



## ARTIKEL/KAPITEL 4

fra  
*Skønheden er en gåde. Søren Ulrik Thomsens  
forfatterskab, Vindrose, 2002*  
af  
Neal Ashley Conrad Thing:

### **KROPPEN, SKRIFTEN OG EKSTASEN**

- om *Ukendt under den samme måne* (1982)

#### **Omslagsbillede i sort/hvid**

Bogen er sort, bogstaverne røde. Det refererer til blodet, fordi bogen handler om ekstatiske, mystiske og seksuelle oplevelser med kroppen i centrum. Munden på "City Slang" henviser til sproget, nu er det hele kroppen. Fotoet er af Nina Sten-Knudsen og Berit Jensen, det er mig, der hænger i min blå læderjakke. Det hele er en rekonstruktion af tarotkortet "Den hængte mand". For i den mystiske oplevelse kaster man sig ud i det ukendte ligesom i samlingens titel. Billedet er lavet ovre i Østre Anlæg, i pergolaen, i rosenhaven. Den dag var der to små drenge, der gemte sig i et buskads, hvor de lurede. Pludselig udbrød den ene oprømt: "Hold kæft, de er ved at hænge en mand!" Og de havde jo ret. Tænk, hvis jeg var faldet ned. Jeg ville have brækket nakken. Det var sindssygt.

– Søren Ulrik Thomsen, *Berlingske Tidende*, 22.3.2001.



## *Zoom*

Søren Ulrik Thomsens anden digtsamling, *Ukendt under den samme måne* (herefter: *Ukendt*), er betydeligt mere mystisk-ekstatisk og stilhedssøgende end *City Slang*. Ganske vist placerer flere af bogens digte sig i umiddelbar forlængelse af *City Slang*'s sansninger af byens rum. Men nu er det *kropsoplevelser*, særligt de indre, der er i centrum for digtenes spirituelle og erotisk-seksuelle afsøgninger. Kunne man, trods splittelse og afstand mellem subjekt og omverden, spore tilblivelsen af en kropslig subjektivitet mod slutningen af *City Slang*, har man i *Ukendt* at gøre med en fysisk begærlig krop og et mættet psykisk rum. Med bogens indledende citat af digteren Svend Johansen, "Men kun eet er fornødent/ Nærvær ...", er det kort sagt det *kropslige nærvær*, Thomsen giver sprog.

## *I den omvendte verden*

Bogens forsidebillede er taget af billedkunstnerne Berit Jensen og Nina Sten-Knudsen i Østre Anlæg i København. De studerede på daværende tidspunkt ved Akademiet. Fotoet viser Thomsen som det tolvte tarotkort, "Den hængte mand". Det demonstrerer en omvendning af værdier, som fremgår af, at det sansende subjekt ser alting omvendt eller skævt, fra surrelle vinkler, akkurat som samtlige af digtene i *Ukendt* gør. Tarotkortet "Den hængte mand" repræsenterer en koncentreret erkendelsestilstand, en tilstand af yderste klarhed og ekstatiske lykke - som på billedet antydes af det drømmende ansigt med lukkede øjne og en let åben mund. Man kunne tolke det sådan, at der netop sker en tømning - at kroppen tømmes for værdier, for indhold, refleksion og bevidsthed. Det hele forsvinder ud af munden forned.

Bevægelsen nedefter markerer vejen ud af det materielle og timelige i retning af en hengivelse til spirituelle værdier og en



åndelig livsanskuelse.<sup>1</sup> Der er en betingelsesløshed over billedet, ligesom der er noget kompromisløst over at kaste sig ud med hovedet først, at lade sig hænge op i ét ben. Det kræver beslutsomhed og handlekraft at overgive sig så absolut til dybderne i sig selv. Men handlingen er ikke overilet, den er fundamentalt forbundet med troen og fantasien, der holder ham fast, og som samtidig gør ham ekstatiske, fordi han opdager dybder åbne sig indefra. For den hængte mand er der klarhed, fred og fylde i sigte.<sup>2</sup>

Det er ikke kun forsiden til *Ukendt*, der refererer til "Den hængte mand", selve tarotkortet er også gengivet i sin oprindelige form i begyndelsen af bogens midterafsnit af samme navn. Men at midterafsnittet har samme titel som kortet betyder ikke, at de skal opfattes som et og det samme. Kortet "Den hængte mand" har sin egen betydning i den tarotkort-kontekst, de optræder i, når kortene lægges, mens Thomsens afsnit "Den Hængte Mand" rummer 6 digte, der hver på sin måde udtrykker aparte omvendings- og overskridelsesoplevelser med affinitet til kortets symbolske og betydningsmæssige indhold. Thomsen har tydeligvis brugt kortet som afsæt såvel for det poetiske sprog som de tilstande, han har forsøgt at indfange og sætte på spil i en kropspoetisk praksis.

Ophængt i nutidigt storbyoutfit - med cowboystøvler, cowboybukser med lapper og bælte samt læderjakke - danner den tarot-hængte Thomsen forbindelse mellem de jordiske værdier og universet. Han *hænger* ikke i almindelig forstand. Han må antagelig bruge en del kræfter og energi på at komme til at se afslappet ud!<sup>3</sup> Når man vender bogen om, ser det næsten ud som om han står oprejst i salig fryd.

Samtidig markeres en hengivelse til det ubevidste og til nødvendigheden i at vende rundt på og gøre op med enhver vaneforestilling. Det er en hengivelse til det ukendte og dermed uventede og overraskende. På det digteriske plan markerer tarotkortet kravet om at holde op med at tænke dualistisk og spille betydningsmæssige modsætninger ud mod hinanden - en dualisme, som er typisk for det vestlige moderne menneskes måde at tænke på. Men, som Thomsen påpeger i *Mit lys brænder*, handler tarotkortet tillige om at svinge sig op på selvhenvisningens metaplan, hvilket let kan gå galt:

Kommer kortet imidlertid omvendt ud på bordet (altså en mand på hovedet på hovedet!), betyder det netop sindssyge; "he hangs



by the thread of his wild fantasy”, som Alfred Douglas dramatisk udtrykker det. Men har man først én gang overskredet dualismen og er kommet op på meta-planet, er der ingen vej tilbage men, for mig at se, heller ingen *intellektuel* vej frem, fra dette sted, der *må* forlades, hvis ikke man vil gå i stå og i stykker. Denne artikel er på en måde helt bogstavelig gået i *stykker*. Kortets centrale pointe er nu, at man (...) helt må opgive enhver ambition om en intellektualitetens sikkerhedsgivende sammenhæng og stringens, og blot kaste sig ud i sit projekt, overgive sig til *modet* og *troen*. Som samme Douglas smukt udtrykker det; ”he hangs safely suspended by the knot of his own faith.”<sup>4</sup>

Endelig handler kortet “Den hængte mand” også om den relativitet, som indfinder sig på præcis det tidspunkt, hvor

man opgiver at tænke dualistisk, når man holder op med, inden for sprogets system af interne relationer, at opstille og spille betydningsmæssige modsætninger ud mod hinanden, men stumt eller plaprende lader dem ”gå op” ved at lade dem ”gå op i” og dermed virkeliggøre og udslette hinanden.<sup>5</sup>

Det er denne dobbelthed i én og samme bevægelse mellem at virkeliggøre og udslette, tilblivelse og ophør, som Thomsen finder ekstrem spænding i, og som han tilstræber med digtene i *Ukendt*.<sup>6</sup>

Påvirket af såvel østlig filosofi - mystik og zenbuddhisme - som den amerikanske skulpturkunst, *minimal art*, søger Thomsen med *Ukendt* at ophæve spaltningen mellem væsen og fremtræden, mellem subjekt og objekt, jeg’et og du’et/omverdenen.

