

Formens modstand

Om Thorkild Bjørnvigs sonetter

af Svend Skriver

Da Thorkild Bjørnvig i midten af det 20. århundrede skriver sine første digtsamlinger, finder han en afgørende inspirationskilde i en række klassiske former. Af disse får sonetten en ganske særlig status for ham, fordi den prægnante og komplicerede form tillader ham at formulere et udpræget moderne stof i et sæt af klassiske registre. Med sine toogtyve sonetter formår Bjørnvig på en gang at placere sig i forlængelse af en lille, udvalgt skare af danske sonetdigtere og forny traditionen i mødet med en moderne virkelighed.

Sonetten eller Klinge-Digtet blev efter tysk og fransk forbillede indført i Danmark i 1600-tallet og dyrket af digtere som Søren Terkelsen, Bertil Wichmann, Peder Syv og Thomas Kingo. Skønt antallet af barokke sonetter er beskedent og valget af den metriske struktur i reglen tilfældigt, mærker man hos enkelte af digterne en vis bevidsthed om formens øvrige karakteristika, der siden Petrarcas berømte sonetter til Laura havde udgjort en art forudsat forståelsesramme.¹ Fx demonstrerer Kingo en fuldstændig sikker fornemmelse for formens syllogistiske præg (den argumentatoriske disponering af stoffet) i alexandrinersonetten: *Ofver Doctor THOMAS BARTHOLIN og Mag: Rasmus WINDING deris samlede begrafuelßer i vor Frue Kircke i Kiøbenh.* Traditionens korpus af tekster er altså allerede fra første færd en bestemmende faktor for sonetdigterne.²

Sonetten spiller ingen rolle af betydning i 1700-tallets digtning. Til gengæld vinder den en fremtrædende plads i 1800-tallet. Med Schack Staffeldts kongeniale opdyrkning af formen får vi en egentlig sonetklassik i dansk litteratur.³ I Staffeldts 175 sonetter møder vi så godt som alle de petrarciske karakteristika. Rimstilling, versemål, retorisk organisering og erosdyrkelse er således nøje afstemt efter det italienske forbillede. Og det sker vel at mærke ikke på bekostning af den danskskrivendes originalitet. En anden iøjnefaldende indsats er Jens Baggesens stort anlagte og formfuldendte sonetsatire, *Der Karfunkel oder Klingklingel-Almanach* (1809), som tager livtag med centrale skikkelser i den tyske romantik. Med sine polemisk-humoristiske sonetter overskrider Baggesen ufortrø-

dent grænserne mellem nationerne og vinder status som en kritisk europæisk stemme i den samtidige tyske litteratur. Derudover finder man et antal sonetter hos Poul Martin Møller, Frederik Paludan-Müller, Emil Aarestrup og Christian Winther, især må man vel fremhæve sidstnævntes *Sonet* fra 1838, der repræsenterer en næsten fuldstændig omplantning af Petrarca til dansk grund: Helt ned i mindste detalje efterfølges den italienske mester for eksempel i brugen af lutter kvindelige udgange. Også romantikerne tyngedes frugtbart af traditionen. Efter romantikken er det først hos Sophus Claussen, man igen træffer på bemærkelsesværdige sonetter. Adskillige af Claussens femogtyve sonetter er af høj kvalitet, men de af traditionen udstukne registre spillede kun i ringe grad en rolle for ham. Digteren tog i så henseende let på formens betydning og rejste sig da også ganske ubesværet fra den berømte prokrustesseng.

Anskuet i netop dette perspektiv placerer Bjørnvigs sonetter sig centralt i moderne dansk litteraturhistorie. Det skyldes hans klare bevidsthed om sonetten som kompositionsform og hans inddragelse af et moderne stof, som i udstrakt grad synes at betinge formvalget. Han demonstrerer derudover en virtuos beherskelse af formens klassiske registre, som fra sonet til sonet forskydes i stadig nye konstellationer. Endelig bør man fremhæve hans bevidste mellemværende med de to hovedtraditioner, den italienske og den engelske.⁴ Med sin insisterende evne og vilje til stofflig og metrisk konsekvens udvider Bjørnvig traditionens råderum.

To motivkredse

Bjørnvigs sonetdigtning hører til i den indledende fase af forfatterskabet. I hans anden digtsamling, *Anubis* (1955), finder man otte sonetter, i *Figur og Ild* (1959) hele tolv og i *Vibrationer* (1966) en enkelt.⁵ Ved første gennemlæsning kan det være svært at øjne en overordnet motivisk sammenhæng i materialet. Man kunne fx inddele dem i kategorier som kunstneresonetter, dyresonetter, centrallyriske sonetter og Nietzschesonetter. Den tilsyneladende uensartethed dækker imidlertid over en større digterisk sammenhæng. I et overordnet perspektiv ser det ud, som om sonetterne koncentrerer sig om to motivkredse, der – efter at digteren har lagt formen bag sig – kan følges langt ind i forfatterskabet. Man kunne forsøgsvis opregne to typer af sonetter: Dem, der omhandler menneskets møde med naturen og kosmos, og dem, der former sig som undersøgelser

af det moderne menneskes antropologi.⁶ Til den første type hører: *Mona Lisa, Sten, Uglen, Jeg véd et bjerg, fortryllet, fyldt af fest* og *Hjemkomst*; til den anden: *Søvnløs, Den sorte Dag, Sorg, Sent i fremmed By, Spørgsmaal* og sonetterne om Nietzsche.

Cypresser under natlig Himmel er da karakteristisk for den samlede produktion, fordi den ved at skildre mødet med et nådesløst kosmos som et moderne kunstnerisk vilkår på en gang fastholder begge motivkredse:

Cypresser under natlig Himmel

Føl Jorden ulme under tynde Saaler,
 mens Penslen jager hvileløs af Fryd,
 og Synet som et Brændglas samler Straaler
 fra Himmelrummet, fyldt af Lys og Lyd,
 som sorte Flammer stiger højt Cypresser
 og Stjærner raser, rykket nær, som Hjul,
 for Sjælen lagt paa haarde Skaberesser
 er intet Hjem mer, intet naadigt Skjul;
 den skuer Rummet, vældigt, uformildet,
 den hamres strængt i Stjernehjulets Billed
 og straalers vildt, umenneskelig sand
 som Stjærner er; saa maler han besat
 til ør Cikadelarm den lange Nat,
 en salig, søvnløs, gudsforstyrret Mand.
 (1955:16)⁷

Sonetten er i udgangspunktet struktureret efter italiensk mønster. Kvarterterne og første terzet fremlægger et stykke klassisk indlevelseshermeneutik. Med imperativen »Føl« opfordres læseren til at følge Bjørnvigs rekonstruktion af Vincent van Goghs sansning af omverdenen og kunstneriske omsætning af samme under udformningen af tuschtegningen *Cypresser under natlig Himmel*.⁸

De tre første afsnit er udspændt i en syntaktisk kæde, der strækker sig fra digtets begyndelse til den sidste terzets forløsende konjunktion: »saa maler han besat«. Vendingen fremstår af flere grunde markant. Forud for konjunktionen ophobes ikke mindre end tre sætningshelheder, hvilket bevirker en massiv forvægt, der først tipper over ved aksepunktet. Effekten forstærkes yderligere af den ligefremme syntaks og det hverdagslige ordvalg, som stilles over for et kompliceret sætningsforløb og en høj-

stemt sprogføring. Dertil kommer det pludselige skift, der forårsages af indfølgingsprocessens ophør: Van Gogh anskues ikke længere indefra, men udefra. Indlevelsen er ført til ende.

Sonetten udfolder med sin komposition en variant af den lyriske syllogisme. Den indledende imperativ fungerer som sonettens concetto (indfald, fx en situation eller et sprogligt billede), der gennem en række præmisser føres frem til den af formen pointerede konklusion. Digtet betjener sig ikke af en egentlig argumentstruktur, men opregner en mængde forudsætninger, der tilsammen forbereder den afsluttende karakteristik: Van Gogh er »besat«, »salig«, »søvnløs« og »gudsforstyrret«.

Bjørnvig vil dog andet og mere end at karakterisere van Gogh. Flere steder i sonetten finder man en betydningsmæssig vekselvirkning mellem van Gogh og den moderne kunstner i almindelighed. Man kunne fremhæve verset, hvor det om penslen, der metonymisk står for kunstneren, hedder, at den »jager hvileløs af Fryd«. Hvileløshed forbindes normalt med ubehag eller anstrengelse, men Bjørnvig kobler det her med en oplevelse af »Fryd«, fordi den heftige fryd, der tilvejebringes i van Goghs intense arbejde, resulterer i en tilstand af hvileløshed. Den af fryd skabte hvileløshed betegner imidlertid ikke kun van Goghs indre liv den pågældende nat i det 19. århundrede, udtrykkets symbolske tyngde gør det i lige så høj grad til et anliggende for hans kunstneriske ligesindede. Samme moment af generalitet finder vi i andenkvartettens to første vers, hvor to af kernemotiverne fra van Goghs sene produktion anskueliggøres. Betragter man fx oliemaleriet *La nuit étoilée* (*Stjernenatten* fra 1889) bliver det klart, hvor skarpt Bjørnvig fremstiller disse motiver: Cyprusserne har en slående lighed med »sorte Flammer«, og stjernerne minder faktisk om »Hjul«, der er »rykket nær«. Med disse ekfrastiske elementer gengives mindst tre ting på en gang: van Goghs perception af stjernenatten, maleriets materialitet og beskuerens oplevelse af draperingen. Af disse mimetiske lag er van Goghs perception det væsentligste, fordi cyprussernes flammen og stjernernes rasen først og fremmest tjener som Bjørnvigs fortolkning af den moderne kunstners situation: At afstanden mellem det indtryksfølsomme subjekt og den ophedede, nærmest apokalyptiske omverden er minimeret. Denne fortolkning uddybes i tre centrale billedannelser, der alle fremstiller kunstneren som et »ubeskryttet medium for det kosmiske«. ⁹ Den første billedannelse sammenholder digterens syn med et brændglas, der opfanger den kosmiske stråling. Den anden lægger med en passivkonstruktion »Sjælen (..) paa haarde Skaberesser« og accentuerer derved subjektets smertefulde passi-

vitet i den kunstneriske proces: Det er en udenfor stående instans, dvs. det skabende kosmos, der forestår processen. Den tredje understreger dette forhold, når den om sjælen siger, at »den hamres strængt i Stjerne-hjulets Billed«. ¹⁰

