



Erik Spang-Thomsen  
DIGTES SNOEDE  
SNEGLEHUSE  
om Thomsens skabte  
vaklen

*en tynd skalpel har delt  
døgnet i dag og nat, os efter køn,  
og alting op i liv og død*  
(Søren Ulrik Thomsen: *Det skabtes vaklen*)

*denne Vaklen kunne være mere værd end mange Standpunkter.*  
(Jacob Paludan: *En Vinter lang*)

1

I et radiointerview med Lene Bredsdorff (1996) fortæller Søren Ulrik Thomsen, at han i forbindelse med en digtoplæsning i Berlin så og blev inspireret af en plakat, der forestiller Gottfried Benn. Plakaten viser lægen Benn, der i hvid kittel står og ser ned i et mikroskop. Den bærer digteren Benns ord: „Dichten - ein unbarmherziges Geschäft“. Via digtsamlingens motto og medicinske metaforik er plakaten til stede som et vandmærke i *Det skabtes vaklen* (1996). Opdelingen i to verdener, som på plakaten repræsenteres af lægens naturvidenskabelige og digterens humanvidenskabelige, trækker sit spor gennem hele digtsamlingen.

2

„Af dagens og nattens drømme“ er det korteste af de 27 digte i *Det skabtes vaklen*. Digtet, som rummer de centrale aspekter i samlingen, består af tre dele. 1. del sonderer mellem dagens og nattens drømme, 2. del drejer sig om dagens drømme, hvorfra der kommer inspiration, mens 3. del viser, hvordan jeget takker for inspirationen:



Af dagens og nattens drømme  
vælger jeg dagens,  
thi nattens er indtalt på tysk  
og handler om folk,  
der er ude på noget,  
men i de slingrende optog  
af døde og levende drømte  
hentes disse mig ubekendte  
sarte silhouetters ynde  
fra formiddagens lys  
og de flammende tulipaner,  
jeg rækker dem fra vasen  
på mit arbejdsbord.

*(Det skabtes vaklen, s. 16)*

Det snit, som går ned gennem drømmene, deler drømme op i to slags, hvoraf jeget kun fastholder dagens drømme. Dette er et bevidst valg, og i og med, at jeget lægger distance til „nattens drømme“ og deres indhold, sendes et underfundigt signal med dobbeltbetydningen af „indtalt på tysk“. Udtrykket alluderer til udenlandske film, som i tysk udgave har tysk tale lagt ind over lydsporet, hvorfor forholdet mellem lyd og mimik virker komisk. Begrundelsen for at afskrive natdrømmene, gør det klart, at freudiansk drømmetydning ikke har jegets interesse. Digtets ‘dagdrøm’ intonerer i 6. vers med „men“, som samtidig fejer de natlige drømme endegyldigt ud af fokus. I belysningen, hvori dagdrømmen kommer til syne, går „slingrende optog“, som består af både levendes og dødes skikkelser. Udtrykket „slingrende optog“ er utænkeligt i en logisk-rationel sammenhæng.<sup>1</sup> Netop udtrykkets logiske selvmodsigtelse viser dets tilhørsforhold til drømmeverdenen. Fra de vaklende „optog“ bringes to drømmeelementer til jeget: „de flammende tulipaner“ og „ubekendte/ sarte silhouetters ynde“. Af digtets sidste tre vers fremgår det, at jeget under hele digtet har siddet ved sit „arbejdsbord“. Derfra har jeget via dagdrømmen intenderet ideale elementer. Men i de sidste tre vers ophæves skellet mellem drøm og virkelighed, idet hverdagssituationen og de ideale elementer forbindes i inspirationsoplevelsen. Jeget er både aktivt og passivt i processen. Det er passivt som modtager af inspirationen, men i direkte forlængelse af inspirationen er det aktivt som den, der skriver et digt. Som tak for inspirationen rækker jeget en buket (et digt) til „dem“, der skænkede ham inspirationen.<sup>2</sup> Dagens drøm kommer til syne i digtet som lys, der transformeres for at ende som et digt. Digtet beskriver altså en inspirationsproces og handler, som det før er blevet sagt om Søren Ulrik Thomsens digte – om Søren



Ulrik Thomsens digte.

### 3

Der er to slags digte i *Det skabtes vaklen*. „Af dagens og nattens drømme“ tilhører den første type, hvis univers er delt i to. „Mit blik er standset på karmens planter“ tilhører den anden type, hvis drømmerum ikke alene er delt op i to verdener, men tillige har direkte relation til Benn-plakatens problematik. I „Mit blik er standset på karmens planter“ beskriver det poetiske jeg planterne som levende væsener.<sup>3</sup>

Mit blik er standset på karmens planter:  
Det *må* gøre ondt at stå oprejst  
en vinter lang i den kalkede jord  
mellem varme stuer og klamme ruder,  
bag hvilke om sorte, bladløse træer  
tågen hænger som brudeslør  
ned i det kemiske lys  
fra Meldahls gamle Idiotanstalt,  
hvor der nu er forskning, døgnet rundt:  
Betænk, doktorer, det skabtes vaklen –  
at ord er tøven bragt sammen af pauser  
og stadig længere pauser, hvori ...  
hjertets kolde musik,  
hvid som saltvandets skum, kan høres.  
(s. 11)

Jegets blik rettes mod stueplanterne, som befinder sig i mødestedet mellem varme indefra („varme stuer“) og kulde udefra („klamme ruder“). Blikket flyttes fra stuen ud mod træerne, som står med vinterens typiske fremtoning („sorte, bladløse træer“) i tåge, der hverken er tung eller klam, men beskrives overraskende positivt („som brudeslør“). Tågens brudeslør forbinder træernes sorte strukturer med det ”kemiske lys/ fra Meldahls gamle Idiotanstalt,/ hvor der nu er forskning, døgnet rundt“. De fem sidste vers indledes med en henvendelse til lægerne i imperativ: „Betænk, doktorer, det skabtes vaklen – „Jegets poetiske og forskernes naturvidenskabelige fortolkning er modpoler, men der er ikke tale om, at forskning og poesi harmoniseres. Tågen danner bro mellem forskningen og jegets poetiske univers, og de to divergerende fortolkninger forbliver på hver sin side af broen. Digtets sidste tre vers glider over i en beskrivelse af hjertet, ikke som organ i en lægevidenskabelig diskurs, men som en metafor, der udfordrer



