. Målet er altså den befriende tomhed hvor sindet endelig kan give slip på den uendeligt kværnende refleksion og hengive sig til ”det der er”, til verden som den foreligger uden at tænke over den og sætte den på begreb. Men det er et mærkværdigt mål for det er ikke muligt med viljen at tvinge sig frem mod det. Tilstanden er netop karakteriseret ved et sammenfald, et fuldstændigt nærvær, hvor mennesket er tilstede uden jeg, uden vilje, uden begær. Og hermed er vi fremme ved et af de centrale problemer i buddhismen: hvordan kan man tabe sit jeg bevidst? Kan man *ville* tabe sit jeg, når det er viljen som er knyttet til det bevidste jeg, der styrer denne handling? Denne paradoksfyldte jegbundne vilje til sin egen jeg-løse ikke-villen rammer i hjertekulen af Hinayanas meditation som forsøger at forcere sig vej ind i den jeg-løse nirvana-tilstand. Og det er præcis dette paradoksfyldte og umulige begær, denne bevidsthedens spænden ben for sig selv, zen-buddhismen kritiserer Hinayana for – og lægger afstand til. Begæret som styrer sindet i den forkrampede meditation, ”forurener” og dræber muligheden for oplysning. Derfor er det helt afgørende for zen-buddhisterne at løsrive sig fra dette begær.

Hvad det gælder om for zenbuddhismen er kort sagt at vende opmærksomheden fra det abstrakte til det konkrete, fra det symbolske og begrebslige til det faktisk nærværende. Det kan man imidlertid tale om i én uendelighed uden faktisk at realisere det hvorved man falder i samme fælde som Hinayana-munkene der forfaldt til elitistisk spekulation over, hvordan de kunne opnå den begærede Nirvanatilstand. Forholder man sig filosoferende kommer man ifølge zenbuddhisterne på afstand og fanges hurtigt i sprogets dualistiske strukturer. Refleksion står ganske simpelt i vejen for det konkrete nærvær hvilket Alan Watts gør forståeligt i følgende meget konkrete eksempel:

”Når man læser en vanskelig bog, hjælper det ikke at tænke: ’Jeg burde koncentrere mig’, for så tænker man på koncentrationen i stedet for på, hvad bogen har at sige. På samme måde er det ingen hjælp at tænke på Zen, når man studerer eller praktiserer Zen. At blive stikkende i ideer og ord om Zen, er som de gamle mestre siger, at ’stinke af Zen’. Af denne grund taler mestrene så lidt som muligt om Zen, men stiller i stedet for den konkrete virkelighed lige hen foran os. Denne virkelighed er vor naturlige, ordløse verdens ’såledeshed’ (tathata). Hvis vi ser denne akkurat som den er, er der intet symbolsk ’selv’ at glemme, og ingen grund til at erindre nogen idé om en konkret virkelighed.”<sup>60</sup>

---

<sup>60</sup> Alan Watts: *Zen-buddhismen*, p. 145.

Det centrale i citatet er således-heden, tathata: forsøget på at stille den konkrete virkelighed hen foran refleksionen. Et diktum der praktiseres af mestrene ved at de på refleksionstyngede spørgsmål fra elever om hvad den sande buddhanatur er eller lignende, ”svarer” afvigende med en henvisning til den konkrete verden, eksempelvis ”Cypressen ude i gården”. Herved viser de hen til hvad den sande buddhanatur ville være optaget af i stedet for at gå med på elevens forsøg ud i en reflekterende tilgang til det buddhistiske. Refleksionen er nemlig udelukkende en glidebane der skaber yderligere afstand til den konkrete verden. Der er mange eksempler på disse zen-historier hos Turèll, i ”Karma Cowboy Blues” lyder det et sted som følger<sup>61</sup>:

”Det er Zen-mesteren Suibi som blev spurgt om buddhismens fundamentale princip og hans svar dør i bambusgrotten hvor han stod: ’Som de planter dør dog er høje! Og som de dør ovre dog er korte’” (KC, p. 20)

Overfor den tidlige Turèll kan man kritisk indvende at han ofte kredser om ideen om at destruere jeget og således bliver ”stikkende i ideer og ord om Zen” (jf. Watts-citatet ovenfor) som er den tilstand han begærer og forsøger at trænge ind i. Modsat forekommer der i *Karma Cowboy* sjældent teoretiseringen over denne tilstand som ikke længere begæres så indædt, men i stedet forsøges tilnærmet på en mere cool måde. Med Watts og de gamle zenmestres grove terminologi kan man sige at den tidlige Turèll stinker af zen (qua en temperamentsmæssig lighed med de intethedsbegærende Hinayana-munke) mens den Turèll vi møder fra og med *Karma Cowboy* måske i højere grad er zen.

Den radikaliserede afkaldsfigur som frasiger sig begæret efter Intethedstilstanden og måske netop derfor forbedrer mulighederne for at nå den (jf. zenbuddhismen), finder man fx i ”Karma Cowboy Blues”: ”Det er et afkald på alting selv på at påberåbe sig afkald / Det er et vindue der er åbnet på vid gab ud mod Intetheden” (KC, p. 24). Med zenbuddhismen må man komme hen til jegtabet så at sige uden sit jeg, uden at ville det. Det kræver med andre ord et mere radikalt afkald end det at ville give afkald på sit jeg: det kræver også at man giver afkald på at ville dette – ja, sågar på selve det at ville, overhovedet! Først da kan man være tilstede i den åbenhed overfor verdensaltet som betegnes med ordet intet. Det er dette

---

<sup>61</sup> I *3-D Digte* kulminerer Turèlls glæde ved disse småfortællinger hvor zen-mestrene peger på konkretionen, med et sandt festfyrværkeri i ”Sangen om Buddhaen og de gale zen-munke”. Her kan man fx læse denne ”Hvad skal jeg gøre for at nå Buddhaen?” / og Joshu sagde: ’Har du spist?’ / og munken svarede: ’Ja’ / og Joshu sagde: ’Nå – / Så vask din tallerken af!’” (3D, p. 79).

bevidsthedsmæssige spring der kendetegner zenbuddhismen. Springet kan ses som et forsøg på at snyde bevidsthedens tankemæssige abstraktionstrang og i stedet realisere et sanseligt nærvær – og således være zen i stedet for at stinke af zen.

*Karma Cowboy's* zenbuddhistiske idé om at give afkald på abstraktionen og hengive sig til konkretionen kommer til udtryk i forlængelse af ovenfor behandlede afsnit: ”Det er løsningen på alle de spørgsmål enhver har opgivet at stille / Det er en fortsat afsked med alt dét ingen har set” (KC, p. 25). Det er *Karma Cowboy's* farvel til de abstrakte begreber og sværgen til den konkret registrerende måde at være tilstede på som digtets 40 sider er et effektivt vidnesbyrd om. Filosofisk kan linjerne mere præcist læses som en afstandtagen til enhver metafysisk spekulation over den væren som måtte ligge til grund for det værende, men som ingen har sét. Visse spørgsmål er det (for Turèll og zenbuddhismen) meningsløst at stille hvorfor de må opgives. Fx (vestens) spørgsmål om verdens inderste grund eller (den forkert spørgende buddhist-elevs) spørgsmål om verdens sande buddha-natur. Ifølge zenbuddhismen (og Turèll) ligger svaret på spørgsmålet allerede i verdens overflade – i det værende som er, tathata. Det abstrakte spørgsmål kan således opgives, og herefter åbnes der mulighed for et nyt forhold til det som faktisk er, det konkrete. Meget passende hylder Turèll i samme ombæring (KC, p. 24f.) gennem intertekstuelle referencer tre af sine lidet spekulative favorit-besyngere af alt det som faktisk er: Kerouac, Ginsberg og Burroughs<sup>62</sup>.

---

<sup>62</sup> Et mærkværdigt citat som står i samme forbindelse kan give anledning til et forsøg på at drage et par paralleller mellem buddhismen og en vestlig tænkning som ligner denne på mange punkter: eksistentialismen. Dette blot for at lette tilgangen til den buddhistiske tankegang for læsere med mere vestlig end østlig filosofi i bagagen. Den grundløshed som kendetegner mennesket ifølge buddhismen kommer til udtryk i credoet ’alt er tomhed’. Tomheden er ikke en spekulativ konstruktion, men en grunderfaring når mennesket søger sit jegs eller verdens sande væsen – så vidt står buddhismen på linje med eksistentialismens kritik af enhver essentialistisk filosofi (for en videre udfoldelse af disse ligheder specielt i forhold til eksistentialismens friheds- og angstbegreb, henvises til Finn Abrahamovitz: *Mystikkens væsen*, p. 181f.). Citatet som optræder i forbindelse med den radikaliserede afkaldsfigur og hengivelsen til det konkrete lyder: ”Det er et rum der ligner et hotelværelse som alle rum er og som ejerne så desperat forsøger at skjule for sig selv” (KC, p. 25). Citatet understreger den fundamentale grunderfaring af tomhed. Hotelværelset er anonymiteten, tomheden, essensløsheden som kendetegner alle de rum vi mennesker bevæger os i. Men menneskene, ”ejerne”, forsøger desperat at flygte fra denne tomhed, at skjule den fordi de ikke kan holde ud at se den i øjnene. ”Ejerne” kunne meget vel være vesterlændingen som nægter at forholde sig til tomheden, hvorimod buddhisten netop insisterer på at mennesket må forholde sig til den. Vesterlændingen løber stadig stærkere i forsøget på at flygte fra den, et træk Martin Heidegger har benævnt værensglemsel. Heideggers træk overfor denne er at insistere på at mennesket, Dasein, må forholde sig til denne væren. Herigennem muliggøres (meget kort fortalt!) en etablering af en mere autentisk tilværelsesform, hvor den skæbnesvangre splittelse mellem subjekt og objekt kan ophæves. Mennesket kan genetablere et meningsfyldt forhold til tingene og verden, og således atter være hjemme i denne. Også for zenbuddhismen går konfrontationen med intet og indsigten i den fundamentale grundløshed forud for en sand hengivelse til det der er, det værendes ’således-hed’ (tathata). I øvrigt bør det nævnes at flere faktisk har behandlet Heideggers tænkning i forhold til buddhismen – og at han som før nævnt, interesserede sig for zenbuddhismen og lod sig inspirere af D.T. Suzuki.

Anne Borup har i sin afhandling *Opbruddet med modernismekonstruktionen* kaldt ”Karma Cowboy Blues” for ”en besyngelse af al væren og alt værende”. Måske havde hun gjort bedre i at nøjes med ”alt værende” for så vidt som zenbuddhisten Turèll ikke abonnerer på dualismen mellem væren og det værende. I stedet skulle hun holde fast i det konkrete, som hun beskriver andetsteds, hvor hun kalder ”Karma Cowboy Blues” for ”en nærværspoesi så overbevisende” som er skrevet på ”en spontan energi opstået i konkrete situationer”<sup>63</sup>. Det havde også stemt bedre overens med det Turèll-citat fra 1983 som hun anfører og efterfølgende kommenterer senere i afhandlingen:

”Kriminalromanen er også metafysik. Men på den mest forbandet jordnære måde, fordi den (som al anstændig metafysik) hele tiden beskæftiger sig med det konkrete.’ Det samme kunne man med rette sige om for eksempel Karma Cowboy”<sup>64</sup>.

Det sidste er jeg, som det kan ses af min fremstilling, aldeles enig i. Senere vil jeg i øvrigt komme ind på hvordan Turèll opfatter sin buddhistiske tilgang til verden som alt andet end mystisk – og i det hele taget tager afstand fra højpandet metafysisk spekulation. Aldeles dennesidig, eller med Turèlls ord ”forbandet jordnær”, må enhver metafysik være som kan komme på tale i forbindelse med denne digters univers.

”Karma Cowboy Blues” kan, med sin konkrete gengivelse af den strøm der tilfældigt flyder forbi digteren på et givet tidspunkt, ses som et udtryk for en zenbuddhistisk inspireret måde at være tilstede i verden på: nærværende og åben overfor det der er. Eller simpelthen som et udtryk for tathata – en radikal dennesidighed uden metafysisk overbygning. Hele det 40 sider lange digt er moduleret over gentagelsen af mantraet: ”Det er...”, og det fungerer som én lang bekræftelse af den verden der er, tathata. Alan Watts har følgende ikke ganske umorsomme redegørelse for tathata:

”Sanskritordet *tat* (’det’) er sandsynligvis baseret på et barns første forsøg på at tale, når det peger på noget og siger ’det’ (ta eller da). Fædre er stolte af at forestille sig, at barnet kalder dem ved navn ’Dada’ eller ’Daddy’. Men måske barnet blot giver udtryk for sin anerkendelse af verden ved at sige ’tat’, ’det’. Når vi blot siger ’det’, peger vi på området for en ikke-ord-erfaring, en virkelighed, vi opfatter direkte, thi vi prøver på at antyde, hvad vi ser eller føler mere, end hvad vi tænker eller siger. Tathata peger derfor på verden akkurat som den er, uskærmet og udelt af tænknings symboler og definitioner.”<sup>65</sup>

---

<sup>63</sup> Anne Borup: *Opbruddet med modernismekonstruktionen*, p. 164.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 176.

<sup>65</sup> Alan Watts: *Zen-buddhismen*, p. 85f.



Min pointe med at gøre så meget ud af denne tathata er at jeg ser den som et af de centrale greb fra zenbuddhismen som Turèll tager til sig, og som ligger til grund for den digteriske udfoldelse i *Karma Cowboy*. Specielt for langdigtet ”Karma Cowboy Blues” i begyndelsen af bogen, men også for det 60 sider lange afsnit ”Karma Cowboys Li digte” der fortrinsvist består af korte og konkrete haikuagtige digte, som fx dette: ”Det regner / fuglene synger / Jeg skriver det” (KC, p. 206).<sup>66</sup> Li er et buddhistisk ord der ligesom tathata peger på det gådefulde grundforhold at verden overhovedet er der og udfolder sig lige foran os. Afsnittets relativt lange indledningsdigt forsøger at forklare hvad vi vesterlændinge må forstå ved ordet Li som vi ikke selv har et ord for i vores sprog:

”- Og på japansk  
har man det enkle ord Li  
og hvis man skulle prøve at gengive det  
på et europæisk sprog  
engelsk eller dansk, f.eks.  
ville det betyde  
'organic pattern' : 'organisk mønster'  
altså snedrys på grenene  
ben der bevæger sig  
sol over græsset  
eller vinden mod kvinderne

Og noget så enkelt  
har vi ikke engang  
et enkelt ord for  
Vi har ord for  
hvad benene gør: de 'går'  
eller hvad sneen gør: den 'falder'  
som solen 'skinner'  
og vinden 'blæser'  
Vi har alle de ord  
til at adskille alle de identiske bevægelser med  
og ikke ét  
til at forene dem med

Li: som det er  
når det er

---

<sup>66</sup> Jeg vil ikke behandle haikudigtningen specifikt i denne opgave, da det er et af de få buddhismereleterede træk af Turèlls digtning som faktisk er blevet behandlet. Se fx Nikolaj Røngheds artikel ”Omkring Haiku”, *K&K* 93, 2002. Det kan dog lige nævnes at tathata og de konkret pegende haikudigte naturligvis er nært beslægtede størrelser i den japanske zen-tradition.

hvad det er” (KC, p. 150)<sup>67</sup>

Li-afsnittet står i midten af samlingen og er i øvrigt det eneste håndskrevne hvilket, som Asger Schnack har bemærket, kan stå som en indikator for at ”det er her, vi er tæt på, inde under huden på”<sup>68</sup> digteren. Her får vi det mest intime ”udtryk for en oplevelsesmåde”, som er buddhistisk inspireret og som karakteriserer samlingen som helhed. Det er en oplevelsesmåde som er karakteriseret ved en selvfølgelighed, en konkret virkelighedsnærhed der næsten er så simpel og ukunstlet at man ikke kan kalde de tekster som kommer ud af den for digte – i det mindste ikke digte forstået som kondenserede og komplicerede sproglige udtryk, der må afkodes og fortolkes side op og side ned for at ”give mening”. Asger Schnack taler om at digtenes ”af-sig-selv-hed er alt hvad der er at sige” og får af samme grund ikke sagt ret meget om dem. Det kan man kritisere, for selvfølgelig kan der siges noget. Men der er nu alligevel lidt om snakken. De små selvfølgelige, ukunstlede<sup>69</sup> digte bærer ligesom deres enkle mening og – frem for alt – deres diskrete skønhed i sig selv. Således er de også – modsat så megen anden ”løræk” (Lars Bukdahls provokerende betegnelse for den mere højpendede og patostunge lyrik som han på sin side desværre har problemer med at se kvaliteter i) – utroligt åbne for enhver der måtte have lyst til at læse dem<sup>70</sup>. Det ukunstlede gør Turèll selv opmærksom på i et af Li-digtene:

”Der er noen der tror  
det jeg sir er ’metafor’

De ting jeg kender  
er de ting jeg sender

(...)