Den amerikanske *minimal art* er en skulpturkunst, og denne kunst er stærkt påvirket af østlig filosofi, mystik ikke mindst. Noget af det mest karakteristiske ved *minimal art* er intentionen om at ekskludere jeg’et og søge mod overskridelse af modsætninger gennem enhedsoplevelser. Det er altsammen træk, der kendetegner mystikken.

### *Mystikoplevelsen*

Den mystiske oplevelse<sup>7</sup> præges af enhed og forening, erkendelsen af en virkelighed uden for tid, samt visioner og auditioner: dvs. sanseoplevelser. Disse grundtræk giver Thomsens digte udtryk for.



En vigtig hensigt med digtene er at formulere nye former for sanseoplevelser. Ligesom i mystikoplevelsen indtager paradokset en vigtig plads i digtene, idet de på samme tid udtrykker både nærvær og fravær, fylde og tomhed, bevidsthed og ubevidsthed - som i det ubetitlede digt med førstelinien "Længslen forsvandt" (s. 21), hvor subjektets lettelse over at være sluppet af med en længsel bliver for tung.

Selve den mystiske tilstand og oplevelse er notorisk uforklarlig. Det er derfor, mystikere og digtere gentagne gange tyer til metaforiske og metonymiske udsagn for den. I stedet for - som i *City Slang* - at fastholde komplekse, spændingsfyldte oplevelser af fremmed- og identitetsløshed og at orientere sig gennem afstandsforhold til de givne omgivelser, gælder det nu for Thomsen om at ophæve afstandene til omverdenen ved at få den ydre og den indre verden til at gå momentant i ét. Det er en af de vigtigste ambitioner med digtene, hvilket digtet "I ét nu" (s. 38) demonstrerer til fulde. Et af de vigtigste digteriske eksperimenter er forsøget på at få flere elementer - lys og mørke, kulde og varme, det flydende og det faste - til at virke sammen i en metonymisk betydningsgliden, iværksat og opretholdt af aktive verber.

I "I ét nu" udtrykkes subjektets byvandring som en indre kropstilstand. Bevægelsen går rykvis indefter i kroppen. Idet eftermiddagens "lys" sanses, konstaterer subjektet, at det er aften, vandrende i den blå læderjakkens kølighed, og dernæst intoneres kroppens indre blodhede rum af styrtende væsker (med ydre seksuelle allusioner), hvorved subjektet går i ét med sin egen tilstand. Derfor er der intet jeg til stede. Jeg'ets udeladelse eller undertrykkelse skyldes Thomsens digteriske bestræbelse på at åbne og udfolde subjektivitetens rum som en tilstand, og at etablere en væren, der hele tiden kan forandre sig. Digtets øjeblikserkendelse kan sidestilles med både zenbuddhismens satorioplevelse og mystikkens enhedsoplevelse. Det er to forskellige slags sanseoplevelser, hvor satorioplevelsen er mindre omfattende og gennemgribende end mystikkens unio mystica:

Går i lys og slår aftenen an  
går i blåt og slår kølighed an  
går i krop og slår blodheden an  
går i blod og slår styrtsøer an  
går i styrt og slår fra og slår til



går i nat  
går i et.

Men hvad er unio mystica? Det er det latinske ord for den mystiske forening, en kulmination, hvor selvet sammensmeltes med altet og guddommen. Det gælder især inden for den kristne mystik. Sagt under ét er unio mystica åbenbaringens erkendelsesøjeblik, hvor de tidligere omtalte skel og dualismer forsvinder og man enten opnår kontakt med sjælens urgrund, forenes med Gud, eller får kosmiske glimt af evigheden. Idealet for mystikkens tredelte erkendelsesvej - renselse (undertrykkelse af jeg'et), meditation, kontemplation (fordybelse) og vision (åbenbaring) - er netop unio mystica.

Søren Ulrik Thomsen anvender ikke så meget mystikkens specifikke teknik. Han søger, som antydnet, mod analoge enhedstilstande af forskelsløs realitet, der kun kan indfinde sig, når man vender opmærksomheden ind mod sig selv i en fastholdelse af det individuelle.

Men ligesom mystikken ikke sætter den totale indadvendthed højere end den totale udadvendthed, rækker digtene i *Ukendt* begge veje. For mystikeren såvel som for Thomsen i denne bog gælder det om hverken at fortabe sig udad i verden eller indad i sjælen. Og som tilfældet er i *Ukendt*, er det ikke digtenes specifikke retning den ene eller den anden vej, der er afgørende for Thomsen, men at etablere sans- og enhedsoplevelser, der indbefatter *både* den indre og ydre oplevelse i ét. Det indre og det ydre ses som to forskellige døre, der imidlertid fører til det samme rum. Eksempelvis har den japanske haiku-digtning anvendt naturmeditationer i samme grad, som den har stirret efter det indre lys.

