

RETORIKK OG ROMSKAPELSE: UTSIGELSESHANDLINGEN I JOHANN WOLFGANG VON GOETHE'S «WANDRERS NACHTLIED II» OG RAINER MARIA RILKES «HERBST»

Rolf Gaasland

Sammendrag

Denne artikkelen er opptatt av hvordan den som taler i Johann Wolfgang von Goethes «Wandrers Nachtlied II» og Rainer Maria Rilkes «Herbst» best kan forstås. Den tar sitt utgangspunkt i observasjonen av at utsigelseshandlingene i de to diktene kombinerer en retorisk funksjon med en romskapende funksjon, og at begge funksjonene deltar i diktens organisering som kommunikativ handling på avgjørende måter. Min konklusjon er at forventningene om det følsomme lyriske jeget og den sublime naturen som vi ofte møter romantiske dikt med, motsies av måten utsigelseshandlingen er utformet på i disse to diktene, som begge er forbundne med nettopp den romantiske litterære tradisjonen.

Nøkkelord

Lyrisk subjekt, utsigelsesinstans, retorikk, romskapelse, Goethe, Rilke.

Abstract

This article attempts to make sense of the utterer in Johann Wolfgang von Goethe's «Wandrers Nachtlied II» and Rainer Maria Rilke's «Herbst». It starts from the observation that the utterance in both poems combines a rhetorical function with a space-creating function, and that both functions participate in the poem's organization as a communicative act in decisive ways. My conclusion is that the expectations romantic poems arouse in us, those of the sensitive lyrical subject and the sublime nature, are contradicted by the way in which the act of utterance is designed in these two poems, both of which are closely related precisely to the Romantic era.

Keywords

Lyrical subject, the utterer, rhetoric, space-creation, Goethe, Rilke.

Innledning

I denne artikkelen skal jeg undersøke to dikt som begge har forbindelser til den romantiske tradisjonen i dikteteksten, nemlig Johann Wolfgang von Goethes «Wandrers Nachtlied II» og Rainer Maria Rilkes «Herbst». Jeg skal nærmere bestemt undersøke hvordan den som taler i diktene, og som det er en viss tradisjon for å kalle det lyriske jeg, best kan forstås. Mitt første poeng er at «lyrisk jeg» eller «lyrisk subjekt» er dårlige valg som standardbetegnelser for den som taler i dikt. Problemet er at adjektivet lyrisk ikke utelukkende viser til sjangeren lyrikk (og dens opprinnelse som sang til akkompagnement av lyre), men også til en bestemt språklig kvalitet: Den som uttrykker seg på lyriske måter gir uttrykk for følelser eller stemninger. Jeg skal derfor i stedet benytte det mer nøytrale ordet *utsiger* om den instansen som fører ordet i dikt. Det underliggende metode-poenget er at det er uheldig å velge begreper som forutsetter det vi bør overlate til tekstundersøkelsen å avgjøre. Ved å velge begrepene *utsiger* og *utsigelse*

overlater vi til den enkelte undersøkelsen å avgjøre om adjektivet *lyrisk* er en treffende karakteristikk av utsigelsen.¹

Utsigelseshandlingene i Goethes og Rilkes dikt kan nok oppfattes som lyriske, de er for eksempel begge versifiserte, men de har også to andre kvaliteter som fortjener oppmerksomhet og som etter mitt syn svekker inntrykket av at utsigerne er opptatt av å gi uttrykk for følelser og stemninger. For det første er det påfallende at begge utsigelseshandlingene fremstår som nøyte utarbeidede og velformede resonnementer som fremføres i den hensikt å overbevise noen om noe. Utsigerne befinner seg i så måte i retorikerens situasjon. For det andre er det påfallende at de ikke bare er formet som resonnementer, men også, og i samme bevegelsen, lar verdener komme til syne. I Goethes og Rilkes dikt er den retoriske og den romskapende funksjonen flettet sammen i én og samme utsigelseshandling.