Bjørnvigs fortolkning af den kunstneriske skabelsesproces er formentlig et kritisk svar på det retoriske spørgsmål, Tom Kristensen femogtredive år tidligere havde stillet med fjerde og sidste strofe af digtet *Fribytter*: ¹¹

Er en Fribytter ikke en Skaber,
der kæntrer med sjæleblank Ro
for atter at støbe sig Syner
med lysere, farverig Tro,
for atter med voldsomme Hænder
af skabende Evne krummet
at slynge sin indre Verden
med dens Flammehjul ud i Rummet?¹²

Bjørnvig har i sonetten overtaget ordene »Skaber«, »Sjæl«, »Hjul« og »Rummet«, men vigtigere endnu: Han har vrangvendt den metaforiske afbildning af skabelsesprocessen. Hvor Kristensens fribytter suverænt kontrollerer processen, er Bjørnvigs van Gogh underlagt en kraftfuld og ukontrollerbar magt. Kontrasten er slående. Van Gogh kan nok siges at »kæntré«, men ikke med »sjæleblank Ro«, han »støber sig« ikke »Syner«, men bearbejdes selv af hammerslag, og hvor fribytteren slynger »sin indre Verden (..) ud i Rummet«, bombarderes van Gogh af lyd og lys fra »Himmelrummet«. Når Bjørnvig i modsætning til Kristensen betoner, at skabelsesprocessen er betinget af en ydre instans, antyder det en art nødvendighed i valget af form. Hvad der ved første øjekast kunne ligne en selvmodsigelse, at Bjørnvig vælger sonetformen i skildringen af en tidlig modernisme, hvis essentielle kendetegn er formbruddet, giver mening på et dybere plan. Om forholdet mellem form og excès bemærker Bjørnvig andetsteds:

Hvor formen som modstand ophører – hvor den bliver helt adækvat med den indre lovløshed, de indre ekscesser, opluges den af det indre anarki, opløses i det – ophører med at artikulere – ophører med at kunne forstås. Tilsidst blot reproduktion af maverumlen, orgasmestøn, hundehyl mod månen. ¹³

For at sprogliggøre det moderne subjekts kerneløshed må man altså skrive sig op imod en modstand, som skabes af formens krav. Bjørnvig opponerer dermed mod en indflydelsesrig strømning i modernismen, der netop i sin fordring af en mimetisk gengivelse af »de indre ekscesser« har annulleret disse krav – Broby-Johansens *Blod* (1922) kan i en dansk sammenhæng tjene som eksempel.

At formen har gjort modstand, viser sig tre steder i *Cypresser under natlig Himmel*; disse må vel at mærke ikke forveksles med digterens bevidste brud med de forventninger, der knytter sig til sonetraditionen, nemlig hans vekslen mellem mandlige og kvindelige stavelsesrim¹⁴ samt hans sammenkobling af engelsk rimstilling (AbAb CdCd) og italiensk sonetstruktur.¹⁵ Nej, modstanden har gjort sig gældende i forbindelse med enjambementet ved overgangen fra første til anden terzet og i forbindelse med de to rimpar, der bryder rækken, fordi de strengt taget ikke rimer: »uformildet«/»Billed« og »Cypresser«/»Skaberesser«.

Besyngelsen af kosmos

I *Sten* behandler Bjørnvig på ny mødet med naturen og kosmos, men i forhold til *Cypresser under natlig Himmel* er situationen grundlæggende forandret, blandt andet fordi subjektet her besidder en evne til at gribe fortolkende ind i den omgivende verden:

Sten

Nu fyldes stort og lydt Septemberrummet
 af Dønningbruset efter Nattens Storm,
 paa Stranden ligger Sten ved Sten i Skummet,
 hver blotter i sit Fugtrum Flader, Form
 af Marmorfarvehvirvler gennemtrukket:
 Athener, fødte af de tavse Skyer,
 hvis Pander straalere som Smaragd, Porfyr –
 brat fløjet ned, af Havet atter dukket.
 Betænker jeg, ved disse Stengudinder,
 Giottos Jomfru-Udkast: en Oval –
 en Mulighed, dog fuldendt, lukket, sval
 som Rummet her, hvor Fødslerne er sket

en salig Stormnat – ler jeg, frydes, finder
 Bevis paa Skabelsens Identitet.
 (1955:32)

Også *Sten* er udformet som en blanding af de to traditioner. Grafisk har Bjørnvig fremhævet tekstens afsnit efter engelsk mønster med tre kvarterer og en afsluttende couplet, men den indledende vekslen mellem flet-rim AbAb (engelsk og italiensk rimstilling) og kiastiske rim CddC (italiensk rimstilling) henleder diskret opmærksomheden på den underliggende petrarciske komposition. Ligesom *Cypresser under natlig Himmel* er også *Sten* struktureret af en kort tankerække, som peger frem mod en pointeret konklusion, og her bliver netop coupletten central, fordi den grafisk og semantisk fremstiller de to sidste vers i et tilspidset udsagn. Men hvor det syntaktiske og retoriske aksepunkt i *Cypresser under natlig Himmel* var udskudt til anden terzet, er det i *Sten* placeret efter bogen ved afslutningen af anden kvartet, hvor den fremadskridende syntaks bremses af et punktum. Og hvor vendingen og konklusionen dér gik i ét, falder de her forskudt af hinanden: den anden som en følge af den første. Bjørnvig betoner dermed den petrarciske kompositionsform, hvor *così* (forbindelseskonjunktionen) kløver sonetten i to dele, sådan at den første fremsætter et *conceito* (indfaldet), som i den anden underkastes en opklarende udlægning.¹⁶ Det er derfor karakteristisk, at digterjeget først dukker op ved begyndelsen af sonettens sidste del: Jegets refleksion over den fremlagte situation tager nu form.

Også i denne sonet aner man formens modstand, idet grænsen mellem første og anden kvartet overskrides af et markant enjambement. Ydermere fremstår overgangen mellem tredje kvartet og coupletten i et vist omfang som en dirren mellem to selvstændige sætningsforløb. Selvom tankestrengen markerer et ophold i diktionen og det forudgående vers syntaktisk trækker i modsat retning, kan coupletten nemlig udmærket opfattes som en isoleret helhed.

De tre kvarterer udgør hver et led i jegets tankerække: Førstekvartetten opridser situationen. Jeget befinder sig på en strand efter en natlig storm, betragter indgående stenenes farvespil i strandkanten og ledes derved over i en meditation, som udvikles gennem andenkvartetten. Ved at sammenligne stenene med Athener og sige om dem, at de fødes af skyernes pander, sammenflettes natursceneriet med den græske myte om Athene, der fødtes af Zeus' pander. Tredjekvartetten inddrager i forlængelse af »disse Stengudinder« fortællingen om maleren Giotto di Bon-

donne, der som svar på en konkurrence om at skildre den hellige jomfru tegnede en oval og vandt.¹⁷ Dermed kan tankerækken føres til ende. Jeg- et blotlægger en strukturelighed mellem den oplevede natur, den græske mytologi og højmiddelalderens forvaltning af den kristne billedverden og fortolker den som et ontologisk bevis for enhed i kosmos.

Tekstens bevisførelse skrider langt fra logisk frem. Dens retoriske overbevisningskraft bygger ikke på en egentlig argumentation, men derimod på den fortløbende billeddannelse, der udgår fra jegets sansning af naturen. Tre kernepunkter i den europæiske kulturhistorie, nærmere bestemt kundskabens mytologiske fødsel, Jomfru Maria og med hende antydningvist Jesu fødsel og endelig overgangen fra højmiddelalder til renaissance, indlejres i et elegant forløb, hvor det ene billede umærkeligt trækkes ud af det andet. Man kunne fx fremhæve den fint elabererede dobbelttydighed i udsagnet om »Giottos Jomfru-Udkast«.

Skønt argumentationen ikke er gyldig i aristotelisk forstand, er konklusionen klar nok: Hvor *Cypresser under natlig Himmel* beskrev subjektets møde med et altfortærende kosmos, bliver læseren af *Sten* på det nærmeste vidne til subjektets genfortryllelse af naturen. Sammenholder man teksternes brug af ordene »salig« og »Fryd«, er forskellen iøjnefaldende, mens de i *Cypresser under natlig Himmel* indgår i beskrivelsen af en hvileløs og gudsforstyrret tilstand, er de i *Sten* elementer i en jublende besyngelse af kosmos. Det forekommer i den forbindelse oplagt at citere Erik Skyum-Nielsen for, at sonetformen ikke kun lægger op til spaltning og konflikt, »men også til forsøg på heling, forsoning, etablering af harmoni«.¹⁸

Også i forbindelse med sonetten om *Mona Lisa* kan man tale om en art kosmosbesyngelse, men tonen er mere dæmpet og tekstens centrale ærinde et andet, nemlig en ekfrastisk refleksion over Leonardo da Vincis berømte portrætmaleri:¹⁹

Mona Lisa

Ikke det Smil, som af en spæd Viol,
 et Straa bevæges, opfyldt af det Store,
 som bar det opadvungent skjult en Sol
 i Læbens stolte Bue, ingen Kore;
 ej heller det, som aldrig mer gør Fund,
 blot gennemskuer, mæt af at begære,
 som røbed besk den nedaddragne Mund
 en udslukt Maanerand, ingen Hetære;

nej, Smilet der – med Klipper, Vand og Dis
 som kosmisk Baggrund for en opfyldt Lyst,
 en Hvilen, en Ekstase, Bryst mod Bryst
 før Verden skabtes, efter alts Forlis –
 ømt svæver, jordisk-lifligt, uden Sted,
 tvivlraadigt mellem Fryd og Intethed.
 (1955:31)

Som i *Sten* møder vi også i *Mona Lisa* en traditionsblanding. Metrisk ligger teksten i klar forlængelse af den engelske tradition med tre kvartetter, coupletten og rimrækken: aBaB cDcD effe gg; kun overgangen fra en regelmæssig vekslen mellem ti og elleve stavelser ved tredjekvartettens begyndelse til rene tistavelsesrækker i de afsluttende seks vers kunne antyde en terzet-lignende struktur og dermed pege i retning af et italiensk tilhørsforhold. Omvendt rendyrker *Mona Lisa* det italienske mønster i syntaktisk-retorisk henseende, idet vendepunktet og den begyndende konklusion indfinder sig umiddelbart efter andenkvartettens ophør.

