

DANSKE DIGTERE

I DET 20. ÅRHUNDREDE



SØREN ULRIK THOMSEN

Af Jørn Erslev Andersen

FORNEMMELSEN AF UDSATHED ved som fjortenaarig at blive omplantet fra det landlige Stevns til Københavns flimrende St. Kongensgade er bestemt ikke emnet for de seks små digte, en vis Søren Ulrich Thomsen (f. 1956) debuterer med i *Hvedekorn 1* (1977). Men den kontante livshistoriske begivenhed med bl.a. en momentan orienteringsløs sensibilitet som gevinst, hvilket digteren senere opholder sig ved i et essay om »Vejen mellem to skoler«, kunne formodes at være en ikke uvæsentlig ressource for de seks små digtes lyriske sansesyld af minimalistisk tilsnit. Den godt tyveårige debutant bliver hurtigt kendt under sit sande navn, Søren Ulrik Thomsen, som en af de fremstormende »firserdigtere«. Det tredje af digtene anslår en blå tone, der i 1981 finder sit rette beat i digterens genuint firseragtige

nyklassiker *City Slang*. Heri nægter ordene simpelthen at forlade billederne, byerne og deres rytmiske drive. I digtsamlingens serie af ufortolkede blå rum at betræde genfindes det lille digt som det eneste af de seks hvedekorn: »I sommer lå søerne som sølvpapir,/ nu kører busserne, med tændte lygter –/ langsomt forbi parkerne«.

Blå rum, sort nat og et skærende artificielt lys er nuancernes spektrum. En hvileløs flakken rundt i forefaldende byrum som f.eks. København, Hamburg og Amsterdam omsættes gennem en artistisk reduktion til poetiske kendeord, gerne med et anstrøg af indædt melankoli. Bybilledernes helt igennem artificielle naturer udstanses i eksakte former som i digtet »Hver dag«, der opregner de fleste af digtsamlingens særlige kendeord:

Teenagere glimter langs motorgaderne. Huse tæt på og fjernt fra.
Samme digt hver dag.
En kvinde sover med ansigtet ind mod væggen. Bilernes lysmur.
Det slidte fortov.
Samme digt hver dag.
Ordene nægter at forlade billederne, byerne. City slang. Blå rum
mellem murene. Nat.
Samme digt hver dag.
S-togets hule kile skydes ind under byen. Vi svæver på trapperne.
Samme digt hver dag.
En mand forsvinder i sidegader. Min krop i glasset. Containerne
gaber i baggården. Vi sidder i portene.
Samme digt hver dag.
De brugte støvler, den gamle jakke. Jeg kalder på ordene og går
aldrig mere på arbejde. Jeg åbner vinduet.
Samme digt hver dag.
City slang.
Samme digt igen i dag.

Digtet afhandler den særlige afart af sproget, der her, i denne sammenhæng, kan forbindes med fænomenet city, en art universaliserende generationssprog, hvor »city slang« snarere synes at betegne dette sprogs rumgestaltende eksklusivitet over for andre sprog end den inklusivitets sprogvidende humor, der normalt forbindes med »skæve« slangudtryk (som især Dan Turèll og Peter Laugesen distribuerer med stort mesterskab). »Slang er det sprog, der [...] ofte tager karakter af [...] våben mod det påtrængende eller negligerende samfund, der omgiver enhver [...] gruppe«, skriver Michael Strunge i sin gennemgang af *City Slang* i *Sidegaden* 1 (1981), »Døgndrømme – Døgnstrømme«. Poesien er, fortsætter han, en form for slang, en digters personlige kode for følelser og oplevelser, hans/hendes nødvendige udvidelse og nuancering af sproget i en understregning af »den ægte slangs og poesis overlegenhed som sprogfornyer, i forhold til mediernes vakuum-cloning af sproget«. Det er da også konsekvent nok – og formentlig ganske kongenialt med Strunges slang-definition – et afgrænset digt, der kalder noget for city slang i en bog, der hedder *City Slang*. Derved fremstår digtet som tilstræbt identisk med det, det kalder sig: det er i sig selv city slang eller, med Strunges ord, alternativt som udtryk og verdensbeskrivelse: »City Slang eller Storby Poesi – det kommer ud på ét«.

Ved i den sidste linje at forskyde refrænet »Det samme digt hver dag« til »Samme digt igen i dag« hen over det fritstående »City slang« løber digt og læsning sammen i ét og samme præsentiske moment. Bestræbelserne på at skabe sådanne poetiske momenter af nærvær mellem form, stof og poetisk begivenhed gør digtsamlingen så dybt indfældet i sin samtid, at den uden videre hæver sig ud af den.

Digtsamlingen har øjensynlig hentet sin titel fra en badge, som digteren bemærkede på Patti Smith ved en koncert i København, akkurat som bl.a. Iggy Pops slentrede la-la-sang »The Passenger« har leveret inspiration. Der er sket mangt og meget i tiden mellem *City Slang* med dens suggestive storbyrytme og de stort anlagte arabesker i Søren Ulrik Thomsens digtsamling *Det skabtes vaklen* fra 1996.

Året efter debuten i *Hvedekorn* blev digterspiren optaget i hvedekornsdyrkeren Poul Bo-

rumms månedlige debutantseminar. »Her traf jeg så dem, der senere blev kendt som generationens første hold, og her mødte jeg for første gang begrebet Firserne, som især Strunge og Jac ventede sig meget af, og længe før decenniet havde indfundet sig, erklærede de Firserne som tilhørende vores generation, som dermed fandtes«, erindrer Søren Ulrik Thomsen i essayet »Farvel til det blå rum« (1990), der tager afsked med »Firserne«. I midten af 1990'erne synes vilkåret snarere at være et ubarmhjertigt skisma mellem tid og ånd, i hvert fald er dette at digte nu – ifølge det Gottfried Benn-motto, der patetisk og måske også en anelse ironisk indleder *Det skabtes vaklen* – en ubarmhjertigt gesjæft.