Utsigelseshandlinger som kombinerer retorikk og romskapelse er ikke enestående for disse to diktene. De kan gjenfinnes i ulike varianter både i de aller eldste diktene, Sapfos «Til Afrodite» og Alkaios' «Fragment 347» er gode eksempler, og i mye moderne lyrikk, for eksempel i Tomas Tranströmers og Steinar Opstads dikt. Disse aspektene, og da særlig det romskapende aspektet, kan likevel knapt sies å høre med til det en vanligvis undersøker når dikt skal tolkes. En målsetning med denne artikkelen er å vise hvilken sentral rolle akkurat denne typen utsigelseshandling, der det retoriske og det skapende er flettet sammen, kan spille for forståelsen av diktet som helhet.

Jeg skal mer spesifikt vise hvordan de to utsigelseshandlingene deltar i diktens organisering som kommunikativ handling. Jeg har lagt til grunn den hermeneutiske forestillingen om at en litterær tekst kan betraktes som en kommunikativ handling fra forfatterens hånd – «en språklig handling som er i sentrum i en kommunikasjonssituasjon» (Greve 2008, 297). I essayet «Det hermeneutiske problems universalitet» omtaler Hans-Georg Gadamer dette som en grunntanke innenfor denne tradisjonen som han selv i høy grad har vært med å gi en moderne utforming: «Dette er i realiteten det hermeneutiske urfenomen: at det ikke finnes noen mulig ytring som ikke kan – og må – forstås som svar på et spørsmål» (Gadamer 2003: 61).

En konklusjon vil være at utsigelseshandlingene bidrar på avgjørende måter til utformingen av det «svaret» diktene som helhet gir på sine respektive «spørsmål». Det hører med til denne konklusjonen at naturen i disse diktene ikke fremstår som sublim objekter som vekker utsigernes følsomhet på overveldende måter, slik en kunne forvente i dikt som har forbindelser til den romantiske tradisjonen. Tvert imot, ved å ta med i betraktning at naturbildene i disse diktene frembringes av utsigernes skapende handlinger, som også er resonerende handlinger, får vi syn for at de snarere inngår som en del av den kuren diktene anbefaler mot den type følsomhet som har form av sjelekvaler. I denne forstand er diktene mer verdensvendte enn innadvendte og mer besinnede enn følsomme.

¹ Det er forøvrig heller ikke opplagt at begrepet forteller er et godt valg som standardbetegnelse for den som taler i romaner og noveller. I såkalt homodiegetiske narrative fiksjoner er det ikke uvanlig at den fortellende språkfunksjonen har et retorisk siktemål. Den lille romanen *Lazarillo de Tormes* (1554) er et klassisk eksempel. Den som taler, Lazarillo, forteller riktignok sin livshistorie til «Deres nåde», men romanen ville vært dårlig forstått dersom vi ikke også anerkjenner at han gjør det for å overtale sin overordnede til å vise nåde i en vanskelig livssituasjon.

Skriften på veggen

I 1780 forfattet Goethe en nattviser som han risset inn på veggen av en jakthytte på fjellet Kickelhahn. Foranledningen til diktet skal ha vært at Goethe denne dagen hadde gjennomført en serie administrative møter i Ilmenau, byen ved foten av Kickelhahn. I et brev til sin venninne Charlotte von Stein uttrykker han lettelse over endelig å kunne gå til ro i jakthytten etter en lang dags virke i det han oppfattet som en urban ødemark fylt av klagende, kravstore og forvirrede mennesker (Richard 2020).

