

ANDERS ØSTERGAARD (RED.)

VANDMÆRKER

NÆRLÆSNINGER AF
NY DANSK LITTERATUR

DANSKLÆRERFORENINGEN



DEN LEVENDES OG DE DØDES AFTRYK

OM LÆRER/ELEV-FORHOLDET
MELLEM HENRIK NORDBRANDT OG
SØREN ULRIK THOMSEN

AF ERIK SKYUM-NIELSEN

PARADOKSERNES LABYRINT

Der var, allerede ved første læsning af *City Slang*, Søren Ulrik Thomsens sikre debutbog fra 1981, adskillige gange lejlighed til i det stille at udbryde: Nordbrandt! Mesterens aftryk eller vandmærke var åbenlyst, nok mest i paradoks-figurene, hvor digte først hævdede ét, straks efter påstod det stik modsatte, som om udsagnet lå et sted midt imellem, eller som om deres udsagn var, at der slet ingen definitive "udsagn" kunne være i en tilstræbt "ren" poesi.

Hvilken status har den slags spor, som en ældre digters værk afsætter hos en efterfølger og lærevillig beundrer? Primært har de vel ufrivillighedens karakter. Bøger, en debutant holder af, afgiver til hans egen tekst en tone, som let lader sig høre, enten digteren nu har villet det eller ej. Der gives inspiration, der sætter sig uvilkårligt, ja, som måske var selve det aftryk af skønhed, der fik en ung digter til at prøve sig frem på egen hånd. Sekundært kan en ældre og meget læst digters teknik og billedbehandling være blevet ét med tiden i en sådan grad, at ingen længere tænker over, at det var fra ham, impulserne gik ud; Claussen, Johannes V. Jensen, Ole Sarvig, Klaus Rifbjerg og Benny Andersen har i dette format i skiftende perioder præget andres opfattelse af poesi.

Når det drejer sig om Henrik Nordbrandts indflydelse på Søren Ulrik Thomsen, har vi imidlertid at gøre med noget anderledes



personligt og mere fundamentalt. Ekkoerne efter forbilledet synes her anbragt særdeles bevidst, som hyldeste i det små, og som markeringer af, at skulle den yngre poet nogen sinde selv blive digter, måtte det blive med netop dette vedkendte udgangspunkt. At stille sig midt inde i paradoksernes labyrint betød for Søren Ulrik Thomsen at vælge et sted at begynde fra.

I DET SKØNNES NAVN

For de digtere, der debuterer, efter at Nordbrandts digtning har fundet let genkendelig form, altså siden midten af 70'erne, har han fremfor nogen stået som den, der skrev for skønhedens egen skyld, som dyrkeren af den rene, kompromisløse poesi. I et tiår, hvor mange forfattere villigt lod sig politisere eller i det mindste fandt sig i at skulle hvælve en himmel af mening over deres kunst, fastholdt Nordbrandt stejlt viljen til at bo i digtet alene, uden hensyntagen til, hvorvidt dets udsagn mon var ideologisk rigtigt. Han var i en fællesskabsorienteret tid individualist; han opholdt sig under EF-modstanden frivilligt i det sydlige udland, hvor han tilmed lod til at befinde sig helt udmærket; han tillod sig på et tidspunkt, hvor andre tænkte socialt og historisk, at digte på noget så "evigt" som længsel og ulægelig smerte. Muligvis blev hans digte dermed et mere direkte udtryk for tiden end, hvad de andre skrev, de andre der bestræbte sig på at blive ét med tiden, men derved afskar sig fra at artikulere den kunstnerisk. Om nogen var fremmedgjort, var det da ham, denne rastløse rejsende, og hvis nogen følte en ambivalens over for det patriarkalske kønsrollemønster, var det denne melankolske besynger og beklager af kærlighedens ustadighed og afskedens uafvendelighed. Henrik Nordbrandts betydning består i, at han med den sande digters kynisme har fastholdt menneskelivets almene vilkår, men har formået at gøre dette i digteriske former så umiddelbart smukke, at det ubærlige akkurat blev til at bære. Denne digteriske indsats er det, Søren Ulrik Thomsen kvitterer for i *Hjemfalden* (1991), i et digt tilegnet Nordbrandt:



Min troskab gælder stemmens fylde,
semikolonets halve pause;
ekstasen i den ubønhørlige orden,
rædslens vinde rygrad
ned gennem
vuggesangen for alle
der skal vokse ud på en nat
og rulle sig sammen i slow motion resten af livet.
Med en kold hengivenhed hænger mit øje ved alle sprækker,
mens hånden følger blækkets stier og marmorerer den vide verden –
skøn er Stjernen der vandrede 1000 år og er standset over min isse:
Enhver er modig på sin egen måde,
og jeg er det ved at være mere bange
end alle, der har set nøjagtig det samme som jeg.

Dette er på én gang et kunstnerisk credo og en taknemmelig gestus over for en, der har både turdet og kunnet som digter. For hvad kan vi lægge i udtryk som troskab mod “stemmens fylde” og mod “ekstasen i den ubønhørlige orden”, eller i en bekendelse til “kold hengivenhed”, andet end en erkendelse af poesiens suverænitæt? Poesi er pant på, at skønheden findes, og på, at der i det skønne findes en mærkelig lægedom, trods dets skræmmende kulde og undertiden ubærlige unytte. Det skønne, som det besynges her, er en værdi i sig selv, uanset om det skønne kun findes i kunsten og således aldrig skal opgå i og blive ét med virkeligheden. Det skønne i poesiens billeder og ordmusikalske strukturer eksisterer for en sådan æstetik forud for de store gamle spørgsmål om dets relation til det gode (etikken) og det sande (videnskaben). Sådan har de fleste lyrikere for øvrigt set på sagen siden romantikken.