Den tyske kristelige mystiker Meister Eckehart (ca.1260-1327) har optaget Thomsen stærkt, både i forbindelse med skabelsen af *Ukendt* og som grundlag for poetikrefleksioner i *Mit lys brænder*.<sup>8</sup> Ikke underligt, for han indtager med sin intellektualitet en helt særlig rolle inden for mystikertraditionen. I modsætning til den overvejende sværmeriske omgang med Gud, som mystikere generelt praktiserede, fastholdt Eckehart konsekvent en forstandsmæssig vej til Gud. Han betragtes i dag som en af de betydeligste mystikere overhovedet. Aage Marcus indkredser Eckeharts hovedtanke således:



Det gælder for alle ting om helt at komme tilbage til Gud, hvorfra de er udgået, og at erkende, at de er en del af Guds væsen, ja at de er ét med Gud. Hele hans lære går ud på at fastslå vor væsensenhed med Gud og på at vise vej til vor erkendelse af og genforening med Ham. Gud selv, hævder han, er hævet over tid og rum og alle egenskaber. Han lader sig ikke fatte under nogen som helst form; tror vi, at vi har fundet Ham, er det altid kun formerne, vi har grebet, men ikke Ham selv. (...) Vor opgave bliver da at lette Gud adgangen til sjælegrunden i os, og det gør vi ved at frigøre os helt fra det ”kreaturlige”, alt det skabte. Hermed sigtes der dog ikke til ydre forhold, men det er kun en indre frigørelse for denne verdens ting, det gælder. Vi kan færdes i livet og passe vort daglige arbejde og dog have det sindelag, den indstilling til tilværelsen, som Eckehart kalder *die Abgeschiedenheit*, den store adskilthed eller afsondrethed. Når vi har nået den og har erkendt, at ”alle skabninger er det rene intet”, er vi på den rette vej. Men først ved den højeste grad af afsondrethed, den Eckehart kalder armoden, hvor endog jeget erkendes som illusion, sker foreningen med Gud: Han fødes i os.<sup>9</sup>

I en tidlig artikel om Per Højholts poesi citerer Thomsen selv fra en prædiken af Meister Eckehart, som koncentrerer sig om, at mennesket skal gøre sig til sin egen virkens sted:

Vi siger altså, at mennesket skal være så fattigt, at han ikke er eller i sig har et sted, hvor Gud kunne virke. Så længe mennesket har den mindste plads i sig, rummer det også forskelle. Derfor beder jeg Gud om, at Han vil befri mig for Gud, thi mit inderste væsen er over Gud, når vi opfatter Gud som alt det skabtes oprindelse. Thi i det i Guds væsen, hvorved Han endog er hævet over selve treenigheden, der var jeg selv, der ville jeg mig selv og erkendte jeg mig selv som, jeg er.<sup>10</sup>

Eftersom mystikeren opfatter Gud som værende Alt, er han samtidig det forskelsløse. Af den grund gælder det på paradoksal vis om at blive ét med Gud ved at forvise ham fra subjektet. På forskelsløs vis bliver subjektet således ”sin egen virkens sted”, i stedet for at være sæde for en Gud/menneske-dualitet. Mennesket bliver selv Gud. Som kortet ”Den hængte mand” implicerer, er den totale



hengivelse en forudsætning. Det synes Thomsens digter-jeg bestemt også at være klar over i bogens midterafsnit, hvor mystiske former for hengivelse, overskridelse og ophævelse afprøves gennem 6 digte, der har henholdvis seksuel ("Sol Opgang", s. 47), kropsfysisk ("12", s. 48), konkretistisk-minimalistisk ("skrå over", s. 49), spirituel ("Ophævelse", s. 50 og "Det er ikke fordi det er lyst jeg kan se", s. 51) og eksistentiel ("er det mit liv", s. 52) karakter

Men forskelsløsheden har en bagside. Inden for mystikken betegner den ganske vist det højeste stadium af indsigt og væren. Men betragtet fra en psykologisk vinkel er den forskelsløse tilstand ensbetydende med et sammenbrud i evne til at opleve sig selv i forhold til omgivelserne. Andre sider af psykosen er for øvrigt udtalt i *City Slangs* tematiseringer af radikal subjektiv splittethed. En sådan relativitet gør det så godt som umuligt at føle smerte og glæde, så verden ender med at blive betydningsløs.<sup>11</sup>

Thomsen har i *Ukendt* i betydelig grad stræbt efter at leve op til Eckeharts fordring *digterisk*, men hele tiden fra forskellige vinkler, via forskellige formelle greb for at tilvejebringe et ekstremt dirrende nærvær. Et nærvær, man hverken kan blive stående i, overtage eller leve ud, men som netop selv udgør en momentan koncentreret tilblivelse på sprogets præmisser, der udvider vores bevidsthed om den menneskelige væren.

### *Satoritilstande*

I digtenes udformning af enhedsoplevelser er det ikke Gud, men satoritilstande, der skrives frem. Satori er et japansk udtryk for en bevidsthedstilstand med pludseligt klarsyn. Satori betyder forklarelse, oplysning. Inden for zenbuddhismen er det betegnelsen for den tilstand af ren bevidsthed, hvor man ser sin egen buddhanatur, hinsides denne tilværelses relative eksistens. Satori er selve målet for zenbuddhismen, som blandt mange definitioner har bestemt den som en intuitiv skuen ind i tingene, som indebærer et vendepunkt i den enkeltes liv. Satori kan ikke fremtvinges, kun forberedes gennem meditation over paradokser. Satoriglimtet kommer helt uden varsel. Det er spontant og ubeskriveligt. Netop bestræbelsen på at nå frem til en ren bevidsthed og at meditere over paradokser er gennemgående kendetegn for de fleste af digtene i *Ukendt*.





For Roland Barthes ytrer satori sig som en lille rystelse og en forbigående tomhedsfornemmelse.<sup>12</sup> Både rystelsen og tomheden – eller rettere en tilstand af tømthed – kommer til udtryk i bogens digte. De forskellige slags satorioplevelser formuleres både i ultrakorte digte med haikulinier, der tegner sig som små sproglige meditationer, der pludselig gennembrydes af et (selvfølgelig) klarsyn: ”blæk siver over himlens papir;/ det er vinter.” (s. 43) - og i længere seksuelle forløbsdigte som "Hvad har du ventet" (s. 28), hvor satori-/ unio mystica-oplevelsen har ekstatiske og seksuelle karakterer:

(...) ventende opganges vaklende støvsøjler  
pludselig lykke slår døren ind  
halvt åbne øjne tyk varmende sæd  
opover maven brystet og halsen  
(...)

Her udløser satoriglimgtet en ekstatiske oplevelse. Ekstase er et af mystikkens midler, som subjektet kan dyrke og tilnærme sig i forsøget på at opnå den tidsophævede forvandlingstilstand.

Ekstase kommer af det græske ”ék-stasis” (=at stå uden for sig selv) og kan være udtryk for en udsædvanlig sindstilstand af henrykkelse. Man bliver hen-rykket, rykket hen i det hinsides, hvor alle forskelle og dualismer ophæves, som det også sker i oplevelsen af *unio mystica*. Det er en tilstand af lykkelig begejstring, men kan på samme tid også udarte sig i en forrykthed på randen af sindssygen, eftersom man jo netop er *ude af sig selv*.

Digtene artikulerer ekstasetilstandens dobbelthed af vild lykke, seksuel besættelse og sanseberuselse på den ene side og forryktheds- og vanvidsoplevelser på den anden. De kropsekstatiske oplevelser rækker endog så vidt, at digtenes jeg til tider helt opløses, udelades eller skrives i og som de tilstande, det i nu’er er udgjort af. Således er der i *Ukendt* tale om to slags ekstase; den dionysiske, erotisk-seksuelle *kropslige ekstase* og den zen-meditative, kontemplative *stilhedens og koncentrationens ekstase*.