---

<sup>67</sup> Det sidste afsnit er fremhævet som en slags nøgle til digtet (digtene?) idet det er trukket helt over til højre på siden. Denne opsætning anvender Turèll desuden i digttrilogien fra 1991-93 der afrunder forfatterskabet, og som i øvrigt med sine mange haikuagtige digte peger tilbage på Li-digtene fra *Karma Cowboy*.

<sup>68</sup> Asger Schnack: *Jeg tror nok jeg kan tåle mere kærlighed end de fleste*, p. 99.

<sup>69</sup> Med Per Højholt kan man sige at der i hvert fald ikke efterlades nogen sved i disse tekster selvom der uden tvivl har flydt rigelige mængder heraf under skrivningen. Højholt var i øvrigt – sammen med bl.a. Søren Ulrik Thomsen og Jørgen Gustava Brandt – blandt de velrenommerede danske digtere der havde blik for Turèlls kvaliteter, men som altså ikke formåede at overbevise den øvrige ’højliterære’ verden herom. Turèll blev til sin ærgrelse aldrig ”rigtigt anerkendt” i sin levetid, men i de snart 10 år der er gået siden hans død er der som bekendt vendt op og ned herpå.

<sup>70</sup> Og det har ikke så få tilsyneladende. Turèll er et af de bedste eksempler på hvordan lyrik kan nå ud til en større læserskare. Derom vidner alene den store genudgivelsesrække fra Borgen som man har set i de seneste år og som ikke synes at have nogen ende. På trapperne pt. skulle således være en genudgivelse af et udvalg af de ellers uopdrivelige mediemontager fra 1970’erne.

Dét jeg sir  
er det jeg sér” (KC, p. 200)

Således tager han demonstrativt afstand fra den traditionelle opfattelse af digteren som en der skriver på et andet sprog, det metaformættede lyriske. I stedet ser han sig selv som en der skræller pynten af og skærer ind til benet af virkeligheden, ”det der er” og beskriver alting ”som det er / når det er / hvad det er” (KC, p. 150). En sådan hævde af kohærens mellem syn og skrift kan naturligvis problematiseres – denne pladskrævende diskussion er det imidlertid ikke ærindet at tage op i denne forbindelse.

Med behandlingen af ord som tathata og li, har jeg forsøgt at give et indtryk af hvilken rolle zenbuddhismen spiller i *Karma Cowboy*. Med sin reviderede buddhisme forsøger Turèll nu at skrive sig frem til et nærvær, en sanselig enkelhed i det sproglige og formmæssige udtryk der markerer en klar forskel til det tidligere forfatterskab. Hvor det i de tidlige LSD-relaterede skrifteksp eksperimenter vrimlede med begreber som satori og sunyata (tomhed) er den eksplicite reference til buddhismen koft betydeligt ned fra og med *Karma Cowboy*. Min pointe med at fremhæve dette er at jeg mener at zen-buddhismen for Turèll nu tjener til at skrive sig ind til en ny og ofte meget enkel poesi som ikke trækker så store veksler på religiøse og mystiske grænseerfaringer (satori etc.). I stedet fremstiller Turèlls tekster fra og med *Karma Cowboy* et konkret sanseligt nærvær – gerne rettet mod det helt almindelige og hverdagskendte som man sjældent så noget til i det tidlige forfatterskab.

Hvad jeg hermed argumenterer for, er en afdramatisering og afmystificering af Turèlls forhold til zen – i hvert fald i forfatterskabet fra og med *Karma Cowboy*. Herfra forsvinder den LSD-inficerede esoteriske tone og giver i stedet plads for det mere folkelige og åbne. Forholdet til buddhismen ændrer sig afgørende med stoffernes exit. Nu må den i stedet anskues som en slags motor for en skærpet sansning, en intensiveret tilstedeværen om man vil, der åbner for en nærværspoesi. Udover i selve forfatterskabet kan man finde understøttelse for denne opfattelse i René Højris’ interview fra 1976<sup>71</sup>. Adspurgt om sit forhold til det Højris kalder det

---

<sup>71</sup> Jeg har desuden spurgt Turèlls ven og omslagstegner Peder Bundgaard om hvordan han ville karakterisere Turèlls (forfatterskabs!) forhold til buddhismen. Som i bogen *Superdan* (1995) drejer han helst over i det personlige forhold til Dan Turèll i stedet for at tale om teksterne. Alligevel er hans svar interessant i det mindste som biografisk kuriosum: ”Dan var nok ikke så buddhistisk som han påstod han var. I vores unge dage gik vi meget op i alt hvad der var mystisk og esoterisk. Dan havde været tidligt ude. Tidligere end mig i hvert fald. Han turnede mig på til mangt og meget. Og han havde taget en helvedes masse syretrips. Det holdt han helt op med i starten af 70’erne. Og samtidig fadede hans interesse for det mystiske ud. Han fortalte vidt og bredt at han var

mystiske og okkulte, siger Turèll: ”Jeg tror det er fordi jeg ikke synes det *er* særlig mystisk, okkult eller overnaturligt – jeg synes faktisk det er temmelig naturligt. (...) Det meste af det man kalder okkultisme forekommer mig at være elementær sund fornuft og åbenhed.” Lidt senere uddybes hvad han forstår ved denne åbenhed, som han altså opfatter som noget helt naturligt – selvom den ifølge Turèll er ganske sjælden blandt danskerne:

”Det meste såkaldt overnaturlige betyder bare at man tager verden alvorligere og mere for pålydende end man ville gøre hvis man *ikke* var overtroisk. Der er folk der går hen ad gaden og tror at det betyder noget at de sér hvad de sér når de går hen ad gaden. Og så er der folk der tror at det ikke betyder noget som helst, for det har ikke noget med dem at gøre. Men mysticisme og okkultisme har altid virket på mig som noget man kunne leve med til hverdag. Det er *aflæsning* af hverdagen.”<sup>72</sup>

Store dele af *Karma Cowboy*, specielt den lange indledende ”Blues”, kan ses som en sådan aflæsning af det hverdagslige<sup>73</sup>. Oftest dannes kulissen af det almindelige gadebillede i København som Turèll elskede at foretage endeløse, sanseberedte vandringer rundt i. Alt den opmærksomme vandrers møder på sin vej tillægges betydning og finder plads i digtet. I det følgende citat går turen tillige udenfor byens, her undtagelsesvist Oslos rum:

”Det er videre ud af byen et par timer efter skrumpende langs små togstationer  
Det er en pakke ’South State’ og det er ret fedt at vi har North State og de har  
South State og der er annoncer i blikplader for den hængt op langs hele  
jernbanelinien som åbenbart hedder trik’en  
Det er Solen i skrænterne Det er slugter af sné samtidig  
Det er grønne dale og hvide fjeld Det er græs og birke og stedsegrønne nåletræer  
Det er sig selv og sit eget og enhvers til enhver tid  
Det er altid nærværende Det er alt nærvær  
Det er dette øjeblik på en sten i en solstriben neden for en blind vej i skoven  
langt fa’en i vold i udkanten af Oslo hvor ukendte mennesker venter på mig  
og hvad skulle jeg eller nogen anden kunne gi dem andet end  
Det” (KC, p. 41f.)

---

buddhist. Men den ro og fordybelse, jeg forbinder med buddhisme havde han ikke” (i e-mail fra 6/12-2002). Det personlige vidnesbyrd understøtter skiftet i Turèlls liv og forfatterskab. Desuden åbnes der med afvisningen af Turèll som nogen ”egentlig” buddhist for det spørgsmål som her behandles: hvad brugte Turèll buddhismen til? Og her lægger jeg selvfølgelig hovedvægten på selve forfatterskabet og ikke på den ellers interessante selviscenesættelse som antydes (flere steder) af Bundgaard og som uden tvivl også er korrekt iagttaget.

<sup>72</sup> René Højris: *Dan Turèll – Samtale og introduktion*, p. 85f. Kursiveringerne er Højris’ – velsagtens baseret på Turèlls karakteristiske, ofte nærmest teatraliske, diktion med dens hyppige fremhævelser af det væsentlige via pauser og overdrevent tryk.

<sup>73</sup> At begive sig ud i en sådan aflæsende omgang med sin nære omverden er i øvrigt præcis det tip Turèll giver til kommende forfattere da han bliver bedt om at give et sådant, jf. Højris-interviewet, p. 107: ”Men tips, sådan i almindelighed, ville være de samme som man ville give til andre der vil lære noget om ét eller andet. Altså: Luk øjnene op, smæk ørerne ud, lyt efter, sé dig for. Kør med busser for at høre hvad folk siger til hinanden i busser, drop ind på et *late-night* værtshus for at høre hvad for en snak folk kører når de er skide fulde.”

Det er bemærkelsesværdigt hvordan natursceneri, togstationer, cigaretpakker og reklameskilte alle vies opmærksomhed og fremstår som sideordnede. På særpræget vis – og måske med en hilsen til helten Andy Warhol – optager cigaretpakker og –reklamer ligeså meget plads som den storslåede natur der ellers ofte har haft en særstilling i den lyriske tradition. Hos storbyelskeren og ”natureskeptikeren” Turèll er det ene ikke mere sublimt end det andet. Alt har værd – og potentielt nærvær. Hvis man zoomer ind på det i skarpe øjeblikssansninger kan selv det mest almindelige, det trivielle og affortryllede, fremstå i et genfortryllet glimt. Og det er netop dette øjebliksnærvær digteren kan formidle ”og hvad skulle jeg eller nogen anden kunne gi dem andet end / Det”. Sidstnævnte ”Det”, øjeblikkets nærvær, er hvad digtet har at give. Således endnu et eksempel på digtet der bærer sin mening i sig selv og ikke kræver sin kyndige læsers afkodning. Digtets enkle pegen på verden kan læses som et udtryk for zen-buddhisternes ”chin-chih” der af Alan Watts defineres som følger: ”At pege direkte er den åbne demonstration af Zen ved hjælp af ikke-symbolske handlinger eller ord, som i almindelighed for den uindviede synes at have at gøre med de mest almindelige verdslige sager eller også at være komplet skøre”<sup>74</sup>.

Denne praksis’ haikuagtige enkelhed er for så vidt fremmed for den vestlige litteraturtradition med dens hang til overpyntning. Men den sanseåbnende og nærværsfremkaldende mission, som Turèll er på, er dog ikke uden forbilleder i vores kulturkreds. Turèll hylder den amerikanske traditions ekspansive, verdensbesyngende lyrik, fra naturromantikeren Walt Whitman til den moderne beat-digter Allen Ginsberg. I denne traditions ukunstlede drive, dens gåen-lige-på, finder Turèll det samme umiddelbare nærvær som han selv er ude efter at realisere i sin digtning. Turèll nævner Whitman, men synes dog først og fremmest at lægge sig i forlængelse af Ginsberg hvis navn optræder utallige gange i *Karma Cowboy*. Blandt Li-digtene finder man fx følgende hyldest:

”Dét jeg elsker Allen Ginsberg for  
er at han gir mig lyst til at være her

Og så det at han så åbenlyst er Allen Ginsberg  
og det opmuntrer mig til  
at være Dan Turèll” (KC, p. 168)

---

<sup>74</sup> Alan Watts: *Zen-buddhismen*, p. 95.

Kæden kan uden videre fortsættes ud til læseren ved at denne bytter Ginsberg ud med Turèll og sætter sit eget navn ind til sidst. Læseren skal også indpodes ”lyst til at være her” af digtene. Men det er ikke den eneste effekt der fremkaldes af den type digtning som Turèll hylder og selv bedriver. Med typisk hippiejargon tales der tillige om at blive høj i digtene – og af digtene. Hvor det tidligere var de altid nærværende stoffer og ’Skriften’ som gjorde digteren høj, synes det nu at være musikken og ’poesien’ der klarer den opgave: ‘Music should just get you high’/sagde Jerry Garcia<sup>75</sup> //‘Poetry too’/ svarede jeg” (KC, p. 165). Poesien kan gøre høj på linie med musikken – og måske netop i kraft af at poesien fra og med *Karma Cowboy* indgår en i forfatterskabet hidtil uset alliance med musikken.<sup>76</sup> Denne alliance, som selvfølgelig også har sit forbillede i besyngelsen og beatet hos Whitman og Ginsberg, bliver for så vidt ekspliciteret allerede i *Live-Show Feed-Back* – en samling artikler som daterer sig tilbage til 1972-73, men som først udgives i sin endelige form i 1976. Her hedder det i en note – med hilsen til Jack Kerouac: ”I want to be considered a jazz poet blowing a long blues in an afternoon jam session on Sunday, tak.” (LF, p. 4). Det musikalske aspekt kommer dog, ligesom så mange andre aspekter af forfatterskabet, først for alvor til udfoldelse med *Karma Cowboy*.

I grunden ser det ofte ud til at der hos Turèll ikke er skarpe skodder mellem de mange forskellige former for privilegeret oplevelse af at være tilstede i verden: at være absolut nærværende, at være i en tilstand af stor poesi, at være høj, at være fuldstændig tom og fyldt på samme tid, at få satori. Det hele flyder sammen og er vanskeligt at adskille<sup>77</sup>, simpelthen fordi Turèll taler om glimt af absolut nærvær i verden og poesien i et sprog der minder om det han bruger når han taler om satori, buddhismens erkendelsesglimt af tomheden. Qua dette sprogsammenfald kan man tale om en sidestilling af satorien og poesien som er meget tydelig

---

<sup>75</sup> Medlem af bandet Grateful Dead, et af Turèlls mange erklærede valgslægtskaber.

<sup>76</sup> *Karma Cowboy* er – ifølge Turèll – på mange måder at opfatte mere som musik end som litteratur. Alene titlerne på kapitlerne indikerer dette, Karma Cowboy’s: Blues, Sundown Songs, Greatest Hits, Candycorn Songs, Charlatan Charleston, Common Prayers. Sidstnævnte medtaget idet en bøn ofte (som ragaen, KC Blues) er en slags musicerende messen af de samme ord (i ragaen et mantra). Ydermere er venen Peder Bundgaards originale cover udformet som et LP-cover på bestilling af Turèll. Og på side 6 står følgende note: ”*Karma Cowboy* er indspillet i månederne januar, februar, marts, april, maj & juni 1973, mixed & redigeret m. enkelte tilføjelser & udeladelser i Soft Machine Studios, december 1973 – januar 1974”. Bogen er spækket med citater fra musikteks ter af Bill Haley, Beatles, Blicher etc. og frie oversættelser af Lou Reeds, Bob Dylan m.fl.’s sange. Og som prikken over i’et blev tekster fra bogen brugt af syrerock-grupper som Blue Sun og Burnin’ Red Ivanhoe – samt ikke mindst af Lone Kellerman i Christianshavns Blues Band!

<sup>77</sup> Turèll er ikke den type digter der gør sig umage for at adskille, forklare, definere etc., og en sammenhængende poetik fra hans side ville da også være helt utænkeligt. Han holdt dog meget af Per Højholts poetikker *Cezannes metode* (1967) og *Intethedens grimasser* (1972) som han skriver om i ”Mit navn for stumhed” fra artikelsamlingen *As time goes by...* (1989).

i *Karma Cowboy*, men som der for så vidt allerede er kim til hos den tidlige Turèll, fx her i *Bevægelser, formålsløst cirkende*, 1971: ”intet & dermed en poesi & dermed en tomhed” (BFC, p. 22). Trækket kan tillige følges efter *Karma Cowboy*, fx i digtet ”De gale samlere” fra *Storby-Blues*, 1977: ”os satori- og poesi-samlere / med vores små dagbøger over hvad vi langsomt og tøvende og halvt modstræbende / pludselig synes vi forstår / i et hurtigt forsvundet øjeblik” (SB, p. 32). Her synes satori- og poesi-glimtene atter at være sidestillede som en slags hurtigt forsvundne forståelsesformer der dagbogsføres og udgives i digtform, fx som vi finder dem i ”Karma Cowboys Li-digte”.

