



Neal Ashley Conrad

KROPPEN, SKRIFTEN OG EKSTASEN

om *Ukendt under den
samme måne*

Søren Ulrik Thomsens anden digtsamling *Ukendt under den samme måne* (1982, herefter: *Ukendt*) er betydeligt mere mystisk-ekstatisk og stilhedssøgende end *City Slang*. Ganske vist placerer flere af bogens digte sig i umiddelbar forlængelse af *City Slangs* sansninger af byens rum. Men nu er det kropsoplevelser, særligt de indre, der er i centrum for digtenes spirituelle og erotisk-seksuelle afsøgninger. Kunne man, trods splittelse og afstand mellem subjekt og omverden, spore tilblivelsen af en kropslig subjektivitet mod slutningen af *City Slang*, har man i *Ukendt* at gøre med en fysisk begærlig krop og et mættet psykisk rum. Med bogens indledende citat af digteren Svend Johansen „Men kun eet er fornødent/ Nærvær ...“, er det kort sagt det kropslige nærvær, Thomsen forsøger at give sprog i *Ukendt*.

I den omvendte verden

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

Der er en betingelsesløshed over billedet, ligesom der er noget kompromisløst over at kaste sig ud med hovedet først, at lade sig hænge op i ét ben. Det kræver beslutsomhed og handlekraft at overgive sig så absolut til



dybderne i sig selv. Men handlingen er ikke overilet, for den er fundamentalt forbundet med troen, der holder ham fast, og som samtidig gør ham ekstatiske, fordi han opdager dybder åbne sig indefra. For den hængte mand er der klarhed, fred og fylde i sigte. Det er ikke kun forsiden til *Ukendt*, der refererer til „Den hængte mand“, selve tarotkortet er også gengivet i sin oprindelige form i begyndelsen af bogens midterafsnit af samme navn.

Ophængt i nutidigt storbyoutfit – med cowboystøvler, cowboybukser med lapper og bælte samt læderjakke – danner den tarothængte Thomsen forbindelse mellem de jordiske værdier og universet. Han hænger ikke i almindelig forstand. Han må antageligt bruge en del kræfter og energi for at komme til at se afslappet ud. Når man vender bogen om, ser det næsten ud som om han står oprejst i salig fryd.

Samtidig markeres en hengivelse til det ubevidste og til nødvendigheden i at vende rundt på og gøre op med vaneforestillinger. På det digteriske plan markerer tarotkortet kravet om at holde op med at tænke dualistisk og med at spille betydningsmæssige modsætninger ud mod hinanden – en dualisme, som er typisk for det vestlige moderne menneskes måde at tænke på. Påvirket af såvel østlig filosofi – mystik og zenbuddhisme – som den amerikanske skulpturkunst, minimal art, søger Thomsen med *Ukendt* at ophæve spaltningen mellem væsen og fremtræden, mellem subjekt og objekt, jeget og omverdenen.

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

Mystikoplevelsen

Den mystiske oplevelse præges af enhed og forening. Dertil kommer erkendelsen af en virkelighed uden for tid og desuden visioner og auditioner: dvs. sanseoplevelser. Disse grundtræk vidner Thomsens digte om: en vigtig hensigt med digtene er at formulere nye former for sanseoplevelser. Ligesom i mystikoplevelsen, indtager paradokset en vigtig plads i digtene, idet de på samme tid udtrykker både nærvær og fravær, fylde og tomhed, bevidsthed og ubevidsthed – som i et ubetitlet digt, hvor subjektets lettelse efter at være sluppet af med en længsel bliver for tung.

Selve den mystiske tilstand og oplevelse er notorisk uforklarlig; mystikere og digterne tyer gentagne gange til metaforiske og metonymiske udsagn for den. I stedet for – som i *City Slang* – at fastholde komplekse,



spændingsfyldte oplevelser af fremmed- og identitetsløshed og at orientere sig gennem afstandsforhold til de givne omgivelser, gælder det nu for Thomsen om at ophæve afstandene til omverdenen ved at få den ydre og den indre verden til at gå momentant i ét. Det er en af de vigtigste ambitioner med digtene, hvilket digtet „I ét nu“ (s. 38) demonstrerer til fulde. En af de vigtigste digteriske eksperimenter er forsøget på at få flere elementer – lys og mørke, kulde og varme, det flydende og det faste – til at virke sammen i en metonymisk betydningsgliden, iværksat og opretholdt af aktive verber.

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

Går i lys og slår aftenen an
går i blå og slår kølighed an
går i krop og slår blodheden an
går i blod og slår styrtøer an
går i styrt og slår fra og slår til
går i nat
går i et.

