

Tekstlandskab

Identitet og litteraritet i Thorkild Bjørnvigs tidlige lyrik

Af Anders Ellegaard

In der frühen Lyrik des dänischen Dichters Thorkild Bjørnvig (1918-2004) spielt die Frage nach Identität eine zentrale Rolle. Wie aus der sogenannten italienischen Trilogie sowie den beiden Gedichten »Barndommens Hus« und »Anubis« hervorgeht, ergibt sich die Antwort aus Natur-, Kindheits- und Todeserfahrungen, die den Blick für den Kosmos und die ihm innewohnende Weltordnung frei machen. Nicht nur der Kosmos wird aber an dieser Stelle sichtbar, sondern auch der Text, wie es ebenfalls aus der italienischen Trilogie hervorgeht, und diese texttheoretische Sichtweise deutet die Möglichkeit an, Bjørnvigs frühe Lyrik auf eine andere Weise zu lesen.

I sin bog om det lyriske jegs tilblivelse, *Die Entstehung des lyrischen Ich*, definerede Karl Pestalozzi i forlængelse af Hegel lyrikken ved dens relation til begreberne jeg og selv. »Lyrikken vedrører grundlæggende menneskets forhold til sig selv«,¹ siger han, og at dette forhold ikke altid har været det samme, illustrerer han efterfølgende gennem analyser af den måde hvorpå det såkaldte opstignings- eller elevationsmotiv er blevet realiseret hos blandt andre Dante, Petrarca, Schiller og Baudelaire.

Til denne række kunne også føjes Thorkild Bjørnvig i hvis lyrik identitetsspørgsmålet ifølge Per Dahl ligeledes udgør en drivende kraft,² og som i flere sammenhænge også har anvendt elevations-motivet. Det gælder blandt andet i en række digte der i hans efterladte manuskripter optræder under titlen »Italiensk Trilogi«,³ og som blev trykt i hans fjerde digtsamling, *Vibrationer*, fra 1966.⁴ Trilogien der består af digtene »Dalen«, »Passet« og »Højsletten«, fremstiller en opstigning som hovedpersonen, det lyriske jeg, foretager gennem et sydlandsk bjerglandskab, og blandt andet på grund af opstigningens tredelte karakter ville det være nærliggende at sammenligne med Dantes guddommelige komedie der var en del af Bjørnvigs ambitiøse læseplan for sommeren 1941.⁵ Imidlertid adskiller Dantes vandrebeskrivelse sig radikalt fra Bjørnvigs derved at den – som Pestalozzi redegør for – er tilrettelagt inden for rammerne af middelalderens teologi og verdensbillede. I forlængelse af Petrarca hvis opstigning ad Mont Ventoux ifølge Joachim Ritter indvarslede det moderne, æstetiske blik på naturen,⁶ tager Bjørnvig derimod udgangspunkt i anskuelsen af det konkrete landskab.

Landskabet er imidlertid ikke noget helt almindeligt landskab: Årstederne blandes sammen, og da et uvejr i det første af digtene bryder løs, forvandler dalen sig til en mytologisk underverden. I forlængelse af teologen Rudolf Ottos bestemmelse af det guddommelige som et på en gang farligt og dragende *mysterium fascinosum et tremendum* som Bjørnvig flere steder henviser til,⁷ reagerer digtets jeg på uvejret med en blanding af »Gru og Lyst«. Således udgør det på den ene side en trussel mod jeget der befinder sig på udslettelsens rand, men på den anden side føler jeget, »dette Korsvejsmysterium«, som det også kaldes, sig ligeledes tiltrukket af det og løber:

paa egen ekstatiske Risiko
 [...] op ad Luftens Trapper,
 brænder dem under mig, bag mig,
 en Latterflamme i lys-
 eksploderende Halvmørke –
 i Dionysostumulten
 mellem Bjærgene.

Der er – med tydelige referencer til romantikkens dyrkelse af det sublime – tale om en art chokterapi der som ad en trappe fører jeget op på et andet erkendelsestrin, i trilogiens sidste digt repræsenteret af højsletten:

Dette Plateau,
 en nedfalden Paradisslette, nedfaldet eller steget
 fra et usynligt Punkt,
 en Frugtbund i Himmeldybet –
 at se henover
 en Kloderunding,
 Antydning af en Ellipse, en af de mange,
 der løber om Klodens Kærne,
 men ellers ikke kan ses som her
 ubrudt, en Øjenfryd, uforklarlig –
 med Himmel om sig til alle Sider.