#### 4.5 ”At være hvad man gør”: ”så mange yogaer”

Den centrale afstandtagen til den abstrakte tænkning og fortale for den konkrete tilstedeværen, som er helt central for Turèlls nærværspoesi, ses også ofte forbundet med ordet yoga. I *Karma Cowboy* (og senere i forfatterskabet) forbindes dette ord med en række konkrete, praktiske gøremål i verden. Også yoga-aspektet er nært knyttet til tathata, således-heden. Det fremgår af følgende citat af Alan Watts (som Turèll igen meget vel kunne have hentet inspiration fra): ”den buddhistiske yoga består i (...) at stilne og bringe sindets differentierede aktivitet til ophør (...) så at verden kan blive set i sin uklassificerbare ’således-hed’”<sup>78</sup> Yogaens opdukken i hverdagslige sammenhænge kan i det hele taget ses som endnu et udslag af chan(zen)-buddhistisk inspiration. Og endvidere som en for Turèlls samtid ganske typisk og populær optagelse af zenbuddhismen.

Hvor den kinesiske chan-buddhisme tog afstand fra den indadvendte og verdensfjerne meditation, etablerede den i stedet et nærmest meditativt forhold til konkrete gøremål i verden. I den japanske zenbuddhismes videreførelse af denne chan-tradition indførtes ganske vist i nogen grad zazen (stillesiddende meditation) men

”[s]elv i japansk Zen træffer man af og til en Zen praksis, som ikke lægger særlig vægt på za-zen, men mere fremhæver brugen af ens daglige arbejde som middel til meditation (...) og dette princip ligger bag ved den almindelige brug af sådanne kunstarter som te-ceremonien, fløjtespil, penseltegning, bueskydning, fægtning og ju-jutsu som midler til at praktisere Zen.”<sup>79</sup>

---

<sup>78</sup> Alan Watts: *Zen-buddhismen*, p. 94.

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 129.

Ifølge *Håndbog i verdens religioner* stammer brugen af kunst- og (kamp)sports-discipliner tillige med dagligdagspraksisser som meditation fra taoismen, hvilken Mahayana-buddhismen voksede sammen med i chan-buddhismen<sup>80</sup>. I samme kilde nævnes brydning, blomsterdekoration og digtekunst, og det fremhæves at praksissen finder sted ”ud fra tanken om, at ved en fuld beherskelse af disse kunster, reagerer man uden tankens indblanding og nærmer sig derved satori-tilstanden, der er kendetegnet ved intellektets fravær.”<sup>81</sup> Det er naturligvis ud af denne tanketradition at en række zen-populariserende bestsellere er blevet til i vesten, fx Eugen Herrigels *Zen in der Kunst des Bogenschiessens* (1955) og Robert M. Pirsigs *Zen and the art of motorcycle maintenance* (1974).

Den automatlignende Skrift som praktiseres i det tidlige forfatterskab kan, som tidligere nævnt, opfattes som en meditation eller yoga. Denne opfattelse får endog eksplicit udtryk hos Turèll selv bl.a. i *Manuskripter om hvad som helst*: ”Poetry is a yoga discipline / Poetry is a play of Void-chess / Poetry is an electric dance that takes over the dancer<sup>82</sup> /.../ Poetry is a continuous OM of a self” (MOH, p. 159). Indtil MANJANA bruges yoga-udtrykket kun i forbindelse med ’Skriften’: ”’Manjana’ bliver til ’den Endeløse Sang’ fordi det er den eneste reelle yoga, den praksis der ligger i skriften og som ikke kan og ikke må høre op, for så strømmer det ind med illusioner.”<sup>83</sup> I det tidlige forfatterskab er skriften den ”eneste reelle yoga” – og som det antydes i nedenstående citat, er det en yoga som Turèll fastholder gennem hele forfatterskabet. Citatet er fra den lille og desværre oversete bog *Live-Show Feed-Back* (1976), afsnittet ”Af Arbejdets Bog”:

”Sidder så dér igen, som de sidste fem år, i den nu definitive arbejdsproces. Hører musik, sér ud af vinduet – et andet vindue, *altid* et andet vindue – og mærker hånden bevæge sig igen, mærker hånden begynde sin gamle dans, ’skrive’ ... Nogle kalder det meditation eller yoga, andre kalder det arbejde. Jeg har selv kaldt det alle disse navne, og endnu flere ting til, men nu vil jeg holde op med at *kalde* det, fuldstændig vidende, at jeg *aldrig* vil kunne holde op med at *være* det, ’så længe jeg lever’ ... At det er dét jeg er, ikke andet: Øjnene ude af vinduet. Håndens dans. Den konstante forsvinden i den altid skiftende, altid nye udsigt...” (LF, p. 48f.)

I det senere forfatterskab optræder skrivningen fortsat som denne form for yoga hvor digteren konstant forsvinder og flyder sammen med den foranderlige verden som han registrerer

---

<sup>80</sup> *Håndbog i verdens religioner*, p. 233.

<sup>81</sup> Ibid.

<sup>82</sup> Her spilles der muligvis på det berømte William Butler Yeats-citat: ”How can you tell the dancer from the dance?”, der ligeledes tematiserer en sammensmeltning mellem et menneske og dette menneskes gøremål.

<sup>83</sup> Asger Schnack: *Jeg tror nok jeg kan tåle mere kærlighed end de fleste*, p. 73.



gennem håndens dans på papiret. Men ordet yoga optræder også i en række nye sammenhænge fra og med *Karma Cowboy* som det fx fremgår af følgende opremsning: ”børster tænder / klipper negle // burde også støvsuge / og rydde op // så mange yogaer / at passe” (KC, p. 158). Her er yoga-begrebet trådt ind som synonymt med en række hverdagspraksisser vi alle kender. Parallellen til den tidligere omtalte folkeliggørelse af buddhismen er selvfølgelig: enhver kan forholde sig til disse hverdagspraksisser og har således måske udført disse yogaer – dog sandsynligvis ubevidst om at man kunne kalde dem det.

Men citatet bærer også på et lettere paradoks som afslører den travle vesterlændings mulige problemer med at indtræde i et meditativt og fuldstændig nærværende forhold til simple gøremål: der er ”så mange yogaer / at passe” og han ”burde også”. Hermed indstiftes allerede et fravær i de førstnævnte yogaer, i og med at tanken allerede er ved det næste han burde lave. Den her skildrede yogaudøver har et særdeles vestligt problem qua en rastløshed og måske en tidsknaphed som vi kender alt for godt. Dette problem ændrer dog ikke ved at opfattelsen af disse praksisser som yogaer kommer til udtryk her og flere andre steder i forfatterskabet fra og med *Karma Cowboy* – og at det må ses som et vigtigt aspekt af Turèlls optagelse af østens filosofi.<sup>84</sup>

I et andet Li-digt omtales Roy Buchanans guitaraspil som ”lydens yoga’ / lyden som et lag / om kroppen som planter / i huden vokset frem / gennem år” (KC, p. 167). Yoga-begrebet synes at henvise til at mennesket har en sanselig oplevelse af at vokse sammen med noget udenfor sig selv. I dette tilfælde er det en lyd som mennesket oplever at stå i en afstandsløs relation til. Guitarriffet bliver i digtet til ren lyd ”og hvad betyder / så ’musik’” (ibid.) som digtet spørgende afsluttes. Denne lydens rene således-hed løsrevet fra ’musikken’ kunne meget vel stamme fra den zen-buddhistisk inspirerede avantgardekomponist John Cage som Turèll refererer til flere steder i forfatterskabet (se fx KC, p. 241, KF, p. 69 og GG, p. 87).

Allerede af de ovenstående eksempler fremgår det at ordet yoga, ligesom andre ord der stammer fra den orientalske inspiration, kan betyde forskelligt hos den løsagtige Turèll. Han bruger det med andre ord ganske lemfældigt som det også ”indrømmes” af den østvendte

---

<sup>84</sup> Også Peder Bundgaard omtaler en passant Turèlls dyrkelse af de almindelige og nødvendige hverdagspligter som yogaer. Ifølge vennen holdt Turèll fx meget af at vaske op: ”Han kaldte opvask for yoga.” (Peder Bundgaard: *Superdan*, p. 226).

vesterlænding i et af ”Karma Cowboy’s Western Union telegrammer”: ”Yogaen / eller for min skyld gerne meditationen / eller ritualet eller showet / eller bare tricket eller / som Jerry Lee siger / *’do my little boogie-woogie / every day now*” (KC, p. 251). Med denne ”eller-række” får man et indtryk af hvor frit Turèll håndterer sit lån af yoga-begrebet. Det er et godt eksempel på at man må forsøge at indkredse Turèlls særegne *brug og forståelse* af den orientalske inspiration, snarere end at insistere på stramme begrebslige definitioner af hans låneord fra østen. Af ovenstående citat fremgår det fx at han ved yogaen forstår noget ritualagtigt som må gentages hver dag – og som må forstås som en slags bevidsthedsmæssigt trick. Begge disse aspekter uddybes i følgende citat hvor Turèll taler ud om sin ”gode daglige yoga indstilling”:

”Ja, jeg holder meget af den orientalske tankegang. Grundprincippet er at du har en eller anden yoga. Og det kan være det som er den almindelige vestlige opfattelse – at man krøller sig sammen som en slange og siger AUM i timevis. Men det kan også være en *psykisk* ting man arbejder med – et eller andet man bruger til hele tiden at skærpe sin bevidsthed og sine sanser på, fordi det er godt at have én eller anden form for fast mål. Den første forudsætning for at dyrke yoga er at man dyrker den konstant (...)”<sup>85</sup>.

Efter endnu et ironisk opgør med den verdensbortvendte meditation plæderes der her for yogaen som en slags psykisk øvelse hvor man arbejder med sin bevidsthed ved at fokusere på et bestemt mål, og derigennem opnår en skærpelse af sanserne. At det intet har at gøre med et korstog for intellektuel skarphed, må fastslås med det samme. Talrige steder fremfører praktikerens Turèll sit had til alle former for tænkning og teori, således kan fortælleren Onkel Danny udbryde: ”Jeg har aldrig fået andet ud af at tænke end hovedpine”<sup>86</sup>. I *Karma Cowboy* lyder det: ”Jeg / har aldrig troet / på nogen ’teori’ / eller på at nogen ’teori’ / var nødvendig for at handle / Jeg opfatter teorier / som krykker” (KC, p. 234f.). I sig selv er der intet interessant ved digterens refleksagtige og blinde had til akademiet og al dets væsen som blot bundet i arbejderdrengens proletarromantiske insisteren på praksis. Interessant er derimod de selvforglemmende, yogalignende måder at være tilstede i verden på som Turèll insisterer på som korrektiver til den rendyrket intellektuelles reflekterede og distancerede omgang med verden:

---

<sup>85</sup> René Højris: *Dan Turèll – samtale og introduktion*, p. 30.

<sup>86</sup> At dømme ud fra de mange ganske skarpe tanker i forfatterskabet, ikke mindst i fx mediemontagerne, må forfatteren antages at have døjet en del med denne lidelse.

”Egentlig ’tænker’ jeg aldrig

Jeg véd der er mange der gør det  
Selv nogle af mine bedste venner ’tænker’

Jeg ønsker dem held og lykke med det

Jeg kender også nogle som spiller tennis –” (KC, p. 159)

Så stiltfærdig kan den ellers oftest højtråbende Turèll – indimellem – fremføre en kritik. Man mærker dog let på hvis side digteren står. Et hav af steder i forfatterskabet hyldes den ”lykkeligt tankeløse” sportsudøvelse som ligner yogaen i dens koncentrerede, jeg-forglemmende og fuldstændigt fokuserede sanseskærpe<sup>87</sup>. Sporten, spillet, legen har noget særligt ved sig: de udgør en værensmodus hvor mennesket indgår i verden på en mere flydende måde – uden sit faste jeg og uden den refleksion som vil have styr på alt og putte det i kasser. Mennesket kan i spilsituationer blive opslugt af verden med det (lykkelige) resultat at det ikke tænker og teoretiserer over den. For Turèll er denne tilstand simpelthen indbegrebet af hvad det vil sige at være buddhist: ”Jeg er buddhist fordi jeg er totalt overbevist om buddhismens uendelige ligeegyldighed og fordi jeg hader religioner og filosofier og elsker katte og bordtennis. / Jeg er buddhist fordi jeg ikke er noget og ikke tror på at være noget.” (DID, p. 30). Igen udgør et spil (her: bordtennis, som i øvrigt netop er så hurtigt et spil at man ikke kan nå at tænke, men på hvert slag må reagere pr. refleks!) et forløsende korrektiv til den dybere tænkning over livet som Turèll ikke mener bringer mennesket andet end ulykke og instinktforkrøbling. Derfor står det instinktdrevne dyr også på hot- og ikke på not-siden i Turèlls dikotomi. Dyret er hvad det er, og stiller ikke spørgsmål herved, det er ren ureflektet væren. En sådan tilstand formår mennesket som bevidsthedsvæsen kun undtagelses- og glimtvis at indtræde i, fx når det forholder sig legende i sport og spil.

---

<sup>87</sup> Sammenstillingen af yoga og sport kan i øvrigt underbygges med at Turèll selv foretager en sådan i Højris’ interview. Her ser han den rationelle vesterlændings tennis som værende på linje med den irrationelle inders yoga, selvom de to har vidt forskellige opfattelser af hvad de laver og hvad de vil opnå dermed. Desuden bør det her nævnes at det lå i tiden at koble østens visdom med sport og leg. Tennisspilleren, zenbuddhisten og jazzskribenten blev i denne henseende inspirator for flere skribenter i slutningen af tresserne, bl.a. Jørgen Leth (*Sportsdigte*), Hans-Jørgen Nielsen (*Fodboldenglen*) – og selvfølgelig Dan Turèll.

I den forbindelse er det i øvrigt interessant at sproget netop også har karakter af (sprog-)spil<sup>88</sup> for Turèll, og at han simpelthen opfatter digtningen som en leg med sproget. Mest tydeligt fremgår dette vel af forfatterskabets rime/remse-spor, men også af den korte legende stil i den afsluttende digttrilogi hvor legen tillige tematiseres eksplicit:

”Det er som det altid  
har været:

Alfabetet  
er mit bedste legetøj.

Jeg vil lege med det  
lige til det bliver for mørkt  
til at jeg kan sé det” (TJA, p. 47)

Som det antydes her i digterens 11. time, indebærer legen qua dens selv- og tidsforglemmende karakter også en mulighed for at flygte fra bevidstheden om døden – indtil den naturligvis til sidst må indfinde sig og slukke lyset for det legende menneske. Tidsforglemmelsen synes i det hele taget at være den centrale kvalitet der binder de mange forskellige Turèll’ske yogaer sammen. Peder Bundgaard, der ikke i øvrigt behandler dette aspekt i relation til forfatterskabet, bekræfter dette: ”Dan brugte ordet yoga om alle de gøremål, der kunne få ham til at glemme tid og sted. Det være sig bordtennis, spadsereture, billard, musikudøvelse eller digtning.”<sup>89</sup> I samme forbindelse omtaler Bundgaard Turèlls passionerede forhold til sin motorcykel: ”By-buddhisten havde fundet en ny yoga”<sup>90</sup>.

Første gang Turèll beskriver sin motorcykelmani udførligt er i *Live-Show Feed-Back*. Senere fortæller han som Onkel Danny om ”Mine motorcykelminder”, men det er i førstnævnte man får det bedste indtryk af hvad det var MC’en som bevidsthedstilstand betød. Som motorcyklist benævner Turèll sig selv som ”Den Vilde Engel” hvormed allerede et åndeligt mellemværende antydes. Kørslen beskrives som en erfaring af transcendens, idet motorcyklisten fuldstændig som hos Robert M. Pirsig flyder sammen med sin cykel<sup>91</sup>:

---

<sup>88</sup> Turèll har faktisk flere referencer til Wittgenstein, fx i *Alhambra Blues* (1983). Uden at jeg i øvrigt skal foregive at der er noget at hente i denne relation. Turèll har sandsynligvis ikke engang læst Wittgenstein, men som med så meget andet var han alligevel altid ”orienteret”, og vidste i det mindste overfladisk hvad dette og hint drejede sig om.

