



Morten Sørensen
ENDELIGHEDENS
METAFYSIK

*En dans på gloser i et
kunstfilosofisk perspektiv*

I

Hvordan skal der spørges til endeligheden i mennesket? Er det overhovedet et alvorligt problem? Ligger menneskets endelighed ikke overalt og til enhver tid på tusindfold vis for dagen? Således skulle det være tilstrækkeligt at opremse vilkårlige eksempler på dets ufoldkommenheder. Af denne vej vinder vi i hvert fald belæg for, at mennesket er et endeligt væsen. Men vi erfarer dog hverken hvori dets endeligheds væsen består, eller, hvordan denne endelighed bestemmer mennesket i dets grundlag, som det værende, som det er.¹

Det kan virke paradoksalt at begynde en behandling af Søren Ulrik Thomsens sene poetik, der allerede i titlen bekender, at den forpligter sig på *metafysikken*, med et Heideggercitater, som understreger nødvendigheden af en radikal spørgen til den menneskelige *endelighed*. *En dans på gloser* synes at distancere sig fra den ensidige optagethed af døden, som gennemsyrrer Thomsens første poetik *Mit lys brænder*, og kan derfor i en vis forstand opfattes som et radikalt opgør med den tidligere position. Det er imidlertid anliggendet i det følgende at vise, hvorledes Thomsen ikke *negerer* sin tidligere tænknings mellemværende med døden, men *indtolker* dette i en dialektisk struktur, hvor endelighed og uendelighed er fastholdt i en uophævelig spænding. Jeg vil her søge at vise, at denne forskydning i Thomsens poetik, hvor endeligheden forstås inden for en metafysisk dialektik, på overraskende vis sætter ham i stand til at begribe endeligheden på mere adækvat vis, end det er tilfældet i *Mit lys brænder*, hvor endeligheden kun tematiseres som *finalitet* og ikke som *eksistensvilkår*, hvilket fører til en ideologisering af begrebet. Den kritik, Thomsen i *En dans på gloser* retter mod enhver form for ideologisk (kunst)tænkning, rammer dermed også den tidlige poetik.



Således anskuet bliver *En dans på gloser* ikke et bekendelsesskrift, der udtrykker et knæfald for, hvad Kant ville betegne som *dogmatisk* metafysik, og som falder bag om erfaringen af brud og kontingens, men et forsøg på at diskutere metafysiske problemstillinger på spørgende og dermed dynamisk vis. Det er dette grundtræk, der bringer Thomsens projekt i forbindelse med Heidegger.

II

Det indledende citat stammer fra *Kant und das Problem der Metaphysik*, der oprindeligt var tænkt som anden del af *Sein und Zeit*. Mens Heidegger i *Sein und Zeit* udarbejdede en radikalt historiserende teori om den menneskelige frihed, erkendelse og handlen, der i sin beskrivelse bestandigt søgte at holde sig forankringen i endeligheden for øje, vender han sig i *Kant und das Problem der Metaphysik* til den kantianske tænkning for at spørge videre til selve endelighedsbegrebet.

Idet Kant beskriver, hvorledes subjektets erkendelse er bundet til de endelige kategorier tid og rum, er den vestlige idehistorie afgørende forandret. Fra da af er filosofien tvunget til at forholde sig til spørgsmålet om erkendelsens endelighed. Beskrivelsen af forståelsens grundlæggende strukturer og betingelser medfører en fundamental kritik af enhver måde at stille de grundlæggende metafysiske problemer på, som ikke respekterer denne binding til den menneskelige erfaring. Kant mener således at kunne påvise, hvorledes man i denne tænkning suspenderer netop de betingelser, den menneskelige erkendelse er underlagt, for filosofisk at kunne 'løse' problemer angående verdens grundlæggende beskaffenhed, sjælens evige liv og Guds eksistens.² En sådan *dogmatisk* eller *konstitutiv* metafysik vikler sig på grund af sin manglende forståelse af erkendelsens endelighed uafvendeligt ind i uløselige selvmodsigelser.³

Kants destruktion af den konstitutive metafysik fører imidlertid ikke til en afskrivning af metafysikken som sådan. Med Kants afkald på at levere filosofiske svar på sådanne spørgsmål bliver der ganske vist draget en grænse for rækkevidden af menneskets evne til at levere sidstebegrundelser, men han mener alligevel, at en såkaldt *regulativ* metafysik er mulig, nyttig og nødvendig. Den er nødvendig, alene fordi den metafysiske spørgen er en uudryddelig grundimpuls i mennesket, der altid vil søge at forstå sin begrænsede eksistens i forhold til det metafysiske.⁴ Dette naturanlæg kan ifølge Kant udvikles, uden at det fører til en dogmatisk metafysik, hvis man er opmærksom på, at den metafysiske tænkning bestandig må ske ud fra den endelige erkendelses horisont og på dennes præmisser. En sådan tænkning består for Kant i at udkaste regulative ideer, der ikke modsvarer



noget i erfaringen og som heller ikke udvider vores erfaring, men giver denne mål og mening ved at totalisere den. Dermed aftegnes de første konturer af en tænkning, der forholder sig til det metafysiske som en størrelse, der altid allerede er formidlet og derfor kun kan begribes dialektisk gennem denne menneskelige formidling. Ud fra sin særlige poetologiske indfaldsvinkel skriver Thomsen sig med *En dans på gloser* ind i denne metafysiske tradition.

Men er det nødvendigt at følge Kant i hans opretholdelse af en regulativ metafysik, eller er det ikke muligt i stedet at fastholde endeligheden i dens radikalitet og bandlyse enhver metafysisk rest? Det var, hvad Thomsen forsøgte at gøre i *Mit lys brænder*. Ved at gå omvejen over den tidlige poetiks forsøg på at tænke endeligheden antidialektisk i sin rene immanens, kan man måske klarere se nødvendigheden af det tankespring, der fører til *En dans på gloser*.

Mit lys brænder

I

Den radikale fastholdelse af endeligheden kommer i *Mit lys brænder* til udtryk som en sammenbidt kritik af enhver tænkning, der forstår poesien som udtryk for et bagvedliggende væsen:

Kun ved at være helt nihilistisk kan poesien blive en værdi *i sig selv*, fordi den hermed undlader at betegne, referere eller gestalte værdier, der ikke udgøres af dens egen praksis (...) At opgive al transcendens og utopi er det samme som at virkeliggøre den. Idet man opgiver at tilskrive og fra-vriste verden betydning og mening, bliver dette *at være i den* i sig selv meningen og mennesket har med ét indsat sig som betydende-i-verden, som historiens subjekt. Enhver forestilling om 'Mennesket' og dets 'Liv', fører for mig at se lige lukt ind i en umenneskelig livløshed, sætter selve det konkrete levede liv som *fravær*, for det liv og det sprog vi lever og taler lige her og nu reduceres til at være underordnet og vidne om en fraværende Egentlighed. For utopien er nuet en refleks af det kommende, for de regressive af det tabte, for de fleste af begge dele. Alt, hvad jeg erfarer, kan imidlertid ligge på et meget lille sted, nemlig det mest vidunderlige og skræmmende: At jeg er identisk med dén krop, der tidsligt bestandigt befinder sig: Nu, rumligt altid forankret: Her.⁵

Thomsen fører her Kants destruktion af metafysikken ud i dens yderste



radikalitet: Mens det kantianske subjekt endnu kun var *bundet* af de receptive kategorier rum og tid, går Thomsens subjekt i ét med sin krop, der i *Mit lys brænder* defineres ved at være begrænset af rum og tid, og hvori døden er indskrevet som et nødvendigt vilkår. Poesien skal fremskrive et autentisk eksistens-minimum, en uformidlet kropslig givethed. Denne eksistensens fakticitet stilles op imod enhver længsel efter transcendens og utopi, særligt 1970'ernes frigørelsesfilosofi i dens mangfoldige former.

