

LÆSNINGER I DANSK LITTERATUR

1970 - 2000

IDL

5



Jon Helt Haarder

Et billede af utrøstelighed og voldsom koncentration

Søren Ulrik Thomsen

Mit lys brænder. Omrids af en ny poetik

For at få hold på de problemstillinger, der knytter sig til en poetik anno 1985, kan det være nyttigt at begynde lidt længere tilbage i tiden, med romantikken. Romantikken indebærer – blandt meget andet – to brud med den litterære tradition. For det første opfattes forestillingen om genre som en hæmsko for geniets frie udfoldelse. Friedrich Schlegel kan tjene som eksempel. I et berømt fragment gør han sig til talsmand for en kunst, der forener ellers adskilte genrer, fremstillingsformer og stillejer i én romantisk poesi; her skal poesi og prosa, teori og praksis, realisme og fantastik, ironi og patos løbe sammen i ét udtryk.¹

For det andet indebærer romantikken et brud med forestillingen om et fælles regelsæt for, hvad kunst er. Igen er meningen at sætte geniet fri af overleveret dogmatik, men bruddet med regelæstetikken indebærer samtidig, at samtalen om kunst ikke længere har et fælles sprog. Æstetiske overvejelser i almindelighed og formaliserede sådanne – poetikker – i særdeleshed får et væsentligt snævrere udgangspunkt, nemlig i bestemte kunstneres faktiske praksis. Det betyder samtidig, at poetikker ikke længere kan være afklaringer af, hvilke regler der gælder. Moderne poetikker har snarere karakter af enten fremadvendt manifest eller bagudvendte »eftertanker om den kunstneriske skabelsesproces«.² Paradoksalt nok kommer det æstetiske samtidig med regelæstetikken sammenbrud til at spille helt centrale roller i filosofiske systembyggerier af især Kant og Hegel. På den ene side får samtalen om kunst en ganske snæver og lokal platform, på den anden side er der tilsyneladende ingen grænse for, hvor universel en gyldighed og sandhedskraft kunsten kan tilkendes i den samme samtale.



Disse brud løber igennem også den danske poetiktradition; *Mit lys brænder* (1985) af Søren Ulrik Thomsen (f. 1956) er ingen undtagelse. Og med den formulering antyder jeg, at bruddene ikke er en overstået affære. Der er snarere tale om spændingsforskelle, der nok genererer poetologisk tekst, men som samtidig gør både Søren Ulrik Thomsens og de fleste andre moderne poetikker vanskelige at læse.³ Hovedproblemet kan bestemmes sådan: læseren ved ikke, om poetikken vil *henvise* til digtningen eller (*gen*)*digte* den. Min påstand er, at denne vaklen ikke bare er læserens, men også poetikkens egen. Vaklen er ikke kun af det onde – se bare Thomsens *Det skabtes vaklen* (1996) – men i mange poetikker har det uafklarede forhold mellem teori og poesi karakter af en helgardering på læserens bekostning. Et godt eksempel er ét af Thomsens udgangspunkter, Per Højholts *Intethedens grimasser*, hvor Højholt først trækker læseren igennem en meget tæt tekst af teoretisk karakter, for så i efterskriften at gå i ly af betegnelsen »fiktioner«.⁴ Her kommer Søren Ulrik Thomsens gardering:

Det, jeg skriver, kan aldrig komme til at udgøre en konsistent teori. Tværtimod er de pointer, jeg forsøger at skrive frem, produkter af oplevelsesmæssige paradokser, og teksterne vil f.eks. tage form af uhyre langsomt drejende tautologiske spiraler. (s. 43)

Spørgsmålet er, hvordan dette stiller os som læsere. Læser man *Mit lys brænder*, tilbydes man en skitse til en konsistent poetik. Opgaven må da være den kedelige, men forhåbentlig også vederhæftige at undersøge, *hvad* Thomsen skriver om lyrik og *hvordan*. Dermed banker læseren klodset hovedet ind i den stilistiske spiral med teoridræbende creme, forfatteren med ovenstående citat har sat op i sin tekst for at holde de enøjede teoretikere ude, men hvad skulle alternativet være? Svaret er, at alternativet ville være den pinlige jomfrunalske lyrisme, som Thomsen netop frabeder sig i sin indledning. Poetikkens vaklen mellem teori og poesi vil vi altså foreløbig standse i positionen 'teori'. Men før vi går videre ad denne vej, skal et andet spor lægges.

Et skrift i tiden

Thomsen præsenterer i indledningen til *Mit lys brænder* sine intentioner og skitserer, hvad hans poetik er og navnlig ikke er.



Hvad angår intentionen, så har poetikken tre ærinder. For det første er *Mit lys brænder* en reaktion på mediernes behandling af »firserlyrikerne«. For det andet har Thomsen ønsket at svare spinatfuglene på sine egne præmisser, med en samlet fremstilling af sine refleksioner over digtning og digte, en poetik. Endelig er poetikken også vendt mod andre sådan cirka samtidige lyrikere med en anden holdning og praksis end Thomsens egen, her nævnes Bo Green Jensen. For mig at se udpeger indledningen dermed noget, som præger poetikken langt ind i dens sprogbrug og hele poetologiske ærinde: *Mit lys brænder* er et polemisk skrift i tiden, med alt hvad deraf følger af skærpede pointer og provokerende manerer.

Da poetikken udkom, fik den ros af mange anmeldere. En genkommende holdning var, at det var så sjældent, at der kom poetikker, og hvor var det hér dog spændende. Et stykke af vejen var anmelderne ikke fremmede for Thomsens ærinde, da det jo trækker på velkendte forgængere: Per Højholts *Cezannes metode* (1967) og *Intethedens grimasser* (1972) samt Paul la Cours *Fragmenter af en Dagbog* (1948). Samtidig er det klart, at den politiserede og Kalsø-beskoede venstrefløjskultur, som Thomsen og hans jævnaldrende havde som brændstof og hadeobjekt,⁵ måtte reagere negativt på hans forehavende: i *Politisk Revy* blev Thomsen således af Carl Steen Pedersen beskyldt for »anti-modernisme, nykonservatisme og nyreligiøsitet«.⁶

Nogle år senere skrev en af venstrefløjskulturens store koryfæer, Hans-Jørgen Nielsen, en både indsigtfuld og misundelig anmeldelse af Thomsens *Nye Digte* (1987), hvor *Mit lys brænder* faktisk fik nogle anerkendende ord med på vejen.⁷ Hans-Jørgen Nielsens reaktion er værd at holde fast i, fordi den dels peger på nogle sammenhænge mellem 70'erne og 80'erne, dels kan fungere som en god indgang til første del af *Mit lys brænder*.