tanken.<sup>4</sup> Det indres lyd kommer til udtryk som synæstesi („hjertets kolde musik,/ hvid som saltvandets skum, kan høres“),<sup>5</sup> hvilket understreger hjertets metaforiske væsen som sammensat, usædvanligt og ophøjet i forhold til hverdagens virkelighed. Den naturvidenskabelige forskning i livet reducerer det til klinisk kausalitet – og planter til ting uden ånd. I kontrast til lægernes naturvidenskabelige fortolkning er jegets fortolkning så poetisk og uvidenskabelig, at det forekommer det følende jeg, at selv potteplanterne må have et antropomorft egetliv. På afstand bag sin rude gør jeget med patos udfald mod lægerne, som optaget af deres forskning hverken bemærker jeget eller hører hans formaning. Alt ses og opleves fra jegets synsvinkel, og da jeget tiltaler lægerne i imperativ („Betänk, doktorer“), synes de at befinde sig på et niveau under jeget, men digtets to fortolkninger kommer ikke i dialog med hinanden. Det er bl.a., fordi fortolkningsmodsatningen i „Mit blik er standset på karmens planter“ er central i digtsamlingen, og fordi både digt og samling lader de to uforenelige fortolkninger være og forblive forståelsesformer, der kan vakles imellem, at „det skabtes vaklen“ er blevet ophøjet til samlingens titel.

#### 4

„Med en lysstråle peger den unge læge“ består af tre dele. 1) Et lægebesøg, hvorunder jeget kommer til at tænke på 2) én, hvis begravelse han var til dagen før, samt begravelsens konsekvenser for jeget. 3) Jegbevidsthedens tilbagevenden til situationen hos lægen, som med sin replik på én gang bryder og understreger jegets tanker og stilheden i lægeværelset. Konsultationen hos lægen, der danner ramme om jegets refleksioner, er holdt i præsens, mens de erindrende refleksioner gengives i præteritum.

Med en lysstråle peger den unge læge  
ind i mit øje,  
hvor en stumfilm knitrer.  
Den sidste af de medvirkende,  
som overlod mig  
at skrive ord til historien,  
bar jeg til graven i går,  
mens syrenerne, svanerne  
og alt, hvad der er hvidt i denne verden,  
henlagde resten i skygge.  
Dér sad jeg længe og lytted  
til den susende opløsning  
af to kodymagnyler i vand.



„Det er arveligt“, siger han,  
og slukker lygten.  
(s. 7)

Digtet er bygget op om modsætningen mellem lægens objektive undersøgelse og jegets tanker. Fra den tændte lygtes lysstråle i første vers til lygten slukkes i sidste vers aktiverer digtet forestillinger og forventninger med dertil knyttede associationer i læserbevidstheden. Det er begravelsen, der som et nul- og skæringspunkt skiller jeget fra ethvert fortolkningsfællesskab, og som afføder tanker om død og opløsning som eksistentielle vilkår (hvilket siges indirekte via det poetiske sprog i digtets midterdel). Den smerte, som oplevelsen af begravelsen og tankerne om døden fører med sig, får jeget til at gå til læge, selv om det ikke er svært at forstå, at jeget er elendig til mode og har ondt i hovedet. Lægen stiller en klinisk diagnose, men 'sygdommen' er af en art, som lægevidenskaben ikke kan beskrive, hvorfor digtets replik danner en humoristisk pointe. Lægen har på en måde ret i sin diagnose, men ikke i den forstand, han tror. Stumfilmen, der knitrer i øjet, men ellers selvsagt er uden lyd, kan kun ses og opleves indefra. Den kører af sig selv i jegets hoved og viser jegets erindringer i poetiske billeder (i digtets midterdel). Filmen danner overgang fra lægens undersøgelse til jegets refleksioner. Lægen har ikke adgang til stumfilmen eller mulighed for at få indsigt i jegets refleksioner, for jeget siger ikke et ord. Jegets ensomhed understreges af, at det var den sidste af de medvirkende (i filmen), som blev begravet dagen før. At „skrive ord til historien“ fordrer for en umiddelbar betragtning både fremtidsvendte og tilbageskuende refleksioner. I fremtiden venter de begivenheder, der senere skal blive til historie, og som kun vil blive bevaret for eftertiden, hvis der bliver skrevet om dem. Det, der er sket i fortiden, vil forblive stumt og dødt, hvis der ikke skrives om dét. Men i jegets specifikke situation betyder „at skrive ord til historien“ at give form til det forløb, som jeget er den sidste blandt de levende, der har oplevet: den begravelseshistorie, som er digtets kerne. I de sidste fem vers er der flere spring og betydningsmuligheder. Jeget sidder og lytter i skygge, men er det a) ved graven, b) til kaffe/ gravøl, c) hjemme eller d) i lægeværelset? Det, han lytter til, er markeret ved linieskift og indrykning, „til den susende opløsning“, som både kan betyde 1) livets, 2) dødens, 3) den dødes, 4) kirkegårdens og 5) jegets. Men efter de gradvise skift, som ændrer opfattelsen af, hvad årsagen til den susende opløsning kan være, ender det humoristisk med, at det er 6) kodymagnylerne, som skaber lyden af den susende opløsning. I forhold til de eksistentielle spørgsmål, som digtet behandler, virker det som et antiklimaks, at den tomme plads efter „opløsning“ – i næste vers fyldes af den sydende lyd af to piller, der opløses



i et glas vand. Tekstens flertydigheder er konstrueret med henblik på dril-lende at styre læserens successive forståelseskred (jf. note 17). Også dette digt rummer to fortolkninger, og læseren kan registrere en forskel mellem dem, fordi digtet modstiller en nøgtern læge- og en følsom jegfortolkning. I „Med en lysstråle peger den unge læge“ indlejrer lægens fortolkning bogstaveligt jegets refleksioner, men bevidsthedsmæssigt forholder det sig omvendt. Jegets fortolkning presser lægen ud i periferien og synes at dementere den naturvidenskabelige fortolkning.<sup>6</sup>

## 5

„En gammel spionfilms blålige væske“ opridses tre situationer med refleksioner knyttet til hver af dem. 1) Jeget ser fjernsyn, og det er regnvejrr. Mens der er film i fjernsynet, reflekterer han over sine sociale relationer og sin isolation. 2) I et vindue ser han en nøgen kvinde. Den nøgne kvinde og afstanden til hende reflekteres der over i to tempi. 3) Afstandsrefleksionerne glider over i en inddragelse af læseren og refleksioner over den luft, som alle er afhængige af.