Det er Thomsens overbevisning, at det kun er muligt at erfare en oprindelig kropslig givethed, hvis døden samtidig mederfares. Dermed udspiller poesien sig i feltet mellem *nærvær* og *død*, som er titlerne på de to hovedafsnit i *Mit lys brænder*. Det irreducibile kropslige nærvær skal digtet ikke henvise til, men realisere performativt i digtet. Digtets hovedopgave bliver så rent og emphatisk som muligt at "aktualisere dén oplevelse, at vi er til stede som kropslig volumen, i og som tid, i forhold til de rum vi passerer igennem".⁶ I denne antimetafysiske gestus peger digtet tilbage på læserens kropslige væren, gør ham nærværende i verden og giver ham bevidsthed om, "det *ansvar* det er, således at sætte sig selv ind i historien".⁷ Digtet afskriver dermed ethvert abstrakt emne eller indhold, – det Thomsen kalder 'det abstrakte Andet'⁸, og som i den sene poetik tematiseres som 'det ideologiske' – for i stedet at pege tilbage på disse abstraktioners sæde i den konkrete kropslige praksis.⁹

Idet transcendensen afsløres som tom, bliver døden altså den grænse, subjektiviteten må forholde sig til. Kroppen er underlagt døden og op imod den, må kroppen producere sig selv som form – det vil for Thomsen sige som konkret funderet, urepræsenterbart nærvær. Denne indskrivning af døden som grænse, der overhovedet gør det autentiske nærvær muligt, må medreflekteres i digtet, for at det kan være gyldigt:

Som lyset, der kun brænder, for så vidt det brænder *ned*, skal et digt fra første linie pege på sit eget *ophør* og forløbe som en voksende præcisering af dette, fordi det hermed indskraver *døden* i sig. Ståen-på kan kun opleves i forhold til et ophør, kun ved på alle niveauer i digtet at formulere dette som en døende væren, får det gyldighed. Som værende. I live. D.v.s.: i og som den *varighed*, der reflekteres af dets endeligt.¹⁰

II

I sin beskrivelse af poesien som spændingsfelt mellem nærvær og ophør ønsker Thomsen at yde endeligheden fuld ret og afsværge enhver form for transcendens, men det er, som om Thomsen forbliver negativt afhængig af



den utopisme, han søger at gøre op med. Den uformidlede erfaring af kropsligt nærvær, viser sig ikke at være en overskridelse af enhver utopi eller længsel efter transcendens, men bliver selv en utopisk forestilling.

Thomsens brug af begreberne 'sprog', 'krop' og 'død' i *Mit lys brænder* viser det klart. Han skriver eksempelvis: "Mine digte handler ikke om andet, end at den, der sidder og læser dem lige nu, sidder og læser dem lige nu."¹¹ I sit forsøg på at tvinge sproget til udelukkende at fremstille et nærvær, abstraherer han fra den betydningsdannelse, der kun ved de mest ekstreme sprogeksp eksperimenter måske lader sig eliminere, og under alle omstændigheder ikke er holdt ude, eller for den sags skyld forsøgt holdt ude, i den unge Thomsens egne digte – heller ikke digtene i *Mit lys brænder*. Enhver tekst peger uafvendeligt ud over sig selv i kraft af, at ordene altid allerede er ladet med en betydning, der ikke kan bortretoucheres af digterens forsøg på at få digtet til at fremstå i stum selvrefleksivitet. Tilsvarende kan den kropslighed, digtene skal pege tilbage på, aldrig være en oprindelig givet erfaring af kropslighed som sådan, men må være en sprogligt formidlet erfaring af kroppen. Endelig er den erfaring af døden, der søges iscenesat, præget af en ensidig fokusering på erfaringen af døden som en dramatisk, rumlig finalitet i forhold til nærværet. Alternativt står den tidslige erfaring af døden som et eksistensvilkår, der opleves som en mangel i den konkrete kontekst, snarere end som et ophør, der er konstrueret i digtet. Døden giver sig ikke først og fremmest for os som en dramatisk oplevelse af ophør, der fremstår rent og uformidlet, men opstår som en endelighedserfaring lokalt eller konkret, hvor den dermed altid også er en erfaring af at *leve* med døden.

Selvom poetikken således søger at overvinde enhver utopisk transcensorientering, idet den sætter døden "som poetikkens grundlæggende begreb og poesiens altafgørende betingelse",¹² hvor døden og kroppen erstatter evigheden og sjælen, slår denne kritik imidlertid tilbage i en utopi om poesiens gestaltning af en autentisk væren mod døden, der skal sætte mennesket som absolut subjektivitet. Thomsens poetik er med Poul Erik Tøjners ord en *kompensationsæstetik*,¹³ der forsøger at ophæve eller kompensere for en grundlæggende kontingenserfaring ved at iscenesætte et uformidlet nærværende Nu, hvorudfra mennesket kan genopstå. Poesien forlenes overhovedet i Thomsens tidlige poetik med et forløsningspotentiale, der er fraværende i *En dans på gloser*.

III

Det er interessant på dette punkt at sammenligne den tidlige Thomsen med Heidegger. Selvom Heidegger vender sig til Kant for at undersøge endelighedsbegrebet, accepterer han ikke Kants regulative, åbne metafy-



sik. Han ønsker derimod at sætte subjektet tilbage i den grundlæggende tidslighed eller historicitet, som han mener, Kant hæver det ud af.¹⁴ I dette opgør med subjektfilosofien søger Heidegger ligesom Thomsen at spørge bag om enhver længsel efter transcendens eller enhver verdensanskuelser for at kunne identificere, hvad vores begreber og selvforståelse hviler på. Men i modsætning til den tidlige Thomsen peger Heidegger ikke tilbage mod et oprindeligt nærvær, der kan danne grundlag for et nyt afsæt, men derimod på, at vores verdensanskuelser netop savner et grundlag. Der findes intet autentisk nærvær hos Heidegger, ingen emfatisk oplevelse af en væren mod døden, der kan (gen)indsætte os som subjekter. Både hos Heidegger og hos Thomsen er den oprindelige erfaring, der søges fremskrevet ikke et faktum, der kan bevises, men en begivenhed man må forholde sig til. Men for Heidegger har denne begivenhed karakter af en strid mellem nærvær og fravær, mellem afsløring (*Entbergung*) og skjulthed (*Verbergung*).¹⁵ Heidegger søger at vise, at alt, hvad der opfattes som selvfølgelig, må betragtes på baggrund af en grundlæggende skjulthed, og at kun en foreløbig, perspektivisk erfaring er mulig. Det afgørende i en emfatisk erfaring er for Heidegger, om det lykkes på en gang at give en rig og differentieret oplysning af en konkret sammenhæng, *samtidig* med at den skjulte, ikke realiserede horisont, på baggrund af hvilken denne oplysning træder frem, mederfares. Kun ved at striden mellem afsløring og skjulthed skærpes så kraftigt, kan det i al sin radikalitet fastholdes, at det *kanne* have været anderledes. Den oprindelige erfaring, som Heidegger søger at fremskrive, er derfor ambivalent eller *unheimlich*.

