



Sune Auken og Svend Skriver



# Dét, der forsvinder, tager jeg med

Søren Ulrik Thomsens poesi og poetik



Forlaget Spring



## Det værste og det bedste

*Det skabtes vaklen* fuldfører den bevægelse i forfatterskabet, der blev begyndt med *Nye digte*. De højt opspændte arabesker med deres syntaks strakt så langt som overhovedet muligt markerer et yderpunkt i den bevægelse hen imod formens rummelighed, der blev anslået i forfatterskabet med *Nye digte*. Parallelt hermed er såvel en række af *Nye digtes* tilgange til billeder og formuleringer som en række af digtenes centrale tematikker ført til et spidspunkt i *Det skabtes vaklen*. Derfor stod forfatterskabet efter denne samling i den bemærkelsesværdige situation, at Thomsen på makroplanet havde efterlevet et centralt punkt i *En dans på glosers* billede af den kunstneriske skabelsesproces. Han havde skrevet ikke blot et enkelt digt, men hele den grundlæggende relation imellem “form” og “stof”, der styrede digtene fra *Nye digte* til *Det skabtes vaklen*, igennem til et yderpunkt, hvorfra der ingen vej videre gik. Eller i det mindste ingen vej direkte fremad.

Derfor var det heller ikke overraskende, at formdannelsen i efterfølgeren til *Det skabtes vaklen* kom til at afvige stærkt fra forfatterskabets hidtidige praksis. De 21 sekvenser i *Det værste og det bedste* (2002) danner én stor sammenhængende helhed, hvor der råder erklærede og åbenlyst organiserende strukturer på niveauet over den enkelte sekvens. Da de enkelte sekvenser samtidig er sat på separate sider, giver det en spænding i værket imellem en læsning af det som ét stort digt og som 21 individuelle digte. Dette spejler sig i Thomsens efterskrift, hvor helheden og sekvenserne omtales som henholdsvis “Digtet” og “hvert digt” (52) – tilmed i samme sætning.<sup>157</sup> I modsætning til Thomsens tidligere arbejder er det imidlertid tydeligt, at vægten i *Det værste og det bedste* er forskudt, så overstrukturen i værket har fået en langt mere styrende rolle. Det kan umiddelbart forekomme uproblematisk at løsgøre et digt fra *Det skabtes vaklen* til antologisering. For selvom digtene rummer en række forbindelser til og formelle overensstemmelser med samlingens øvrige digte, er de



samtidig organiseret efter interne præmisser og lader sig ubesværet læse som selvgyldige helheder. Når det så alligevel ikke er så enkelt, skyldes det, at enkeltsekvenserne i *Det værste og det bedste* – uanset at værket selv refererer til dem som “digte” – på alle niveauer er bestemt af at indgå i en større helhed. Antologiserer man en af dem for sig, vil det derfor i nogen grad resultere i misrepræsentation, fordi sekvensens mest afgørende træk i såvel form som tematik er at ligne de øvrige 20 sekvenser. Den bevægelse imod integration imellem digtene, der nåede et hidtidigt højdepunkt i *Hjemfaldens* suitekomposition, føres dermed adskillige skridt videre.

Det omslag i forfatterskabet, *Det værste og det bedste* udgør, er imidlertid afgørende forskelligt fra det omslag, der fandt sted mellem *Mit lys brænder* og *Nye digte*. Denne forskel er konstituerende for værkets rolle i Thomsens forfatterskab. *Nye digtes* brud med det hårdt førte program i den første poetik er forårsaget af, at den programmatisk tænkning har ledt forfatterskabet ind i en position, hvor forudsætningerne for at skrive digte efter programmet er så hæmmet af de normative bindinger i poetikken, at en fortsættelse ud ad det spor er umuliggjort. I *En dans på gloser* er der ikke normative bindinger af en sådan styrke og radikalitet. Essayet rummer derimod en refleksivitet i sit billede af poesien, som i forfatterskabets sammenhæng gør, at dets forestillinger i vidt omfang kan forbindes med *Det værste og det bedste* – i det mindste så længe man opfatter digtet i sin helhed og ikke de enkelte sekvenser som værket. På samme måde er der heller ikke i Thomsens senere poesi en så rent programmatisk tendens som den, man finder i *Ukendt under den samme månens* vekslen imellem intethedsdigte og “konkretions”-digte. Der er for mange omskifteligheder, for mange skævheder, paradokser og uafgørligheder i digtene fra *Det skabtes vaklen* til, at de kan danne et spærrende program. Snarere er der tale om en mere pragmatisk udvikling. Den poetologiske bestræbelse i *Det skabtes vaklen* er ført igennem til et yderpunkt og kan ikke uændret udvikles videre, derfor forandres den.

Sammenhæng enkeltsekvenserne imellem betyder, at *Det værste og det bedste*, som for en umiddelbar betragtning måske kan synes løsere og mere henkastet end Thomsens øvrige digte, udgør en helhed, der er gennemkomponeret på alle niveauer. Henkastetheden er en omhyggeligt gennemarbejdet retorisk strategi, som etablerer en ny taleform i forhold til digtsamlingerne fra *Nye digte* og frem.



Forskellen imellem de to vendepunkter i forfatterskabet betyder, at hvor *Nye digte* befinder sig inden for en helt ny poetologisk horisont i forhold til *Mit lys brænder* og på afgørende måder formulerer sig op imod både den og – omend i mindre grad – *Ukendt under den samme måne*, dér møder man i *Det værste og det bedste* på afgørende områder også en videreførelse af bærende strukturer fra *Det skabtes vaklen* og digtsamlingerne før den. Forandringerne muliggør, at den bevægelse, der blev sat an i *Nye digte*, føres videre, netop idet den forandres.

Det syntaktiske register i *Det værste og det bedste* er afgørende forskudt. Den dybe hypotaktiske syntaks, der i stigende grad udfoldes gennem forfatterskabet, bliver brudt op. Idet hver enkelt sekvens er delt i seks-ni mindre afsnit,<sup>158</sup> kan syntaksen ikke føres i de kæder af forskellige led, der dominerer *Det skabtes vaklen*. Dermed bliver rytmen i digtet fuldstændig anderledes, fordi den i stedet for at bestå af et langt, udstrakt åndedrag får en rytmisk struktur, hvor der begyndes mindst fem gange i hver sekvens. Dermed bryder *Det værste og det bedste* ud af den enhedsskabende syntaks, der strakte sig gennem den foregående samlings digte, og som ikke blot var enhedsskabende i det enkelte digt, men også i samlingen som helhed.

Samtidig med at denne enhedsskabende eller samlende faktor opgives i *Det værste og det bedste*, opstår der en anden gennemgående syntaktisk og rytmisk enhed i digtet, idet næsten hvert eneste afsnit (der er enkelte diskutabile afsnit, men de er få) skal henpege på udsagnet om, at dette eller hint er enten bedst eller værst. Digtet udfolder en ganske stor variationsrigdom, og det sætter jævnlige flere sætninger sammen i et afsnit, så der optræder sætninger i digtet, som ikke rummer “er værst” eller “er bedst”, men denne relative variationsrigdom spændes også op mod en særdeles omfattende konstans, idet to faste syntaktiske formler dominerer digtet igennem. Den ene af dem, der oftest indleder digtene, efterhænger det beskrevne (fx “Det bedste er regnvejre på film / musik i en taxi / og håndskrevne breve med masser af stempler / på karmoisinrøde frimærker langvejs fra” (7)), mens den anden sætter det beskrevne i forfeltet og dermed skaber en hyppigt lettere kunstig sætningsbygning på grund af den kolossale forvægt (fx “armbåndsurets prikne tikken / og spøgelsesagtig dansemusik / fra en fjern og flaksende radiostation / er det bedste” (11)).

Dermed har digtet formelt bevæget sig et afgørende skridt videre i forhold til *Det skabtes vaklen* på et andet punkt. Vi har set, hvordan



den formelle stræben igennem de foregående samlinger har gået mod en rummelighed, der skulle sætte formen i stand til at omfatte så meget som overhovedet muligt og at række fra de allermindste til de allerstørste ting. Det førte i sit yderpunkt i *Det skabtes vaklen* til en ekstrem opspænding af det enkelte digt, således at det kom til at fremstå i de førnævnte dybe hypotaktiske strukturer, som udtryk for, at Thomsen hele tiden ønskede at lægge led til sin beskrivelse. Samtidig var de imidlertid stramt førte fra ende til anden, således at alle elementer indgik i en art fremadskriden fra digtets begyndelse til dets afslutning. Med *Det værste og det bedste* er billedet forandret, idet Thomsen gennem luftigheden i hver enkelt sekvens spærrer for opbygningen af syntaktiske og formelle spændingsbuer i stil med dem, man finder i *Det skabtes vaklen*. Der sker dermed en generel afspænding på dette niveau i digtet, som så til gengæld afløses af en anden type spænding på et andet niveau via kravet om, at hvert eneste eller næsten hvert eneste afsnit skal bevæge sig omkring bestemmelsen af et eller flere elementer som værst eller bedst. Dette er imidlertid ikke kun en spænding på det enkelte afsnits niveau, men i lige så høj grad på digtets overordnede niveau, idet det dels er en styring, som udgår fra den absolutte overstruktur i værket, dels skaber et kontant krav om sproglig variation både i brugen af “det værste og det bedste”-formuleringerne og i, hvad Thomsen sætter uden om dem.

Denne syntaktiske organisation er samtidig rytmisk. Opfattes digterisk rytme ikke blot som en vekslen af trykstærke og tryksvage stavelser, men også som strukturen i et digts lydlige organiserings, er gentagelsen af udsagnet om værst og bedst et af de afgørende rytmiske strukturelementer i digtet. Det gælder for de enkelte afsnit, det gælder for sekvenserne, og det gælder for bevægelsen i digtet i sin helhed. Hvert afsnit strukturerer sig om, at det beskrevne element skal udsiges som værst eller bedst. Sekvensernes bærende rytmiske mønster er repetitionen af værst eller bedst, og de sigter alle hen imod det samme slutpunkt: gentagelsen og den subjektiverende modificering af “værst”- eller “bedst”-udsagnene i sekvensens sidste linje. Digtets grundrytme er den regelmæssige vekslen imellem “værst”- og “bedst”-sekvenser, der igen danner dets overordnede komposition. Denne vekselstruktur er altså så gennemgribende, at hvert enkelt punkt i digtet eksplicit er indlejret i den.

Set i et forfatterskabsperspektiv viderefører *Det værste og det bedste*



den bevægelse imod større og større stilistisk enhed, der finder sted i de foregående værker, netop idet digtet bryder den hårdt førte formdannelse fra *Det skabtes vaklen* op. Både den gennemgående sproglige form og den overordnede formdannelse i det enkelte digt blev mere og mere stabil frem imod *Det skabtes vaklen*, hvor de enkelte digte formelt udgjorde en række forskellige versioner af arabeskstilen, og som samlingen i sin helhed fremtrådte som en afsøgning af. Denne stræben imod formel lighed er i *Det værste og det bedste* ført så langt, at formprincippet er sat igennem på alle niveauer i digtet, hvorved det antager karakter af et digt og ikke af en digtsamling. Dermed bliver også den ekspansive formbestræbelse i forhold til det enkelte digt videreført, idet den bliver til rummeligheden i stordigtets overstruktur og i denne overstrukturens manifestation i digtets mange enkeltsekvenser og enkelt detaljer.

### *Et zeugmatisk katalog*

Et centralt nyt træk ved *Det værste og det bedste* er tekstens genrebrug. I modsætning til de arabesker, man mødte i *Det skabtes vaklen*, er den strukturerende genre i *Det værste og det bedste* kataloget. Digtet er en opremsning af en række forskellige fænomener, hvis fællestræk er katalogisk: De bestemmes alle som tilhørende en af de to kategorier, der strukturerer værket, og de er sat sammen på baggrund af deres tilhørsforhold til kategorierne. I forhold til formspørgsmålet betyder det, at ikke alene digtets formdannelse, men også dets tematik er bestemt af dets genericitet – en overraskende gennemført stramhed i formdannelsen midt i et digt, der umiddelbart fremtræder henkastet og løst.

Anskuet på baggrund af forfatterskabet udgør denne generiske nyorientering ikke blot et omslag, men også en udfoldelse af afgørende træk i de foregående værker. Kataloget, som vi møder det i *Det værste og det bedste*, har nemlig oplagte forgængere i forfatterskabet i en række simple lister, der opremser forskellige fænomener, som formodes at falde ind i denne eller hin kategori. Når disse lister bliver mest omfattende som i "Tilegnet alt der har stået for længe i regnen" (21) eller "At tabe det hele og bære det med sig" (27) fra *Hjemfalden*, nærmer digtene sig kataloget.

