

Metaforens metamorfoser

Former og billeder i Inger Christensens sonetkrans

HELLE LINDHARDTSEN

*Litteratur og sommerfugle er de to
sødeste lidenskaber, mennesket kender.*
Vladimir Nabokov

I

Da Inger Christensen i 1991 udgav sonetkransen *Sommerfugledalen*, reflekteredes der i flere anmeldelser og artikler over det systemiske ved 'systemdigterens' nyvalgte digtform. Et system kan defineres som en samling af elementer, der er indbyrdes forbundne, og som dermed udgør en struktureret helhed. Og sonettens struktur og i hvert fald sonetkransen må kunne forstås som en således ordnet helhed, hvis dele er indbyrdes forbundne efter bestemte regler, love eller principper.

En sonetkrans består af femten traditionelt rimede, oftest femfodsjambiske sonetter. For de første fjorten gælder det, at sidste vers i hver sonet skal gentages som det første vers i den efterfølgende, således at den fjortendes afslutningsvers er identisk med den første verslinie i den første sonet. Den femtende sonet betegnes mestersonetten, og den skal sammensættes af begyndelsesversene fra hver af de første fjorten sonetter, samtidig med at rimskemaet skal overholdes.¹ Sonetkransen bliver dermed at forstå som en sproglig og tematisk helhed, som ét stort digt. En helhed, hvor formens regler afsætter en indbyrdes uvilkårlig forbindelse og afhængighed sonetterne, versene og ordene imellem - altså denne ultimativt stramme form som en slags system.

I overensstemmelse med denne opfattelse af sonetkransen som en velordnet helhed står Paul Oppenheimers placering af

sonetten i en begyndende renaissance-modernitet.² Han overvejer i et litteraturhistorisk perspektiv det, som han kalder sonettens numeriske relationers mysterium, altså de fjorten liniers inddeling i kvartetter og terzetter. Og han mener at relationen mellem de otte vers i kvartetterne og de seks vers i terzetterne lige siden opfindelsen af sonetten har været betydningsfuld og dermed afgørende for populariteten af sonettens struktur. For at forklare denne betydning indfører han også tallet tolv i relationen, idet han argumenterer for, at sonettens afgørende konklusion ofte fremkommer i de to sidste verslinier, hvilket gør de tolv første vers til en retorisk og numerisk helhed i digtet. 6 : 8 : 12-relationen var berømmet som mål for harmonisk rumproportion i renaissancens arkitektur, men findes derudover allerede tilbage i pythagoræisk-platonisk talteori. Sonettens form bliver altså i sin oprindelse en harmonisøgende matematisk struktur, som reflekterer „the fabric of the soul’, according to which ‘the whole world was arranged and perfected’”.³

Med *Sommerfugledalen* afviger Inger Christensen ikke meget fra de klassiske formkrav til sonetkransen. Metret fremtræder i de fleste af versene femfodsjambisk, (bruddene med dette forlæg skal dog vise sig signifikante); de ikke systematiserbare udgangsdifferentierede rim er - på nær et enkelt sted - ukritisable og inddeler de enkelte sonetter i to forskelligt rimede kvartetter og to sammenrimede terzetter; der er ingen eklatant eksperimenteren med syntaksen, og endelig fremtræder den sammensatte mestersonet lige efter bogen med hensyn til rim og intern sammenhæng. Altså ingen umiddelbart iøjnefaldende brud på sonettens eller kransens klassiske formkrav. Alligevel vil det dog være forhastet at konkludere, at Christensens sonetkrans uproblematisk kan opfattes som en form, der udelukkende tænker verden som en harmonisk, matematisk og især statisk struktureret helhed.