Sonetten koncentrerer sig om den afbildede kvindes gådefulde smil. Som vi så det i *Cypresser under natlig Himmel*, udgøres også *Mona Lisa* af en periode udspændt til bristepunktet, men vægtfordelingen er en anden. De to første kvartetter, der begge falder som syntaktisk afgrænsede afsnit, er udformet som delløsninger på det problem, teksten som helhed fremsætter, nemlig hvordan man kan bestemme eller beskrive Mona Lisas smil. Kvartetterne præsenterer to yderpositioner, nemlig en gudedatters og en skøges smil, som fortolkningen af Mona Lisa kan tage udgangspunkt i. Dermed opbygger Bjørnvig forventningen om en efterfølgende afklaring eller syntese. Og spændingen aftager langt fra i styrke, da konklusionen midtvejs påbegyndes, fordi denne straks efter afbrydes af et indskudt sætningsforløb, som forsinker gådens løsning og derved udvider spændingsfeltet helt frem til coupletten.

Det første af de to stiliserede kvindesmil er hentet fra den græske mytologi. Det tilhører gudedatteren Kore, som Hades førte bort og forvandlede til døds gudinden Persefone dømt til evigt ophold i underverden. For at imødekomme moderen Demeters sorg og vrede blev det dog tilladt den unge gudinde hvert forår at vende tilbage til jordens overflade som bebuder af væksten, og derfor kan teksten i klar forlængelse af mytologien lade smilet afspejle en kvindeskikkelse, der selv i den mindste plante fornemmer den uendeligt store natur. Over for den græske gudedatters følsomhed sætter Bjørnvig så hetæren – et antikt udtryk for den prostitu-

erede – der lader hånt om et ethvert indtryk. Kores opadvungne solsmil finder følgelig sit åbenlyse modstykke i hetærens »beske« drag om munden, der sammenlignes med »en udslukt Maanerand«.

Fælles for disse antitetisk opstillede kvindebilleder er tekstens afklarede fortolkning: Skønt betydningen i nogen grad vibrerer i billeddannelserne, er man ikke ret længe i tvivl om kvindeskikkelsernes gehalt. Derfor virker det ekstra stærkt, at beskrivelsen bliver manifest flertydig, da teksten afslutningsvis når frem til Mona Lisas smil: Gådens løsnings lader sig nok udsige, men formuleres konsekvent i paradoksfigurer, som sprogliggør det afbildede smils tilsyneladende ubestemmelighed. For det første sættes smilet i forbindelse med en dobbelttydig tilstand, der på en gang omfatter »en Hvilen« og »en Ekstase«. For det andet suspenderes enhver tænken i tidslige forløb med paradokset »før Verden skabtes, efter alts Forlis«. For det tredje udviskes fornemmelsen af den rumlige dimension med forestillingen om, at smilet »svæver, jordisk-lifligt, uden Sted«, der for det fjerde munder ud i det afsluttende zeugma, som beskriver smilets udspændthed »mellem Fryd og Intethed«. Disse bevidst modsatrettede udsagn antyder, at Mona Lisas smil lader sig bestemme til en position, der ligger imellem de antitetiske kvindebilledesmil fra kvartetterne. Sonetten foretager dermed en tydelig syllogistisk bevægelse frem mod sin konklusion. Samtidig tilføjer sonettens anden halvdel facetter til den fortolkning af kosmos, der allerede blev tydelig i første kvartet. Som i *Sten* er der også i *Mona Lisa* tale om en relativt harmonisk udlægning. Strukturligheden og dermed enhedsoplevelsen viser sig her i forholdet mellem delen (»en spæd Viol«) og helheden (»det Store«) og understreges af naturens elementer (»Klipper, Vand og Dis«), som danner »Baggrund for en opfyldt Lyst«.

I *Uglen* tager Bjørnvig på ny stilling til naturen/kosmos og uddyber samtidig standpunktet fra *Sten* og *Mona Lisa*:

Uglen

Tusmørke; varme Sten i Skovens Dige
 imod min Haand, og nu, et Lykkestød:
 en Vinge med en Krop, mut, rund og blød
 mod Himlens Skær; saa hører jeg den skrige:
 et kort, som hvæssed een en Kniv i Vrede,
 fuld af sørgmodig, grundløs, mørk Foragt,
 et langt, som styrted Klängen i en Skakt,
 blev Rødder, Kilder, Ild, Rubin dernede.

Een sad engang med Lytten, Spejden, Nik,
 halvvoksen, majestætisk på min Finger,
 da følte jeg dens store gule Blik
 undfange Fremmedhed i mit, dyb Ro,
 en vild Befrielse; mit Hjærte lo,
 da Fuglen løfted sine bløde Vinger.
 (1955:52)

Uglen er meget tæt på at være gennemført efter italiensk mønster med to afsluttende terzetter, retorisk omdrejningspunkt efter anden kvartet og ottaverimrækken: AbbA CddC, idet rimene dog har et engelsk præg over sig.²⁰ Dertil kommer en enkelt metrisk uregelmæssighed, som melder sig ved sonettens begyndelse. Det første vers indledes af en trykstærk optakt og fortsætter i trokæisk versgang. Først ved overgangen til andet vers skiftes til jambisk versgang.²¹ Og den pludselige ændring overrasker, fordi det første vers har etableret en blød, trokæisk rytme, som brutalt afbrydes af andetversets nærmest konkretistiske indledningsjambe: »imod«. Da der næppe i videre forstand er tale om et betydningsbærende metrumskift, må vi på ny konstatere, at formen har ydet en synlig modstand. Tilsvarende brydes sonettens firdede struktur af enjambementet, der krydser terzettergrænsen mellem elvte og tolvte vers.

Uglen tager udgangspunkt i en enkel situation. Det er skumringstid, digterjeget befinder sig i skoven og føler samhørighed med den omgivende natur. Stenene i skovdiget afgiver varme til jeget og med ét oplever han »et Lykkestød«: En ugle flyver forbi ham og giver lyd fra sig to gange, først et kort skrig, så et langt. Det interessante er nu, at digterjeget forholder sig dramatisk fortolkende til denne forholdsvis hverdagsagtige foreteelse. Det fremgår af andenkvartetens to billeddannelser, hvor jeget udfolder de mulige betydninger af uglens skrig. Det korte skrig sammenlignes med lyden af en kniv, der hvæsses i vrede af et menneske opfyldt af en »grundløs, mørk Foragt«.²² Det lange skrig opleves, som om lyden forsvandt ned i skakt og dér blev forvandlet til »Rødder, Kilder, Ild, Rubin«. Den første fortolkning indikerer tydeligt en mere dyster og urovækkende oplevelse af omgivelserne end i *Sten* og *Mona Lisa*, mens den anden fastholder naturens skønhed og mulighedsrigdom. Begge blotlægger de imidlertid noget uforklarligt ved naturen, idet sammenligningsledet »som« markerer udsagnetens status af gætværk: At digterjeget dybest set kun kan gisne om den mulige betydning af uglens to skrig. Dermed er andendelens centrale pointe forberedt.

Ved overgangen fra anden kvartet til første terzet sker et skift i tid. Digterjeget genkalder sig en fortidig situation, som kaster et nuancerende lys over den netop beskrevne naturoplevelse.²³ Jeget beskriver, hvordan han fik øjenkontakt med en »halvvoksen« ugle, der sad på hans finger. Uglens »gule Blik« forlenede ham med oplevelsen af et radikalt andet, der ikke lod sig udgrunde, fuldstændig som uglens skrig ikke gjorde det. Uden at vende tilbage til opfattelsen af kosmos som en nådesløs og ødelæggende magt fra *Cypresser under natlig Himmel* justerer eller modificerer Bjørnvig her det billede af kosmos, han tegnede i de to foregående sonetter: Naturen repræsenterer ikke bare en skønhed og en kosmisk enhed, men også en ufortolkelig fremmedhed og netop denne erkendelse oplever digterjeget som »en vild Befrielse«. Med oplevelsen af en »Fremmedhed«, som udgår fra den delvist ubegribelige omverden, tilføjer Bjørnvig et aspekt til den første af de to motivkredse, som peger direkte ind i den anden.²⁴

Tomhed og fylde

Det moderne menneskes vilkår er et tilbagevendende tema i Bjørnvigs forfatterskab. Et karakteristisk eksempel er digtet *L'Heure bleue* fra *Figur og Ild*, der beskriver en næsten fuldstændig dehumanisering af det digteriske subjekt i et formsprog, som på en gang betjener sig af klassicerende og modernistiske stiltræk. Processen er opsummeret i tekstens afsluttende linje, hvor subjektets tilværelse nøgternt-resigneret karakteriseres som et »Fixerbilled uden Løsning« (1959:57). Man kunne også nævne essayet »Intethed og Form«, hvor Bjørnvig med udgangspunkt i citater af blandt andre Charles Baudelaire, Rainer Maria Rilke, Sophus Claussen, Edith Södergran, Gottfried Benn og W.B. Yeats indgående behandler forholdet mellem modernitet og modernisme. Bjørnvig hævder i den forbindelse, at »den rene kunstneriske Form (..) beskytter og gør usaarlig mod Intetheden, som den ustandselig grænser umiddelbart op til.«²⁵ Samtidig pointerer han, at formen åbner mulighed for indsigt i dialektikken mellem »Tomhed« og »Fylde«,²⁶ der spiller en afgørende rolle i store dele af hans egen digtning. Netop det tema finder et af sine mest markante udtryk i sonetterne, dels i sonetkredsen om Nietzsche, dels i de sonetter, der meget direkte tematiserer jegets forsøg på at forstå og fortolke en moderne erfaringsverden. Det sidste fremgår tydeligt af en sonet som *Søvnløs*:

Søvnløs

Kom sene stærke Rus, naar jeg har drukket,
 kom, Vellyst eller Søvn, tilintetgør
 min Aand, alt efter nu, alt andet før,
 hold dette Lys paa Øjelaaget slukket:
 Samvittighed nidstirrer mig fra Himlen!
 afbryd, afspor min Tanke, styrk den, spalt
 dens Grundstof i Spiral og Verdensalt,
 Opfyldelse, Fuldkommenhed, dyb Svimlen,
 Udslettelse – Identitet og Navn
 lagt i Guds Haand, eller en Dæmons Favn;
 ikke en Draabe Søvn, jeg strækker Armen
 ud mod Kontakten, blændet – ubevidst
 for brat at slukke Dagen, Fuglelarmen,
 det søde Lys, og for mig selv tilsidst.
 (1955:71)

Søvnløs trækker både på den engelske og den italienske tradition. Grundstrukturen med tre kvartetter og en couplet er selvsagt shakespearsk, mens kombinationen af kiastiske rim og arabeskrim (AbbA CddC eeFg Fg) antyder en ottavisk og en sestinisk helhed og dermed en todelt petrarcisk struktur. Og eftersom coupletten, der efter formens aposterioriske etos skulle afrunde tankerækken i et fyndigt udsagn, hverken understøttes af rimrækken eller det syntaktiske forløb, placerer teksten sig i en særegen position mellem de to traditioner.²⁷ Sonettens gangart er overvejende jambisk. I ottende og niende vers bemærker man imidlertid to parallelle trokæiske forløb, der begge strækker sig over de fire indledende slag med hovedtryk på det første slag og bitryk på det tredje; mens der i elvte vers optræder en enkelt, forberedende daktyl. Den sidste uregelmæssighed vidner endnu en gang om formens vanskeligt håndterbare bindinger, de første er derimod betydningsbærende, fordi rytme og metrum markant fremhæver ordene »Opfyldelse« og »Udslettelse« og dermed understreger det dialektiske forhold mellem fylde og tomhed, som sonetten kredser om.

Søvnløs indledes med en apostrofe: Som var det hans muse, påkalder digterjeget sig den »sene, stærke Rus«. Dernæst anmoder han en af to personifikationer, vellysten eller søvnen, om at indfinde sig og destruere sin vågne »Aand« og med den fremtid og fortid, antitetisk sammenfattet

som »alt efter nu, alt andet før«. At bevidstheden om tidslige forløb således søges bortrenset angiver, at digterjeget længes efter søvnens evige øjeblik. Og som en konsekvent følge heraf afsluttes første kvartet med, at jeget anmoder de tre tiltalte instanser om,²⁸ at lyset – som jeget formentlig kan skimte gennem øjenlågene – skal holdes slukket. Dermed er centrale dele af tekstens situation antydet. Skønt det ikke er sonettens ærinde at skildre en begivenhedsrække, afmærker den nemlig tydeligt omridset af følgende enkle situation: Hvordan en beruset person forsøger at falde i søvn ved daggry.

Den første kvartet rundes ikke af med et sluttegn, men med et kolon, som peger fremad og giver løfte om uddybelse. Den følger så i anden kvartet: Formentlig foranlediget af det generende »Lys« opstår den for digterjeget sindsoprivende tanke, at dets bevidsthed overvåges af en dømmende instans. Jeget anmoder derfor endnu en gang de førnævnte instanser om hjælp. Det gælder forestillingen om en nagende himmelsk samvittighed, der med fire nærmest demonstrativt destruktive verber »afbryd«, »afspor«, »sturt« og »spalt« ønskes tilintetgjort. Ganske overraskende glider denne oprensning over i sin diametrale modsætning, da jeget med ord som »Opfyldelse« og »Fuldkommenhed« bedyrer sammenhæng på snart sagt alle tilværelsens niveauer. Og dette skift fører så igen over i splittelsesregistret, hvor en fuldstændig dehumanisering annonceres, nemlig udslættelsen af »Identitet og Navn«. Bevægelsen afsluttes efterfølgende i endnu et dialektisk udsagn: At udslættelsen skyldes enten Gud eller en dæmon.

Teksten vender derefter tilbage til den konkrete situation. Digterjeget »strækker Armen ud mod Kontakten« for at slukke for det blændende lys og ikke mindst for sin larmende bevidsthedsstrøm metonymisk repræsenteret ved »Dagen« og »Fuglelarmen«. Den udfyldningsæstetik, som af indlysende formelle grunde præger Bjørnvigs sonetdigtning, møder her sin modsætning i den afsluttende tømning af sonettens poetologiske potentiale, da jeget med det konkretistiske adverbium »tilsidst« annoncerer sin egen og dermed tekstens snarlige ophør. Afslutningen anslår med andre ord en undertone af død – for hvad vil det sige at slukke for sig selv? – og antyder dermed en indirekte stillingtagen til den ellers uløselige dialektik mellem tomhed og fylde.

Symbolske koncentrat. Sonetkredsen om Nietzsche

Sonetkredsen om digterfilosoffen Friedrich Nietzsche behandler et stof, som ligger tæt op ad motiverne i *Søvnløs*, *Den sorte Dag*, *Sorg* og *Sent i en fremmed By*, men fremgangsmåden er en anden.²⁹ Hvor de sidste beskriver en typificeret bevidsthedstrøm set indefra, og hvor udsigelsen og det udsagte dér opleves kronologisk synkrone, skildrer de første en prototypisk moderne skæbne i en ydre, tilbageskuende synsvinkel.

Sonetkredsen er arrangeret som en cirkelkomposition, sådan at den første sonet anskuer en central nytestamentlig scene i lyset af Nietzsches værk, mens den sidste og elvte sonet lader sit vue over hans livsforløb udmunde i en mytologisk, delvis kristen fortolkning. Imellem disse to yderpunkter befinder sig ni sonetter, som hver især fortættet afgørende momenter i Nietzsches biografi.³⁰

Sonetterne er gennemgående holdt i italiensk stil med petrarcisk komposition, kiastisk rimede kvartetter, kiastisk rimede og fletrimede terzetter, jambisk gangart med enkelte trykskift. De eneste brud på den petrarciske orden er den systematiske anvendelse af 10 slag i hver stavelsesrække, som afføder lutter mandlige udgange samt brugen af fire rimsæt i ottaven (abba cddc).³¹ Kompositionsformen er en innovativ fortolkning af den petrarciske, idet concetto (indfaldet) fortolkes som et symbolmættet forløb, mens vendepunktet, der markeres af *così* (forbindelseskonjunktionen), fremtræder som beskrivelsen af en konkret situation, der fortættet og fortolker forløbet.³² I en generel karakteristik af sonetkredsen beskriver Bjørnvig kompositionsformen som følger:

I kvartetterne skitserer jeg scenen for en begivenhed, forventet, mulig – overrumplende, chokerende. I terzetterne selve begivenheden: udladning, udbrud, øjeblik, *facit*. Selvfølgelig kan den anden kvartet fortsætte en linie eller to i første terzet, eller første terzet kan foregribes i anden kvartet. Men opbygningen kan også være fuldstændig eksakt, som i midtersonetterne »Den tredje fristelse«, »Øjeblikket« og »Gondolsang« – og i sidste sonet med terzetternes forbøn.³³

Den nuancerede beskrivelse angiver, hvor bevidst Bjørnvig har arbejdet med formens klassiske registre.³⁴ Hans nedslag i det biografiske og filosofiske stof er da også tydeligt betinget af formens potentiale: Sonetterne om Nietzsche fremstår som en kæde af eksistentielle snapshots eller

symbolske koncentrat, der tilsammen skildrer et hektisk og fragmenteret livsforløb. Bjørnvigs ovenfor citerede udsagn om, at man må anvende en nøje kontrolleret form, hvis man ønsker at skildre et moderne virvar, forekommer derfor at være indlysende præcis – i hvert fald i forbindelse med hans egen lyriske praksis.

Som motto for sonetkredsen har Bjørnvig sat en sentens af digteren Elizabeth Barrett Browning: »He denied Divinely the divine.« Med citatet understreger han sin fascination af Nietzsches nærmest religiøse hævdelse af en antimetafysisk position og antyder sin interesse for at undersøge de eksistentielle og psykologiske omkostninger ved positionen. Den første sonet tager følgelig udgangspunkt i en religiøs kontekst:

I Forspil i Ørknen

Og Jesus vandrede i Ørknen ud
for ynglingfrom at møde Herren selv –
besteg i Middagstimen træet et Fjeld
og følte sig fortvivlet fjævn fra Gud.

Blev Verden dobbelt i den hede Ro?
Oaser, Stæder, Rigers Herlighed
i stærke Luftsyn gennem Ørknen gled.
Da skiltes Skyggen fra ham: de var to!

En Spejling af besejret Stolthed stod
foran den tavse, unge Eremit
og suged paa det rene, stærke Blod:

»Hvis du vil tjene mig, er dette dit!«
Og Fristeren var fuld af Overmod –
Men Kristi Ansigt lyste strængt og hvidt.
(1959:25)

I et formelt perspektiv fremstår sonetten som et prototypisk eksempel på Bjørnvigs forvaltning af formen i kredsen. Sestinen afløser ottaven med klokkeklar syntaktisk og stoflig konsekvens. Ottavens variende kiastiske rimsæt (abba cddc) afviger som nævnt en smule fra den petrarciske grundform, men langt fra så meget som i de mere eksperimenterende sonetter som fx *Cypresser under natlig Himmel*. I *Forspil i Ørknen* er sesti-

nens enkle fletrim (efe fef) da også tydeligt tilrettelagt efter traditionens normer. Stofligt tager *Forspil i Ørknen* udgangspunkt i den bibelske beretning om fristelsen på bjerget, hvor Jesus efter fyre dages faste fristes af Djævelen.³⁵ Teologisk set er fortællingen central, fordi hovedfiguren demonstrerer sin messianitet gennem sin implicitte afstandtagen til rollen som 'den stærke mand', der kan løse jødernes politiske og økonomiske problemer.³⁶ Ved at skildre Jesu reaktion på fristelsen forbereder Bjørnvig tydeligt kontrasten til det valg, Nietzsche træffer i kredsens fjerde sonet.