<sup>89</sup> Peder Bundgaard: *Superdan*, p. 66.

<sup>90</sup> Ibid.

<sup>91</sup> Her skal det bemærkes at Turèll ikke kan have stjålet sin kobling af zen-buddhismen og motorcyklen fra Robert M. Pirsig, da dennes bog først udkommer i 1974. Turèlls motorcykeltekster (undtagen Onkel Danny-teksten som ikke behandles her) er skrevet før dette tidspunkt. Alligevel er interessante paralleller mellem Turèll og Pirsig. Heraf kan man næppe udlede at Pirsig har stjålet hos Turèll, men snarere at den måde der tænkes på er

”i den periode var vi bare vore motorcykler, vi havde motorens identitet og intensitet fra vi vågnede, allerede i første gear, til vi slap koblingen om natten. Kørslen ud af vejene blev det helt tydelige billede af hvad alting var og er, så basal og rituel som stofoplevelsen eller enhver satori. Der er intet at sige om at køre, man kører jo netop bare (...)” (LF, p. 11)

Det interessante er her at den bevidsthedsmæssige sammensmeltning med tingen og dens bevægelse analogiseres til stofoplevelsen og den buddhistiske satori. Endvidere bemærkes at der intet er at sige om handlingen. Den er hvad den er, og mennesket er ét med den: ”Han *er* sin kørsel og sin fart, sin del af en (Den) Større Maskine” (LF, p. 12). Derfor kan mennesket også betegnes som det ”indifferente (...) det er *Maskinen* der betyder noget” (ibid.). Den mere tekniske forklaring af hvordan mennesket bliver ét med maskinen lyder som følger (og ligner sjovt nok meget den fra Pirsigs bog): ”Den Vilde Engel er transcendent fordi hans opmærksomhed er trængt ud i hans forlængelser” (LF, p. 11f.). Motorcyklismens civilisationskritiske brod ligner også Pirsigs idet den beskrives som ”nytteløs i almindelig accepteret forstand” (LF, p. 12). Den er demonstrativt løsrevet fra vor kulturs rationalistiske og utilitaristiske spændetrøje og tilhører snarere myten: ”I en verden af kroppe der jager magt og penge jager han (som i en gammel myte) tværs igennem vinden og landskaberne, jager selve *fartens* spøgelse” (ibid.). Et ekko af ungdomsoprørernes kulturkritik høres i revolten mod jagten på magt og penge. I stedet tales ’det nyttesløses sag’, og i det lys må man velsagtens opfatte samtlige aspekter som er behandlet i dette kapitel. Undervejs sammenlignes motorcyklistens mission oven i købet eksplicit med mange af de hidtil behandlede figurer. Han er ikke blot ”transcendentalist”, han er: ”yogadyrker”, ”sportsmand”, ”musiker” og ”poet” (LF, p. 11-12).

Også i *Karma Cowboy* sammenstilles zenbuddhisme og motorcykler i et digt hvor Daisetz Teitaro Suzukis navn også indgår. Og selvfølgelig går initialsammenfaldet i den forbindelse ikke den sproglegesyge D.T.’s næse forbi: ” – Suzuki (Daisetz Teitaro, D. T.)” (KC, p. 91). Og det gør den kendte zenbuddhists navnesammenfald med et kendt motorcykelmærke naturligvis heller ikke:

”Suzuki er osse en motorcykel  
en meget højt gearet  
og meget spindende motorcykel

---

karakteristisk for tiden. Med Foucault og nyhistoricismen kan man sige at de taler ud af samme diskurs – og at det er onsdag at forsøge at kortlægge påvirkningshistoriske sammenhænge.

som zen-buddhismen *osse* er” (Ibid.)

Denne sidestilling af zenbuddhismen og motorcyklen leger med samme idé som jeg fremsatte tidligere: at zenbuddhismen er en slags motor(cykel) i forfatterskabet, en energikatalysator som digteren er oppe at køre på og som sætter ham i det rette gear til at skrive en bestemt type tekster. Turèll er oppe at køre på zenbuddhismen som han er oppe at køre på at køre motorcykel. Begge er måder at få tingene til at køre sig som det hedder i følgende digt som med sin indkredsning af yoga-begrebet passende kan afrunde behandlingen af dette aspekt i *Karma Cowboy*:

”At få tingene til at køre  
er at få tingene til at køre for sig  
er at få tingene til at køre sig

At opsuge den bevægelse der opsuger én  
er at gøre sig til sin forsvindens bevægelse  
At blive materiale er at opløse materialet

Og dette kalder inderne KARMA YOGA:  
At være hvad man gør  
At gøre hvad man er  
og derved intet være  
og derved gøre alt” (KC, p. 165)

Digtet afslører på intet tidspunkt hvilken konkret yoga det omhandler. Kun at det er, hvad inderne kalder karma yoga. Det er imidlertid ikke en konkret yoga-form som jeg har kunnet finde beskrevet i de mange kilder, jeg har konfronteret. Derfor må det snarere opfattes som en samlebetegnelse, og digtet læses som en generel beskrivelse af hvad Turèll sigter efter med alle de forskellige yogaer som vi har gennemgået i det foregående. Og hvad er så det? Jo, kort sagt: at den ting (hvad det så end er) man fokuserer på og bruger som sin yoga, overtager og kører én. At man opsuges i bevægelsen og derved bliver sin egen forsvindens bevægelse. Hermed transcenderes jeget, man er ”intet” i og med man er blevet en del af bevægelsen. Eller som det hedder: man er hvad man gør, og gør hvad man er. For Turèll kan en sådan tilstand, som vi har set, indfinde sig på utallige måder. I forfatterskabet som helhed dog først og fremmest gennem arbejdet: ”jeg har skrift som yoga – kort sagt: *sprog*”<sup>92</sup>. Arbejdet er, for Turèll som for de gamle chan-buddhister, en særdeles vigtig yoga. Og det er vigtigt at den er

---

<sup>92</sup> René Højris: *Dan Turèll – samtale og introduktion*, p. 30.

det, for arbejdet optager så stor en del af menneskets liv: ”Og yoga betyder øvelse / og øvelse betyder arbejde / og konstant arbejde betyder liv” (KC, p. 250). Sammenligner man Turèlls udgivelsesliste med hans korte levetid forstår man hvor bogstaveligt man må opfatte dette diktum om konstant arbejde. Turèlls liv *var* det konstante arbejde. Med skriften. Som vel at mærke for ham var en yoga. Derfor må yogaen betragtes som et uomgængeligt aspekt af forfatterskabets orientalske mellemværende.

## 5. I kølvandet på Karma Cowboy

”hold da helt ferie hvor jeg holder af hverdagen”  
[Dan Turèll: ”Hyldest til hverdagen”<sup>93</sup>]

### 5.1 Hverdagens buddhisme i Vangede og Storbyen

Det næste store værk fra Turèlls hånd efter hovedværket *Karma Cowboy* er *Vangede billeder* (1975) som bliver det store folkelige gennembrud. Heri spiller buddhismen en meget diskret rolle – hvilket vel at mærke langtfra betyder at den er fraværende. Den nævnes kun få gange, men man kan udmærket se den jordbundne hverdagslighed, der præger Turèlls billede af Vangede, som ét langt eksempel på praktiseret buddhisme – dog vel at mærke uden at de skildrede personer er bevidste om dét: ”Vangede er primitivt buddhistisk, på det buddhistiske yndlingsstadium hvor man end ikke tænker på, om der er noget der *hedder* dét.” (VB, p. 131).

Den underspillede og udtalte måde inspirationen fra buddhismen sætter sig igennem på i store dele af *Vangede billeder*, gør den imidlertid vanskelig at udpege. En sådan skjult tekstlig iscenesættelse af buddhismen er selvsagt i klar kontrast til det tidlige forfatterskabs endeløse opremsninger af buddhistiske termer – og for så vidt også til *Karma Cowboy* hvor vedkendelsen af den buddhistiske inspiration, som vi har set, stadig er tydelig. *Vangede billeders* underspillede dyrkelse af det folkelige og jordbundne i en mundtlig form videreføres i det næste store projekt i forfatterskabets hovedspor: *Storby-trilogien*. Også her er den

---

<sup>93</sup> Fra CD'en Dan Turèll + Halfdan E.: *Pas på pengene*.

buddhistiske inspiration – skønt oftest udtalt – særdeles nærværende i store dele af værket. Fx i digtet om ”De nøjsomme”:

”disse lidetkrævende mennesker iblandt os  
jeg beundrer dem sådan  
de der simpelt hen passer deres dont uden stor ståhej  
og tjener til dagen og vejen  
uden nogen sinde at beklage sig i andet end halvvejs gas  
pølsemanden henne om hjørnet  
damen i aviskiosken på torvet  
manden der kommer og renser kakkelovnen  
hvor har de dog al den ro fra  
hvad gør dem så sikre over for livet  
hvad får dem til at kræve så lidt” (SB, p. 30)

Her præsenteres vi for et hverdagsunivers der ligner Vangedes til forveksling. Gennem hele digtet hyldes ”den adel man kun finder hos proletarer” (ibid.), og den ene arbejderidyl efter den anden hives frem fra Dagens Danmark. De kræver så lidt og klager så sjældent at man tror det er løgn (hvad det sikkert også er!). Men ”hvor har de dog al den ro fra”? Ja, det gives der ikke noget eksplicit svar på, men det er oplagt at der er tale om samme type primitivt buddhistiske praktikere (jf. ovenfor) som dem Turèll konstruerede i sine erindringsbilleder fra *Vangede billeder*. En stor del af digtene fra *Storby-trilogien* tager udgangspunkt i glimtvisse iagttagelser af disse åh-så-almindelige mennesker fra digterens nærmiljø. Interessen for nærmiljøet fandt vi som bekendt allerede i den strejfende Karma Cowboys glimtvisse iagttagelser, men det fortællende aspekt kommer først for alvor ind med *Vangede billeder* – og fortsættes i *Storby-trilogien*. Den nyopståede (hygge-)Onkel Danny har, modsat den unge rastløse beatnik, tid til at stoppe op og fortælle en historie om de mennesker han træffer på sin vej. Og ikke nok med at han fortæller *om* almindelige mennesker – han fortæller også *til* almindelige mennesker. Som Schnack skriver: ”Der er noget varmt og uforbeholdent ved disse nye digte, der inviterer indenfor i det univers, som tidligere har været underforstået eller et sted for vennerne, dem, der også var *hippe*. Nu kan alle være med...”<sup>94</sup>. Takket være et sprog som er den almindelige hverdagsdansk og ikke et snævert indforstået miljø, kan Turèll nu nå ud til et bredt publikum med sine digte og, som vi skal se i det følgende, sine (digt)fortællinger.

---

<sup>94</sup> Asger Schnack: *Jeg tror nok jeg kan tåle mere kærlighed end de fleste*, p. 142.



## 5.2 Zen-fortællinger

Samtidig med at den nye fortællende stil bruges i forhold til hverdagens mennesker og deres underspillede buddhisme-praksis, opstår der to andre fortællespor som inkluderer en buddhistisk inspiration. Det første er de mange satori-fortællinger i *Onkel Danny fortæller*-serien. Fx finder man alene i den første af de i alt fire fortællerbøger følgende titler: ”Satori i solen”, ”Satori i Sahara”, ”Satori i Egaa” og ”Satori i Statsbane-Spejl”. I disses erindringsglimt opregnes en række overvældende og mystiske skønheds- og tomheds-erfaringer, og disse samles under betegnelsen satori. Mest kendt er nok beskrivelsen af hvordan han som 10-årig under den fælles morgensang på Bakkegårdsskolen i Vangede besvimer efter de første fire linjer af B.S. Ingemanns ”Lysets Engel gaaer med Glands”. Nogle minutter efter vågner han op stadig mumlende om lysets engel! Efter denne lys-/skønhedsopleveling står det – i hvert fald retrospektivt – klart: ”Verden var ikke mere den samme”<sup>95</sup>. Denne tidlige erfaring, som kaster et nyt lys ind i en 10-årig drengs verden, tøver Turèll ikke et sekund med at benævne satori. I *Onkel Danny fortæller videre* berettes der om en endnu tidligere hændelse: ”Min første satori”: en dreng som er ”henved 10 år gammel” sidder på en veranda ”og ser sommerregnen falde på roserne udenfor, ser hver enkelt dråbe lande på hver sit rosenblad og lugter den våde luft og hele Verden for første gang” (OFV, p. 22). To timer efter finder forældrene ham stadig stirrende på roserne og regnen: ”jeg anede ikke hvor lang tid der var gået. Jeg sagde ikke ret meget resten af dagen.” (ibid.) Andre ville måske blot have kaldt dette et barns falden i staver, men for Turèll indgår den selvforglemmende erfaring af verdens skønhed under den zenbuddhistiske kategori satori. Man kunne tage fat i mange flere af disse fortællinger fra forfatterskabets petitjournalistiske spor, men da jeg ikke mener der er så meget at hente heri vil jeg lade det blive ved ovenstående korte behandling.

I stedet vil jeg vende mig mod den anden og mere interessante fortællegenre som dukker op i forfatterskabets hovedspor: digtsamlingerne. I *Storby-trilogien* iscenesætter Turèll en række historier som trækker på inspirationen fra buddhismen, men som stofmæssigt bygger på alt fra dansk provinsliv til eventyret om Store Stygge Ulv. Hvor alle hidtidige fortællinger har haft en dagbogsagtig karakter, med udgangspunkt i digterens eget liv (fx erindringsglimt fra

---

<sup>95</sup> Fra Turèlls forord til sit udvalg af Ingemann-digte. Anekdoten findes også gengivet andre steder i forfatterskabet, fx som ”Onkel Danny”-fortælling under titlen ”Satori i Vangede”.

barndommen som ovenfor), fortæller Turèll her historier som en anden H.C. Andersen. Således bliver Turèll i skikkelse af Onkel Danny mere en iscenesætter af showet end en der selv er i centrum af det. Jeg vil i det følgende behandle to buddhismeinspirerede fortællinger som iøvrigt begge fandt plads på Dan Turèlls og Halfdan E.'s pladeudgivelser. Den første, ”Mit TV-drama”, er fra *Storby-blues* og findes på *Pas på pengene* (1993). Den anden, ”Dagens Disney Rag”, er fra *3-D Digte* og blev indspillet som ”Dagens Disney-evangelium” på *Glad i åbningstiden* (1996).

