Erik Skyum-Nielsen

ET MARKANT FORANDRET FORFATTERSKAB

Jubilæumsrefleksioner over Søren Ulrik Thomsens praksis og poetik

Af alle de mange spændende samtaler, som lader sig føre om Søren Ulrik Thomsens nu 40 år gamle forfatterskab, forekommer én mig at være særlig interessant. Nemlig den, der begynder med, at en eller anden spørger, hvorvidt vi mon her har at gøre med en kristen digter. Hvis man dermed mener en kristent forkyndende poet, må svaret blive nej, ligesom hvis man afsvækker definitionen og f.eks. spørger, hvorvidt hans hele digteriske produktion, i sidste ende, hovedsagelig er determineret af en kristen livstydning. At svare ja til dét bortskærer ganske enkelt forfatterskabets øvrige dimensioner, såsom den basale udforskning af subjektivitet og eksistens som oplevet i det senmoderne – foruden samtidskritik, civilisationskritik og, heller ikke at forglemme, en altid tilstedeværende metapoetisk selvrefleksion. Tilstrækkeligt må det være at fastslå, at Søren Ulrik Thomsen efterhånden indskriver kristendommen i sit poetiske univers med en så tydelig konsekvens, at ingen kvalificeret læsning kan bortse fra hans digtnings kristne aspekter. Fokus må bare flyttes fra identitetsprædikater om, hvad digteren *er*, og til analytisk funderede beskrivelser af, hvad han *gør* ud fra, *hvad* hans digte siger, og særligt, *hvordan* de siger det. Hvilket igen kan oversættes til et spørgsmål om, hvilke læsepositioner og læsestrategier teksterne lægger op til og gør berettigede og relevante. Og så snart man har stillet *dette* spørgsmål, har man også lagt op til det næste, nemlig hvorvidt Søren Ulrik Thomsens lyriske forfatterskab overhovedet kan koges ind til én enkelt formel, eller man snarere har at gøre med to afgørende forskellige formelt litterære og erkendelsesmæssige paradigmer, det første omfattende digtsamlingerne *City Slang* (1981) og *Ukendt under den samme måne* (1982) samt de hertil hørende refleksioner i poetikken *Mit lys brænder* (1985), det andet dækkende hans øvrige produktion fra og med *Nye digte* (1987) til og med *Rystet spejl* (2011), og essayistisk gennemskrevet i og med "En dans på gloser", poetikken i bogen af samme navn (1996).

Hovedemnet for dette bidrag skal være den *forandring*, som sker i sidste halvdel af 1980erne, og de diskussioner, som den har affødt. Jeg vil bl.a. komme ind på Marianne Stidsens sammenligning (i en artikel fra 2001) af *Ukendt under den samme måne* med de efterfølgende digtudgivelser, og jeg

kan heller ikke undgå at belyse spændingsforholdet mellem de to poetikker og pege på umuligheden af at læse det tidlige forfatterskab gennem det senes optik – og omvendt. Men afsættet skal, som det allerede er antydet, tages i spørgsmålet om det religiøse og kristne, som meget forståeligt har fyldt en del i den hidtidige reception.

Opstandelsen

Lad mig som mit første illustrerende eksempel tage et digt uden titel fra Thomsens seneste samling *Rystet spejl*:[1]

> Som jeg sidder her ved gate C27
> og ser ud på flyet i den romantiske tåge
> bliver det klart
> at jeg allerede er et andet sted.
> Et sted hvor hverdagen er mere end rigelig
> og det er så mærkeligt
> at vi virkelig skal dø
> men tanken om opstandelsen ikke mærkeligere
> end at vi virkelig findes.
> Et sted hvor alting forandres
> mens revolutionen bliver planlagt
> i en lille beklumret lejlighed
> med petroleumsovn og rullegardiner.
> Et sted hvor sproget efter kontortid
> fortsætter uden adresse
> som en galnings ensomme fagter i bussen.

Umiddelbart vil man vel læse optakten som en begyndelse til en rejse og en invitation til læseren om at tage med. Men det poetiske jeg skal alligevel ingen steder hen, eller lader tanken rejse bort til tre *andre* steder, som overskriftsagtigt kan benævnes Eksistens, Politik og Poesi, indkredset ved ordene ”hverdagen”, ”revolutionen” og ”sproget”.