Betragtet som litterær genre er kataloget mere end blot op-



remsningen af fænomener tilhørende en bestemt kategori. Tag fx skibskataloget i *Illiaden*, djævlékataloget i John Miltons *Paradise Lost* (1667), hvalkataloget i Herman Melvilles *Moby-Dick* (1851) og blondinekataloget i Raymond Chandlers *The Long Goodbye* (1953).

Hvert af disse kataloger organiserer en række elementer (helte og deres skibe, djævla, hvaler eller blondiner), som alle på afgørende måder ligner hinanden. Kataloget har det generiske særpræg, at hvor det anvendt uden for litteraturen som hovedregel er en tør, faktisk orienteret genre med et klart praktisk sigte, er de litterære kataloger retoriske højdepunkter i deres respektive værker, der forvandler katalogets opremsende karakter til en stiliseret og ciseleret gentagelsesserie, der gennem især anaforer, epiforer og parallelismer i formuleringerne fremarbejder en retorisk intensitet, hvis effekter kan være mangfoldige: heroiske som hos Homer eller snerrende og sarkastiske, men alligevel forelskede som hos Chandler. I tråd hermed er katalogerne fortolkede: Det er ikke neutrale fænomener, der indføres: Djævla, hvaler og blondiner tillægges alle bestemte værdier i de respektive værker.

Dertil lægger sig et karakteriserende træk ved Thomsens lister: deres hyppigt zeugmatiske karakter. Året før *Det værste og det bedste* udkom, beskrev Stjernfelt (2001) zeugmaet som et af de centrale formtræk i Thomsens digte. Kendetegnende for zeugmaet er ifølge Stjernfelt, at det "sammenfører artsfremmede elementer".<sup>159</sup> Kataloget i *Det værste og det bedste* har den fundamentale afvigelse fra de nævnte kataloger, at de elementer, der indføres i det, er af radikalt forskellig karakter og udelukkende forenes af deres plads i kataloget, ligesom tonen i kataloget skifter fra øjeblik til øjeblik. Spændvidden i elementerne rækker fra det banalt hverdagsagtige, væmmelsen ved skodder i toiletkummen (9) eller ubehaget ved at barbere sig i koldt vand (33) på den ene side til fundamentale eksistensudsagn eller religiøst betingede udbrud på den anden. Spændvidden i stilen omfatter bl.a. snerrende satire, heftige kærlighedsudtryk, sorgytringer, drillerier, lyrisk farvede barndoms- og ungdomserindringer og hymniske udbrud. Optagetheden af opremsninger går igen i de enkelte formuleringer, der hyppigt antager listekarakter, hvor et enkelt element under "værst" eller "bedst" igen tilforordnes en serie "underelementer", der tilsammen karakteriserer elementet selv. Mest omfattende er listen med hotelnavne, der rækker over to fulde afsnit:



det bedste er hotellernes navne –  
Metropolitan, Carlton, Kempinski og Ritz  
Savoy, Bellevue, Excelsior, Park  
Astoria, Grand og Atlantic Star

Imperial Garden, Palatz, Cosmopole  
Paramount, Fønix og Hannover Hof  
samt Royal Canadian Residence Tower (35)

Her opsamles hele 18 forskellige udmøntninger af punktet tilsyneladende uden anden årsag end den angivne: Deres navne er “det bedste”.

Selvom digtet bevæger sig inden for et nyt generisk mønster sammenlignet med de foregående digtsamlinger, er dette mønster altså ikke nyere i forfatterskabets sammenhæng, end at det er en forening og ekspansion af træk, der allerede var til stede i de tidligere værker. Denne ekspansive videreførelse på nye vilkår spejler sig også i et andet af *Det værste og det bedste*s konstituerende træk: digtets intertekstuelle relation til et konkret forbillede.

### *the worst and the best*

*Det værste og det bedste* er skrevet i direkte forlængelse af Charles Bukowskis “the worst and the best” (1977), som Thomsen selv aftrykker i sin efterskrift. Sammen med denne tekst aftrykkes også en tidligere dansk versionering af Bukowskis digt fra Thomsens egen hånd, “parafase over Charles Bukowskis digt DET VÆRSTE OG DET BEDSTE”, som blev trykt i *Hvedekorn* i 1980, altså året før Thomsens debut i bogform med *City Slang*. I efterskriften beretter Thomsen, at han ikke under arbejdet med *Det værste og det bedste* har genlæst hverken Bukowskis digt eller sin egen parafase over digtet, men det har tilsyneladende ikke modvirket, at *Det værste og det bedste* er kommet til at stå i en dynamisk intertekstuel relation til de to fortekster.

Bukowskis digt har to sekvenser og er struktureret omkring et rytmeskift omtrent i midten, hvor digtet går fra at tale om “worst” til at tale om “best”. Første halvdel af første sekvens lyder:





in the hospitals and jails  
it's the worst  
in madhouses  
it's the worst  
in penthouses  
it's the worst  
in skid row flophouses  
it's the worst  
at poetry readings  
at rock concerts  
at benefits for the disabled  
it's the worst<sup>160</sup>

Digtet er holdt i en kortlinjet form. Det er tydeligst i “worst”-sekvensen, hvor de længste linjer består af fem ord og otte stavelser (“at benefits for the disabled”), og hvor langt hovedparten af linjerne er på to-tre ord. Fordi formen er kortlinjet, virker selv en mindre forskydning i længden markant: Linjerne i “best”-sekvensen er længere og rummer ofte fire-fem ord, omend den længste linje stadig består af blot 12 stavelser fordelt på fem ord:

natural guts defeating natural talent  
that's the best<sup>161</sup>

Den næstlængste har godt nok stadig fem ord, men er helt nede på ni stavelser:

watching the bull get the matador  
that's the best<sup>162</sup>

Bukowski skaber den særlige staccatostil ved at indskrænke hver linje til blot at henvise til ét element, som er enten “worst” eller “best”, og ved, at elementet kun i enkelte tilfælde beskrives i mere end sit alleryderste omrids (den længste linje citeret ovenfor er også den mest udfoldede beskrivelse i hele digtet), og ved en udstrakt grammatisk reduktion.

Påpegningen af elementerne som “worst” og “best” står epiforisk igennem hele digtet, og på den måde ligger den anden sekvens i



direkte forlængelse af den første. Den første sekvens er snerrende og pågående i sin rytme, den lægger rastløst linje på linje, og linjerne selv er korte, opremsende og huggende. Dette understøttes af den dobbelte og gennemgående anafor, hvor vi først får en række af “worst”-elementer, som indledes med “in”, og dernæst en række, der indledes med “at”, og hvor der nok er variationer, men hvor de beskrevne elementer alligevel er forbundne i serier. Alle de elementer, der indledes med “in”, er steder, mens “at” først bruges i forbindelse med en længere række af begivenheder, hvor elementerne også er forbundne til mindre undergrupper, dernæst følger tre tidspunkter på døgnet, der alle er værst. Udvalget af elementer til “worst” er ikke entydigt og sætter en række af elementerne op i kontrast til hinanden. Der er “værst” på galeanstalter, javel, men der er også værst i penthouse-lejligheder, og godt nok er der en lede ved den offentlige begivenhed, paraden, men der er ikke derfor mindre lede ved den private: det seksuelle orgie. Måden, hvorpå elementerne bunkes oven på hinanden i en fortættet rytmisk heftig rækkefølge, giver digtets første del en pågående og aggressiv karakter, som enten kan være rettet imod begivenhederne eller imod læseren, der på kort plads udsættes for en byge af anmasende indtryk.

Bukowskis beskrivelser af, hvad der er “best”, er på afgørende måde afvigende fra beskrivelserne i den første sekvens. Forskellen markeres subtilt i en forskydning i indledningsordet til den tilbagevendende konstatering fra “*it’s the worst*” til “*that’s the best*” (begge steder vor kursivering, sa. og ss.). I stedet for at indplacere elementerne i en fortløbende kæde af linjer sætter digtet dem nu i kortere afsnit med længere linjer. Dermed kommer der mere ro i det lydige udtryk og mere luft i det grafiske, og skønt der er korte udbrud stadigvæk, så bliver flere af enkeltelementerne udfoldet langt mere end i digtets første del, selvom fremstillingsformen fortsat fremtræder klippet eller montageagtig. Allerede derved er det tydeligt, at teksten har skiftet område. Sekvensen er drømmende, tilbagelænet og besidder ikke “worst”-sekvensens aggressivt pågående rytme, således at en grundlæggende forskel på de to kategorier viser sig at være, hvordan de formelt fremtræder over for læseren.

“Best”-sekvensen er ikke uden sine spændinger. Indtil flere af de elementer, der inddrages i sekvensen, ville mange have sig frabedt. At stå foran i en henrettelsespeloton eller at se tyren få ram på matado-



ren er ikke oplevelser, de fleste forbinder med stor nydelse, ligesom ikke alle foretrækker gulvtæpper med brændmærker fra cigaretter i. Parallelt hermed er det plausibelt, at også andre end det digteriske jeg foretrækker ekspeditricer, der fortsat ikke er blevet sindssyge, men det er ikke desto mindre let urovækkende, at bemærkningen overhovedet er relevant.

En lang række af “best”-elementerne er dels intimt tætte på jegets egen livsverden (det er et spørgsmål om en personlig oplevelse) og dels stærkt subjektive (mange mennesker skærer tomater i skiver, få oplever det som et eksistentielt højdepunkt). Samtidig er fremstillingen af elementerne nok mindre heftigt klippet sammen end i “worst”-sekvensen, men den er ikke desto mindre mere springende: Elementerne sættes ved siden af hinanden uden den foregående sekvens’ anaforiske, tematiske og billedmæssige forbindelse. Dette bidrager igen til toneskiftet i digtet, fordi læseren i stedet for at møde et komprimeret tryk af parallelle billeder møder en glidende billedflade, hvor tilsyneladende uforbundne elementer afløser hinanden. Det er kun det digteriske jeks subjektivitet, der holder billederne sammen.

Højdepunktet af denne forskel nås i digtets afsluttende afsnit, som i lange tunge a-lyde lægger både jegets hænder og dets hjerte døde og lader ordet “silence”,<sup>163</sup> danne en selvstændig linje, hvorefter digtet gennemfører en sidste omvendning, idet den subjektivitet, der har været på spil igennem hele digtet, endelig manifesterer sig åbenlyst, idet digtet fører den tilbagevendende formulering ind i det subjektive: “that’s the best / for me.”<sup>164</sup> Der består hos Bukowski en flertydighed i denne formulering, fordi den kan have tre forskellige referencer. Enten er den konklusionen på netop det sidste afsnit, som den konkret knytter sig til, eller den er rettet imod “best”-sekvensen, fordi den afslutter fremstillingen af den, og bruger dens vending “that’s” snarere end “worst”-sekvensens “it’s”, eller den er rettet imod hele digtet som konklusion, idet den ikke alene står sidst, men også alle forskelle til trods sætter ord på den subjektivitet, der er markant til stede i hele digtet såvel i fremstillingsformen som i udvalget af elementer.



## *Den tidlige parafrase*

Thomsens tidlige versionering af Bukowskis digt er navngivet som en parafrase, skønt Thomsen har overtaget formen og ikke indholdet fra Bukowski. Snarest er den derfor en omvendt parafrase, hvor Thomsen i stedet for at sige det samme med andre ord siger noget andet med de samme ord – omend også dette kun med modifikationer. De eneste indholdselementer, der muligvis går igen, er en ekspeditrice og så rockkoncerter. Men elementerne fortolkes anderledes: Rockkoncerterne er hos Thomsen flyttet fra kategorien for det værste til kategorien for det bedste. Ekspeditricen er et let anarkistisk element i en velordnet verden, hvor hendes kolleger hos Bukowski var et roligt midtpunkt i kaos. Endvidere er ekspeditricen en kendt og specifik person for jeget, ikke en anonym gruppe som i Bukowskis digt.

Der er altså i første omgang tale om en formovertagelse: Thomsens digt gentager den grundlæggende modsigelsesstruktur såvel som det træk, at en række adskilte fænomener passes ind i strukturen. Men også her adskiller Thomsens version sig radikalt fra forbilledet. Bukowskis digt er delt i to internt sammenhængende sekvenser og afslutter fremstillingen af “worst”, før den går over til “best”. Det giver to sekvenser med hver sin karakter, med hver sin tone og styret af hvert sit kompositionelle mønster, og det giver midt i digtet en klar overgang imellem sekvenserne. Thomsens digt derimod er delt i kortere afsnit, og det veksler fra “værst” til “bedst” fra afsnit til afsnit, dog således at præsentationen af elementer, der er “bedst”, både begynder og afslutter digtet. Denne vekslen betyder, at der ikke er væsentlig stilforskel imellem de afsnit, der behandler “det værste”, og dem, der behandler “det bedste”. Den pågående banken fra “worst”-sekvensen genetableres ikke, og den mere drømmende og svævende tone i “best” dukker kun op marginalt.