Som Ritter har redegjort for, betyder himlen i den filosofiske teoritradition altid kosmos forstået som verdensorden,⁸ og højsletten er da heller ikke blot et sted for udsigt til horisontens runding, men også for indsigt i det paradoks og mysterium at det først er når man giver slip på sig selv og

åbner sig for en større virkelighed end den af mennesket skabte at man bliver sig selv.

1. Forklarelsens bjergrand

At ikke blot naturen, men også barndommen kan fungere som katalysator for mødet med denne større virkelighed, fremgår af »Barndommens Hus« der første gang blev offentliggjort i sidste nummer af tidskriftet *Heretica* fra 1953 og efterfølgende indgik i samlingen *Anubis* (1955).⁹ Digtet består af 42 elementarstrofer fordelt på 6 afsnit med 7 strofer i hvert, og titlens sammenstilling af barndom og hus illustrerer et stilfænomen som Bjørn-*vig* i et essay selv benævnte abstraktets genitiv, det vil sige sammenstillingen af et substantiv i genitiv der betegner noget abstrakt, og et andet substantiv der betegner noget konkret.¹⁰ Men hvor sammenstillingen ifølge Bjørn-*vig* i moderne digtning for det meste udtrykker et modsætningsforhold – som eksempler anfører han blandt andet »rædselens oase« (Baudelaire) og »hjerterets hæslige marskandiserbutik« (Yeats) – dér vil kombinationen af barndom og hus hos de fleste nok vække forestillinger om tryghed, varme, glæde og harmoni.

Man kan – som Elisabeth Anna Schütz gør det – hæfte sig ved at titlen ikke eksempelvis er »Min barndoms hus«, men udtrykker tilhørsforholdet på et mere generelt niveau.¹¹ Selv om en biografisk læsning ville kunne identificere huset med en specifik adresse på Bækvej i Århus hvor Bjørn-*vig* boede som barn,¹² er der netop ikke tale om noget selvbiografisk, bagudskuende digt, og som et bogstaveligt sted er huset da også gået tabt: »andre beboer det«, hedder det. Men selv om huset er gået tabt i den konkrete verden, så kan det stadig genopføres og vedligeholdes i drømmens imaginære som det sker i digtets første afsnit der lyder:

I Nat har jeg været der, drømt igen
om Barndommens Hus, det var som at regne
stille mod Dyb af fiskerige,
stjærnemyldrende, grønne Egne.

Andre beboer det, ingen kan tyde det,
ordne det mere, men bag min Pande
staar det, sænker sin Grundvold i Søvnens
gavemægtige Moderlande.

Det Hus har jeg drømt om i aarevis,
det vokser med mig, det har min Alder;
snart hviler det magtfuldt, snart staar det med tykke
Døvnælder om sin Fod og forfalder.

Dér leger Søskendejærter som røde
vævre Egern i Spærenes Grene;
Lofslugen lukker Sengetid nede,
og Tagruder skinner saa maanerene.

Aar efter Aar i skærmende Nætter
bygger jeg paa det med usvækket Varme,
ser over mit Hoved Lysets svævende
Støvbros forbinde de høje Karme.

Spær efter Spær, op i Himlen, Skyernes
store Dyr, som svulmer og snøfter
ved Gavlen, vandrer, ændres, og græsser
i Horisonternes salige Grøfter.

Dér spirer Stjærner saa gæslingefint,
dér lægger Vindenes Vandringsmænd Staven,
dér strutter der Tordenregnsaks, og dérfra
drær det med Støvregn ind over Haven.

Som imaginær realitet repræsenterer barndommens hus en særlig medita-
tiv, forventningsfuld og mytologisk ladet oplevelsesform som Bjørnvig i
et essay har benævnt begyndelsen,¹³ og som ikke blot hører barndommen
til, men også voksenlivet der uden berøring med barndommen visner.