Optakten indfører en modsætning mellem ”den romantiske tåge” og så en klarhed eller nøgternhed, som skal være digtets egen. Her skal ikke drømmes, men konstateres. Men konstateringerne udsiges karakteristisk nok i en hovedrystende, undrende tone: Tænk at vi skal dø, tænk at vi virkelig findes… Tænk at noget så stort som selveste verdensrevolutionen kan blive udkastet som projekt og vision i en lille lejlighed, som man gætter på, at cellens medlemmer egenhændigt har malet og tapetseret – hvorefter

de højtideligt fastslog, at alt, hvad der foregik uden for dette rum, herefter skulle stemples som højreafvigelse! Og tænk om poesien, og dermed digtet selv, rummer lige så lidt mening som en galnings ensomme fagter i bussen? Det "jeg", optakten introducerer, erstattes fra syvende linje af et "vi", som derefter forsvinder eller i det mindste kun akkurat underforstås. Her skal ikke tales om noget personligt eller privat, men tales generelt om noget fælles. Den bærende litterære modus er med andre ord traditionelt centrallyrisk med et subjekt repræsenterende Mennesket og sat i en vagt skitseret ydre situation. Men her vel at mærke med en åbning til himlen! Nøjagtig midt i teksten dukker "tanken om opstandelsen" op, med samme rolige selvfølge som *gaten* i begyndelsen og "bussen" i slutningen. Kristendommen indskrives i digtet med en sådan tydelighed, at læsningen ikke kan bortse fra situationens religiøse aspekt.

"I nat må vi bruge de store ord" skrev Søren Ulrik Thomsen i et af sine *Nye digte* (1987) og lod det stå åbent, hvorvidt "må" skulle læses "må gerne" eller "bliver vi nødt til". Samme dobbelthed har været i hans digte lige siden. Han har givet sig selv lov til at bruge ord som *evighed* og *nåde*, for han har følt sig nødsaget til det, eller set sig tvunget af en indre nødvendighed. Men: De store ord har med tiden fundet deres naturlige plads blandt de små.

Guds ord

Det er velkendt, at Søren Ulrik Thomsen i et af sine tre essays til sin og Frederik Stjernfelts bog *Kritik af den negative opbyggelighed* (2005) fremsatte en renlivet kristen bekendelse: "Jeg tror, at Gud har skænket mig livet som en uforskyldt nåde."[2] Videre i den samme tekst hed det da også: "Jeg kan lide, at der prædikes over de samme bibeltekster igen og igen. (…) Jeg kan lide, at gudstjenesten sætter den evindeligt kværnende mellemmenneskelige kommunikation i stå ved at lade den støde på Guds tavshed" og videre endnu "Jeg kan lide tanken om det hellige embede" og "Jeg kan lide tanken om, at kirkerummet er helligt."[3] Det er vaskeægte luthersk-evangelisk tale, udsagt fra et standpunkt, hvor altafgørende vægt lægges på troen, på kirken og på gudstjenestens faste ritualer.

Der kan med andre ord ikke herske tvivl om, at Thomsen er både kristen og digter. Men det gør ham ikke til kristen digter. Til gengæld er mellemværendet i hans digtning med religiøsitet og kristendom med tiden blevet mere udtalt. Efter *Nye digte* kan man tale om et poetisk tonefald, som ligger tæt op ad bekendelse og bøn, og fra og med den samme bog bemærker man et religiøst spor i ordvalget, som når det hedder, at "i bøgernes linier,

skriften, ja håndskriftens hav / rejses og fældes det der er sket og det der skal ske det sker" eller "Ræk ud efter livet; men først og sidst bliver det rakt dig", en formulering, som implicerer dén tanke om tilværelsen som *skænket*, som fremsættes i det ovenfor nævnte essay og i øvrigt spidsformuleres på dét centrale sted i *Det skabtes vaklen* (1996), hvor der står: "Alt, vi erobrer, skal dråbe for dråbe / leveres tilbage, / men det, vi fik skænket, kan ingen ta fra os". Det er enkeltformuleringer, som ganske vist holdes i det almenreligiøse og ikke behøver være specifikt kristne, men som dog, med K.E. Løgstrups formulering, "lægger en kristen livstydning nær". Vil man vide *hvor* nær, kan man passende besøge følgende digt, mit eksempel nummer to, ligeledes fra *Rystet spejl*:[4]