Hvis vi ganske kort vender tilbage til sonettens rødder, finder vi allerede her - i hvert fald set fra en moderne optik - en vis flimren i harmonien. I den pythagoræiske talteori er de grundlæggende principper ideerne om det begrænsede og det ubegrænsede. Alt er tal, og alt kan forstås i kraft af tal, hvorved en

begrænsethed søges overført på verden. Denne opfattelse måtte dog efterhånden forkastes, fordi en numerisk ubegrænsethed trængte sig på i den harmonisk ordnede og afgrænsede verden. Og det samme spor finder vi retrospektivt i diskussionerne af den digteriske form i sonettens senmiddelalderlige oprindelse. Dantes latinske betegnelse for sonetten er *sonitus*, som på klassisk latin kan oversættes ved lyd eller endnu bedre ved støj. Støj som i en tom lyd eller torden. Så de ord, som i sonetten og i kranzen arrangeres i metriske og rytmiske harmonier infiltreres altså samtidig - i en moderne optik - af denne støj.⁴ En støj, som ikke lader sig indskrive i det begrænsede systems harmoni, men som tværtimod peger på det ubegrænsede, udifferentierede eller mangfoldige. En støj, som måske kan tilføre systemet den bevægelse eller foranderlighed, som det umiddelbart synes at være foruden.⁵

II

Hvordan forholder *Sommerfugledalen* sig nu til denne problematik? Finder man her en udifferentieret støj som baggrundslyd for den harmoniske form?

Sommerfugledalen griber fat i alle de store spørgsmål; livet, døden, kunsten og kærligheden. Disse udspiller sig i Brajcinodalen, et både geografisk, sprogligt og metrisk (hvordan skal det skanderes?) fremmed sted, hvor sommerfuglene synes at være de eneste beboere. Alle sonetterne vrimler med de sommerfugle, der gestaltes som kranzens centrale metafor, selv om en afkodning fremtræder yderst vanskelig. En nærlæsning af samtlige sonetter ville være for pladskrævende i nærværende sammenhæng, så derfor kan man tage udgangspunkt i mestersonetten, der opsamler tematikker fra de øvrige fjorten sonetter, som derved indirekte kan udfoldes. For i mestersonetten står der nærmest i bogstavelig forstand en sonet mellem hver verslinie.

De stiger op, planetens sommerfugle
i Brajcinodalens middagshede luft,
op fra den underjordisk bitre hule,
som bjergbuskadset dækker med sin duft.

Som blåfugl, admiral og sørgekåbe,
som påfugløje flagrer de omkring
og foregøgler universets tåbe
et liv der ikke dør som ingenting.

Hvem er det der fortryller dette møde
med strejf af sjælefred og søde løgne
og sommersyner af forsvundne døde?

Mit øre svarer med sin døve ringen:
Det er døden som med egne øjne
ser dig an fra sommerfuglevingen.

Denne mestersonet fremtræder som en harmonisk og regelret sonet, hvis forløb antager karakter af en erkendelsesrække. Kvartetterne fremstiller - med Erik A. Nielsens ordvalg - en sansning på baggrund af en virkelighedsagttagelse, og i terzetterne følger et erkendelsesgennembrud, som gennemlyser sansningen. Den harmoniske 6 : 8 : 12-relation opstår, når afslutningsterzetterens to sidste vers fremsætter den afgørende konklusion på den sansning og det heraf afledte spørgsmål, som de foregående tolv verslinier frembyder. De to vers fremtræder med en særlig prægnans både tematisk og metrisk, idet de kan skanderes trokæisk snarere end jambisk.

I første kvartet etableres en modstilling mellem „den underjordisk bitre hule“ og den „middagshede luft“, mellem det underjordiske og det overjordiske, som er blevet mere eksplicit udforsket i kransens første fire sonetter. Her skrives det underjordiske langsomt frem som en underliggende grusomhedsregion, hvori alt liv har rod. „Som bjergbuskadset dækker med sin duft, /at blomstringen har rod i alt det rådne, /det skyggefulde, filtrede og lødne, /en vild og labyrintisk ufornuft,“ (IV). Det er jordens formløse støvmolekyler, hvorudaf sommerfuglene, livet, formerne dannes; det er sjælens underste regioner, og måske er det et dødsrige.