Berøringen med barndommen har dog ikke blot samme livgivende virk-
ning på den voksne som regnen på en udtørret plante, men opløser slet og
ret digtets jeg i den upersonlige proces som angives af det avalente verbum
regne. At være i barndommens hus er således »som at regne / stille mod
Dyb af fiskerige, / stjernemyldrende, grønne Egne«, som det hedder i den
første strofe, og digtets jeg er i denne tilstand ikke længere et jeg i snæver,
bevidsthedsfilosofisk forstand, men derimod en del af »et drama som ud-
spiller sig uafhængigt af enhver aktant«, som den franske lingvist Lucien
Tesnière har formuleret det om konstruktioner af denne type.¹⁴ Det befrug-
ter så at sige sig selv i et lukket, cirkulært kredsløb og forvandles som en

foregribelse af det senere økologiske engagement til et mikrokosmos hvor de tre tilværelsesplaner hav (*fiskerige*), himmel (*stjærnemyldrende*) og jord (*grønne*) er integreret og det største er symbolsk forbundet med det mindste hvilket fremgår af den sidste af de netop citerede strofers sammenstilling af stjerner og organiske vækster i form af gæslinger.¹⁵

Også huset selv har karakter af et øko-hus hvor spærene er grene på et træ, men ud over sammenblandingen af organiske og arkitektoniske metaforer påkalder de netop citerede strofer sig desuden opmærksomhed i kraft af gentagelsen af adverbiet *der* som både Per Dahl og Jan Rosiek kommenterer i deres fortolkninger af digtet. Dahl konstaterer at »fem gange henvises der med det lille 'der' og 'derfra' til tagkonstruktionen der rækker op og ud til den kosmiske horisont; mest markant ved enjambementet i den næstsidste linje«,¹⁶ og Rosiek gør opmærksom på »gentagelsen af et enkelt ord fra første dels fjerde strofe: 'Der leger Søkendehjærtter som røde / vævre Egern i Spærenes Grene' i den syvende: 'Der spirer Stjærner saa gæslingefint'«. ¹⁷ Ifølge Rosiek henviser *der* i det sidste tilfælde til horisonternes salige grøfter hvilket han opfatter som »et tydeligt vidnesbyrd om digtets bevægelse ind i de rumlige og mytologiske vidder, der præger resten af digtet«. ¹⁸

På trods af uenighed om hvad der henvises til – Dahl mener tagkonstruktionen, Rosiek grøfterne – så er de altså enige om at *der* på anaforisk vis henviser til et forudgående tekstelement og er væsentligt for etableringen af digtets imaginære rum. Ud over at henviser til et forudgående sted i teksten fungerer ordet imidlertid også deiktisk, det vil sige som et pege- eller henvisningsord der inden for rammerne af digtets fiktive talesituation lokaliserer talens emne ikke blot spatiale, men – da spatiale kategorier kan anvendes som metaforer for temporale – spatio-temporalt i forhold til den der taler, nemlig digtets jeg. I kraft af den gentagne brug af adverbiet *der* betoner digtets jeg således emphatisk en afstand til oplevelsen der både er en afstand i tid og i realitet idet der henvises til en drøm som udspillede sig den foregående nat: »I Nat har jeg været der, drømt igen om Barndommens Hus«, som det hed.

Kontrasten hertil er den ikke mindre emphatiske anvendelse af adverbiet *her* i digtets andet afsnit hvis første strofer lyder:

Som graa Røg langs Væggen de fire Ryttere –
saa kommer Gøglerne, Graverne, Søgerne,
raslende sagte, som Krebs paa Vandring
med Følehorn strejfende Tingene, Bøgerne.

Saa er de borte, her gælder de ikke.
 Her er alt Fund, Forvaring og Skatte,
 Visdom og Leg og den grønne Lampe –
 her sidder jeg takkefuld, fyldt af at fatte

Synsrandens Ring, som smykker min Finger;
 jeg støtter grundende Hagen mod Armen
 til Stjærnerne kommer ned i en Ildvogn
 og skrider ind over Vindueskarmen,

og blader i mine Billedbøger
 med Fingre af Ild og raadslaar stille
 og hamrer min Guldtro fri for slagger
 og Viljen ren som et Sværd til at ville.