Hans-Jørgen Nielsens eget opgør med venstrefløjskulturen fik mæle i romanen *Fodboldenglen* (1979). Her får man fra en personlig og samtidig synsvinkel fortalt samme kritik af kulturens totaliserende puritanisme, som Thomsen siden leverer udefra og bagefter i *Mit lys brænder* og diverse artikler. Som lyriske punkter i fortællingens linje har hovedpersonen imidlertid nogle mystiske enhedsoplevelser knyttet til kroppen; de opstår primært i forbindelse med sport. Én af disse oplevelser sammenfattes sådan:



Det er ingenting, jeg får ingenting at vide, samtidig er det ingenting, jeg får at vide, ingenting andet end den blotte væren til, den blottede væren til.⁸

Mærkeligt nok skaber disse oplevelser ingen indsigt. De kunne ellers have givet hovedpersonens kulturkritik et mere filosofisk fundament, idet oplevelserne meget præcist dramatiserer, hvad det er, 70'ernes totalpolitisering overser eller undertrykker. Romanen får dermed en fad og skuffende slutning: en noget nær parodisk krydsning af dannelsesromanens 'hjem' og havedyrkningsresignationen i Voltaires *Candide*.

Man kan sige, den unge Søren Ulrik Thomsen sætter af, hvor Hans-Jørgen Nielsen vil lukke og slukke. Som lyriker etablerer Thomsen sprog for og i intethedsoplevelser af nøjagtig den slags, der beskrives i *Fodboldenglen*. Som debattør og digter overvejer Thomsen deres rækkevidde og får blandt andet derigennem et skarpt blik for det, fortælleren Frands mod slutningen alligevel lukker øjnene for – mens han vasker sit tøj selv. Det er derfor ikke så mærkeligt, at Hans-Jørgen Nielsen træffes så hårdt af og må reagere så hårdt på Thomsens projekt, for Thomsen er råbet fra hans egen roman, der omsider når ham. Omvendt har Thomsen – der blev uddannet i de institutioner, han selv betegner som »den danske venstrefløjs Eton'er«⁹ – et meget reflekteret forhold til litteraturens samfundsmæssighed; også når han skriver sig ned på kroppens niveau.¹⁰

Ind i det sprogløse

Mit lys brænder består af to dele: »Nærværet« og »Døden«. Den første blev oprindeligt skrevet som artikel til tidsskriftet *Kritik* (nr. 66, 1984), mens anden del kom til i forbindelse med udgivelsen. »Nærværet« drejer sig om digtets rum og dets virkning på læseren i rum; »Døden« om digtets og læserens forhold til tiden.

Afsættet for første del er forestillingen om litteratur som en kasse med et budskab fra forfatteren til læseren. Velkendt for os i dag, men på baggrund af 70'ernes indholdsfiksering måtte Thomsen altså tage endnu en tårn.

Med inspiration i tressernes amerikanske minimalisme formulerer Thomsen en poetik for det, han kalder »Virkelige Digte« eller »Reflektiv Poesi«. At poesien er (bør være) reflektiv, vil sige, at den henviser til



det forhold, at digtet læses. Digtet henviser alene til læserens konkrete læseoplevelse: som beskueren foran en minimalistisk skulptur bliver gjort opmærksom på sig selv som en krop foran en genstand, skal digtet gøre læseren opmærksom på sig selv som krop med bog i hånd. Dermed undgås platonisk mytologi; det egentlige er ikke fraværende, det egentlige er derimod nærvær: læserens nærvær. Læseren oplever sig som en genstand i rum, der har relationer med andre genstande – f.eks. et kunstværk. Thomsen hævder altså ikke, at et digt er en genstand. Det virkelige ved digtet er noget, der tilbydes læseren, en oplevelse af at have en krop. Et Virkeligt Digt kan gøre det samme for læseren, som en løbetur gjorde for Frands i *Fodboldenglen*, nemlig give en intens oplevelse af nærvær: »[...] "jeg" er identisk med dén krop, der tidsligt bestandigt befinder sig: Nu, rumligt altid forankret: Her« (s. 22).

Thomsen er klar over, at digte nødvendigvis har et indhold af en slags. Men denne sprogets tegnfunktion er ikke det væsentlige. Digte taler nødvendigvis om noget, men altid om noget andet. Imens »peger de stumt på det sted, der er deres forudsætning, deres u-tematiserbare tema og deres endelige mål; den dør, de kom ind ad og igen vil forsvinde ud ad« (s. 29). De gode digte har altså nok en betydning, de handler om noget. Men deres egentlige ærinde er at gennemspille sprogets opståen af det sprogløse, tavsheden. Et godt digt kan derfor ikke refereres, kun læses igen. Thomsen sammenligner flere steder digtet med et rum eller et felt, man kan gå ind i og siden må forlade, fordi læsningen af digtet ikke er et produkt, men en proces eller en hændelse.

For Thomsen bunder al betydning i den kropslige oplevelse af forskel: noget er denne krop, og noget er ikke denne krop. Det Virkelige Digt prøver at opsøge grænsen mod det forskelsløse, den tavse materie, der ligger forud for den oprindelige kropslige erfaring af forskel. Når læseren læser, tager digtet ham eller hende med på en rejse »ind i det sprogløse« (s. 28), og pointen er, at læseren selv kommer af det samme sprogløse.

Der er flere ting, man skal holde fast i her. For det første: Thomsens poetik tilhører en indflydelsesrig strømning i det 20. århundredes kontinentale filosofi, nemlig fænomenologien, selvom han ikke nævner den med ét ord. For det andet: som andre moderne poetologer har Thomsen med snævert afsæt i sin egen digteriske praksis skrevet sig direkte ud i en række filosofiske kernespørgsmål af generel karakter.



Formlen for denne overgang fra det lokale til det universelle er den virkningsæstetiske betoning af digtets mulighed for at gennemspille den proces, hvorved betydning overhovedet opstår. Og det er jo i dén proces vores verden af fænomener bliver til. For det tredje: hans kritik af 70'ernes danske venstrefløjskultur i almindelighed og en traktor-realistisk æstetik i særdeleshed hviler på et solidt fundament.