En anden afgørende forskel på de to digte er formen på det gennemgående udbrud. Bukowski bruger de to samme formuleringer, “it’s the worst” og “that’s the best”, hele vejen igennem og varierer kun ved sekvensskiftet i midten og i afslutningen af teksten, hvor den subjektive fortolkning af elementerne ekspliciteres. Over for dette varierer den unge Thomsen løbende sine udtryk, således at han kun i det første og det sidste afsnit dublerer hele Bukowskis faste vending. I resten af digtet lader han elementer af udtrykket falde



bort. Samtidig er udbruddet ikke længere konsekvent epiforisk, men sættes nu så det skiftevis indleder og afslutter afsnittene. Over for Bukowskis to varianter “it’s the worst” og “that’s the best” rummer parafrazen fem: “det er det bedste”, “det bedste er (...)”, “det værste er (...)”, “(...) er det bedste” og “(...) er det værste” (51). Heraf ses også, at digtet grammatisk set binder de repeterede udsagn tættere sammen med digtets øvrige udsagn, idet værst- og bedst-elementerne bliver henholdsvis subjektsprædikat og subjekt i sætningerne. Sideløbende med denne større variationsrigdom har digtet imidlertid ophævet en af Bukowskis variationer, idet der hos Thomsen ikke er formulingsmæssig forskel på, om noget er værst eller bedst: Både “it’s” og “that’s” er blevet til “er”. Denne omformulering spiller sammen med den kompositoriske forandring beskrevet ovenfor, idet begge synes at ophæve den stilistiske grænse imellem “værst” og “bedst”.

Den forandrede komposition og ensheden i udtrykkene betyder, at digtets udgang læses mere entydigt, end det er tilfældet hos Bukowski:

det bedste er  
lufthavne og overfyldte banegårdshaller –  
internationale tog  
det er det bedste  
for mig. (52)

Udtrykket “for mig” knyttes ganske vist tættere til det bedste end til det værste, men den manglende forskel imellem gengivelsen af de to kategorier gør det mindre oplagt at læse udsagnet, som alene rettet imod “bedst”. Dette understreges af en anden central forandring fra Bukowski til Thomsen: omtalen af jeget. I modsætning til “the worst and the best” er jeget her omtalt to gange tidligere og knyttet til henholdsvis et “værst”- og et “bedst”-element.

Udvalget af elementer tegner et betydeligt klarere billede end i “the worst and the best”. Jeget er et let anarkistisk storbymenneske, der føler afsky ved enhver form for sathed, provinsialisme og borgerlighed. Listen over “værst”-elementer omfatter et imponerende og entydigt batteri: småhandlende, villaer, kalendere, banker, gågader, provinsbyer, gallerier, politibetjente og – i al bred almindelighed – arbejde. Kun enkelte elementer (“folk der siger at Jesus elsker mig” (51) og



“spændende mennesker” (52)) lader sig ikke ubesværet placere ind i denne kategori. Til gengæld dyrker jeget at befinde sig i udkanten af samfundet. Bedst-kategorien omfatter elementer knyttet til storbyen og til natten, samt situationer hvor jeget kan være anonym i en mængde, samtidig med at han er omgivet af et levende menneskehav. Forbindelsen frem fra denne figur til jeget i *City Slang* er letgenkendelig, kun mangler den dystopiske tone, der er bestemmende for debutsamlingen.

Også rytmen og fordelingen af elementerne på linjerne har udviklet sig fra “the worst and the best” til parafrasen. Bukowskis kortlinjeform er ophævet, og det samme er – som nævnt – den pågående rytme i “worst”-sekvensen. Thomsen sætter hyppigt to elementer sammen på en linje og en enkelt gang også tre: “banker, gågader og provinsbyer” (51). Han skriver i meget længere linjer, den længste er på 17 stavelser fordelt over ni ord (“at få det hele gratis fordi jeg kender ekspeditricen” (51)), og linjer med fem, seks og syv ord er almindeligt igennem digtet. Forskellen bliver endnu mere udtalt af, at Thomsen hyppigt forbinder sætningerne og elementerne hen over linjegrænserne med et “og”, hvad der ganske vist er et svagt enjambement, men alligevel fundamentalt forandrer heftigheden i Bukowski-digtet. Dette understøttes tillige af, at Thomsen i langt højere grad skriver grammatisk fuldstændige sætninger.

Med disse forskellige ændringer har Thomsen individualiseret sit digt i forhold til Bukowski, men prisen har været høj. Digtets forhold til forbilledet både ligner og ikke ligner den struktur, vi har mødt i det sene forfatterskab: Det overtager en række strukturer fra forbilledet, men forandrer dem undervejs, så Thomsens eget digt ikke udelukkende bliver en gengivelse af forbilledet. Men problemet i teksten er, at individualiseringen ikke har ført til en så selvstændiggjort original digterisk strategi i forhold til forbilledet, at parafraseringen dermed er begrundet. Sønderbrydningen af Bukowskis rytmiske mønster har ikke ført til tilblivelsen af en ny overbevisende rytme. Bukowskis snerrende, spændingsfyldte og originale stemme er erstattet af en ufacetteret, let selvhøjtidelig storbyanarkisme. Der er ingen spændingsforhold, ingen overraskende billeder og ingen overraskende vendinger. Det er en tekst, som under andre omstændigheder med rette var forblevet i glemslens nådige mørke.



## *Det værste og det bedste*

Men derfor er teksten også en åben invitation til et nyt forsøg. Hvor Thomsens etablerede poetologiske praksis med *Det skabtes vaklen* havde fuldendt sig selv og ikke kunne bevæges videre, lå her i spændingen mellem Bukowskis fuldendte og Thomsens egen indlysende ufærdige version et formelt og tematisk oplæg, som var forblevet uindfriet. Det digt, som kom ud af det, er da heller ikke blot en gentagelse af inspirationen fra Bukowski, men er lige så meget en ny versionering af Thomsens egen tidlige parafrase. Det spejler sig med stor tydelighed i digtets komposition, som er en forening af de vidt forskellige organiseringer i de to tidligere tekster. Fra Bukowski har Thomsen selvsagt hentet den modsigelsesstruktur, der bestemmer hele digtet, og derudover den sekventielle komposition, hvor en hel serie af elementer, der er "værst" eller "bedst", får lov at følge hinanden uden afbrydelse. Fra hans egen versionering stammer vekselkompositionen, hvor der igen og igen skiftes imellem at behandle "værst" og "bedst", og denne vekslen er tilmed videreført ind i en fletning på flere niveauer, hvor værst og bedst også internt i den enkelte sekvens krydser hinanden. Herfra er også hentet den ofte nævnte grundkomposition, som digtet selv opløfter til princip, nemlig "at der hele tiden har været lidt mere / af 'det bedste' end af 'det værste'" (43): Fordi digtet både åbnes og afsluttes med en "bedst"-sekvens, er der 11 sekvenser om "det bedste", men kun 10 om "det værste".

En afgørende pointe i denne sekventielle vekselkomposition er, at den tillader *Det værste og det bedste* at afslutte hver sekvens med det subjektiverende udsagn "Det er det bedste/værste for mig". Dermed gøres vendingen epiforisk, og der etableres således både et landingspunkt internt i den enkelte sekvens, som denne kan sigte hen imod, og en gennemgående repeterende puls fra sekvens til sekvens, som markerer afslutningen på én sekvens og overgangen til den næste. Den epiforiske brug af udsagnet gør det entydigt, at både "værst" og "bedst" er knyttet intimt til det talende jeg, og dermed bliver den gennemtrængende subjektivitet i digtet skrevet ind i en af dens bærende troper og gentages konkluderende i hver af dets sekvenser. Dermed får vendingen ind i det subjektive radikalt forskellig karakter i de to tekster. Hos Bukowski er den en afsluttende, subjektiverende bevægelse i forhold til den meget hårdt førte påståelighed i resten af



digtet. Hos Thomsen bliver den en tilbagevendende bevægelse, hvis form ligner de gentagelser, vi mødte helt tilbage i det tidlige forfatterskab. Dermed opgives overraskelseeffekten, fordi denne netop er baseret på, at en sådan bemærkning kommer som det allersidste pointerende element i digtet. I stedet bliver der hos Thomsen tale om en gennemgående grundpuls og grundstemning, en art omkvæd som i de tidlige digte – denne gang blot endnu tydeligere, fordi gentagelserne står sidst i hver enkelt sekvens.

Genoptagelsen af sekvensstrukturen fra Bukowski betyder, at tonen i digtet nu kan skifte imellem sekvenserne. Skønt der ikke er forandringer i den grundlæggende formdannelse fra “værst” til “bedst”, bevæger sekvenserne sig stadig inden for meget forskellige udtryksregistre. “Værst”-sekvenserne rækker fra det personligt idiosynkratiske over det snerrende og satiriske til bekendelser af personlige svagheder, mareridtsagtige passager og vidtrækkende udbrud om livets skrøbelighed eller uudholdelighed. “Bedst”-sekvenserne er tilsvarende omfattende og rummer blandt andet småbitte sansninger, intime kærlighedserklæringer til en elsket med helt personlige og genkendelige karaktertræk (fx at hun har fregner på i det mindste sin ene hånd (7)), sansninger af naturen og af storbyen, minder fra jegets barndom og ungdom samt også her en serie af vidtrækkende eksistensudsagn – herunder en række religiøse udsagn – men nu af positiv karakter.

Heller ikke i *Det værste og det bedste* gentager Thomsen den simple epiforiske struktur “it’s the worst”/“that’s the best” fra Bukowskis digt, og han fører sin opblødning af det langt videre end i parafrasen. Hvor den stadig satte bedst/værst-udsagnet på en selvstændig linje enten i indledningen eller afslutningen af et afsnit i en regelmæssig vekslen, bevæger *Det værste og det bedste* sig langt friere. Formerne fra parafrasen er stadig de væsentligste, altså enten en foranstilling, “det bedste /værste er” eller en efterstilling, “er det bedste/værste”, men de sættes oftest ikke på en selvstændig linje, og de suppleres af en række andre former, hvor konstateringen af, at elementer er værst eller bedst, flettes ind i præsentationen af dem, hvad der giver den langt mere flydende og fleksible skriveform, der er forudsætningen for, at digtet kan bevæge sig igennem sine 21 sekvenser uden at blive stift.

Når det gælder syntaks, linjelængde og dermed atter en gang rytme,





viderefører *Det værste og det bedste* de forandringer, Thomsen gennemførte i sin første version. Heller ikke nu overholder han Bukowskis enhed mellem linjegrænsen og beskrivelsen af elementet. Ligesom i parafrasen lægger han flere gange mere end et element i samme linje som i følgende grausame salbe:

deadlines og søvnløshed  
tag-selv-borde og privatkabiner  
                  hedeølger, rodbehandlinger  
og ubesvarede breve er værst (21)

Passagen selv befinder sig i svævet mellem diktionen fra “the worst and the best” og diktionen fra parafrasen. Selvom selve det, at der sættes mere end et element i hver linje, og sammenbindingen af elementerne med “og” stammer fra parafrasen, er det her gennemført med langt større konsekvens, hvad der leder til en på en gang flimrende og trykkende strøm, hvor det ene element afløser det andet med et forpustende tempo i en helt anderledes gestaltning af det billedtryk imod læseren, der var en af “worst”-sekvensens afgørende stiltræk hos Bukowski.