Mens adverbiet *der* lokaliserede barndommens hus som fraværende, lokaliserer *her* det omvendt som nærværende for digtets jeg der befinder sig i et værelse hvis grønne lampe metonymisk refererer til den grønne stue på Rungstedlund hvor digtet ifølge Bjørnvig selv blev færdiggjort på en halv snes efterårsdage i 1950,¹⁹ og som desuden har karakter af et børneværelse hvilket bidrager til at udviske grænserne mellem barn og voksen, drøm og realitet. Men derudover henviser adverbiet *her* også til et sted i digtet, nemlig det sted hvor det konkret står placeret: Her, på dette sted i digtet, er »alt Fund, Forvaring og Skatte«, og dermed fastholdes i digtets form hvad der ellers unddrager sig fastholdelse.

At man netop ikke kan bosætte sig i og fastholde begyndelsestilstanden, fremgår af digtets fjerde afsnit der skildrer modsætningen til den: titanen der »raser, og stabler Blokke / mod Himlen, prøver med Vinkel og Passer / at genrejse Huset, men glemmer det ædle / Maal, som samler de skilte Masser«. Som andre figurer hos Bjørnvig – man kan tænke på skildringerne af troldmanden Øivind, ingeniøren Brunel og filosofen Nietzsche – repræsenterer titanen det selvbevidste og utålmodige forsøg på selv at konstruere tilværelsesfylden der – fordi det er dømt til at mislykkes – ender med at slå om i destruktiv adfærd: »Da stamper Jætten, / og pisser i Trods sine Lidenskaber / til Spring mod de fire Verdenhjørner / og prøver at hele den Afgrund, der gaber«.

Dette iboende raseri og den deraf selvpåførte lidelse som det resulterer i, og som digtet udtrykker med en henvisning til myten om Prometheus, er ifølge digtet også kendetegnet på den moderne, kærlighedsløse kultur

der i femte afsnit karakteriseres som et titan-øde »hvor kun knitrende blanke / Antenner med andre Antenner har Føling«. At digtets jeg ikke finder sin virkelighedslængsel besvaret i, men tværtimod forhånet af omverdenen, fører det i fortvivlelse til randen af denne verden, i digtet manifesteret i form af en bjergrand der imidlertid ikke blot antyder det potentielle selvmord, men også den forløsning og frelse som rummes i hengivelsen til det kosmiske rum som der fra randen ligeledes først er uhindret udsigt til.

Bjergranden kaldes da også – med endnu et eksempel på abstraktets genitiv – for »Forklarelsens Bjergrand«, og anvendelsen af termen forklarelse der ligger i forlængelse af de mange bibelske allusioner i digtet,²⁰ tydeliggør omslagets religiøse karakter der ikke blot er af åndelig, men først og fremmest af sanselig art:

O Tanker ved Forklarelsens Bjergrand:
yderste Tanker, der fuldfører Nyet,
som Øjet, der aner Fuldmaanens Skive,
endnu umærkeligt overskyet,

og Øret, der hører de lange Dønningers
fødende Rytme, og Suset i Luften
af Maanefiskernes Guldnet, og nærmende
Uvejrs stærke Fortætning af Duften –

Hjem omstraaler mig, Hjem omflammer mig!
Føl, de Evige vender tilbage
som undertrykt, mægtig Forventning ved Randen
af lave røde regnfylde Dage.

At synet af nymånen kan fungere som en bekræftelse på at det billede som digtets jeg har set i drømme, har et objektivi korrelat i den verden der ellers virker som en benægtelse af det, hænger sammen med digtets grundlæggende paradoksale karakter hvor modsætninger bliver til bekræftelser på det som de er modsætninger til. Ligesom titanerne som mytologiske figurer grundlæggende er en del af hele digtets mytologiske univers som de derfor ikke udgør nogen modsætning til, og ligesom voksenlivet ikke står i modsætning til barndommen og fortvivlelsen ikke i modsætning til helbredelsen som den tværtimod er forudsætningen for, således er mørket heller ikke en modsætning til lyset, men blot den nødvendige fase i en kosmisk cyklus

der sluttelig bringer én selv tilbage til den man virkelig er, og som man på trods af alle tilsyneladende modsigelser kan nære den grad af ubetinget, barnlig tillid til som kommer til udtryk i digtets afsluttende linjer: »den vildeste Længsel finder vidunderligt / Svar et sted under Solen og Maanen«.