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

Søren Ulrik Thomsen anvender ikke så meget mystikkens specifikke teknik. Han søger, som antydnet, snarere mod analoge enhedstilstande af



forskelsløs realitet. Det gør han ved at vende opmærksomheden ind mod sig selv i en fastholdelse af det individuelle.

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

Den tyske kristelige mystiker Meister Eckehart (ca. 1260-1327) har optaget Thomsen stærkt. Ikke underligt, for han er en udpræget intellektuel mystiker. En af hans afgørende fordringer er, at mennesket skal gøre sig til sin egen virkens sted. Mennesket må ikke i sig rumme noget sted, hvor Gud kan virke. For hvis der er et sted, vil der være skabt to steder; et som er Gud, og et som ikke er det, og dermed vil der være tale om en forskel. Men eftersom mystikeren opfatter Gud som værende Alt, er han samtidig det forskelsløse. Af den grund gælder det på paradoksal vis om at blive ét med Gud ved at forvise ham fra subjektet. På forskelsløs vis bliver subjektet således „sin egen virkens sted“, i stedet for at være sæde for en Gud/menneske-dualitet. Mennesket bliver selv Gud. Som Den Hængte Mand demonstrerer, er den totale hengivelse en forudsætning.

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

Satori og ekstase

I digtenes udformning af enhedsoplevelser er det ikke Gud, men satoriglimt, der skrives frem. Satori er et japansk udtryk for en bevidsthedstilstand med pludseligt klarsyn. Satori betyder forklarelse, oplysning. Indenfor zenbuddhismen er det betegnelsen for den tilstand af ren bevidsthed, hvor man ser sin egen buddha-natur, hinsides denne tilværelses relative eksistens. Satori er selve målet for zenbuddhismen, som blandt mange defini-



tioner har bestemt den som en intuitiv skuen ind i tingene, som indebærer et vendepunkt i den enkeltes liv. Satori kan ikke fremtvinges, kun forberedes gennem meditation over paradokser. Satoriglimtet kommer helt uden varsel. Den er spontan og ubeskrivelig. Netop bestræbelsen på at nå frem til en ren bevidsthed og at meditere over paradokser er gennemgående kendetegn for de fleste af digtene i *Ukendt*.

Satorioplevelser formuleres både i ultrakorte digte med haikulinjer, der tegner sig som små sproglige meditationer, der pludselig gennembrydes af et (selvfølgelig) klarsyn; „blæk siver over himlens papir; det er vinter „(s. 43) – og i længere seksuelle forløbsdigte som „Hvad har du ventet“ (s. 28), hvor satori-/ unio mystica-oplevelsen har ekstatiske og seksuelle karakterer:

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

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

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

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

Med eksperimenterende digtstrukturer og snappe, kantede og strømmende formuleringer undersøger *Ukendt* først og fremmest dette: At blive eller være høj – i mental, meditativ og seksuel forstand. Tag f.eks. digtet



„Kun 1 dag“, hvor et altkrævende jeg's spirituelle og seksuelle begær krænges ud mod et kvindeligt du og en final grænse (døden, ophøret, udslettelsen). Digtets kontante erotisk-seksuelle opfordringer synes komplet ubegrænsede i deres maniske forlangen. Det seksuelle og erotiske begær er notorisk grænseløst, hvilket ifølge den franske forfatter og kritiker Georges Bataille (1897-1962) skyldes, at erotikken er så voldsom

at der ikke er nogen himmelsk stræben, der ikke øser af dens form og dens feber. Hvem drømmer ikke om at bryde det mystiske riges porte op, hvem tænker ikke på at „dø af længsel efter at dø“, at brænde op, elske sig selv i stumper og stykker? (*Den indre erfaring*, s. 163, 1972 (1943) Rhodos.)

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

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

Thomsen har en digterisk forkærlighed for den røde farve, der altid forbindes med en betydningsfuld detalje. I digtet er det sengen, der er rød. „din røde seng“ spiller på mange betydninger. Rød står traditionelt set for kærlighed og lidenskab, men her kan rød både have at gøre med mødom, menstruation og – hvis vi skal gå til ekstremer – en ofring, et offeritual. „din røde seng“ er samlejets sted, men jeg'ets ultimativeønske/krav om at



blive transformeret til ingenting, til stof, gør også sengen til dødens sted. Den besatte gentagelse „der i din røde seng/ din røde seng/ din røde seng“ har en helt ekstatiske virkning. Hvad enten man oplever det fremmanede møde som det første eller sidste samleje, flyder begær, lidenskab og kærlighed sammen med det biologiske (blod, menstruation, lidenskab, død) i „din røde seng“.