Den salte smag af dit kys kan jeg tydeligt huske
skønt den forsvandt for mange år siden,
en lille forviklet sekvens
af toner jeg fangede i farten
klirrer i skrivende stund i mit hoved;
men døden kender jeg kun fra frygten for den,
Guds ord fra oversættelser
og stilheden kun fra de lyde der høres
når man vågner en vinternat 05:30:
Bagtrappens knagen
    en tonstung lastvogns langsomme nedbremsen
et sted derude i mørket.

Også denne tekst må betegnes som centrallyrisk på nærmest paradigmatisk facon, med et lyrisk jeg, som indføres i første linje, genoptages i fjerde linje og sidste gang forekommer i sjette linje, hvorpå det afløses af et generaliserende "man" i linje ni. Her skal ikke tales om noget personligt eller privat, men tales alment om noget fælles, jf. skiftet fra aktiv (*kan huske, fangede, kender*) til passiv form af verberne (*høres*).

En anden væsentlig parallel til lufthavnsdigtet ovenfor udgøres af det for de fleste læsere formentlig overraskende indbrud af en "fremmed" diskurs midt i teksten. Nøjagtig midt i digtet, til venstre i linje syv, står der "Guds ord", hvilket jo refererer til Bibelen, som i sin helhed er oversat til omkring 450 af verdens sprog. Men også her må man hæfte sig ved, at skiftet af semantisk og diskursivt register sker samtidig med et verbalt møde mellem på den ene side gudsordet og på den anden side kyssets salte smag, den lille forviklede tonesekvens, bagtrappens knagen og lyden af den bremsende lastvogn. De "store" ord står midt inde mellem de hverdagsagtige "små". Eller jeg kan som fortolker fastslå, at det mulige evangeliske indhold ikke

fremsættes som et budskab, men må læses frem gennem mit forsøg på at løse digtets tydningsopgave. En kristen læsning er gjort nær-liggende, men den indsigt, der kan tolkes frem af teksten, er netop ikke lagt åbent ud i en forkyndende form.

Tematisk udspiller digtet sig i en modsætning mellem et her-og-nu og et dér-og-da. Jeget befinder sig "i skrivende stund", men tænker derfra tilbage på engang "for mange år siden". Og situationen beskrives som kendetegnet ved det fysiske nærvær af et *noget*, som henviser til *noget fraværende*. Tilbage af kysset er dets smag, tilbage af melodien den lille sekvens af toner. Livets fylde viser sig at være illusorisk, blot en del af en altomfattende tomhed, som i sidste ende svarer til døden. Man kan tilmed udvide læsningen og sige, at den begrænsede, kun lokale viden, som det lyriske jeg besidder, stilles over for en generel *mangel på viden*, en eksistentiel desorientering, hvis uhygge markeres ved bagtrappens knagen og sidste linjes mørke.

Retorisk udnytter "Den salte smag af dit kys" en stor del af samlingens totale mulighedsregister, som i første person omfatter a) et erindret fortidigt jeg eller vi, b) et nutidigt erindrende jeg, c) et tidløst, almenmenneskeligt vi (registreret ovenfor i "Som jeg sidder her ved gate C27"), d) et henvendende digterisk jeg og e) et skrivende selvreflekteret jeg. Anden person-positionen ses i andre digte udfyldt gennem apostrofe af et tiltalt, læsende du eller et nutidigt tilstedeværende du, men kan i dette digt kun ses befolket med et fortidigt, senere fraværende, kvindeligt du.