2. I skovens dybe, stille ro

At de netop citerede linjer ifølge Bjørnvig selv henviser til Karen Blixen,²¹ understreger at svaret ikke blot bliver til i betragtning af himmelrummet, men også i samspil med andre tekster og forfatterskaber. Til disse hører ligeledes Rainer Maria Rilke hvis digte Bjørnvig oversatte et større udvalg af,²² og hvis indflydelse kan spores helt ned i detaljen, eksempelvis når det gælder den emfatiske anvendelse af adverbiet *her*: »*Her* er tiden for det, som kan *siges*, *her* er dets hjem«, hedder det således i den niende af de såkaldte *Duineser Elegien* (1923).²³ Ligeledes finder man hos Rilke en række temaer foregrebet som også hos Bjørnvig spiller en væsentlig rolle. Det gælder ikke blot barndommen, men også døden der ligesom barndommen kan formidle kontakten til den større virkelighed der først gør det muligt at svare på spørgsmålet om hvem vi er. Det fremgår blandt andet af *Anubis*-samlingens titeldigt »Anubis« hvis første strofe lyder:

Hvor du er ensom, fremmed og urørlig,
siddende Stengud, stum og blank og sort;
ufattelig for Hjærtet, umedgørlig,
af Mennesker umenneskeliggjort,
beviser saligt du: jeg er en Magt!
Og hvilken? Hvor symmetrisk og retfærdigt
i dette ranke spændingsfyldte Hvil
besvarer du mig, mens du strammer værdigt,
sagligt fordybet og i spredt Foragt
dit uudgrundelige Hundesmil.

I intermedial henseende kan »Anubis« kaldes et billeddigt. Således er der for det første tale om en apostrofe, det vil sige en anråbelse hvor digtets jeg vender sig bort fra den empiriske tilhører for i stedet at adressere en skulptur af den ægyptiske dødsgud Anubis.²⁴ For det andet er det ikke blot skulpturen der fremstår som ensom, fremmed, urørlig, stum, blank og sort, men også digtets massive, asymmetrisk udvidede additivstrofer som

dermed afbilder skulpturen. På trods af sit fremmedartede præg og det sjakalhoved som den er udstyret med, er skulpturen dog ikke umenneskelig. At den virker sådan, skyldes at vi har isoleret os fra det elementære livsvilkår som den i digtet repræsenterer, nemlig at vi eksisterer som biologiske væsner der engang skal dø. Vi er, med digtets udtryk, blevet hverdagsudødelige, og paradoksalt nok er det kun ved at konfrontere os med døden, at vi atter kan blive levende.

Som en manifestation af den forrykkelse fra hverdagslivet som konfrontationen betyder, føres digtets jeg som ynglingen i den tiende af Rilkes elegier efterfølgende ind i et på en gang konkret og allegorisk sorglandskab:

... Fra Skovens Bund, om Buske, Stammer: Taage,
Novembermørke, alle Sjæles Nat,
og halvt udvisket Mølle, Led og Laage;
her er saa øde, er saa ensomt at
jeg næsten tror, den tjæresorte Bro
har ført mig til de Døde: Strandeng, Dige
og Vand med Draaberinge for mit Blik,
og bag mig, hør, fra Menneskenes Rige,
som ustemt Indbrud i min dybe Ro,
Horn og Sirenelyd, aldrig Musik.

På trods af den tilsyneladende negative karakteristik som tåget, mørkt og vinterligt er landskabet imidlertid paradoksalt nok grundlæggende positivt ladet, nemlig med en dyb ro. Forstyrrende virker kun de horn- og sirenelyde der som realitetsfragmenter dog samtidig bidrager til at fastholde sceneriets karakter af en slags mellemzone mellem de dødes og de levendes verden som ifølge folketroen glider over i hinanden netop alle sjæles nat. At være et helle for den fortvivlede der ikke længere kan finde sig til rette i menneskenes rige, er dog kun den ene side af dette landskab der ligesom bjergranden i »Barndommens Hus« på den anden også implicerer fristelsen til at gøre en ende på fortvivlelsen, i dette tilfælde ved at identificere sig med Anubis som en dyrisk og ødelæggende kraft:

Gaar jeg da, Guddom, bag din Ryg og vaager;
det mørkner, lysner, mørkner i min Skov,
højt i den store Lysning hvirvler Raager
som sorte Snefnug, sladrer Kiv og Rov;
da hæver de et tusindstemmigt skrig

saa Hjærtet, Skoven, hele Luften ryster
 af Lydstorm: ikke Bøn, slet ikke Kval,
 som vil bevæge Retfærd til den trøster –
 nej, graa, metallisk Larm, som ønsker Krig,
 og dig paa fire, gnistrende Sjakal.