Skønheden er hos Henrik Nordbrandt som regel knyttet til det sanselige og forfærdelige. Den optræder i husenes afskallede facader, i ludernes smil, i de småkriminelles lumske elegance, i seksualitetens rus og vinflaskens glemsel. Uanset lokalitet og lejlighed fastholdes hos ham det skønne – kompromisløst og kynisk – i sit tætte



naboskab til døden, altid faretruende nær ved Helvede, underverdenen:

Alt hvad jeg ser, minder mig om Helvede
 på den måde, det ikke ligner det:
 Som jeg forestiller mig dets flammer
 svarer de snarere til den kulde, man føler
 ved at betragte husenes facader i den lave vintersol
 og helst oppe fra bænken ved kirkegården
 hvor der om sommeren altid sidder elskende par.
 ("Om helvede", *Under mausolæet*, 1987)

Skønheden er hos Nordbrandt altid morbid og lidt komisk. Den er uden følelser, uden etik, for altid blot negerende og troløs. Men er man tilstrækkelig ribbet for præsuppositioner over for tilværelsen og kunsten, kan man se tingene og livet som de er og fastholde dette klarsyn i verset, med samme meningsløse stædighed som et søm i en væg.

Nordbrandt taler i et digt fra *Violinbyggernes by* (1985) om en oprigtighed beslægtet med selve dødens definitivitet: "Netop så kærligt / ville jeg gerne skrive til dig, at jeg mistede dig / for altid / og være så oprigtig i mine løgne, at sprogets skelet / blev synligt og uadskilleligt fra mit eget." Det er, nøjagtigt, hvad Søren Ulrik Thomsen også sigter til, når han i *Det skabtes vaklen* (1996) begynder et digt med ordene

Tilgiv at jeg ser dine knogler før kødet,
 kødet før kjolen
 og kjolen før dit svævende blik

og når han slutter samme digt: "For mig er det tilstrækkeligt, / at sige tingene som de er."

Henrik Nordbrandt står i sin samtid og dermed også for Søren Ulrik Thomsen som eksponent for samme nøgternhed, forenet med dyrkelsen af det skønne. Han er dybfrossent lidenskabsløs og



lidenskabeligt kynisk, rå, grusom, klartseende – og dermed æstetisk god. Og digtere skal gøre, præcis hvad de er gode til, ikke søge at komme noget eller nogen tjenende i møde, eller “kommunikere”, hvad der allerede står i en anden tekst.

Digtere har vi nemlig ikke til at fortælle os, hvordan vi skal leve vore liv, eller til at belære os om, hvad vi i forvejen ved. Vi har dem til at vise os det, vi ikke vidste at vi vidste, og til at give os virkeligheden igen, umærket af alle de fordomme, der hindrede os i at erkende den. Vi siger sædvanligvis om en digter, vi værdsætter, at han eller hun “har” et stort sprog; men den evne, vi hentyder til, består snarere i en vedkenden sig sin mangel på sprog, og i en rå vilje til afskrabning af det eller de sprog, der påstår at sige sandheden, men dækker for virkeligheden.

POESI OG POETIK

Egentlig kan det vel undre, at Søren Ulrik Thomsen vælger sit poetiske afsæt så tæt på Nordbrandt som tilfældet er. For ved sine to poetikker *Mit lys brænder* (1985) og *En dans på gloser* (1996) har han – modsat Nordbrandt, der som regel vrænger ad al teoretiseringen – etableret indre dialog mellem digtningen og filosofien, hvortil videre kommer, at Thomsen i sine to nyeste værker *Hjemfalden* (1991) og *Det skabtes vaklen* (1996) helt åbenlyst har anbragt sig ved grænsen til et metafysisk eller sågar direkte kristent tydningsunivers af en art, som i Henrik Nordbrandts digte højst giver anledning til hån over for disse knoklede grundtvigianerhænder, der fra gravene strækker sig frem for at omklamre og kvæle én.

Det er da heller ikke de anti-intellektuelle forbehold eller den anti-kirkelige skepsis hos Nordbrandt, der har gjort ham til læremester for særlig den yngre Thomsen. Nej, det er selve formfuldendtheden: dette at digtet som skabt entitet sætter en lokalitet i verden, hvorfra det taler med netop sin stemme, og hvortil der siden kan spørges, fra andre rum og i helt andre diskurser, uden at digtet der ved giver andet fra sig end korte, foreløbige, tildels gådefulde, men



alligevel klare svar. Den rå og altid æggende udfordring, der udgår fra Nordbrandt, består i hans suveræne evne til at lade digte tale for sig selv, frigjort fra forpligtethed på noget som helst andet end netop at sige, hvad der må siges, og sige dette så smukt som overhovedet muligt.