Med eksperimenterende digtstrukturer og skiftevis standsende og strømmende formuleringer undersøger *Ukendt under den samme måne* først og fremmest dette: At blive eller være *høj* - i mental, meditativ og seksuel forstand. Tag f.eks. digtet "Kun 1 dag" (s. 42), hvor et altkrævende jeg’s spirituelle og seksuelle begær krænges ud



mod et kvindeligt du og en final grænse (døden, ophøret, udslettelsen). Digtets kontante erotisk-seksuelle opfordringer synes komplet ubegrænsede i deres maniske forlangen. Det seksuelle og erotiske begær er notorisk grænseløst, hvilket ifølge den franske forfatter og kritiker Georges Bataille (1897-1962) skyldes, at erotikken er så voldsom

at der ikke er nogen himmelsk stræben, der ikke øser af dens form og dens feber. Hvem drømmer ikke om at bryde det mystiske riges porte op, hvem tænker ikke på at "dø af længsel efter at dø", at brænde op, elske sig selv i stumper og stykker?<sup>13</sup>

Hvad jeg'et i "Kun 1 dag" søger, er den ultimative forvandling gennem det seksuelle møde i kvindens røde seng. Her indgår så godt som alle elementer (ild, vand, luft, jord) i jeg'ets forvandlingsproces; fra at være krop til at blive til væske, der skylles ud, og at brænde op og slås til aske og drysses ud. Målet for processen, der antager alkymistisk karakter i dens omskabelse af et grundstof til et andet, er dybest set ikke tilintetgørelsen, men at overgå til en ny tilstand af ubevidsthed; "jeg vil vågne op på bunden af en sø". Og jeg'ets krop er både udgangspunkt ("min ryg") og midlet ("*min* hånd"):

Der er kun 1 dag tilbage  
jeg vil have alle mine sole rullende op ad min ryg  
alle dine tårer eksploderende i pandehulen  
jeg vil skylles ud i din kærlighed  
blæses omkuld i din søvn  
jeg vil gå i aske midt i den hårde luft  
drysses ud i den varme fordybning  
dér i din røde seng  
din røde seng din røde seng  
jeg vil vågne op på bunden af en sø  
*min* hånd - dén kan en helvedes masse.

Det er ikke kun farven blå, Thomsen har en digterisk forkærlighed for. Farven rød står også højt på hans æstetiske liste. Som han bruger rød, står den ikke bare for kærlighed og lidenskab. Den røde farve tillægges mange betydninger og optræder gerne i forbindelse med en vigtig detalje, som i digtet ovenfor, hvor det er sengen, der er rød. Farven kan i dén forbindelse have at gøre med mødom,



menstruation og – hvis vi skal gå til ekstremer – en ofring, et offerritual. ”din røde seng” er samlejets sted. Hvad enten man oplever mødet i sengen som det første eller sidste samleje, flyder begær, lidenskab og kærlighed sammen med det biologiske (blod, menstruation, død) i ”din røde seng”. Men jeg’ets ultimative ønske/krav om at blive transformeret til ingenting, til stof, gør også sengen til dødens sted. Den besatte gentagelse ”dér i din røde seng/ din røde seng/ din røde seng” virker på én gang som et mantra og et ritual.

### *Spændingsfeltet*

Der er tre slags digte i bogen:

- 1) digte, der konfronterer læseren med et påkaldt og absoluteret fysisk nærvær af erotisk art,
- 2) digte, der stiller læseren over for en ro, en stilhed eller en oplevelse af fravær, og
- 3) de konceptuelle og mere skulpturelle digte.

Digtene benytter en monologisk form, dvs. der tales fra subjektet, fra et jeg til et du, men - ligesom i *City Slang* - svarer du’et ikke. Lige så ofte tales der direkte selvrefererende. Subjektet taler til sig selv eller går i ét med sine sanseoplevelser.

Digtens rum etableres i kraft af sproglige temposkift mellem flygtige øjeblikssansninger og meditative slow-motion-koncentrationer. Spændingsfeltet rækker fra rå og bizarre formuleringer af seksuelle oplevelser, som i "Du kan, du kan": "Kussen skubber du pralende højt på hofternes væltende båd." (s. 10) og "Sol Opgang" (s. 47):

Kussens og røvhullets omvendte søer  
skyller glinsende over min hud  
hårene skilles af springende pis  
der tykt og lykkeligt vasker mig varm  
    én gang til!  
    én gang til!  
aldrig før blev jeg slynget så højt  
gennem roterende indsøers spejl  
slingrende fortsat med hovedet nedad  
dybt mod de skrævende skyer.



- til afdæmpede kropsregistreringer, f.eks. af det kvindelige du, der danner en bue for jeg'et i "Dybt og langsomt...": "vi krydser/ vi krydser/ Din Stilhed" (s. 12) - og digtet på to linier:

Du er håndfladens inderste inde  
jeg løber over af stilhed (s. 60)

Her vil jeg foretage en lille relevant digression og springe frem til et digt, der ikke er trykt i nogen samling, men som viser en anden form for tyst ekstase. Det giver udtryk for en dæmpet før-lyst, hvor digtet linie for linie lader op til en ekstase, som ikke finder sted inden for digtets rammer. Det er tale om det erotisk-seksuelle prosadigt "Den røde dør", som Thomsen lod trykke i tidsskriftet *Victor B. Andersens Maskinfabrik* nr. 16, januar 1985. Det har tydeligvis karakter af en stiløvelse, men ikke desto mindre er det sikkert ukendt for langt de fleste læsere. Det er et prosadigt, som i kraft af dets sanselige nøgternhed bliver gradvist mere åndeløst og hedt efterhånden som man læser sig frem:

Han har forladt de glødende boulevarder, de klistrede tunge træer i varmen. Heden viger, hans støvede sko går ind i den tidlige aftens blå, luften er kølig og let som silke. Skridt for skridt når han op i tavse grå gader; det svale og tyste fortættet til skygger og sten. Da han går op ad hotellets skæve, lakerede trappe af træ, mærker han klart, at kun én af de andre er kommet tilbage. Langt ude og nede høres nu bilernes bølge skylle så blidt gennem byen. I værelset øverst, bagved den røde dør, sidder hun i en stol ved det åbne vindue; udenfor rager antennerne stumt op i sommerens dis af lys og benzin. Han stiller sig foran hende, tungt hvilende på det hældende gulv, hendes øjne er grå og vidunderligt klare. Hun spreder benene vidt og er nøgen under sin kjole. På fødderne; små røde sko. Hovedet læner hun langsomt bagover og smiler, tænderne skarpe, tungen er våd og fed. En åre banker under lårets hvide hud, kussens røde, glinsende folder bag folder lyser vildt, mens hun smiler op til hans varme hoved.