En gammel spionfilms blålige væske  
flyder gennem mit fjernsyn,  
og udenfor styrter det ned:  
Hvilke sociale organer, der skilte mig ud,  
skal jeg ikke ku sige -  
mit mellemværende er nede på elleve regninger  
og en stak fødselsdagskort fra folk,  
der deltes i grupper på to,  
som nu deler bord og seng og hinandens drømme  
knivskarpt op i kornede *stills*  
og ikke mere kan stave mit navn,  
når de sender deres hilsner til demokratiets udkant,  
hvor kunsten, kirken  
og efterretningstjenesten hersker. (...)  
(s. 20)

Fjernsynet viser en gammel spionfilm i sort/ hvid. Den velkendte situation løftes ud af trivialiteten og ind i en anden verdens virkelighed via konventionsbrud og proportionsforskydninger. Den langsomme flyden kontrasteres for en umiddelbar betragtning af, at det øsregner („udenfor styrter det ned“).<sup>7</sup> Den anslåede situations trivielle og (ensomheds)rituelle karakter ændres af den skæve vinkel, hvorunder den traditionelt passive



scene foran fjernsynet ses. En film går i gang og kører af sig selv – på indersiden af nethinden, mens den gamle spionfilm går over skærmen. Koncentrationen forflyttes til det indre, hvorved blikket bliver fjernt, og fjernsynsfilmene fortøner sig som en utydelig væske bag skærmen. De sociale organer, der skilte jeget ud, bringes ikke i fokus, men den passive verbalform og handling skiller ham fra sammenhænge, som han ikke mere indgår i. Hans forhold til det sociale er reduceret til fjernsyn, regninger og fødselsdagskort. Fremmedhedsfølelsen skærpes af, at fjernsyn er envejskommunikation, regninger upersonlige, og at han ikke har noget til fælles med dem, der sender ham kort. Par er tautologisk to og to, og ekskluderer således jeget. At afsenderne ikke længere kan stave hans navn, er som salt i det sår, ensomheden åbner. Det jeg, der er fremmed for både andre og sig selv, kan være på et meget lille sted, der bliver endnu mindre ved, at jeget ikke befinder sig i centrum, men i periferien af samfundet og dets fortolkningsfællesskaber („demokratiets udkant“). I dette randområde ”hersker” tre fortolkningsfællesskaber: kunsten, kirken og – med et spring tilbage til filmmotivet i digtets start – „efterretningstjenesten“.<sup>8</sup> Hvor kunsten og kirken til en vis grad har et fælles anliggende, falder efterretningstjenesten uden for dette fællesskab, hvilket understreges ved lineskift og indrykning. Fortolkningsfællesskaberne er fælles om at være generalsubjekter for fortolkning. Det er de også i det små for dem, der er blevet gift, eller bare danner par („grupper på to,/ som nu deler bord og seng og hinandens drømme/ knivskarpt op i kornede *stills*“). De isolerer sig og fastlåser indbyrdes hinanden i tosomhedens fortolkning, der stivner i vaner og hverdagens rutiner uden rum for personlige drømme. Jeget er ikke stivnet, men „skilt ud“, udsat og ensom. De sorte/ hvide *stills* hører ligesom efterretningstjenesten til i filmens verden og peger med deres form på den stillestående og fastlåste tilstand i modsætning til jeget, de strømmende væsker og billeder i bevægelse.

## 6

Det havde været i overensstemmelse med den litterære tradition, hvis henvendelsen i „En gammel spionfilms blålige væske“ var rettet til musen (i kvindens skikkelse). Men den nøgne kvinde spiller kun en rolle som model for det motiv, hun gøres til.

(...)

Ugenert bader den nøgne kvinde i baghusets vindue  
sin buttede krop i mit dvælende blik,  
og selv om hun på en måde er lige så fjern



som Nordstjernen selv, er netop denne  
stjerne og alle andre stjerner,  
havet, hvori de spejles, og alle  
have og haver flydt over af asters,  
på en anden måde mig nær som min egen  
ånde, der blandes med din og iltes  
af den regnklare luft, som tilhører alle,  
men ikke kan deles.

(s. 20)

Jeget lader (passivt) sit blik dvæle ved kvindens krop. Det er hende, der aktivt udstiller sig og gør sig til, og til objekt for hans beskuelse („Ugenert“). Hvad hun måtte gøre sig af tanker er uvist og uden interesse. At hun er blot og bart motiv for jeget fremgår af den afstand, han lægger til hende med stjernebilledet. Dette er både komplekst og stringent. Stjerne-erne flettes via betydningsglidninger mellem „havet“, „have“ og „haver“ associativt sammen med digtets planter: „asters“, som betyder stjerne, og hvis blomst også har form som en stjerne. Denne blomsterart formerer sig – ved deling, og „asters“ følger sig ind i det lydige mønster, hvor ordet har sin plads (i digtets 5.-sidste vers). Jeget oplever kvinden som et paradoks. Hun synes fjern som en stjerne, men forekommer samtidig så nær som hans vejrtrækning. Fra jegets åndedræt gøres et spring ud af digtet til læseren, hvis ånde blandes med jegets, mens digtet læses. Det havde været ren konvention og kliché, hvis „din“ havde refereret til kvinden/ veninden/ det kvindelige du, men denne forslidte form undgås omhyggeligt. Den nøgne kvinde er låst inde i sit eget rum som „hun“ og kan derfor ikke gå ind i rollen som „din“ (din, ikke hendes ånde). Jegets og læserens fælles ånde tilføres ilt og skaber et nærvær, hvorfra der foretages endnu et spring til en ny betydning af grundordet ‘dele’ – ”den regnklare luft, som tilhører alle,/ men ikke kan deles.“ Herved tildeles det udelelige (in-divid/ som „ikke kan deles“) emphatisk stilling som udgangsvignet. De kornede stills står tilbage som fortidslevn og reklamerester i stilheden. Som billeder på stilstanden og ensomheden. Og forsmag på døden.