Lad mig afslutte denne præsentation af poetikkens første del med et nu kanonisk citat, der i sin blanding af teoretisk og lyrisk præcision fastholder Thomsens fænomenologiske poetik:

Paradoksalt nok opstår *min* poesi netop i denne radikale venden ryggen til sproget: Ud af dette intet hører jeg digtenes skridt nærme sig, atter (men hver gang på en kvalitativt *ny* måde) afsættende forskelle, opbyggende sprogligt rum, man kan gå ind i og straks, når det står fuldt opført, må forlade. Det eneste, disse digte vil tale om, er dét intet, hvorfra de kom, og som adskiller sig fra alt andet, ved at være det sted, hvor sproget er ophørt, og hvorom der kun kan tales, ved at tale *uden om*. (s. 28-29)

Form og indhold

Første del af *Mit lys brænder* rejser i hvert fald to problemer. Det drejer sig dels om dens form og dels om opfattelsen af sprogets indholdsside.

I indledningen skriver Søren Ulrik Thomsen, »at nærværet kun kan *opleves*, men ikke defineres« (s. 7). I overensstemmelse hermed »er afsnittene her [i første del] ikke ordnede i en nummerfølge: man kan begynde hvor som helst i teksten, springe rundt i den og læse i en hvilken som helst retning, tilsammen vil afsnittene stumt pege mod det nærværets usigelige felt, der umuligt kan tematiseres direkte« (s. 7).

Vel er det rigtigt, at afsnittene ikke er ordnet i nummerfølge. Men de er faktisk ordnet i rækkefølge. Rækkefølgen er blot etableret med sproglige markører. Et par eksempler: På side 18 begynder et afsnit: »Ingen af disse kunstformer [...]«. Hvis man ikke har læst de foregående afsnit om netop »disse« kunstformer, er sætningen og afsnittet meningsløse. På s. 37 begynder et afsnit »Men« og markerer dermed tydeligt den lineære læseretning. Nu kunne man sige, at nok hænger nogle af afsnittene sammen, men første del som helhed har den fragmenterede fremstilling som princip. Det er rigtigt for så vidt, at poetikken er mere opbrudt end en tekst som f.eks. den nærværende. Men



faktisk er poetikkens første del også tematisk ordnet i kapitelagtige grupperinger.¹¹ Disse kapitler holder ikke vand 100 procent, men næsten og nok til sammenholdt med brugen af sproglige markører og antydningen af komposition at kunne bruges som afvisning af indledningens påstand om kongruens mellem det uudsigelige indhold og den fragmentariske form.

Pointen er, at det, Thomsen skriver om i sin indledning, må være *digtenes* forhold mellem indhold og form. *Mit lys brænder* er en fremstilling af den unge Thomsens poetik. Denne fremstillings første del forsøger netop ikke hverken at sige eller omklamre det, der ikke kan siges. Poetikken reflekterer derimod, henviser, prøver at bestemme forholdet mellem Thomsens digte og det intet, de både kommer af og vil tage læseren tilbage til. At benævne det forhold, at sproget grænser op til intet, og at det er de Virkelige Digtes opgave at nærme sig den grænse, indebærer jo ikke, at man forsøger at gøre sig til talsmand for Intet. Og derfor må man fastholde poetikkerne, når de vakler og søger ind i poesien: det lader sig faktisk gøre at etablere en slags »væbnet neutralitet«¹² i det poetologiske sprog mellem skaberevnens suggestive penneføring og eftertankens mere firkantede tastaturmanøvrer.

Uden afstanden mellem den sproglige fremstilling og det, den er fremstilling om, maser poetikken sig nemt ind på poesien og bliver »det triste *programdigt*«, som Thomsen undsiger i sin indledning (s. 8). Uden poetikkens væbnede neutralitet kan poetologen forvandle sig til det uudsigeliges ypperstepræst. Thomsen lægger i indledningen an til at blive poesiens Phytia, der siddende på sin trebenede skammel (se diagrammet s. 58) beruses af sine romantiske fragmenter for at udsige det, ingen andre kan sige noget om. Så galt går det altså ikke – førend i anden del. Men det vender vi tilbage til.

Poetikkenes første del etablerer en både suggestiv og stringent bestemmelse af den unge Thomsens poetiske projekt, men fremstillingen yder ikke sprogets indholdsside retfærdighed. For Thomsen glemmer, at når han vil »rejse bort fra sproget – ind i det sprogløse« (s. 28), må denne rejse foregå gennem sproget. Det sprogløse i dets mange benævnelser må ytre sig i og nås gennem den sprogligt formidlede virkelighed. Det betyder, at digtet er meget mere afhængigt af sit indhold, end Thomsen vil være ved. Poetikken polemiske energi tillader simpelt hen ikke, at indholdet får, hvad indholdets er.



Kun ved at være helt nihilistisk kan poesien blive en værdi *i sig selv*, fordi den hermed undlader at betegne, referere eller gestalte værdier, der ikke udgøres af dens egen praksis. (s. 22)

Thomsen er her højholtsk indtil det bogstavtro i sit opgør med budskabsfiksering og brugskunst. Men Højholts poetikker går dybere end Thomsens, hvad angår sammenhængen mellem sprogets forestillingsindhold og de intethedsoplevelser, der er digtenes projekt: »[...] dagligsprogets forestillinger er en betingelse både for tekstens karakter af skabelse og dens muligheder for kommunikation med læserens grundlæggende sprogoplevelser der jo netop hidrører fra dagligsproget«. ¹³ Vejen ned til kroppen går for læseren gennem bevidstheden, for der er ikke andre veje, et sprogligt kunstværk kan gå.

Første del af *Mit lys brænder* interesserer sig umådeligt for, hvilken effekt digtet skal have på læseren. Men hvordan denne effekt kommer i stand, kan poetikken ikke beskrive ordentligt, både på grund af den polemiske krudtrøg og på grund af den spatiale metaforik. »Nærværet« bæres jo af billedet af beskueren, der stående foran kunstværket af kunstværket ledes tilbage til sig selv, oplever sig selv stående dér lige på dét tidspunkt foran et andet objekt i tid og rum. Et digt er imidlertid ingen genstand, det findes kun i den allermest banale forstand i tid og rum, nemlig som sorte tegn på papir. Men fordi digte er netop bevidsthedsprodukter, kan de simulere rum i læserens bevidsthed. ¹⁴

Ikke døden eller memento mori?