Der består med andre ord en tydelig ligedannethed mellem det overordnede tematiske mønster og de pronominale positioner. Dels går før-og-nu-temaet harmonisk hånd i hånd med temaet nærvær kontra fravær, dels indskrives dette dobbelttema i samtaler med eller tiltaler af gamle venner eller veninder eller familiemedlemmer – alle fraværende og de fleste efter alt at dømme døde. På visse steder "vender" tematikken, således at der midt i fraværsoplevelsen insisteres på øjeblikket, nuet, som pludselig ses kendetegnet ved en fylde, ja, tilmed præget af evighed, men det gennemgående grundmønster findes i kombinationen af tilbageblikket på en fortid og udblik på en meningsforladt nutid, "den moderne verden / hvis uforståelighed er banal / sammenlignet med at krydse grænsen / fra det selvfølgelige ved at være til / til det mærkelige i ikke at være død", som det hedder i teksten med den paradoksale begyndelse "Her skulle egentlig have stået et digt".[5] Man er blevet ældre, har vænnet sig til umuligheden af at gennemtolke verden, og er derfor måske blevet en lille smule klogere.

Modernisme som det gode gamle

Denne konklusion er sådan set ikke spor ny i forfatterskabet. Den var også bærende for digtkredsen *Det værste og det bedste* (2002), hvor digteren dels med referencer til København og barndommens Stevns koblede sig på den spatiale vending i åndslivet og litteraturen, dels modigt smed sig i favnen på den folkelige vise ved hæmningsløst at betjene sig af regelmæssig versrytme. I forhold til tidligere arbejder overraskede netop dén bog ved at bruge det private og biografiske jeg som genkommende subjekt og give denne person *en historie*. Dermed understregede Søren Ulrik Thomsen for det første, at eksistentielle vilkår altid fremtræder for nogen, for ét bestemt menneske, i en given situation, og for det andet, at dette menneskes liv var udstrakt gennem tiden og sammenvævet med andres. Hvor han i sine tidlige digtsamlinger og den dertil hørende poetik satte hele eksistensen på individualistisk formel – Du er én. Du er (i) din krop. Du har i sidste ende kun dig selv – lagde han nu en omverden og et historisk rum omkring sit jeg og sagde, indirekte: Du er ikke alene. Din eksistens er altid indfældet i verden.

Går vi længere tilbage, finder vi i *Hjemfalden* (1991) og *Det skabtes vaklen* (1996) før-og-nu-temaet og dermed også forgængeligheds- eller Vanitas-tematikken indlejret i Thomsen poesi, her forenet med en særlig stemning, en elegisk resigneret tone, kombineret med et skift i brugen af verber – fra præsens, som dominerede før, til præteritum eller perfektum: Tiden havde pludselig fået varighed. Begivenheder havde allerede fundet sted. *Hjemfalden*: ”Så blev det sensommer, / eftermiddag og sen eftermiddag.”[6] *Det skabtes vaklen*: ”Jeg har tabt mit ansigt i et tog, / i Guds hus har jeg tabt det”.[7] Formmæssigt opdagede han i disse samlinger *arabesken* og dermed muligheden af at lade digtene udsætte og forlænge sig, sprede sig og forgrene sig, indfolde og over/underordne deres indsigter. Og hvor jeget før var overvejende kropsligt forankret, blev det nu til en eksistentiel og sjælelig størrelse. Men i det væsentlige var en omlejring af hans erkendelsesform foregrebet allerede i *Nye digte*, det første skridt bort fra ophørspoetikken i de tidlige samlinger, og den første manifestation af skiftet fra øjeblik til varighed, fra nu-oplevelse til erindring.

I en infam, men sine steder præcis og ganske morsom anmeldelse af *Rystet spejl* (*Weekendavisen* 4.3.2011) skrev Lars Bukdahl under eksplicit henvisning til poetik-teksten ”En dans på gloser”, at digteren heri dekreterede, ”at en ny bog kræver en ny legering af indhold og form”, og fortsatte så: ”og lad os sige, at den gamle traver dødens nærvær er det nye, akutte indhold, hvor søren er så den nye, akutte form, der i springskhed

kan matche springet til klassik i 1987 og til arabesk i 1991/1996 og til københavnervise i 2002?"[8]