I den første kvartet fremlægger Bjørnvig en psykologiserende fortolkning af tekststederne i *Det nye Testamente* (NT). Han fortolker den fastende Jesus som et menneske, der fortvivles over, at den guddommelige hjælp ikke indfinder sig. I forlængelse heraf underløber Bjørnvig i anden kvartet fortolkningen i NT ved at antyde, at mødet med Djævelen er et fatamorgana. Samtidig foretager han en stærk omskrivning af de fundamentale teologiske forestillinger i fortællingen ved at koble den nytestamentlige begivenhed med episoden i Nietzsches *Also sprach Zarathustra* (1883-1885), hvor Zarathustras skygge antager selvstændig skikkelse.³⁷ Det er almindeligt anerkendt, at Nietzsches værk parafraserer og vrænger ad Luthers bibeloversættelse og i talrige henseender fremstår som en blasfemisk antitype til *Det gamle Testamente* (GT) og NT. Bjørnvig er opmærksom på dette og overtager netop Nietzsches fortolkning af Zarathustra som en antitype til Jesus, når han lader det essentielle vers i sonettens nytolkning af NT lyde: »Da skiltes Skyggen fra ham: de var to!«. I beskrivelsen af Djævelen, der udspalter sig af Jesus, anvender Bjørnvig således en formulering, der ligger tæt op ad Nietzsches skildring af Zarathustras fordobling og ikke mindst ad hans egen fortolkning af samme i den fjerde sonet. Bjørnvig antyder altså, at hvad der dengang skete for Jesus/Djævelen, det gentager sig nu langt senere for Nietzsche/Zarathustra, skønt udfaldet bliver et radikalt andet.

Det betyder imidlertid ikke, at Bjørnvig i et og alt underløber fortolkningen i NT. Hvor Nietzsche i sine skrifter betoner, at kristendommen forgifter de stærke mennesker, er det i Bjørnvigs optik Djævelen, der suger på Jesu »rene, stærke Blod«. Tilsvarende fastholder han i sidste vers den teologiske fortolkning af Jesus som Kristus med formuleringen om, at »Kristi Ansigt lyste strængt og hvidt«.

Den anden sonet, *Basel*, samler sig om den unge Nietzsches stormfulde venskaber med Jakob Burckhardt og Richard Wagner. Bjørnvig betoner, at de to berømte venner ikke har blik for Nietzsches egentlige poten-

tiale. De ser »som i et Diamantspejl, *deres* Haab« (1959:26) i ham og ønsker at dreje hans bane i retning af deres egne. Ifølge Bjørnvigs fortolkning tvinges Nietzsche derfor til at bryde disse venskaber for at realisere sit eget ubændige væsen, som ikke lader sig forene med Wagners selvmytologiserende opfattelse af kunstnerrollen og Burckhardts kalkulerede normalitet. Bjørnvig formulerer Nietzsches reaktion med et slående sæt rimord, som afrunder terzetterne (eff egg) i en frapperende couplet:

Wagner, som sindrigt gav sin Myte Krop,
og stor i Trolddom bød ham: Tjen og skriv!
Da valgte han et muligt Sandhedsliv,

hvor intet stemte, ingenting gik op –
en Offergang, prisgivet løs, fatal
Indiskretion og Sygehusjournal.
(1959:26)

Man bemærker, at Bjørnvig indsætter Nietzsches kompromisløse livsforløb i en teologisk horisont. Ved at anvende metaforen om »en Offergang« antyder Bjørnvig, at de kolossale lidelser, Nietzsche påfører sig selv ved at insistere på sin egen kontroversielle sandhedsopfattelse, lader sig sammenligne med det at gå op til alteret og lægge sit offer, som definitionen af ordet lyder i *Ordbog over det Danske Sprog*. Skønt sonetten udtrykker en dyb beundring for Nietzsche, trækker den altså indirekte tæppet væk under hans rabiate opgør med metafysikken ved at fortolke hans »Sandhedsliv« som et nærmest religiøst forehavende. Denne kritiske vurdering af Nietzsches filosofi bliver endnu mere tydelig i de følgende sonetter.

I den fjerde sonet, *Sils Maria*, genoptager Bjørnvig motivet fra *Forspil i Ørkenen*. Elementer fra Nietzsches biografi, nærmere bestemt vandringeren på det schweiziske bjerg Sils Maria, blandes op med værket om Zarathustra. Men hvor den første sonet lod Nietzsches værk gennemlyse en scene fra NT, er situationen her den omvendte, sådan at splittelsescenen i *Also sprach Zarathustra* fremstilles som en forskudt parallelszene til den nytestamentlige med den afgørende forskel, at Zarathustra »som en udspaltning af Nietzsche selv«³⁸ fristes til rollen som 'den stærke mand', der ikke lader sit væsen hæmme på nogen måde. Bjørnvig understreger dermed kontrasten mellem Kristi kærlighedslære og Nietzsches overmenneskefilosofi og fører samtidig stafetten videre fra den første sonet

til den femte, idet Nietzsches valg implicit fortolkes som den anden fristelse.

I den efterfølgende sonet, *Den tredie Fristelse*, kan Bjørnvig således afrunde det lille forløb i forløbet med en frapperende transfiguration af Nietzsches parodiske fordobling af NT.³⁹

V Den tredie Fristelse

Han saa de gyldne Tavl i Morgenvind,
de blonde Heltes friske, raa Bedrift,
førend den milde Nazaræers Gift
til Marven af de stærke trængte ind.

Han øjnede et farligt Tidevand,
som steg og jævned alle Taarne ud;
og mæt af Visdom steg han ned med Bud.
Nu stod han i det lave, lumre Land.

Med ét fik Luften om ham Purpurskær.
Han saa et Hestehoveds Smærtensgrin
staa gribende, forpint og sælsomt nær

i kølig Luft som i et Svedelin,
slog Armene omkring en Hest. Og dér
blev to til én den Vinter i Turin.
(1959:29)

Kompositionsprincippet er igen ført igennem med klar konsekvens: Ottaven fremlægger et problemsæt, og sestinen koncentrerer det i en situation, som tilvejebringer sonettens slående konklusion. Et særligt raffinement er slutversets metrisk analoge allitterationer: »til én (..) Turin«. ⁴⁰

Ordene »Han saa!« fra det afsluttende vers i *Sils Maria* gentages som indledning til *Den tredje Fristelse*, der da også lægger sig i direkte forlængelse af det forudgående digt ved at beskrive resultatet af Nietzsches/Zarathustras⁴¹ fristelse: en nietzscheansk vision. Med ét forstår det på en gang rystede og berusede subjekt, at kristendommen har forgiftet »de stærke« mennesker og dermed ødelagt deres mulighed for at realisere deres iboende overmenneskenatur. Den karakteristiske giftmetafor

korresponderer med tekststedet hos Nietzsche, hvor Zarathustra besværges: »(..) *bleibt der Erde treu* und glaubt Denen nicht, welche euch von überirdischen Hoffnungen reden! Giftmischer sind es, ob sie es wissen oder nicht«. ⁴²

Andenkvarterten viderefører synet og intensiverer den intertekstuelle relation. Subjektet aner en mulig katastrofe – »et farligt Tidevand«, som truer med at udjævne »alle Taarne« – og føler sig kaldet til at skride ind og advare mod den åndelige nivellering. Er sonetten frem til dette punkt båret af parafraser af Nietzsches filosofi, samler den sig nu om kildetekstens narrative grundstruktur. Gennem en nyformulering af en passage fra »Zarathustra's Vorrede« skildrer Bjørnvig, hvordan Zarathustra rig på indsigt i verdens sammenhæng vandrer ned fra bjerget – som var han Moses – for at tale til menneskene. ⁴³ Samtidig fastholder sonetten kildetekstens typologiske livtag med Biblen med ordene om, at Zarathustra steg »ned med Bud«. Opgøret med Kristus – og hans profet Moses – er nu ført til ende.

I terzetterne indtræffer et overrumplende modusskift, da Bjørnvig ikke længere stykker sonetten sammen af elementer fra Nietzsches filosofi, men i stedet former den efter en såre velkendt begivenhed i Nietzsches liv: omfavnelsen af droschehesten i Torino, optakten til hans sindssyge. Bjørnvigs hermeneutiske genistreg består i en radikal fortolkning af den biografiske kliché: Synet af hestens »Smærtensgrin« udlægges som en tredje fristelse og Nietzsches efterfølgende medlidenhedsgestus som en omgørelse af spaltningen og dermed det forudgående valg: »Og dér / blev to til én den Vinter i Turin.« *Den tredie Fristelse* fremstiller altså Nietzsches tragisk-groteske sammenbrud som et gennemlevet dementi af hans filosofiske værk og understreger samtidig de personlige omkostninger, Nietzsche måtte betale for sin ekstreme religionskritik.

I den sjette sonet, *Øjeblikket*, kortlægger Bjørnvig de vrangforestillinger, som forfølger Nietzsche umiddelbart efter hans selvdementerende medlidenhedshandling:

VI Øjeblikket

Beständig strømmet denne Monolog
sorgfuld, orgiastisk, vild fra hans Logi,
en manisk Blottelse af hans Geni
mer øjeblikkelig end ved en Bog.