Sammenlignet med andre store, normsættende og derfor også skoledannende lyriske forfatterskaber her i landet op gennem dette århundrede forekommer Henrik Nordbrandts produktion forbløffende konstant. Hans afstikkere til andre genrer har kun været for svinkeærinder at regne; men selv mellem hans til dato 21 digtbøger hersker konsekvens og indre kontinuitet. En digtning, der begyndte i en nok så parfumeret surrealisme, får dagligsprogets direktehed fra og med *Syvsoverne* (1969) og vinder den nære, sansede verden ind fra og med *Omgivelser* (1972). Han leger med de klassiske former og hårdt prøvede gamle fællesmenneskelige temaer i sin kærlighedstrilogi fra 70'ernes midte, og han tager almentreligiøse motiver op i den på flere måder unikke digtcyklus fra *Guds Hus* (1977). Senere anlægges han en barsk, selvironisk modus, som f.eks. i *Under mausolæet* (1987), og han giver sig omkring 1990 i flere små samlinger til at kredse om den personlige død, sådan som den foregribes i tabet af en elsket, eller i drømmen; men alt i alt fremstår hans værk som ophold undervejs på samme vandring i og til den rene skønhedsdyrkelses praksis.

Heroverfor kendetegnes Søren Ulrik Thomsens udvikling ved anderledes bratte spring, hvilket uden tvivl mest skyldes de cæsurer, han sætter i og med sine metapoetiske eftertanker, idet disses fornemste (og farligste) egenskab har været at blokere vejen tilbage til den poetiske praksis, som de opskrev til teori. Den radikale forskels-tænkning og tønningsæstetik, der præger hans to første bøger, gennemreflekteres således i hans første Omrids af en ny poetik fra 1985, efter hvilken bog der følgelig måtte komme enten ingenting – eller noget nyt. Titlen *Nye digte* på samlingen fra 1987 blev dermed ikke kun en hilsen til bl.a. Schack Staffeldt og Rilke – den indebar også et godmodigt triumferende: Æv bæv, der kan I se! til dem, der i 1985 mente og direkte sagde, at hans poetik-skriverier



logisk måtte resultere i et digterisk selvmord. I stedet for at gøre sine nye digte til gentagelser af de gamle, eller, lige så fælt, til kultur-formidlende udskrifter af teorien, formåede Søren Ulrik Thomsen i samlingen fra 1987 at finde frem til noget kvalitativt anderledes, nemlig en reflekteret elegi, spækket med modernistisk billed-sabotage, men gennemført i klassisk tonefald, særlig hørbart i de 10-12 sidste langt-henådende, dvælende tekster, der på én gang markerer hans farvel til to forbilleder som Nordbrandt og Per Højholt og et goddag-igen til den dybe og ægte patos, vi kender (og som regel holder af) hos Rilke og dennes lærling Bjørnvig. Senere endnu får Søren Ulrik Thomsen adgang til dybere traditionslag, Jacobsens vel især, uden dog at sætte dén muntre slagfærdighed til, som overalt i hans digtning, men mest i 90'ernes værker, danner komplement til hans højstemthed. Nærliggende bliver det at tilskrive denne forandring en biologisk nødvendighed, sådan som der lægges op til, når Thomsen med kasse-digtet "Første generation" (fra *Nye digte*) markerer sin 30-års fødselsdag og i *Hjemfalden* koketterer med, hvordan de første grå hår, her på livsbanens midte, har fået talstærkt følgeskab. Men mon ikke det hører med i billedet, at digteren just i tiden før denne helstøbte, modne samling, som dramaoversætter havde bragt sig i berøring med litterære former og kulturelle erfaringslag opstået længe før moderniteten?

MØDET MED DET KLASSISKE

Da Søren Ulrik Thomsen omkring 1990 på opfordring af Det Kongelige Teater, påtog sig at nyoversætte Sofokles' tragedie *Kong Ødipus* (426 f.Kr.), allierede han sig med en klassisk filolog, Jørgen Mejer, der linje for linje udarbejdede en indholdsrettet oversættelse med nøje redegørelse for, hvad der stod – eller vistnok stod – i den græske original. På dette grundlag skabte poeten så en rytmask dramatekst på moderne prosa, en version, som filologen derefter kunne udsætte for præcis kritik: hvor var nutidsdigteren gået for vidt, og hvor havde han omvendt ramt skuespillets mening præcist? Jørgen Mejer har siden fortalt, at han til at begynde med fandt



mange af Søren Ulrik Thomsens tolkninger lovlig fantasifulde og fjerne set i forhold til klassiker-traditionen; men det viste sig gang på gang, at manuskriptets yderliggående tydninger faktisk lod sig forsvare på basis af originalen. Hvad de nye, dristige læsninger sagde, stod tit alligevel hos Sofokles, eller de stod i det mindste et sted mellem hans linjer med en sådan klarhed, at der intet var til hinder for at sige tingene lige ud.

Om samarbejdet mellem lyriker, filolog og tragediedigter har Søren Ulrik Thomsen fortalt, at det berøvede ham fordomme om klassikertekstens ælde og kulturelle fjernhed, idet han på visse centrale punkter bragtes til at mene, at Sofokles var forud for vor egen tid i indsigt.

For det første måtte Søren Ulrik Thomsen straks acceptere, at tragediens figurer taler ud fra en fælles, fastholdt bevidsthed om *den sociale orden*. *Kong Ødipus* begynder jo med, at staden Theben er plaget af pest, og at indbyggerne glæder sig over til konge at have fået en mand, som har kunnet løse sfinxens gåde, og som måske også kan hjælpe byen ud af krisen. Her overfor vokser imidlertid, via spåmand Teiresias, rygtet om den skæbne, alle skal huske ham for, at han har dræbt sin fader og forelsket sig i sin kære moder. Smerten over denne viden er byens fælles sorg og må derfor udtrykkes i et rummeligt "vi" – korets kollektiv – en stemme, som manifester en viden om menneskers dybe forbundethed inden for en gammel kultur, der på dette punkt måske er klogere end vor egen.