## 7

Thomsens pentimenti<sup>9</sup> signalerer en mindre stringent koncipering end *Mit lys brænder* fordrede: Et digt skulle være skrevet i ét stræk og som én bevægelse. Men form og stof er stadig i samspil i en dialektisk proces, hvis endemål er en total indskrivning i hinanden, hvorfor stof og form også i *Det skabtes vaklen* er to sider af samme sag. Det kan derfor undre,





at Rolf Højmark gør det til et kritikpunkt, at „[n]år vi taler om form, har Thomsen udviklet sig siden *Hjemfalden*. Men det er påfaldende så lidt nyt stof, arabesken har „indfanget“ for Thomsen.“ (s. 27).<sup>10</sup>

Arabesken udgør kun en del af formen, og en vækst i stoffet viser sig bl.a. i et udvidet emneregister. Især bemærkes de mange gloser, der stammer fra hospitalsverdenen og kristendommen (jf. afsnit 10). I analysen af „Jeg fatter ikke, at havet kan bære“ (*Det skabtes vaklen*, s. 32) fejllæser Højmark „isøksen“, som ellers passer sig fint ind i digtets semantik og sproglige musikalitet.<sup>11</sup>

Jeg tror, at dette af isøksen kløvede  
*credo er en bøn for de åndssvages sjæle (...)*

„Enjambementet „kløvede/ credo“ sprænger syntaksen, men fremhæver den semantiske forbindelse. Isøksen er altafgørende. Isøksen er skarp som et våben og funktionel som et værktøj. Hvem svinger den? Thomsen, selvfølgelig! Isøksen er en metafor, der realiserer syntesen af stof og form. Den kløver det sammenhængende, såvel syntaksen som de semantiske betydninger, og netop derved bliver det helt. En gådefuld æstetisk kategori, kunne man sige.“ (s. 30-31).

Først sprænges syntaksen, og bevares den semantiske sammenhæng. Derefter påstås det, at både den syntaktiske og den semantiske sammenhæng bliver spaltet. Og det er næppe Thomsens privat-jeg, der har fat om isøksen. Han har som kunstner skabt digtet, men kunstneren og digtet har ingen fællesmængde, ligesom glaspusteren ikke er til stede i, eller er identisk med sin glaskunst. Jf. Benn: ”Det er ikke din personlighed, du skal fuldende, men dine enkelte værker. Du skal blæse verden, som man blæser glas, et pust ud af et piberør: slaget, du gør dem allesammen fri med: vaserne, urnerne, lekytherne – det slag er dit og afgør alt.”<sup>12</sup> I *Det skabtes vaklen* har hvert værk/ digt sin specifikke brug af den form og genre, det sætter af fra, men ender med at omskabe og blive sin helt egen udgave af. Om „Jeg fatter ikke, at havet kan bære“ skal det bemærkes, at der meget vel kan være en hemmelig hilsen bag om Aarestrups „Paa Sneen“ (1838), som Højmark nævner, til Blichers *Brudstykker af en Landsbydegns Dagbog* (1824).<sup>13</sup>

(...) at vi to,  
som når på sneen udskilte skygger  
slår sammen, forenes i drømme så klare (...)

Morten Vinges erindring om kaneturen med Sophie og deres skyggers sammensmeltning har nok så meget for sig som skyggernes spil i „Paa



Sneen“. „En jammerlig Vinter! endnu intet Kaneføre! (...) Ifjor ved denne Tid var det vi kjørte (...) Maanen skinnede (...) og kastede vore Skygger ved siden af Veien paa den hvide Snee. Jeg hældede mig imellem saaledes, at min Skygge trak ind i Frøken Sophies: da kom det mig for, som vi to vare eet.“ Foruden danske tekster har „Jeg fatter ikke, at havet kan bære“ relation til en kendt tysk schlager.

Unsre beiden Schatten  
sahn wie einer aus;  
daß wir lieb uns hatten,  
das sah man gleich daraus.  
Und alle Leute solln es sehn,  
wenn wir bei der Laterne stehn  
wie einst, Lili Marleen.<sup>14</sup>

Næstsidste afsnit i Højmarks artikel (s. 31) kræver sin læser. „De arabiske tæppemestre vævede efter sigende altid en fejl ind i deres tæpper, for det var kun Gud, der var perfekt. Fejlen markerede, at tæppet var menneskeskabt, og dét var det egentlig smukke. Thomsen væver i *Det skabtes vaklen* formfuldendte arabesker, hvis problem netop er formfuldendtheden.“ Thomsen er Gud – står der faktisk – og skriver gode digte, hvis problem er, at de er gode. „Digtene er enkeltvis fremragende, men *Det skabtes vaklen* skæmmes af, hvad jeg vil kalde *æstetisk overkill*.“ Digtene påstås at være både fremragende og fejlbehæftede. De er *for* perfekte, hvorfor de enkelte digte skulle tappe kraft af hinanden og fra samlingen pga. manglende pauser, som svage digte skulle udgøre. Digtene må følgelig ikke alle være så gode, som digteren kan gøre dem? „Et drama fungerer kun i kraft af forskellene i stemning og intensitet. Det samme gør sig gældende i digtsamlinger.“ Denne påstand er der næppe konsensus om. „Ofte er det de svage digte, der fremhæver perlerne.“ Hvad fremhæver perlerne i en perlekæde? Deres uskønne bærer? Eller skal der hist og her indsættes simili eller flitterstads i en ‘perlekæde’ for at fremhæve de ægte perler? „Dette gælder ikke for *Det skabtes vaklen*. Hér resulterer digtenes generelt set uhørt høje standard gradvis i en afmatning i intensitet.“ Det er uheldigt, at samlingen ikke lever op til Højmarks normer. Man må i det stille undres og spørge, hvordan „formfuldendte“ digte af „uhørt“ høj standard – som „er enkeltvis fremragende“ – kan ende „i en afmatning i intensitet“? Det kræver kortslutning og intellektuelle volter at komme frem til og gennem sidste afsnit. ”Uanset disse indvendinger kan man ikke sige, at *Det skabtes vaklen* skuffer. Bedømt ud fra Thomsens egen målestok er den blot ikke god nok. Men sammenlignet med dansk digtning generelt er *Det skabtes*



*vaklen* en suveræn digtsamling.” (s. 31).