I ”Mit TV-drama” sker der kort fortalt det at en mystisk buddhistisk tomhedserfaring overgår et helt almindeligt yngre ægtepar. De giver afkald på alt, brænder alle broer bag sig og bliver ”høje på tomheden”. Først og fremmest lægger man ved denne digtfortælling mærke til at den følger forfatterskabets generelle tendens (siden *Karma Cowboy*) til at knytte buddhismen an til almindelige menneskers almindelige liv. De indblandede kan være hvem som helst, ja det står ligefrem stadig åbent hvem de er, eftersom det eksplicit afsløres at historien ikke er færdigskrevet, men derimod i sin tilblivelse:

”Jeg har altid haft lyst til at lave et TV-drama  
Der skal bare være to personer  
Jeg kan sé dem for mig  
det skal være et yngre ægtepar der sidder foran kaminen efter middagen  
det er sådan sét ligegyldigt hvilken samfundsgruppe de tilhører  
de må gerne være akademikere  
eller de må lige så gerne arbejde i Den danske bank  
og have en svaghed for Pavarotti det er helt i orden”

Citatet her (og de efterfølgende) er let omredigeret i forhold til den oprindelige version og stammer fra CD-coveret til *Pas på pengene*, 1993. I den oprindelige udgave fra *Storby-blues* måtte de ”lige så gerne være ekspedient hos Fredgaard / og assistent i Handelsbanken” (SB, p. 46). Pointen er selvfølgelig at de blot skal være helt normale hverdagsmennesker med et arbejde som de uden større omtanke udfører, og som om lidt kan ofres på tomhedens altfortærende bål. Det sker i den ellers pr. tradition så uskyldigt hyggespredende kamin. Men inden det går så vidt, ofrer de hele bunken af medbragte aviser, inklusiv ”den fra i dag”: ”der står jo aldrig noget i de aviser”, som manden siger med en for ham selv fjern og fremmed stemme. Og han kan lide at se den brænde, ”det er lige som om han får en retfærdig hævn”, og så er det at

”han får lyst til at brænde forretningskorrespondancen  
som er med i sommerhuset for ’der er jo altid noget’  
og han henter den og kaster den på bålet  
og han smiler til hende  
og til bålet  
og hun rejser sig pludselig og henter den roman hun læser  
og kaster den på bålet  
hun vil aldrig vide hvordan den slutter  
men hun véd der er noget andet der slutter

Og så brænder de  
og så brænder de”

Således skildres parrets pludselige indsigt i den meningsløshed som gennemsyrrer alt hvad de fylder deres liv med, den såkaldt meningsfulde jobmæssige beskæftigelse som man altid slæber med på den ene eller anden måde. Og deres ofring af alt dette som følge af indsigten. En ofring som fører til slutningen på ikke bare denne del af deres liv, men på hele deres identitet: ”de brænder deres identitet og deres gamle breve / alle deres dage skaller af dem som af livsforbrændthed”. Det forunderlige sker så i de efterfølgende og afsluttende fire linjers gådefulde forløsning:

”og imens ler og ler de  
højt undrende  
for første gang skæve  
på tomheden –”

Kombinationen af tomhedsindsigten og den gale latter<sup>96</sup> som bringer forløsningen midt i den store undren, er, skønt uudsagt, at forstå som en zen-buddhistisk satori-tilstand. Det er en slags kortslutningsagtig indsigt som får alt til at fremstå i tomhedens klare lys og som i hippie-forfatterens jargon bedst lignes med at være ”skæv” (jf. den tidligere behandlede vanskelighed ved at adskille satori-tilstanden fra øvrige grænseerfaringer i Turèlls univers).

Nedbrændingen af de genstande som knytter det unge par til det almindelige travle hverdagsliv, er forudsætningen for at den afsluttende forløsning i satorien indfinder sig. Dette

---

<sup>96</sup> ”Sangen om Buddhaen og de Gale Zen-Munke” står som udmærket eksempel på hvor Turèll henter sin inspiration til denne dyrkelse af den vanvidsagtige, men indsigtsfulde latter. Den rækker helt tilbage til fortællingen om Buddhas uforgængelige Blomsterprædiken. Da en folkeflok venter på at Buddhaen skal åbenbare ”Ordet eller Sandheden / da plukkede Buddhaen en lille blomst / en smørblomst fra selve det græs han stod i / og holdt den smilende frem foran sig / Og de forstod Tegnet / og Buddhaens latter runger endnu over os / og Buddhaens latter genlyder i Buddhas Gale Zen-Munke”. Samme historie er naturligvis vigtig for zenbuddhismens dyrkelse af den vise tavshed som jeg vil vende tilbage til i forbindelse med behandlingen af Turèlls sidste tre digtsamlinger.

træk, som vi kan kalde en stræben efter et eksistentielt nulpunkt, er bærende i Turèlls iscenesættelser af zenbuddhismen i anden halvdel af halvfjerdserne. Den stammer naturligvis også fra zenbuddhismens ideal om den besiddelsesløse munk som netop qua sin ”nøgenhed” har privilegeret adgang til visse åndelige indsigter. I ”Sangen om Buddhaen og de Gale Zen-Munke” møder vi fx Hakuin der ”levede af det rene ingenting”, og Hotei der forærer alt bort og lever en vagabond-lignende tilværelse. Også i vor kristne kultur finder man i øvrigt denne logik, fx hos Frans af Assisi hvor den åndelige indsigt og askesen er nært forbundne.

Turèlls dyrkelse af ovenstående idé om at vandre nøgen gennem verden uden besiddelser, finder man såvel i hans liv som i hans digtning – og det er sandsynligvis samme idé som bringer digteren ud i en desperat dyrkelse af samfundets besiddelsesløse randeksistenser. Asger Schnack skriver at ”Turèll var voldsomt fascineret af underverdenen, han havde med årene opbygget en gedigen prostitutions- og narkoromantik”<sup>97</sup>. Ofte hos Turèll synes kun hårdt trængte randeksistenser at have del i ”det virkelige liv”. Alt vendes på hovedet således at de upriviligerede bliver de privilegerede fordi deres indsigt i livet, i digterens forestillingsverden, er dybere end andres. Og hvorfor så det? Sandsynligvis fordi de altid allerede befinder sig på det nulpunkt, som ifølge Turèlls buddhistiske logik, er en forudsætning for den store indsigt – og som andre almindelige mennesker kun sjældent og tilfældigvis finder ind til ad andre (om)veje. Fx ved at tage i sommerhus og brænde det hele! I *Storby-digtene* findes et hav af eksempler på Turèlls mærkværdige romantisering af rand- og nulpunkts-eksistenser – og dette træk kan altså også opfattes i relation til buddhismen, men vel at mærke som en slags bagside af medaljen.

Et andet eksempel på et fortællende digt som vidner om en afslappet inspiration fra zenbuddhismen er ”Dagens Disney Rag” fra *3-D Digte* (DID, p. 26-28). Her berettes om Store Stygge Ulvs satori, da han endelig en dag fanger de tre små grise. Før den for ulven selv så skæbnessvangre indfangning, beskrives SS Ulv som et pragteksempel på en skabning der har ”kun én mening / én stræben / én tanke / i tilværelsen: / at æde De Tre Små Grise!”. Han lever på bedste vis op til Kierkegaards idéale (og utopiske) forestilling: ”Hjertets renhed er at ville eet”. Og således kender han da heller intet til eksistentialismens arsenal af negativitetserfaringer: ”Store Stygge Ulv kender ingen forvirring / ingen identitets-kriser / ingen anfald af tvivl”.

---

<sup>97</sup> Asger Schnack: *Jeg tror nok jeg kan tåle mere kærlighed end de fleste*, p. 119.

Men selvfølgelig, kommer det frem, har også Store Stygge Ulv haft ”sin *satori*”. Indkasseret den dag da han endelig fanger de tre små grise – en begivenhed som han ellers utvivlsomt havde forestillet sig skulle bringe ham i en tilstand af lykkefyldt tilfredshed. Men sådan går det ikke. For bedst som han er ved at tilberede ”sit livs Festbanket” stiller Praktiske Gris det fatale spørgsmål om ”Hvad han nu ville tage sig til? - / Hvad skulle hans liv nu bestå af / når grisene var ædt / og gryden kold igen”. Og det fremprovokerer den store indsigt i alting endeløse tomhed:

”Pludselig så Store Stygge Ulv  
hele Verdens lumskhed og kulde og bundsorte mørke  
som en anden Buddha under piletræet  
pludselig så Store Stygge Ulv  
denne Verden som glimmer og boblende glar  
og tom forfængelighed  
som salmedigteren Kingo sagde”

I lyset af denne *satori* tænker han sig længe om og indser at jagten må fortsætte. Han må ikke udtømme ressourcerne, han må ”have sin junk for at leve / så han løslod grisene”. Junken er selvfølgelig selve jagten, dvs. processen og ikke det den munder ud i. Hermed udtrykker digtet den taoistiske pointe om at længe jagtede mål ofte viser sig at opløse sig i det bare ingenting: målet er selve vejen. Eller som det hedder i ”Sangen om Buddhaen og de Gale Zen-Munke”: ”Vejen er hver dags liv” (3D, p. 80). På disse ”viise” ord responderer eleven i digtet at det vil han så studere, hvortil munken svarer: ”Så kommer du straks / meget langt væk fra det”. Denne typiske zen-logik har vi mødt før: Forholder man sig iagttagende og teoretisk til sin praksis, kan man ikke være ét med den – og nøjagtig den samme pointe synes at gøre sig gældende i digtet om Store Stygge Ulv hvor fortælleren på god gammeldags vis slutter af med at udbrede følgende ”egentlige morale / som jeg synes man må tage stilling til”: at efter den dag har ulven ”ikke mere jaget / med samme entusiasme – ”.

Som tidligere omtalt indebærer satorien traditionelt et frigørende moment for subjektiviteten. Den store indsigt i altings tomhed sætter mennesket i en tilstand af ophøjet ro. Hos den stakkels ulv ledsages erfaringen imidlertid af en særdeles melankolsk stemning som synes knyttet til den ulykkelige indsigt i det faktum at begæret er tilværelsens styrende princip. Efter satorien vil den før så lykkeligt tankeløse jagt en gang for alle at være hyllet i denne erkendelses ulideligt klare lys – en erkendelse af altings grundlæggende meningsløshed som

ikke lader den vesterlandske nihilisme noget efter. Samme tone genlyder i ”Satori à la Schroeder” fra *Onkel Danny fortæller videre*: ”og bagved, bagved ligger altid *forgævesheden*” (ODV, p. 42). Denne tekst er interessant nok også fra slutningen af 70’erne hvor der generelt synes at indfinde sig en mørkere og mere melankolsk tone. Den står i skarp kontrast til den lyse og glade fløjten der præger fx store dele af *Karma Cowboy* (undtaget er dog ”Karma Cowboy’s Western Union Telegrammer” som flere gange drejer over i en paranoia-agtig tone).

Mens tonen, hvad det livsanskuelsesmæssige angår gradvist slår over i mol, er forvaltningen af den buddhistiske inspiration bemærkelsesværdigt nok sjældent set mere afslappet end i *Storby-trilogien*. Herom vidner flere af de generelle aspekter som er behandlet ovenfor: den folkelige, mundrette tone og den udprægede trang til at fortælle buddhismeinspirerede historier. Zen-aspekterne behandles af den nye showmand Onkel Danny med en legesyg skødesløshed som står i kontrast til det tidlige forfatterskab. Af andre eksempler på denne lethed i omgangen med det buddhistiske kan nævnes, at Zen-munkene i ”Sangen om Buddhaen og de Gale Zen-Munke” konfronteret med de søgende elevs spørgsmål, taler noget der meget vel kunne være ”vesterbrok”. Således svarer Gensha på spørgsmålet ”hvad er mit jeg?”: ”Gud, / hvad vil du dog med det?” (3D, p. 80) . Mens Yentoko på et lignende spørgsmål svarer: ”Årh, hvem skulle du spørge fra, / makker?” (ibid.). Mere lettilgængeligt og afslappet kan det zen-buddhistiske opgør med den jeg-centrering, som især vesten har kæmpet med, vel næppe formidles. Zenbuddhismens afståen fra enhver selvhøjtidelighed synes i det hele taget mere og mere tydeligt at blive Turèlls ideal. *Storby-trilogiens* uhøjtidelige buddhisme forfalder således på intet tidspunkt til selvfed frelsthed. Turèll synes her som Bodhidharma bevidst at afstå fra at dyrke det højhellige: Således svarer den legendariske zen-munk adspurgt om hvad buddhismens ”yderste og helligste princip” er:

”           ’Ingenting,  
slet ingenting –  
og ikke en kæft  
helligt i dét’ –” (3D, p. 81)

Zenbuddhismen dyrker overalt det praktiske og helt jordnære almindeligvis den kun har hån tilovers for det unødigt teoretiske og højstemt metafysiske. Sidstnævntes selvforherligende patos knuser den gerne med en down-to-earth humor hvis fornuft er indlysende for enhver;

som i denne ”klassisk[e] buddhisthistorie / om at brænde sine billeder”, anført allerede i *Karma Cowboy*:

”Munken der frøs  
og intet havde at tænde op med  
og så brændte  
alle sine Buddha-statuetter i træ  
Og alle var enige med ham i  
At dette var klar og lysende buddhisme” (KC, p. 197)

Buddhismen har ingen uforbeholden dogmatisk dyrkelse af bestemte foreskrevne leveregler, ikoner eller helligdomme. Den er snarere funderet i en enkel jord- og erfaringsbunden common-sense. Buddhismen er en ikke-religion for så vidt som intet er ukrænkeligt for den. End ikke en statuette af Buddha selv er der ”en kæft helligt ved”, når det kommer til en situation hvor enhver kan se at det vil være fornuftigt at tænde op med den for at sikre sin overlevelse.

### **5.3 Mentalt manifest: buddhistisk identitetsopløsning**

Fraværet af dogmatisme i buddhismen er selvfølgelig vigtigt for Turèll, også i andre henseender. I et tidligere nævnt digt, ”Mentalt manifest / Schizofren symfoni” gøres det klart at buddhismen på ingen måde udelukker muligheden for samtidigt at være alt muligt andet. Mønstret i digtet er at Turèll efter nogle buddhistiske nøglesætninger siger at han står på et klart buddhistisk standpunkt!... hvorefter han uden videre hengiver sig til et credo fra et andet tankesystem... hvorefter et helt tredje udbasunerer. Således kommer digteren til at stå på ikke så få klare standpunkter – samtidig med det buddhistiske. Det ligeså berømte som mærkværdige bekendelsedigt er naturligvis demonstrativt selvmodsigende og bliver derved en parodi på stivnakkede holdninger af enhver art. Samtidig står digtet som det bedste eksempel på Turèlls sammensathed af forskelligt og ofte inkompatibelt idégodt – og på hvor uhøjtideligt han ofte leger med alskens positioner, attituder og idéer. Turèll fører sin eklekticisme i felten med en uforlignelig postmoderne lethed – en lethed der, som det kan ses af det følgende, også hænger sammen med en bestemt (buddhistisk relateret) opfattelse af subjektivitetens status.

I trit med buddhismens destruktion af forestillingen om jeget, kan digtet læses som en parodi på og dermed en kritik af idéen om et subjekts sammenhængende identitet og verdensbillede.

Turèll er ikke en forfatter med de og de meninger og holdninger. Dertil er han – om ikke andet – alt for meget buddhist:

”Jeg er buddhist fordi jeg véd at alting altid siger sig selv og at alle véd alt, nemlig intet – og dét i de smukkeste forklædninger.

Jeg er buddhist fordi jeg som enhver anden mælkebøtte, skruptudse eller drukrøv er Buddha hvad enten det rager mig eller ej.

Jeg er buddhist fordi jeg er totalt overbevist om buddhismens uendelige ligegyldighed og fordi jeg hader religioner og filosofier og elsker katte og bordtennis.

Jeg er buddhist fordi jeg ikke er noget og ikke tror på at være noget.” (DID, p. 30)

Buddhismens identitetsopløsning, den manglende tro på at være noget, kan her ses som selve mulighedsbetingelsen for digterjegets frihed til at påtage sig masker og attituder. Han ved alt og intet i ”de smukkeste forklædninger” som han gerne demonstrativt tager af og på. Det er alt sammen blot en del af en stor leg. Eller rettere sagt af det show som Dan Turèll og Sølvstjerneerne rejste rundt og optrådte med, og som teksten blev en fast del af. Under titlen ”Sølvstjernernes sande synspunkt”<sup>98</sup> – hvor ikke et eneste vel at mærke står som et sandt, uimodsagt synspunkt<sup>99</sup>. Selv buddhismen kan uden videre betegnes som uendeligt ligegyldig og er ikke en ukrænkelig religion eller filosofi – sådanne ”hader” Turèll jo som bekendt. I forlængelse af ovenstående erkendelse vil en læsning der forsøger at finde frem til hvad Turèll så ”egentlig mener”, være som at løbe panden mod en mur. Vi må acceptere Turèll som det postmoderne konglomerat han er. Han har et mellemværende med en sand ophobning af personlige helte og deres udtryksformer – samt i et større regi de strømninger af idéer som disse helte tager del i.

Og et sted midt i denne strøm finder vi også Dan Turèll – hvad han udmærket godt selv er klar over. Han opfatter ikke sig selv som et enestående individ der har skabt geniale værker ud af det rene intet; han er snarere produktet af alt det som har flydt igennem ham på livets vej. At Turèll så er endt med at sidde i en strøm som er ganske enestående, er en anden sag. Han er sammensat af umanerligt mange stumper og stykker fra traditionen, som sjældent er set i sammenhæng – og da slet ikke på den måde. Digterens bevidsthed om denne subjektivitetens

<sup>98</sup> Det var den titel nummeret fik på Dan Turèll og Sølvstjernernes pladeversion af showet.