Digtene forandrer sig i takt med ændringer af digterens omstændigheder. Forandringerne følger dog ikke uden videre tiden, men er snarere resultater af en art opstand imod den efter et uforanderligt princip. Al Søren Ulrik Thomsens digtning og poetiske tænkning har ét arkimedisk punkt, ét fast punkt, hvorom alt andet drejer: ideen om Det afsluttede Værk, der impersonalt sætter Den absolutte Forskel. Denne ide er kontinuert til stede i serien af selvbe-roende værker, der gang på gang gør en forskel.

Værket er det enkelte digt. I eftertankerne om den kunstneriske skabelsesproces, *En dans på gloser* (1996), formulerer Søren Ulrik Thomsen myndigt denne værktænkning: »et digt skal kunne stå i sig selv og må ikke være afhængigt af at blive holdt oppe af andre digte i samlingen [...]. Helt ned på sætningsplanet er det vigtigt at betragte de enkelte betydningsenheder, det være sig udsagn, klangligheder, billeder eller kombinationer af disse, som små værker i sig selv, der ikke bør hægtes sammen af betydningsssvage korridorer i sproget [...]. På denne måde at lade værkkategorien sætte sig igennem på alle planer er således led i en bestræbelse på at definere en kunst, der til enhver tid lader sig udskille som andethed i forhold til en hvilken som helst diskurs – og at støde dén ud af værket«.

Det er fordringsfulde krav, som forfatteren, der har studeret litteraturvidenskab, ædrueligt opfatter som strikte poetologiske, ideale og principielle, altså efterstræbelsesværdige uden at være realisable. I en lille polemik mod Niels Frank hedder det da også, at de »tekster der

holder, er alle prægede af tiden, de blev til i, mens de, der kun er tidsudtryk, er uden kunstnerisk værdi«. Det er denne forunderlige kombination af tidspræg og udskilt andethed »i forhold til en hvilken som helst anden diskurs«, der mere end noget andet gør, at Søren Ulrik Thomsens digte *holder*, men ikke nødvendigvis ved at holde noget fast eller ved at holde, hvad de lover. De er tidsånd på mere end én måde.

Hængt mand i hyrdescene

Forestillingen om en given »tidsånd« kom for alvor i vælten, da firsergenerationen af kunstnere og intellektuelle for en stund erobrede den danske kulturscene i et selvafrænsende opgør med 68-erne og (især) deres forbenede efterfølgere. Oprørets fortrop lod ikke de gamle noget efter i den grandiose lancering af sig selv som nattens, digtningens, tænkningens, kroppens og æstetikens frelsende engle i sorte gevandter. Tresseroprørets forestillinger om frihed blev af den gryende firsergeneration oplevet som formuldet, forstenet og forløjet. Søren Ulrik Thomsen og mange andre fra år-gang 1956 (ca.) vender gang på gang tilbage til netop dette. I stedet trådte så firsergenerationens udprægede fornemmelse for tomhed.

»Zeitgeist« lanceres som kultisk modeord i forbindelse med en af det tyske »heftige« male-ris succesrige manifestationer i 1982, og en gruppe unge danske akademielever hamrer samme år ind på kunstscenen under samlebetegnelsen »unge vilde« med udstillingen »Kniven på hovedet« på det nu lukkede kunstbibliotek Tranegården i Gentofte. Stedet blev allerede i 1976 truet med lukning som følge af en ophængning af Albert Mertz bestående af tomme rammer, og de unge vilde maleres første store manifestation i Danmark gav ny næring til truslerne om lukning – især på grund af nogle digte optrykt på næstsidside i udstillingskataloget. Truslerne forstummede dog under indtryk af udstillingens kickstart af mediama-skinen. I september samme år stod de skandaløse digte at læse i den digtsamling, de retteligen indgik i: Søren Ulrik Thomsens *Ukendt under den samme måne* (1982).

I kataloget er han ene om at repræsentere digtningen i gruppen af billedkunstnere. Det er



»Den hængte mand«, 1982

ikke tilfældigt. »Næsten alle de jævndrende billedkunstnere har haft betydning for mig – det har altid været fascinerende at høre Dorte Dahlin fortælle, hvordan hun arbejder på at få rum efter rum til at tippe bagover og skråt ud i billedplanet, og at fortabe sig i hendes virkeligt stort anlagte, sitrende farveflader«, forklarer han i *En dans på gloser*. Helt i overensstem-melse med denne optagethed af samtidens bil-ledkunst er digteren foreviget af Berit Jensen og Nina Steen-Knudsen på et helsidesfoto vis-a-vis digtene. Her ses han ophængt i et stillads med den ene fod i en løkke og hovedet dinglen-de nedad. Antrækket er tidssvarende, nittet læ-derjakke, lappede blue jeans, sort læderbælte med stort sølvspænde og spidse Lou Reed-støvler. Selve posituren svarer til det tolvte Ta-rotkort kaldet »Den hængte Mand«. Fotoet pryder endvidere forsiden af førsteudgaven af *Ukendt under den samme måne*, hvorved der skabes en sammenhæng til det, for nogle, mest skandaløse af digtene fra udstillingskataloget, da det i digtsamlingen gengives sammen med det tolvte Tarotkort. Det forkætrede digt, »Sol Opgang«, er ifølge digteren selv blot en lille

hyrdescene, hvor en kvinde i forlystelsesøje-med overpisser sin elsker:

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.

Det er måske nok en hyrdescene, men det er også et digt. »Man skal kun skrive et digt om sex, hvis man kan skrive det som et sexet digt«, bedyrer digteren i sit omrids af en ny poetik, *Mit lys brænder* fra 1985. Nu var »Sol Opgang« åbenbart enten for sexet eller også ikke digt nok for de mest forargede af læserne. Digtet havde altså en virkning. Læser man det i skæret af *Mit lys brænder* og Søren Ulrik Thomsens øvrige digtning fra dengang, stiller spørgsmålet om et digts virkning sig imidlertid noget anderledes. Et digts virkning og grad af vellykkethed beror ikke på f.eks. en iscenesættelse af hele den emancipatoriske forvekslingskomedie, som poesien alt for længe har fjollet rundt i, som der står i *Mit lys brænder*. Det skal derimod formmæssigt være identisk med sit emne. Det skal altså på denne særlige måde have nærvær, og det skal stille sig i forhold til den død, der er enhver kropsligheds (livs)betingelse. Paradigmet herfor er – kroppen. Og »Sol Opgang« indtager mere end noget andet kroppens synsvinkel, det er lige så meget en kropstale som en hyrdescene: »jeg« er ikke uden det lykkelige pis, og »jeg« er ikke andet end (noget af) en krop i opgang med hovedet dinglende nedad. Det er altså et sexet digt fundet på noget så ekstravagant som poetiske eksistentialer: kroppen, døden og kærligheden.