Denne type af ophobninger er dog ikke *Det værste og det bedste*s mest fremtrædende skriveform. Den er som nævnt ikke repræsenteret i nogen af forlæggene, skønt nok antydnet i bevægelsen mellem dem. Bukowskis præsentation af elementerne er rent fremsættende, næsten rensat for bestemmelser af elementerne, det højeste, “the worst and the best” svinger sig op til, er enkle fastlæggelser af, at en hund er gammel, en pose er lavet af “celluloid”, eller at nogen har “natural guts”.<sup>165</sup> Parafrasen bevæger sig videre herfra til mere omfattende bestemmelser: “piger der lugter af skyllemiddel”, “folk der skriver mig op i deres kalender” og “at få det hele gratis fordi jeg kender ekspeditricen” (51), men linjegrænsen behandles stadig som absolut, og intetsteds føres beskrivelsen af et element hen over den. I *Det værste og det bedste* er mønsteret radikalt forandret. Her er normen, at beskrivelsen af de enkelte elementer følger afsnitsgrænsen, ja, nogle af sekvenserne (17, 31, 33, 37, 43, 45) består udelukkende af denne type sammenfald af elementbeskrivelse og afsnit. Sine steder er afsnittet så kun en enkelt linje langt. Alligevel bærer disse steder ikke mindelser om den påtrængende retorik fra “the worst and the



best”. I stedet er der på velkendt thomsensk maner tale om et karakteristisk hug ind i en i øvrigt glidende syntaktisk bevægelse. Enheden mellem afsnitsgrænsen og beskrivelsen af elementet betyder, at det enkelte afsnit kommer til at danne en gennemkomponeret enhed, der ofte bliver ganske kompliceret. Er *Det værste og det bedste* derfor syntaktisk tilbageholdende sammenlignet med *Det skabtes vaklen*, er digtet til gengæld voldsomt ekspansivt i forhold til “the worst and the best”. Et enkelt element kan således udfoldes i mange detaljer og over adskillige linjer. Et eksempel kunne være følgende forelskede karakteristik:

det bedste er alt det kvinder går rundt med i håret  
tækkelige klemmer og glimtende spænder  
sløjfer og bøjler og blussende blomster  
store gule papirsommerfugle  
og sølvnåles lyn slået ned i frisurens vidtløftige læs (27)

Citatet har den tidligere omtalte listekarakter, og denne lokale listes indholdselementer kan som navnene på hotellisten tage sig ubetydelige ud, men læst formelt ser det helt anderledes ud, idet citatet danner en ciseret velklængskæde gennem en udfoldelse af en række stilmidler. Grundformen er i sagens natur parallelismen, hvor hver ny variation af elementet på barok maner forhøjer emfasen. Det højt stiliserede går igen i lydbilledet. Citatet rummer indrim (det første kun antydet: *klemmer – spænder*, det andet umisforståeligt: *gule – papirsommerfugle*) og en kæde af assonanser på de betonedede stavelser. I anden linje er det l-lyden i *klemmer – glimtende*, der fortsætter ind i tredje linje *sløjfer – blussende – blomster*, akkompagneret af l-lyde i bitryksstavelser i begge linjer, “æ”-sammenfaldene i begyndelsen og slutningen af anden linje, assonanserne og bogstavombytningerne mellem *sløjfer* og *bøjler* samt den dobbelte b-allitteration i tredje linje. Fjerde linje struktureres ikke blot af indrimet, men også af en rytmisk bevægelse, hvor en langsom optakt til rimets første del balanceres imod den hurtige bevægelse hen imod anden, således at de to dele af sætningen lydligt bliver omtrent lige lange. Endelig genoptager femte linje l-asonanserne på flere af de betonedede stavelser (*sølvnåles – lyn – vidtløftige – læs*) og supplerer dem med en tredobbelt gent-



gelse af at lade en “n”-lyd efterfølge en “l”-lyd, der kulminerer i det betonedede “n” i “ned”.

I denne mangfoldighed af vellyd kommer passagen ikke blot til at opremse eksempler på elementet, men bliver en afspejling af eller en oplevelse af, hvorfor det er bedst: Det er en lydlig fornøjelse at læse om det.

Ikke bare ved disse lister i kataloget kan man genkende digteren af *Det skabtes vaklen*. Digtet rummer dertil en række sideordnings-, underordnings- og begrundelseskæder, som, skønt de ikke rækker fuldt så dybt som i *Det skabtes vaklen*, stadig i deres ekspansive bindingsstil ligger tættere på Thomsens foregående værker end på den huggende linjestil i “the worst and the best”. De tre konjunktionstyper – og tilsvarende tekstbevægelser – der strukturerede arabeskestilen, er stadig til stede, omend vægten imellem dem afgørende har forskudt sig.

Det følger af det allerede sagte, at “og” må blive digtets altdominerende konjunktion. Både det overordnede katalog og de lister, der udfolder en række af enkeltelementerne, har den sideordnende tilføjelse af led til led som deres grundlæggende form. Det viser overraskende – og fundamentale – forbindelser imellem *Det værste og det bedste* og den poetologiske praksis i de foregående værker: dels viljen til det styrede zeugma, til at føre forskelligartede elementer sammen i fælles kategorier, dels den afsøgende og ekspansive formdannelse.

Bestræbelsen på at få formen til “at huse det hele” er på vej i *Nye digte*, udfoldes i *Hjemfalden* og kulminerer i *Det skabtes vaklen*. Men der kan bevægelsen ikke komme videre, fordi formen ikke kan spændes hårdere op. Ved med *Det værste og det bedste* at skabe en løsere form – og således træde tilbage på et centralt punkt i sin implicitte poetik – muliggør Thomsen, at formbevægelsen føres videre på et andet punkt: Formen er i *Det værste og det bedste* blevet rummelig til det yderste og kan sammenføre og sideordne en mængde af stof, som langt overstiger, hvad man har set tidligere i forfatterskabet. Denne udadsøgende tendens forstærkes af en intens anvendelse af andre konjunktioner, der sigter imod at lægge udvidende led i forlængelse af hinanden: “hvor”, “imens” og “når”. Igennem digtet anvendes de ekspansivt på en lidt anderledes måde end “og”, idet “og” som regel bruges til at sætte elementer ved siden af hinanden, mens de andre tre bruges til at ekspandere, tidsfæste og præcisere de enkelte elementer



eller til at vise, hvordan forskellige ting er til stede simultant i et enkelt element. Forskellen på de to anvendelser af konjunktionerne kan fx ses i følgende afsnit

elevatorer på forblæste s-togstationer  
fodgængertunellernes rungende rør  
parkeringskældre og underjordiske toiletter  
hvor tolv skod og en blodig snotklat svømmer i kummen:

Det er det værste for mig. (9)

Fire elementer sideordnes hinanden med opremsningskommaer og et enkelt "og", men til den sidste af leddene knytter digtet en yderligere bestemmelse gennem "hvor", som udvider og præciserer, hvad det er, der er så utåleligt ved de underjordiske toiletter. Ved at øge detaljeringsgraden – det er ikke bare en gemen "snotklat", men "en blodig snotklat" – skaber Thomsen ydermere et stærkt billede i læserens bevidsthed, som nok vil overbevise en del om, at toiletterne og omgivelserne omkring dem virkelig tilhører kategorien det værste.

Ved siden af den udstrakte brug af sideordningen spiller "men" og "for" mindre roller i *Det værste og det bedste*, og når de forekommer, er brugen af dem betydeligt dæmpet i forhold til de foregående værker, men deres blotte tilstedeværelse adskiller radikalt den afsøgende og ekspansive poetik i *Det værste og det bedste* fra den simpelt fremsættende tone i "the worst and the best". Det ses fx i følgende passage:

det værste er når solen rammer  
en barberkniv og flasken med klorhexidin  
på glashylden over min håndvask  
for skarp som disse genstandes skygger  
er frygten for hvad der nu skal ske  
og det værste er at miste modet  
før en helt ny dag er begyndt:

Det er det værste for mig. (17)

Passagen afviger allerede fra Bukowski ved at samle sig om beskrivelsen af én og kun én scene. Først beskrives den blot i sin frem-



træden, hvor solen falder på barberkniven og klorhexidinflasken på badeværelshylden, men ved de to indrykkede linjer skifter billedet, idet passagen med konjunktionen “for” hæfter en begrundelse på fænomenet, der forklarer, hvorfor det er værst, i en billedassociation fra genstandenes skarpe skygger – formentlig forvoldt af solen – til den skarpe frygt “for hvad der nu skal ske”. Denne frygt kobles så i de sidste to linjer på et nyt element, nemlig det at miste modet, endnu inden dagen er kommet i gang. Der sker her det i digtets sammenhæng overraskende, at der til samme element kobles to forskellige konstateringer af, at det er værst (hvor det normale i samlingen er at tilforordne et værst/bedst flere forskellige elementer). Dermed lægger *Det værste og det bedste* sig på stor afstand af Bukowskis digt i et afsnit som dette, idet både scenedannelsen, den komplicerede syntaks og viljen til at søge bagom og uddybe det beskrevne element er helt nye i forhold til forteksten.

Således følger og ekspanderer *Det værste og det bedste* det velkendte mønster i forfatterskabets behandling af et litterært forbillede, der allerede har været demonstreret talrige gange i det foregående: På den ene side behandles forbilledet med fuldstændig reverens, og mønstre fra det overtages som strukturerende for digtet eller teksten selv. På den anden side indoptages strukturerne fra forbilledet helt på det nye digts eller den nye teksts præmisser; de vrides, modsiges og indgår i sammenhænge, som kan være helt fremmede for eller stå i direkte modstrid med deres oprindelige kontekst. Denne dobbelthed viser sig igen med stor tydelighed i det billede af det lyriske jeg, der tegner sig igennem digtet.

### *Det personlige jeg*

Som i de to fortekster tegnes billedet af det lyriske jeg i meget høj grad af, hvilke elementer der udvælges som henholdsvis værst og bedst, og det gælder også her, at jeget er stærkt subjektivt, og at en lang række af de elementer, der identificeres som “værst” eller “bedst”, ikke med nødvendighed opleves som sådan af læseren. Fx er det langt fra alle, der er i besiddelse af netop den type idiosynkratisk følsomhed, der skal til for at erklære, at:



det værste er at der næsten altid  
klæber lidt størknet et-eller-andet  
til kontantautomaternes tastaturer (17)

Men også her er linjen ført et skridt videre, og på dette punkt overskrider *Det værste og det bedste* ikke blot forbillederne, men også Thomsens hidtidige poetiske praksis. For det portræt, der tegnes, er ikke bare subjektivt, det er så specificeret (en kæreste med fregner på hånden, to katte ved navn Pjevs og Kis, helt specifikke barndoms- og ungdomsminder osv.), at det kun *kan* passe på én person i verden: digteren selv. I *En dans på gloser* fremfører Thomsen det synspunkt, at i poesien er “jeg” kun et eksempel, at man altså ikke kan overføre digterjegets sindstilstande på digteren eller andre faktiske personer. Han skriver:

*skønt poesien ikke er en genspejling af virkeligheden, er den heller ikke fiktion, fordi fiktion kræver fiktive personer, og i poesien henviser 'jeg'et' så lidt som 'du'et' hverken til en faktisk eller en fiktiv person – medmindre vi, igen i undergenrer, har at gøre med portræt – hhv. rolledigte. Man kunne måske sige, at poesien udgør et mellemværende med virkeligheden formidlet af, hvad jeg vil kalde en ligning, med 'jeg'et' som x og 'du'et' som y (...) (44)*

Den eksistentielle ligning er et væsentligt bud på jegstemmens status i de tre digtsamlinger *Nye digte*, *Hjemfalden* og *Det skabtes vaklen*, men med *Det værste og det bedste* er der sket en afgørende forskydning i forhold til denne problemstilling. Selvom der var selvbiografiske elementer i de tidligere digtsamlinger, fx det digterjeg i “Generel Amnesi gælder fra centrum og ud”, der tydeligt var født i halvtredserne og opvokset årene efter, kunne disse relativt begrænsede referencer stadig indfattes i den dialektik af skabelse og tilintetgørelse, som Thomsen skitserer i *En dans på gloser*, hvor inden for dele af digterens biografiske liv ligger tilbage som slagger i hans digte. Men i *Det værste og det bedste* er situationen anderledes, fordi digtet er så utvetydigt selvbiografisk, at det ikke længere kan lade sig gøre at isolere jeget som et “x” eller “et eksempel”: Der er hverken tale om et portrætdigt eller et rolledigt for nu at medregne Thomsens forbehold. Alligevel må man fastholde jeget som en lyrisk gengivelse af det biografiske



jeg. Samlingen rummer så mange eksplicitte referencer til *digterens* eget liv, nogle af dem særdeles velkendte i en bredere offentlighed, at det ikke giver mening at fastholde jegstemmens og digterens isolation fra hinanden.

Teoretisk og reelt er grænsen mellem digterjeg og digter stadig opretholdt, selv når det lyriske jeg er selvbiografisk, man kan ikke bruge den ene side af forholdet som bevis, når man ønsker at udtale sig om den anden. Derfor er pointen også en anden, end at Søren Ulrik Thomsen med *Det værste og det bedste* har ønsket at indvie en nyhedshungrende offentlighed i sine private sorger og glæder. Jegets personlige karakter betyder, at han netop bliver mere end blot et eksempel – eller i det mindste bliver et eksempel på en ny og helt anderledes måde, idet han bliver en konkret, sammenhængende person, der taler om sine egne “værste” og “bedste”. Dermed bliver de personlige præferencer og idiosynkrasier endnu mere personlige, nærmest private, og kommer derved til at stå som det, de er: en persons egensindige reaktioner på sin omverden, men ikke nødvendigvis objektive udsagn om tilværelsens beskaffenhed.