I flere af linierne får man déjà-vu i forhold til digtene i de to første digtsamlinger, og samtidig leder de tanker hen på dem, jeg kalder



for ”højsangsdigtene” i *Mit lys brænder* (se kap. 5, s. xxx) Her er der ikke alene tale om foretrukne ord, men om en hel specifik æstetiseret stemning, som er såvel mandens seksuelle fantasi om kvinden som en passus i en krimi værdig. Hvad er det, der går forud, og hvem er ”de andre”, hvor mange andre er der tale om, og er det alle kvinder? Der er en mystik og gådefuld atmosfæremættet skønhed over dette digt, og på samme tid er der noget filmklichéagtigt over hele digtets setting. Manden og kvinden er tavse som graven, hotelværelset er højspændt af begær. Meget kunne tyde på, at den ventende, liderlige kvinde i stolen er en luder, men har det nogen betydning? Nej, for det er noget andet, digtet fokuserer på, nemlig – som i digtene fra *Ukendt* – detaljer, farver og den lille detalje, der gør forskellen. Thomsen er lidt af en detaljefetichist. Fascinationen af det seksuelle er helt tydelig, men ligesom i digtet ”Kun 1 dag” er det den røde farve, som er i fokus; de røde sko, den røde seng, den røde kusse. Desuden finder man i digtet nogle af Thomsens absolut mest foretrukne gløser ”fed”, ”våd”, ”åre”, som til fulde også dukker op senere i digtene fra *Mit lys brænder*.

Imellem de stilhedsæstetiske og ekstatiske digte udtrykker de øvrige digte fra *Ukendt* både sproghumoristiske og eksistentielle erkendelser af nattens liv:

han kan ikke se  
en hånd for sig

men han kan  
mærke den

i mørket (s. 19)

hvor der her spilles på udtrykket ”ikke at kunne se en hånd for sig”, fordi det er umuligt at se noget i mørke eller fordi det, man står foran et dunkelt uvejsomt terræn. Mørket gør det også konkret umuligt for manden (”han”/ eller digter-jeg’et) at se sin anden hånd. Dernæst kan en anden form for mørke, nemlig mystikkens mørke ikke udelukkes her, for synes at være en mystisk stemning på færde i digtet, som levner plads for en forestilling om at den hånd, der ikke lader sig se, i videre forstand også kunne være Guds eller Madonnas, og hvor vi altså her *kunne have* at gøre med et



møde med det guddommelige. I hvert fald er der et subjekt til stede som en kropslig realitet over for det usynlige, immaterielle, ukendte. Digtet driver således en uafsluttet omgang med den mystiske og religiøse erfaring. Noget lignende gør sig gældende i et andet digt, hvor et subjekts årvågne natteliv ligeledes tematiseres:

Han har forstået betydningen  
af kun at ha 1 lys  
til  
han ved ikke hvor mange nætter. (s. 34)

eller i andre af digtene, hvor det gælder tilstande af kropslig elevation (f.eks. "12", s. 48, og "Ophævelse", s. 50) og konkrete byregistreringer og surreelle drømme.

Bogens forløb er struktureret som en rytmisk vekslen mellem langsomme, kortfattede og hurtige, større og komprimerede procesdigte. De fleste af dem danner vertikale bevægelser, som rækker fra det øvre himmel-/tag-/loft-niveau til et gade-/gård-/senge-/ "morgenens gulv"-niveau. Den karakteristiske bevægelse oppefra og ned præciserer digtet "Mørket blæser fra et hul i himlen...":

Mørket blæser fra et hul i himlen  
mørket farer sammen  
lyset stråler fra en sprække under armen  
lyset styrter ned i jorden (s. 58)

Enkelte digte trækker den modsatte vej. Ligesom der veksles mellem at være indenfor i kroppens rum og udenfor mellem krop og krop, sker der en sammenglidning af mørke og lys, fravær og nærvær, sådan at de som tilstande gennemtrænger hinanden og etablerer en særlig form for selvforglemmende væren i et nu.

Der er en rytme mellem aktive og passive verber i digtene. De aktive skaber sproglig dynamik i udfoldelsen af oplevelser eller tilstanden i et nu, hvorimod de passive skaber ophold, stilhed, stilstand eller vægtløshed. Thomsen sammenkobler himmel- og jordplanet, samtidig med at han benytter adskillige kontraster, skift mellem bevægelse og stilstand, mellem kontraktion og ekspansion, mellem at være udenfor i bylokaliteter og inde i en lejlighed eller i jeg'ets indre, horisontale og vertikale bevægelser. Blandt de vigtigste formelle greb, der benyttes, finder man alliterationer,



strofisk inddeling af sansebevægelser, rytmiske syns- og billedskift og sproglige paradokser og lydlege.

Som et særligt thomsensk kendetegn finder man, som i *City Slang*, den panoramiske synsmåde, hvor digtenes jeg er en passiv tilskuer, der som et fint registrerende kamera observerer scenerierne omkring sig, som i digtet "Da jeg i dag og i nat" (s. 23):

Da jeg kom gennem parken  
i dag  
dansed en pige tai-chi på græsset  
trafikken slynged et brøl i luften  
da hun vendte hånden  
så langsomt  
foran sit åbnede ansigts rynker.

Da jeg kom gennem parken  
i nat  
rev et vindue i vinden  
parketgulvet dæmred i tømte stuer  
mørke bag rudens ryk.  
De er flyttet derfra.  
De er væk.

Digtet fastholder sansningerne af de vilkårlige detaljer, der har fæstnet sig i jeg'et gennem et døgn. Jeg'et genkalder sig to sanseoplevelser, som udefra set virker temmelig filmiske, men som først og fremmest er forbundet med jeg'ets måde at genkalde sig oplevelserne på. Ligeledes forbinder de sig med den subjektive tidsoplevelse - her to inkongruente tider. Den ene af en tai-chi-dansende piges meditative stilhed og koncentration. Tai-chi ser så simpelt og let ud, men kræver enorm beherskelse for at bevare roen i alle bevægelser, hvilket pigen formår, selv da trafikken omkring parken slynger et brøl ind over hende; med ophøjet beherskelse vender hun blot hånden langsomt foran sit ansigt og danner dermed en skarp kontrast til den hastige bytrafik. Hendes håndbevægelse får også sceneriet til at virke, som om hun *behersker* trafikkenes *støj* ved at sende den til vejrs med en koreografisk, *langsom* håndbevægelse. Jeg'et oplever billede og lyd asynkront. Tai-chi-dansen står for jeg'et som en slow-motion-film(-tid), en æstetisk oplevelse, der støder sammen med samfundets hektiske tid. Det andet er et



fraværs- og tomhedsæstetisk billede, hvor et vindue pludselig klapper *hurtigt* i vinden ud for en mørk fraflyttet lejlighed. I "Da jeg i dag og i nat" er det netop den meditative, tyste ekstase, der skrives frem.