Så kritisk dette spørgsmål end kan lyde, var det på en måde godmodigt i sammenligning med den læsning af Søren Ulrik Thomsens lyriske forfatterskab fra og med 1987 og *Nye digte*, som Marianne Stidsen præsenterede på et seminar i oktober 1999 og senere lod trykke i nærværende tidsskrift (nr. 16, 2001) under overskriften "Søren Ulrik Thomsen mellem modernisme og postmodernisme". Hun nærlæste her et af de mest nervespændte, løsslupne og energimættede digte fra *Ukendt under den samme måne*, nemlig det frivole og ekspressive "Sol Opgang", og sammenlignede det med en langt mere tempereret og adstadig tekst fra *Det skabtes vaklen*, nemlig "Tilgiv at jeg ser dine knogler før kødet". I foredragets og artiklens slutning drejer hun så opmærksomheden over imod "En dans på gloser" og hæfter sig ved tre af essayets positionsmarkeringer: For det første Thomsens betoning af værkbegrebet og forestillingen om digtets afgrænsede form som en harmonisk modvægt til kaoset i sproget og verden udenom. For det andet den protestantiske arbejdsetos og hans understregning af det jernhårde slid, der skulle til, før *Hjemfalden* lå færdig. Og for det tredje de stærke antydninger af en konfessionel metafysik – den tilnærmelse til religion og kristendom, som jeg berørte i optakten til nærværende artikel. Afslutningsvis beskriver Stidsen *Mit lys brænder* som det definitive punktum for "den fremadvendte eksperimenterede linje, Thomsen var sporet ind på i sit tidlige forfatterskab", og anholder hans i hendes øjne direkte misvisende "fortolkning af postmodernismen som besindelse på traditionen og given afkald på ethvert begreb om overskridelse og fornyelse."[9] Fra nu af, skriver hun – og mener efter alt at dømme fra og med *Nye digte* – går det kun ud på at værne om det gamle. "Og med det gamle menes først og fremmest 50'ernes præ-postmoderne tidsalder".[10] Konklusionen lyder, at Thomsen fra og med 80'ernes sidste halvdel ikke er postmodernist, men ærkemodernist, hvilket igen gør det betimeligt at minde om værdien af den kunsttænkning og kunstpraksis, "som i højere grad ligger i forlængelse af 60'erne end af 50'erne", og som sat på Stidsens meget generelle formel "prioriterer teknik snarere end tanke, urenhed snarere end purisme, fragment snarere end syntese, dialog snarere end monolog, immanens snarere end transcendens, excentricitet snarere end almenmenneskelighed, ufortolkelighed snarere end fortolkelighed, fladhed snarere end dybde, åbenhed snarere end lukkethed, metonymi snarere end metafor, konstruktion snarere end skabelse – ja, uafgjorthed snarere end argument."

"Das war eine grausame Salbe, und die ganze Armee auf einmal ruiniert," som det så fyndigt hedder hos Holberg i *Jacob von Thyboe* (1725). Jeg skal ikke kunne sige, om artiklens forfatter ville skrive under på sin

formel i dag, men polemikken forekommer trods sin skingre karakter historisk velanbragt, fordi den med rette peger på en vis uafgjorthed i Søren Ulrik Thomsens poetiske og teoretiske regnskab: Trods sin oprindelige opslutning bag postmodernistisk tænkning og avantgardistisk fornyelse søger han efterhånden tilbage mod hvad man har kaldt sensymbolistisk og højmodernistisk tradition, med en tro på kunstværket, her digtet, som værende i stand til at skabe orden midt i mangfoldigheden og som krystallinsk form danne en art mytisk modsætning eller modspil til en kaotisk omverden.

Dér var han ikke i 1982, i den bog, der set i eftertidens perspektiv stadig tager sig ud som hans mest radikale udgivelse med dens omvurdering af alle værdier, dens overskridelse af modsætninger, dens ophævelse af traditionelle dualismer såsom indre/ydre og sansning/bevidsthed, dens drift imod det forskelsløse og dens higen efter ekstasen, både den dionysiske, erotisk-seksuelle, og den meditative zen-kontemplative.