Jegstemmens personlige karakter understreges yderligere af, at der på nogle punkter kan spores en udvikling igennem digtet, der også er af personlig karakter. Det tydeligste eksempel er portrætteret af katten Pjevs. Den hyldes i en af de tidlige sekvenser som et punkt af “bedst” midt i “det værste”. Senere i *Det værste og det bedste* omtales kattens død (på side 29), og sekvensen folder sig i et af digtets længste sammenhængende afsnit ud i en elegi over den døde kat. Nogle sekvenser senere (på side 35) begraves katten i “Ninas have”, hvor et hylde træ kan komme til at vokse hen over den.

Ligesom i de to fortekster er selve udvalget af elementer til de to definerende kategorier karakteriserende for jegstemmen. De direkte overtagelser af elementer fra forteksterne er begrænsede, omend der formentlig er lidt flere end de her angivne. De allerførste linjer i digtet “Det bedste er regnvejrr på film / musik i en taxi” (7) markerer forbindelsen tilbage til parafrasen, hvor der ét sted står “det bedste er / regnvejrr på film og / larmende rock i enorme haller” (51) og et andet sted “afdankede hoteller og popmusik i bilen / er det bedste” (ibid.). Denne overtagelse angiver forbindelsen bagud, men lægger samtidig de overtagne elementer ind i *Det værste og det bedste*s eget rytmiske mønster og frasorterer med omhu den larmende rock, som



ikke passer ind i billedet (de afdankede hoteller er en anden sag, men de forsvinder nu også).

Mere eksplicit ironisk eller selvironisk er det, når parafrasens “det værste er / folk der skriver mig op i deres kalender” (ibid.) bliver til “det værste er når kalenderen er tung af aftaler” (37). Her er forholdet ganske speget, for udsagnene deler fuldstændig leden ved den borgerlige anordning kalenderen, men hvor den unge mand i parafrasen snerrede af dem, der ville indpasse ham i denne borgerlighed, dér har den ældre selv en kalender og skriver tydeligvis aftaler og dermed folk ind i den. Rekontekstualiseringen kaster et dobbelt ironisk lys over begge skikkelser. Den unge fremtræder som den, der alligevel ikke kunne holde borgerligheden fra døren, den ældre som den, der har måttet give op over for borgerligheden, skønt den plager ham.

Hvad jeget til gengæld ikke har opgivet, er sin lede ved fænomenet “provins”. I parafrasen angives det, at “banker, gågader og provinsbyer / er det værste” (51) formentlig med den implikation, at man skal se billedet af provinsbyen konkretiseret i bankerne og gågaderne. Orkestreret med fuldt udtræk bliver det imidlertid først i følgende svada fra *Det værste og det bedste*:

det værste er blikstille provinsbyer  
hvor kunstmuseet og thaibordellet  
holder weekendåbent sommeren over  
og en falmet plakat fortæller  
at Suzi Quatro spiller til havnefesten (45)

Her eksploderer leden ved provinsbyen ud i den yderste idiosynkrasi. Sidestillingen af kunstmuseet og thaibordellet undergraver effektivt enhver præntention om værdi i museet og indsætter samtidig bordellet i rollen som borgerligt karakteriserende institution på linje med museet. Sammen med ordet “blikstille” tegner de billedet af en by, der ligger død hen, og denne afdøde fornemmelse givet eftertryk i afsnitets afslutning, hvor plakaten er “falmet” og altså måske så gammel, at den ikke henviser til en fremtidig, men en fortidig begivenhed, og hvor det, den annoncerer, er, at en afdanket stjerne spiller til en plat begivenhed. Gennemgående for alle elementerne er deres mangel på kvalitet, og de karakteriserer tilsammen provinsbyen som værst, fordi de tilsyneladende er de eneste aktiviteter, den rummer.





Endelig er der måske en kærligt-ironisk hilsen til parafrasen, når det angives, at “gensynet med et gyseligt digt / jeg gudhjælpemig selv har skrevet er værst” (41), fordi *Det værste og det bedste* netop er en art gensyn med en ældre tekst, og denne tekst ikke nødvendigvis er Thomsens bedste.

I forhold til Bukowski er det sværere at finde de direkte referencer. Der er et antal mulige allusioner, men den eneste åbenlyse rekontekstualisering er udsagnet “tyrefægtninger hvor dyret ikke vil dø (...) er værst” (25), der nok genkalder Bukowskis “watching the bull get the matador / that’s the best” (50), men muligvis også viser tilbage til tyrefægtermotivet i “Mens mørket rykkede sammen i et knirkende skab”. Modstillingen til Bukowski er karakteriserende for jegstemmen i *Det værste og det bedste*. I modsætning til referencerne til parafrasen er genbrugen af tyrefægtermotivet fra “the worst and the best” flyttet imellem kategorierne. Hos Bukowskis er det “best”, hos Thomsen “værst”. Udsagnene er dog i første omgang tættere på hinanden end som så, da de begge ligger på stor afstand af de almindelige tilskuerreaktioner til en tyrefægtning og placerer deres sympati dér, hvor den efter situationens almindelige regler ikke burde være: hos tyren. Forskellen på de to udsagn ligger i deres meget forskellige tilgange til situationen, hvor “the worst and the best” snerrende fryder sig ved den situation, som alle andre gruer ved: Når matadoren rammes i stedet for tyren, dér er *Det værste og det bedste* empatisk og berør lidelsen i situationen. Den ene sigter imod chokket i den kyniske bemærkning, den anden imod patosen og det mareridtsagtige i beskrivelsen af smerten.

Allerede disse lokale rekontekstualiseringer demonstrerer, at det er en radikalt anderledes jegstemme, der taler i *Det værste og det bedste*, end i forteksterne. Jegets umiddelbare forbindelse til stemmen i “the worst and the best” er begrænset, hans verden er ganske enkelt for anderledes, og selvom han er en art efterkommer af jegstemmen i parafrasen, er afstanden mellem dem også stor i tid.

Dette indtryk modificeres, men bekræftes også af det øvrige udvalg af elementer. Der er faktisk væsentlige kontaktpunkter imellem *Det værste og det bedste* og forteksterne, men digtet rummer samtidig en serie helt nye elementer i forhold til dem. Spændet imellem elementerne inden for digtets to kategorier har allerede været berørt. Fra såvel “the worst and the best” som parafrasen er det element



hentet, at jeget har et særlig passioneret forhold både positivt og negativt til små, lokale fænomener, der ikke nødvendigvis har den store betydning for nogen andre. Det har vi allerede set en række eksempler på: hotelnavnene, kvindernes hårpynt, griseriet på kontantautomaterne og Suzi Quatro-plakaten. Et andet træk, som går igen fra forteksterne, er interessen for storbyen. I alle tre digte fordeler storbyelementerne sig på både "værst" og "bedst", men med visse karakteristiske forskydninger. Hos Bukowski er det storbyen som socialt og institutionelt rum, der er "worst", mens det er en række konkrete sansninger af umiddelbart foreliggende fænomener, der er "best". I parafrasen er et sådant mønster ikke til at genkende, når der ses bort fra den allerede konstaterede tendens til, at alt, hvad der nærmer sig et etableret samfund, refleksagtigt er "det værste". Forskydningen af rockkoncerterne fra "worst" til "det bedste" imellem de to digte er betegnende: Jegstemmen hos Bukowski er idiosynkratisk og lader sig let overbelaste af sine omgivelser, jegstemmen i Thomsens parafrase er en storbyrebel, der nok lever i byrummet, men gør det på kanten af samfundet.

I *Det værste og det bedste* er fordelingen langt mindre entydig. Konkrete sansninger falder i begge kategorier, og det samme gør billederne hentet fra byen, således at det i højere grad bliver jegstemmens opfattelse af det enkelte fænomen, der bliver afgørende for dets placering, end det bliver dets tilhørsforhold til et overordnet ideologisk mønster: Idet udlægningen af elementerne bliver så meget mere udfoldet sammenlignet med forteksterne, får de i højere grad selvstændighed i forhold til den overordnede mønsterdannelse.

### *Nye, kendte emnekredse*

Fælles for begge disse centrale kontaktpunkter med "the worst and the best" og parafrasen er imidlertid, at de i lige så høj grad lader sig opfatte som videreførelser af træk i Thomsens foregående værker. Den fundamentale inspiration fra forteksterne er altså i højere grad formel end tematisk. Dette bekræftes af tilstedeværelsen af en række emnekredse, der enten er helt nye i *Det værste og det bedste* eller i det mindste er meget anderledes repræsenteret i forteksterne, men som til gengæld er hovedtemaer i Thomsens tidligere arbejder. Her skal to



fremdrages: forholdet til andre mennesker og bredere antropologiske og religiøse problemstillinger. Begge optræder lidet overraskende markant i både “værst”- og “bedst”-sekvenserne.

Hos Bukowski optræder andre mennesker kun som en underforstået menneskemængde. Der må nødvendigvis være andre til stede ved en begravelse, et orgie, en rockkoncert eller en henrettelse, men de omtales i hovedparten af tilfældene ikke engang som en anonym masse, alene begivenheden nævnes. Kun i nogle enkelte tilfælde, servitricen, matadoren og muligvis henrettelsespelotonen, er andre personer omtalt, og af disse har kun servitricen et genkendeligt personlighedstræk. Faktisk er den gamle hund, der klør sig, mere personligt repræsenteret end hovedparten af de anonyme folkemasser. I parafrasen er menneskene i jegets omverden langt stærkere repræsenteret. De opfattes som resten af digtets elementer i en ret simpel kategorisering, hvor alt, hvad der repræsenterer et etableret samfund, småhandelnde, politifolk, mennesker med kalendere, opfattes som værst, mens det er mennesker i en konkret relation til jeget, der opfattes som bedst. Disse mennesker er langt mere genkendelige som personer, end hvad man møder hos Bukowski, fordi der eksisterer en mere udfoldet relation imellem jeget og dem. Han “kender” ekspeditricen, og der er nogen, som konkret skriver ham op i deres kalendere eller fortæller ham, at Jesus elsker ham.

Trods denne ekspansion er der stadig langt fra parafrasen til *Det værste og det bedste*. Her udfoldes det lyriske jeks personlige relationer til andre mennesker i mange detaljer. Jegets forældre omtales i erindringen med hele barnets forelskede varme, og mindst en af jegets venner, Nina, optræder med navns nævnelse, ligesom der flere gange omtales andre relationer, en ven, en fjende, en person, jeget har beundret osv. Samtidig – og vigtigere – optræder jeget i relation til en lang række forskellige personer betegnet med du. At der er tale om forskellige personer, fremgår af, at jeget netop står i så forskelligt forhold til dem, og det tydeliggøres, da den samme sekvens (31) omtaler både et levende og et afdødt du. Som hovedregel er du’et fremstillet som en person, jeget positivt eller negativt har stået i en nær relation til. Denne tilstedeværelse af et du er velkendt fra Thomsens foregående digtsamlinger, men helt ny i forhold til Bukowskis digt, og den viser et jeg, som defineres af en række forpligtende personlige relationer, og som oftere end tidligere opfatter personerne omkring



sig med individuelle særtræk snarere end som en anonym masse. Det gælder fx i følgende passage:

at jeg hader narkomanernes gustne hud  
deres cowboystøvler og pink gamacher  
deres slæbende stemmer og åbne sår  
og fremfor alt frygter  
at få dem for tæt på er ikke det værste  
men at jeg hader dem selv  
og ønsker dem kylet i Helvede – nu! (21)

Her er sådan set tale om en ret anonym gruppe, "narkomanerne", og ikke om et enkelt individ, men beskrivelsen af dem er så specifik med hensyn til især deres påklædning, at den reelt ligner beskrivelsen af en enkelt person snarere end en gruppe. Denne type udfoldede beskrivelser af andre mennesker er ikke til stede i de to fortekster. Dermed træder de ud af anonymiteten og bliver konkret nærværende over for jeget. Dette nærvær af en konkret anden opfattes i modsætning til det tidligere forfatterskab ikke som konstituerende for jeget, men som en trussel imod det. Dette skal formentlig ikke opfattes som en selvkritik fra Thomsens side, dertil er afstanden til ungdomsforfatterskabet for stor, men det demonstrerer, hvor langt opfattelsen af forholdet mellem jeg og omverden har bevæget sig siden ungdomsforfatterskabet. Vigtigere endnu er det imidlertid, at passagen rummer en dobbelt bund, idet den fra begyndelsen har haft udgangspunkt hos jeget; beskrivelsen handler mere om jegets følelser end om narkomanerne. Det er sig selv, jeget forholder sig til, idet han beskriver dem, sådan at væmmelsen ved deres modbydelighed og ynkelihood overstiges af væmmelsen ved at konstatere, hvad de udløser i en selv. Således sættes og karakteriseres jeget på en helt ny måde af sine relationer med andre mennesker.