Stedt mellem Furier og Eufori
paa hin beskedne Scene har han sagt
sin Sandhed, grædt den, dæmpet ned med Brom,
interpunkteret af Klavermusik:

... Paa ham laa alt, sov han et Øjeblik
løb Jorden vild, Atom faldt fra Atom
nu Gud var død. Haardhed og Medynk, Magt

Ild, Skabelse, som før var Herrens Sag,
var hans nu! Var det uanset hans Fag,
hans Evne eller Viden, Nat og Dag ...
(1959:30)

Den normbrydende forvaltning af formen, man finder i *Øjeblikket*, adskiller sig markant fra traditionsbevidstheden i den øvrige del af kredsen. Ved at lade et kiastisk rim række fra sjette til tiende vers gennembryder Bjørnvig grænsen mellem kvartetten og terzetten (abba bcde edc fff) og destruerer bevidst rimenes markering af den todelte petrarciske struktur. Ellegaard (1997) hævder, at den opbrudte rimrække markerer et tematisk omslag i kredsen,⁴⁴ idet Nietzsches geniale produktivitet på dette sted i det fortalte forløb slår over i et barokt storhedsvanvid. Det eklatante brud med traditionens normer kan altså fortolkes som en formel afspejling af Nietzsches mentale turbulens, som stofligt set er sonettens omdrejningspunkt. Det er med andre ord ikke formens modstand, men digterens vilje til at gennembryde traditionens fordringer, som har aflejret sig i sonettens disparate struktur. Om den konkrete situation i Torino, der ligger bag sonetten, bemærker Bjørnvig:

Hentet op på sit logi af værten, sad han og fantaserede ved klaveret og talte hybrid-fortvivlet om sig selv som den døde Guds efterfølger – thi at Gud var død, var en af hans filosofis grundsætninger, og alle hans tanker, konceptioner, profetier, dityrambiske digte havde koncentreret sig om konsekvensen af dette faktum, som han anså for hyklerisk forløjjet og fortiet – nu drog han selv konsekvensen, hengav sig tranceagtigt i et fragmentarisk recitativ om denne umulige, uoverkommelige opgave, som han måtte påtage sig, siden ingen andre vilde: selv at være Gud. Et vrængbillede af profeternes uvillige reaktion på deres kaldelse – ikke at ville det, men gøre det, siden de skal.⁴⁵

Bjørnvigs kongeniale parafrase af det biografiske stof tydeliggør meget fint sonettens placering i det samlede forløb: Efter konfrontationen med hesten bryder Nietzsche sammen og får den vrangforestilling, at han, som det stærke menneske han er, må overtage den døde Guds rolle i verden. I sonetten fastholder Bjørnvig en dobbelttydighed i Nietzsches bizarre tilstand. Hans vanvidsmonolog beskrives som »sorgfuld, orgiastisk, vild« – altså som en særegen blanding af frydefuld rablen og depressiv bevidsthed. Beskrivelsen nedsænkes efterfølgende i en mytisk kontekst, som skærper mistrøstigheden i fortolkningen. Det bemærkes om Nietzsche, at han er »Stedt mellem Furier og Eufori«. Furierne var den romerske udgave af de græske erinyer, som var de rædselsvækkende hævnånder, der ifølge mytologien jagede mordere og menedere. Bjørnvig forestiller sig altså Nietzsches indre, som en valplads mellem en dyb lykkefølelse og en rasende tvivl på egne tankers værdi. Nietzsche kan ikke finde nogen form for ro i sig selv. Tilstandens ustabilitet tillader megalomanien at vokse så voldsomt, at den til slut munder ud i mental tomhed. Sonettens konklusion falder i terzetterne. Bjørnvig fortolker storhedsvanviddet som den yderste konsekvens af Nietzsches filosofiske synspunkt: Det stærke menneske, in casu Nietzsche, bør overtage guddommens rolle. Men Nietzsche er ikke stærk nok og bryder følgelig sammen under vægten af sine vrangforestillinger.

I de efterfølgende sonetter, *Gondolsang*, *Jena*, *Ecce Homo* og *Weimar*, retter Bjørnvig sin opmærksomhed mod den eksistentielle turbulens og menneskelige fornedrelse, som følger i kølvandet på sammenbruddet i Torino. Et af højdepunkterne er jævnføringen af Goethe og Nietzsche, som finder sted i sonetten *Weimar*. Bjørnvig gestalter elegant modsætningen mellem de to store tyskere, der begge tilbragte den sidste del af deres liv i den berømte by: Dér hvor Goethe henlevede sine sidste produktive år i gylden harmoni med den omgivende natur, hensynger Nietzsche små hundrede år senere tømt for livskraft på sit sygeleje. Han er ikke længere i stand til at opfatte sine omgivelser. Al tankekraft er visnet bort og hans sprudlende genialitet svundet ind til ingenting. Kun biologien er tilbage: Hår og negle gror. At Bjørnvig tager parti for Goethes indfølelse naturfilosofi fremgår tydeligt af den ynde, han portrætterer nestoren i tysk litteratur med. Man aner her en væsentlig inspirationskilde til den kontemplative betagelse af naturen, vi mødte i *Sten*, *Mona Lisa* og *Uglen*. Samtidig er sonetten dog præget af en dyb medfølelse for mennesket Nietzsche. De grufulde sidste leveår, som den nedbrudte og for-

svarsløse filosof gennemlevede i sin søsters hjem, skildres med udpræget empati.

Bjørnvijs fascination af Nietzsches filosofi og hans sympati for mennesket bag får imidlertid sit mest markante udtryk i sonetten *Asgaardsreien*, som afrunder kredsen ved at indsætte hovedpersonen og hans filosofi i en heroisk mytologisk ramme:

XI Asgaardsreien

Blev han tilslut paa milelange Stræk –
forskudt fra Venner, harmfuldt selvforskudt,
et ædelt, mægtigt Redskab, sønderbrudt –
en fattet Sjæl i Dødens Fugletræk:

Langt heller det end under evig stræng
Forskaanelse fra Nattens Ryttertog
dø valne Lysters Straadød i en Krog
i kuldkær Anger paa en Sotteseng.

Lad da hans krigeriske Kærlighed,
som ubesvaret jamrer i hans Grav,
usaarlig slaa de brede Vinger ud

og over Genua naa aabent Hav,
og hvor den længste Storm træt synker ned
naa sejrrigt frem og hvile ud i Gud.
(1959:35)

Asgaardsreien fremstår som sonetkredsens afsluttende statusopgørelse over Nietzsches virke. Kompositionen er treleddet. Den første kvartet samler sig om Nietzsches skæbneforløb, den anden underkaster det en vurdering, som igen leder frem mod terzetternes digteriske forbøn for den store tænker.

Førstekvartetten opsummerer den tiltagende isolation fra vennekredsen, som blev beskrevet i anden og tredje sonet, og fortolker den nu åbenlyst som en medvirkende faktor til hans fald. Nietzsche står alene i verden med sin indsigt. Han er ene om at føre sit radikale opgør med den kristne kultur igennem og kan ikke løfte den enorme selvpåførte byrde. Derfor falder han. Bjørnvijs beskriver i samme ombæring den nedbrudte

Nietzsche med en metafor, som udtrykker en bemærkelsesværdig fortolkning af forholdet mellem det filosofiske forfatterskab og den omgivende kulturelle kontekst, nemlig som »et ædelt, mægtigt Redskab, sønderbrudt –«. Han er altså ikke først og fremmest en original tænker, men et redskab for noget andet og større, måske ligefrem »det sjælelige og legemlige medium for årtusinders tanker, anfægtelser, piner, ekstaser« for nu at citere Bjørnvigs egen udlægning.⁴⁶ At Bjørnvig anvender ordene redskab og medium er langt fra tilfældigt, men antyder en sammenhæng med den modernitetsfortolkning, vi mødte i *Cypresser under natlig Himmel*: Den moderne tænker/kunstner absorberer en kolossal kraft, som udgår fra et andet, og afsætter den i sit værk, men skabelsesprocessen er så voldsom, at den nedbryder ham rent menneskeligt.

Bjørnvigs respekt for Nietzsches filosofiske og menneskelige kompromisløshed fremgår af den vurdering, som fremføres i forlængelse af førstekvartettens overordnede fortolkning. Bjørnvig indsætter Nietzsche i en nordisk mytologisk ramme ved at fortolke hans livsbane som en kamp, der ender i en heroisk død på slagmarken og ikke i et angerfuldt sygeleje. Nietzsche angrer ikke noget. Fra sin stålsatte filosofiske position bevæger han sig direkte over i galskaben og er derfor for længst mentalt død, da han henlever sine sidste år som en bevidstløs biologisk eksistens. I den forbindelse kommer sonettens oldnordisk klingende titel ind i billedet. Ved at fortolke Nietzsches tragiske død som en heltedød tildeler Bjørnvig ham krigerens privilegerede adgang til den sagnomspundne Asgaardsrej, der ifølge gammel norsk folketro var en flok af vilde væsener, som larmende red gennem luften om natten.

Gennem elleve sonetter har Bjørnvig fulgt, fortolket og vurderet Nietzsches livsbane. Han vælger nu at afslutte kredsen med en forbøn. Det sker i et letløbende jambisk forløb, som udfolder en kæde af metaforer, der fortolker Nietzsches ekstreme vilje til at fremføre sin filosofiske overbevisning som en krigerisk kærlighed, som aldrig er blevet værdsat og derfor »jamrer i hans grav«. Det er nu Bjørnvigs ønske, at Nietzsches »krigeriske Kærlighed« må folde sine »brede Vinger ud« i en afsluttende himmelstorm, som til allersidst vil bringe ham frem til Gud, hvor han kan finde den fylde og retfærdighed, han aldrig fandt i sit liv og sin samtid. Ønsket er paradoksalt, fordi det forudsætter den metafysiske kontekst, Nietzsche satte hele sit liv ind på at bryde med, men er vel ikke en desavouering af ham og hans filosofi, da konteksten omhyggeligt er tilrettelagt efter et heroisk, mytologisk mønster, som viser storheden i det nietzscheanske projekt. Brugen af ordet »Gud« i sidste vers antyder dog til-

stedeværelsen af et kristent verdensbillede, der står som et diskret etisk korrektiv til projektets mere dystre sider.