Anden del af *Mit lys brænder* hedder »Døden« og består af 36 nummerede afsnit. Da disse er længere end afsnittene i første del, er anden del mere end dobbelt så lang som første. Kompositorisk er der ikke den store forskel, idet afsnittene falder i grupper med indbyrdes sammenhæng vekslede med mere enkeltstående og fragmentagtige afsnit. Anden del ligger indholdsmæssigt klart i forlængelse af første, som præciseres på nogle afgørende punkter. Men hvor første dels sidestilling af digt og krop i rum etablerer en bestemt poetik, bevæger anden dels sidestilling af digt og liv i tid sig gradvist fra poetik til eksistensfilosofi.

Om forholdet mellem »Nærværet« og »Døden« skriver Thomsen i indledningen:



I min videre bearbejdning af artiklens [første dels] synspunkter viste det sig snart, at en ny og anden tekst lå umiddelbart under dens begreber og lige bag dens mange hjørner. Denne udgør bogens anden del: "Døden". (s. 6-7)

Jeg har ladet dette citat strukturere nedenstående gennemgang af »Døden«. Først skal det vises, hvordan Thomsen færdiggør første dels nærværspoetik, dernæst drejer det sig om hans intense optagethed af døden. En interesse der kuldsejler poetikkens anden del, men som også peger frem mod de senere digtsamlinger.¹⁵

Kroppen er paradigmet på form, fordi det helt elementært er den kropslige selvoplevelse, der konstituerer den mest grundlæggende betydning overhovedet, nemlig forskellen mellem indre og ydre, mellem dét der omfattes af formen og dét, der ikke gør, ligesom det kun kan være kropsoplevelsen, der oprindelig har oprettet og til stadighed nyopretter forestillinger om vækst, volumen, substans, konsistens etc. (s. 49)

Sådan begynder anden del, og man kan for sig se fænomener og kognitive metafor-teoretikere nikke i takt. Erkendelsen af, at kroppen spiller en afgørende rolle for enhver betydningsdannelse indebærer mangt og meget. For det første er den traditionelle version af dualismen forkert: dualiteten går ikke mellem sjæl og legeme, men mellem uarticuleret materie – dødt stof – og menneskets verden af betydning; grænsen går altså tværs igennem den menneskelige krop. Det indebærer for det andet, at det ikke er bevidstheden, der tildeler verden betydning. Bevidstheden kommer så at sige bagefter og analyserer den betydning, verden har fået, idet kroppen i sin før-sproglige omgang med materien på én gang artikulerer den, skaber verden, og selv artikuleres som noget andet end blot og bart biologisk materiale. Al »senere« betydningsdannelse bunder i denne fundamentale kropsoplevelse. Søren Ulrik Thomsen kan da i §3 afgørende præcisere sit forehavende:

Poetikens opgave er at redegøre for betingelserne for således at objektivere det subjektive og subjektivere det objektive; at producere form og at producere *sig selv* som form. (s. 50)¹⁶

Umiddelbart efter forbindes ovenstående betragtninger med nogle påstande af en helt anden karakter: »Kroppens vilkår er, at den dør« (s. 50), skriver Thomsen. Man kan dårligt være uenig, men med dén sætning



påbegyndes en ændring af poetikken i eksistensfilosofisk retning; en ændring der knytter sig til et skift i betydningen af ordet »krop«. Hidtil har kroppen været noget formelt, nemlig selve grænsefunktionen. Og det er netop formaliteten i kropsbegrebet, der tillader Thomsen at sidestille digt og krop med hensyn til form. Nu introduceres tidsbegrebet, og dette knyttes intimt til menneskets bevidsthed om, at det skal dø. »Krop« betyder dermed ikke bare 'container', men også 'eksistens'; Thomsen vil fra nu af udlede eksistensfilosofi af poetikken og omvendt:

Døden bliver dermed poetikkens grundlæggende begreb og poesiens altafgørende betingelse. (s. 51)¹⁷

Intet havde forhindret Thomsen i alene at indføre et tidsbegreb af samme minimale karakter som kropsbegrebet i poetikkens første del, et tidsbegreb der blot omhandler varighed og ophør. Et sådant tidsbegreb havde været nok til at forsyne *Mit lys brænder* med de to afgørende bestemmelser af poetikken, som anden del præsenterer: nemlig betoningen af digtet som interval og betoningen af digtet som tilblivelse.¹⁸

Digtet som interval

Thomsen supplerer Højholts intervaltænkning ved i højere grad at betone ophøret. Digtet skal ikke kommunikere, det skal udgøre sit eget interval (Højholt) ved at tælle ned til sin egen afslutning (Thomsen). Og formålet er igen, at læseren dermed bliver opmærksom på sig selv som krop. Nu ikke bare som krop i rum, men også som krop i tid. Et stykke tilstedeværen en afmålt tid lang. Jeg understreger igen, at der i sig selv ingen grund er til at forbinde det faktum, at mennesket skal dø, med den poetik, der her opstilles. Også uden døden havde Thomsen i poetikken kunnet bestemme sine digtes virkning som en tællen ned mod nul, der samtidig »tæller mig ned på kroppens niveau« (s. 82). Det hedder ikke desto mindre i poetikkens centrale afsnit, anden dels §12, hvor alle tråde løber sammen:

Som lyset, der kun brænder, forsåvidt det brænder *ned*, skal et digt fra første linie pege på sit eget *ophør* og forløbe som en voksende præcisering af dette, fordi det hermed indskraver *døden* i sig. (s. 59)



Besjælingen af digtet (»indskriver«) er lidt af en mystifikation: det er Thomsen, der indskriver døden. Hvorfor? Fordi han som digter og poetolog er optaget af – et emne. Han har noget at kommunikere, nemlig bestemte holdninger til døden. Poetikens anden del fremlægger en normativ filosofi: den, der ikke lever med fuldt orkestreret dødsbevidsthed, lever i løgn. Sein zum Tode eller tag følgerne! – for nu at omskrive den Heidegger, Thomsen bevidst eller ubevidst lægger sig tæt op ad.¹⁹ Hvor de senere digtsamlinger digter en sådan dødsbevidsthed, det vil sige (også) fastholder den som noget, der konkret og lokalt foregår i digtet – sådan som citatet ovenfor og poetikens første del fordrer – bliver poetikens anden del gradvist mere strid i sin intolerance, der kun matches af den venstrefløjskultur, Thomsen ellers hudfletter. Alibiet for denne fremfærd skjuler sig i ækvivaleringen af ophør og død i citatet ovenfor.