Dette i en værkemæssigt afsluttet form at udstanse poetiske eksistentialer som digte og poetikker er mere end noget andet kendetegnende for Søren Ulrik Thomsens værker. Striden står mellem »sprogets diffuse allestedsnærvær« og »de enkelte udsagns suverænitet«, som der står i *En dans på gloser*. Den samtidige bildende og især plastiske kunst tilbyder sig som udgangspunkt for at »redde

’sprogstykker’ ud af talestrømmen og over i [...] kunstens definitivitet«, en bestræbelse, der anes i de seks digte fra *Hvedekorn* og trinvist tydeliggøres i *City Slang* og *Ukendt under den samme måne* for endelig at transformeres til poetologisk manifest i *Mit lys brænder*, der med slet skjult hilsen til poetikken bag »Sol Opgang« lader »Tarot-trumferne vælte ud af ærmerne«.

Da det poetologiske manifest udkom i 1985, vakte det opmærksomhed. Meningerne var delte. Hans-Jørgen Nielsen var forurettet på egen generations vegne, og manifestets forfatter måtte, så vidt vi erindrer, ud at »køre råddent« på sin kære motorcykel (der ved skelsår og alder erstattede den hakkede Velo-Solex fra Stevns-tiden), da den storsnakkende kollega Bo Green Jensen gik i polemik. Andre var begejstrede, og *Mit lys brænder* fik hurtigt samme status som i sin tid Paul la Cours *Fragmenter af en Dagbog* (1948). Begge var i pocketbogformat og lod sig folgelig slide på hvor som helst – således erindrede Knud Sørensen engang i et foredrag, og ikke uden selvironi, at han i sine tidlige studieår sled indtil flere eksemplarer af la Cours fragmenter op i sine digt-afventende spadser- og sporvognsture rundt i Københavns gader. Hvem der på samme måde sled på Søren Ulrik Thomsens manifest, sådan som Hans-Jørgen Nielsen sarkastisk forventede det, vides ikke med bestemthed: Dets kategoriske defensorat for en minimalistisk poetik med fokus på kroppen som paradigmet på form og på nærvær, tid og død førte i hvert fald hurtigt til dens indlemmelse i en kanon, der indbefatter la Cours *Fragmenter af en Dagbog* og Per Højholts *Cézannes metode* (1967) og *Intethedens grimasser* (1972). Tre værker, som Søren Ulrik Thomsens samlede poetik da også åbent vedkender sin gæld til.

Bogens måske væsentligste ide er dens formtænkning, som udspringer af den ene af de fire positioner, poetikken stadfæster som mulige for »begæret« at indtage »i forhold til det Andet«. Denne position udgør den eneste gyldige model for transformation, »for fremskrivningen af kvalitativ poesi«. Den kaldes for »Det konkrete, absolutte Andet«, dvs. et forhold eller en genstand, som er en faktisk tilstedeværende fysisk realitet eller handling, og som er absolut forskellig fra én selv. Over



Søren Ulrik Thomsen, 1985

for dette konkrete, absolutte Andet kan subjektet og kroppen erfare sin egen materialitet, sin kødelighed og dødelighed. Positionen er forudsætningen for fuldt ud at kunne tale om form, idet det »rumlige og tidsliges totale skrive sig ind i hinanden er definitionen på *form*, dvs. på en skarpt og helt kontureret, for sig selv fuldt ansvarlig materiel alene-væren i livet, *mod* og *i forhold til døden*«, som det hedder i *Mit lys brænder*. Denne formentænkningsrelativeres, men forlades aldrig helt i de efterfølgende godt ti års digtsamlinger og nye poetik-traktater.

I midten af 1980'erne cirkulerer Søren Ulrik Thomsens digte og traktater som sådanne konkrete, absolutte andetheder i afgrænset opmærksomhed over for tidens bildende kunst og den rockmusik, der som kreativt incitament indtager samme status som malerkunsten. Det er derfor helt på sin plads at maleren, sangeren og komponisten Lars Hug i 1984 skaber rock-historie med sine fremragende og kongeniale-egensindige fremførelser af udvalgte digte fra *City Slang* på pladen af samme navn, hvor især de vertikale musikalske rumliggørelser i

»Henover byen« modsvarende digtsamlingens gestaltninger af poetiske byrum.

Trawlerne i Köln – og i Hirtshals

I hæftet *in/out the flat* er optrykt materiale fra ferniseringen for en session kaldet »10 years after«, der den 1. oktober 1988 kl. 17-22 fandt sted i galerie sophia ungers i Köln. Hæftet indledes og afsluttes med farvefotoer af en hårdtarbejdende kvartet med Claus Carstensen på guitar og Peter Bonde på sang. Derudover indeholder det tekster af bl.a. Søren Ulrik Thomsen, Thomas Bruun, Terry Atkinson, Maj-Britt Willumsen og nogle værker af bl.a. Peter Brandes og Carstensen, der forestod serien af »in/out the flat«-begivenheder. Vanen tro finder man altså et Thomsen-digt i en rimelig heftig kontekst – han var inviteret til at læse op ved begivenheden – med et stærkt præg af avantgarde og undergrund, tilmed på både engelsk (ved Poul Borum) og dansk. Digtets rytme og cool sprogtone kunne da også sagtens have dannet grundlag for endnu en Kliché/Hug-lignende komposition:

Trawlerne – mørklagte, tyste
hænger på havet.
Med lukkede øjne og dunkende gæller
står sildestimen på skrå i dybet.
Markerne brænder, vogtet af mænd
let hældende op ad de høje forke.
Igår var igår,
enhver gør holdt i sit eget rum.