Spændingsfeltet

Der er tre slags digte i bogen:

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

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

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

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

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



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

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

han kan ikke se
en hånd for sig

men han kan
mærke den

i mørket

Her kunne den hånd, der ikke lader sig se, være Guds, så vi altså her har at gøre med et møde med det guddommelige. I hvert fald er der et subjekt tilstede som en kropslig realitet overfor det usynlige, det immaterielle, det ukendte. Digtet driver således en uafsluttet omgang med den mystiske og religiøse erfaring. Det fremgår blandt andet i dette digt, hvor et subjekts årvågne nattelev tematiseres:

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

Dette digt står som en slags positiv forvarsel for titlen på Thomsens senere poetik *Mit lys brænder*. Der er selve den formulerede titel en udfoldelse af det, det handler om for Thomsen, nemlig udfoldelsen af den kropslige subjektivitet, som er det, den er, fordi den er afgrænset af sig selv. For lyset brænder kun så længe, det brænder. Det kan når som helst holde op med at brænde, fordi det i og med at det brænder også kan tilintetgøre sig selv. Selv i så enkel en formulering som *Mit lys brænder* er ophøret tænkt med. I digtet ovenfor er det imidlertid ikke den kropslige subjektivitet, det drejer sig om, men selve den indre erfaring af, at man er og udfolder et og samme lys i og igennem alt det, man gør. Manden i digtet er sit eget lys, som enhver anden er det. Forskellen mellem denne „han“ og enhver anden består til gengæld i, at han har opnået en bevidsthed om forbindelsen mellem lyset (sit eget lys/ sit indre/ sin spiritualitet) og nætterne. Det er om natten, han indser betydningen af sit lys, for der er han alene med det (sig selv) og kan se det.



I andre af digtene gælder det tilstande af kropslig elevation (f.eks. „12“, s. 48, og „Ophævelse“, s. 50) og konkrete byregistreringer og surrelle drømme.

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

Mørket blæser fra et hul i himlen
mørket farer sammen
lyset stråler fra en sprække under armen
lyset styrter ned i jorden

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

Der er en rytme mellem aktive og passive verber i digtene. De aktive skaber sproglig dynamik i udfoldelsen af oplevelser eller tilstand i et nu, hvorimod de passive skaber ophold, stilhed, stilstand eller vægtløshed. Thomsen benytter adskillige kontraster, skift mellem bevægelse og stilstand, mellem kontraktion og ekspansion, horisontale og vertikale bevægelser, mellem himmel- og jordplanet, mellem at være uden for i bylokalteter og inde i en lejlighed eller i jeg'ets indre. Blandt de vigtigste formelle greb, som benyttes, finder man allitterationer, kiasmer, strofisk inddeling af sansebevægelser, rytmiske syns- og billedskift og sproglige paradokser og lydlege.

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

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



foran sit åbnede ansigts rynker.

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

De er flyttet derfra.

De er væk.

Digtet fastholder sansningerne af de vilkårlige detaljer, der har fæstnet sig i jeg'et gennem et døgn. Jeg'et genkalder sig to sanseoplevelser, som udefra set virker temmelig filmiske. Men først og fremmest har de med jeg'ets subjektive tidsoplevelse og oplevelsesmåde at gøre. Digtets subjektive tidsoplevelse rummer to inkongruente tider og oplevelsesformer. Den ene af en tai-chi-dansende piges meditative stilhed og koncentration. Tai Chi ser så simpelt og let ud, men kræver enorm beherskelse for at bevare roen i alle bevægelser, hvilket pigen formår, selv da trafikken omkring parken slynger et brøl ind over. Med ophøjet beherskelse vender hun blot hånden lige så langsomt foran sit ansigt, og danner dermed en skarp kontrast til den hastige bytrafik. Hendes håndbevægelse får netop sceneriet til at virke, som om hun behersker trafikkenes støj ved at sende den tilvejrs med en koreografisk, langsom håndbevægelse. Jeg'et oplever billede og lyd asynkront. Tai-chi-dansen står for jeg'et som en slow-motion-film(-tid), en æstetisk oplevelse, der støder sammen med sansningen af samfundets hektiske tid. Det andet er et fraværs- og tomhedsæstetisk billede, hvor et vindue pludselig klapper hurtigt i vinden ud for en mørk, fraflyttet lejlighed. I „Da jeg i dag og i nat“ er det netop den meditative, tyste ekstase, der skrives frem.