Dette tavse savn

Den anden egentligt poetologiske pointe i »Døden« er formuleringen af en tilblivelsens poetik, der ser digtet som skriveprocessens sprængte og afkastede puppe. Hos Højholt hedder det med et kanonisk citat:

I stedet for, som før, at betragte og behandle det sproglige kunstværk som *resultat* af en skriven der har kunstværket som mål, kan man opfatte det som skrift, dvs som *resterne* af en skriven uden mål, men en skriven hen i mod, bort fra, ind i, ud af osv.²⁰

Thomsen tænker samme tanke, men mere dialektisk og baseret på forestillingen om et begær. Begæret driver skrivningen mod det Andet, altså udover den form, hvori begæret befinder sig. Derved ophæves i første omgang spændingen mellem formen og det Andet, og dermed også betydningen, som jo genereres af forskellen mellem de to. Men i næste omgang dannes en ny form, som Thomsen kalder »*Et genuint Tredje*« (s. 64), hvilket indebærer en forholden sig til noget nyt Andet, »nemlig dét, der ligger uden for den af transformationen nu beskrevne grænse« (s. 64). Thomsen sammenligner overskridelsen af en opfyldt form med matematiske katastrofer, ligesom han i §28 beskriver, hvor-



dan digtet »Tusindhaven« er sprunget ud af poetikkens teoretiske overvejelser.

Igen ser man, at denne indsigt på én gang kompletterer poetikken og danner afsæt for lange ekskursioner af en helt anden art. Denne gang er det begærsbegrebet, der skal fungere som gearkasse. På den ene side, nemlig den side, der vender ind mod poetikkens første del, er der tale om et psykologisk begærsbegreb. Hvad Thomsen kalder begær, hedder et sted hos filosofen Maurice Merleau-Ponty »dette tavse savn, som betydningssintentionen udgør«. ²¹ Sagnet betyder ikke noget bestemt, men består slet og ret i selve ønsket om at betyde, et begær rettet ud over Dette i retning af det Andet, det endnu uformulerede.

På den anden side, nemlig den eksistensfilosofiske, fortolkes dette begær ind i den menneskelige eksistens, idet Thomsen påstår, at begæret alene bliver en meningsfuld kraft i den menneskelige tilværelse ved at stå i forhold til det Andet; vel at mærke et Andet, der nu har døden som grundbetydning. Ligesom det var tilfældet med tidsbegrebet, gives forestillingen om begær en eksistentiel prægning ved at døden gøres til poetikkens omdrejningspunkt: poesi og eksistens lyder da samme gyldighedskriterier. Dermed får poetikken til opgave at udpege ikke bare gyldig og ugyldig poesi, men også gyldige og ugyldige tilværelsesfortolkninger. Dermed er der tale om et radikalt andet begreb om begær, nemlig en længsel efter det fatale, pludselige, sublime, der i en voldsom lysning griber ind gennem sprogets og tilværelsens almindeligheder. Anden del er præget af verdslig teologi og mysticisme, ligesom trosbegrebet indføres for at betegne begærets rettedhed hen over subjektets dødsangst mod den mulige genfødsel i en ny og højere form:

Således er det alene troen, der får de hidtil beskrevne poetiske former til i energiske opspring at transformeres i og som en stadigt ubeskriveligere tilblivelse. (s. 127)

Her formuleres en digterreligion af eksistentialistisk tilsnit. Troens mange favne uvished knytter sig ikke til den ukendte Gud, men til muligheden for ny tilblivelse. Digteri er blevet model for menneskelivet, og kunsten indsættes som religionens erstatning. Man må – i hvert fald hvad angår »Døden« – give Poul Erik Tøjner ret, når han konkluderer, at Thomsens projekt med *Mit lys brænder* er en »kompensationsæstetik«. ²²



Falsk bevidsthed

Thomsens eksistensfilosofi begynder med Guds død. I stedet for Gud, som var et andet sted, må mennesket forholde sig til noget andet absolut, fordi »intet kan begribes som værende-i-sig-selv« (s. 51). Dette absolute er døden, der imidlertid modsat Gud er noget dennesidigt. Heraf følger for Thomsen, dels at livet kun kan få mening ved, at den levende bevidst lever sit liv frem mod dets slutning. Dels at »ingen kan formulere sig på andres vegne« (s. 55) som det hedder med kursivernes syvtommersøm, fordi »At dø er dét, man definitivt kun kan gøre alene« (s. 51).

Ligesom digtet skal forholde sig til sin afslutning og kun sådan kan blive et godt digt, kan livet kun blive gyldigt, ved at mennesket forholder sig til døden som noget på én gang radikalt andet og bestandigt kropsligt konkret nærværende. Figuren er klassisk eksistentialistisk: den gyldige administration af begæret i en »*transformativ tilblivelse*« modstilles den ugyldige i »*konvertiv (fra)væren*« (s. 89). Men den er dybt problematisk i Thomsens udformning (og måske i det hele taget). Problemet er, at Thomsens eksistentialisme er viklet sammen med en teori om betydning. Poetikens første del bruger et begreb om det Andet nogenlunde i betydningen »det endnu uformulerede«, som begæret rækker ud efter. Denne udlægning rækker langt ind i anden del, men samtidig gøres døden her til paradigmet på det Andet (§6 og §21). Dette er uholdbart af flere grunde. For det første, hvilket skulle være godtgjort ovenfor, vokser eksistensfilosofien ikke med nødvendighed ud af poetikkens teori om betydning. For det andet er brugen af døden i sig selv problematisk. Det Andet er jo på én gang noget absolut enestående – det sublime eller det der »ikke lader sig opleve«, som det hedder i indledningen (s. 7) – og paradigmet på en række andre andetheder eller forskelsrelationer. Tanken er vel, at mennesket i sine relationer med andet og andre i virkeligheden forholder sig til døden,²³ men dermed har Thomsen gjort sig selv til en slags statholder for det sublimes manifestationer, en ideologikritiker, der udpeger falsk bevidsthed i forhold til det egentligt virkelige – som heller ikke han ved, hvad er. Som Sokrates kan han vende sin ikke-viden mod andre.