Sommerfuglene gestaltes som forbindelsesled mellem de to regioner. De dannes i det underjordiske, af jordens grundstoffer, hvorfra de får deres farver; de dannes som former ud af denne

kaotiske formløshed. Men sommerfuglene har også en anden funktion, for langsomt skaber de et selvreferentielt aspekt i sonetkranzen. I mestersonetten er det metafiktive element ikke eksplicit til stede, men qua de foregående sonetters opspil indlejres det implicit heri. Denne selvreferentialitet antydes allerede i første sonet, hvor kvartetterne funderer over sommerfuglenes væsen, hvorefter første terzet konkluderer: „Nej, det er lysets engel, som kan male/sig selv som sort Apollo mnemosyne,“. Mnemosyne er ikke en sommerfugl; det er musernes moder og gudinden for produktiv erindring. Og selv om den sorte apollo er en sommerfugl, så konnoteres der samtidig til Apollon som musernes anfører og musikkens gud. Bag sommerfuglene er altså en uhåndgribelig kraft, som benævnes „lysets engel“, der kan transformere sig til et billede af sommerfugle, som igen er forbundet med den kunstneriske skabelsesproces.

Denne forbindelse gennemspilles, når det lyriske jeg i en bevægelse „fra blad til blad tilbage“ (II), fra sonet til sonet griber og erindreren den forgangne tid ved at fastholde sommerfuglene. Ellers ved at placere sommerfuglelarverne dér, hvor de kan forpuppe sig og forvandles til sommerfugle, til billeder på den forgangne. Gennem denne metamorfose udvikler sommerfuglen sig fra æg over larve og puppe til den færdige sommerfugl eller *imagoet*, som er betegnelsen for det fuldt udvoksede individ hos insekter. Men *imago* er også en latinsk betegnelse for billede. Og sommerfuglene er netop billeder, sproglige billeder, erindrings-, sind- og livsbilleder; de forvandles til billeder og er samtidig billeder på forvandlingen til billede. I fjerde sonet beskrives sommerfuglen netop som „denne billedstorm på række“, hvilket kan ses som den stormende forbi-hvirvlen af sonetkranzens sommerfugle og dermed billeder, men det er også en storm på billeder, en antydning af problematisering af billedets forhold til det, som det afbilder.

Mestersonettens opstigende sommerfugle kan nu forstås i deres forbundethed med den kunstneriske skabelsesproces, med skabelsen af former og billeder, som gennem sommerfuglenes forbindelse til det underjordiske også indgives en implicit relation til en kaotisk og formløs grusomhed.

Mestersonettens anden kvartet indledes med en opremsning af sommerfugle, eller rettere en gentagelse, idet de naturligvis alle har været nævnt tidligere. Admiralen mødte vi allerede som puppe i anden sonet, men nu er den endeligt forvandlet til en færdig sommerfugl, til et *imago*, og sammen med blåfuglen, sørgekåben og påfugleøjjet fungerer den nu nærmest som emblemet for det billedlige, for sommerfuglenes flagrende metaforiske funktioner. Og qua denne ovenfor beskrevne funktion af skabelse af erindringsbilleder kan de bevidst prætendere om ikke evigt liv, så i hvert fald en vis betydning af det enkelte liv overfor „universets tåbe“.

I de tilgrundliggende sonetter videreføres de ovenfor anslåede tematikker, samtidig med at nye kommer til; selv om det ikke spores i mestersonetten, blomstrer især kærligheden her. Sommerfuglen er i stand til at skjule sorgen over sit korte „glædesliv“ i sin farvepragt, og på samme måde kan den „opsuge verden som en billedfabel“ (V) - altså fortælle verden i de billeder, som den også selv udgør - lige indtil kærligheden slipper op, indtil dens korte liv får ende. Sommerfuglens dødelighed indsætter en frygt, fordi den som billede repræsenterer en fastholdelse af tidens gang eller en form for udødelighed. Derfor går „glimt af skræk og skønhed“ (V) i ring i hele den ringformede krans, idet troen på sommerfuglenes, billedernes og kunstens livsbekræftende potentiale kommer og går. Billederne er på den ene side „gøglerord“ (VI), som på den anden side trods alt „gør livet sommerfuglelet at huske“ (VI), og som alligevel igen bliver til foregønglinger for „universets tåbe“ (VI).