For det andet indså Søren Ulrik Thomsen, at lange passager af dramateksten netop i kraft af den fælles smerte skulle gå med at *jamre og klage*. Her nyttede det ingenting at møde op med en modernistisk mistro til højstemthed i almindelighed eller med intellektuel forhåndsskepsis over for store følelsers almene gyldighed. Her måtte det menneskelige drama udmales i al sin gru, uden automatisk distance. Her behøvedes ikke udleverende ironi, men en indlevet elegi:

Du ser det selv: Med hele sin tyngde suger et iskoldt hav Theben ned
i en sal af mørke, – alt er døende: kornet, kvæget, selv kvindernes



nyfødte børn. Feberpesten brænder på alle åndedræt, byen bli'r tømt, i Dødsriget skingrer en sindssyg musik af suk fra lungernes kamre, af skrig og af tårer, der falder og falder.

Endelig for det tredje bragtes Søren Ulrik Thomsen til at tænke over det særlige problem, at Freud med teorien om ødipus-komplekset jo forlængst havde tolket tragedien og sat den på psykologisk formel. Stor var da digterens undren, da han i originalen (eller i det mindste mellem-originalen) læste denne replik af Jokaste:

“Hold op med at være bange for, at du skal blive gift med din mor: Mange mænd har ikke bare drømt, at de var i deres mors favn, men at de var helt inde i hele hendes varme. De, der vælger at mene, at den slags er uden betydning, kommer lettest gennem livet.”

Hertil kan man vel sige, at Jokaste næppe er den rette til at bagatelisere et ødipuskompleks. Og tragedien giver hende slet ikke ret. Men det frapperende ved replikken ligger i hele dens anskuelsesform. Ikke Freud, men Sofokles, er ophavsmand til generaliseringen fra det enkelte tilfælde og til hele artens mandlige halvdel. Konfliktens almene karakter står således indreflekteret i originalen. Oversætteren anno 1989-90 var følgelig på forhånd i øjenhøjde med sin fortid. Han behøvede ikke vandre nedad-tilbage til originalen, han skulle måske tværtimod bringe sig i bevægelse, opad-fremad mod dens tænkemåde.

RUMMET TRANSFORMERES

Alle tre hovedmomenter i Søren Ulrik Thomsens møde med det klassiske kan siges at føre ham bort fra Henrik Nordbrandts højmodernisme. Men adskillelsen mellem mester og lærling åbner sig, kan vi nu se, allerede i debutbogen *City Slang*, og særlig tydeligt i netop de digte, der i sin tid fik én og anden til at udbryde: Nordbrandt. Studér blot følgende tekst:

*Har lært*

Jeg har lært at vende mit ansigt bort
når jeg genkender folk fra drømmenes vand
på de hede gader i juli

jeg har lært at begå mig
på sprog jeg ikke forstår
i byer jeg aldrig har kendt

jeg har lært at lytte
til antennernes slag i vinden
når det uventet ringer på døren
mens byen drejer i nattens rum.

Her klinger ikke mindst midterstrofen af grundige studier i Nordbrandts paradoks-teknik. Jeg'et færdes hjemmevant i sprog, han ikke forstår, og orienterer sig let i fremmede byer. Eksistensen beskrives som ophængt i et sanseligt nærvær, men også som omgivet af et tomrum, et allestedsnærværende fravær. Hvad der imidlertid ikke passer til den nordbrandtske fremmedhedserfaring og højmodernistiske subjekttopfattelse, er dels digtets påtrængende sociale bevidsthed og markerede samtids-sensibilitet, dels drejningen fra det individuelle, det subjektive univers mod en slags fælles, pronominalt-rummelig eksistens. Digtet er på én gang mere historisk end Nordbrandts og mere alment i sin tilværelsestolkning end hans tekster er flest. Kodeordet til denne forskel må være slutglossen 'rum', på én gang konkret og abstrakt.

Det næste eksempel fra *City Slang* kan vise, hvordan Søren Ulrik Thomsen videre nuancerer forholdet mellem subjekt og verden. Nu forekommer kerneglossen 'rum' tre gange i alt:

*Mange*

Jeg har skrevet mange ord
og flere vil komme

de ligger under ristene langs fortovene
de ligger i containerne og bag murenes revnede maling

jeg har tilbragt mange nætter i mange rum
og flere vil komme
mange nætter, mange rum

nætterne falder fra himlen
knuses som bomber mod baggårdens asfalt
driver som støv mod mit rum

på min ryg sidder årene
stirrer
på ord der fra pennens sølvnæb
spredt sig vildt i rummenes sorte støv.

Digtet kan ud fra den temporale dimension siges at “vende” i midterste strofe. Først tales i perfektum om tilbagelagte ord, så i præsens om ordenes nuværende tilstand som spor i byens omgivelser. Dernæst (i tredje strofe) skues der først bagud og så fremad mod de kommende nætter. Og i fjerde strofe synes fremtiden indtruffet – digtet har skrevet sig frem til sit nu, hvor nætterne slår ned mod byen som bomber og forstøves så de driver som en dis imod jeg’et, noget, der indebærer et kaos, en altomfattende desorientering. Endelig gentages så, i sidste strofe, bevægelsen fra tilbageblikket til øjeblikket, fra døde spor af tid til levende, flydende ord.