Havde Thomsen stået ved døden som et emne, ville resultatet måske have stået distancen langt ud i retning af det universelle.²⁴ Men fordi



døden skal vokse ud af nærværet, og poesien hævdes afledt af eksistensens inderste væsen; fordi digteriet skal fungere som eneste gyldige model for, hvordan livet skal leves; så kommer en stor del af »Døden« til at fremstå som en rørende, påståelig og tragisk betydningsimplosion, der efterlader læseren med en mærkelig fornemmelse af selvbiografisk ressentiment – som om dele af *Mit lys brænder* er en stum bekendelse.²⁵ I tomheden synger en elegisk tone, der først får endelig form i *Hjemfalden* (1991):

Hvis du i en af de første bussers
mægtige kapper af regn
passerer mit vindue, så vil du se
et indrammet, sitrende billede af
utrøstelighed og voldsom koncentration.²⁶

Ind i landskabet en rose

Hvad handler en poetik om – det øvrige forfatterskab, digtning i det hele taget? Henviser den overhovedet? Gode spørgsmål, der er værd at stille, selvom de ikke lader sig besvare entydigt.²⁷ Her til slut skal jeg kort omtale digtet »Tusindhaven« (s. 104-05) og dets sammenhæng med resten af *Mit lys brænder*.

Tusindhaven

Op gennem den varme regn
 driver aftenens smeltede sange
på din lette hånd flyder nellikers tunge folder
a wild gardenia lyser i faldet
a wild gardenia falder i lys
fra et sølvskarpt vindue på syvende sal
strømmer Det Vidunderlige uophørligt ud gennem mørket
i Tusindhavens blodfyldte blomstring
ligger en rå diamant i den smattede jord
blå årer iler under lårets hvide hud
 blidt foldes øjenlåget over synets sitrende klarhed
 mundene bades i kobbersange
 tungerne indskibes vådt i hinanden
fra en fed og flækket roses åbning
løber Det Uophørlige vidunderligt ud gennem folderne
Åkander



Asters
Aralier
langt bag de grågrønne regntræer vender trafikken
i glinsende buer ud ud ud
af byens revnede centrum –
nu hælder allerede de tungeste roser
ind i en rådden, en hed og fugtig august
rå diamant
Åh,
Rå Diamant:
du skal åbne din hånd
du skal åbne din hånd:
Vis mig dit indres fugtige ydre.

»Tusindhaven« fremstår som en både vanskelig og tiltrækkende tekst. Det er ikke til at sige, hvad man egentlig har at gøre med, men smukt er det. Vi er vistnok i storbyen, aften og regnvejrr er det i hvert fald, årstiden sen og hed sommer. Til trods for storbykulissen er digtet spækket med henvisninger til have eller park, men det er ret tydeligt, at der er tale om en litterær topos, nemlig den erotiske have tilføjet regnvejrr og allehånde safter, snarere end et konkret sted.²⁸ En topos rumliggør i sagens natur. Det karakteriserer imidlertid Thomsen, at hans topologisering også foregår på det formelle, konkrete plan; teksten er et landskab. Der jongleres med rummets akser: op/ned, ind/ud. Disse jonglørnumre med helt basale erfaringer af rum og tyngdekraft hænger selvfølgelig sammen med teksternes betoning af den erotiske rus, men eksemplificerer jo også på det smukkeste poetikkens nærværsevangelium. Her er virkelig tale om et »sprogligt rum, man kan gå ind i og straks, når det står fuldt opført, må forlade« (s. 29). Digtene er selvsagt en meddelelse af en slags, men hele fidusen ligger i meddelelsens opbygning, dvs. virkning. Thomsens stilistik skanderer stoffet til et landskab, som nok kan genfortælles, men ikke dermed genopleves.

»Tusindhaven« er stærkt præget af assonans, allitteration og en hel opvisning af gentagelsesfigurer, hvor især modsætningsfigurerne er påfaldende.²⁹ Digtet kulminerer efter en traditionel anrøbelse med »Åh« og det hele i linjen »Vis mig dit indres fugtige ydre«; her er der daktylisk gangart, stærk vokalsamklang og antitetisk opbygning. På en vis måde bytter stof og form plads i den linje. Den indholdsmæssige antitese er model for digtet som et rumligt mønster, hvor elementerne



konstant gentages, varieres og bytter plads, mens den valsende rytme og assonante velklang flyder sammen med den frydefuldt erotiske stemning. Man kan se digtets gådefulde kernemetafor, den rå diamant, i den sammenhæng: på én gang en hård, krystallinsk størrelse, kvinde-kønnet og navnet på den elskede elskende, Rå Diamant med stort.

»Tusindhaven« rejser sig som »et fyrtårn af hensigtsløs skønhed«³⁰ over den psykoanalytisk prægede eksistentialisme, Thomsen er ved at formulere på det sted, hvor digtet står. §27 handler om, hvad der sker den usalige, der viger tilbage fra »den krævende transformative tilblivelsesformulering« (s. 100). Ham eller hende venter den »*processuelle løsgørelse fra kroppen*« (s. 103). Derefter er der en halv blank side, og så kommer digtet – uden for nummereringen. I §28 fortæller Thomsen, at skrivningen af »Tusindhaven« var et eksempel på »et energisk opspring til en *ny tekstpraksis*«, altså et eksempel på dén vellykkede transgression af en opfyldt form i retning af en anden, som er Thomsens model for autentisk livsførelse, det der s. 89 hed »transformativ tilblivelse«. Det er uklart, om §27 så konkret er den afbrændte raketrampe for digtet, eller om Thomsen blot generelt giver et selvoplevet eksempel på opspring til ny tekstpraksis. Da der absolut ingen sammenhæng er mellem digtet og §27, må læseren gå ud fra det sidste.