Set i et overordnet perspektiv er sonetkredsen om Nietzsche en formstreng kraftudfoldelse. Bjørnvig gør sig stor umage med at leve op til traditionens fordringer. Det faktum, at kredsens sonetter – med den afsluttende som eneste undtagelse – er affattet før de resterende i forfatter-skabet,⁴⁷ kunne derfor fremkalde den tanke, at de i al deres klassiske vælde baner vejen for de formelle variationer og forskydninger, der varsles i kredsens sjette sonet og bliver mere tydelige i sonetterne i *Anubis*. Efterhånden som Bjørnvig arbejder sig gennem traditionens registre, får han større og større trang til at presse den klassiske form til sit yderste. Bevægelsen udmunder i den eksperimenterende sonet, som er optrykt i digtsamlingen *Vibrationer* fra 1969.

Formen forlades

Forfatterskabets sidste og mest formbrydende sonet er trykt i *Vibrationer*. Den udgør anden del af digtet *Spørgsmaal*. Digtets første del, der er affattet i frivers, udfolder en voldsom kritik af den vesterlandske kultur, som ifølge Bjørnvig har spredt rædsel og forarmelse i verden under dække af diverse idealistiske paroler. Teksten er et karsk opgør med den gængse opfattelse af den vestlige verden som en gruppe af nationer, der følger en række fundamentale demokratiske spilleregler i mødet med deres egne borgere og i deres relationer til mindre udviklede nationer. At det ikke altid er tilfældet, forsøger Bjørnvig at dokumentere ved at opregne en række fortidige og samtidige eksempler på det modsatte. I en bred vifte af udfald tager han afstand fra århundreders kristen mission, kolonisationen af det afrikanske kontinent, apartheidstyret, diskriminationen af de sorte i USA, de franske krige i Algeriet og en række andre politisk brændbare emner. På den baggrund spørger Bjørnvig nu sig selv og læseren, om det ikke var »bedst at glemme det glade Budskab, / saa vi i det mindste kunde være ærlige« (1969:12) Han ønsker kort sagt at opgive hykleriet for at nå frem til en mere nøgtern vurdering af de politiske og økonomiske forhold i verden. Digtets anden del præsenterer en serie af spørgsmål, som følger af førstedelens spørgsmål. Den lyder:

II

Og ser jeg det og ved det: hvem gaar fri
for Rædsel, Opstemthed, Melankoli
og Rus i Tydninger af det, som sker?
Ukropsligt Letsind førend Flod og Brand,

Atlantisundergange, Byer i Sand –
Dødsagonier følt som Fødselsveer.
Undtager jeg mig selv fra Død og Tab
og abstraherer jeg fra Stund og Sted?

Er denne vage Udelagtighed
da uafvidende mit Fællesskab
med Millioner, som vil Undergang,

tror deres Nabo ramt, sig selv kendt fri?
en indbildt Udvalgthed: Misanthropi –
og Dagens Schlager maaske Svanesang.
(1969:14)

Man aner her et oprør mod den klassiske form. Rimrækkens særegne forløb (aabc cbde edf aaf) falder ikke blot skævt i forhold til ottaven og sestinen, men bryder decideret med normerne i begge hovedtraditioner. I forhold til *Øjeblikket*, der brød rimrækken med et indskudt kiastisk rim, er Bjørnvigs afstandtagen fra de formelle konventioner her mere markant, fordi man ikke kan spore et mønster, men blot en opsplnitning af rimrækken. Bjørnvig gør sig ikke længere umage for at leve op til traditionens fordringer. Hvor den strenge form udgjorde en produktiv ramme i de tidlige sonetter, bliver modstanden her til en spændetrøje, som forfatteren forsøger at vriste sig fri af.

I digtets første del blev temaet anskuet i et bredt perspektiv, i sonetten drejes det over i en mere personlig retning, nærmere bestemt som det enkelte menneskes daglige oplevelse af den ulykke, krænkelse og uretfærdighed, der er en del af det moderne verdensbillede. Den første kvartet opregner de ambivalente følelser, individet kan opleve i konfrontationen med det daglige nyhedsstof: »Rædsel, Opstemthed, Melankoli og Rus«. Man følger ikke kun nyhedsstrømmen for pligtskyldigt at tilegne sig saglige oplysninger, men også for at få opfyldt et emotionelt oplevelsesbe-

hov. Tydningen af »det som sker« kan af og til blive en »Rus«. Man formelig svælger i »Dødsagonier« og »Atlantisundergange«.

I et forløb, der strækker sig fra syvende til tiende vers, stiller Bjørnvig sig kritisk an over for dette forhold. Vel også som en konsekvens af efterlysningen om nøgternhed i digtets første del spørger digterjeget nu kategorisk ind til sig selv og læseren: Oplever man sig selv som en del af den verden, hvor de forfærdelige ting foregår, eller regner man sig som et undtagelsestilfælde, der ikke behøver at frygte noget og derfor heller ikke engagere sig i verden og hermed forbundet forsøge at ændre den? Spørgsmålet er retorisk og leder frem til endnu et kritisk spørgsmål, nemlig om digterjeget i kraft af sin passivitet indgår i et fællesskab med »Millioner« af andre passive verdensborgere, der ikke tager deres ansvar over for omverdenen alvorligt? Skønt man i sit eget selvbillede tager sig filantropisk ud, er man måske eksponent for en generel og ganske skadelig »Misanropi«. Sonetten afspejler en overordnet bevægelse i forfatterskabet: Bjørnvig er så småt ved at forlade sin formfuldendte digtning af klassisk afstøbning og forbereder sig nu på at træde ind i den stærkt engagerede, øko-politiske del af sit lyriske forfatterskab.

Godt og vel tredive år efter udgivelsen af sin sidst skrevne sonet offentliggør Bjørnvig på teologen Ole Jensens 60-årsdag et digt til lejligheden under titlen *Sonet til Ole Jensen*, som hylder vennen for hans åndfulde økologiske engagement, men resultatet er den løfterige titel til trods en såkaldt sprængt sonet, hvor formens bærende principper, metrum og komposition, forskertses.⁴⁸ Bjørnvigs arbejde med den klassiske form, der endnu i 1950'erne kunne ægge ham til at producere digte af tårnhøj kvalitet, er definitivt forbi.

Litteratur

- Albrecht, Anne: »Fra Sils Maria til Kandestederne – om Thorkild Bjørnvigs Nietzsche læsning«, i: *I kentarens tegn*, v. Marianne Barlyng. København 1993.
- Auken, Sune: *Eftermæle. En studie i den danske dødedigtning fra Anders Arrebo til Søren Ulrik Thomsen*. København 1998.
- Blicher, Henrik: »Ånden over vandene – om Heibergs brug af Schack Staffeldt«, i: *Spring* nr. 3, 1992.
- Blicher, Henrik: »Venus Urania omskrevet«, i: *Som Runer Paa Blad – Arbejds-papirer om dansk litterær romantik 1800-1820*, v. Henrik Blicher. København 1996.

- Bjørnvig, Thorkild: *Evigt Foraar*. København 1954.
- Bjørnvig, Thorkild: *Anubis*. København 1955.
- Bjørnvig, Thorkild: *Figur og Ild*. København 1959.
- Bjørnvig, Thorkild: *Begyndelsen – Essays*. København 1962.
- Bjørnvig, Thorkild: »Nietzsche – et par forudsætninger« i: *Politiken* 26/11 1964.
- Bjørnvig, Thorkild: *Vibrationer*. København 1966.
- Bjørnvig, Thorkild: »'Ecce homo', din tids filosof«, i: *Livsformer – Otte bidrag om biografi*, v. Keld Zeruneith. København 1988.
- Bjørnvig, Thorkild: *Pagten – Mit venskab med Karen Blixen*. København 1974.
- Bjørnvig, Thorkild: »Rytmen og metret«, i: *I kentarens tegn*, v. Marianne Barlyng. København 1993.
- Christensen, Inger: *Sommerfugledalen*. København 1991.
- Danske Metrikere*, I-II, v. Arthur Arnholtz, Erik Dal og Aage Kabell. København 1953-60.
- Ellegaard, Anders: »Tradition og fornyelse. Om metriske forhold i Thorkild Bjørnvigs lyrik«, i: *Synsvinkler* nr. 9, 1994.
- Ellegaard, Anders: »Det sakrale provisorium. Thorkild Bjørnvig – *Figur og Ild*«, i: *Læsninger i Dansk Litteratur*, bind 4. Odense 1997.
- Fafner, Jørgen: *Digt og form – Klassisk og moderne verslære*. København 1989.
- Fafner, Jørgen: *Dansk vershistorie 1*. København 1994.
- Fafner, Jørgen: »Sonetten som poetisk argumentation«, i: *Retorik Studier* nr. 10, 1995.
- Fuller, J.: *The Sonnet*. London 1980.
- Gads Bibel Leksikon*, bind 1, v. Geert Hallböck og Hans Jørgen Lundager Jensen. København 1998.
- Jelsbak, Torben: »Staffeldts sonet-klassik«, i: *Kritik* nr. 141, 1999.
- Kamp må der til – Engagementets brydning mellem åbenhed og tradition. Festskrift tilegnet Ole Jensen*, v. Jakob Wolf m.fl. Hadsten 1997.
- Kristensen, Tom: *Fribytterdrømme*. København 1920.
- Mortensen, Klaus P.: *Himmelstormerne. En linje i dansk naturdigtning*. København 1993.
- Mönch, Walter: *Das Sonett – Gestalt und Geschichte*. Heidelberg 1955.
- Nielsen, Erik A.: *Ideologihistorie III – Modernismen i dansk lyrik 1870-1970*. København 1976.
- Nietzsche, Friedrich: *Also sprach Zarathustra I-V*, v. Giorgio Colli og Mazzino Montinari, München 1988. Udkom første gang i 1883-85.
- Skyum-Nielsen, Erik: »Lidenskabens struktur – Inger Christensen og sonetten«, i: *Dansk Noter* nr. 1, 1998.