Nordbrandtsk forekommer i et sådant digt det minimerede subjekt, der bærer på årenes, byens spor, reaktivt sat i scene. Men overskridende i forhold til forbilledet er forestillingen om en



skrift, der går i ét med verden. Det reaktive, sociale jeg forvandles til et aktivt, eksistentielt.

Det tredje digt fra 1981, hvor linjer fra Nordbrandts digtning forlænges ind i Søren Ulrik Thomsens eget poetiske univers, og hvor kerneglosen 'rum' bearbejdes, indeholder tillige en ægte nordbrandtsk rekvisit: kufferten, hovedsymbolet på subjektets rastløshed, eksistensens undervejs-karakter:

Tegn

Som et tegn på
at denne by
langs Euroliniens skinnende spor
kun er et sted
hvor dagen forsvinder i arbejdet
natten i søvn uden drømme
står den mørkeblå kuffert
(som jeg fandt i en fyldt container)
midt i mit tomme rum.

Som et tegn på
at jeg intet har tjent og intet har købt
at min søvn er en afgrund i drømmenes hav
har jeg tømt mit rum og fundet en kuffert.

Her dyrkes, som i øvrigt i Søren Ulrik Thomsens første bøger, en tomheds- og tømningens-æstetik: på betydningssiden i tre på hinanden følgende defaultistiske konstateringer af eksistensens frugtesløshed, dens uproduktive karakter, og på udtrykssiden i musikalske gentagelser, der gør digtet til ét med dets udsagn. Dagen ophober ingen betydning, men forsvinder i arbejdet, og natten forløser intet, for søvnen forbliver helt uden drømme. Subjektet opsamler hverken penge eller varer, og om søvnen hedder det smukt, at den hælder jeg'et ud over en afgrund i drømmenes hav. Til al denne formåls- og betydningsløshed svarer digtet selv som tegn for tomhed,



symbolsk markeret ved den mørkeblå (havblå) kuffert, der stammer fra en fyldt container, men selv er uden indhold. Jeg'et har tømt sit rum og fundet en transportabel beholder – kufferten og/eller digtet – der kun bliver fyldt, for så vidt som teksten et eller andet sted hører op.

Kunne Henrik Nordbrandt have skrevet sådan nogle digte? Kun for så vidt angår driften mod det tomme og rendyrkelsen af melankolien, kun for så vidt angår de logisk selvophævende paradokser. Det 80'er-agtige hos Thomsen ligger derimod Nordbrandt fjernt: dels valget af byen som metafor-rum, dels formens brudte, åbent disharmoniske, anti-klassiske præg. Der er, fristes man til at sige med en nok lidt for fiks reduktion, rocken og punken til forskel. Men nede under denne forskel er, som vi har set, en større adskillelse i færd med at åbne sig, i og med at Thomsens debutdigte rækker dybere ned i det sociale og videre ud i det alment menneskelige end Nordbrandts poesi, der helst hører op ved grænsen mellem det isolerede subjekt og den omgivende verden i dens abstrakte ubestemmelighed.

SOLENS LYS – OG DET GRÅ

Hvorfor distancerer Søren Ulrik Thomsen sig, trods sin uforbeholdne beundring for Nordbrandt, fra dennes æstetik? Fordi han vil ud over noget af det, som Nordbrandt ofte bliver hængende fast i, og vil have fat i blot noget af det, hans forbillede bevidst har afstået fra, instinktivt giver afkald på og måske ubevidst afskærer sig fra.

Man kan således hæfte sig ved, at bevægelsesretningen fra det lyriske subjekt til verden hos Nordbrandt peger indad-nedad, hos Thomsen udad-op. Den ene dyrker sjælen, som var den en last, den anden opsøger ånden i samtlige dennes inkarnationer. Den ene synes fortrolig med helvede hvorsomhelst, den anden retter blikket mod himlen.

Parallelt med denne forskel bruger de to digtere elementerne og vejret på hver sin karakteristiske måde. Hos Nordbrandt er havet et dødsunivers og et underbevidsthedens spejl. Hos Thomsen bli-



ver havet især i *Nye digte* og *Hjemfalden* snarere skødet, hvorfra en fødsel fører, forandringens, forvandlingens sted. Nordbrandts digte iscenesættes under solen, i hvis lys alt lægges nådesløst blot; Thomsen derimod rendyrker farven grå, og dermed overgangene, ikke tilstandene. Emblematiske anskuelig forekommer i denne kontekst flg. passage fra hans *Nye digte*

Jo mere jeg rejser i sydens sødlige red-light zone
 (hvor jeg højest elsker de dunkle kirkers levende lys)
 jo mere finder jeg ud af, at jeg selv er Grå,
 grå som Irland og de tunge bramgæs
 grå som de fjorten dage
 hvor efteråret er forbi og vinteren ikke begyndt –

Nordbrandts natur beskrives fortrinsvis som værende i hvile; Thomsens natur synes modsætningsvis evigt undervejs. Her gemmer der sig formentlig også en generationsforskel: Nordbrandt kender en "ren" natur, hvorimod by-digteren Thomsen vedkender sig det faktum, at vejret efterhånden er den eneste natur, vi har tilbage.

Følgende digt forekommer mig eksemplarisk tydeligt som tegn både for Nordbrandts naturkonception og for oplevelsesmåden som sådan:

Hvor du ville have elsket dette sted
 de varme sten i strandkanten
 nu hvor sol og måne
 skinner lige stærkt
 og lige blidt
 Og rent faktisk elskede du det
 - men mere nu
 hvor du ikke længere er
 og jeg elsker det
 med en ny alvor: Den
 jeg ville have givet mit liv for
 at kunne have elsket dig med.