I 1993 indviedes et andet geometrisk velgenemtænkt rum at betræde, nemlig Den Grønne Plads i Hirtshals, også kaldet »Blikkenes Plads«. Den både smukke, tidstypiske og diskrete plads er skabt af Dorte Dahlin. Ved pladsen findes »Trawlerne« ophængt på en graveret metalplade i en skråt indfældet niche i en gul væg, der afgrænser en del af pladsens arkitektoniske rum. Digtet hænger således, at dets sigtepunkt går fra dette afgrænsede rum gennem et stjerneformet rør i en læmur og direkte ud over en række rum at opholde sig i: hen over pladsen, forbi monumentet over de seks lokale redningsmænd, der omkom ved det lige så berygtede som tragiske RF2-forlis 1. decem-

ber 1981, og videre ud forbi Dahlin og Mogens Møllers fraktalgeometriske trappemonument fra 1997 over den afskærmede havn mod det store, horisontalt sammensmeltende hav-himmel-rum. Dette rumkomplekse og stjerneformede udblik skifter dramatisk afhængigt af vejrliget på det himmelhvævede og vindblæste sted på kanten af Jylland. Blafrende turister, stoiske fastboende, fulde nordmænd og hot dog-spisende børn frekventerer til stadighed digtet og den parallelt ophængte vejrstations krydderurteduftende hjørne af pladsen, især, selvfølgelig, når sol og vind tillader det.

Der er fem år mellem disse to settings for »Trawlerne«, som oprindeligt udkom i *Nye digte* fra 1987 intonerende et opbrud fra »firserparadigmet«. Opbruddet, der beskrives nøje i essayet »Farvel til det blå rum«, kammer over i en distance til enhver form for avantgardeforestilling. Set i perspektivet af digtningen fra 1990'erne er det mest bemærkelsesværdige imidlertid en orientering mod den vældige udfoldelse af fænomenet »poetiske eksistentialer«, som skal vise sig at blive bærende for det digteriske anliggende. Den tidligere nærmest fænomenologiske omgang med eksistentialerne krop og rum forskydes i løbet af 1990'erne i retning af en mere omfattende ontologiserende tone. Eksistens er nu noget andet og mere end det berømte diktum »jeg er her fordi jeg er her« fra *Mit lys brænder*.

»Trawlerne« og dets rammefortolkende settings markerer egentlig denne forskydning. I Køln-sessionen lever digtet endnu med i en offensiv og avantgardistisk firserkultur i et metropoliseret galleri-univers beriget med hjemmelavet heavy music, der for øvrigt findes dokumenteret på et par ganske punkede lp'er fra dengang. På »Blikkenes Plads« har digtet derimod fundet sig til rette i perspektivet af en anden firserkunstners vendende blikket mod eksistentialernes svimlende vidder: himlen, havet, tiden og døden. Digtet passer uden videre ind i begge kulturer, men dets status af skinnende pejlemærke eller eksistentielt sprogspejl på »Blikkenes Plads« forlener det med præcist det kølige anstrøg af klassisk modernisme, billedlig nøgternhed og en tidsforskudt række af eksistentielle rum, der tipper skråt bagover og ind mod hinanden, som i den grad præger digterens værker fra 1990'erne.

En vis hjemfaldenhed til eksistensen

I et interview ved Carsten Jensen og Erik Svendsen i *Fredag* 17 (1988), »Man må først og fremmest være fornem«, erklærer Søren Ulrik Thomsen simpelthen enhver avantgardeforestilling for afgået ved døden. Dermed hæver han sig ud af sin tidligere forbundethed med den blå tidsånd; i stedet indtages en distancens attitude: »Vi har aldrig været så lidt Nogen, som vi er det i dag, og netop derfor bliver etikken, også arbejdsetikken, uomgængelig. Vi er Ingen, og det må vi være med værdighed. Uanset hvor man er, og hvad man laver, må man først og fremmest være fornem«. Bag avantgarden øjnes traditionen, som man pludselig og ligefremt kan erklære sig på højde med hinsides »avantgardens ironiske-demonterende eller den regressive borgerligheds sentimentale blik«. Det fører med det samme til konstateringen af et paradoks: »i samme øjeblik historien er forbi, træder den netop frem som et kontinuum. Hvad vi har tilfælles med traditionen og klassikken er naturligvis noget ontologisk (døden og kærligheden, f.eks.), en vis hjemfaldenhed til eksistensen, der træder frem i al sin skærende irreduktible nøgenhed, når alle de sammenbindende overbegreber så som Friheden og Fremskridtet braser sammen«.

Denne forandring i holdningen til avantgarde og tradition spores i *Nye digte*, især i den ændring den digteriske funktion af pronomenet jeg undergår. Fra at have status som et objektivt, upersonligt, moment i en artificiel gestaltning af en poetisk kødelighed frem til og med *Mit lys brænder*, der i interviewet omtales som »en god gammel ven, som jeg altid vil elske og frygte for dens ubønhørlige insisteren«, bliver jeget fra og med *Nye digte* mere og mere til en udsagnsbærende størrelse; det digteriske jeg begynder at reflektere over det »vi har tilfælles med traditionen og klassikken« og som »naturligvis [er] noget ontologisk«. Pronomenet jeg har nu ikke længere til opgave primært at være funktionen af en krop eller et digt i øjeblikkelig, afgrænset aktion: En introvert, ræsonnerende og eftertænksom tone trænger sig på. Digteren skifter den nittede læderjakke ud med en diskret og fornem tweed-jakke; man er på vej frem mod midten af livets bane. Under indtagelse af den fornemme, fra London

hjemhentedede unikke te og bevæbnet med den guldrandede Mont Blanc Meisterstück, som digteren ikke udlåner til andre, efter at Pia Juul – skribentens redaktørkollega fra *Den Blå Port* – advarede om risikoen for, at den da kan blive skæv, udvikles nye, og ganske storslåede, digteriske former, hvis fornemste opgave synes at være at indkapsle stoflige hemmeligheder.