### *Tilsynekomst og forsvinden*

At blive til og at opleve sig til stede som en pulserende krop i et langsomt eller ultrakort nu uden dog at kunne fastholde følelsen af en subjektiv identitet er den helt typiske erfaringsmodus i *Ukendt*. Digtene søger overskridelsens forvandling, ligesom de fremskriver foreningsoplevelser. Men enhver indfrielse af disse bestræbelser er fundamentalt knyttet til det poetiske sprog, ja, til skriveprocessen, som det fastslås i titeldigtets afslutning, hvor man møder træk fra en psykotisk tilstand og oplevelsesmåde.<sup>14</sup> Her indskrives kroppen, som den opleves, som den autonome Anden:

(...)  
hånden drejer i langsomt farvel  
hånd river sig løs og standser igen  
en angst blaffer i de tømte gader  
byen jager sit målebundt ind gennem ruden  
nu sidder der igen en seddel på døren  
nu er der igen faldet breve ind gennem sprækken  
om natten tager det jo altid et par timer  
før hånden bevæger sig roligt og glidende smukt  
om natten vokser afstandene med mørkets hast  
en andens mund  
taler, taler og ånder  
i timevis bag min pande  
slå den væk  
slå den væk  
nu har jeg igen skrevet nogle ord på et stykke papir  
nu har jeg igen skrevet nogle ord på et stykke papir  
står der. (s. 17)

De tre sidste liniers eksplicite metabevindsthed viser, at der kan skabes sammenhæng mellem besværgelsen - at besværge sin skrivehandling - og indfrielsen - at man virkelig er til stede i sin skriven. Liniere forbinder sig med den østrigsk-britiske





sprogfilosof Ludwig Wittgensteins udsagn: "Jeg tænker faktisk med pennen, for mit hoved ved ofte ikke, hvad min hånd skriver."<sup>15</sup> Thomsens tre linier forbinder sig også med teoretiske betragtninger, som er fremsat fra en helt anden kant af den franske litteraturkritiker Maurice Blanchot. I essayet "Litteraturen og retten til døden" (1949) hæfter han sig ved sprogets paradoksalitet, som består i, at sproget trækker sig tilbage fra og skaber afstand til tingene, netop idet forfatteren forsøger at tilnærme sig tingenes liv. Sprogets virkelighed bliver da til sin egen virkelighed:

i kraft af at eksistere træder den i stedet for mit [skribentens/ forfatterens] liv. (...) Litteraturen synes altså knyttet til den fremmedhed ved eksistensen som væren har forkastet og som undviger enhver kategori. Skribenten føler at han er prigsivet en upersonlig magt der hverken lader ham leve eller dø (...) Den skribent der skriver et værk undertrykker sig selv i dette værk, og han bekræfter sig selv i det. Hvis han har skrevet det for at slippe af med sig selv, viser det sig at værket holder ham fast og minder ham om ham selv, og hvis han skriver det for at ytre sig og leve i det, finder han ud af, at det han har frembragt ikke er noget værd, at selv det største værk ikke er det samme værd som selv den mest ubetydelige handling, og at det dømmer ham til en eksistens, som ikke er hans, og til et liv der ikke har noget med livet at gøre.<sup>16</sup>

I nær tilknytning til Blanchots overvejelser fremkommer cand. mag. og kritiker Steen Nepper Larsen i en kronik med nogle præciserende betragtninger, som kaster lys over sprogproblematikken i Thomsens tre linier:

Skriften er gestaltet tanke, på én gang skrevet af mig og sproget selv. Skriften er indskrevet i traditionens skriftlighed, samtidig med at den gerne vil isprænge denne nye betydninger. (...) Formkravet lyser ud af stoffet, tegnmønstrene fordrer noget af den skrivende, der bevidst-ubevidst har sat dem fri. Der kan *ikke* skrives hvad-som-helst, når man én gang har givet sig skriften i vold. (...) At skrive er en enhed af fortolkning og opdagelse. På én gang finder og opfinder vi noget, vi ikke helt vidste var der i forvejen.<sup>17</sup>



I de tre linier erfarer digtets jeg den givende dobbelthed mellem at skrive og at blive skrevet.

Endelig peger de tre linier selvfølgelig tilbage til Per Højholts metabevidste digte i *Min Hånd 66*, hvor det kun er den igangværende skriven, der tæller, som i "Tumlingen II". Analogt med de sidste linier i Thomsens digt lyder digtet – som man bliver svimlende gak af at læse for mange gange efter hinanden! -

jeg arbejder ufortrøden på en halvkugle arbejder jeg  
på en halvkugle arbejder jeg ufortrøden jeg arbejder  
ufortrøden på en halvkugle arbejder jeg jeg arbejder  
på en halvkugle ufortrødent arbejder jeg arbejder jeg  
arbejder jeg ufortrøden på en halvkugle jeg arbejder  
på en halvkugle arbejder jeg jeg arbejder ufortrøden  
arbejder jeg på en halvkugle arbejder jeg ufortrøden  
på en halvkugle arbejder jeg ufortrøden arbejder jeg  
ufortrøden arbejder jeg på en halvkugle jeg arbejder  
på en halvkugle arbejder jeg arbejder jeg ufortrøden  
arbejder jeg jeg arbejder ufortrøden på en halvkugle<sup>18</sup>

Thomsen fremdrager netop dette digt i sin "Metapraksis"-artikel som et sigende eksempel på, at Højholts poetik hverken forudsætter eller tilbyder, at man som læser går ind på en fælles "livsanskuelse" eller lignende:

man inddrages ikke i andet end det man selv roder sig ind i, når man som læser *selv* aktiverer den turbulens, der består som en mulighed (der frit kan virkeliggøres eller ej) i læseren: Tumlingen arbejder kun ufortrødent på sin halvkugle, for så vidt som man ufortrødent arbejder sig gennem teksten, dvs. sætningen "jeg arbejder ufortrødent på en halvkugle" tumler fra venstre mod højre og tilbage igen, så længe man gider.<sup>19</sup>

Søren Ulrik Thomsen antyder her den højholtske materialistisk-konkretistiske praksis-bevidsthed, som han har kunnet bruge som et analytisk redskab til at forstå sin egen poesi og poetik igennem. Tumlingens bevægelse i digtet eksemplificerer for Thomsen, at teksten er 1) holdt op med at tjene som et produkt af noget, 2) den har heller ingen symboliseringsfunktion, 3) den henviser heller ikke



til noget uden for sig selv. Teksten er kun noget i kraft af det, man stiller op med den. Læseren bliver overladt til teksten som en konkret instans, der ikke vil ham en brik mere, end han vil den. Som udgangspunkt bliver læseren trængt op i en krog. Idet teksten læses, sætter den sig i gang i og for læseren som en metapraksis.<sup>20</sup>

Maurice Blanchot opfatter den sproglige skabelsesproces som en *skreven*, dvs. at det færdige værk eller digt udgør en rest, et spor, et affaldsprodukt, som er resultatet af processen, denne *skreven*. Dén tankegang dukker op hos Højholt i *Intethedens grimasser* (1972) - hvad enten han så har hentet den fra Maurice Blanchot, Jacques Derrida eller tænkt det selv. Man genfinder reminiscenser af den i Thomsens digt ovenfor og flere andre steder i *Ukendt under den samme måne*.