Mens *Mit lys brænder* søger at kompensere for kontingenserfaringen eller endelighedserfaringen og derved kommer til at tildække den, ønsker Heidegger at undersøge og kortlægge selve kontingenserfaringen, og det lykkes ham således i højere grad at fremskrive et reelt alternativ til en transcendensorientering, der ikke slår tilbage i ny utopisme eller absolutisme. At dette alternativ ikke blot er en abstrakt filosofisk konstruktion, der intet har med poetik at gøre, kan illustreres med Poul Erik Tøjners behandling af Højholts poetologiske skrifter. Han fremanalyserer her en poetik, der giver klare mindelser om Heidegger. Jeg citerer fra afslutningskapitlet af *POETIK - at tænke med kunst*:

det væsentlige, der er at sige om tilværelsen – og her må man forstå 'væsentlig' i ganske bogstavelig betydning som 'væsensmæssig' – er for Højholt, at alt beror på tid og tilfælde. Det betyder ikke, at digtet skal eller kan udgøre tilfældets tid, men det betyder, at selve det æstetiske, det formmæssige, udspringer af digtets evne til at gestalte tid som tilfælde. Som fakticitet. Det gælder altså ikke om



at sige ingenting – hvilket ej heller kan lade sig gøre, men om at sige noget, der i sin form er vidnesbyrd om, at alt, der er til, er til som alternativ til intet. At erfare dette gennem et Højholddigt er en eksistential erkendelse, og finder man, at erkendelsen ligger langt fra 'livet', har man ikke forstået, at det netop er distancen, der skal frappe ¹⁶

I en *Dans på gloser* vælger Thomsen som sagt en tredje strategi, nemlig at genåbne metafysikken og dermed forholdet til det absolutte, men inden for dialektiske figurer, der på kantiansk vis skal fastholde forholdet til det absolutte som formidlet gennem endeligheden. Denne dialektik repræsenterer et genuint forsøg på at fastholde kunsten i dens forbundethed til det absolutte uden at tildække endelighedserfaringen.

En dans på gloser

I

Undertitlen, – *eftertanker om den kunsteriske skabelsesproces*, signalerer fra første færd, at der her er tale om en poetik i ordets egentlige betydning; den handler i første omgang om *kunsten at skabe*,¹⁷ og dens begreber om værk, kunst, digt og kunstner må derfor ses på baggrund af dette. Essayet bevæger sig dermed bort fra *manifestets* demonstrative eller foreskrivende normativitet, der søger at afgrænse kunst fra ikke-kunst gennem regler, påbud og normer for, hvordan kunst skal være. Dermed er ikke sagt, at *En dans på gloser* er deskriptiv. Men den type normativitet, der er på færde, lader sig ikke begribe med den moderne tænknings skarpe skel mellem er og bør, mellem deskriptivitet og normativitet. Man kan i stedet betragte skriftets normativitet i forlængelse af den aristoteliske tradition for praktisk filosofi.¹⁸

Når Aristoteles i *Den Nikomacheiske Etik* beskæftiger sig med det gode liv, søger han ikke at opstille regler og påbud, sådan som det senere bliver tilfældet i en kantiansk moral. Han gennemlyser i en efterhængt refleksion den konkrete sædelighed for at pege på de uomgængelige elementer, der, hvis de formår at indgå i et harmonisk hele, konstituerer det gode liv. I samme bevægelse peger han på de faldgruber, man må undgå, hvis det gode liv skal realiseres. Dette er en type refleksion, der altid allerede er normativ, for så vidt som dens blik er rettet mod de elementer, der konstituerer det gode liv; men samtidig er det en *implicit normativitet*, der i stedet for at foreskrive læseren en regel eller lov, han skal overholde, åbner for en refleksion, hvor han kan spejle sine livserfaringer i den aristoteliske begrebsdannelse, og som i praksis kan hjælpe ham med at orientere



sig. På lignende vis er *En dans på gloser* en efterhængt tænkning over de grundelementer, der er uomgængelige i skabelsesprocessen, og hvis korrekte samspil kan føre til et mesterværk.

II

Accepterer man at betragte *En dans på gloser* som et stykke praktisk filosofisk refleksion i den aristoteliske tradition, der skal undersøge en uomgængelig dialektik i skabelsesprocessen, kan Thomsens tænkning sættes i sammenhæng med en form for moderne filosofi, der også forstår sig selv som arvtager af den aristoteliske tradition for praktisk filosofi. Man kan således i visse henseender betragte Thomsens *poetik* som komplementær til den filosofiske *hermeneutik*, der udfoldes hos Gadamer. Ved at bringe *En dans på gloser* i samspil med denne tænkning kan det lykkes nærmere at indkredse dens ærinde.

I Gadamers hovedværk *Wahrheit und Methode* udfoldes blandt andet en praktisk refleksion inspireret af Aristoteles¹⁹ angående fortolkningsprocessen, der ikke søger at definere, hvad der skal tolkes, men undersøger den logik og de præmisser, der er uomgængelige i enhver fortolkningsproces. Tilsvarende er værkets normativitet også implicit. Der er på den ene side ikke blot tale om en hvilken som helst fortolkning, men om den vellykkede fortolkning, ikke kun om enhver fortolker, men om den gode. Men dette fører på den anden side ikke til en udfærdigelse af regler eller bud for fortolkningen.

Men det er ikke kun formalt, men også indholdsmæssigt, der er lighed mellem de to skrifter. For eksempel kan Thomsens reservation over for *håndværket* og professionalismen i skabelsen genfindes hos Gadamer.²⁰ Thomsens holdning til håndværket kommer til udtryk i diktummet om, at "*i kunsten er håndværket på én gang det vigtigste og det mindste af det hele.*"²¹ Dette diktum udtrykker, at der mellem de håndværksmæssige greb og det endelige værk finder et kvalitativt spring sted, som er det, der skaber værkets Andethed, og gør, at der er tale om kunstværk og ikke håndværk. Kunstværkets andethed, som er en uudsigelig hemmelighed, der ikke kan fanges med noget håndfast kriterium, sløres, hvis man forsøger at instrumentalisere skabelsen med stabile fagtermer. Tilsvarende finder vi hos Gadamer en skepsis over for *metoden*, nærmere betegnet anvendelsen af en naturvidenskabelig metodik inden for åndsvidenskaberne. Egentlig havde *Wahrheit oder Methode* været en mere rammende titel på Gadamers hovedværk, selvom den mere besindige og integrative titel er typisk for Gadamers fredsommelige og ganske upolemiske temperament. Angående skriftets mellemværende med metoden hedder det på bogens første side:



Dens anliggende er at opsøge en erfaring af sandhed, der overskrid-der en videnskabelig metodiks kontrolområde, overalt, hvor den kan mødes, og spørge til en sådan erfaring angående dens særegne legitimation. Således rykker åndsvidenskaberne i forbindelse med erfaringsformer, der ligger uden for videnskaben: med den filosofiske erfaring, med erfaringen af kunst og med erfaringen af selve historien. Alt det er erfaringsformer, hvor sandhed gør sig gældende, der ikke kan verificeres med videnskabens metodiske midler.²²

Dette angiver tydeligt, at Gadamer med sit værk søger at beskrive en meta-fysisk erfaring, der ikke kan indfanges af en naturvidenskabelig inspire-ret metodik. Man må dog ikke misforstå dette i retning af, at man ifølge Gadamer skulle være i stand til gennem en mystisk skuen at fatte kunst-værkets væsen. Den erfaring, Gadamer beskriver, finder eksempelvis sted konkret i mødet med en overleveret tekst, hvor vi i en spørgen til denne tekst bryder vores ikke private, men historisk bestemte fordomme mod tekstens horisont og dermed forsøger at bringe denne tekst til orde i et samtidigt sprog og på denne samtids vilkår. Lykkes dette taler Gadamer om horisontsammensmeltning,²³ hvor tekstens sandhed bringes til gyldig-hed, og hvor også fortolkerens eget selv transformeres af forståelsen. Kunsterfaringen sammenlignes således med at spille et spil, der kræver, at man også sætter sig selv på spil.²⁴ Det er dette spil, Gadamer anser for truet, hvis vi med en naturvidenskabeligt inspireret metodik begriber tek-sten som genstand *før* eller *snarere*, end vi erfarer den som en hændelse af sandhed. Thomsens diktum "at kunsten altid er et mellemværende med tilværelsen – og tilværelsen er ingen profession",²⁵ gælder således også for Gadamers beskrivelse af den hermeneutiske reception af et kunstværk.