Fra og med *Nye digte* bliver det sværere end tidligere at skille digter fra tekst, men det gør ikke uden videre digtene autobiografiske. Den fremherskende autobiografiske referentialitet – dvs. umiskendelige henvisninger til forfatterens liv og virke uden tilstræbt tilvirkning af et konfessionelt eller selvfremsættende en-til-en-forhold mellem forfatterjeg og lyrisk jeg – er først og fremmest en formel del af digtenes materiale eller stof og kan ikke uden videre reduceres til rapporter om digterens øjeblikkelige tilstand. Det er imidlertid vanskeligt helt at nedskrive denne jegfunktion til udelukkende at være en retorisk, stilistisk, lingvistisk eller formel størrelse – og hvorfor skulle man også det, når referencerne har så stor indflydelse på digtenes karakter? Man må, som Søren Ulrik Thomsen bemærker med en Højholt-formulering, ikke bruge af »hovedstolen« (dvs. selvbiografisk materiale), men helt undgås kan det ikke, hverken ifølge digtene eller forfatterens poetologiske overvejelser. Der er tale om en hyppigt set figur i megen både klassisk og moderne lyrik, der ikke har formaliseret sig i systemer, rene masketekster, teologisk eller filosofisk programtænkning eller genremæssige konventioner. Man må formode, at netop denne figur er afgørende for bl.a. den brede appel, Søren Ulrik Thomsens digtning i stadig stigende grad har fået – men såmænd også for de anklager om tilbagefald til en dermed forbundet »klassisk« værktænkning, som hos visse af de efterfølgende generationers kritikere ledsages af en irriteret vrængen ad sådanne forsøg på at komme hinsides netop avantgarde-fantasmiet.

Stemmen og jeget

Digtet »Jeg er så træt af rockmusikken« fra *Nye digte* har følgende bekendende proklamation: »Der er så meget i mig, som ikke kan være i rockmusikken/ og endnu mere i dig, som ikke kan være i mig/ og langt, langt mere, som ikke

kan være i *nogen*/ knap nok i digtets musik [...]«. Rockmusikken minder om den side af jeget, der kaldes »Idioten«, og undgås derfor. Digtet har en vis ironisk-humoristisk tonalitet, såsom at rockmusikken ryger i sengen, men er stort set båret af en behersket patos. Det, der ikke kan være i rockmusikken, knap nok i digtets musik, er »det, der hverken er dig eller mig,/ det, vi hverken er ene eller fælles om«, noget virksomt, der holder os alle oppe og suger os ned som et hav, men som vi ikke ved, hvad er: »Sukkets volumen, glemslen og blikket,/ dyrenes stumhed/ en øde, – vildt oplyst villa«. Det er mod dette sugende »noget«, opmærksomheden nu rettes. Idioten skal undgås, og rockmusikkens snævre bånd sprænges.

I et andet digt bemærkes, at længslen går mod en større, en næsten uhørlig musik: »Jeg er træt af min egen forsøvede tungen/ uhyggeligt skønne sange,/ jeg længes efter en større, en/ næsten uhørlig/ musik«. Strofen står i »Jeg er blevet for lille til mit liv«, der kan læses som et afskedsdigt til city-tiden funderet på en ny erfaring af forholdet mellem jeg, liv og mig. Det begynder sådan:

Jeg er blevet for lille til mit liv,
og det for småt for mig.
Der er en infernalsk larm fra gaden
og fra de år der er væk.

Mit liv fylder for meget,
det kan ikke længere være på værelset.
Hver gang jeg ser ud af vinduet
synker City dybere i et grønt grønt hav.

»Igår var igår,/ enhver gør holdt i sit eget rum«, som der står i »Trawlerne«. Bestemmelsen af gårsdagens væren i går afgrænser rummene tidsligt, til flygtige tidsrum, også ens egne rum forandrer sig. City synker ned i et grønt grønt hav. Længslen retter sig mod en næsten uhørlig musik hinsides sprog og infernalsk larm. Hemmelighedens råben overdøves af en kløvende stilhed i sidste strofe:

Gennem sprækken mellem døgn og døgn
vil jeg råbe en hemmelighed til mig selv
men stilheden falder som en økse
og deler den
i nærmest intet og næsten alt
for meget.



Søren Ulrik Thomsen, 1999

Længslen efter at råbe en hemmelighed til sig selv i sprækken mellem døgn og døgn ledsages af en række udvidelser, hvor rockmusikken erstattes af Musikken, kroppen af Jeget, citydigtningen af Digtningen – og det hele forbindes med noget, der eventuelt kunne kaldes den store bagvedliggende stemme, som på én gang er unik og samtidig findes overalt. Sådan kan man i hvert fald formulere det, hvis man forskyder Søren Ulrik Thomsens analyse af stemme og musikalitet i et essay om »Den Store Stemme« til et spørgsmål om stemme og poetisk sans.

Essayet blev bragt i *Information* den 11. oktober 1991 og tog anledning i en Frank Sinatra-koncert i Malmö elleve dage tidligere. Det beskæftiger sig med skribentens tilegnelse af fænomenet den store stemme: »Historien om min egen, efterhånden mangeårige, optagethed af *den store stemme*, starter [...] med snigløb og overraskelsesangreb. En bekendt havde en stak gamle Elvis Presley-plader liggende, og dem hørte vi af og til 'for sjov', men snart begyndte de at brede sig i min egen samling og tjente som tiltrængte løft mellem de endeløse ungdommeligt-narcissistiske indlevelser i Lou Reeds litterære univers«. Man aner allerede her en vis træthed over for rockmusikken, der alt for sjældent formår at kvalificere sig som musik funderet på en forestilling om kunstnerisk kvalitet. Hvad musik af høj kunstnerisk kvalitet så er for noget, forklares ikke nærmere, men det er tydeligt, at teknisk perfektion og en ensidig læggen vægt på fraseringer og tekst ikke er nok, der stilles krav om, »at der bag dem skulle stå en stemme«. Det er karakteren af denne stemme, der her påkalder sig interesse. Sinatras fraseringer beskrives som rent formelt styrede, de afstår fra at lægge følelsesbestemte betoner ind over sangene: »Holdningen kan minde om den billedkunstneriske minimalismes, og som denne frisætter den betragteren, her lytteren, i et rum stort nok til, at der også er plads til ham og muliggør dermed en udveksling med kunsten, netop fordi man ikke får dens ophavsmand på tøjet«. Sinatra fortolker ofte sangene ved at gennemlyse dem indefra med et engagement, som aldrig holdes frem, konkluderer avisens udsendte Sinatra-fortolker.