<sup>99</sup> Ikke mindst forskellige venstrefløjsstandpunkter hvorved digtet også kan læses som en parodi på tidens interne kamp mellem de utallige fraktioner på venstrefløjen.



mærkværdige sammensathed fremgår på kongenial vis af nedenstående digt der meget passende kan få lov at stå som indgangsportal til behandlingen af den sidste del af forfatterskabet. Digtet stammer fra *Gud & Gokke*, som er anden del af den afsluttende trilogi, hvori der hyppigt skues tilbage i tiden og sendes ikke så få hilsner til de mennesker m.m. som blev hans helte og som skabte ham:

”Jeg tror stadig der er et mødepunkt  
f.eks. kaldet ’livet’  
mellem f.eks. Ludwig Wittgenstein  
Søren Kierkegaard  
Bodddhisatvaen, Andy Warhol  
& Anders And. Om ikke  
et andet og større så dog  
f.eks. kaldet mig.” (GG, p. 71)

## 6. Tanker om tavshed og tankeløshed: den sidste trilogi

”Silence is golden, golden ”  
[Tremeloes: ”Silence is golden”]

### 6.1 Resignation til intethedens tavse poesi

I årene 1989-93 udkommer Turèlls tredje<sup>100</sup> og afsluttende trilogi. Den allersidste digtsamling, *Tja-a Cha-cha*, skriver han på lige til sin død (den udkommer posthumt), og alle tre bøger er i høj grad mærket af at digteren nærmer sig livets afslutning. Død, tavshed og stilhed er bærende motiver, og de mødes i høj grad af et sind der er (i hvert fald halvt) buddhistisk stemt. Det antydes allerede med titlen på trilogiens første bind *Himalaya Hilton* der, ligesom *Karma Cowboy*, sammenstiller øst og vest. Digtene stiller skarpt på den kropslige død i en grad som ikke er set tidligere i forfatterskabet, og det får også indflydelse på den rolle buddhismen spiller i samlingerne. Man finder stadig haiku-inspirationen som peger tilbage mod Li-digtene i *Karma Cowboy*, men lange, hymniske hyldestdigte til livet i den ekspansive tradition fra Whitman og Ginsberg er det nu helt slut med. Det er korte, brudfyldte, aforismeagtige digte den såvel let legende som tungt tænksomme Turèll skriver i

---

<sup>100</sup> Hvis man regner de tre første overgrundsbøger *Områder af skiftende tæthed og tomhed* (1970), *Bevægelser, formålsløst cirkelende* (1971) og *Manuskripter om hvad som helst* (1971) som den første trilogi og *Storby-trilogien* som den anden.

slutningen. Man læser samlingerne hakkende og oplever på intet tidspunkt det musikalske flow som var et af 70'ernes Turèlls fornemste karakteristika. De nye digte er så knappe og ukunstlede at man kommer i tvivl om hvorvidt de overhovedet kan gå under betegnelsen digte. Der brydes med enhver traditionsbunden lyrisme og i stedet arbejdes der i et enkelt sprog hen mod et intethedens nulpunkt i tavsheden, stilheden, og i sidste ende døden.

Udover det formmæssige skred, er noget af det første man bemærker ved mødet med Turèlls tre sidste digtsamlinger, den konstante gentagelse af en lille række buddhismerelaterede grundtanker, som iscenesættes på mere og mindre elegante måder. Det drejer sig først og fremmest om idéen om at opgive forestillingen om jeget, som det bl.a. fremgår af følgende ”digte”, der er så korte at vi kan citere dem i deres helhed:

”– *Er* De ikke bare  
en hallucination  
kun *De* lider under? –” (HH, p. 43)

”I dyb enkel alvor:  
Selvoptaget?  
Af HVAD?” (GG, p. 78)

Selvet er en illusion og at mennesket i den grad kan være optaget af det, er for den sene Turèll dels en gåde og dels en tragedie. Med stadig energi, stille humor og en dyb, enkel alvor fremføres jegløshedens pointe som digteren tilsyneladende selv har sine vanskeligheder ved at ”opfylde” i praksis. Allerhelst vil han blot være ”en stribe røg i luften” (HH, p. 30), som har givet afkald på alt, inklusive den ganske verden: ”den Højeste Arrogance / at Fravælge Verden” (GG, p. 17). Den radikaliserede resignation indebærer et mellemværende med intetheden, som konfronteres med såvel humor som frygtløs, ophøjet ro i en lang række af digtene:

”Intet er nok  
Intet er godt nok  
Intet er

Smid Verden over bord  
Den er selv ude om det” (GG, p. 11)

I samklang med den zenbuddhistiske inspiration ses intetheden som en tilstand hvori mennesket omsider befries for sine tankers og forestillingers tyranni: ”Intethed – / Så befriende” (HH, p. 45). Men ved siden af dyrkelsen af resignationen, hvis radikalitet i øvrigt peger tilbage på det tidlige forfatterskab, finder man stadig (som i *Karma Cowboy*) intethedskategorien relateret til en skønhedserfaring – og (igen som i *Karma Cowboy*) benævnes denne gerne poesi (se fx HH, p. 71, 83 og 110, GG, p. 46). Det nye ved denne erfaring af verdens poetiske fylde er imidlertid i hvor høj grad den maner til tavshed hos den gradvist mere og mere ydmyge digter. Allerede i *Himalaya Hilton* finder man følgende digt:

”Blåtonen.  
September.  
Efterårets eftermiddags-blåtone over Frederiksberg  
og så ikke  
ét ord  
mere.” (HH, p. 48)

Her er det som om alene sammensætningen i tredje vers af elementerne fra første og andet vers er for meget (måske for meget traditionelt digt?) hvorfor der må fades ud med et ubønhørligt påbud om at tie<sup>101</sup>. Også naturerfaringer fordrer undertiden det sproglige ophør af digteren. Fx i Grønlandsdigtet hvor ”Isbjergene / talte til mig. Isbjergene! / De sagde: / Hold kæft!” (TJA, p. 10). Her leges der med den romantiske idé om at det natursublime grænser op til det uudsigelige – og legen med tavsheden fortsætter fem sider efter hvor digteren udråber sig selv til ”den Olympiske Mester i Tavshed, / Suveræn / over hele næste side –” (TJA, p. 16). Herpå følger en hel blank side (selv sidetallet er udeladt), og bladrer man videre står der øverst på næste side: ”- Skal vi give ham en hånd?–” (TJA, p. 18). Som altid er ingenting så helligt for Turèll at der ikke kan leges og laves sjov med det. Heller ikke digterens nye zenbuddhistiske optagethed af tavsheden, der ellers alt i alt må tages ret alvorligt, hvis man dømmer efter hvor ofte den dukker op i de tre sidste digtsamlinger. Men måske hænger det lige præcis sådan sammen at humoren og ironien er den test han udsætter alting for, med det formål at finde ud af om det holder vand:

---

<sup>101</sup> I øvrigt er det næppe nogen tilfældighed, at Wittgensteins navn dukker op i forfatterskabets sidste tavshedsoptagede fase, se fx digtet på p. 64. ”Det hvorom man ikke kan tale, om det må man tie” er vel nok denne tænkens mest berømmede credo – i hvert fald fra den tidlige fase af hans tænkning.

”Jeg har aldrig ment noget alvorligt  
uden at gøre nar ad det. Sagt anderledes:  
Jeg har aldrig *ment* noget, ’alvorligt’,  
før jeg havde gjort nar ad det. Hvordan ellers  
prøve holdbarheden?” (GG, p. 36)

En underfundig lille tekst, som her blot skal stå som en lille ekskurs der kaster et interessant lys tilbage over den folkelige Onkel Dannys letsindige og altid (mindst) let ironiske måde at omgå alting på: den har altid et gran af alvor over sig for så vidt som den tjener til at punktere alverdens tomme idéer, og (forhåbentlig) nå frem til dem som ikke er ren luft. Og det er som bekendt ikke så mange for den evigt skeptiske anarkist-buddhist.

Tavsheden er i den sene Turèlls digte et centralt anliggende såvel tematisk som formmæssigt hvor digtene skrumper ind mod det blotte intet. Digteren står tilbage med næsten ingenting at sige: han har ”*No comments*” (TJA, p. 31), som det hedder i *Tja-a Cha-cha*, kort før døden sætter det sidste punktum. Og tavshedsfokuseringen er i høj grad zen-relateret. Det har allerede tidligere været strejft i forbindelse med omtalen af buddhaens legendariske tavse blomsterprædiken. Alan Watts, der også behandler blomsterprædiken i forbindelse med tavsheden, skriver: ”Zens førende ide er, at den har intet at sige, intet at lære andre”<sup>102</sup>. Således har også Turèlls sene digte et mellemværende med buddhismen om end det accentueres anderledes end tidligere. Igen har Turèll taget hvad han kunne bruge fra buddhismen, tavsheden, og sat det i spil i en ny fase af forfatterskabet – som naturligvis afspejler en ny fase af livet, nemlig den hvor han nærmer sig den endelige tavshed.

## 6.2 ”Hårdt arbejde at finde Tomheden”

Den omfattende tavshedsdyrkelse ledsages af en kamp mod subjektets tanker som fortsætter tidligere udlagte spor, men som ikke er set udfoldet så indædt som i sluttrilogien. Specielt i *Gud & Gokke* er dette træk tydeligt: ”I Tomhedens navn: / De er arresteret! De tænkte *igen*. Grebet / *in flagranti*” (GG, p. 32). Idealet om at være tankeløs og tom er tydeligvis buddhismeinspireret og knyttet til idéen om at komme subjektet, dets begær og bekymringer til livs. Det fremgår af digterens refleksioner over sit ”største ønske?” i et andet digt: ”-Øhh... // - Nej, millioner af kroner / ville bare give mig flere / furer i panden. Et harem / ville givet føre / til forvirring og besvær...” (GG, p. 53). Herefter afviser han enhver drøm om at være alt

---

<sup>102</sup> Alan Watts: *Zen-buddhismen*, p. 182.

fra superstar i cinemascopet til verdensmester i sværvægtsboksning: ”Jeg er helt kold i røven / i dén forbindelse. (Kald mig / Indlandsis).” (ibid.) Og slutteligt fremsætter han så sit ønske som i vestligt regi hvor enhver stræber efter ”fame and fortune”, må ses som yderst og østligt beskedent: ”- Nej, hvad jeg gerne ville / var at være helt rigtigt, helt gennemført / *tankeløs*.” (ibid.)

I et efterfølgende digt dyrkes tillige ligegyldigheden som angiveligt vokser og bliver stærkere for hver dag: ”Jeg er meget / (ligefrem ukristeligt) / Stolt / af min ligegyldighed.” (GG, p. 54). Digteren fremviser sin stolthed over ligegyldigheden, og i det hele taget synes idealet i den sidste trilogi at være den investeringsløse væren tilstede i verden. Subjektet må resignere absolut hvilket inkluderer et afkald på en følelsesmæssig investering: ”Store FØØLELSER? Rend mig / i røven (...) Det er ikke det det handler om” (TJA, p. 22). I stedet insisteres der efterfølgende på en mere ydmyg buddhistisk værensform hvor mennesket snarere end at dyrke sig selv som enestående bevidsthedsvæsen med enestående anlæg for store følelser (!), flyder sammen med den øvrige verdens organiske liv: ”En slags liv / blandt andre former for / insekter og mikrober” (ibid.). Og denne livsform kan digteren efter eget udsagn realisere ved at leve de ”små, næsten uanséelige bevægelser / i sproget, i dagen.” (ibid.)

I samme ombæring som følelserne gøres der også op med de ligeså uregerlige stemninger. Følgende digt er udformet som svar på et brev, formentlig modtaget i sygdomsperioden, hvori der spørges til hans tilstand: ”Tak / for din forespørgsel. Jeg er ikke / specielt oppe / eller nede, for dén sags skyld, slet ikke. Jeg *er* / faktisk ikke specielt, især ikke / *jeg*.” (TJA, p. 8). Ikke noget godt digt, men den radikale pointe om opgivelsen af jeget og dets stemninger går fint ind. Andetsteds revses der mere konkret over den følelsesfulde stemning, melankolien: ”Gu er jeg / sgu da ej melankolsk, lige så lidt / som en stork. Et æsel er bare et æsel, og jeg...” (TJA, p. 35). Men det skurrer naturligvis når der digteren senere indrømmer at han er ”endnu / i / ennui” (TJA, p. 77) og der kaldes til ”Fight Against Spleen” (TJA, p. 61). Det kan man jo dårligt gøre hvis stemningen ikke er der. Og det er den i øvrigt i rigt mål, tydeligvis fremkaldt af en konstant nærværende bevidsthed om den kommende død<sup>103</sup>.

---

<sup>103</sup> Ved affattelsen af *Tja-a Cha-cha* har Turèll med sikkerhed haft kendskab til at han ikke havde længe tilbage pga. kræften.

Mindst ligeså store vanskeligheder som Turèll har med at komme af med som melankolien, synes han at have med at suspendere det subjektive tankeliv. Der tales flittigt herom men det har unægtelig en vis forstemmende effekt at Turèlls digte aldrig har været så tyngede af tanker som her. Turèll ramler i sine sidste digte atter engang ind i det klassiske buddhistiske problem, som vi har mødt tidligere: hvordan kan man ville sin egen ikke-villen. Turèll vil ikke-tænkningen, men han synes paradoksalt at ville tvinge sig vej derhen med tankens kraft. ”Lad bare / filosofterne lege. Lad / teologerne. Når de nu ikke / kan nøjes / med regnen, sneen.” (TJA, p. 74), skriver Turèll ganske vist – men han nøjes ikke selv med det konkrete, med regnen og sneen. Han tænker som aldrig før og er ganske langt fra det zenbuddhistiske ideal om tathata. Flere tidligere læsere har ment at disse samlinger indeholder mange haikudigte, formentlig på grundlag af en overfladisk formmæssig iagttagelse af digtenes korthed. Men haikuens krav om sansemæssig konkretion overholdes meget sjældent i digtene – og i stedet vrimler det med mere og (især) mindre interessante tanker om dette og hint.

I Turèlls sidste digtsamlinger møder man en udtalt lede ved tanken og en stræben mod et buddhistisk tavst forhold til det konkrete, som desværre forpurrede af alt for mange tanker. Og således lider Turèll omtrent samme skæbne som hans ”Former Love” i følgende digt:

”Med *hende*  
skulle alt være ’spontan’:  
Hun talte spontaniteten  
ihjel  
med sit krav.” (GG, p. 56)

Altimens Turèll peger fingre ad den anstrengte, vilde spontanitet, præsterer han selv en række lidt for tænkte og anstrengte digte om tavsheden og tomheden – og den konkrete verden ser vi paradoksalt nok alt for sjældent noget til. Indimellem forsøges de lidt for alt for tænkte digte opblødt med lidt af den gamle folkelighed: ”At være tomt, / blive tom, komme Hjem: / Mål!” (TJA, p. 22). Trods flere morsomme perler fremstår mange af disse tiltag imidlertid uheldigt forcerede.

Midt i disse digtsamlingers fortænkte kamp mod tankerne længes man uvægerligt tilbage mod det selvforglemmende drive fra den verdensbesyngende ”Karma Cowboys Blues” og mod den smukke, hverdagspoetiske konkretion i ”Karma Cowboys Li-digte”, to af forfatterskabets højdepunkter. Disse tekster er ét stort overskud og flyder af sted med en ufortænkt og

selvfølgelig lethed. Med Per Højholts ord er der ingen sved i de tekster: De bærer intet præg af at være resultatet af hårde anstrengelser. Det gør de sidste tre digtsamlinger desværre. I den midterste findes følgende digt der kan ses som en uheldig indrømmelse i netop den retning:

”Hårdt arbejde  
at finde  
Tomheden. Endnu hårdere  
at holde den. Under  
dét pres...” (GG, p. 43)

Digtet antyder desuden at det buddhistiske aspekt af forfatterskabet er trådt ind i samme klassiske problemkompleks som det tidlige forfatterskab. Da jeg relaterede denne fase af forfatterskabet til Hinayana-buddhismen, var det hovedsageligt pga. et forceret intethedsforhold der manifesterede sig som et begær efter udfrielse i ”the Void”, ”tomheden” etc. Og dette begær var, som man vil huske, netop problemet ifølge zenbuddhismen: hvordan skulle man med sin vilje kunne tvinge sig hen til sin egen tomhedsfyldte viljesfrihed. Det uheldige begærs tilbagevendende afslører sig i det hårde arbejde der nu lægges i ”at finde Tomheden” – og ikke mindst forsøget på ”at holde den”.