Strofen transformerer på næsten brutal vis Fritz Andersens velkendte vers »i skovens dybe, stille ro / hvor sangerhære bo«. Således indgår ordet metallisk der beskriver rågernes larm, ikke blot i en metaforisk relation til fuglene, men også i en metonymisk til ordene grå og krig, da grå er metallets farve og metal det materiale som krigsmaskiner er lavet af. Fuglene larmer med andre ord som en hær på fremmarch, og til fristelsen til på titanagtig vis at lægge verden omkring sig øde svarer på det psykologiske plan fristelsen til at transformere smerten til bitterhed og forurettelse over at livet ikke lever op til de høje forventninger: »Og skal jeg derfor bittert styrte Sol / og Maane og de brune Biers Summen, / Høstsvalers Dans og Svanevingers Lyd / ved Forurettelse, Had, Nag, Forstummen / som Slaver ned for Underverdens Stol?«, spørger digtets jeg således.

Spørgsmålet er dog retorisk, og ligeledes afvises også fristelsen til den selvforbyggende lindring som sex ville kunne give, ikke fordi den er falsk, men fordi den er flygtig. At lade sig friste ville være ensbetydende med at gå bag om guddommens ryg og svigte det krav om redelighed som den stiller. I stedet bliver opgaven »selv at taale det«, det vil sige at udholde smerten der ligesom fortvivlelsen i »Barndommens Hus« også rummer løftet om en kommende salighed, og i samvittighedsfuld selv-ransagelse gøre regnskabet op. Kun et hjerte der er let som en fjer, det vil sige fuldstændig rent og uden anger, kan Anubis berøre med livgivernet.

I første omgang falder prøven negativt ud: »mit Hjærte vejes, / det vejer Fjeren op, alt, alt for tungt«, men afslutningsvis finder den forvandling sted som transformerer smerten til fryd der til forskel fra smerten ikke blot er bærende, men undfangende, det vil sige i stand til at skabe nyt. Efter at digtets jeg gennem hele digtet har været den talende og Anubis den tiltalte, byttes rollerne således om i digtets sidste strofe. Ligesom vassen i John Keats »Ode on a Grecian Urn« der udgør det metriske forlæg for digtet, og Apollon-statuen i Rilkes »Archaischer Torso Apollos« træder figuren for et øjeblik ud af sin fremmedhed, antager menneskeskikkelse, indtræder på den talendes plads og skænker på nærmest telepatisk vis digtets jeg den afgørende erkendelse der kan fungere som fundament

for livet, nemlig at tænke himmelrummet med sin krop, det vil sige at anskue livet som en del af et universelt, organisk kredsløb:

Da, gennemlynet af et Ansigt, slanke
ufattelige Dødsgud, staar du op
og skænker mig en langsom vaagen Tanke:
at tænke Himmelrummet med min Krop
og Ensomheden mellem Nat og Dag
og mellem Sjælens Satser pause, pause.
Jeg vover ikke røre Hånd og Fod,
Retfærd gaar over mig, den Fjerlet-Tavse,
og jeg er værd min Skyld, et Hjerteslag
fra Purpur, Mildhed, Latter, Overflod.

Der er imidlertid ikke tale om at digtet beskriver en transformation som vækker skulpturen til live. Apostrofen ér – som Jonathan Culler har understreget – denne transformation,²⁵ og dermed får digtet karakter af en performativ ytring som i et receptionsæstetisk perspektiv også inddrager læseren der står i samme forhold til digtet som digtets jeg til skulpturen: Selv om også digtet fra først af kan virke tavst og hermetisk forsejlet, så tiltaler læseren det i håbet om at blive besvaret.