Der viser sig en endnu større afstand imellem *Det værste* og *det bedste* og forteksterne i den hovedrolle, antropologiske, ontologiske og religiøse problemstillinger spiller i Thomsens sene digt. Både Bukowskis digt og parafrasen består af en hektisk ophobning af enkeltelemler med ingen eller meget få karakteriserende træk. De danner kun i begrænset omfang et mønster og rækker på intet tidspunkt ud over



det umiddelbart erfarede. Det nærmeste, de to digte kommer religiøse problemstillinger, er den muligvis metafysisk tonede afslutning i Bukowskis digt og parafraens udsagn om, at det værste er mennesker, som siger, "at Jesus elsker mig" (51).

Helt anderledes forholder det sig i *Det værste og det bedste*. Digtet rummer selvfølgelig stadigvæk en række simple opremsninger af elementer, der blot er værst eller bedst i sig selv, men dermed stopper det ikke. For det første betyder selve mængden af forskellige elementer, at mønsterdannelsen bliver mere udtalt, fordi der dannes en vekslende rytme af sekvenser, og fordi der rækkes ind i så mange sammenhænge. Men derudover rummer digtet også en serie udsagn, som på forskellig måde griber bag om det umiddelbart foreliggende, fremsætter udsagn med en bredere, antropologisk gyldighed eller taler ud fra en etableret religiøs position. Kristendommen er på dette tidspunkt et velkendt element i Thomsens poetiske univers, men behandlingen af den i *Det værste og det bedste* er anderledes end i de foregående samlinger. På den ene side behandles den mere subjektivt, idet dens tætte forbindelse til jeget konsekvent fastholdes, men på den anden side bruges den på en måde, som er langt *mindre* egensindig, idet den uigennemskuelige vridning af de kristne elementer i *Det skabtes vaklen* er afløst af en langt roligere brug, hvor de i hvert enkelt tilfælde anvendes på en måde, som er i umiddelbar og genkendelig overensstemmelse med deres almindelige brug i den kristne sammenhæng. Det sker også, når anvendelsen er subjektiv og egensindig. Fx i følgende passage:

at øl, kartofler og saltet flæsk  
samt mine synders tyngdekraft  
holder min luftige sjæl ved jorden:

Det er det bedste for mig. (11)

Passagen har den listekarakter, vi nu har mødt gentagne gange i *Det værste og det bedste*, og listen i kataloget samles af at være elementer, der tilhører kategorien det bedste, fordi de "holder" jegets "luftige sjæl ved jorden". Sammenstillingen af elementer kan umiddelbart synes besynderlig, idet de tre første er meget materielle, solide madvarer, der bestemt ikke er åndelige af karakter, mens den sidste, synderne, er et abstrakt og uhåndgribeligt begreb, hvis lighed med fødevarer-



ansamlingen ikke er indlysende. Men synderne tilnærmes madens materialitet, idet den tillægges “tyngdekraft”. Dermed signaleres der en religiøst opfattet personlighedstegning, hvor synden, som i en kristen forståelse er et primært antropologisk og kun sekundært et biografisk karaktertræk ved mennesket, bliver en del af det, der binder mennesket til jorden og dermed for jeget bliver en konkret modvægt til hans – individuelle – sjælelige luftighed.

### *Jeget som eksempel – alligevel*

*Det værste og det bedste* personlige karakter åbner for et nyt spørgsmål, nemlig hvordan og i hvilket omfang digtet er mere end en rent privat liste, der kun har personalbiografisk interesse?

For at beskrive dette spørgsmål er det nødvendigt først at genoptage et emne, der har været berørt gentagne gange tidligere i denne bog. Et af de afgørende nye træk i *Nye digte* var en forandring i vurderingen af det, Thomsen i *Mit lys brænder* refererede til og tog afstand fra som “Det abstrakte Andet, eller Andetheden” (68). Med *Nye digte* inddrog Thomsen en række fænomener, der efter *Mit lys brænders* målestok var inautentiske. Dermed bevægede digtene sig bort fra Thomsens tidligere eksklusive dyrkelse af det konkrete, det nærværende og det kropsligt sansende.

Den nye position i *Nye digte* er mindre polemisk bestemt end *Mit lys brænder*, hvis kritik af det abstrakte Andet var determineret af opgøret med den politiske tænkning i halvfjerdsrøpøesien og udbredt derfra til enhver form for abstraktion med poetikkens karakteristiske vilje til at absolutere sine synspunkter. *Nye digte* taler ud fra den forudsætning, at abstraktionen ikke kun er en bevægelse væk fra virkeligheden, men lige så meget er en måde at tale om virkeligheden på, idet den sætter en i stand til at tale om flere enkeltfænomener under et og dermed muliggør en anderledes vidtrækkende tanke- og kommunikationsform. Først når man er villig til at tale i et sprog, der kan omfatte mere end den helt konkrete nærværende sansning, kan man række ud over enkeltsituationen. Et af de afgørende træk ved *Nye digte* er viljen til at indsætte enkeltsituationen i en større sammenhæng, der giver den dens perspektiv og dens forklaring. Dette



er ikke en bevægelse væk fra opfattelsen af det konkrete, men blot en anden måde at beskrive det på.

Denne udstrakte accept af den bredere kategoris relevans får en stærk understregning i forfatterskabets løb og manifesterer sig måske allerstærkest i titlen til *Det skabtes vaklen*, hvor kategorien “det skabte” er en af de mest omfattende abstrakte kategorier, man overhovedet kan forestille sig. *Det værste og det bedste* er struktureret over to sådanne abstraktioner. Katalogets to kategorier samler ikke blot en række adskilte fænomener, men en række elementer, der er så forskellige, at netop det, som er udtrykt i abstraktionen, er deres eneste genkendelige fællestrek. Derfor kunne det hævdes, at de to kategorier er næsten tomme. Når hvad som helst fra den mindste irritation til den største tragedie kan placeres i kategorien “det værste”, opsamler den abstraherende så mange og så forskelligartede elementer i sig, at der ikke på den baggrund kan gives en bestemmelse af den: Kategorien lader sig ikke definere ud fra enkeltelementerne. Men angriber man spørgsmålet fra den modsatte side, så kunne det hævdes, at digtet ikke drejer sig om enkeltelementerne, men netop om de to kategorier “det værste” og “det bedste”, og at enkeltelementerne skal forstås som manifestationer eller instantieringer af disse bagvedliggende ontologiske kategorier. Dette er fint i tråd med, at det er kategorierne og ikke jeget, som navngiver digtet. Dermed viser mangfoldigheden af elementerne, hvordan de to kategorier sætter sig igennem på alle områder og på alle niveauer i tilværelsen, hvad der også tydeliggøres af, at der uden varsel kan skiftes imellem de forskellige niveauer. Samtidig viser kategorierne deres indgribende karakter ved netop at være individuelle og personlige for den talende stemme: De viser sig helt inde i jegets allermost private oplevelser og fortolkninger.

Anskuet fra denne synsvinkel er *Det værste og det bedste* altså bestemt af en struktur stik modsat den subjektive eller helt personlige, der blev beskrevet før. Dermed udspiller digtet sig som et møde mellem det personlige og det ontologiske, og det bliver derved fællesmenneskeligt eller – om man vil – eksistentielt. Når Thomsen selv gentagne gange har talt om, at han gerne ville have andre til at lege med og gruble over, hvad der var værst og bedst for dem, er det på baggrund af digtet selv en alt andet end tilfældig bestræbelse. For idet digtet gestalter mødet mellem en personlig bevidsthed på den ene side og to strengt overpersonlige overkategorier på den anden,



så gestalter det dermed et møde, som enhver kunne gå ind i. Derfor er det rigtignok i nogle tilfælde arbitrært og næsten udelukkende personligt, hvad der indsættes i de to kategorier, men selve mødet er ikke forbeholdt digterjeget, alle kan træde ind i deres egen relation til denne overordnede objektivitet og identificere, hvad der er bedst og værst for dem.

Dette understreges af, at det er så forskelligartede elementer, der placeres i de to kategorier, fra de helt små personlige idiosynkrasier til de helt store eksistentielle spørgsmål. Digtet spænder fra de mindste til de største spørgsmål og fylder hele rummet imellem dem. Også dette viser en almenhed i teksten, fordi det lader det bedste og det værste være kategorier, som sætter sig igennem eller som mennesket sætter sig i forhold til på alle niveauer: Man kan blive lige så optaget eller besat af en helt enkel og nær ting som af en stor, fordi man netop selv er en konkret eksistens og ikke et overordnet princip. Dermed bliver jeget i overensstemmelse med *En dans på gloser* "et eksempel", omend på en anden anden måde. Det er rigtignok én bestemt person, der taler i digtet, men han står på en plads, hvor enhver kunne stå.

### *Dobbelthed, renhed, slyngning*

Karakteren af den verden, digtet bevæger sig i, ligner igen et møde imellem Bukowskis digt på den ene side og *Det skabtes vaklen* på den anden. Begge er bestemt af antiteser. I "the worst and the best" er der tale om en enkel opstilling, hvor elementerne falder i den ene eller den anden kategori, og de to kategorier står i en simpel relation til hinanden. "Best" er bedst, og "worst" er værst. Over for dette er modsætningsstrukturerne i *Det skabtes vaklen* betydeligt mere forvirrende. Dobbelthederne i digtsamlingens arabesker optræder som den yderste konsekvens af den vilje til mangfoldighed og kompleksitet, der er løbet gennem forfatterskabet frem til dette punkt. De står ganske rigtigt i modsætning til hinanden, men i arabeskernes slyngninger er det ikke muligt at fastlægge noget synspunkt stabilt, og der sker vedblivende en glidning mellem positionerne, som gør det umuligt at etablere en entydig hierarkisering, hvor den ene er mere sand end den anden, overordnet den, bedre end den eller på anden måde dominerende i forhold til den. Dette er tydeligt fx i forbindelse med





tvillingeteksterne “Som når af skybrud en plæne deles” (18) og “Jeg så mørket og lyset på flugt fra hinanden” (19). De er bestemt af en modsætning imellem lys og mørke, men relationen imellem dem er fastsat af deres svingninger over for hinanden, ikke af nogen ontologisk eller etisk valorisering eller hierarkisering mellem dem.

*Det værste og det bedste* ligner på dette punkt “the worst and the best” mere end *Det skabtes vaklen*. Der er en klar valorisering: Det bedste er bedre end det værste. Da kategoriseringen i “værst” og “bedst” går gennem hele *Det værste og det bedste* og manifesterer sig på alle dets niveauer, er alle digtets elementer på den ene eller den anden måde ordnet efter denne valorisering, idet de falder i en af de to kategorier. Dermed kommer disse til at stå med en hidtil uset styrke, idet de netop organiserer hele værket; og fordi de får en eksistentiel valorisering, bliver det af afgørende betydning, at der også er en ontologisk overvægt til den ene. Denne vægtning lader sig konstatere som den nævnte overvægt i antallet af sekvenser, og i det velkendte udsagn om, at det bedste er, at der altid er lidt mere af det bedste end af det værste. Slutresultatet bliver ikke en benægtelse af det værstes realitet, men en ganske svag overtrumpning af det, der lader alle ensomheder, splittelser, idiosynkrasier, perverteringer, sorger etc. have deres fulde styrke, men ikke lader dem få det sidste ord.

Indsat i forfatterskabets kontekst er det karakteristiske ved denne mere rent antitetiske struktur først og fremmest, at det, som her kaldes “det bedste”, er udfoldet langt mere gennemgribende, end det hidtil er sket. Der har selvsagt været en række udsagn igennem forfatterskabet, som har beskrevet ting, den digteriske jegstemme holdt af, eller som på anden måde er omfattet af jegets varme følelser – det gælder fx den liste over fænomener, jeget elsker, der afslutter digtet “En hård dag i samfundet” (36) fra *Nye digte* – men de har slet ikke fået den fremtrædende plads i digtene, som de får her. Det vil sige, at *Det værste og det bedste*s fordeling imellem værst og bedst rummer en reel vægtforskydning i forfatterskabet, hvor lysere sider af tilværelsen tildeles en langt større plads end hidtil set.