Tilsynekomst og forsvinden

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



(...)
 hånden drejer i langsomt farvel
 hånd river sig løs og standser igen
 en angst blaffer i de tømte gader
 byen jager sit målebundt ind gennem ruden
 nu sidder der igen en seddel på døren
 nu er der igen faldet breve ind gennem sprækken
 om natten tager det jo altid et par timer
 før hånden bevæger sig roligt og glidende smukt
 om natten vokser afstandene med mørkets hast
 en andens mund
 taler, taler og ånder
 i timevis bag min pande
 slå den væk
 slå den væk
 nu har jeg igen skrevet nogle ord på et stykke papir
 nu har jeg igen skrevet nogle ord på et stykke papir
 står der. (s. 17-18)

De tre sidste liniers eksplicitte metabevisthed viser, at der kan skabes sammenhæng mellem besværgelsen (af skrivehandlingen) og indfrielsen (at være tilstede i sin skriven). Linierne viser desuden tilbage til Per Højholts metabevisteste digte i *Min Hånd 66* (1966), hvor det kun er den igangværende skriven, der tæller, som i „Tumlingen II“. Analogt med de sidste linier i Thomsens digt lyder digtet: „jeg arbejder ufortrødent på en halvkugle jeg arbejder/ på en halvkugle arbejder jeg ufortrødent jeg arbejder.“

Den franske litteraturkritiker Maurice Blanchot opfatter den sproglige skabelsesproces som en skriven, hvor det færdige værk eller digt udgør en rest, et spor, et affaldsprodukt, som er resultatet af processen, denne skriven. Dén tankegang dukker op hos Højholt i *Intethedens grimasser* (1972) – hvad enten han så har hentet den fra Blanchot, Derrida eller tænkt det selv. Reminiscenser af den genfinder man i Thomsen digt ovenfor og flere andre steder i *Ukendt*.

Udfra titeldigtet virker det nærmest som om de grænsepsykotiske tilstande er en forudsætning for skabelsen. I hvert fald er der en vis portion fremmedhed, der gør sin del af arbejdet. Et eksempel på en grænsepsykotisk tilstand er når éns egen hånd opleves som et fænomen uden for en selv, og som lever sit eget liv. Det er en central erfaring for digtenes jeg. Skriften viser sig ofte at være noget, der sker eller er sket – med een/ jeg’et.



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

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

Det elegante ved digtet er, at det med formen besvarer jeg'ets hypotetiske spørgsmål og kommentarer. Digtet realiserer som sproghandling det, jeg'et ønsker sig: at være i direkte kontakt med sproget. At beherske og at blive behersket af det digteriske sprog. Det svarer også til spillet mellem det bevidste og ubevidste: bevidst at bemægtige sig sproget og styre det helt ud til grænsen for sin viden og så give slip og fare vild i digtliniernes hulegange, tunneller og blindgyder, indhyllet i fremmedhed.

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

Minimalistisk poesi

Ligesom der knyttes an til mystikkens og zenfilosofiens grundbestræbelse på at ophæve modsætninger, er flere af digtene decideret minimalistiske med et markant objektorienteret sprog.

Her har minimalismen tilsyneladende trukket interessen for mystik med sig. Thomsens bestræbelse på at tømme det enkelte digt for mening, relationer og referencer for derved at gøre det til rensede sproglige rumobjekter er en direkte inspiration fra den amerikanske konceptkunstner Joseph Kosuth og foregangsmanden for den amerikanske minimalisme Robert Morris.



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

Det mest eklatante eksempel på poetisk minimalisme i *Ukendt* er „regn søvn blå kys“ og det følgende „regnhånd, lyskys“, her bragt overfor hinanden for at anskueliggøre deres betydningsglidende forløb fra først at være en metonymisk minimalremse til at kombineres til selvstændige metaforer:

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

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

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



Et digt som „Regn søvn blå kys“ er tydeligvis et stykke konceptuel poesi, hvor det lyriske sprog får en autonom funktion, dvs. digtet bliver gjort til et selvstændigt, styrende lille univers uden at henvise til andet end sig selv og sin egen evne til at skabe nye æstetiske ordkombinationer. Alligevel behøver man ikke læse nærmere efter for at (ind)se, at der ligger en konkret sanset virkelighed bag. Thomsen fremstillede siden digtet som plakat (se herom i poetikken s. 35, hvor digtet også kort bliver udlagt).