3. Tekstens landskab

Det receptionsæstetiske perspektiv ligger i forlængelse af den opvurdering af læserens rolle som i den poststrukturalistiske gren af litteraturvidenskaben gik hånd i hånd med en understregning af tekstbegrebets intertekstuelle karakter. Således hedder det eksempelvis hos Roland Barthes, at »læseren er det rum hvori alle citater som en tekst er sammensat af, indskriver sig, uden at et eneste går tabt«,²⁶ og selve læsningen sammenligner han med en vandretur på en bjergskråning:

Hvad han [læseren] opfatter, er mangfoldigt, ureducerbart, udspringer af heterogene, forskudte substanser og lag: lys, farver, planter, hede, luft, sarte lydekspllosioner, spinkle fugleskrig, børnestemmer på den anden side af dalen, noget forbigående, bevægelser, beklædningsgenstande fra beboere tæt på eller længere væk; alle disse forekomster er delvist genkendelige: de udspringer

af bekendte koder, men deres kombination er enestående, gør vandreturen til en forskel der kun kan gentages i sin forskellighed.²⁷

Det er da heller ikke blot det lyriske jeg, men også læseren der i den indledningsvist omtalte italienske trilogi går omkring i det sydlandske bjerglandskab »paa egen ekstatiske Risiko«, det vil sige uden nogen garanti for rigtigheden af sin fortolkning. Således henviser de indeksikalske referencer »dette Plateau« og »som her« i trilogiens sidste digt ikke blot til et sted i verden, men også til et sted i digtet: Her, på dette sted i digtet, åbenbares tekstsammenhænge som – til forskel fra referencerne til eksempelvis Rilke, Blixen og Keats der snarere er af filologisk interesse – ellers ikke kan ses, men som det er litteraturens væsen at synliggøre. At tegne konturerne af dette tekstlandskab kunne være én af opgaverne for den kommende Bjørnvig-forskning.

Litteratur

- Barthes, Roland: La mort de l'auteur, i: *Oeuvres complètes* III, s. 40-45. Paris 2002.
- Barthes, Roland: De l'oeuvre au texte, i: *Oeuvres complètes* III, s. 908-916. Paris 2002.
- Bjørnvig, Thorkild: *Anubis*. København 1955.
- Bjørnvig, Thorkild: *Rainer Maria Rilke og tysk Tradition*. København 1959.
- Bjørnvig, Thorkild: Begyndelsen, i: *Begyndelsen*, s. 11-22. København 1960.
- Bjørnvig, Thorkild: *Vibrationer*. København 1966.
- Bjørnvig, Thorkild: Abstraktets genitiv, i: *Virkeligheden er til*, s. 247-268. København 1973.
- Bjørnvig, Thorkild: *Pagten*. Mit venskab med Karen Blixen. København 1974.
- Bjørnvig, Thorkild: *Solens have og skolegården*. Erindringer 1918-33. København 1983.
- Bjørnvig, Thorkild: *Jordens hjerte*. Erindringer 1938-46. København 1986.
- Culler, Jonathan: *The Pursuit of Signs*. Oxford 2001.
- Dahl, Per: *Thorkild Bjørnvigs tænkning*. København 1976.
- Dahl, Per: Kontekst, tekst og intertekst i »Barndommens Hus«, i: *Nordica* 2005, s. 79-103.
- Pestalozzi, Karl: *Die Entstehung des lyrischen Ich*. Berlin 1970.
- Rilke, Rainer Maria: *Udsat på hjertets bjerge*. København 1996.
- Ritter, Joachim: *Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft*. Münster 1963.
- Rosiek, Jan: *Andre spor*. København 2003.
- Schütz, Elisabeth Anna: *Die Natur in Thorkild Bjørnvigs Lyrik*. Albert-Ludwigs-Universität zu Freiburg i. Br. 1998 (Dissertation).

- Stjernfelt, Frederik: Looks like Rain. Lille note om avalente verber, poesi og totalitarisme, i: *Kritik* 114/1995, s. 58-62.
- Sørensen, Bengt Algot: Blomst og stjerne, i: *Kritik* 119/1996, s. 20-28.