Den syvende sonet skildrer dog et nyt kærlighedsmøde, som indstifter en ikke-tilfældig betydning i livet; „to mennesker, der overlod hinanden/et liv der ikke dør som ingenting.“ I forbindelse med sonetkransen som form er det her interessant, at terzetterne - i denne ellers metrisk-akustisk perfekte sonet - så at sige mangler et rim. De midterste vers i hver terzet skulle dele rim, men „være“ rimer ganske enkelt ikke på „hinanden“. På den ene side opløses symmetrien, den perfekte form her momentant i en støjende forstyrrelse - systemet kortsletter et øjeblik. Og på den anden side kan de to termer 'være hinanden' sammensættes

til en bekræftelse af kærlighedsmødets væren. Som i øvrigt også består i at skabe liv, altså at danne former som i den kunstneriske formgivningsproces.

Men den erkendelse, som måske ligger i denne sonet transformeres eller problematiseres straks i den efterfølgende ottende sonet. Det foregående afslutningsvers „Et liv der ikke dør som ingenting.“ stilles nu som et spørgsmål, som besvares med et retorisk ditto, hvor kærligheden, lykkens formålsløse proces og menneskeheden metaforisk sammenkædes med døden. Terzetterne griber mere eller mindre forløsende tilbage til sommerfuglene, idet atlasspinderens vinger eksplicit sammenlignes med „det hjernesvind af minder, /vi kysser som ikoner af de døde“. I en lang metaforiseringsproces bliver *imagoet* en efterligning af eller et billede på 'hjernesvindet af minder', der igen bliver et billede på de døde.

Den fluktueren mellem livsbetydning og tilfældighed, gøglerord og produktive erindringsbilleder, som således danner baggrund for mestersonettens anden kvartet, undergår en mindre forskydning i kransens sidste sonet. Sommerfuglene kan her stadig fastholdes som billeder, men billeder, der tilsyneladende fremstilles som fiktive sansebedrag, som ren foregøgling af et betydningfuldt og varigt liv for både menneske og sommerfugl.

I bevægelsen frem til mestersonettens første terzet indsættes samtidig den fortryllelse, som mødet med sommerfuglene alligevel besidder trods foregøglingen. Det fortryllende kan karakteriseres som blændværker; „sommersyner“ og „søde løgne“, der medfører de „strejf af sjælefred“, som disse sansebedrag, der får de døde til at træde frem, kan fremkalde.

Det er denne blændværksproblematik, der kredses om i de forterzetten tilgrundliggende sonetter, som dermed bliver en viderføring af overvejelserne omkring sommerfuglebilledernes potentiale. På den ene side spørges det, om synerne er fremkaldt at jeg'et selv, om det er det føromtalt „hjernesvind af minder“ (VIII), der bliver et billede på de døde. Om det er jeg'et selv, som transformerer lysets farver - der hænger sammen med den som sommerfugle bemalede lysets engel fra første sonet - til en be-

tydningsudsendende sommerfugl, som kan repræsentere og fastholde hele universet. Terzetterne i niende sonet konkluderer, at sommerfuglene faktisk er mere end blot hjernesvind og blændværk. Men på den anden side opstilles hurtigt en modering af dette synspunkt i den tiende sonet. Først beskrives iris-larvernes liv på piletræets blade, og det karakteristiske herfor er, at den nøgne og sårbare larve i beskyttelsesøjemed kan efterligne træets blade, antage deres form og udseende, blive et billede herpå. Samtidig lever de af bladene, hvilket udtrykkes ved „Jeg så dem æde deres eget billed“ (X), så her er bladene altså blevet til billedet på larven, hvor larven før var billede på bladet. Når larven så forpupper sig, efterlignes bladet igen af puppen. Alt i alt bliver det umuligt at skelne mellem original og efterligning, mellem virkelighed og billede, fordi begge beskrives som billeder på hinanden. Alligevel starter sonetten med at kalde sommerfuglens billedsprog for „søde løgne“, altså en bevidst illusion, som alligevel virker efter hensigten. I terzetterne overtager det lyriske jeg dette billedsprog, „hvis det kan dulme angsten for det øde/ at kalde sommerfuglene for sjæle/ og sommersyner af forsvundne døde.“ Konsekvensen af sommerfuglenes vellykkede bedrageri bliver jeg'ets imitation heraf.