Ud fra titeldigtet virker det nærmest, som om grænsepsykotiske tilstande har været en af forudsætningerne for skabelsen af det. Jeg tænker her på den oplevelse, digtet videregiver af at opfatte ens egen hånd som et fænomen uden for en selv, et noget, der lever sit eget liv. En sådan fremmedhedsoplevelse er helt central for digtets skrivende jeg, der til slut må konstatere, at skriften i lige så høj grad er noget, der sker med ham/jeg'et selv.

En metabevindsthed er direkte eller indirekte til stede i de fleste af digtene. Tydeligst i digtet "Hver dag går jeg hen til digtet..." (s. 32), der tematiserer selve skriveprocessens forløb og uforudsigelige resultat. Det skrivende jeg lukker undervejs op for de tilbagevendende anelser og forestillinger i form af længslen efter at blive ét med det, han skriver, og blive i stand til at gå ud af det igen. Men det skrevne bliver ved med at føre jeg'et med sig:

Hver dag går jeg hen til digtet.  
Jeg tror, at jeg kender det.  
At jeg går ind i det og snart vil lære at finde ud igen.  
Snart tror jeg, at jeg har lært at finde ud igen,  
at jeg går ind i det og ud af det og ud og ind af det.  
Så vil jeg fare vild i liniernes våde tunneler, flakke om i ordenes  
lygtemørke.  
Hver dag går jeg hen til digtet.  
Åh når jeg kender det, bliver jeg helt væk.

Det elegante ved digtet er, at det med formen besvarer jeg'ets hypotetiske spørgsmål og kommentarer. Digtet realiserer som



sproghandling det, jeg'et ønsker sig: at være i direkte kontakt med sproget. At beherske og beherskes af det digteriske sprog. Det svarer også til spillet mellem det bevidste og ubevidste: bevidst at bemægtige sig sproget og styre det helt ud til grænsen for sin viden, og så give slip og fare vild i digtliniernes hulegange, tunneller og blindgyder, indhyllet i fremmedhed.

Digtet spiller på flere betydninger af "at blive væk". Først og fremmest det at gå manisk op i noget, et stykke arbejde, som her at skrive poesi og i øjeblikke at glemme sig selv. Dernæst afspejler det ønsket om at være i det skrevne - og at bringe digtet med sig, når det er færdigt, ved at kunne det udenad. At have indoptaget det. Og så er der en oplagt dobbelthed mellem at blive "helt væk" i betydningen *ét med* det skrevne og at blive høj *af* det skrevne.

### *Minimalistisk poesi*

Ligesom der knyttes an til mystikkens og zenfilosofiens grundbestræbelse på at ophæve modsætninger, er flere af digtene decideret minimalistiske med et markant objektorienteret sprog. Her har minimalismen tilsyneladende trukket interessen for mystik med sig.<sup>21</sup>Thomsens bestræbelse på at tømme det enkelte digt for mening, relationer og referencer for derved at gøre det til rensede sproglige rumobjekter er en direkte inspiration fra den amerikanske konceptkunstner Joseph Kosuth og foregangsmanden for den amerikanske minimalisme, Robert Morris.

Minimalismen dukkede op i USA i begyndelsen af 1960'erne, hovedsagelig inden for skulpturkunsten, som en konkret modreaktion til den traditionelle kunstopfattelse. Kunsten havde tidligere tjent ydre formål, rummet et indhold, der stod i forhold til en ydre orden, og været udgjort af et stof, som beskueren kunne hente mening og betydning fra. Hele dette hensigts- og meningsbestemte kunstperspektiv gjorde minimalisterne op med ved at udfordre kunstbegrebet teoretisk. Modtrækket bestod i at tømme værket for indhold, at sørge for, at det ikke forestillede noget, og heller ikke henviste til noget uden for sig selv. Alt dette håndhævede Kosuth og Morris hver på sin måde og holdt desuden fast ved, at kunstobjektet på ingen måde måtte give udtryk for kunstnerens personlighed. Det er ideer, Thomsen tilsluttede sig i *Ukendt* og siden også i *Mit lys brænder*.



Det mest eklatante eksempel på poetisk minimalisme i *Ukendt* er "regn søvn blå kys" (s. 30) og det følgende, "regnhånd, lyskys" (s. 31), her bragt over for hinanden for at anskueliggøre deres betydningsglidende forløb fra først at være en metonymisk minimalremse til at kombineres til selvstændige metaforer:

regn søvn blå kys	regnhånd, lyskys
lys seng vand hånd	vandlys, blåseng
regn søvn blå kys	søvnblå, kysregn
lys seng vand hånd	lyshånd, vandsøvn

Digtet er inspireret af legen "Hvilke ti bøger eller plader etc. ville du tage med på en øde ø, hvis du kun måtte tage ti med?" Her blev det så otte ord, for flere var der ikke plads til i den metrik, der bød sig til. For at få overblik over kombinationsmulighederne anvendte Thomsen et stort skema, som rummede alle de mulige kombinationer af de otte ord. Han startede med at eliminere dem, der fandtes i forvejen (blålys, håndkys f.eks.), dernæst de grimme (vandhånd f.eks.), dernæst dem, der virkede intetsigende (søvnenseng f.eks.). Af de resterende valgte han så dem, han fandt smukkeste.<sup>22</sup>

Digtet til venstre kan betragtes som et kompendium til de gloser, der var centrale for Thomsen anno 1982, og som et koncentreret forsøg på at nedskrive det digteriske sprog til de enkleste virkemidler, til den minimale essens. Digtet til højre fremstår som en konsekvens af forsøget på at udvide det nedskrevne digteriske univers. Det viser, hvor langt ud kombinationer af en stærkt afgrænset mængde ord kan ekspanderes, uden at afgrænsetheden sættes over styr. Forholdet mellem streng afgrænsning og optimal udnyttelse af de forhåndenværende midler gælder i det hele taget for subjektet i begge de to første digtsamlinger – fra afgrænsningsstrategien i *City Slang* til de mystiske selvudvidelser i *Ukendt*.