Samtidig rummer digtet træk, der går igen fra de tidligere samlinger, og som tydeligt adskiller det fra de to forlæg. Mest fundamentalt er måske, at teksten nok absoluterer, men samtidig relativterer sine grundlæggende kategorier. Det sker, at elementerne krydser sekvensgrænsen, således at der optræder et element fra det værste i en af



bedst-sekvenserne og vice versa. Skønt det kun sker enkelte gange, er selve eksistensen af disse kryds en afgørende modifikation af digtets absolutering af sine kategorier. Mest udfoldet sker krydsbevægelsen i følgende passage:

det værste er at de bedste lyde forsvinder;  
rejseskrivemaskinens klapren  
brølet fra en kickstartet Triumph Bonneville  
og den tætte forventningsmættede knitren  
fra biograffilm og elskede LP-plader

det bedste er for sit indre øre  
at høre sin værste fjendes tarme  
klaske hårdt mod et koldt cementgulv

og det værste er at hævnen slet ikke er sød  
men trist som Peter Bangs Vej i pisregn:

Det er det værste for mig. (13)

Der er i udgangspunktet utvetydigt tale om værst-passager i begge de to tilfælde, idet begge de inddragede bedst-elementer optræder i forløb, hvis konklusion er inden for det værstes felt. Men derudover er de vidt forskellige og modificerer på hver deres måde digtets grundlæggende dikotomi. I den første passage er det rigtignok værst, at lydene forsvinder, men i beskrivelsen af lydene bevæger digtet sig ind i den samme dvælende fremstillingsform, man finder i de lokale lister i bedst-passagerne (hvorved passagen i øvrigt indoptager og viderebærer de lyde, der "forsvinder", helt i overensstemmelse med "Dét, der forsvinder, tager jeg med"-strukturen) og på meget lang afstand af de skarpe, snerrende og ofte satiriske eller mareridtsagtige passager, der dominerer værst-sekvenserne. Derved foranstalter digtet her en spænding imellem form og indhold, idet formens dvælende "bedst-agtige" karakter modificerer eller måske direkte undergraver erklæringen om, at det beskrevne entydigt tilhører værst-kategorien.

Endnu mere dobbelttydig, men på en anden måde, er den afsluttende beskrivelse af hævnen. Her er det usædvanlige, at det bedste-elementet er anstødeligt i forhold til almindelige kulturelle normer, idet



det har at gøre med en hævn-gerrig voldsfantasi. Det ligner dermed ikke de elementer, der almindeligvis optræder i bedst-passagerne. Det betyder, at da dementien af den sættes ind, og digtet bevæger sig tilbage fra bedst til værst, er det ikke utvetydigt en bevægelse fra noget godt til noget skidt. Den samme type af dobbelthed genfindes i erklæringen om, at det er værst, at hævnen ikke er sød, men trist, fordi det, som generer jeget, er, at en moralsk følelse sætter sig igennem på trods af jegets ønske om at optræde uden moral. Vi er meget tæt på noget, der kunne være bedst. I denne passage kontaminerer elementerne altså hinanden, således at det bedste er bedst på en værst-agtig måde, mens det værste er værst på en bedst-agtig måde.

Denne type af sammenblandinger er imidlertid ikke krydsbevægelsens mest gennemgribende form i *Det værste og det bedste*. Langt mere afgørende er det, at elementernes fordeling imellem bedst og værst ikke er entydig igennem digtet. Helt stilrent er dette, når den samme formulering et enkelt sted går igen, således at det både kan være bedst og værst, at "alting stadig kan ske" (41 og 43) endda i to sekvenser umiddelbart ved siden af hinanden. Men tendensen er bredere, idet elementer hentet fra samme sfære kan optræde på skift i værst- og i bedstsekvenserne. Det gælder fx digtets forhold til seksualiteten. På den ene side er der en række erotisk ladede kærlighedserklæringer til et du, der besynges med forelsket varme. På den anden side er der i en af værst-sekvenserne jegets afsky for "porno med folk der stikker groteske ting op i røven" (25), ligesom også den personlige relation kan dæmoniseres, så

det værste er at du jo tigger mig om  
at synes du er lige så liderligt lækker  
som dengang vi to var sytten år (37)

Noget tilsvarende går igen bl.a. i beskrivelserne af jegets forhold til litteraturen, af de menneskelige relationer og af byrummet. I det sidste tilfælde er der både drømmende passager, hvor jeget harmonisk sanser byrummet, og mareridtsagtige beskrivelser, som genkalder de dystopiske billeder fra *City Slang*. Dermed selvstændiggør *Det værste og det bedste* sig markant fra de rene modsætningsstrukturer i de to forlæg.

Baggrunden for denne forandring skal ikke alene søges i Thom-



sens tidligere forfatterskab, men har også at gøre med tekstens grundlæggende skriveform og struktur. Idet omfanget af kataloget såvel som antallet af områder, der inddrages i det, udvides voldsomt, udvikler kataloget sig fra at være eklektisk til at blive encyklopædisk. Det rækker ind i snart sagt alle områder af jegets liv, og gennem de mangfoldige enkeltelementer såvel som gennem den stemme, der taler i digtet, tegner det et omfattende og nuanceret billede af ham. Idet kategorierne blødes op, og elementerne blandes, bliver dette billede anderledes end det tilsvarende billede af den talende stemme i de to forlæg. I såvel "the worst and the best" som parafrasen taler en idiosynkratisk og voldsomt absoluterende stemme. Der tales ud fra en kolossal irritation, og idet kategorierne holdes rene over for hinanden, fremtræder jeget selvbevidst og skarpt dømmende, men også hypersensitivt. Dette indtryk forstærkes i Bukowskis digt af den pågående og aggressivt insisterende rytme, som kendetegner værstsekvensen. Disse egenskaber genfindes i *Det værste og det bedste*, ja, de forstærkes, både idet jeget får den ekstra plads til at udtrykke sin sensibilitet og sine skarpe domme på, og idet digtet med sin roligere fremstillingsform får plads til bedre at udfolde jegets idiosynkrasier i større bredde og med flere effekter, således i følgende skarpe passage:

at høre to stinkende stegte æsteter slås  
om hvem der foragter mest kunst er det værste (17)

Førstelinjen rummer en vrængende, tredobbelt st-lyd i på hinanden følgende trykstærke stavelser (*st*inkende *st*egte *æst*eter), der løber parallelt med den satiriske gengivelse af de berusede, selvoptagede og aggressive æsteter. I stedet for den pågående rytme og stormen af billedklip hos Bukowski har man dermed fået en retorik, der benytter sin mere langstrakte fremstillingsform og sin lidt mere tilbagetrukne position til at slå så meget des hårdere i forhold til beskrivelsen af det enkelte element.

Sensibiliteten hos jeget viser sig endnu tydeligere i bedst-sekvenserne. Her er det, jeget finder glæde ved, ofte meget små detaljer, der til gengæld er sanset med stor styrke, som man ser det i følgende passage:



at krydse Flanderens land i et raslende nattog  
mens man sluger en snusket krimi med titlen  
"Det er aldrig for sent at dø" er det bedste

men det bedste jeg læste denne sommer  
var bølgeknækkenes mælkede skumskrift  
alle let lysende allitterationers  
kolde syden langs Sigerslev Klint  
stilhedens hvæs i den sorte vind (15)

Den anden passage dublerer form og indhold, således at den lydlige sides mange allitterationer (*let* – *lys*ende suppleret af l-lydene i "alle" og "allitterationer", *kolde* – *Klint* samt serien *syden* – *Sigerslev* – *stilhedens* – *sorte*) gentager sig som en omtale af de hvide bølgetoppes parallelle udseende som "allitterationer".

Læst formelt ligner billedet i denne anden passage på flere måder billeddannelsen i de to første digtsamlinger. Der arbejdes med synæstesi, idet Thomsen blander lydlige sansninger ("allitterationers", "stilhedens", "syden" og "hvæs") med visuelle billeder ("lysende", "sorte") og følelsesindtryk ("kolde", "vind"), og dette komplekse, synæstetiske billede vikles ind i jegets poetik i en poetisk praksis, der svarer til debutsamlingens "city slang"; og det hele opfattes med samme konkretion i sansningen og med samme umiddelbare tilgang til den, som udfoldes i de to første digtsamlinger og formuleres i *Mit lys brænder*. Dette ændres ikke af, at det er et naturbillede, der beskrives, for det er der også fortilfælde for i *Ukendt under den samme måne*.

Men afstanden til det tidlige forfatterskab er alligevel tydelig. Den giver sig dels af den kontekst, hvori passagen er indlejret. Man kommer til sansningerne direkte fra et udsagn om, at det bedste er at sidde i et nattog og læse "en snusket krimi med titlen / "Det er aldrig for sent at dø"". Her dyrker digtet en populærkulturel genre, der ligger meget langt fra ungdomsforfatterskabets kunstaristokratiske holdning, og tilføjer en kærlig travesti på en krimtitel (i noterne til *Det værste og det bedste* oplyser Thomsen, at titlen er hans egen opfindelse). Samtidig er også den udvidede kontekst – digtet i sin helhed – en helt tydelig angivelse af, at udsagnet skal aflæses på andre præmisser end nærværsbeskrivelserne i ungdomsforfatterskabet. Men



selve tilstedeværelse af denne type af udsagn viser, at forfatterskabet fortsat rummer fascinationen af og sensibilitet over for netop denne type af intense nærværsoplevelser.

Passagen afviger fra både de tidlige digtsamlinger og de to fortekster på et afgørende punkt: Den har erindringens karakter. Den beskrevne sansning er dermed ikke umiddelbar, men formidlet gennem en erindrende bevidsthed, der selv befinder sig på afstand af situationen. Det betyder imidlertid ikke, at denne oplevelse er mindre virkeligt og sandt sanset, eller at den har tabt i kraft, for skønt den er forsvundet, bæres den med i jegets hukommelse. Jeget kan ikke alene bevare erindringen autentisk uden tab af den virkelighed, som lå i den oprindelige oplevelse, men også fortsat leve på den i nutiden. Det viser altså igen et jeg, der i sin nutid er bestemt af sin relation til en bestemt fortid, og som bærer denne fortid med sig ind i nutiden. Eksemplet her er endog ganske tilbageholdende i sin erindringskarakter sammenlignet med en hel serie andre udsagn i *Det værste og det bedste*.

### “*Dét, der forsvinder, tager jeg med*”-strukturen

Netop erindringens fremskudte rolle i *Det værste og det bedste* stiller digtet karakteristisk i forhold til resten af forfatterskabet, idet det på en ny måde kommer til at sammenfatte udviklingen ikke bare fra *Nye digte* og frem, men gennem forfatterskabet. Det er først i *Nye digte*, at “*Dét, der forsvinder, tager jeg med*”-strukturen optræder som sammenhængende fortolkningsmønster. Samtidig er strukturen med til at adskille *Nye digte* fra Thomsens foregående samlinger. Selvom *City Slang* udviser træk af en historisk eller erindrende bevidsthed, idet samlingen fokuserer på tabet, er der stadig ikke tale om en sammenhængende eller reflekteret struktur. *Ukendt under den samme måne* og *Mit lys brænder* bestemmes af en beslutsomt antihistorisk attitude, hvor jeget konstituerer sig i en koncentreret sansning af det nærværende, og hvor seksualakten bliver paradigmet på denne type sansning; fordi den tillader de elskende en tidløs sansning af hinanden, tillader dem tilsammen at være brændende nærvær over for hinanden. Disse nærværsoplevelser sætter sig først igennem i *Ukendt under den samme måne*, hvor de fremtræder som kontrast til de split-



telses- og fremmedgørelsesmotiver, digtsamlingen har overtaget fra *City Slang*. Nærværsoplevelserne er spredt over hele samlingen og bliver dominerende i samlingens afsluttende to afsnit. Oplevelserne gennemteoretiseres i *Mit lys brænder*, hvor nærværet bliver en af de centrale kategorier i Thomsens poetik, som gestaltes i den "varighedsmodel", der sammenfatter poetikken. Men skønt "varighed" signalerer tidslig udstrækning og ikke bare nutidighed, er denne udstrækning karakteriseret ved en uforanderlig brænden, som ikke har et før og et efter, men kun et nu, og som afsluttes brat og med ét slag af døden. Det er dette, Thomsen spidsformulerer, når han til allersidst i poetikkens anden del vender sig til troen og omsætter den i dennesidighed med erklæringen om, at "det evige liv er nu" (125).

Med *Nye digte* dukker *tidsligheden* op som en afgørende forskydning i digtene. Idet der bliver en egentlig og beskrivelig forskel på før og nu, transformeres det rum, digtene gestalter, og dermed forandres også det lyriske jeg, som nu befinder sig i en tidslig og identitetsmæssig bevægelse, hvor ting kan ændre sig over tid. Det viser sig blandt andet som en gentagen tabserfaring, der allerede formuleres i samlingens første digt, og som bliver en væsentlig faktor i mange af samlingens digte. Men i modsætning til tidligere er denne tabserfaring ikke absolut, fordi den er en del af en historie. Det svundne afsætter sig bestemmende spor i det nutidige, hvorved det fortidige bæres med, og det nutidige historiseres, idet det indlejres i en tidslighed. Det kan på den ene side forstås som et memento mori, idet døden langsomt sniger sig ind på mennesket som gradvis ældning, sådan som vi så det i "Tandlæge. Gravsted. Vielsesring" (24), men det kan på den anden side også forstås som et tegn på, at jeget netop har et levet liv bag sig, der ikke er gået sporeløst hen over ham, men har afsat sig mærker som ældningstegn og som en historie, der bestemmer, hvem han er. Fortiden er nok væk, men den er samtidig til stede som historie og som identitet. Dermed løftes jeget ud af den nutidighedstilstand, der var altbestemmende i den tidligere samling.