Derfor kan den følgende sonet lægge an til sonetkransens undertitel, som er *et requiem*, idet jeg'et her bevæger sig ind i „sommerfugledalen“ (XI) - altså både Brajcinodalen og sonetkransen - i følgeskab med sommersyner af den bortgangne og nu tilstedeværende bedstemoder og fader. Ligesom hvidtjørnens sommerfugle ikke kan skelnes fra den busk, der har givet dem navn, kan synerne af de døde ikke skelnes fra deres faktiske fravær eller nærvær. I sommerfugledalen, „hvor alting kun er til på denne side“ (XI), ophæves forskellen mellem billede og virkelighed, mellem overflade og dybde; der er intet bagved, ingen original væren bag en falsk fremtræden; alt er skin, alt er natur. Dette er dog ikke nødvendigvis ren lyksalighed, for sommerfuglenes glimten mellem skræk og skønhed, mellem billedets varighed og dets opløsning genfindes i nattergalens sang, der svinger mellem lidelse og ikke-lidelse - svinger frem og tilbage, rundt og rundt i kransen, i requiemet, i sangen. Og ørets døve ringen er da

også jeg'ets svar på sangen. En døv ringen er en umulig konstruktion; det kan ringe for et øre, men denne ringen kan ikke være døv. Den kan dog gøre subjektet døvt, altså blokere hørelsen, således at jeg'et kan udelukke fuglens bedrøveligt vidende sang.

Så når mødet med sommerfuglene i mestersonetten fortrylles, sker det på trods af billedernes *foregøgling* af livets betydningsfuldhed og varighed, således som det fremstilles i mestersonettens anden kvartet. Og fortryllelsen finder sted gennem tilstedeværelsen af et billedsprog, som bevidst illusorisk kan sammensmelte billede og virkelighed, både når det gælder irislarverne og de forsvundne dødes nærvær.

Den ørets døve ringen, som afslutter ellefte sonets bedrøvede nattergalesang, bliver naturligvis samtidig indledningsvers til mestersonettens afsluttende terzet. Men før denne beskrives nærmere, skal kransens tre foregående og sidste sonetter fremdrages. Karakteristisk herfor er, at døden nu inddrages mere eksplicit i jeg'ets fremtidige uundgåelig konfrontation hermed. Tolvte sonet indledes med, hvad der nærmest kan beskrives som jeg'ets lukken omverdenen ude i en sommerfuglelignende forpupning. Det bliver starten på subjektets bevægelse hen mod en identifikation med sommerfuglene; med *imagoet* eller de billeder, som illusorisk, men virkningsfuldt, kan forsvare sig mod døden og fastholde det forgangne. Identifikationsprocessen eller den forsøgte forvandling forstærkes af den overvældende spejlmetaforik i denne sonet. I spejlet ser man sit eget billede, så når jeg'et spejler sig i sommerfuglene, ser det sig selv som en sommerfugl, som et billede. Og derfor vil subjektet lege sommerfugl, når døden vil spejle sig i det - og dermed se jeg'et som værende død - således at det kan blive evighedens billede: „Så jeg kan svare døden, når den kommer: / jeg leger sandranøje, tør jeg håbe, / at jeg er billedet på evig sommer?“ (XIII). Gennem denne legen sommerfugl søger jeg'et endvidere eksplicit at sammensmelte ord og fænomen, „Jeg leger derfor gerne skovhvidvinge/og sammensmelter ord og fænomen,“ (XIII). At få sproget til at falde sammen med de betegnede genstande, således at legens dødelige al-

vor ikke skal forfejles. At ophæve forskellen mellem billede og virkelighed for at blive en sommerfugls billede. For at kunne se døden an fra en sommerfuglevinge.