Thomsen og Gadamers forbehold over for en blot objektiverende for-ståelse af kunsten i henholdsvis skabelsen og receptionen kan forstås som en måde at fastholde en spørgende, endelig metafysik i forholdet til kun-sten. De søger begge at holde en plads åben for kunstens sandhed eller Andethed, men uden at forsøge at definere denne hemmelighed. Et sådant forsøg ville da også uværgeligt ende i én bestemt diskurs om kunst, for eksempel den der forsvares i *Mit lys brænder*, mens kunstens sandhed som sådan ville trække sig tilbage og forblive skjult.²⁶ Thomsen bruger begre-bet Andethed om kunstens udsigelige hemmelighed, for dels at indfange, hvorledes det evige værk forholder sig til den endelige kunster, der har skabt det, dels at fastholde kunstens inkommensurabilitet i forhold til an-dre samfundsmæssige diskurser. Gadamer benytter begrebet sandhed, fordi han er optaget af at vise, at værket i den konkrete reception ikke blot erfa-



res som Andethed, men som en sandhedshændelse, der forskyder vores opfattelse af os selv og vores hidtidige erfaringer.

Thomsen viser, hvordan kunstens Andethed må og kan gøre sig gældende i skabelsprocessen, uden at bestemme, hvad den er i det konkrete kunstværk. Gadamer søger parallelt at bestemme, hvorledes vi kan erfare kunstens sandhed, men undlader at fastlægge, hvad det er, der erfares. Samtidig fastholder de begge, at kunstens Andethed eller sandhed, hvad enten det er i skabelsprocessen eller i receptionen, ikke lader sig skue umiddelbart, men kun kan opfattes formidlet. Således erfares tekstens sandhed for Gadamer først virkeligt, når den bringes til orde på ny og fremstilles i læserens eget sprog. Først gennem denne formidling, viser den sig, som det, den er.²⁷ Også i Thomsens optik er der kun tale om en indirekte erkendelse af det værk, der eksisterer på forhånd; det skal aktivt findes, idet det fremskrives.

III

Intimt knyttet til Thomsens afsøgning af den grundlæggende dynamik i skabelsprocessen er forsøget på at identificere centrale faldgruber. Her opstiller Thomsen nærmest en *typologi* over ensidige opfattelser af skabelsprocessen.²⁸ Selv denne omfattende polemik, som er en af skriftets grundlæggende karakteristika, sigter dog ikke på at erstatte et kunstsyn med et andet, hvilket blot ville være en bekræftelse af den dødt mekaniske avantgardelogik, skriftet søger at distancere sig fra. I stedet er polemikken et forsøg på at afsløre ideologiserende ensidigheder og dermed udvide forståelsen af kunstens grundlæggende drivkræfter. Der er således tale om en affirmativ form for kritik, der ikke blot *negerer* den position, der kritiseres, men *ophæver* den, det vil sige tilforordner den en plads i en mere omfattende dynamisk sammenhæng. Polemikken er udformet som en dialektik, der søger at forene kravet om at tænke absolut med den ligeså grundlæggende antiideologiske impuls.

Thomsens polemiske strategi består i at overtage et bestemt standpunkts vokabular og begrebslige selvforståelse for at pege på det ideologiske i dette standpunkt gennem en afsløring af dets floskler. Han karikerer den enøjede position og peger på, at denne er nødt til at forstå sig selv i en dialektik med den modposition, som den ønsker at negere. Det er ikke Thomsens strategi besindigt at opbløde eller nuancere det forhærdede begrebsapparat i en forstenet position, men mere temperamentsfuldt at sætte den i spil over for dens modpol; ikke for at vise, at sandheden ligger midt imellem som den gyldne middelvej,²⁹ men for at fordre at denne modpol indtolkes i den ensidige position. Dermed er målet at skabe en dynamisering og afideologisering af kunsttænkningen. Det er en særlig triumf for en



sådan polemisk strategi, når det ikke bare lykkes at vise, hvorledes en given position ikke kan tænkes uden sin modpol, men at demonstrere, hvordan forsøget på at unddrage sig et sådant dialektisk samspil afstedkommer, at modpolen vender tilbage og hjemsøger den ensidige position, men nu i forvrænget form som en fortrængning. Den følgende passage er et godt eksempel på dette og udfolder i det hele taget den thomsenske polemik for fuld udblæsning. Han kritiserer her avantgardens forsøg på at opløse værkkategorien, et forsøg, der viser sig ikke at kunne fastholdes som en overskridelse, men derimod bliver et tilbagetog fra kunsten overhovedet:

Proceskunsten ser imidlertid tilbagetog som et fremstød, med sig selv som avantgarde, henimod en praksis der ophæver grænsen mellem kunstner og publikum og utopisk konverterer kunst til liv. Hvad den ikke ser, er, at den entitet, som værket repræsenterer, hermed jo blot forskyder sig til kunstneren som magisk person eller til den kultiske sociale sammenhæng, hvori processen udfoldes. Det afgørende bliver nu den *aura*, som emanerer fra bestemte kunstnere og miljøer; man vil ikke skabe kunsten, men *selv* være den, henholdsvis være *hvor* den fluktuerer, nærmest som en stemning. (...) Sætter man kunsten lig med livet, overgiver man den også til livets forgængelighed, og fluxusbevægelsens strategi, der ventes imod værkets evighedsprætentioner, har vist sig succesfuld: Et sørgeligt syn er det i hvert fald i dag at se de jordiske levninger – stik imod intensionen, men alligevel og selvfølgelig – udstillet som hans kongelige højhed Værket. Interessant er det ikke desto mindre at betragte, hvordan den entitet, der i første omgang skulle sikres af kunstneren henholdsvis miljøet, i anden omgang, nemlig når begge er gået derhen "hvorfra ingen vender tilbage", og eftertiden alligevel gerne vil løfte det forgangne øjeblik op til evighed (og dermed *igen* må falde tilbage på hvad værket intenderer og alene kan indløse), skal garanteres af *dokumentationen*, som nu bliver det magiske medium til erstatning for værket; flimrende, knitrede kortfilm fra de glade dage, lasede plakater, værtshusregninger som kunstnerne har signeret osv. – jo tarveligere objekter, des tykkere aura, splinter af Kristi kors, de tyndeste tråde af Mariæ Kåbe og i sig selv *memento mori* (...) Når man undsiger værket, konverteres dets mellemværende med evigheden til et spørgsmål om musealiseringens dennesidige evighed; i al pragmatisk vulgaritet drejer det sig først og fremmest om at havne i oversigtsværker og museer.³⁰



I denne kritik søger Thomsen at vise, hvorledes forsøget på at destruere værkkategorien og den dertil knyttede utopi om at konvertere kunst til liv, der udvisker kunstværkets mellemværende med det overhistoriske, med metafysikken, slår tilbage i en erstatningsmetafysik, der i første gang romantiserer miljøet eller stilens aura, i anden omgang museerne eller oversigtværkernes vulgære forjættelse om evighed. Thomsens kritik af avantgarden tjener samtidig til at understøtte det værkbegreb, der er drivkraften i Thomsens undersøgelse af skabelsesprocessen. Det polemiske og den opbyggelige dimension i *En dans på gloser* er dermed vævet uløseligt ind i hinanden ikke bare indholdsmæssigt, men også formelt, idet begge bruger den samme dialektiske tilgang. Denne dialektiske tilgang søger ikke at formidle begreberne endegyldigt, men at fastholde dem i en balancerende spændingsposition. Det er *selve* denne spænding mellem ekstremerne i centrale begrebsfigurer, der koreograferes som en *dans på gloser*.³¹

IV

Men er Thomsens forsvar for værkbegrebet ikke et eksempel på, at han kanoniserer en bestemt form for kunst, en bestemt type af digtning. Når han taler om afsluttedhed på alle niveauer som kriterium for et værk, og beskriver dette værk som et, hvor "formen ikke kan fange mere stof og stoffet ikke generere ny form,"³² synes han umiddelbart at indføre en norm for kunstværket, der taget som generel målestok for kunst er højst problematisk og ganske ensidig.