Det er ikke vanskeligt at relatere disse betragtninger til Søren Ulrik Thomsens halv-

femserdigtning og -poetik. Ifølge *En dans på gloser* er digtets fornemste opgave at indkapsle en hemmelighed. Kravet kan spores tilbage til dette at råbe en hemmelighed til sig selv ifølge den tidligere gengivne slutstrofe af »Jeg er blevet for lille til mit liv«.

Den præcise og formmæssigt gennemførte komposition lokker med en hemmelighed, som aldrig afsløres, et engagement, som aldrig holdes frem. Der skal skabes et rum stort nok til, at læseren ikke får ophavsmanden på tøjet, men kan udveksle med kunsten. Digtning er funderet på det, Søren Ulrik Thomsen kalder for en genre-ontologi, der, akkurat som musikens forskellige genrer, sætter en afgrænset og specifik virkningsmåde, som er forskellig for roman, drama og lyrik, hvor lyrikken virker som en art indgang til det eksistentielle. Og, kan man tilføje, akkurat som musikken bæres af en stor stemme, så har også digtet en egen stemmeføring, som både skal være teknisk behersket og betone betydninger uden at være følelsesladet. Stof og form skal være helt igennem afbalancerede med hinanden, eller rettere, »det er alene stoffets transformation til form, der lutrer det personlige *tilfælde* til gyldigt *eksempel*«.

Det er især åbningen mod musik og den tilsvarende åbning mod digtning som afgrænsede fænomener med almengyldige, nærmest ontologiske grundtræk, der er på færde i *Nye digte*. Metaforen musik udpeger kosmologiske rum-dimensioner i det, der sker her og nu – man hører sine steder tilsigtede eller utilsigtede (det er lige meget) ekkoer fra Mallarmé og Rilke, især den sidstes fornemmelser for »den bagvedliggende musik« klinger med i fraseringerne af såvel den næsten uhorlige musik som digtets musik og den store musik, der standser op.

I digtsamlingen fremstår poesien og den lyriske digtning som en privilegeret modus for indsigt i og erfaring med transformationen af personligt stof til almengyldigt eksempel; digtning som en privilegeret modus for udvekslingen mellem sprog, ting, handling og en vis hjemfaldenhed til eksistensen med afsæt i et givet jeg: »[...] i poesien er 'jeg' kun et eksempel og mister netop sin værdi som sådant, hvis det styres af digterens individuelle psyke, om end denne, ydmygt underordnet det eksistentielle, naturligvis fungerer som

brændstof og tilskyndelse og derfor også signerer teksten med slagger fra ophavets personlige liv, hvis betydning for teksten jeg ikke underkender», forklarer Søren Ulrik Thomsen i *En dans på gloser*. Dette er, om noget, et anliggende for de to digtsamlinger fra 1990'erne. De personlige tildragelser legeres med en gennemarbejdet poetisk diktion, der på en egensindig måde udveksler med traditionens virkemidler, tekster og billedsprog i en stadig transformation af det personlige tilfælde til gyldigt eksempel.

Skyggen mellem denne bogs blade

Hjemfalden (1991) er en født klassiker. Ikke kun fordi den hører til blandt 1990'ernes mest celebrerede og læste digtsamlinger, eller fordi den gør gestus til klassiske lyriske traditioner, men fordi den i samme ombæring føjer nye dimensioner til visse sider af denne klassiske tradition. Den hæver sig ud af sin tid ved at være fuldt på højde med den.

Ifølge *En dans på gloser* har »hjemfalden« en ganske kontant betydning: »Når beboeren af en grav skal rykke ud og give plads for en ny – f.eks. fordi gravstedet ikke længere bliver betalt – siger man på dansk, at gravstedet er *hjemfaldent*, og det er mig bekendt den eneste sammenhæng, hvor ordet er almindeligt i moderne dansk sprogbrug; på Bispebjerg Kirkegård kan man se det på små gammeldags emaljeskilte stukket ned i jorden på udvalgte gravsteder«. Men det har nu andre gængse betydninger. Man er således efter en domfældelse og inden afsoningen hjemfalden til straf. Og som tidligere bemærket benytter Søren Ulrik Thomsen allerede i 1988 ordet 'hjemfalden' i betydningen at være »tilbagekastet på« eller »prisgivet« eksistensen.

Man skal ikke særlig langt ind i *Hjemfalden*, før man støder på en af mange referencer til såvel forfatteren som dette at være hjemfalden til noget større eller andet end én selv. Allerede i samlingens andet digt bekendtgøres, at digteren i 1991 er nået til midten af livets bane: »Jeg har levet i 35 år og har brug for lige så mange/ til at komme mig over de første«.

Anvendelsen af den talesprogsagtige vending »at komme sig over noget« lader udsagnet

balancere hårfint på grænsen mellem patos og ironi. En række af digtets tvetydige vendinger og dets stadige påmindelser om digtet og læsningens tid forlener imidlertid vendingen med en overvægt, ikke af selvpatos, men af retorisk patos, hvilket gør ikke så lidt af en forskel. I efterskriften til deres gendigtning af Sofokles' *Kong Oedipus* (1990) bemærker Jørgen Mejer og Søren Ulrik Thomsen, at det patetiske er et begreb, der i vore dage populært betyder falsk følelsesfuldhed, og fortsætter med den rigtige tilføjelse, at dette imidlertid er en forkortning af en langt større gestus, uden hvilken mennesket er ude af stand til at komme på højde med skæbnen, »for visse ting kalder nu engang på patos – 'det bedste i livet' og 'alt det værste', som der står i denne tragedie«.