Den sidste sonet før mestersonetten bevæger sig delvist væk fra de anslåede tematikker og handler alligevel om det samme. Den kobler via sit slutningsvers tilbage til første sonet, men gennem hele sonetten finder en sproglig forberedelse hertil sted. Vi er tilbage ved det lysende støv, ikke jordens farvestøv som sommerfuglene blev sammenlignet med i begyndelsessonetten, men støvet på sommerfuglens farvestrålede vinge. Støv fremtræder på mange måder som noget uhåndgribeligt, som en uformelig mangfoldighed og er som nævnt samtidig det kemiske grundstof, som formerne - deriblandt sommerfuglene - dannes af og består af. Og i sommerfuglenes kolorerede skikkelse gør farvestøvet den mangefarvede regnbue til jordens sommerfugl „i jordens egen drømmesynske sfære“. Både støvet, sommerfuglene og regnbuen er gennem hele sonetkranen metonymisk forbundne af farverigdommen. Og dette farveflor skaber og bliver jordens sommerfugl, jordens billede eller et billede på jorden. I denne metaforisk meget komplicerede proces dannes en ny form ud af støvets formløse mangfoldighed, „et digt som nældens takvinge kan bære“. Et digt, som bliver et billede på eller beskrivelse af jorden og universet. Når der herefter står „Jeg ser, at støvet løfter sig en smule, /de stiger op, planetens sommerfugle.“, så kobles der både frem til mestersonetten og tilbage til første sonet, og i begge tilfælde stiger sommerfuglene op til og op med et digt, nemlig *Sommerfugledalen*.

Hermed er vi nået frem til mestersonettens sidste terzet, hvor vi skal have svaret på, hvem der fortryller mødet med sommerfuglene; et svar, som vi ikke har fået i de øvrige sonetter. For det er nemlig døden selv. Hvor det i de tilgrundliggende sonetter var jeg'et, som fra sommerfuglevingen så døden an, er forholdet her vendt om. Og hvor sommerfuglene hidtil primært har været forbundet med livets farverige former, kunsten og dens former, forbindes de her med døden og dennes opløsning af former. Som qua sommerfuglenes forbindelse til den underjordiske formop-

løsende mangfoldighed hele tiden har været implicit inkluderet i deres metaforicitet, men som først ekspliciteres nu.

Dødens indskrevethed i sommerfuglene, billederne og dermed kunsten bevirker, at billederne på trods af deres illusoriske karakter alligevel bliver fortryllende. At de alligevel må forsøge at tale om virkeligheden, fordi kunsten skrives op mod dødens virkelighed, hvorfor billederne og kunsten måske bliver det eneste sted, hvor virkeligheden kan gives evighed. Derfor bliver den provisoriske sammensmeltning af ord og fænomen nødvendig, hvor indbildt den så end er. *Sommerfugledalen* bliver derfor både en pegen på sig selv som tekst og et billede på eller en handlen om verden, en måde at tænke verden på.

Dette arbejde med forholdet mellem metaforer og fænomener aflejres for læseren helt ned i sonetkransens ordvalg, hvor mængden af mere eller mindre kendte og eksotiske sommerfuglenavne er overvældende. Pointen er dog, at ikke alle navnene refererer til virkelige sommerfugle, samtidig med at teksten på ingen måde gør opmærksom herpå, tværtimod. Allerede første sonets omtalte „som sort Apollo mnemosyne, / som ildfugl, poppelfugl og svalehale“ udstikker problematikken, men den findes eksempelvis også i tredje sonets „op stiger Morfeus, dødninghoved, alle“, hvor Morfeus viser sig ikke at være en sommerfugl. Kun hjælp fra et entomologisk opslagsværk kan sætte en skelnen mellem reelle sommerfugle og mere rene metaforer, som ellers smelter fuldstændigt sammen.

III

Sommerfugledalen kredser altså på mange niveauer om formløsheder, former og metamorfoser. Om de former, der træder frem af formløsheden, for derefter at undergå forandringer indtil de opløses i nye formløsheder. I både livet og døden, kærligheden og kunsten.