Selvom Thomsen også i anden del udlægger nogle af sine egne digte, vil jeg gøre denne manglende sammenhæng eksemplarisk. Første halvdel af poetikken, og her medtager jeg den del af »Døden«, der færdiggør »Nærværet«, er tydeligt i dialog med Thomsens tidlige forfatterskab. Trods den polemisk bestemte uvilje mod at give indholdet, hvad indholdets er, har Thomsen på en langtidsholdbar facon gjort boet op efter sit eget ophold i firsernes blå rum. Der er vitterligt tale om vellykkede eftertanker. Derimod vokser afstanden i poetikkens anden del mellem de lyriske tekster, der repræsenterer forfatterskabet i øvrigt, og så den eksistentialisme, der her formuleres. Skulle man læse Thomsen med hårene, ville man sige, at det jo bare demonstrerer den tilblivelsespoetik, det hele handler om, idet »Døden« er udgangspunkt for et opspring til en ny tekstpraksis, de kommende digtsamlinger.³¹ Jeg tenderer mere uelskværdigt mod at mene, at dødekulten i anden del af *Mit lys brænder* ikke er en opfyldt og eksploderet form, men et ikke ganske vellykket forsøg på at nærme sig et emne, som hverken form eller forfatter i 1985 var voksent. Dermed har jeg markeret min position i for-



hold til følgende gode spørgsmål: »Kan der stå noget i en poetik, som ikke passer?«. ³² Det er muligt, at »kunst ikke har noget med sandhed at gøre«, ³³ men *er* en poetik kunst, eller vakler den bare i kunstens retning, når der bliver for kedeligt i teorien?



Jon Helt Haarder: Et billede af utrøstelighed og voldsom koncentration (s. 165-181)

1. Parafraseret efter Fr. Schlegels »Athenäum Fragment 116«, *Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe* bd.II, Paderborn 1967, s. 182.
2. Undertitlen på Søren Ulrik Thomsens anden poetik, *En dans på gloser*, der først udkom som to artikler i *Kritik* 110 1994, og 116 1995, og siden blev udgivet samlet i 1996.
3. Jeg har andetsteds forsøgt at fastholde de analytiske problemer, moderne poetikker rejser. Se Jon Helt Haarder: »Ville De turde købe en brugt bil af denne genre. Omrids af udkast til fragmenter af skitser til en poetik-manual«. Artiklen kan hentes på <http://www.ou.dk/hum/jhh/poetikartikel.html>
4. Bemærk at Christina Hesselholdt bruger samme genrebetegnelse om sin bog *Hovedstolen* (1998), vel for at gemme sin tekst for nyfiken biografisme i fiktionens skov.
5. Se Thomsens artikel »Farvel til det blå rum«, *Kritik* 91/92 1990, genoptrykt i *En dans på gloser*, Kbh. 1996. Se tillige Laust Kristensen: »Tilpasningens strategi – en vurdering af Søren Ulrik Thomsens digteri«, *Nordica* 8 1991, s. 111-133. Thomsen er også inde på emnet i Peter Øvig Knudsen: *Børn skal ikke lege under fuldmånen. Forfatterportrætter*, Kbh. 1995, s. 110 ff.
6. Modtagelsen kan studeres i følgende aviser og tidsskrifter:
Aktuelt 14.8.1985 (Stig Dalager), *Berlingske Tidende* 13.5.1985 (Jørgen Johansen), *Frederiksborg Amts Avis* 8.5.1985 (Camilla Christensen), *Fyens Stiftstidende* 21.5.1985 (Bo Hakon Jørgensen), *Information* 30.4.1985 (Erik Skyum-Nielsen), *JyllandsPosten* 14.5.1985 (Bo Green Jensen), *Kristeligt Dagblad* 28.5.1985 (Henrik Wivel), *Kultur og Klasse* 52 1986 (Martin Zerlang), *Land og Folk* 26.9.1985 (Peter Gregersen), *Politiken* 1.5.1985 (Anders Rou Jensen), *Politisk Revy* 483 1985 (Carl Steen Pedersen), *Vinduet* 4 1985 (Terje Dragseth), *Weekendavisen* 17.5.1985 (Niels Højlund).
7. *Information* 2.10.1987.
8. Hans-Jørgen Nielsen: *Fodboldenglen*, 1979, s. 214. Sæt citatet som et digt, og det er 'firserlyrik'.
9. Søren Ulrik Thomsen: »Lyrik og politik«, *Politiken* 5.4.1989, optrykt i *Det blå rum, Søren Ulrik Thomsens digtning*, red. Claus Westh, Kbh. 1994.
10. Hvilket fremgår tydeligt af artiklen »Gå aldrig længere end alt for vidt«, *Luftskibet* 1 og 2 1982, hhv. s. 34-47 og s. 44-56. Der er tale om et lidt Adorno-agtigt forsvar for den hermetiske kunsts implicite kritik af enhver magt – borgerligt-kapitalistisk eller kommunistisk.
11. Inddelingen kan trækkes op med overskrifter og nummereringer af afsnittene:
 1. kapitel: Skulpturelle metaforer (1-5). Kapitlet etablerer sammenhængen mellem den minimalistiske tradition inden for skulptur og Thomsens poetik.
 2. kapitel: Polemiske positioneringer (6-14). Her lægges afstand til opfattelsen af kunst som kommunikation af et indhold.



3. kapitel: Slægtskaber (15-20). Thomsen forbinder sig med løs hånd til jævnaldrende digtere og til traditionen.

4. kapitel: Poetik i praksis (21-29). Thomsen anskueliggør med en række konkrete eksempler sine poetologiske overvejelser.

5. kapitel: Sagen, dvs. poetikken, selv (30-31). Et par længere afsnit med poetologisk selvrefleksion.

Første del afsluttes med – en slutning: »jeg er her fordi jeg er her« (s. 45), lyder det 32. afsnit.