Det er imidlertid nødvendigt at betragte værkbegrebet i dets kontekst; som nøglebegrebet i undersøgelsen af skabelsesprocessen. Thomsen insisterer på kunstværkets afsluttedhed, fordi det er betingelsen for overhovedet at tale om et værk, der rummer en udsigelig hemmelighed, en blind vinkel.³³ Værket må være afsluttet for at kunne virke ægte berigende i en beskæftigelse med det, fordi det er dets afsluttedhed, der gør, at vi erfarer det som noget særligt; dét er grunden til, at værket kan sige os noget, vi ikke kunne have sagt os selv. Ud fra et fortolkningsmæssigt, hermeneutisk perspektiv er afsluttedheden dermed betingelsen for, at værket er resistent over for analyse, eller udtrykt med Gadamer: at det kan erfares som en sandhedshændelse. Thomsens ved, at et værk, der er radikalt afsluttet, ikke kan skabes, men det må for ham at se tænkes – netop i forhold til skabelsesprocessen – fordi det er dette begreb, der overhovedet giver processen mening og mål.³⁴ Det er som begreb på linje med 'det gode' hos Aristoteles, der heller ikke kan bevises eller bruges som målestok for det konkrete liv. Det er den instans, i forhold til hvilken en filosofisk beskæftigelse med etik bliver meningsfuld.



V

Det er en central poetologisk forestilling i *En dans på gloser*, at værket må tænkes som eksisterende på forhånd. Ikke det absolutte, radikalt afsluttede værk, men den enkelte konkrete digtsamling – eksemplet i poetikken er *Hjemfalden*.³⁵ Skabelsesprocessen tænkes som en dialog med dette anticiperede værk.³⁶ Ifølge Thomsen består det anticiperede værk nærmere betegnet i et uforløst stof:

Det er med andre ord *stoffet* som er ukendt, fordi det kun viser sig som en form, der endnu ikke foreligger, men langsomt forløses af formelle *greb*, som intuitivt retter sig mod sit usynlige stof.³⁷

Denne forløsning af stoffet er en virkeliggørelse af værkets mulighed, der, som Thomsen skriver, ikke opfindes "men – i begge ordets betydninger – findes".³⁸ Det anticiperede værk begribes imidlertid kun formidlet, det kan aldrig objektiveres til et kriterium, som man kan sammenholde det enkelte digt med. Det gør sig kun gældende i en konkret dialektik med digterens udkast og "kan kun erkendes indirekte (i takt med at værkfragmenterne falder på plads), og er derfor (...) absolut umulig at bestemme".³⁹

Når Thomsen omtaler værket som eksisterende på forhånd, er det et forsøg på at fastholde kunstens Andethed eller sandhed i skabelsesprocessen. Målet er at frembringe et værk, der rummer en udsigelig hemmelighed, "hvorfra en uophørlig strøm af betydning flyder".⁴⁰ Men samtidig ønsker Thomsen at insistere på, at skabelsen af et sådant værk ikke kan begribes ensidigt ud fra hverken subjektet eller værket. Det er en abstraktion fra skabelsesprocessens dynamik at forstå værket som subjektets konstruktion, da værket i forvejen eksisterer som *mulig* sandhed. Men samtidig er det kunstnerens opgave at formidle denne sandhed, og det er først som resultat af denne bevægelse, der er tale om en *virkelig* sandhed.

I afsnit 9 pointerer Thomsen denne dobbelthed, idet han afgrænser sig såvel fra ensidig religiøs fortolkning af skabelsesprocessen, der ser værket som resultat af en guddommelig indgydelse, som fra en psykologisk tolkning, der blot ser forestillingen om det anticiperede værk som en nyttig illusion for kunstneren: "Det religiøse synspunkt ser udelukkende betydningens udspring i Det Andet, mens det psykologiske tror, at subjektet så at sige er selvforsynende med betydning".⁴¹ Konsekvensen af dette bliver i begge tilfælde en art geni-æstetik, idet det religiøse standpunkt opfatter kunstneren på en gang blasfemisk og reduktionistisk som styret af Guds vilje, mens den psykologiske forestilling reducerer værkets betydning til det, som et absolutistisk subjekt formår at projicere ind i det.



Thomsen hævder endvidere, at begge positioner forvansker den metafysiske dimension i skabelsesprocessen. Det religiøse standpunkt udvisker forskellen mellem det relative og det absolutte, mellem Ordet og ordene ved at glemme, at Det Andet altid må gøre sig gældende formidlet. Omvendt kan det psykologiske kun udgrænse Det Andet gennem en *tabuisering*: "hvad der foruroliger det psykologiserende synspunkt er for mig at se ikke så meget, at nogen er dumme nok til at tænke det metafysiske, men at det overhovedet *kan* tænkes."⁴²

I denne kritik ser man, hvorledes Thomsen forbinder den polemiske strategi med sit forsvar for en dialektisk opfattelse af det metafysiske. Han viser den utilsigtede tildækning af skabelsesprocessens gåde, et religiøst eller et psykologisk standpunkt fører med sig. Hans egen metafysik står tilbage som en ramme, hvorindenfor man kan fastholde en spørgende tilgang, i stedet for at "lade [tanken] fare til himmels [eller] stede den til hvile i psykens lukkede system."⁴³

Thomsens dialektiske tilgang fastholdes også i hans udvikling af begrebet om *offeret*. I skabelsen af værket søger digteren med forskellige formelle greb at forløse et stof, der trænger sig på. Dette stof består af erfaringer, som har form af en *ikke-viden*. Disse får skikkelse i kunstværket, men dermed mistes de også som personlige erfaringer, idet formen almengør dem. Thomsen skriver:

*Offeret, en kunstner må yde, er altså intet mindre end det erfaringsmateriale, der overhovedet gør det muligt for ham at skabe, hvorfor det vellykkede værk kan siges at give tabt tid evigt liv, samtidig med at det i sin bortøden af erfaring producerer en ny ikke-viden, der kan blive ophav til endnu et værk, således at livsværket i sin fremadskriden kontinuerligt producerer et tomrum, som kunstneren kun kan skubbe foran sig ved hele tiden på ny at forholde sig til det, hvorved han holder sig døden fra livet, ved konstant at transformere det for altid tabte til det for evigheden skabte.*⁴⁴

Begrebet offer beskriver dermed en dialektik i skabelsesprocessen mellem skabelse og destruktion. Erfaringer bortødes, men bliver eviggjort i kunstværket. Denne destruktion er ikke en bivirkning ved skabelsen, men er selve dennes drivkraft og dermed i en vis forstand intenderet.⁴⁵ Thomsen taler således også om den uløselige sammenknytning mellem skønhed og grusomhed i kunsten. Dette har intet at gøre med kunstværkets indhold, men betegner alene en dialektisk spænding mellem evighed og endelighed i kunstværket set under en poetologisk synsvinkel. Begrebet grusomhed skal indfange den bortødelse af endelige erfaringer, der er den posi-



tive betingelse for værkets evige betydningsoverskud.⁴⁶ Skønhed skal ikke forstås i retning af *det perfekte*, som et forsøg på at "fuldkommengøre det relative, flossede liv". Det skønnes hensigt er "at absolutere *sig selv* som et lille stykke evighed i den timelighed, skabelsesprocessen med målrettet *grusomhed* bortøder i takt med at værket opbygges."⁴⁷

Denne modstilling mellem det perfekte og det skønne viser tydeligt, hvordan Thomsens skabelsesmetafysik ikke er et forsøg på at begribe kunsten som det utopisk fuldkomne, men som et fragment af evighed, hvis skabelse og eksistens kun kan forstås i dets dialektiske forhold til endeligheden.