## 8

Den norske kritiker Hadle Oftedal Andersen har i *Kritik* 130 givet et forslag til læsning af *Det skabtes vaklen*.<sup>15</sup> „Det er arveligt“, siger han, og slukker lygten.“ Sådan slutter den første tekst med en henvisning til den genetiske arv som betydningsfuld i forhold til det skabtes vaklen. På dette tidspunkt, på første teksts side, er det klart, at bogens tekstmønstre ikke er begyndt at udfolde sig endnu. Men det er med udgangspunkt i denne tekst, at det begynder at ske, at teksterne som vridende og bugtende motivmønstre opstår. Den fungerer ud fra en bestemt metaforik, som DNA-koden, som arvemateriale for resten af bogen. Samtidig er det klart, at hele bogen kan opfattes som en DNA-stige, som en bestemt sammensætning af visse givne faktorer.“ (s. 68,1-2).

Man bemærker usikkerhedsmarkører og påstande om klarhed, hvor det eneste, der står fast, er en tale om genetisk arv og arvemateriale, som ikke har indlysende relevans for Thomsens digte. Man må undre sig over udtryk som „en bestemt metaforik, som DNA-koden, som arvemateriale for resten af bogen“ og ”hele bogen kan opfattes som en DNA-stige, som en bestemt sammensætning af visse givne faktorer.“ Disse pseudovidenskabelige udtryk er vel tænkt som støttepiller for den sammenhæng, artiklen forsøger at etablere. Alene denne passus får advarselsslamperne til at gløde: „Thomsen-tekstens midtpunkt kan for eksempel knyttes sammen ved at knytte de to kodymagnyler til to øjne, sådan at pillens opløsning knyttes til blikkets opløsning. Og pillernes/ øjnernes opløsning kan igen knyttes til navnenes, til sprogets opløsning i tre af slutteksterne. Og til mælkens opløsning i teen i den fjerde af dem.“ (s. 71,1). Associationerne suser ud ad en tangent. Alt synes at gå i opløsning. Når to kodymagnyler kan læses som to øjne, kan næsten alt tillades og bortforklares. På en brugsanvisning til *Kodymagnyl* brusetabletter står der: ”Bruges ved svage smerter som f.eks. hovedpine, tandpine, menstruationssmerter, muskel- og ledsmerter.” At piller til ”svage smerter som f.eks. hovedpine” skulle kunne opløse blikket, er næppe god lægelatin.

## 9

I *Digtets krystal* behandler Peter Stein Larsen<sup>16</sup> dels to af digtene i *Det skabtes vaklen* – „Med en lysstråle peger den unge læge“ og „Først illusionen, så desillusionen“ – dels samlingen som helhed. Fejl i noteringen af ”Med en lysstråle peger den unge læge” (s. 77-78) er skyld i, at to af Larsens



”bizarre dunkelheder” (s. 78) er blevet mere gådefulde, end de er. I 4. vers står der fejlagtigt ”Den sidste medvirkende” i stedet for ”Den sidste af de medvirkende”, og i 6. vers står ”at skrive historien”, som skulle være ”at skrive ord til historien”. De efterfølgende spørgsmål er derfor misvisende. ”Hvad er det for ”medvirkende”, der blev båret ”til graven i går”? Hvordan kan de pågældende, der nu er døde, overlade jeget at skrive ”historien”? Hvilken ”historie” (i betydningen ”story” eller ”history”)?” (s. 78). Ikke ”de pågældende, der nu er døde”, men ”den sidste af de medvirkende”, og følgelig var der ikke massebegravelse dagen før. Ikke historien, men jegets verbale bidrag til den, og ikke ”story” eller ”history”, men både-og (jf. afsnit 4). Digtet giver anvisning eller pejlemærker til svar på de relevante spørgsmål, som digtet rejser. Hvis det er et godt og konsistent digt, er det ikke digterens, men læserens fejl, hvis en læsning ikke kan få digtets dele til at give mening i den ordnede sammenhæng, de er placeret i: digtets kunstneriske komposition.<sup>17</sup>

”I digtets afslutning kommer så den raffinerede Pessoa-inspirerede formmæssige skal eller ramme, der med en gestus, der postulerer mening, sammenhæng og entydighed, pakker digtets mylder af spørgsmål sammen.” (s. 78). Det er ikke ”digtets mylder af spørgsmål”, men Larsens, hvorfor digtets afslutning selvsagt ikke pakker afsnittets spørgsmål sammen. Digtet postulerer ikke ”entydighed”. „Med en lysstråle peger den unge læge“ har flere læsemuligheder, men læsemuligheder og ”sammenhæng” er fastlagt inden for digtets rammer.

Skal man ”karakterisere formen i digtene fra *Det skabtes vaklen*, er det vigtigt at slå fast, at Thomsens digte kun delvis passer til den genrebetegnelse, altså ”arabesker”, som han selv angiver på forsiden.” (s. 80). Thomsen sætter sit præg på den genre, han tager i brug. Uanset hvilket niveau, der er tale om, sættes stof og form kun i spil over for det, der er ukendt og ubrugt i forvejen. En form overtages ikke uden ændring af den, hvilket gør den til en ny form.

”[H]vert af digtene i deres arabeskform (...) demonstrerer et eksistentielt kaos og en række hvirvlende gåder fastholdt i en perfektioneret æstetisk form.” (s. 79). Kaos er et vel stort ord til den eksistentielle usikkerhed, som digtene peger på, og ”hvirvlende gåder” må tages med en del salt. Gåder er ikke ”bizarre dunkelheder” (s. 78). Dunkelheder findes i dusinvis. Gåder er sjældne.

Hos Thomsen ”er det slyngede og labyrintiske ikke et spørgsmål om associative forbindelser mellem billedsproglige led, men derimod et rent syntaktisk anliggende.” (s. 80). Reduktionen til ”et rent syntaktisk anliggende” står dels i modsætning til Larsens ovenfor anførte ”digtene i deres arabeskform” og ”perfektioneret æstetisk form” (s. 79), dels er det med



reduktionen in mente selvmodsigende, at Larsen afslutningsvis løfter Thomsen til skyerne. ”Thomsen er stadig ”først og fremmest fornem”. Med andre ord: Han er først og fremmest uforudsigelig og helt sin egen som digter.” (s. 84).