Tragediedigteren lader sig måske nok for en stund gribe af en sublim eller entusiastisk følelse; ærinde er imidlertid ikke at gengive denne følelse restløst i en henrevet og forskelsløs selvpatos, men retorisk (formmæssigt) at skabe tilsvarende følelser blandt publikum med henblik på at sætte forskelle mellem noget hensigtsmæssigt og noget uhensigtsmæssigt (der katarsisk skal renses ud) i det, der kaldes det skæbneagtige omslag fra fortid til fremtid. Præcist i denne forstand er Søren Ulrik Thomsens halvfemserdigtning belagt med patos. Kun den selvpatetiske læser overser – alt for henrevet eller alt for hovedløst – denne knivskarpe og distancerede analytiske patos (sine steder iblandet en fornemmelse for »fornemhed«, også kaldet distancens patos efter Nietzsches altoverskuende Zarathustrafigur).

Bestyrtelsen ved at være nået til midten af livets bane annonceres i digtets umiddelbart foranstående vers: »Men jeg kan ikke bære, at sekundet,/ hvor en rose blev lagt som tværbjælke øverst i digtet,/ nu er trukket fra tiden, der kommer:/ Jeg har levet i 35 år og har brug for lige så mange/ til at komme mig over de første«. Vendingen er lige så belagt med analytisk patos, som den er demonstrativ i sin sammenfletning af flere tidsplaner i ét sammenfaldende poetisk momentum; digtets tid, læsningens tid, kronometrisk tid (sekundet/35 år), kroppens tid, årstiderne og en eksistentiel tidsdimension flettes ubesværet sammen i et (værk)afgrænset poetisk memento mori:

For hver rose vi om natten føjer til livet,
trækker dagen en sorgløs fortolkning fra.
Selv de enkleste linier, næsten en sang,
hober sig op i kompakte sonetter,
hvis skyggeløvhængs flimrende vildnis
falder ud mellem dig og verden.

Vi bærer de grå hår på kraniet som vinger,
der glimter, når vi vender os efter hinanden.
Men jeg kan ikke bære, at sekundet,
hvor en rose blev lagt som tværbjælke øverst i
digtet,

nu er trukket fra tiden, der kommer:
Jeg har levet i 35 år og har brug for lige så mange
til at komme mig over de første.

I højhuset er der stadigvæk lys,
på gardinerne flyder de levendes aftryk,
ned gennem alle sytten etager
sænker elevatoren lydløst de dødes.
Mellem regninger, breve og skrivelser
dukker en tørret rose op –
lampen hængt ud på altanen i sommer
synger som en vægter i vinden:
Det er efterår! Efterår!

Påny har oktober brændt vores liv helt ned,
på bordet er blækkets ocean stillet frem –
vi har fået en chance til.
Men på det seneste er jeg blevet bange for,
at det ikke længere rækker at dø 1 gang om året;
mens ahornen ofrer sit lys til blæsten,
tætnes digtets ulmende blodbøg:
Fortab dig i skyggen mellem denne bogs blade.

Det er den ubesværede kombination af enkle,
næsten hverdagsagtige, udsagn og egensindige
poetiske figurer i ligefrem versifikation og en
uhyre behersket kompleksitet, hvad angår de
deraf afledte betydninger, der kendetegner så-
vel dette digt som hele digtsamlingen.

Hvad der umiddelbart kan virke ganske in-
derligt i sin patos (en simpel trediveårskrise,
såmænd – med eller uden påtrængende Dante-
allusioner) transformeres til en kompleks form
for poetisk tænkning over det, man mere end
noget andet er hjemfalden til, ligegyldigt om
det er eksistentielt erfaret eller ej: tidens ube-
gribelige måde at være konkret på. Sekundet,
hvor noget skrives ned, fratrækkes den tid, der
kommer. En ufravigelighed, der tillige marke-
res ved påkaldelsen af dette nedskrivningens

sekund i tiende vers, hvorved tidsrummet mel-
lem første og tiende vers fremstilles. Den kva-
litative gentagelses tid, herunder tradingens
tidsmæssige afstand til det traderede, udtryk-
kes ved lånet af et traditionelt og ganske udle-
vet symbol, rosen: Fra i første vers at have
rosen som både en glose og en åben metafor
nedskriver digtet »rose« til en blot og bar glo-
se. Denne transformation af rosen til glossealt
nærvær markerer da indsigtens nøgternhed –
en art glosedans – fratrucket enhver form for
fortolkningsmæssig sorgløshed, indtil den tør-
re rose endelig går igen i vers nitten – efter-
fulgt af en overvældelsens eller eftertænk-
somhedens rytmisk mejslende tankestreg. Den
tørre rose falder ud mellem trivielle papirer
som en anden relikvie til påmindelse om den
stadige forskydning fra utilgængelig oprindel-
se til genkomstens på én gang henvisnende og
præserverende erindring om det forgangne:
Symbolet i digtets øverste bjælke tørrer ud og
dukker uventet op som papiragtig taktilitet.
Også kroppens tid får en hilsen med i form af
de grå hår, vi bærer som vinger på kraniet: de
grå hår er levende og kan billedliggøres, kra-
niet er konkret og uforgængeligt, det er sit eget
tidløse vanitas-billede.

Digtet viser interferenserne mellem tid og
digt som et forhold mellem stof og form, hvor
tidens flygtighed tenderer mod en endelighed,
at brænde et liv helt ned. Det fører til en ny be-
gyndelse i et formmæssigt omslag, hvor tid og
endelighed, liv og død, kaos og form, destruk-
tion og konstruktion fortættes i ét og samme
udtryk: formen (versifikation, rytmen) er
enkel, stoffet komplekst. Eller også er stoffet
enkelt og formerne (figurerne) komplekse.
Under alle omstændigheder er der en ufravige-
lig kontinuitet mellem stof og form, der ræk-
ker langt videre end de bemærkninger om just
dette forhold, der gives i *En dans på gloser*.

Digtet er en henvendelse med et ærinde,
som det er op til digtets jeg eller læseren selv at
uddrage. Det fremstiller i kraft af de beherske-
de figurer, den ligefremme rytme og den klare
versifikation en hemmelighed, som ikke skal
og ikke kan opklares helt. Det delagtiggør i en
hemmelig fortabelse, men i en skarpt afgræn-
set skygge, en art geometri uden lokaliserbart
centrum. Dette er et særkende ved samlingen
som helhed lige fra dette indledende digts af-
sluttende vers til samlingens sidste fire digte,

der på samme side står en suite som en returløbs-
 ning af hele samlingens anliggende. Ikke
 uden selvironi (»Kimende Klokke!«) afgives
 det sidste ord og dermed hemmeligheden til en
 anden end jeg selv, det være sig det digteriske
 jags andethed eller læseren, vælg selv:

Jeg rækker dig en gave, du ikke kan tage imod;
 en slags bog med forblæste blade.