Thomsens metafysik begreb

I

I det foregående har jeg forsøgt at vise, at Thomsens poetik kan forstås i forlængelse af Kants begreb om en regulativ metafysik. I en sådan metafysik fastholdes et mellemværende med det metafysiske, men dialektisk grundet i den menneskelige endelighed. Denne tænkning insisterer således på, at det absolutte ikke kan begribes i sig selv, men altid må tænkes som formidlet ind i en endelig sammenhæng. For Kant er mellemværendet med metafysikken et udtryk for, at mennesket søger at fuldstændiggøre sin viden om verden, idet en sådan helhed ikke lader sig bevise af vore erfaringer. Ifølge Kant er vi imidlertid berettiget til at betragte verden, *som om* den var en rationel totalitet, også selvom dette sidste skridt ikke kan retfærdiggøres med basis i erfaringer. Den regulative metafysik består således i, at vi ekstrapolerer vores endelige erfaringer ud på verden som totalitet, men vel vidende, at der kun er tale om en regulativ ide, som skal give den endelige erfaring mening som *del* af en totalitet.

Thomsens interesse for metafysikken i *En dans på gloser* tager ligesom Kant udgangspunkt i den endelige formidling som kriterium for en spørgen til det metafysiske, og hans begreb om det absolut fuldendte værk kan opfattes som en kantiansk regulativ ide. Denne forestilling udtrykker netop *tanken* om det absolutte værk. Men bortset fra dette er Thomsens metafysiske kunstbegreb ikke et forsøg på at fuldstændiggøre vores erfaringer og dermed få vores verdensbillede til at falde på plads, men en anstrengelse for at muliggøre en dynamisk forståelse af skabelsesprocessen. Thomsens metafysiske model for skabelsesprocessen rummer en insisteren på kunstværkets gådefulde dobbeltstatus, der består i, at det er skabt, men dog ikke skal dø: "Det er et *mysterium*, at mennesket skal dø, men det er en *gåde*, at noget *menneskeskabt* kan overskride den grænse, der er sat for dets ophav."⁴⁸ Det drejer sig om at fastholde et spørgende forhold til værkets



metafysiske status, og midlet hertil er den dialektiske metafysik. Men denne metafysiske status kan kun udlægges dialektisk i forhold til den endelighed, som værket på en gang udspringer af og overskrider.

Mens Thomsens poetik beskriver værkets evighed som en Andethed, der er resultat af skabelsesprocessens dialektik mellem destruktion og opbygning, begribes evigheden i Gadamer's hermeneutik som fortolkningsprocessens erfaring af sandhed. Begge benytter en endelig dialektisk metafysik som ramme for at kunne tænke kunstværket dynamisk og dog absolut, og begge positioner afstår fra at bestemme værkets evighed. For Thomsen er målet i skabelsesprocessen værket, og han hævder, at den dialektik, hvori værket skabes gennem en bortødelse af erfaringer, ikke virker tilbage på kunstneren og individuerer ham.⁴⁹ For Gadamer stiller sagen sig anderledes: Erfaringerne med kunstværket er altid også en forskydning i selvopfattelsen. Fortolkeren erfarer kun værkets sandhed, for så vidt han sætter sig på spil i mødet med det. I begge tilfælde udløser mellemværendet med kunstværket dog en kraft, der transformerer erfaringer.

Det er karakteristisk, at såvel Thomsen som Gadamer's metafysiske tænkning har et dobbeltbundet forhold til religionen. De afgrænser kunsten fra religionen, men åbner dermed samtidig et rum for den. Dette skal forstås i to betydninger. For det første fungerer deres kunstmetafysik ikke som en erstatningsreligion. Kunstværket tildeles ikke nogen forløsende kraft, og selvom kunstværket evner at transformere erfaringer, er der i mødet med det altid tale om en endelighedserfaring. I forhold til dette fremstår den erklærede antimetafysiske *Mit lys brænder* som en erstatningsreligion, idet den er et forsøg på at tildele poesien en forløsende kraft. Den skal give det uformidlede definitive udgangspunkt for et nyt afsæt. For det andet undgår begge omhyggeligt at benytte en religiøs terminologi om kunstværkets evighedskarakter, og de erfaringer man gør sig i omgangen med det. Dermed søger de at distancere sig fra at blive konkrete religiøse eller teologiske tankeformer. Dette betyder ikke, at deres refleksioner er uforenelige med en teologisk tænkning eller overhovedet behøver at stå i modsætning til en sådan. Thomsen og Gadamer ønsker at forhindre, at kunsten gøres til teologi eller religion for at lade kunst og teologi fremstå i hver deres egenart.

II

Hvordan forholder det sig imidlertid med Thomsens digte? Kan den dialektiske struktur, som er bærende for poetikken og hermeneutikken, begribe grundstrukturen i den metafysik, som er på færde i digtene, eller må man trække et skarpt skel mellem poetikkens endelige metafysik og et begreb om en uformidlet poetisk metafysik, der udfolder sig i digtene?



Om en sådan grænse kan drages, kan man kun afgøre i en læsning af digtene, og det er derfor ikke mit ærinde her.

Men drager man konsekvensen af det begreb om *erfaring* af kunst, som i denne artikel fremskrives ud fra Thomsens poetik og Gadamer's hermeneutik, må faren ved enhver fortolkning af et kunstværk, hvor det metafysiske er på spil, være ensidigt at fokusere på enten den endelige eller den evige dimension i værket, da disse dimensioner altid må betragtes som værende i en uophævelig dialektisk spænding. Kan man redegøre for, hvorledes et værk udtrykker en radikal overskridelse af det menneskelige erfaringsrum og således kulminerer i en uformidlet poetisk skuen, kan man som fortolker ikke standse dér. Opgaven må være at formidle dette 'syn' med egne endelige erfaringer, idet man spørger, hvordan det fortolker disse. Ikke for at kunne 'bruge' teksten til noget som privatperson, men tværtimod for at gøre den gældende som fortolkning i en almen kontekst. Hermeneutisk anskuet er almengørelsen altid allerede en del af fortolkningsakten. Fordringen om at forholde den poetiske skuen til egne endelige erfaringer er i øvrigt heller ikke en påstand om, at de skal oversættes restløst til en begrebslig fortolkning. Meningen med den poetiske skuen er en overskridelse af det menneskelige erfaringsrum, men for at kunne forstås *som* en sådan overskridelse, må man identificere den poetiske skuen som en fortolkning af de endelige erfaringer, den er en overskridelse af. Omvendt er konsekvensen af en opfattelse af kunsterfaringen som dialektisk også, at man i fortolkningen af et kunstværk, der radikalt forsøger at betone en endelighedserfaring, ikke kan isolere et sådant forsøgt fuldstændig fra et spændingsforhold til det evige.⁵⁰ Dialektikken undgår man ikke.

Litteratur

Adorno, Theodor Wiesengrund: *Philosophie der neuen Musik*. Suhrkamp. Frankfurt am Main 1975.

Aristoteles: *Nicomachean Ethics*. Loeb Classical Library. Harvard University Press 1934.

Gadamer, Hans-Georg: *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. J.C.B. Mohr (Paul Siebeck), Tübingen 1990.

Gadamer, Hans-Georg: *Gesammelte Werke*, bd. 1-10. J.C.B. Mohr (Paul Siebeck), Tübingen 1990.