“Alvor” hedder denne tekst (i *Ormene ved himlens port*, 1995), som med smertelig klarhed taler om uoprettelige tab, liv, der aldrig blev levet. Et digt i denne stil og ånd ville Søren Ulrik Thomsen nok aldrig (kunne) have skrevet. For hvor Nordbrandt helst op-søger ophørstilstande, hvor noget netop er forsvundet, indfinder Thomsen sig gerne i, hvad man muligvis kunne kalde muligheds-svangre rum. Den ene dyrker eftersommeren, hvor en tid er forbi, den anden efteråret, feltet mellem to perioder.

Det betyder, på det psykologiske og eksistentielle niveau, at hvor den enes melankoli er gået hen og blevet en bolig, jeg’ets ene-ste, rummer den andens håbløshed et håb.

Jeg kommer fra eftersomre af udefinerlig melankoli
 lange som klavertimer i fraflyttede forstæder
 hvor facaderne ikke længere kan bære husenes mørke
 og folk er blevet gengangere i deres egne øjne.

Hvor østenvinden hærger gårdene som en gal mand
 der skraber sine knogler rene med en rusten kniv
 og falder om på jorden med en lyd som Mongoliet
 og hver solbeskinnet mur afslutter et helt århundrede.

Hvor blå aftener synger tomme brønde gennem hjertet
 og hver skygge er en faldlem i et kirkegulv
 og hvor jeg indhenter min ventende skikkelse på hvert hjørne

og går videre, lidt trættere, tynget af et nyt tab
 uden at vide præcist, hvad jeg kommer fra
 eller hvad der er, jeg har søgt så meget, at jeg har tabt det.

(Henrik Nordbrandt: “Eftersomre”, *Glas*, 1976)

Julia Kristeva skrev i *Soleil noir* (1989), på norsk udgivet som *Sort sol. Depression og melankoli* (1997), om melankolien som en typisk kvindelig sindstilstand – udsprungen af oplevelsen af længsels uopfyldelighed. At ønske både langt og dybt indebar, sagde



hun, en tilbagevendende vished om tabet og savnet som almene livsvilkår. Både Nordbrandt og Thomsen dementerer, at der skulle være noget specielt kvindeligt over melankolien. Men de fører den også i hver sin retning. Hos Nordbrandt dominerer retrospektivt tabet, det uoprettelige tab, mens Thomsens ofte tematiserede savn omfatter et prospektivt aspekt, et håb.

SONETTENS MULIGHED

Hvor vigtige disse forskelle er, kan bedst belyses ved at lade de to digtere mødes på ét sted. Man kunne have plukket digte ud med beslægtet motiv eller symbolbrug; men jeg har her valgt at se på Thomsens opbrud fra Nordbrandt under den synsvinkel, jeg anlagde ovenfor: den moderne poesis mellemværende med sangen og det klassiske poesi-inventar.

Mødet viser sig modsætningsfyldt: Sprogholdning og litterær strategi krydser nemlig hinanden. Høj-modernisten Nordbrandt viser sig som en traditions-omstyrter af rang, hvorimod Søren Ulrik Thomsen i en lang tilbagegribende bevægelse på én gang afvikler og fornyr traditionen. Forskellen med disse strategier har, som vi skal se, også med tilværelsessynet at gøre.

Det fremgik af "Eftersomre", hvordan Henrik Nordbrandt tit har følt sig fristet af sonettens forførende harmoni. Men hyppigst i hans digtning er en ambivalens ved den formfuldtendthed, han evner. Karakteristisk for hans vægning ved digt som dekoration er således "Væmmelse ved rim" fra *Ormene ved himlens port*:

Obskøniteten ved det som ligner:
Et rim, der minder om at noget var
lige ved at være, og velsigner
denne næstenhed. Som stod der et kar

boblende, fuldt af indvolde og slim
på alteret for det som skal komme.



Er forberedt. Det jamrer som et rim.
Netop det rim. Ekko af det tomme.

Hvor jeg hader det: Fotografiet
af det som var dødt et sekund efter
de selvskabte, usynlige gæster

som suger af det. Sengen med liget.
Jeg vil ikke have det galehus her.
Mig selv, lagenet og de kolde tæer.

Her sætter digteren lighedstegn ved sonetten som harmonisk struktur og metaforen som løgn om tilværelsen. Fremfor at få livet og døden til at gå op i tegn, der ligner, frembringer han en "uren" struktur, hvor lidelsen får lov at stå intakt og ikke skal elimineres æstetisk.

Over for denne digt- og traditions-sabotage kan vi sætte et af de "store" numre fra Søren Ulrik Thomsens *Hjemfalden*, digtet, der ikke blev en sonet, men paradoksalt fik bevaret sonettens skønhed som retning og håb.

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 en bjælke øverst i digtet,
nu er trukket fra tiden, som 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 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 digtes ulmende blodbøg:
 Fortab dig i skyggen mellem denne bogs blade.

Ved at begynde med så traditionelt et symbol som rosen og ved umiddelbart efter direkte at referere til sonettens klassiske form, uden dog selv at fuldende denne struktur, implicerer "For hver rose..." analytiske overvejelser, der må inddrage metrik, genre, tradition, og poetik.