Men en gave koster jo intet,
 undtagen for giveren selv.

Kimende Klokke!

Hvert ord er betalt og tilhører ingen.

For denne gang har jeg nået
 de yderste næstsidste ord.

Det sidste har du.

Søren Ulrik Thomsen bemærker i *En dans på
 gloser*, at *Hjemfalden* måske – med allusion til
 Løgstrup? – handler om skabelse og tilintetgø-
 relse, om form og kaos, men at det i bund og
 grund er lige meget, da dette at digte er at pro-
 ducere hemmeligheder, der kan tænkes over.
 Måske er det alligevel ikke lige meget, for ikke
 alt, der ser komplekst ud, viser sig ved nær-
 mere eftersyn også at være komplekst – og
 omvendt. Digtene i *Hjemfalden* er lige så lok-
 kende enkle og ligefremme, som de er kom-
 plexe, lige så afgrænsede og værkemæssigt
 sluttede, som de er åbne og kaotiske, hvilket
 måske udgør en af deres mest åbenlyse hem-
 meligheder.

Vaklende arabesker

I *Hjemfalden* er en håndfuld digte, som nær-
 mer sig en arabeskagtig form, hvorved der
 dannes forbindelse til Søren Ulrik Thomsens
 seneste digtsamling, *Det skabtes vaklen*, der
 har undertitlen *Arabesker*. Genrehistorisk for-
 bindes især J. P. Jacobsen – som der gøres hilsen
 til i det sidste af de arabeskagtige digte i *Hjem-
 falden* – med den arabeske digtning: Hans be-
 rømte arabesker udgør et uefterligneligt no-
 vum i dansk litteraturhistorie med deres
 slyngede figurforløb og maskerede monologi-
 ske stemmeføring i frie vers. Søren Ulrik
 Thomsen læner sig ikke op ad Jacobsens ara-
 besk-digtning på anden måde end ved at lade
 digtene i *Det skabtes vaklen* forløbe som lange,

stedvis springende, forskydninger af figurer i
 en monologisk form. Til forskel fra Jacobsens
 vildskab har Søren Ulrik Thomsens arabesker
 en tæt sammenhæng mellem begivenhed og
 refleksion i en bevarelse af sammenstillingen
 af enkle, ligefremme, sine steder banale, ud-
 sagn og højspændte lyriske figurer. Hvad der
 undersøges er betingelserne for skaben og en
 dermed forbundet indsigt i tingenes rette sam-
 menhæng: »For mig er det tilstrækkeligt,/ at
 sige tingene som de er«. Sandheden overlades
 til de unge, som der står; tilbage er det uhilde-
 de møde med konkrete begivenheder og tildra-
 gelser, der vrides og drejes i en skurrende ud-
 veksling mellem ting, hændelse og betydning
 iblandet en forskydende gentilegnelse af det al-
 lerede skete som i dette digt, hvis første vers
 lyder: »Som årene gik, blev jeg slidt transpa-
 rent«, og som har følgende slutstrofe:

Men længere og længere er der nu mellem
 dagene,

hvor det, der blev sagt for 17 år siden,
 siger mig noget, og kortere mellem de nætter,
 hvor ord fra i morges slet ikke gir mening:
 Tilbage er der så akkurat nok
 til at drømme om digte, der rives væk
 af vinden, som løfter det rødmenende løv,
 der smykkede denne bys gader,
 som det knitrede lag af betydning,
 vi, der blev født uden pels, må bære.

Et andet sted er man blevet fyrrer »og fuldstæn-
 dig færdig/ med at komme til verden« med den
 konsekvens, at man ikke længere er tung af en-
 gagementer og visioner, men har fået kanterne
 slebet af af livet, »indtil jeg kun var een stor
 kant,/ vindene skar sig på så det sang:/ Lad nu
 verden komme til mig«. Vel vidende at verden
 ikke uden videre kommer til én, indtages en
 undrende og nøgtern attitude, der lader eksis-
 tensen snarere end formen være »en skarpt og
 helt kontureret, for sig selv fuldt ansvarlig ma-
 teriel alene-væren i livet, mod og i forhold til
 døden«, men uden demonstrativ tyrkertro på
 fuldt ud, uden vaklen, i det skabte at kunne in-
 karnere »Det konkrete, absolutte Andet«. Det
 er ikke kun det skabte, der vakler, det gør også
 kroppen og jeg og deres omgang med en ube-
 griabelig verden – og så selvfølgelig digtene.
 Deres analytiske patos skriver sig gennem
 slyngede stisystemer ned mod et navnløst,

askekronende punkt, hvorfra verden så måske endelig kan komme til én, uden sandhed, uden fikseret huskeseddel, uden afstand mellem tid og ånd, men generindret i et digt med mindst tretten gloser at øde væk, undfanget i det vigtigste øjeblik i hele Søren Ulrik Thomsens digtning, øjeblikket, hvor i går og i dag, i dag og i morgen er ét og det samme:

Hvis jeg, som da jeg var sytten,
kunne se mit liv som fiktion,
ville alt ha betydning –
datoen, regnen og drømmen i hvilken
du sover

bag en med isblomster tilsået rude;
men jeg fór vild i de slyngede stisystemer,
der skær sig gennem romanernes mørke,

og blev af de andre personer
ribbet for alt, jeg fik raget til mig
af værdier, ideer og store vulgære diplomer,
før jeg blev skrevet ud af historien
og ind på poesiens privathospital
med siger og skriver 13 gloser
at øde væk

som liljer, der kastes på havet
dét sted, hvor skibet gik ned.

En uslukkelig sol gled ind på min stue
møbleret med seng, telefon
og en vugge fyldt op med skygger og klor
– pludselig så en stemme, der sagde:
'Time for time vender livet tilbage'.

Men siden da husker jeg intet,
og nu skraber i dag mod i morgen,
hvor mine erindringer begynder.