Heidegger, Martin: *Kant und das Problem der Metaphysik*. Vittorio Klostermann. Frankfurt am Main 1951.

Heidegger, Martin: *Sein und Zeit*. Max Niemeyer Verlag. Tübingen 1993.



Heidegger, Martin: 'Das Ursprung des Kunstwerkes' i *Holzwege*. Vittorio Klostermann. Frankfurt am Main 1951.

Heidegger, Martin: 'Das Wesen der Wahrheit' i *Wegmarken*. Vittorio Klostermann. Frankfurt am Main 1951.

Kant, Immanuel: *Prolegomena zu einer jeden künftigen Metaphysik*. Felix Meiner Verlag. Hamburg 1993.

Thomsen, Søren Ulrik: *En dans på gloser*. Vindrose. København 1996.

Thomsen, Søren Ulrik: *Mit lys brænder*. Vindrose. København 1985.

Thomsen, Søren Ulrik: *Hjemfalden*. Vindrose. København 1991.

Tøjner, Poul Erik: *POETIK – at tænke med kunst*. Gyldendal. København 1989.

Noter

1. Heidegger: *Kant und das Problem der Metaphysik*, p. 219. Oversat til dansk af artiklens forfatter. Det tyske citat lyder: „Wie soll nach der Endlichkeit im Menschen gefragt werden? Ist das überhaupt ein ernsthaftes Problem? Liegt die Endlichkeit des Menschen nicht allerorts und jederzeit tausendfälliger zutage? So mag es schon genügen, Endliches am Menschen, aus seine unvollkommenheiten beliebige anzuführen. Auf diesem Wege gewinnen wir allenfalls Belege dafür, daß der Mensch ein Endliches Wesen ist. Wir erfahren aber weder, worin das Wesen seiner Endlichkeit besteht, noch gar, wie diese Endlichkeit den Menschen als das Seiende, das er ist, von Grund aus im ganzen bestimmt.“
2. Se Kant: *Prolegomena zu einer jeden künftigen Metaphysik*, p. 88-115.
3. Kants begreb om den dogmatiske metafysik er i første omgang rettet mod rationalismen i hans samtid (Spinoza og Leibnitz), men han hævder videre, at den dogmatiske metafysik har præget den vestlige filosofi fra Platon frem til ham selv. Om han har ret i denne fejende generalisering af al metafysisk tænkning fra Platon og Aristoteles over Augustin og Thomas til Descartes, Spinoza, Leibnitz og Wolff er ikke genstand for denne artikel. Det drejer sig i det hele taget ikke om at fremskrive en moderne metafysisk tradition op imod en traditionel, en modstilling der ofte bliver ganske forvanskende, idet den udelukkende benyttes til at stive det moderne ego af, men om at bruge Kants distinktion mellem regulativ og dogmatisk metafysik operativt (ligesom det er tilfældet med Heidegger og Gadamer's begreber) for at kunne karakterisere Thomsens forestillinger om metafysik nærmere.
4. Jævnfør Kant: *Prolegomena zu einer jeden künftigen Metaphysik*, p. 117f.
5. Thomsen: *Mit lys brænder*, p. 22.
6. Ibid. p. 19. Det er i øvrigt også i denne forbindelse, at Thomsen knytter an til minimalismen.
7. Ibid. p. 25.



8. Thomsen: *Mit lys brænder*, p. 68ff.
9. Thomsen giver følgende eksempel på det abstrakte Andet, der tydeligt viser, i hvor høj grad hans metafysikkritik er rettet mod 70'ernes frigørelsesfilosofi: "To mennesker sidder på en café og diskuterer deres 'Seksualitet'. De beklager, at den i det kapitalistiske samfund er undertrykt og fraværende, de priser dens skønhed og udkaster strategier for frisættelsen af dens overskridende potentialer ... Hvad disse to mennesker ikke er sig bevidst er imidlertid, at seksualiteten jo ikke er et objektivt væsen (der kan undertrykkes af nogle andre objektive væsener for derefter at slå sig løs for at befries og befri), men netop *kun eksisterer som en konkret praksis*, det vil sige som udspillende sig mellem mennesker, der spiller sig ud mod hinanden." Thomsen: *Mit lys brænder*, p. 70.
10. Ibid. p. 59.
11. Thomsen: *Mit lys brænder*, p. 24.
12. Ibid. p. 51.
13. Tøjner: *POETIK – at tænke med kunst*, p. 144. Den her fremsatte kritik af *Mit lys brænder* står i det hele taget i gæld til Tøjners analyse.
14. For Kant er tiden subjektets anskuelsesform, hvilket Heidegger ser som problematisk, fordi det anskuende subjekt derved selv bliver tidløst. Heidegger hævder derimod, at tiden ikke er anskuelsesform, men selve subjektets måde at være til på. Selvom Kant betænker, at subjektet er bundet til endeligheden, fordi dets begreber er bundet til anskuelsesformerne tid og rum, fastholder han i Heideggers optik en rest af tidsløshed i subjektet.
15. Angående Heideggers opfattelse af sandheden som en strid mellem afsløring og skjulthed se for eksempel 'Das Wesen der Wahrheit' fra samlingen *Wegmarken*. Heidegger udfolder sin sandhedsopfattelse i forbindelse med kunstværket i skriftet 'Ursprung des Kunstwerkes' fra *Holzwege*, hvor skjultheden beskrives som *Erde*-værkets materialitet.
16. Tøjner: *POETIK-at tænke med kunst*, p. 155.
17. Poetik er sammensat af det græske *poiesis* at skabe og *techne* kunst. Det vil sige ordret: kunsten at skabe. Det er i øvrigt ironisk at *techne* også betyder håndværk, idet Thomsen jo netop i *En dans på gloser* hævder, at kunsten på afgørende vis overskrider det håndværksmæssige.
18. Hermed mener jeg ikke, at den skal tolkes som et stykke aristotelisk etik, men at *metoden* som anvendes er sammenlignelig med den type refleksion, der udfoldes i *Den Nikomacheiske Etik*.
19. Om inspirationen fra Aristoteles, hedder det programmatisk i artiklen 'Probleme der praktischen Vernunft': "Am Ende ist die aristotelische Tugend der Vernünftigkeit, die Phronesis, die hermeneutische Grundtugend selbst. Sie diente mir als ein Modell für meine eigene Gedankenbildung. So wurde in meinen Augen die Hermeneutik, diese Theorie der Anwendung, das heisst des Zusammenbringens



des Allgemeinen und des Einzelnen, eine zentrale philosophische Aufgabe." Gesammelte Werke Bd. 2, p. 328.

20. Se Thomsen: *En dans på gloser* afsnit 3 og 4, hvor disse begreber behandles.

21. Ibid. p. 20.

22. Gadamer: *Wahrheit und Methode*, p. 1-2 oversat af artiklens forfatter. Det tyske citat lyder: „Ihr Anliegen ist, Erfahrung von Wahrheit, die den Kontrollbereich wissenschaftlicher Methodik übersteigt, überall aufzusuchen, wo sie begegnet und auf die ihr eigene Legitimation zu befragen. So rücken die Geisteswissenschaften mit Erfahrungsweisen zusammen, die ausserhalb der Wissenschaft liegen: mit der Erfahrung der Philosophie, mit der Erfahrung der Kunst und mit der Erfahrung der Geschichte selbst. Das alles sind Erfahrungsweisen, in denen sich Wahrheit kundtut, die nicht mit den methodischen Mitteln der Wissenschaft verifiziert werden kann.“

23. Jævnfør *Wahrheit und Methode*, zweiter Teil, II.1 p. 270-312 for den centrale del af beskrivelsen af fortolkningens dynamik. Selve begrebet *Horizontverschmelzung* introduceres på p. 311. At Gadamer med sit begreb om horisontsammensmeltning tenderer at overbetone samtidigheden i forståelsen og dermed underbetone selve formidlingens *bevaring* og *fortolkning* af teksten andethed eller sandhed, er ikke det afgørende her.