## 10

En alternativ eller skæv brug af et stof kan ikke gøre det ud for det oprindelige stofs tilstedeværelse i en tekst.<sup>18</sup> Sprækker i firmamentet og åbninger mod rummet – „hul i himlen“<sup>19</sup> – kan ikke uden videre læses som henvisninger til den kristne himmel og Gud.<sup>20</sup> Der er mange kristne gloser i *Det skabtes vaklen*, men digtene leger med deres kristne inventar. De kristne elementer optræder i digtene som problem, men ikke som løsning. Den forhåndsindstilling, en læser har, er medbestemmende for, hvad en læsning fører frem til. Man må som læser/ kritiker forsøge at blive bevidst om sine værdiforestillinger – ”fortolke fortolkeren”, som Erik A. Nielsen har udtrykt det.<sup>21</sup> De mange spor af kristendom i *Det skabtes vaklen* er – selv om de optræder uden forankring i den oprindelige kultus – et symptom på, at det metafysiske gør sig vitalt gældende.<sup>22</sup> *Det skabtes vaklen* kan referere til det skabte og dermed indirekte til skaberen som alt skabts ophav. Eller til alt, der eksisterer – uden en metafysisk skaber. Fx efter Big Bang eller biologisk skabt via evolutionshistoriens fysiske kræfter og love. Det skabte alluderer endvidere til de værker/ digte, som den skabende kunstner har skabt. I ”Tilgiv at jeg ser dine knogler før kødet” (*Det skabtes vaklen*, s. 13) søger blikket først knoglerne, som ellers først døden lægger blot, og digtet ender nøgternt og illusionsløst. ”For mig er det tilstrækkeligt, / at sige tingene som de er.” I samme åndedræt, hvori de kristne gloser nævnes – fx i „Jeg fatter ikke, at havet kan bære“ – tømmes de for deres traditionelle betydninger ved indplacering i paradokser og atypiske sammenhænge, som nok er metafysiske/ ikke-materielle, men ikke længere kristne i digtets komposition. Digteren skal ikke skabe sin personlighed, men sine enkelte værker (jf. Benn). Digtene, som er intet – uden ran fra intetheden.<sup>23</sup>

## 11

Hvor teksterne i *Hjemfalden* (1991) kaldes „Digte“, betitles de i *Det skabtes vaklen* „Arabesker“. Om arabesk oplyser ordbogsopslag: „ornament [form] af [kunstfærdigt] sammenslyngede figurer“, „i poesi brugt om uregelmæssigt bygget ustrofisk og rimfri form.“<sup>24</sup> *Det skabtes vaklen* består altså af digte, som har antaget arabeskform.<sup>25</sup> Det markerer ikke et



genreskift, men en accentforskydning. De behandlede digtes opdeling i to verdener, drømmen som erkendelsesform, refleksioner og ensomhed, modstillede fortolkninger, humor og skønhed, den styrede uforudsigelighed og samspillet mellem stof og form præger hele digtsamlingen.

I *Det skabtes vaklen* skaber digtene i tentative fortolkningssammenstød deres eget univers, hvori et digts semantik og sproglige musikalitet er smeltet sammen.<sup>26</sup> Traditionelle proportioner undergår forskydninger, som leder til ikke-steder og indsigt, der i mindre grad stiger frem fra digtets endestation end dets erfaringsvej. Efter *Nye digte* spiller den metafysiske fortolkning en stadigt større rolle, men selv om digtene i højere grad kredser om andre fortolkninger end tidligere, er det refleksionen og fortolkningsdannelsen, som er konstituerende for *Det skabtes vaklen*.

For et blik, der rettes vedholdende mod digtene i *Det skabtes vaklen*, dannes et stadigt tydeligere billede, som til forveksling ligner en plakat.

### Noter

1. „Optog“ er en „(flerhed, samling af personer), som paa en ceremoniel maade og i ordnet følge bevæger sig af sted“ (*Ordbog over det Danske Sprog*), og „slingren“, der er synonymt med vaklen, er bl.a. karakteriseret ved „uorden“. Udtrykket „slingrende optog“ er med andre ord en logisk selvmodsigelse (‘uordnet orden’). Stilistisk er forbindelsen mellem to selvmodsigende ord et oxymoron. Oxymoronet er ikke en nydannelse, hverken som stilfigur i nyeste tid (jf. fx Peter Allingham: „Den massive hulhed“, i *Spring* nr. 2) eller i Thomsens digte. Jf. fx „brændende ishav“ („Jeg vågner i timen mellem to døgn“, i *Nye digte*, 1987), som ved sammenkædningen af de selvmodsigende ord sprænger hverdagsperspektivet og åbner til et æstetisk drømmerum.
2. Kvitteringen for modtagelsen af inspirationen er en hilsen til Ewalds 9. strofe i „Rungsteds Lyksaligheder“ (1775).
3. Allusionen til Jacob Paludans roman: *En Vinter lang* (1924) antyder en forbindelse mellem digt og roman, som er betydningsbærende. Et væld af litterære og sproglig-stilistiske elementer i *En Vinter lang* (bl.a. tematik, metaforik, sprogform, stilart og ords sproglige musikalitet) har slægtskab med digte i *Det skabtes vaklen*, fx „Først illusionen, så desillusionen“. Den stendøde metafor: ‘Fyrre, fed og færdig’ – som selv var en ny drejning af ‘færdig med fyrre’ – får ny form og betydning. Jeg er „fyrre og fuldstændig færdig/ med at komme til verden“, som spejlvendes i digtets sidste vers: „Lad nu verden komme til mig.“ *En Vinter lang*: „Provisoren gik og mejede Mælkebøtter ned (...), og han udtalte højt disse mærkelige Ord: – Lad den komme til mig. Jeg har gjort mit, nu kan den sgu passende komme til mig./ Doktoren gættede ikke, hvad det var, der skulle komme til Keller. Han ville være blevet forbavset ved at høre, at det var hele Verden, der passende burde



komme.“ (kap. 2).

4. Jf. Erik Skyum-Nielsen: „Ordnes tilbageerobring. Henrik Nordbrandt og metaforen“, i *Engle i sneen. Lyrik og prosa i 90erne* (2000). Heri især (s. 120-22), hvor Niels Frank: „En bevægelig hær af metafore“ (*Kritik* 121) og *Livet i troperne* (1998) inddrages til belysning af metaforens væsen. Og Mia Graae: *Når ørkenen blomstrer. Edith Södergran i lyset af tre metaforteorier* (1999). Heri især „Metaforen og tre teorier om den“ (s. 14-35).