Heller ikke i sin første poetik kan han betegnes som modernist i forlængelse af en tradition. Dér når han først hen i digtsamlingerne fra 1987 og frem samt i de tilhørende æstetiske refleksioner. Skulle man som Marianne Stidsen sætte hans to grundpositioner på formel, kunne denne f.eks. se sådan ud:

Stedløs modernitet	Lokal forankring
Forskelstænkning	Identitetstænkning
Fravær	Nærvær
Kropslighed	Bevidsthed
Øjeblik	Varighed
Fortættet nu	Personlig historie
Vertikalt	Horisontalt
Avantgarde	Tradition
Overskridelse	Gentagelse
Opbrud	Resignation

Til dette gennemgribende erkendelsesmæssige skifte svarer den iøjnefaldende forskel mellem de to poetikker. Hvor *Mit lys brænder* er normativ forstået på den måde, at dens fordring om en kropslig, en øjebliksbunden, formelt fortættet poesi udkastes som en mulig matrice for andre digteres virke, forholder "En dans på gloser" sig deskriptivt til ophavsmandens egen praksis og beretter nøgternt, udførligt om *Hjemfalden*s tilblivelseshistorie, herunder særligt oplevelsen af, at værket fandtes på forhånd, at dets helhed "var der" uden dog fysisk at være der. Thomsen oplevede skriveprocessens valg og fravalg som en art feedback fra en instans, der imidlertid var ukendt.

Dette gjaldt dels under arbejdet med det enkelte digt, som han i forvejen kunne "høre" uden at have skrevet det, fordi dets stemme ligesom talte til ham, dels for processen frem mod det færdige værk, idet skitser og udkast undervejs fremtrådte som citater fra en allerede afsluttet helhed. Sagt med Paulus' ord: Fremtidens begivenheder kastede deres skygge bagud.

Oplevet erfaring

Om denne sin arbejdserfaring skriver Thomsen så, at den kan fortolkes både religiøst og psykologisk, men at den ene forståelse vil forveksle ordet med Ordet og den anden reducere æstetisk bevidsthed om formen til et sæt af forbigående personlige eller private følelser. Men hverken den religiøse eller den psykologiske forståelse kan eliminere oplevelsen af i det enkelte digt og i værket som helhed at være kommet i berøring med den instans eller det ideal, i forhold til hvilken verslinjer og ord stikker ud og virker forkerte – eller modsat passer og virker helt rigtige.[11]

Dan Turèll fortalte engang, at han som ung digter på posthuset på Frederiksberg Allé tilfældigt havde mødt lyrikeren, romanforfatteren, oversætteren og ironikeren Jørgen Sonne. Benovet over pludselig at stå ansigt til ansigt med et af sine forbilleder spurgte den unge poet den gamle: "Nu, hvor du har skrevet digte i så mange år, må du vel have gjort en hel masse erfaringer, som du kan bruge?" Sonne svarede som følger: "Åh, jeg har gjort tonsvis af erfaringer, og jeg kan ikke bruge dem til NOGET SOM HELST!"

Helt så kategorisk (eller selvironisk) går Søren Ulrik Thomsen ikke til værks. Han konstaterer blot, at inspiration findes, u(be)gribeligt i sit fravær og tyrannisk i sit nærvær. Og denne erfaring tilsiger ham at tage skridtet fra psykologi til (værk)metafysik.

Denne fastholdelse af en personlig erfaring skal ses i lyset af en anden forskel mellem poetikkerne. For var den første total og orienteret ud i en generation, fremstod den anden lokal og personlig, kun baseret på den historie, Thomsen dér så tilbage på. Begge steder arbejdede han i forlængelse af sin egen poetiske praksis i et forsøg på at begrebsliggøre dens implicitte principper, og begge steder var han klar over, at han ved at gennemtænke sin virksomhed afskar sig fra at gentage den. Bryde med den ville han dog kun kunne gøre gennem ny praksis.

Efterfølgende har det så vist sig, at udgivelserne fra 2002 og 2011 erkendelsesmæssigt og principielt udmærket dækkes af refleksionerne fra 1996. Men det skyldes, at hvor *Mit lys brænder* udgjorde en polemisk afslutning, indebar "En dans på gloser" en slags prøvende åbning. Da digteren

fyldte fyrre, følte han sig ikke mere som en størrelse under tilblivelse og som en repræsentant for "det nye", men da nok som et sted for fremtidig skabelse i fortsættelse af det gamle, med andre ord en virksomhed, som i skrivende stund stadigvæk pågår, nu hvor det i stedet er forfatterskabet, der runder de 40 år.