Hvor hårdt arbejde og hvor stor en overvindelse det var for Turèll at skrive hvert eneste digt i den sidste samling, kan ligefrem læses ud af titlen *Tja-a Cha-cha*. Den sygdomstrætte og døende digter overvejer tøvende om det er kraftanstrengelsen værd, men danser dog digtets dans til det sidste. Ikke så velopløst som tidligere, men dog så godt at digtene er en læsning værd. I det mindste som et studie i hvordan Turèll i den sidste fase skriver om døden. Den død, som han altid har skrevet med bevidsthed om, skønt aldrig så kropsnært alvorligt som her: ”Det er barske sager, for der stilles skarpt på, nu ikke længere en død i gaderne, i universets uendelige aftenforestilling, men døden i kroppen, sygdommen, der tømmer digteren for liv.”<sup>104</sup>

I samme forbindelse udfolder Asger Schnack et interessant forsøg på at sige noget overordnet om den type buddhisme som Turèlls sidste bøger repræsenterer. Efter at have karakteriseret digtenes bevægelse som en kredsen omkring ”(næsten)tavsheden” skriver han: ”Egentlig vender digtene sig indad i en zenbuddhistisk stillesiddende, fāmælte, fordi der nu kun er det at

---

<sup>104</sup> Asger Schnack: *Jeg tror nok jeg kan tåle mere kærlighed end de fleste*, p. 194.

sige, at der ikke er grund til at sige andet.”<sup>105</sup> I buddhistisk tradition knytter den zenbuddhistiske stillesiden, za-zen, sig til den indadvendte, meditationsdyrkende buddhisme der praktiseres af munkene i japanske klostere. Med denne sene indadvendthed tegner der sig et mønster idet der så at sige peges tilbage på det tidlige forfatterskab. Med den sidste trilogi indadvendte dyrkelse af hvad jeg har kaldt intethedens tavse poesi sluttet en cirkel hvad angår forfatterskabets relation til buddhismen. Efter et kig på receptionen af Turèlls buddhisme vil jeg i den sidste del af min afslutning se lidt nærmere på denne cirkelbevægelse.

## 7. Afslutning

”And now the end is near”  
[Frank Sinatra: "My way"]

### 7.1 Nogle overvejelser over receptionen af Turèlls buddhisme

Peder Bundgaard gør i slutningen af bogen *Superdan* status over Dan Turèlls forhold til buddhismen, og som i det meste af biografien<sup>106</sup> er det mere manden end værkerne det går ud over. Efter en opremsning af de mange bøger indenfor emnet som Turèll læste, stiller han et spørgsmål: ”Men var Dan en rigtig vaskeægte buddhist?”.<sup>107</sup> Det giver anledning til en interessant – skønt problematisk – refleksion over hvad det var, der tiltrak Turèll ved zenbuddhismen:

”Jeg er ikke buddhist, jeg ved ikke hvad en rigtig buddhist er. Dan koketterede med tanken om karma og reinkarnation. Men han koketterede med så meget. Jeg tror, han var fascineret af zenbuddhismen, fordi den netop ikke er en religion. Den har ingen guder, ingen frelser, ingen himmel eller helvede, ingen straf eller belønning. Zen er helt rensat for alt metafysisk sludder og er en filosofi. Jeg tror, at det var den renhed og tomhed, der tiltalte ham. En tomhed, der kunne rumme hvad som helst.”<sup>108</sup>

---

<sup>105</sup> Ibid., p. 195. Trods Schnacks enkeltvist gode iagttagelser (som her) begår han imidlertid ingen samlet læsning af buddhismens rolle i forfatterskabet.

<sup>106</sup> Jeg vover – uden at nødvendigvis skal forstås som en kritik – at kalde Bundgaards bog en biografi. Han har ganske vist ambitioner om at behandle Turèlls værker men det er bestemt ikke der bogen har sin styrke. Som biografi fungerer den velskrevne og underholdende bog imidlertid upåklageligt.

<sup>107</sup> Peder Bundgaard: *Superdan*, p. 255.

<sup>108</sup> Ibid.



Zenbuddhismen – betragtet som filosofi snarere end som religion! – kunne bruges som rambuk mod al metafysisk sludder; specielt den, ifølge Turèll, tåbelige kristendom der udmærker sig ved at abonnere på alle de forvrøvede begreber som opremses i citatet. Begreber som den tomme, rensede zenbuddhisme er lykkeligt fri for. Men opsøgelsen af denne renhed og tomhed er åbenbart ikke tilstrækkeligt til at Turèlls buddhisme kan tages rigtig alvorligt. I hvert fald gøres der mere end antydninger i retning af, at Turèlls forhold til buddhismen blot er et koketteri. Bundgaard betvivler at Turèll var en rigtig ”vaskeægte buddhist”. Man kan altså være en rigtig, autentisk buddhist – og så kan man være en knap så rigtig, ja måske endda en forkert, buddhist. Og sådan én, skal man så forstå, kunne Turèll altså meget vel tænkes at være. Når Bundgaard fremfører sin tvivl om ægtheden af Turèlls buddhisme, indtager han et på flere måder problematisk essentialistisk standpunkt.

I mine øjne kunne intet ligge Turèll fjernere end en essentialistisk hunger efter at realisere en ægte, autentisk buddhisme. Bundgaards måde at gøre Turèll til genstand for kritik på er problematisk fordi den pågældende kritik befinder sig på en anden frekvens end den, hvorpå Turèll er tunet ind. Gennem hele forfatterskabet stjæler han med arme og ben fra alskens fin- som massekulturelle digteriske, musiske, filosofiske etc. traditioner. Og han bruger det stjalne præcis som det passer ham, uden bekymringer om hvorvidt han nu rammer hvad der var intenderet fra kilden, hvad der var den oprindelige mening med det pågældende. At dette træk ikke skulle gøre sig gældende for hans indoptagelse af religiøse traditioner, kan jeg ikke se nogen begrundelse for. Også hvad angår buddhismen, tager han hvad der nu svinger med den aktuelle livsfase og dens stemning, og bruger det som det passer ham. Intet tyder på at han har illusoriske idéer om at nærme sig nogen oprindelig kerne af buddhismen, sandere og renere end alle andre former.

Sentimental oprindelighedssøgende essentialisme er kort sagt ikke Turèlls trip – ligesom det ikke er den nyere buddhisme-forskning. I dekonstruktivisten Bernard Faurés bøger, *Chan Insights and Oversights* og *The Rhetoric of Immediacy*, problematiseres enhver sådan essentialisme i forhold til zenbuddhismen der ses som en lang, pluralistisk og åben tradition i konstant udvikling og uden noget som en oprindelig, ægte kerne. Fauré er i opposition til tidlige zen-forskere som fremhæver visse aspekter af den zenbuddhistiske tradition som værende særligt privilegerede og autentiske. Især D.T. Suzuki kritiseres for sine forestillinger om en ”true and pure zen” (der selvfølgelig er lig hans egen og den specifikke tradition som

han lægger sig i forlængelse af). Når Turèll, som den postmoderne eklektiker han er, tager hvad der passer ham uden illusioner om at indfange en buddhistisk kerne, kan man sige at han er på linje med denne forsknings anti-essentialisme. Og at han blot bidrager til at videreudvikle zen-traditionen – på sin egen særdeles løsagtige måde.

Modsat Peder Bundgaard tager Asger Schnack i sin bog Turèlls buddhisme mere alvorligt. Han er – i sin kritik som i sit eget forfatterskab – særdeles imødekommende overfor sådanne aspekter af moderne lyrik. Desværre er der ofte mere fascination end præcision – også i tilfældet Turèll. På intet tidspunkt gives et samlet bud på hvilken rolle buddhismen spiller i forfatterskabets forskellige faser. Trods gode iagttagelser undervejs ender han i en ligeså letkøbt og unuanceret konklusion som størstedelen af den øvrige reception: Turèlls buddhisme ”kommer lige ud af beatkulturen og hele dens østlige orientering”<sup>109</sup>. Og det er jo både rigtigt og forkert. Inspirationen fra beatkulturen er selvfølgelig ikke til at komme udenom. Men holder man denne påvirkning for altafgørende, får man vanskeligt ved at forklare flere ting. Fx hvorfra Turèlls uforbeholdne afstandtagen til det meditative aspekt kommer, eftersom de fleste af beat-digterne ”gik linen ud” med buddhismen og praktiserede meditation. Det gælder fx Turèlls erklærede forbilleder Jack Kerouac (i hvert fald den tidlige) og Allen Ginsberg – og i endnu højere grad Gary Snyder (der portrætteres i Kerouacs *Dharma Bums*) og Philip Whalen. Schnacks konklusion er i det hele taget problematisk i forhold til hele grundtonen i Turèlls forhold til buddhismen. Turèlls løsagtige og legende forhold til den østlige inspiration står i alt for høj grad i kontrast til den buddhistiske alvor som lægges for dagen hos de vrede beatdigtere. Den hurtigste måde at få det konstateret på er ved at kaste et blik i antologien *Buddhism and the Beat Generation*. Foruden tekstuddrag bydes der her på beretninger om hvordan flere af digterne på et tidspunkt dragede mod det fjerne Østen og bosatte sig i klostre. Hovedsagen er imidlertid at grundtonen i beatforfatterens buddhistisk inspirerede tekster er højstemt og inderlig i en grad man ikke finder hos Turèll – i hvert fald ikke i forfatterskabet efter *Karma Cowboy* hvor han lægger grundstenene til det senere forfatterskab og finder den stemme, som skal komme til at præge det.

Ovenstående konklusioner fra de to eksisterende bøger om hele Turèlls forfatterskab viser to eksempler på opfattelsen af Turèlls buddhisme, som går igen mange steder. Den første, repræsenteret ved Peder Bundgaard, består i en bagatellisering af den som rent koketteri, som

---

<sup>109</sup> Asger Schnack: *Jeg tror nok jeg kan tåle mere kærlighed end de fleste*, p. 97.

blot én blandt flere (indholdsløse?) attituder. Den anden, repræsenteret ved Asger Schnack, ser forfatterskabets buddhisme i direkte forlængelse af beatgenerationen – en konklusion der, som vi har set, er om ikke ganske fejlagtig så i hvert fald temmelig forenklet. Som korrektiv til ovenstående to receptionstendenser har jeg forsøgt gennem en række læsninger at tage et ordentligt livtag med det pågældende aspekt af forfatterskabet. Turèlls buddhisme viser sig at være en noget uregerlig, sammensat og, tør man sige, selvkreeret størrelse. Den optræder i flere forklædninger og funktioner, alt efter hvor man slår ned i forfatterskabet – og lader sig ikke se i forlængelse af én bestemt inspirationskilde, som på enkel vis kan kortlægges påvirkningshistorisk. Læsningen har således ikke kunnet bringe Turèlls mangefacetterede buddhisme på en kort, entydig og endegyldig formel. Men forhåbentlig har den kastet et mere nuanceret lys over en række af feltets delaspekter som skal resumeres i det følgende. Samtidig vil jeg forsøge at sammenfatte min læsning ved at vise hvordan forfatterskabets samlede bevægelse i forhold til buddhismen tegner sig som en cirkel, hvor det sidste vender tilbage til det første.

## 7.2 Afrunding

Dan Turèlls tidlige forfatterskab blev i de første kapitler indkredset som et stofpåvirket Skrift-trip i takt med tidens trend. Inspireret af især LSD-guruen Timothy Leary, beatforfatterne samt jazz og samtidsrock som fx Velvet Underground, skriver Turèll fra 1969-73 en lang række bøger hvor buddhismen og de bevidsthedsudvidende stoffer går hånd i hånd. Gennem sit meditative forhold til den indadvendte skrivepraksis der af digteren selv betragtes som en yoga, foretager Turèll sine ekspanderende raids ind i intetheden. Den transcendenssøgende skrift-yoga kan lignes med Hinayana-buddhismens munke der i asketisk bortvendthed fra verden søger transcendenzen i det store intet. Trods enkelte eksempler på en euforisk, lys zen-hippieattitude, er grundtonen i Turèlls første trilogi, de ”sorte bøger”, mørk og desillusioneret.

I det sidste værk fra den tidlige fase, *sekvens af MANJANA*, høres i glimt en ny tone: anderledes lys, verdensrettet, affirmativ og accepterende. Den kommer dog først til fuld udfoldelse året efter i hovedværket *Karma Cowboy*, og fortsættes i *Vangede billeder* og *Storby-trilogien*. At denne folkelige vending forekommer i forfatterskabet er velkendt, men hvordan den korresponderer med en samtidig vending i forholdet til buddhismen har endnu ikke været belyst i receptionen: Turèlls ”hop over i den store båd” har med andre ord været

ignoreret. Det har jeg forsøgt at rette op på ved at afdække en række forskellige aspekter som peger på at den folkelige vending spejler en temperamentsmæssig forskydning fra Hinayana til Mahayana – og specielt til dennes aflægger zenbuddhismen. I den centrale behandling af *Karma Cowboy* viste jeg, hvordan den åbne og mere folkelige Mahayana forholder sig til Hinayanas indadvendte munkeideal, på samme måde som *Karma Cowboy*-Turèll forholder sig til sine tidlige bøger. Analogien indbefatter bl.a. kritikken af elitismen og indadvendtheden.

*Karma Cowboys* nye og populære måde at trække på især zenbuddhismen kan kort betegnes som en åbning af buddhismen mod det almindelige hverdagsliv. Først og fremmest lægges der utvetydig afstand til meditationsbuddhismen, og i stedet insisteres der på en ureflekteret praksisbuddhisme, åben for enhver. Åbenhed kendetegner også det etiske aspekt efter vendingen: den nye medfølelse med og venlighed overfor alle levende væsener som inkarneres i Mahayanas bodhisatvafigur. Åben, praktisk og hverdagsnær er også den populære zen som viser sig i dyrkelsen af de mange yogaer. Disse udgør for Turèll tilstande hvor man er fuldstændigt og selvforglemmende tilstede og således frigjort fra den evigt kværende refleksion. Samme tilstand er central for *Karma Cowboys* nærværsdigtning, fx ”Karma Cowboy Blues” og de haikuagtige ”Li-digte”. Her er et bemærkelsesværdigt fravær af de tidlige bøgers mange abstrakte og mystisk klingende buddhistiske tomhedstermer – i stedet praktiseres en ligefrem, umystisk og udadvendt tilstedeværen. Digtene skrives på en altfavnende accept og et sanseligt nærvær overfor et konkret stykke verden og udtrykker herved den rene såledeshed, den zenbuddhistiske tathata: det der er. *Karma Cowboys* affirmative verdensbesyngelse emmer af euforisk glæde ved den blotte tilstedeværen i verden, i poesien, i yogaen.