Noter

1. Karl Pestalozzi: *Die Entstehung des lyrischen Ich* : »Lyrik habe es grundsätzlich mit dem Verhältnis des Menschen zu sich selbst zu tun« (s. VII).
2. Per Dahl skriver i sin bog om *Thorkild Bjørnvigs tænkning*: »Jeg har tematiseret identitetsproblematikken; den anser jeg for at være forfatterskabets drivkraft« (s. 15).
3. Det Kgl. Biblioteks håndskriftsamling utilg. 536, kapsel 4.
4. I det følgende citeres der fra den trykte version af digtene.
5. Se Thorkild Bjørnvig: *Jordens hjerte*, s. 129-133.
6. Se Joachim Ritter: *Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft*.
7. Eksempelvis i sin guldmedaljeafhandling om *Rainer Maria Rilke og tysk Tradition*.
8. Ritter op. cit.: »Himmel ist in der Tradition der philosophischen Theorie immer die Sichtbarkeit des Kosmos als »Weltordnung« und seine scheinende Gegenwart« (s. 14).
9. I det følgende citeres der fra udgaven trykt i *Anubis*.
10. Se Thorkild Bjørnvig: Abstraktets genitiv.
11. Elisabeth Anna Schütz: *Die Natur in Thorkild Bjørnvigs Lyrik*, s. 94.
12. Jf. Thorkild Bjørnvig *Solens have og skolegården*, s. 25-30.
13. Se Thorkild Bjørnvig: Begyndelsen.
14. Citeret efter Frederik Stjernfelt: Looks like Rain, s. 58.
15. Jf. Bengt Algot Sørensen: Blomst og stjerne.
16. Per Dahl: Kontekst, tekst og intertekst i »Barndommens Hus«, s. 90.
17. Jan Rosiek: *Andre spor*, s. 164.
18. Ibid.
19. Thorkild Bjørnvig: *Pagten*, s. 44 ff.
20. Således henfører Elisabeth Anna Schütz i *Die Natur in Thorkild Bjørnvigs Lyrik* (s. 94 ff.) eksempelvis digtets omtale af »Bjergenes Rødder« til Jonas 2,7 hos hvem også hvalfiguren optræder, »Ildvognen« til Kongernes Bog 2,11 osv.
21. På basis af dagbogsnotater genkalder Thorkild Bjørnvig sig i *Pagten* således følgende Blixen-replikker fra en samtale som han førte med hende i oktober 1950: »Til sidst talte hun om længslen, som man aldrig måtte opgive. »Jeg har altid følt saadan en vældig Længsel, og selv naar den ikke bliver opfyldt: Hvor skulde vi kunne længes efter noget, som ikke er til. Trækfuglene, som nu skal til at drage bort, de ved dog, at det Land findes, som de nu vil styre efter.' Og hun sluttede med de vidunderlige ord: 'Selve Længslen er et Pant paa, at det vi længes efter er til!'« (s. 38). Videre hedder det: »ud fra hendes ord om længslen kunne jeg i sejrrig bekræftelse og taknemmelighed slutte digtet« (s. 45).

22. Bjørnvigs oversættelser udkom i tre bind i henholdsvis 1949, 1957 og 1958. I 1996 udkom der en samlet og revideret udgave af dem under titlen *Udsat på hjertets bjerge* som der i det følgende citeres fra.
23. Rainer Maria Rilke: *Udsat på hjertets bjerge*, s. 112.
24. I *The Pursuit of Signs* definerer Jonathan Culler apostrofer som »invocations, which turn away from empirical listeners by addressing natural objects, artifacts, or abstractions« (s. 152).
25. Ibid: »Apostrophe is not the representation of an event; if it works, it produces a fictive, discursive event« (s. 169).
26. Roland Barthes: La mort de l'auteur: »le lecteur est l'espace même où s'inscrivent, sans qu'aucune ne se perde, toutes les citations dont est faite une écriture« (s. 45).
27. Roland Barthes: De l'oeuvre au texte: »ce qu'il perçoit est multiple, irréductible, provenant de substances et de plans hétérogènes, décrochés: lumières, couleurs, végétations, chaleur, air, explosions ténues de bruits, minces cris d'oiseaux, voix d'enfants de l'autre côté de la vallée, passages, gestes, vêtements d'habitants tout près ou très loin; tous ces incidents sont à demi identifiables: ils proviennent de codes connus, mais leur combinatoire est unique, fonde la promenade en différence qui ne pourra se répéter que comme différence« (s. 912).