Sommerfuglene fremstår - også i tekstens selvbevidsthed - som billeder på disse metamorfoser, både som dyr og som metaforer. Deres væsen og betydning forskydes og forvandles under hele det fragmenterede forløb. Men i mestersonetten synes billederne at stabilisere sig, både bogstaveligt og metaforisk at ind-

træde i en dødsagtig stivnen. Retrospektivt har sommerfuglenes relation til døden været antydet gennem deres forbindelse til det underjordiske, men her står det for første gang eksplicit og utvetydigt.

Som tidligere nævnt kan de to sidste verslinier - hvor den afgørende konklusion falder - ikke skanderes jambisk uden at frembringe et støjende modløb i forhold til prosodien. Kun en trokæisk skandering skaber medløb.⁶ Men hvad enten man vælger jamben eller trokæen, brydes den jambisk funderede rytme, som er kransens forlæg. Per Aage Brandt har argumenteret for, at medløbet trommer som begravelsesmusik, at døden taler i digtet, når metrikken tromler frem, mens intonationens overdøvelse af metret skaber en støj, som lader det levende tale.⁷ Modløbet i mestersonetten lader altså det levende tale præcis dér, hvor dødens stivnen ellers indtræder.

Den samme paradoksalitet kan i forskudt form findes i dialektikken i sonettens form. Walter Mönch fremhæver sonettens både indre og ydre, kompositionelle og strofiske to-delning i kvartetter og terzetter som et af dens væsentligste karakteristika; en visualitet som akustisk modsvares af en tilsvarende deling i rimene, idet de to strofeformer aldrig må dele rim. Denne forening af visualitet og akustik beskriver Mönch som et paradoks, hvor arkitektur bliver musik, hvor statik og dynamik, stivnen og bevægelse forenes.⁸ I *Sommerfugledalen* findes en sådan visualitet i den tematiske kredsen om billederne og farverne og i gentagelsen af sonetternes stramme og visuelle strofiske harmoni. Mestersonetten giver høresansen en tilsvarende stor betydning. Ørets døve ringen er tidligere blevet læst som en udelukkelse af den ydre verden, men i nærværende sammenhæng kan den umulige konstruktion forstås bogstaveligt; som en umulighed, der blot producerer støj. Støj, fordi det er en ringen, men også fordi ordsammensætningen er uforståelig og ulæselig. Og det er denne støj, som også findes i ørets svar: modløbet i de efterfølgende vers frembringer en tilsvarende forstyrende støj.

Det akustiske vokabular findes enkelte andre steder, blandt andet den kredsen om billedernes illusoriske karakter, som findes i beskrivelsen af nattergalens sang (XI) og i jeg'ets forbereden

sig på mødet og samtalen med døden (XIII), hvorved det lydlige aspekt implicit får tildelt en voksende betydning i denne problematik. Samtidig stiger også antallet af de vers, som volder store eller små problemer med den jambiske skandering i sidste halvdel af kransen (otte vers i de første syv sonetter mod sytten i de følgende, hvis de tre vers i mestersonetten medregnes). Så med afsæt i det lyd-forstyrrende rimbrud i syvende sonet vokser sonetkransens støj. Jo tættere sonetterne skriver sig ind på den stivnende afslutning, jo mere metrisk og rytmisk støj frembringer de.