Et digt som "regn søvn blå kys..." er tydeligvis et stykke konceptuel poesi, hvor det lyriske sprog får en autonom funktion, dvs. digtet bliver gjort til et selvstændigt styrende lille univers uden at henvise til andet end sig selv og sin egen evne til at skabe nye æstetiske ordkombinationer. Alligevel behøver man ikke læse nærmere efter for at (ind)se, at der ligger en konkret sanset virkelighed bag. Thomsen fremstillede siden digtet som plakat.<sup>23</sup>



*Virkelige digte, konkret kærlighed*

ikke hælde virkeligheden på digte  
ikke hælde digte på virkeligheden  
bare skrive digte,  
virkelige digte (s. 36)

Således lyder Thomsens konkretistiske revision af den socialrealistiske 1970'er-digtningens manglende genre-konsekvens og et af de første udkast til den poetik, der senere tog form: Et digt skal hverken fragte budskaber frem på en bakke til læserne, være led i en kønsdebat, eller kompensere for virkelighedens mangel på orden og skønhed. Det skal derimod tilvejebringe en absolut sproglig udfoldelse og konkretisering af de virkelige vilkår, vi lever under og samtidig fastholde en metabevisthed. Digtet spiller således også på modsætningen mellem politisering og æsteticering (formfor formens-skyld).

På bogens sidste side står én sætning; "Kærligheden er konkret", som er en parafrasering af Bertolt Brechts (1898-1956) maksime "Sandheden er konkret". Udsagnet er et paradoks, eftersom kærligheden er et abstrakt begreb. Dvs. at det abstrakte er blevet konkretiseret. Som poetisk indskrift påmindelse udsagnet om, at det digteriske sprog aldrig må fortabe sig i det sværmeriske.

Kærligheden har hjemme i kødet og udgår derfra. Det er en holdning, Thomsen reviderer i sin fjerde digtsamling, *Hjemfalden*, hvor kærligheden fremstår som en langt større åndelig og metafysisk kraft hinsides det konkrete. Men også i *Hjemfalden* er det kødet, der holder subjektet i ave i det dennesidige. Det er netop denne tro på kødet - kødets lyster, liv og tilbøjeligheder - der forhindrer Thomsen i at forsvinde ud på de metafysiske galakser.



## Noter til kapitel 4:

---

- <sup>1</sup>. Se Sasha Fenton: *Tarot Oraklet*, s. 108-9. Strubes Forlag, 1985.
- <sup>2</sup>. Se Frank Jensen: *Tarot*, s. 97. Strubes Forlag, København 1985.
- <sup>3</sup>. Tak til Mai Misfeldt for denne påpejning.
- <sup>4</sup>. *Mit lys brænder*, s. 37-38.
- <sup>5</sup>. *Mit lys brænder*, s. 40.
- <sup>6</sup>. Det i denne forbindelse både overraskende og indlysende, at han i poetikken netop peger på den irske sanger og musiker Van Morrison og dennes lp, *Inarticulate Speech of the Heart* (1983) som udtryk for ”den mystiske kunsts store muligheder og umuligheder”. Van Morrison fremstår både i *Mit lys brænder* og i Thomsens senere Informations-anmeldelser af Morrisons udgivelser (se listen bag i bogen) som et både kunstnerisk og spirituelt forbillede: ”han skiftevis synger, skriger, taler, tier. Hver gang han har oprettet én kunstnerisk konsistens, må han straks i det følgende nummer, opløse den. Særdeles spændende er nummeret ”Rave on, John Donne”, hvor han først fremsiger teksten, for derefter at se, hvad der sker, når den synges.” (*Mit lys brænder*, s. 41).
- <sup>7</sup>. Afsnittet ”Mystikoplevelsen” er baseret på læsninger i Aage Marcus’ to bøger *Mystik og mystikere*, Kbh., 1962 og *Kristelig mystik*, Gyldendal, København 1973.
- <sup>8</sup>. Se *Mit lys brænder*, s. 28.
- <sup>9</sup>. Aage Marcus: *Mystik og mystikere*, s. 91-93. Gyldendals Uglebøger, København 1962.
- <sup>10</sup>. Søren Ulrik Thomsen: ”Metapraksis” fra *Natur Retur – En bog om Per Højholts forfatterskab*, s. 64-65. Centrum, 1984. Thomsen tager atter Eckeharts her fremlagte syn op igen i *Mit lys brænder* (s. 28), hvor han desuden med spiralen som matrice og model for tilblivelse sidestiller Højholts praksis-begreb med Eckeharts ”sin egen virkens sted”(s. 95).
- <sup>11</sup>. Tak til Mai Misfeldt for at gøre opmærksom på den subjektive splittelses relativistiske konsekvenser.
- <sup>12</sup>. Roland Barthes: *Det lyse kammer – Bemærkninger om fotografiet*, s. 64. Rævens Sorte Bibliotek, København 1987.
- <sup>13</sup>. Georges Bataille: *Den indre erfaring*, s. 163, Forlaget Rhodos, København 1972 (1943)).



- 
- <sup>14</sup>. Se Bent Rosenbaum og Harly Sonne: ”*Det er et bånd der taler*”, afsnit 7. ”Egenkrop og anden krop” (herunder *Andenkroppen i det ydre*), s. 102-119. Gyldendal, København (1979) 1994.
- <sup>15</sup>. Ludwig Wittgenstein: *Kultur og værdi - spredte bemærkninger*, s. 30. Modtryk, Århus 1980.
- <sup>16</sup>. Maurice Blanchot: *Orfeus’ blik og andre essays*, s. 72-73. Gyldendal, København 1994.
- <sup>17</sup>. Steen Nepper Larsen: ”Den førte hånd”, kronik i *Information*, 1. 12. 1995.
- <sup>18</sup>. Per Højholt: *Digte 1963-79*, s. 42. Det Schönbergske Forlag, København 1982.
- <sup>19</sup>. Søren Ulrik Thomsen: ”Metapraksis” fra *Natur Retur*, s. 65. Centrum, Århus 1984.
- <sup>20</sup>. *Ibid.*, s. 66.
- <sup>21</sup>. Afnittet om minimalismen er inspireret af opslag i *Fogtdals Kunstsleksikon* bind 8 og *Art in theory 1900-1990* (ed. Harrison & Wood), USA, 1992.
- <sup>22</sup>. Afsnittet med oplysninger vedrørende tilblivelsen af ”regn søvn blå kys” er baseret på en samtale, jeg havde med Thomsen for nogle år siden.
- <sup>23</sup>. Vedrørende plakaten: se i *Mit lys brænder – Omrids af en ny poetik*, s. 35, Vindrose, 1985, hvor digtet ”regn søvn blå kys...” også kort bliver udlagt.