Artiklen er udsprunget af Henrik Blichers kursus »Sonetten – aktualitet og romantiske forudsætninger« ved Københavns Universitet 1998. Tak til samme for inspirerende undervisning og værdifuld bistand. Derudover tak til Sune Auken, Anders Ellegaard, Torben Jelsbak og Kathinka Skriver for kritik.

Noter

1. De i dansk sammenhæng væsentligste karakteristikkere af sonetformen er Fafner (1989) og (1995) samt Jelsbak (1999). Det mest grundlæggende studie af formen er Mönch (1955), som gennemgår traditionen fra a til z.
2. Noget tyder da også på, at barokkens sonetdigtere i højere grad har tilvundet sig deres viden om formen gennem granskning af udenlandske eksempler end ved studier af samtidens metrikker og poetikker. Af sonettens konstituentter fremhæver barokkens metrikere og poetologer nemlig kun de allermost elementære. Eksempelvis beskæftiger Hans Mikkelsen Ravn sig i *Ex Rhythmologia Danica* (1649) alene med de strengt metriske forhold ved sonetten. Og går man til Søren Poulsen Gotlænder Judichærs *Prosodia Danica* (1671) stiller sagen sig ikke meget anderledes. Synspunktet er inspireret af Wilfried Barners forelæsning ved Københavns Universitet 9/4 1999: »Latitudes. What Poetics and Rhetoric Do *Not* Teach in the 16th and 17th Centuries«.
3. Cf. Jelsbak (1999).
4. Min opfattelse af de to traditioner bygger på Mönch (1955), Fuller (1972) og Fafner (1989). Vender man fra de to internationale hovedspor blikket mod enkeltstående digtere, der ikke har haft den samme indflydelse på traditionen som Petrarca og Shakespeare, må man derimod konstatere, at Bjørnvg aldrig eksplicit går i dialog med sine forgængere. Alligevel er det ikke usandsynligt, at fx Staffeldts, Claussens og måske navnlig Rainer Maria Rilkes erfaringer med formen har virket som inspirationsgrundlag. Blot ser man ikke tydelige aftryk efter denne inspiration i teksterne.
5. Dertil lægger sig sonetten *Jeg véd et bjerg, fortryllet, fyldt af fest*, som Bjørnvg skrev til Karen Blixen i 1955, men først offentliggjorde i 1974 i erindringsbogen *Pagten*. Bjørnvg (1974), p. 149.
6. Cf. Albrecht (1993), p. 131.
7. Om min henvisningspraksis i forhold til Bjørnvg's digte skal jeg gøre opmærksom på, at det første tal i parentes henviser til udgivelsesåret for digtsamlingerne *Anubis* (1955), *Figur og Ild* (1959) samt *Vibrationer* (1966), det andet til det relevante sidetal i den pågældende samling.
8. Jævnfør Bjørnvg's note til digtet: »'Cypresser under natlig Himmel', Tuschtegnning af Vincent van Gogh fra 1890, samme Aar, som han i Sindsforvirring skød sig. I et Brev har han skrevet: 'Men hvornaar vil jeg kunne male Stjærnehimlen – det Billede, der altid beskæftiger mig'« (1955:81).
9. Nielsen (1976), p. 147.
10. Kunstnerfortolkningen i *Cypresser under natlig Himmel* er beslægtet med den, man finder i dødedigtet om Jørgen Nielsen fra samme samling. Det fremgår af Sune Aukens analyse: »Bjørnvg beskriver et sprængt sind. Vi ser Jørgen Nielsen i rasende arbejde. Han vil vise, hvor umuligt livet er, men skønt bevisførelsen lykkes for ham – og det medgiver Bjørnvg, at den gør – er han samtidig grebet af en »Skaberrus«, der netop viser, at livet alligevel kan leves; og i samme bevægelse, hvormed han med grundighed nedbryder sit liv, skaber han et værk, der er hans. Bjørnvg ser altså hele Jørgen Niensens forfatterskab som en performativ modsætning«. Auk (1998), p. 156.
11. Et andet eksempel på Bjørnvg's lyriske mellemværende med Tom Kristensen

- er digtet *Sejdmændene paa Skratteskær*, der – som Erik A. Nielsen har påpeget det – gentager og viderebearbejder Kristensens digt *Henrettelsen*. Nielsen (1976), p. 98.
12. Kristensen (1920), p. 10.
 13. Bjørnvig (1993), p. 250.
 14. Når jeg her taler om formbrud, er det i forhold til den oprindelige italienske sonettradition, hvor man ikke finder en sådan udgangsdifferentiering, det gør man derimod i den danske tradition hos fx Staffeldt. Disse nationale divergencer har at gøre med sprogenes forskelligartede opbygning: Mens frekvensen af mandlige rim er lav på italiensk, er den omvendt høj på engelsk. Og mellem disse yderligheder lægger dansk og tysk sig med en ganske jævn fordeling. Der er altså også morfologiske årsager til, at Petrarca foretrak kvindelige udgange, mens Staffeldt foretrak en mere eller mindre konstant vekslen mellem mandlige og kvindelige. Cf. Fafner (1995), p. 79.
 15. I den italienske tradition finder man både fletrim og kiastiske rim, men aldrig en oktavstruktur, der – som det er tilfældet her – introducerer nye rimsæt, når først de to grundsæt (fx abba) er etableret. Det finder man derimod i den engelske tradition (abab/cdcd/efef/gg) eller i moderne tid hos fx Rainer Maria Rilke. Cf. Mönch (1955), p. 16 ff.
 16. Cf. Fafner (1989), p. 157.
 17. Bjørnvigs note til digtet lyder: »‘Sten’. En Anekdote fortæller: Engang udskrev det daværende Akademi for de skønne Kunster en Konkurrence om et Billede, som skulde forestille den hellige Jomfru. Giotto indsendte da et Ud-kast, som simpelthen viste en Oval. Raadet overdrog ham Bestillingen.« Bjørnvig (1955:81).
 18. Skyum-Nielsen (1998), p. 13.
 19. Hvor Staffeldts ekfrastiske sonetter ofte indeholdt en mere eller mindre indgående beskrivelse af de kunstværker, der ikke kunne forudsættes bekendt hos datidens læsere, går Bjørnvig her og i *Cypresser under natlig Himmel* anderledes direkte til refleksionen over de i reproduktionens tidsalder velkendte kunstværker. Jeg skylder Henrik Blicher tak for denne iagttagelse.
 20. Cf. note 15.
 21. Mere prosaisk kan man også fortolke første fod i første vers som et markant nummerskift.
 22. Ornitologisk sagkyndige har ladet mig forstå, at Bjørnvigs sammenligning er et ganske præcis forsøg på at gengive lyden af et ugleskrik.
 23. På klassisk petrarcisk vis udlægges her – som vi også så det i *Sten* – første-delens billedannelser i sonettens anden halvdel.
 24. Forholdet mellem natur, metafysik og intethed i Thorkild Bjørnvigs forfatter-skab – og dermed også skæringspunktet mellem de to motivkredse – er belyst af Klaus P. Mortensen i *Himmelstormerne. En linje i dansk naturdigtning*. Mortensen (1993), p. 252 ff.
 25. Bjørnvig (1962), p. 89.
 26. Op.cit., p. 96.
 27. Med aposteriorisk etos mener Fafner: »at givne former gennem deres brug erhverver sig en forholdsvis stabil udtrykskarakter. Når der går mode i en form,

- vil den meget ofte holde sig indenfor et ganske bestemt udtryksregister«. Fafner (1994), p. 41.
28. Ganske bemærkelsesværdigt er de tre tiltalte instanser i *Søvnløs* strukturelt på linje med fx den besyngende gudinde i Homers *Illiade*. Også på dette punkt lader Bjørnvig fortolkningen af et moderne stof udfolde sig på et klassisk formsprogs præmisses.
 29. Den væsentligste behandling af sonetkredsen er Anders Ellegaards analyse i artiklen »Det sakrale provisorium« om digtsamlingen *Figur og Ild*, Ellegaard (1997).
 30. Bjørnvigs kronik »Nietzsche – et par forudsætninger« (trykt i *Politiken* 26/11 1964) gengiver kort og præcist det biografiske stof i sonetkredsen.
 31. Cf. note 15.
 32. En afgørende forskel imellem Bjørnvigs sonetkreds og Inger Christensens sonetkrans, er det, at Christensen, når mestersonetten undtages, nedtoner den petrarciske kompositionsform.
 33. Bjørnvig (1988), p. 51.
 34. Karakteristikken af den sjette sonet, *Øjeblikket*, der står i centrum af kredsen, er dog ikke helt præcis. Stoffligt set har Bjørnvig ganske vist ret, men metrisk udgør netop denne sonet en markant undtagelse fra det samlede billede.
 35. Matt 4,1-11; Luk 4,1-13; Mark 1,12-13.
 36. Cf. Hallbäck og Lundager Jensen (1998), p. 226.
 37. Nietzsche (1988), p. 338 ff.
 38. Ellegaard (1997), p. 168.
 39. De tre sonetter, *Forspil i Ørknen*, *Sils Maria*, *Den tredje Fristelse*, der er resultatet af Bjørnvigs første holmgang med formen, blev offentliggjort som en selvstændig sonetkreds i Hvedekornshæftet *Evigt Foraar*. Bjørnvig (1954), p. 20-22.
 40. Bjørnvig anvender da også den tyske form af bynavnet Torino for at få det metriske mønster til at falde på plads.
 41. Det gælder for sonetkredsen som helhed, at Nietzsches liv og værk ikke betragtes som to adskilte størrelser, men som et hermeneutisk kontinuum.
 42. Nietzsche (1988), p. 15.
 43. Ordene »mæt af Visdom« modsvarer kildetekstens »Siehe! Ich bin meiner Weisheit überdrüssig«. Nietzsche (1988), p. 11.
 44. Ellegaard (1997), p. 168.
 45. Jeg citerer her fra kronikken, som omtales i note 30.
 46. Ibid.
 47. Cf. Bjørnvig (1988), p. 50 ff.
 48. Digtet er trykt i et festskrift til Ole Jensen, Wolf (1997), p. 7.