Lad os, før vi spørger, hvad teksten siger og hvad den betyder, studere, hvordan den ser ud, og hvordan den lyder. Grafisk har vi at gøre med et kompakt skriftbillede: 6 + 7 + 9 + 8 ret lange linjer. Lydligt består de af fra 7 til 18 stavelser, der for det meste nærmer sig middeltallet 10. Mest afvigende er sidste og næstsidste linje i 3. strofe (hhv. 9 og 7 stavelser); men også I, 6 (9 stavelser), IV, 3 (8 stavelser) og IV, 7 (9 stavelser) står ved deres korthed uden for mønsteret. Rytmsk holder teksten sig til 4-5 slag, der dog vokser til 7 i II, 6 og IV, 5, eller som falder til kun 3 i II, 7 og III, 6 og III, 8-9. Strukturen nærmer sig altså sonettens og blankversets pulsslæg. Rim har digtet til gengæld ikke, men nok talrige klanglige fortæt-



ningssteder: str. I (o-y-i), str. II (å, t, f), str. III (l, s, ø, u-a, s, e), str. IV (p-æ-o, æ-é-å-a-o-æ-u). Vi er med andre ord på talefod med skønheden her.

Hvad bestiller, kan vi derfor spørge, sonetten som reference og ubrugt metrisk mulighed? Jo, den påkalder en forventning om fast rytme og rimstilling, og en bunden syntaks, med krav om stramhed og præcision, med brat indholdsmæssig drejning fra eksposition til interpretation, fra billede til tolkning, eller fra skrivning til læsning. Og det hænger snævert sammen med digtets tematik, som er øjeblikkets forsvinden, dødens stadige nærvær, som slår om i forventning og håb. Til slutstrofens ord om at få en chance til svarer en markant vending fra skrivning (blækket) til læsning (bogen).

Hvor typisk er ikke dette digt for det 20. århundredes slutning, hvor der både tales om historiens ophør og om det historiskes genkomst, og hvor man efter 70'ernes nedskrivning af lyrikken til dokumentarisk fortælling fik genopdaget digtet i hele dets fylde. Her til kommer eksistentielt en forståelse for ritualet og en besindelse på definitivitet, vilkår – tilværelsens lethed og dødens tyngde.

Men "For hver rose..." er mere end et typisk udtryk for sin tid. Det er også et fremragende digt, fordi dets udsagn integreres i og mangedobles af dets formsprog. Verberne giver det således en særlig bevægelsesmodus, hvor ordene bogstaveligt tæller og registrerer, lægger til og trækker fra, alt imens tiden går: At føje til (I, 1), hobe sig op (I, 4), lægge ovenpå (II, 4) og at dukke op (III, 6), dét implicerer altsammen addition, en figur, der indfældes i formen, når digteren i III, 9 netop gentager et ord. Og at trække fra (I, 2 + II, 5), at falde ud (I, 6) og at ofre (IV, 6), dét indebærer altsammen subtraktion, nedtælling mod nul, dvs. døden eller tekstens ophør. Læg i denne forbindelse mærke til brugen af tal i teksten: 35 år (II, 6), sytten etager (III, 3) og "at dø 1 gang om året" – der er (næsten) lige så langt fra 1 til 17 som fra 17 til 35.

At digtet kredser om døden, viser sig også ved udførligheden i dets stadige tale om tiden, lige fra sekundet (II, 3) over natten og dagen I, 1-2, implicit også i ordet "vægter" (III, 8), helt op til årstiderne (sommer/efterår, rosen der tørrer, oktober nu), ja til hele



livet (str. II) – som en falden mod døden (III, 4 + IV, 5). Man kan her kun erindre om, hvad Sophus Claussen ytrede til vennen Emil Oppfer i et berømt interview fra Siena 1893, om digteren, der bag de ting, han ser, aner "en sublim matematik, en drømmeblomst der bringer ham lindring for denne verdens sorger."

Samme drøm om et sammenfald af eksistentiel og kunstnerisk præcision, et regnestykke, der går op, gennemtrænger Søren Ulrik Thomsens digt. Men han er på den anden side smerteligt bevidst om identitetens fiktion og det rene facits utopi. Der er i digtet hele tiden forskel, underskud, overskud. Teksten vil ikke passe, for livet kan ikke passe. Der er ustandselig for lidt og for meget – for få trykstærke og lidt for mange tryksvage stavelser. Tematikken fordobles metrisk, fordi sproget jo kan tale om sig selv

Herfra kunne vi haste videre til en forskellens, afstandens og fremmedhedens poetik, men først bør nok registreres en række tilgrænsende tematikker, som medvirker til at gøre digtet så vidunderlig sammensat. Læg f.eks. mærke til, hvordan lys står over for mørke eller skygge (str. I, 5; str. IV, 6-7), og hvordan gennemsigthed, transparens (tegn for erkendelsens klarhed) står over for mathed, opacitet ("flimrende vildnis" i str. I, et ocean af blæk i str. IV, 1-2, en blodbøg der tætnes i str. IV, 6-7). Særlig kompleks billedmæssigt og tematisk, virker str. III med modstillingen af "de levendes aftryk" på gardinerne og de dødes spor i elevatoren, en elevator, der sænkes som kisten i sin grav.

Tilsammen giver nu disse grafiske, metriske og metaforiske strukturer nuancerigdom og stemningsfylde til digtets sang om tidens gang og dødens uafvendelighed. Vi bliver klogere på en art melankoliens anatomi, og deltager i et studium af vor fælles hjemfalden til kroppen, jvf. naturligvis bogens titel.