5. Selv en ‘stærk’ metafor („hertets kolde musik“, „ord er tøven bragt sammen af pauser“) og en nyskabende sammenligning („tågen hænger som brudeslør“) har ikke effekt som synæstesi („hertets kolde musik,/ hvid som saltvandets skum, kan høres“) og oxymoron („slingrende optog“), men har ellers samme sprængende og åbnende virkning (jf. note 1).

6. „Med en lysstråle peger den unge læge“ kan ses som en parafrase over lægebesøg i Rilkes *Malte Laurids Brigges Optegnelser* (1910, d.o. 1968, jf. fx s. 43ff). Lægens replik kan alternativt læses som en konklusion, der fastslår menneskets eksistentielle vilkår – dét, et menneske under ingen omstændigheder kan sætte sig ud over. For denne læsning står lægens udsagn ikke i modsætning til jegets refleksioner, men indgår sammen med jegets tankeverden i tekstens fortolkningskompleks. Det er et problem ved denne læsning, at opdelingen i to verdener, som ellers trækker en ubrudt linie gennem digtsamlingen, ikke kan opretholdes. Men som et forsøg på at bygge bro mellem to fakulteters fortolkningstraditioner er denne læsemulighed interessant og en overvejelse værd. Jf. foreningen af ‘digteren’ og ‘videnskabsmanden’ hos Benn i „Lyrikkens problemer“ (1951): „Noget i Dem [digteren] udslynger eller fremfamler et par vers, noget andet i Dem griber straks disse vers, lægger dem under mikroskop og prøver og farver dem og søger efter syge steder.“ Hermed bringes „den objektive verden ind i det formale, åndelige princip.“ („Probleme der Lyrik“, i *Glasblæseren og andre Essays*, da. o. 1964, s. 146). Måske kan dobbeltheden hos Benn under denne optik understøtte forsøget på en sammenkædning af de to verdener (?).

7. De intransitive verber – „flyder“ og „styrter“ – er parataktisk forbundne, og det oldnordiske „fljóta“ er beslægtet med det latinske „pluit“ (‘det regner’). Den flydende væske indenfor og regnvejret udenfor tilhører samme kategori.

8. ”[K]unsten, kirken/ og efterretningstjenesten” er stilistisk et zeugma. „[E]fterretningstjenesten“ er et af de udtryk, som har del i samlingens humoristiske dimension. Digtets randområde (”demokratiets udkant”) kan være hjemsted for konspiratoriske foretagender, heriblandt digterens ’(secret) intelligence service’, som er intelligent indkapslede – poetiske – hemmeligheder.

9. ”[R]ettelser i eller spor af tidligere udkast i litterære arbejder, malerier o.l.” (*Fremmedordbogen*). ”[U]dkast kan ses som løsrevne citater af et allerede færdigt, skønt fremtidigt værk” (*En dans på gloser*, s. 48). Jf. Søren Ulrik Thomsen: „3 digte“ i *Information* 12.1.1994. „Uanset hvor på planeten jeg vågner“ er næsten et færdigt



digt. Den eneste forskel på digtet i *Information* og i *Det skabtes vaklen* (s. 34) er byens navn: „Brooklyn“ => „Hamborg“. Men ændringen er ikke så uvæsentlig, som dens begrænsede omfang lader formode. Dels er bynavnenes konnotationer forskellige, dels stemmer de lydlige kvaliteter i „Hamborg“ væsentligt bedre overens med digtets sproglige musikalitet end „Brooklyn“. „Elegi over alt, der blev født til at flyde“ og „Det sner“ er begge ufærdige udkast. „Det sner“ er omskrevet, redigeret og splittet op i dele, som har fået deres plads i „Først illusionen, så desillusionen“ (s. 23), „Jeg tog det for givet“ (s. 24) og „Hvis hver dag har nok i sin plage“ (s. 31). Enkelte elementer på mindre end en sætning findes (s. 10 og 29), og en del verslinier og udtryk i udkastet er blevet helt udeladt i *Det skabtes vaklen* (jf. ”Fortab dig i skyggen mellem denne bogs blade”, i *Dansk Noter* 1996/2). „Elegi over alt, der blev født til at flyde“ er blevet underkastet en tilsvarende omarbejdning, så dele genopstår i „Dags dato rives ud af kalenderen“ (s. 14-15), „Jeg så mørket og lyset på flugt fra hinanden“ (s. 19), „Hvordan få standset vandhanens dryppen“ (s. 22) og „Kun Gud (som ikke fik samme skæbne)“ (s. 29). Også „Elegi over alt, der blev født til at flyde“ indeholder sekvenser og udtryk, som ikke har fundet plads i *Det skabtes vaklen*.

10. Rolf Højmark: „En rem af Guds hud – om Søren Ulrik Thomsens *En dans på gloser* og *Det skabtes vaklen*“, i *Synsvinkler* nr. 14. Højmarks metode er biografiskpsykologisk. Der peges ”på en værkimplicit nærhed i den æstetiske erfaring, der er betinget af tab og fravær i det biologiske liv.” (s. 24). At det kræver mellemregninger at slutte fra digterens biografi til hans litterære tekster, synes ikke at bekymre Højmark. ”Jeg ved godt, at Thomsen vil afvise den psykologiske tolkning. Sammenkædningen af biografi og værk er fælt forenklet, fordi der generaliseres fra nogle få biografiske brokker til forfatterskabet som helhed. På den anden side er det umuligt at lade være med at se sammenhænge mellem *En dans på gloser* og *Vejen mellem to skoler*. (...) Set i lyset af hinanden antyder de (...) den personlige kerne i forfatterskabet.” (s. 24-25). Den anfægtelse, der rører på sig i begyndelsen af citatet, lukkes der af for med en manøvre, hvorunder anfægtelsen tilsyneladende glemmes. Det gælder næppe for alle, at det er ”umuligt at lade være med at se sammenhænge mellem *En dans på gloser* og *Vejen mellem to skoler*”, men i slutningen af citatet er liv og værk – uden problematisering – forenet i ”den personlige kerne i forfatterskabet” (s. 25).

11. Jf. fx assonans og allitteration – ’æ’, ’ø’ og ’k’ – i ”dette (...) isøksen kløvede/credo (...) bøn (...) sjæle”.

12. Gottfried Benn: *Glasblæseren og andre Essays* (s. 100). Benns betydning for Thomsens forfatterskab fremgår bl.a. af, at Thomsen efterlever Benns opfordring til ’den moderne digter’ i *Glasblæseren og andre Essays*.