Et affirmativt glædesfyldt forhold til verden finder man også i *Vangede billeder* og de to første bind af *Storby-trilogien*, ligesom tendensen til at knytte buddhismen an til almindelige menneskers hverdagsliv fortsættes. 70’ernes folkelige showmand Onkel Danny fortæller til og om den brede masse, og med en postmoderne lethed og legesyge som står i skarp kontrast til det tidlige forfatterskabs introspektive alvor. Også tilgangen til den østlige inspiration er aldeles uprætentiøs. På ægte zen-vis hyldes det praktiske og jordnære, mens der kun er hån til overs for det unødigt teoretiske og højstemt metafysiske. Der leges uhøjtideligt med alskens attituder og idéer, også buddhismen der blot udgør ét blandt mange ”sande synspunkter” for

Turèll og hans Sølvstjerner. Som zen-munken Bodhidharma udtrykker i et digt, er der ”ikke en kæft” helligt ved hans religion – som måske i virkeligheden knapt kan kaldes en sådan idet den ikke indebærer nogen tro på noget som helst. End ikke på det jeg, som ifølge en vis periode af vestens subjekt-fokuserede tradition skulle være ikke blot enestående, men sågar for digterens vedkommende genialt. I opposition hertil opfatter en ydmyg Turèll sig som blot og bart konglomerat af en række vidt forskellige påvirkninger, et møde mellem de strømme som har flydt igennem ham.<sup>110</sup>

Mens bevægelsen fra de tidlige bøger til *Karma Cowboy*, *Vangede billeder* og *Storby-trilogien* går fra en dyrkelse af intethed som er indadvendt og uendeligt negerende (”Op i røven med det hele!”, 1973) til en udadvendt, affirmativ hyldelse til livet (”So happy just to be alive!”, 1974), kan den sidste del af forfatterskabet ses som en tilbagevenden til flere af de aspekter som præger det tidlige. Om end forskudt og forklædt i en ny form. En ”ny” og mere molagtig og mørk tone slås allerede an i *Storby-trilogiens* sidste del, *Storby-blues* – alene den ”blå” titel varsler omslaget. 80’ernes kulsorte Chandler-inspirerede krimier som i denne forbindelse har været underprioriteret, viderefører denne mørke tone på deres egen måde – og i 90’erne kulminerer den i den sidste digttrilogis radikaliserede, pessimistiske resignation. Den buddhistiske intethed dukker her op i en grad der vækker mindelser om det tidlige forfatterskab, men denne gang har den intet at gøre med et modsprogligt, anarkistisk opgør med magten og det bestående samfund. Heller ej har den at gøre med Skriften som meditationsform. Den nye intethed korresponderer med et skærpet krav om tavshed og en hidtil uset stræben mod en tilstand af total tankeløshed. Her tages ikke blot afstand til tankerne, men også til alt følelsesliv og alle stemninger. Begæret efter en amøbeagtig, dødlignende sammenflydning med verdensaltet synes at være trådt i stedet for det sprudlende liv, som Turèll i 70’er-digtene besynger med så smittende nærvær. Endvidere kan man fremhæve det paradoks at den sene Turèlls udtalte lede ved abstrakt tænkning udmønter sig temmelig uheldigt: de tre sidste samlinger byder på alt for mange alvorligt tanketyngede digte.

---

<sup>110</sup> En sådan postmoderne opfattelse af jeget som horisontalt og særdeles sammensat, uden at det vel at mærke giver anledning til grådfyldt tale om en problemfyldt splittelse, ligner i øvrigt Hans-Jørgen Nielsens attituderelativisme (se kapitel 2). Desuden er det selvfølgelig værd at bemærke at denne subjekttopfattelse også i Nielsens ”hvide verden” harmonerer med inspirationen fra zenbuddhismen.

Med de sene digtsamlingers indadvendthed som giver ekko af det helt tidlige forfatterskab, sluttes en cirkel så at sige hvad angår forfatterskabets relation til buddhismen. Et ekko af de tidlige digtsamlingers kraftige fokusering på og begær efter intetheden genlyder i den sidste trilogi. Også her rumsterer et ulykkeligt, uforløst begær efter tomhedstilstanden i den slidsomme kamp mod tankerne der ikke lader sig tænke bort, i det hårde arbejde det viser sig at være ”af finde Tomheden” og ”holde den” (GG, p. 43). Som vi har set rammer såvel de tidlige bøger og den sidste trilogi ind i det klassiske buddhistiske problemfelt som udgør Mahayana- og zenbuddhismens vigtigste anfægtelse mod Hinayana-buddhismen: hvordan skulle man med sin vilje og tanke kunne tvinge sig vej til den lykkelige buddhatilstand som er kendetegnet ved et fravær af såvel uforløst vilje som evindeligt kværnende tanker.

Cirkelbevægelsen kan helt kort opsummeres som følger (idet den afsluttende fases forskydning søges præciseret): Fra uendelig negation og intethedsbegær over affirmation og cool accept og tilbage til en ny negation i pessimistisk og illusionsløs tavshed. Som mere indfølt stemningsrapport kunne samme bevægelse resumeres således: fra desillusioneret vrede over livsbesyngende glæde og tilbage til en slags desillusion på et højere niveau, tavst resignerende overfor livets uomgængelige vilkår: døden. Endskønt ovenstående spidsformulering er et forenklet snapshot, giver det et interessant billede af de skred som finder sted i forfatterskabet og deres korrespondens med skred i dets forhold til buddhismen.

Det er mit håb at jeg med mine læsninger af forfatterskabets buddhistiske aspekter har udfyldt et vigtigt hul i receptionen af Turèlls forfatterskab – eller i det mindste åbnet for dette hul og gjort det klart at forfatterskabet *også* bør læses i forhold til sine alliancer mod øst. Nærværende skrift skal således opfattes som et supplement snarere end et korrektiv til hidtidige læsninger, der især har spejdet mod vest og fokuseret på Turèlls forhold til fortrinsvis USA-relaterede aspekter som i nærværende læsning har måttet nøjes med at spille en sekundær rolle: beatforfatterne, rockmusikken, massekulturen etc.

## 8. Bibliografi

### Primærlitteratur – Dan Turèll:

Angivet i [] er den forkortelse som bruges i opgaven, når der citeres fra det pågældende værk.

*3-D Digte* (1977). Borgen, 1977. [3D]

*Alhambra Blues* (1983). Borgen, 1983. [AB]

*Bevægelser, formålsløst cirkulende* (1971). Arena, 1971. [BFC]

*Dobbeltkrift* (1973, sm.m. Peter Laugesen). Borgen, 1990. [DOB]

*Drive-in Digte. Non-stop Neon-nat Lys-avis* (1976). Café Borgen, 1986. [DID]

*Gud & Gokke* (1992). Borgen, 1992. [GG]

*Himalaya Hilton* (1991). Borgen, 1991. [HH]

*Karma Cowboy* (1974). Borgen, 1999. [KC]

*Kom forbi. Sange og recitationer* (1984). Borgen, 1984. [KF]

*Live-Show Feed-Back* (1976). Swing, 1976. [LF]

*Manuskripter om hvad som helst* (1971). Arena, 1971. [MOH]

*MenneskeMyteMaskinen – Medie-Montager V*. Swing, 1977. [MMM]

*Områder af skiftende tæthed og tomhed* (1970). Rhodos, 1970. [OMR]

*Onkel Danny fortæller* (1976). Borgen, 1986. [ODF]

*Onkel Danny fortæller videre* (1978). Borgen, 1978. [ODV]

*Onkel Sam's Sønner – Mediemontager VI. Swing*, 1978. [OSS]

*sekvens af MANJANA, DEN ENDELØSE SANG FLIMRENDE IGENNEM HUDENS PUPILLER* (1973). Arena, 1973. [SAM]

*Storby-blues* (1977). Borgen, 1977. [SB]

*Tja-a Cha-cha* (1993). Borgen, 1993. [TJA]

*Vangede billeder* (1975). Borgen, 2000. [VB]

CD'er:

Dan Turèll + Halfdan E.: *Glad i åbningstiden*. Mega Records, 1996.

Dan Turèll + Halfdan E.: *Pas på pengene*. Mega Records, 1993.

Dan Turèll & Sølvstjernerne: *Dan Turèll & Sølvstjernerne*. Olufsens Records, 1993.

### **Sekundærlitteratur:**

Aagaard, Johs. (red.): *Håndbog i verdens religioner*. Politikens Forlag, Kbh., 1982.

Abrahamowitz, Finn: *Mystikkens væsen*. Samlerens, Kbh., 2002.

Bjørnvig, Thore: "Zen, psykedelika og sprogets modproces: En analyse af Dan Turèlls "orientalske tankegang" som den kommer til udtryk i sekvens af MANJANA, DEN ENDELØSE SANG FLIMRENDE GENNEM HUDENS PUPILLER." Opgave afleveret vinter 2001, som del af magisterkonferens på Religionsvidenskab, Københavns Universitet.



Borup, Anne: ”Dan Turèll” (portræt); in Mai, Anne-Marie (red.): *Danske digtere i det 20. århundrede – bind III*. Gads Forlag, Kbh., 2000.

Borup, Anne: *Opbruddet med modernismekonstruktionen*. Ikke udgivet. Kopi lånt gennem [www.bibliotek.dk](http://www.bibliotek.dk)

Borup, Jørn: *Zen – levende japansk buddhisme*. Munksgaard, Kbh., 1998.

Bundgaard, Peder: *Superdan*. Borgen, Kbh., 1995.

Cupitt, Don: *After God. The future of religion*. Weidenfeld and Nicolson, London, 1997.

Dorph, Christian: ”Niensens’ hvide verden”, in: Tania Ørum (red.): *Portræt af et forfatterskab: Hans-Jørgen Nielsen*. Forlaget Spring, Kbh., 2001.

Faure, Bernard: *Chan Insights and Oversights – an epistemological critique of the chan tradition*. Princeton, New Jersey, 1993.

Faure, Bernard: *The Rhetoric of Immediacy. A cultural critique of Chan/Zen buddhism*. Princeton. New Jersey, 1991.

*Gyldendals Verdenslitteraturhistorie, bd. 7*. Gyldendal, 1995.

Hall, Lauren: ”Does America have buddha-nature? – the adoption of eastern thought in the works of Jack Kerouac and Allen Ginsberg”. Artikel fundet på web-adressen: [www.cwru.edu/artsci/engl/marling/60s/readings/hall1.html](http://www.cwru.edu/artsci/engl/marling/60s/readings/hall1.html).

Hvidtfeldt, Arild (red.): *Politikens Religionsleksikon*. Politikens Forlag, Kbh., 1992.

Højris, René: *Dan Turèll – samtale og introduktion*. Forlaget Roger, 2002.

Kerouac, Jack: *Dharma Bums*. Penguin, New York, 1976.

Laugesen, Peter: *Hamr & Hak*. Arena, Viborg, 1977.

Lindtner, Christian: *Hinayana – den tidlige indiske buddhisme*. Spektrum, 1998.

- Lindtner, Christian: *Mahayana – den senere indiske buddhisme*. Spektrum, 1998.
- Ling, T.O.: *A dictionary of buddhism*. Charles Scribner's Sons, New York, 1972.
- Mai, Anne-Marie: "Dan Turèll" (portræt); in Kieler, Benedicte og Klaus P. Mortensen (red.): *Gads Danske Forfatterleksikon. Litteraturens stemmer*. Gads Forlag, Kbh., 1999.
- Michaëlis, Bo Tao: "Vejen til Vangede"; in *Læsninger i dansk litteratur, bd. 5*. Odense Universitetsforlag, 1999.
- Nielsen, Hans-Jørgen: *Haiku. Introduktion og 150 gendigtninger*. Borgen, 1963.
- Nielsen, Hans-Jørgen: *'Nielsen' og den hvide verden*. Borgen, 1968.
- Poulsen, Peter: "Dan Turèll", in: *Danske digtere i det 20. århundrede, bd. 5*. Gad, 1982.
- Rønhede, Nikolaj: "Omkring haiku", in: *K&K 93*, 2002.
- Schnack, Asger: *Jeg tror nok jeg kan tåle mere kærlighed end de fleste*. Høst & Søn, Kbh., 2001.
- Skaløe, Eik: *Breve til en veninde*. Lindhardt & Ringhof, Viborg, 1993.
- Skyum-Nielsen, Erik: *Modsprogets proces*. Arena, Viborg, 1982.
- Suzuki, Daisetz Teitaro: *Outlines of Mahayana Buddhism*. Schocken books, New York, 1963.
- Suzuki, Daisetz Teitaro: *Zen-buddhisme. En orientering*. Hans Reitzel, Kbh., 1962.
- Tonkinson, Carroll (ed.): *Big sky mind. Buddhism and the beat generation*. Riverhead Books, New York, 1995.
- Tytell, John: *Naked Angels – Kerouac, Ginsberg, Burroughs*. Grove Press, New York, 1976.
- Watts, Alan: *Zen-buddhismen*. Borgen, Kbh., 1993.

CD'er:

The Velvet Underground and Nico: *The Velvet Underground and Nico*. Verve, New York, 1968.

The Velvet Underground: *Loaded*. Atlantic, New York, 1970.

Film:

Movin, Lars og Steen Møller Rasmussen: *Onkel Danny – portræt af en Karma Cowboy*. Plagiat Film, 2002.

## 9. Abstract in English: Images of a Karma Cowboy

– buddhist aspects of Dan Turèll's poetry

The inspiration from Eastern philosophy and religion in Dan Turèll's writings has until now not been taken seriously in the reception. Focus has primarily been laid on its relations towards the West, that is the beat generation, rock music, mass cultural aspects etc. No thorough examination of the relations toward the East has yet been given, and as Buddhist aspects are explicit in most of Turèlls 87 books, this presents a serious lack in the reception. This thesis sets out to cover this lack (at least partly) by studying the role of Buddhism in the most important works of the authorship.

After a short introduction framing the role of "eastern wisdom" in the youth culture of the sixties, the early writings (1969-73) of Dan Turèll are proven to mainly represent the discourse of its time. Inspired by for instance LSD guru Timothy Leary, Turèll experiments with drugs and strives to canalize his Buddhist-like experiences straight through to the paper. LSD, jazz, and writing participate in a search for satoric transcendence in the void, the nothingness, the Buddhist 'sunyata'. For the young Turèll the experimental writing is seen and practised as a way of meditation, a yoga – and thereby bears certain parallels to the elitist monks of Hinayana-Buddhism who turn their backs on the world and by meditation seek Nirvana for themselves. Generally the early "black books" of Turèll seem dark and disillusioned.

From 1973-74 a popular and more simple way of writing turns up with the release of *Karma Cowboy* – this has been noted by others but never in correlation with parallel changes in Buddhist preferences. My thesis is that the new accepting and affirmative attitude corresponds with a turn in the relation towards Buddhism. In an interview from 1976 Turèll mentions that he has "jumped over into the big boat" which in Buddhist terms means that he has gone from Hinayana to Mahayana – a more universal and popular Buddhist tradition which has Zen-Buddhism as one of its branches. I examine the change in several Buddhist aspects of *Karma Cowboy* which is partly ethical and centered around the bodhisattva ideal of compassion, and partly a worship of unreflective Buddhism in practice in normal everyday existence. The latter includes an important tendency to perceive everyday practices, sports and more, as yogas. All in all the new, sensuous and at times haiku-like way of writing produces a poetry of presence

which owes a great deal to the Zen-Buddhist ideal of pure suchness, tathata. *Karma Cowboy* is a joyful and at times euphoric hymn to the pure presence in the world.

The tendencies from *Karma Cowboy* are carried on in the following works, *Vangede Images (Vangede billeder)* and *The Big City Trilogy (Storby-trilogien)* while also new aspects show up. Turèlls new role as the show man Uncle Danny includes a lightness and playfulness, also in the presentation of the Buddhist aspects as there is no longer the sacredness of before. Storytelling becomes a central aspect of his poetry. Uncle Danny tells, among others, the story of Big Bad Wolfs first satori when it actually succeeds in catching the three little pigs. While the movement from the early books to the books of the late seventies is one from negation and introvert worship of nothingness to affirmation and extrovert praise of life, the late poetry can be seen as a return to certain aspects of the early books, although in a transformed way and on a slightly different temperamental level. Negation, resignation and pessimism have returned and nothingness is almost as dominating as in the early books - but the emphasis has shifted. The new nothingness has to do with a radicalised demand for silence and an until now unseen longing for total thoughtlessness. Paradoxically the late poetry is filled with thoughts and heavy reflexion and lacks the vitality and sensuous presence of the poetry of the seventies.

With the inwardness of the late poetry echoing the early books, the authorship and its relation to Buddhism completes a circle. The focus on and desire for nothingness dominates the early as well as the late writings of Turèll and thus reflects a classic Buddhist problem: how can you reach an enlightened mental state of non-intention by an act of will, how can you reach non-desire when desiring it? Zen-Buddhism's pointing towards this problem is central for its critique of the early Hinayana-Buddhism which in its meditational practice faces and struggles with this paradox. The Zen-Buddhist way of dealing with this paradox is carried out in the central poetry of the mid-seventies, for example through its focusing on the pure suchness in simple everyday life.

Thus the complete writings of Turèll go through a circular movement which can be summed up as follows: from endless negation and search for nothingness through affirmation and acceptance of everything and back to a new negation in a silence that suffers no illusions. Through my study of Turèlls principal works I throw light on how the main turns in the authorship correspond with a change in the Buddhist ideas that Turèll draws upon.