TEKSTER DER VENTER PÅ DERES BETYDNING

Som jeg læser "For hver rose..." bliver det et digt om livet, der brænder ned mod døden, og om det håb om forvandling, der hele tiden fødes midt i tiden. Men det allermest interessante ved teksten



er sammenhængen mellem denne eksistens-tematik og den meta-poetiske dimension. Ud over at hobe sig sammen til en melankolsk betragtning af tilværelsens almene vilkår udfører digtet jo en selv-ironisk balanceren på sonettens grænse. Det er et af de digte, der taler om, at (og hvorfor) det er et digt.

Første strofes rose, anden strofes henvisning til den, og tredje strofes tørrede rose peger ind i dette selvrefleksionsområde. Balkon-dialogen fra *Romeo og Julie* om rosen og dens skønne navn glider sammen med Shakespeares sonetter og Nordbrandts kærlighedsdigte ind som forudsætninger. "For hver rose..." må tillige læses som et indlæg i diskussionen om rosen som tegn, en kommentar til kommentaren: *a rose is a rose is a rose* nok en gang.

I denne sammenhæng siger digtets optakt så meget som at vi i drømme bygger blomstrende verdener op, som dagen tager fra os igen. At leve er jo at længes – og miste illusioner. Omvendt kan poesien artificielt genskabe drømmens harmoniske helhed, f.eks. i form af "kompakte sonetter" skabt af selv "de enkleste linier". Over for alle de mange skriftlige ytringer, der bunkes sammen af den samfundsmæssige praksis – "regninger, breve og skrivelser" – står kunstværkernes døde, men forjættende symboler, herunder poesiens tørre roser. Til allersidst løftes dette tema til en smuk vision af, hvordan digtet, mens bladene falder, folder sin blodbøg ud.

Sprogfilosofisk kan dette betyde, at livets konstant erfarede tids-, menings- og tolkningsunderskud ikke er hele sandheden om os. Tegnets tragik – den afmægtige henvisning – modsvares af dets triumf. Det er, hvad der står i sidste linje, at håbet får gyldighed påny i læsningens undrende omgang med sproget. Vi har fået en chance til. Sat på spidsen kan digtet således siges at rumme en trefaset narrativ struktur, der fra håb fører over i desillusion, men herfra videre til en dekonstruktion af håbet, hvor drømmen bliver fastholdt, med afstandens og forskellens indsigt. Poesien kan nemlig – paradoksalt – indkredse, hvad den ikke kan udpege direkte, omtale smukt, hvad den ikke kan sige, opmåle den afstand, ingen af os kan lukke. Og epokalt betragtet har vi dermed bevæget os ét betydningsfuldt skridt i forhold til modernismen, idet de tre faser i



tekstens fortælling svarer til hver sin litterære epoke. Håbet og troen på digtningens tegn svarer til romantikken, ligesom desillusionen og tegnkritikken kendetegner modernismen. Hvilken ismebetegnelse man hæfter på dekonstruktionen af håbet, betyder næppe ret meget, så ny som denne udvikling er. Nogle kalder det for postmodernisme; men bruges denne etiket på Søren Ulrik Thomsens rosedigt, må man samtidig indreflektere dets dialog med det klassiske rum, i metrik og stil, i metaforik og symbolik.

Med tanke, nok en gang, på Claussens sublime matematik, kan vi nu indkredse, hvordan Søren Ulrik Thomsen lader tolkningen af eksistensen på den ene side og poetikken på den anden virke sammen i digtet: vort liv er som regnestykker, der aldrig vil gå op, og som tekster, der aldrig kan tydes. Men livet findes kun i stadig overgang. Som regnestykker der endnu aldrig er gået op, og tekster der blot ikke er tydet endnu. Det er det, der ligger i omslaget fra skrift til læsning i str. IV, en vending i visionen fra gåde til tydning, og fra det afsluttede til det uafsluttelige. Bogen, mellem hvis blade vi fortaber os, er at forstå som både den skrevne og den endnu ikke læste – for øvrigt parallelt til dobbeltheden mellem Jesus som den, der var, og Kristus som den, der kommer. Alt er endnu i sin vorden.

Heri gemmer der sig en hemmelig drøm om kunst båret af dens suveræne skønhed. Menneskene lever, som tematiseret i digtet, skilt ud fra Gud som garant for en samlende Mening og skilt ud fra hinanden. Men vi er samtidig at forstå som tilstedeværende i det relative, flertydige og foreløbige. Mod meningens fravær hævder digtet tegnenes rigdom, og siger dermed også, at selv det "forkerte" blik, der ikke overskuer alt, er et rigtigt blik, på samme måde som enhver tydning principielt er en mistydning, enhver læsning en fejllæsning. Og som vort liv må forstås som endnu ikke tydede tekster, møder vi i litteraturen døde, hvis aftryk først vi kan se, og hører stemmer, der håber på at blive forstået, engang.

Over for denne livs- og poesiforståelse, der i sin kerne er så ny som dagen i morgen og så gammel som kristendommen, kan Nordbrandts udgave af modernismen nemt gå hen og virke traditionel, i betydingen: affirmativt repetitiv.



Måske det også er en sådan eksistentiel kritik, eleven antyder, når han – med klar adresse til lærerens *Opbrud og ankomster* (1974) – i *Hjemfalden* skriver

Hvad er vel mere ynkeligt end de evige opbrud?
Som om vi ikke er brudt op een gang for alle.
Jeg bilder mig ikke ind hver morgen at komme til verden,
fordi dén hver dag er som født påny.
Til gengæld drømmer træerne vel næppe om mig,
som jeg om dem.