13. Thiele, den 23. Januar 1711, [24].

14. Med originaltekst af Hans Leip (1915) og melodi af Norbert Schultze (1938). Til Fassbinders film: *Lili Marleen* er udgivet en bog i serien *Læs en film* (1983);





2. strofe af „Lili Marleen“ citeres herfra, s. 25). ‘Vore to skygger/ så ud som én:/ at vi var forelskede./ så man straks./ Og alle folk skal se./ når vi står ved lygten/ som engang (for længe siden), Lili Marleen’. (Egen o.).
15. Hadle Oftedal Andersen: „Det er arveligt“ – Indgange til Søren Ulrik Thomsens seneste digtsamling“, i *Kritik* 130.
16. Peter Stein Larsen: *Digtets krystal* (1997, s. 77-84).
17. Jf. Erik A. Nielsen: Søren Ulrik Thomsen er bl.a. ”en så højagtet lyriker, fordi hvert af hans digte stiller sin fortolker over for gode, komplekse udfordringer. (...) Skønt hans digte ved første gennemlæsning kan synes springende og dunkle, oplever man ved fordybelsen i dem, at de bliver mere og mere klassiske. (...) Man kunne tale om en præcist styret uforudsigelighed i digtenes forløb. Læseren sidder med en usikker fornemmelse af, hvor man er på vej hen, men bliver alligevel vejledt med et sikkert greb.” (s. 80,1). Erik A. Nielsen: ”Søren Ulrik Thomsen: *Det skabtes vaklen*”, i *Kritik* 136.
18. Jf. fx Erik Skyum-Nielsen: „Kunstens modstand. Forholdet mellem digtning og kristendom belyst ud fra Søren Ulrik Thomsens digtsamling *Hjemfalden*“, i *Kredsen. Teologi – Æstetik – Filosofi*, 1993/ 1 og „Den levendes og de dødes aftryk“, i *Vandmærker*, (red.) Anders Østergaard (1999). Over for: ”I løbet af det 18. århundrede etableredes den moderne forestilling om kunsten som en æstetisk sfære, der rummede en helt egen virkelighedsdimension. Hermed var grundlaget lagt for det kunstbegreb, vi kender i dag (...) Ikke alene fremstår den kunstneriske sfære som selvstændig og afgrænset i forhold til videnskaben og moralen; vejen banes her for en betragtning af kunsten som en ytring, der gør sig gældende på sine helt egne præmisser.” (s. 16-17). Sune Auken m. fl. i *TRANSFIGURATION – Nordisk tidsskrift for kunst og kristendom*, nr. 1, (1999).
19. ”Mørket blæser fra et hul i himlen”, *City Slang & Ukendt under den samme måne* (s. 124).
20. I ”At tænke himmelrummet med sin krop” – i *Spring* nr. 8 – sondres der med udgangspunkt i Aage Kragelunds dictum: ”*Kultus forgår, men ritus består*” (s. 150) mellem det metafysiske/ religiøse forankret i en kultus og rester af metafysik.
21. Erik A. Nielsen i *Skud – tekstanalysen i dag* (1992, s. 36).
22. Jf. også det metafysiske i *En dans på gloser* og Svend Skrivners nylæsning af *City Slang*, hvori han går bag om Strunges selvspejlende anmeldelse af debutsamlingen og afdækker et billede, som ikke tidligere har været tydeligt. Artiklens afslutning lyder: ”*City Slang* rummer med andre ord rester af metafysik.” (s. 28,1). Svend Skriver: ”Når mørket vælder”, i *Kritik* 142.
23. Benns begreb om intethedens formkrævende magt spiller en væsentlig rolle i dansk modernisme via Thorkild Bjørnvigs reception og oversættelse. Jf. ”Intethed og Form”, i Bjørnvig: *Begyndelsen* (Essays, 1960).
24. De kantede parenteser er *Nudansk Ordbogs* nuancerende tilføjelser til *Fremmedordbogens* definition.



25. Sune Auken har som den første analyseret et digt fra *Det skabtes vaklen* på dets egne præmisser: "Livets arabesk og den tomme orden – om Søren Ulrik Thomsens digt "Hvordan få standset vandhanens dryppen"", i *Spring* nr. 11.

26. Har man hørt og set Thomsen læse egne digte op, glemmer man ikke rytmens på én gang fremherskende og understøttende rolle i digtene. Klanglige værdier er valgt med omhu og er knyttet sammen med ordenes semantiske betydninger. Som eksempler fra de behandlede digte kan nævnes grænsen "mellem varme stuer og klamme ruder", der er hjemsted for pottedplanterne i „Mit blik er standset på karmens planter“ (*Det skabtes vaklen*, s. 11). Grænsen er lokaliseret som mødestedet mellem varmt og koldt, og samtidig er den markeret ved lydlig identitet på hver side af grænsen ('varme stuer' over for 'klamme ruder'). Dybe a(r)-lyde efterfulgt af me-endelser med svækket e-lyd som i arme og glamme, og u-lyde efterfulgt af (d)er-endelser som i skruer og guder. (Jf. modsætningsvis fx 'varme stuer og bidende frost'). I „En gammel spionfilms blålige væske“ (*Det skabtes vaklen*, s. 20) fx linierne „hvor kunsten, kirken/ og efterretningstjenesten hersker." Allitterationen (k-k) underbygger lydligt den sammenhæng, som kunsten og kirken deler, mens æ-lydene efter linieskiftet viser 2. linies særstatus i forhold til 1. linie (ligesom den semantiske betydning og linieskiftet/ indrykningen gør det). Hvis „hersker" i "efterretningstjenesten hersker" udskiftes med fx 'har frit spil' eller 'dominerer' vil digtet selvsagt ikke have samme virkning og betydning. I „Ugenert bader den nøgne kvinde i baghusets vindue/ sin buttede krop i mit dvælende blik" er a-lydene i „bader" og „baghusets" i den 1. linie knyttet sammen med forestillingen om en badende dame. I 2. linie brydes den anslåede forestilling om den badende kvinde, mens a-lydene ophører (jf. til sammenligning fx 'Ugenert bader den nøgne kvinde i baghusets vindue/ sin buttede krop i mit faste blik'). Semantik og sproglig musikalitet er i Thomsens digte foldet ind i hinanden og knyttet uløseligt sammen.

ERIK SPANG-THOMSEN, født 1950. Lektor ved Roskilde Katedralskole.