Denne fokuseren på musikken og akustikken skal ikke forstås som en direkte modsætning til billedernes visualitet. Der er snarere tale om to forskellige sprog, som skriver sig ind i hinanden, hvilket billedannelsen kan vise. For metaforene organiserer sig ikke symbolsk i *Sommerfugledalen*. Selv om de er tematisk forbundne, kan de snarere samles i endnu et komplekst billede fremfor en afkodelig enhed. Sonetkransen som form kan forskyde de enkelte strofers funktion, fordi den enkelte sonet ikke får, hvad Mönch kalder „Geschlossenheit und Selbständigkeit“.⁹ Hos Inger Christensen findes denne lukkethed og selvstændighed dog delvist, for den enkelte sonet fremstiller et billede af sommerfuglenes metaforiske væsen og funktion, men dette forskydes eller omvendes direkte i de følgende sonetter. Et billede opstår, flyder videre, et nyt opstår og så videre. Metaforene flyder som musik uden forankring i et fast punkt eller billede, for sommerfuglenes metaforicitet består jo i at være billede, at være metaforer for metaforer. Og endelig udsender de enkelte sommerfugles navne forskellige betydninger, som igangsætter diverse betydningsspil - eksempelvis udsender „dødningehoved“ ikke samme konnotationer som „tidselfugl“ eller „terningfugl“. Alt i alt en strømmende billeddannelse, som skaber bevægelser i den enkelte sonet, mellem sonetterne indbyrdes og i forholdet til mestersonetten. Der opstår en visuel støj i billedannelsens fluktueren mellem statik og dynamik. Indtil mestersonettens tilsyneladende endelige, men faktisk tvetydige fastlåsning af billedet i døden.

Sonetkransen søger at gribe og begribe verdens billede som en harmonisk form, men undervejs skrider fastholdelsen af billederne, således at den begrænsede form destrueres af billeddannelsens ubegrænsethed. Selv der, hvor billederne tilsyneladende stivner, indsættes en sproglig eller metrisk støj, som forstyrrer denne fastlåsning. Når kunsten eksplicit skrives op mod dødens billede, opstår livets talen og muligheden for samt nødvendigheden af at sammensmelte ord og fænomen. For igennem denne tilstræbte stoflighed at kunne tale om eller skabe billeder af livet, døden, kærligheden - for at lade livet tale i døden og døden i livet.

Sommerfugledalen fremtræder således som et på mange niveauer utæmmeligt spil mellem liv og død, bevægelse og stivnen, mellem formers dannelse, forvandling og opløsning. Det opstår i et dirrende og uadskilleligt samspil mellem metrik, semantik, metaforik og stram, harmonisk form. I 'systemdigteren' Inger Christensens sonetkrans, hvor systemet har blik for både det statiske og forvandlingen.

Noter

¹ Sonetkransens oprindelse synes usikker. Man har næsten siden sonettens oprindelse sammensat sonetter i forskellige cykliske kompositioner, men ifølge Walter Mönch (i *Das Sonett* Heidelberg 1955) kendes kransen tilsyneladende i 1600-tallets Tyskland, og Mönch citerer italieneren G. M. Crescimbeni (1663-1728) for at opregne de her skitserede formkrav, mens G. von Wilpert i *Sachwörterbuch der Literatur* blot bruger tidsangivelsen „In neuerer Zeit...“

² Paul Oppenheimer *The Birth of the Modern Mind: Self, Consciousness, and the Invention of the Sonnet* New York, 1989.

³ Oppenheimer, p. 189. Oppenheimer citerer i citatet Georgis Harmonia Mundi.

⁴ At læse Dantes eller hans samtidiges sonetter ud fra denne synsvinkel kunne nemt blive en øven vold på det historiske aspekt, men *Sommerfugledalen* er et moderne kunstværk og besidder derfor en moderne erfaringshorisont.

⁵ I hvert fald for Erik A. Nielsen, som i et essay om *Sommerfugledalen* af-

skriver betegnelsen 'system' i forbindelse hermed: „For det problematiske ved at bruge fænomenet system som metafor for formarbejdet i en kunstnerisk tekst er jo, at det associerer til noget lukket og statisk defineret. (...) Systemet har ikke blik for forvandlingen, men for strukturen.“, „Sorgens Symmetri“ in *Spring* nr. 1, 1991.

⁶ En uddybning af henholdsvis modløb og medløb kan findes i Per Aage Brandt „Metriske meditationer“ in *Passage* nr. 11/12 1992.

⁷ Foredrag holdt under seminaret „Lyriske Formspil“, 17/9 - 1993.

⁸ *Das Sonett*, pp. 33-41.

⁹ *Das Sonett*, p. 38.