Fra øjeblik til varighed

Og hvilken form for digterisk frembringelse var det så, der blev åbnet til gennem, hvad denne artikel har beskrevet som en afgørende personlig og professionel forandring? Det kan måske indkredses en smule tydeligere gennem iagttagelser i endnu et digt fra *Rystet spejl*:[12]

> Så kom det da, vinterens hvæs
> og jeg ligger i mørket og lytter lykkelig
> til snestormens sus gennem Bartholinsgade
> og forsøger at holde tiden tilbage
> med øjeblikket svævende
> lige langt fra Evighedens trøstesløse tronsal
> og tirsdag den treogtyvende i anden
> der knuser det ene sekund med det næste
> mens gælden og natbordsbogens ulæsthed vokser
> i mit ustandselige curriculum vitæ.

Ti verslinjer af vekslende længde, men med en nogenlunde harmonisk vekslen mellem daktyler og trokæer og med en emfatisk anvendelse af harmoniskabende allitterationer. Desuden et digt med styr på sine metaforiske virkemidler – både de korte billeder ("vinterens hvæs", "snestormens sus") og de udbyggede lange ("Evighedens trøstesløse tronsal"). Endvidere et tydeligt situeret digt fra en nat i forfatterens Københavnerlejlighed, en vågen nat, som vel at mærke ikke trækkes sammen til et øjeblik.

Nej, øjeblikket holdes svævende i en position mellem evigheden og det såre prosaiske hverdagsliv ("tirsdag den treogtyvende i anden"), og den omgivende verden holdes ikke ude, men trækkes ind, så triviel og ubehagelig den end kan synes, jævnfør gælden der vokser på samme måde som jegets CV bliver længere og længere og subjektet rykker tættere og tættere på sin forsvinden. Men imens dødens nærvær tematiseres, indskrives også det enkelte menneskes lille liv under en fælles himmel. Atter en gang falder det tungest ladede, religiøst farvede ord nøjagtig midt i digtet, som et

stempel eller en signatur, som udtrykker, at dette digt er frembragt af en kristen, uden at denne kan kaldes en kristen digter.

Søren Ulrik Thomsen har på sine modne dage af og til skullet opleve i hånlig spottende tone at blive kaldt Pastor Thomsen ligesom den indremissionske svovlprædikant i Hans Kirks *Fiskerne* (1928). Hertil kan afslutningsvis siges, at der heldigvis er forskel mellem en digter og en præst. Begge skal de gennem ord kunne udtrykke noget vigtigt i tilværelsen, og begge betjener de sig hyppigt af bestemte former for ritualiseret og formaliseret praksis – her ovenfor versefødder, allitterationer og linjer af et nøje overvejet antal og en æstetisk kalkuleret uroligt varierende længde. Derudover anvender digteren og præsten en stor del af deres tid på at læse og fortolke og fremføre og derved aktualisere gamle, værdifulde tekster.

Men digteren skal hver gang skabe noget, som aldrig før er blevet sagt eller i hvert fald ikke før blev sagt på netop det enkelte digts karakteristiske måde. Og digteren skal nære læserens nysgerrighed, bane vejen for udvidet livsfølelse og livsforståelse gennem æstetiske opdagelser af så stor prægnans, at ordene lejrer sig os, i bedste fald på en sådan måde, at vi føler os tilskyndet til at give dem videre til andre.

Noter

1 Søren Ulrik Thomsen: *Rystet spejl*, 2011, s. 21.
2 Frederik Stjernfelt & Søren Ulrik Thomsen: *Kritik af den negative opbyggelighed*, 2005, s. 170.
3 Ibid., s. 183ff.
4 *Rystet spejl*, s. 46.
5 Ibid., s. 22.
6 Søren Ulrik Thomsen: *Hjemfalden*, 1991, s. 11.
7 Søren Ulrik Thomsen: *Det skabtes vaklen*, 1996, s. 8.
8 Lars Bukdahl: ”Sølvtunge med patina”. Anmeldelse af *Rystet spejl*, *Weekendavisen* 4.3.2011.
9 Marianne Stidsen: ”Søren Ulrik Thomsen mellem modernisme og postmodernisme”, *Spring* nr. 16, 2001, s. 146f.
10 Ibid., s. 147.
11 Afsnittet parafraserer Søren Ulrik Thomsen: ”En dans på gloser”, i: *En dans på gloser*, 1996, s. 29, 44, 48, 53 og 73.
12 *Rystet spejl*, s. 50.