*Nye digte* bryder markant med det foregående forfatterskab. Men dermed er den omfavnende og omtolkende bevægelse i forhold til det tidlige forfatterskab endnu ikke sat ind. Thomsen har placeret sig på afstand af det, han har endnu ikke systematisk omtolket det. Det sker først med den fornyede interesse for lysmetaforen i *Hjemfalden*. Her går Thomsen bag om bruddet eller nyorienteringen i *Nye digte*



og indoptager den stærkeste metafor fra sit tidlige forfatterskab, det brændende lys, i digtsamlingens billeddannelse. Derved inddrages de første værker i den senere digtning. Metaforen får sin centrale betydning, fordi Thomsen selv med sin beslutsomme betoning af den har gjort den til symbol på bestræbelsen i hele ungdomsforfatterskabet. Derfor indoptages afgørende fortolkningslementer og afgørende interesser fra ungdomsforfatterskabet i *Hjemfalden*, men nu på det forandrede grundlag, som er opstået med *Nye digte*. Lysmetaforen nødvendiggør, at *Hjemfalden* giver et alternativt bud på den altomfattende tilværelsestolkning, som kom til udtryk i det tidlige forfatterskab. Dermed tvinges *Hjemfalden* til at fremsætte præciserede modbilleder til *Mit lys brænder*, hvorved samlingen bevæges længere ind i det religiøse. Idet Thomsen vender sig omtolkende til det tidligere forfatterskab, kommer han derfor til at formulere sin nuværende position med større skarphed.

Med *Hjemfalden* kommer digtenes tematik til at samle sig tydeligere om genkaldelsen og viderebærelsen af det undergangsdømte. Det viser sig som en fornyet interesse for bl.a. det forfald, der spillede en stor rolle i *City Slangs* beskrivelse af byrummet. Men nu betones selve bevidstheden om forfaldet, om det undergangsdømte og om det overflødige. Det bliver den vigtigste form, erindrungen antager i *Hjemfalden*. Det officielle liv kommer til at tage sig ud lidt som et maskespil, der har skubbet en række fænomener ud i sine randområder for at kunne opretholde sit perfekte og uplettede selvbillede, og digterjeget finder sin berettigelse og sit væsen i at være det fortrængtes, det forladtes og det glemtes beskriver og fortolker. Den, der bærer det tabte med sig.

I *Det skabtes vaklen* er polemikken i forhold til ungdomsforfatterskabet ikke længere fremtrædende. Opgøret ser i alt væsentligt ud til at være ført til ende, og digtene kan samle sig om andre emner. Til gengæld er erindringsmotivet endnu engang stærkt repræsenteret og vikles igen og igen ind i arabeskernes komplicerede sammenhænge. Erindrungen rolle tematiseres lidt mindre eksplicit end i *Hjemfalden*, men erindrungen forudsættes som en selvfølgelighed. Den optræder dermed på lige fod med en række andre centrale elementer i digtene.

Erindringsmotivet og dermed "Dét, der forsvinder, tager jeg med"-strukturen har afgørende forskudt sig i *Det værste og det bedste*.





Digtet bevæger sig i to forskellige typer af udsagn. Dets dominerende taleform er udsagn med universelt præg, som ved at optræde i en ikke-specificeret nutid angiver en gentagen handling, begivenhed, sansning eller situation (for eksempel formuleringen “at aflyse i sidste øjeblik er det værste” (45)). Men samtidig rummer digtet en lang række udsagn, som lokaliseres mere nøjagtigt i tid enten gennem en præciseret og lokaliseret præsens af typen “for nu er det maj” (39) eller gennem brugen af præteritum, hvorved de afgrænses som afsluttede i forhold til den nutidige situation. Deres grad af specificitet er stadig vekslende fra beskrivelsen af gentagne, men dog nu afsluttede handlinger, fx moderen, der stryger barnet over nakken, til helt præcist lokaliserede begivenheder. Alle disse klip knytter digtets nutid og digtets fortid tæt sammen.

Allerede fra første sekvens bliver “Dét, der forsvinder, tager jeg med”-strukturen foldet omhyggeligt ud:

det bedste jeg fik til min 12-årsdag  
var et par såkaldte scooterstøvler  
med brandrødt plydsfór og lynlås i siden

og at jeg stadig blir lykkelig blot ved tanken  
om at stikke fødderne i dem –  
det er det bedste (7)

Passagen gennemspiller hele motivet, idet første afsnit fremstiller en erindring om en gave fra en fødselsdag, der for længst er forsvundet, mens andet afsnit omtaler, hvordan jeget i sin nutid står i forhold til samme erindring. Afstanden mellem det yngre jeg og det ældre viser sig i selve talesituationen. Ligesom i beskrivelsen af radioapparaterne i “Generel amnesi gælder fra centrum og ud” fra *Hjemfalden* så er den tidslige afstand markeret helt ned i den konkrete formulering, idet gaven omtales som “et par såkaldte scooterstøvler”. Ordet “såkaldte” forudsætter i sammenhængen, at læseren ikke kan forventes at kende fænomenet i forvejen.<sup>166</sup> Dermed er såvel den talende stemmes som læserens afstand til det beskrevne angivet. Samtidig er erindringen så specifik i sin karakter, at den som andre udsagn i teksten må opfattes som knyttet til en bestemt biografisk person; scooterstøvlerne hører til i den bestemte periode, hvor digteren fyldte 12 år. Det er



en svunden periode, og det er en svunden tid, og afstanden mellem det voksne jeg og den 12-årige dreng er umisforståelig. Manden betragter drengen. Men afstanden overvindes i det efterfølgende afsnit, idet det bliver tydeligt, at erindringen om støvlerne i sig selv er nok til at gøre jeget lykkelig også i nutiden. Fortiden er altså væk, men den er tilbage som levende spor i nutiden, der bestemmer livet for den nutidige person.

”Dét, der forsvinder, tager jeg med”-strukturen forudsætter imidlertid ikke bare, at det svundne har et efterliv i nutiden, men også og nok så meget, at det er væk, altså at der er en finalitet i forholdet mellem fortid og nutid, der ikke lader sig overvinde, og som man ikke på meningsfuld måde kan stræbe efter at overvinde. Som i Thomsens tidligere værker er døden også her et af digtets centrale motiver, og den opfattes som helt definitiv, mest udtalt i følgende passage:

det værste er når tankernes strøm  
som Gothersgades beskidte trafik  
standser og starter og standser igen  
ved mindet om nogen af dem der er døde  
(og som jeg bare ønsker skal blive ved med at være døde):  
Det er det værste for mig. (25)

Mindet om den døde hensætter jeget i en psykologisk tilstand, der minder om en neurose, hvor sindet halvt bevidst bevæger sig i ryk uden at komme nogen vegne. Digtet bruger udtrykket ”tankernes strøm”, men henviser til trafikken på Gothersgade snarere end til den i sammenhængen oplagte litterære reference ”stream of consciousness”.<sup>167</sup> Billedet af trafikken i Gothersgade er overraskende, men oplagt. Gothersgade er en stærkt trafikeret gade med mange lyskryds, og derfor er trafikken konstant i dagtimerne, og den stoppes og standses vedblivende af lysreguleringen. Denne uforanderlige, men samtidig abrupte strøm bruges så til at karakterisere et bevægelsesmønster i sindet, der hele tiden veksler mellem en bevægelse, der dårligt bringer den nogen steder, og et ophold – omhyggeligt fastholdt i det mekaniske ”starter/standser” – der knytter sig til bilernes maskinelle bevægelse frem for det mere organiske begynder/slutter. Tankebevægelsen er mere maskinel end organisk. Det ubehagelige og groteske i billeddannelsen understreges, idet passagen taler om den



“beskidte” trafik, fordi sammenligningsforholdet betyder, at dette også bliver en karakteristik af tanken. Denne beskrivelse af det ubehagelige i at opleve mindet om de døde suppleres imidlertid af parenteser, som – skønt den ser henkastet ud – understreger definitiviteten i døden. Skønt døden er ubehagelig, kan jeget ikke derfor ønske den ugjort, kan ikke ønske, at de døde skal vågne af deres død.

På samme måde er tanken om døden altgennemtrængende. En af samlingens talrige erotiske formuleringer lyder:

det bedste er at jeg glemmer døden  
så længe det varer at løfte blikket  
fra de grønne sko til din røde revne (19)

Citatet demonstrerer i øvrigt endnu engang afstanden til ungdomspoetikken, for hvor den erotiske oplevelse og erfaringen af nærværet dér skulle gøre mennesket bevidst om sin egen dødelighed, så er det her det særligt tiltrækkende ved erotikken, at den tillader mennesket at *glemme* døden. Men det i denne sammenhæng mest interessante i citatet er, hvad det ikke siger. Formuleringen forudsætter nemlig, at jeget husker på døden på alle andre tidspunkter end i netop det korte tidsrum, der er beskrevet her. Det er ikke noget problem at være bevidst om døden, den er evigt nærværende, men det er en befrielse at få lov til at glemme den fra tid til anden.

Døden er ikke den eneste form, ophøret tager igennem *Det værste og det bedste*. Også oplevelser, der på andre måder knytter sig til jegets fortid, er afsluttede og kommer aldrig tilbage. Og ophøret gælder lige så meget et udsagn som følgende:

det bedste var når min mors slanke hånd  
langsomt gled ned ad min nakke (27)

Oplevelsen er knyttet til barndommen. Den forudsætter barndommen, og denne kommer aldrig tilbage til den voksne mand. Oplevelsen er definitivt forbi og kommer ikke igen.

Alligevel optræder en oplevelse som denne ikke som en tabserfaring, men som en rigdom, jeget har med sig i sit liv. Det viser sig ikke alene i de erklæringer, jeget fremsætter om dette – fx den før citerede



om scooterstøvlerne – men også og nok så meget i den åbenlyse glæde, hvormed begivenhederne er beskrevet. Erindringen får en central placering i bestemmelsen af jegets identitet, ikke blot fordi jeget i høj grad er dannet af sin fortid, men nok så meget, fordi erindringen i alt væsentligt er knyttet til “det bedste”. Der er langt flere konkrete minder i bedst- end i værst-sekvenserne. Det betyder ikke, at alt det gode er forsvundet, men at det netop er i forbindelsen til sin fortid, at jeget finder sin glæde. Det markeres ikonisk allerede i passagen med scooterstøvlerne, hvor glæden ved at tage dem på afløses af den nutidige glæde ved at tænke på glæden ved dem. Det kan dermed fortolkes positivt, at det bedste dominerer i erindringsdelen: Når der hele tiden har været lidt mere af det bedste end af det værste, så betyder det også, at det meste af, hvad der bliver taget med af jeget, er bedst og ikke værst.

Fortidens placering i *Det værste og det bedste* har også en poetologisk side. En række af de konkrete erindringer er knyttet til digterrollen eller henviser på anden måde til Thomsens digte. Men ved siden af dem er der også en mere direkte lyrisk “Dét, der forsvinder, tager jeg med”-struktur, idet digtet rummer hyppigere og næsten helt eksplicitte referencer til Thomsens egen tidligere digtekunst. Disse referencer er både formelle – fx pludselige slyngninger, der viser tilbage til arabeskstilen – og indholds- og formuleringsmæssige. Disse viderearbejdes selvfølgelig ind i *Det værste og det bedste*s egen lyriske struktur, sådan at Thomsen indarbejder en række af sine egne tidligere former og temaer i sin nye sammenhæng, hvor de underordnes den nye struktur, idet de gøres til udtryk for enten det værste eller det bedste, men samtidig medvirker til at udvide og variere det register, digtet kan udfolde inden for sine to kategorier. De arabeskagtige slyngninger åbner således gentagne gange den stilistiske enkelhed, der umiddelbart er et af digtets mest fremtrædende træk, og spænder i et ryk syntaksen og læserens forståelse hårdt op. Det gælder fx i passagen med narkomanerne, hvor digtet bruger læserens forventning om, at møde noget, der er værst eller bedst, til over fem linjer at holde noget frem som rædselsfuldt, men endnu ikke værst, indtil dementien sætter ind, og læseren konfronteres med det, der er endnu værre med en formulering, som samtidig åbner en afgrund i forståelsen af digterjeget.