24. Undersøgelsen af kunstværkets ontologi med begrebet *Spiel* som ledetråd udfoldes i *Wahrheit und Methode*, p. 107-139.

25. Thomsen: *En dans på gloser*, p. 28. Det er i øvrigt interessant, at Gadamer et ganske centralt sted i værket specifikt benytter begrebet håndværk om den tilgang til kunstværket, som hermeneutikken må distancere sig fra. Der er tale om afsnittet 'Die hermeneutische Aktualität des Aristoteles' p. 317-330, hvor Gadamer følger Aristoteles' afgrænsning af *phronesis*, den praktiske fornuft fra *techné*, der netop kan betyde håndværk.

26. Derfor kan Thomsen også hævde, at det er absurd at tro, at han med sin poetik har afsløret skabelsesprocessens hemmelighed om kunsten. En sådan anklage tager ikke højde for, at kunstens hemmelighed er absolut. Jævnfør Thomsen: *En dans på gloser*, p. 88f.

27. Hvordan kan dette gå til, at noget viser sig ved noget andet, som det, det er? Dette hænger sammen med Gadamers antinomialistiske sprogopfattelse, der blandt andet vender sig mod opfattelsen af sproget som tegn. Det er meget groft forenklet en opfattelse af, at sag og ord hænger sammen. Ordet frem-stiller eller inkarnerer sagen, og først her opnår sagen bestemthed. Men sagen inkarneres samtidig kun som én bestemt realisation af et antal uendelige men ikke vilkårlige muligheder, muligheder der medfremstilles negativt i ordets fremstilling. Der er således tale om en modificeret form for begrebsrealisme, der blandt andet henter inspiration i Augustins trinitetsteologi. Jævnfør tredje del af *Wahrheit und Methode*, særligt p. 409-442 samt p. 460-478.



28. Eksempler: traditionsforhold, inspirationsforhold, alt står mellem linjerne, form/stof, destruktion p. 81ff.

29. I den henseende er Thomsen antiaristoteliker, og hans forkærlighed for de uophævelige modsætninger synes snarere at lede tanken hen på Arnold Schönbergs sentens: "Den eneste vej, der ikke fører til Rom, er den gyldne middelvej". Adorno citerer sentensen i sin *Philosophie der neuen Musik*. Det er i øvrigt bemærkelsesværdigt i den sammenhæng, hvor meget den thomsenske prosa i sin højspændte dialektiske form, hvor sentsenerne er som mejslet i sten, stilistisk minder om Adornos eminent citerbare kritiske prosa. Det er en stil, der i sin kompromisløshed oplyser mange vrangforestillinger og ensidigheder, men som samtidig kan være vanskelig at komme i dialog med. Derfor forsøger denne fremstilling heller ikke at nærme sig Thomsen frontalt og diskutere de konkrete udsagn, men derimod at gå bag om Thomsens fremstilling og spørge til den grundfigur, der er rygraden i skriftet.

30. Thomsen: *En dans på gloser*, p. 16ff.

31. Koreografi kommer af det græske *choréia* dans og *gráphein* skrive. Jævnfør også indledningsbilledet til *En dans på gloser*. At titlen også, idet den spiller på det faste udtryk *en dans på roser*, fungerer som en selvvironisk kommentar til det pathosfyldte skabelsesdrama, der oprulles i skriftet, modsiger ikke denne tolkning. Hvad angår selvironien, mener jeg i øvrigt ikke, den skal tolkes som en punktering eller undsigelse i forhold til den pathosfyldte metafysik. Den særlige thomsenske dobbelthed af ironi og patos kan i stedet anskues som en strategi i den endelige metafysik han gestalter. Ironien fungerer som en måde at afgrænse det metafysiske i forhold til det endelige og derved bevare spændingen imellem de to dimensioner. Tilsvarende med Thomsens begreb om "nedfald fra det metafysiske", som skal søge at indkredse skabelsesprocessens banalisering af den metafysiske dimension til håndgribeligheder. Dette begreb skal ikke relativere talen om en skabelsens metafysik, men netop afgrænse det metafysiske fra det endelige.

32. Thomsen: *En dans på gloser*, p. 11.

33. Jævnfør ibid. p. 88–94 for en nærmere beskrivelse af kunstens udsigelighed.

34. Jævnfør ibid. p. 12.

35. Dialogen med det afsluttede værk kan derfor også kun bedømmes på værk-interne præmisser: "At arbejdsprocessen fra A til Z er styret af en absolut nødvendighed, er ikke det samme som at *noget* værk, uanset det måtte være blevet til i en fuldstændig opfyldelse af sine præmisser, er af absolut kvalitet. Det kan glimrende vise sig komplet værdiløst, så sandt alt kunstnerisk arbejde er kendetegnet ved ikke at kende sit resultat, for skønt processen selvfølgelig er bestemmende for værkets endelige kvalitet, kan man ikke gå den anden vej og tage højde for denne i sin arbejdsproces, uden at havne i håndværket." Ibid p. 54. Det er også i denne sammenhæng, man skal forstå Thomsens tanke om, at ethvert værk ikke



må låne kraft fra tidligere bøger. Man skriver selvfølgelig videre på de erfaringer, der er gjort med tidligere værker, men mellem værkerne finder et kvalitativt spring sted, og dette betyder, at de erfaringer, man trækker på i skabelsen af det nye værk, altid forskydes ind i dette værks kontekst og derfor er relativ i forhold til den logik, der gør sig gældende her.

36. At værket tænkes som eksisterende på forhånd betyder ikke, at værket blot er en bekræftelse af noget eksisterende og dermed, at Thomsens teori skulle hævde umuligheden i at skabe noget nyt. Der er tale om en værk-intern logik, der angår det enkelte værks tilblivelse, og som intet har med forholdet til traditionen at gøre. Hvad den angår gælder diktummet: "*Kun ved at forholde sig til traditionen, kan den overskrides, og kun ved at overskride traditionen, bliver man en del af den.*" Ibid. p. 36.

37. Ibid. p. 38.

38. Ibid. p. 32.

39. Ibid. p. 53.

40. Ibid. p. 110.

41. Ibid. p. 57.

42. Ibid. p. 58.

43. Ibid. p. 57.

44. Ibid. p. 86.

45. Som Thomsen emphatisk betoner, betyder dette dog ikke, at man kan vende om på forholdet mellem årsag og virkning og kaste sig ud i sammenbidt misbrug med forventning om, at denne selvdestruktion kan byttes til kunstværker.

46. Se ibid. p. 105: "værket [er] ikke kun ... skønt, fordi det er grusomt, men i lige så høj grad [er det] *grusomt, fordi det er skønt.*" Der er med hensyn til begrebsparret skøn/grusom en oplagt forbindelse til digtet 'At tabe det hele og bære det med sig' fra *Hjemfalden*, hvor begyndelsen lyder: "At tabe det hele og bære det med sig/ som en usynlig skønhed/ lagt til ens eneste ansigt/ Indfatte grusomheden i en grøn arabesk/ og være den værdig." Thomsen: *Hjemfalden*, p. 27.

47. Ibid. p. 101.

48. Thomsen: *En dans på gloser*, p. 109.

49. Ibid. p. 46.

50. Man kunne med Gadamer hævde, at ikke blot værker, der har et eksplicit mellemværende med det metafysiske, men alle kunstværker står i en sådan spænding, på grund af værkets krav om at gøre sig gældende som sandhed.

MORTEN SØRENSEN, født 1975, stud.mag. i filosofi og græsk. Har tidligere skrevet i *TRANSFIGURATION - nordisk tidsskrift for kunst og kristendom*.