12. »En skønlitterær forfatter som vil ytre sig ræsonnerende/refererende tvinges måske til at oprette en form for væbnet neutralitet i sit sprog«, cf. Per Højholt: *Cezannes metode*, Kbh. 1967, s. 6.
13. Smst., s. 45.
14. Ser vi et øjeblik på den unge Thomsens digte, er specielt *City Slang* (1981) præget af en næsten konfrontationsæstetisk ophobning af ord knyttet til en monumental storbyfascination, som Thomsen da heller aldrig har lagt skjul på (jf. »Vejen mellem to skoler«, *Min skolevej*, Kbh. 1989, genoptrykt i *En dans på gloser*). *City Slang* er en effektiv rumsimulator, der med en kombination af indhold – storbyens rum – og form – især gentagelsesfigurer – vækker kroppen indefra og sender læseren på rejse ind i et helt abstrakt rum, hvorfra det bliver »muligt fra kroppens *point of view* at gense sjælen«, som det hedder med en berømt formulering (»Farvel til det blå rum«, her citeret fra *En dans på gloser*, s. 125). Denne indsigt er i øvrigt diskret til stede i poetikken, nemlig i kernecitatet fra s. 28, hvor det i en parentes hed »men hver gang på en kvalitativt *ny* måde«. Digtene er jo netop forskellige, realiserer hver gang mødet mellem sprog og sprogløshed på en ny måde. Af samme grund kan et godt digt ikke skrives to gange. Den destruktive vej mod det sprogløses abstrakte rum må bestandigt lægges ad en ny rute gennem sproget, da den foregående som realiseret betydning jo allerede er en del af samme sprog. Peter Stein Larsen mener i øvrigt, at konfrontationsmodernismen udgør forfatterskabets rødde, se *Digtets krystal*, Kbh. 1997, s. 55 ff. Det er nu nok at overdrive, men storbyen som stof var bestemt af afgørende vigtighed for den unge Thomsen. Stein Larsens bog er en lettilgængelig gennemgang af en række moderne danske poetikker og deres placering i forfatterskaberne. I »Lys, vand og digte« foretager Frederik Stjernfelt med udgangspunkt i *Nye digte* en god analyse af Thomsens rum-æstetik (*Kritik* 82 1987, s. 99-112, genoptrykt i Stjernfelt: *Rationalitetens himmel og andre essays*, Kbh. 1997).
15. Se også Neal Ashley Conrad: »Rosen, dansen og klokken. Om døden og vanitasmotiver i Søren Ulrik Thomsens "Hjemfalden"«, *Spring* 10 1996.
16. Niels Egebak taler om »semiotiseret og semiotiserende kropslighed«. Se hans »Poesi og kropslighed – nogle refleksioner over Søren Ulrik Thomsens "Mit lys brænder"«, *Kritik* 110 1994, s. 23-30. Artiklen er en fortrinlig redegørelse for det fænomenologiske perspektiv i Thomsens poetik, og den fremhæver problemerne i Thomsens manglende sondring mellem det Andet og den Anden.
17. Formuleringen er et ekko, men med en sigende drejning: »*Varighed* er et afgø-



rende kunstnerisk problem«, skrev Højholt i *Cezannes metode* (s. 23) – min kursivering.

18. Selvom Thomsen siden hen har fastholdt døden som »poesiens altafgørende betingelse«, så spiller den klart en mindre rolle i *En dans på gloser*. De indledende bestemmelser af forholdet mellem værk og proces, og mellem stof og form, har således ikke brug for døden. Om Højholt hedder det, at opfattelsen af denne som indholdsløs showdigter er helt forkert. Højholts digte er (også) »voldsomme livtag med død, sex og rædsel« (s. 180). Måske kan man sige, at døden i overgangen fra første til anden poetik er ved at skifte status fra formel betingelse til eksistentielt stof.
19. En anden inspirationskilde kunne være Lacan, der direkte citeres før og i digtet »Det er dét, det handler om«. Der ligger klart en slags tab eller død i den symboliske ordens betydningsskabende afstand mellem ordet og tingen. Bemærk i øvrigt, at Lacan har et begreb for den konkrete anden (med lille a).
20. *Intethedens grimasser*, Kbh. 1972, s. 146.
21. Citatet er fra *Signes* (1960), her citeret fra det af Per Aage Brandt oversatte udvalg *Tegn*, Kbh. 1969, s. 147. Formuleringen svarer til det, Merleau-Ponty andetsteds kalder »talende tale« (smst., s. 71).
22. Poul Erik Tøjner: *Poetik – at tænke med kunst*, Kbh. 1989, s. 144. Tøjners bog gennemgår fire centrale danske poetikker set i forhold til moderne filosofisk æstetik.
23. For mig at se kan døden aldrig være figur for andet end døden, netop på grund af dens unikke karakter. Faktisk burde Thomsen operere med *tre* kategorier: den Anden, det Andet og Døden, idet relationen til disse tre størrelser er kvalitativt helt forskellig. I det første tilfælde gælder relationen et ligedannet system, i det andet omverdenen og i det tredje systemets endeligt – for nu at tale systemteoretisk. Se også *En dans på gloser*, s. 94.
24. Nu kunne man indvende, at Thomsen forklarer, at han nødvendigvis må skrive absolutistisk, fordi kun absolutismen afsætter det »Point Blank« – altså en ny mulig form – som interesserer ham (se s. 42). Men dette må gælde *digtene* og ikke poetikken. Poetikken skal derimod eftertænke dette forhold. Sådan læser Egebak også Thomsen i *Kritik* 110 1994. Han indsætter på s. 26 direkte »digt«, hvor Thomsen skriver »artikel«.
25. I Claus Beck-Nielsen: »Det urokelige«, 1996, fremstilles hypostaseringen af ensomheden i *Det skabtes vaklen* som et selvbiografisk ressentiment. Artiklen er ikke publiceret, men kan hentes fra mine hjemmesider på <http://www.ou.dk/hum/jhh/Claus.html>. Se også *Børn skal ikke lege under fuldmånen*, s. 97-98, hvor Peter Øvig Knudsen borer i det samme.
26. Søren Ulrik Thomsen: »Hver morgen står jeg en time tidligere op«, *Hjemfalden*, Kbh. 1991, s. 34.
27. Peter Stein Larsen opfordrer til, at man læser moderne poetikker som »forfatterskabsnøgler« (*Digtets krystal*, s. 50). Efter min mening må dette være én blandt flere tilgange.
28. Der nævnes seks forskellige blomster foruden »blodfyldt blomstring« og smattet



jord. Opremsningen af diffust associationsrige blomsternavne – »Åkander / Asters / Aralier« – gør det nærliggende at tænke på J.P. Jacobsen i almindelighed. Den erotiske aftenstemning kunne i særdeleshed minde om »I Seraillets Have«. Linjen »nu hælder allerede de tungeste roser« ekkoer Johannes V. Jensens »Nu breder Hylden / de svale Hænder«. Endelig er nogle af blomsterne og hele sceneriets vådhed forbundet med kvinden og hendes køn. Have, væde og erotik danner et fælles område, Tusindhaven.

29. Den biografisk interesserede kan notere sig, at Thomsens indvielse som digter faktisk hænger sammen med opdagelsen af kiasmens muligheder, se *Børn skal ikke lege under fuldmånen*, s. 108.
30. *En dans på gloser*, s. 27.
31. Det gør han selv i *En dans på gloser*, s. 32 ff.
32. Frederik Stjernfelt i sin anmeldelse af Peter Stein Larsens *Digtets krystal*, *Weekendavisen* 17.2.1998.
33. Cf. *Børn skal ikke lege under fuldmånen*, s. 118.