Virkelige digte

ikke hælde virkeligheden på digte
 ikke hælde digte på virkeligheden
 bare skrive digte,
 virkelige digte

Således lyder Thomsens konkretistiske revision af den socialrealistiske 1970'er-digtnings manglende genrekonsekvens og et af de første udkast til den poetik, der senere tog form: Et digt skal hverken fragte budskaber frem på en bakke til læserne eller tale om virkeligheden. Det skal derimod tilvejebringe en absolut sproglig udfoldelse og konkretisering af den og samtidig fastholde en metabevisthed. Digtet spiller således også på modsætningen mellem politisering og æstetisering, hvor det netop gælder om at opretholde en slags balance. Digtet skal hverken være meningsdiger dæmagogi eller overgive sig til tom æstetisering (form for formens skyld).

På bogens sidste side står én sætning: „Kærligheden er konkret“, som er en parafrasering af Bertolt Brechts (1898-1956) maksime „Sandheden er konkret“. Udsagnet er et paradoks, eftersom kærligheden er et abstrakt begreb. Dvs. at det abstrakte er blevet konkretiseret. Som poetisk indskrift påmindelse udsagnet om, at det digteriske sprog aldrig må fortabe sig i det sværmeriske. Kærligheden har hjemme i kødet og udgår derfra. Det er en holdning Thomsen senere reviderer i sin fjerde digtsamling *Hjemfalden*, hvor kærligheden fremstår som en langt større åndelig og metafysisk kraft hinsides det konkrete. Men også i *Hjemfalden* er det kødet, der holder subjektet i ave i det dennesidige.

Udblik til forfatterskabet

Det er netop bundetheden til kødet der forhindrer Thomsen i at forsvinde ud på de metafysiske galakser. Lige præcis dette er noget af det mest be-



tegnende ved Søren Ulrik Thomsens digtning og tænke måde; aldrig at overgive sig endegyldigt til én måde at forholde sig til verden på, aldrig at sætte sin integritet over styr for noget som helst, hvad enten det så drejer sig om kvinden, en trosretning, en plausibel verdenstolkning, en kriminalroman, et overbevisende argument eller en anden digters vers, uanset hvor stringent og knaldhårdt et vers det end måtte være. Det er en styrke, for det sikrer, at vi som læsere igen og igen bliver tvunget til at se ind og tænke efter i mellemrummene og sprækkerne, hvor digteren Søren Ulrik Thomsens digte så ofte opholder sig. Det gælder i udpræget grad for hans femte digtsamling *Det skabtes vaklen* (1996), hvor hvert eneste digt er udstyret med bevidstheden om alt det, der aldrig lader sig hverken indordne under eller forvandle til noget andet. Drejede det sig i *Ukendt under den samme måne* om ophævelsen af forskelle, gælder det i *Det skabtes vaklen* om at holde tilværelsens niveauer ude fra hinanden og undersøge dens relationer, forskelle og ligheder, samt at forholde sig til forskellige former for paradokser.

Søren Ulrik Thomsens alarmerede optik på såvel verden – dens overgange, skjulte strukturer og lovmæssige gang – som menneskets ontologiske og eksistentielle vilkår, mulighed for at få øje på netop dét, vi er tilbøjelige til at negligere eller ikke skænker en tanke. Det som kan knuse os før vi ved af det.

PS.

Mine kilder til at skrive om 'satori' er *Sjælens Leksikon*, (ed. Donald Watson), Gyldendal, 1993 og Roland Barthes' *Kærlighedens forrykte tale*, Rævens Sorte Bibliotek, 1985. Aage Marcus' bøger *Mystik og mystikere*, Kbh., 1962 og *Kristelig mystik*, Gyldendal, 1973, Gads Bibelleksikon, 1994. Endvidere har Frank Jensens bog *Tarot*, Strubes Forlag, 1985 dannet grundlag for det, jeg skriver om 'mystik' og 'unio mystica'. Afsnittet om 'minimal art' er inspireret fra opslag i *Fogtdals Kunstleksikon* bind 8 og *Art in theory 1900-1990* (ed. Harrison & Wood), USA, 1992. Kilden til afsnittet om den psykotiske tilstand er Bent Rosenbaum og Harly Sonnes *Det er et bånd der taler*, Gyldendal 1979. Beskrivelsen af tilblivelsen af forsidebilledet til *Ukendt under den samme måne* og digtet „regn, søvn, blå, kys“ er baseret på samtaler med henholdsvis Nina Sten-Knudsen og Søren Ulrik Thomsen.

NEAL ASHLEY CONRAD, født 1963. Mag.art. i nordisk litteratur, højskolelærer ved Krogerup. Bl.a. udgivet *I det åbne* (1995) og *DIGTER* (film+bog) sammen med Claus Bohm (2000).