Selv om nattvisen, kjent som «Wandrerers Nachtlied II», er skrevet i den fasen av tysk romantikk som kalles Sturm und Drang, fremstår den ikke som særlig stormfull, snarere som enkel og meditativ:

Über allen Gipfeln
Ist Ruh,
In allen Wipfeln
Spürest du
Kaum einen Hauch;
Die Vögelein schweigen im Walde.
Warte nur, balde
Ruhest du auch.²

Diktets hovedmotiv er tilsynelatende en sublim ur-situasjon: Det lille, følsomme mennesket stilt overfor den mektige naturen. Men det er også påfallende at dette mennesket befinner seg i retorikerens situasjon: Han prøver å overbevise noen om noe, og for dette formålet fremfører han et resonnement som er gitt en lyrisk kvalitet gjennom versformen og faller i to faser. En beskrivelse av naturen leder til en forutsigelse formulert som et løfte og adressert til et du: «Warte nur, balde/Ruhest du auch». Resonnementet fremstår på denne måten som en variant av den formelen man ofte tilskriver sonetten som sjanger – demonstrasjon leder til konklusjon:

- A: Tilstanden i naturen. Versene 1–6
- B: Løftet. Versene 7 og 8

Det hører imidlertid med til denne beskrivelsen at både den som snakker og det som sies presenteres for oss som et produkt av Goethes skapende handling. Goethe har skapt bildet av et snakkende menneske som gir inntrykk av å befinne seg i et naturlandskap idet ettermiddag går mot kveld. Diktet har det til felles med dramaet at det ikke har en forteller, men er bygget opp rundt en scene med et (språk-)handlende menneske. Dette mennesket, som ikke er gitt noe navn, henvender seg til et «du» som heller ikke er gitt noe navn. Vi kunne kanskje si: Goethe har

² Hartvig Kirans norske gjendiktning lyder slik: «Over alle tindar/er ro./Og alle vindar/høyrest no/knapt som eit søg./Små fuglen blundar så varleg./Vente no! Snarleg/kviler du òg». Både den tyske og norske versjonen er hentet fra Haarberg og Skei 2002: 150–151.

skapt en dialog der vi bare «hører» den ene samtalepartnerens bidrag. I denne forstand inngår det resonnerende mennesket i Goethes skapende handling, og i denne forstand er det kunstverket, og ikke utsigeren i kunstverket, som «snakker» til oss lesere.

Det kan hende at den scenen vi presenteres for i «Wandrerers Nachtlid II» kan ses som en respons på den travle og etter sigende frustrerende dagen i Ilmenau, men det ville vært rart å ikke også se denne nattvisen som en respons på den nattvisen Goethe skrev fire år tidligere og som bærer mer preg av stormfulle følelser. Goethe inviterte også selv til å se de to nattvisene i sammenheng med hverandre ved å plassere den andre ved siden av den første og titulere den «Ein Gleiches» da diktene første gang ble trykket i en samleutgave i 1815.

Den første nattvisen, kjent som «Wandrerers Nachtlid I», er utformet som en bønn til han som «von dem Himmel bist», formulert av en utsiger som beskriver seg selv som «doppelt elend» – plaget av «Schmerz und Lust». Han ber om «Süße[n] Friede»:

Der du von dem Himmel bist,
Alles Leid und Schmerzen stillest,
Den, der doppelt elend ist,
Doppelt mit Erquickung füllest,
– Ach, ich bin des Treibens müde,
Was soll all der Schmerz und Lust? –
Süßer Friede,
Komm, ach komm in meine Brust!³

Presenterer dette diktet oss også for en scene? Ja, i den forstand at vi gis et bilde av et menneske som ber til han som «von dem Himmel bist». Dette bildet avslører ikke hvem det snakkende mennesket er eller hvor vedkommende befinner seg, men avslører til gjengjeld adressatens identitet.

Det er påfallende at det problemet som presenteres i den første nattvisen kan se ut til å ha fått sin løsning i den andre: Bildet av det fortvilte mennesket som ber om «Süße[n] Friede» har fått sitt svar i form av bildet av det mennesket som gir løfte om «Ruh». De to diktene ser dermed ut til å ha et felles anliggende, nemlig de menneskelige lidenskapene som hadde en særlig aktualitet for den unge Goethe, som på 1770-tallet var en del av Sturm und Drang-bevegelsen. «Wandrerers Nachtlid I» snakket, i likhet med romanen *Die Leiden des jungen Werthers* (1774), inn i denne følsomhetskultens opptatthet av lidenskapene og kritikk av opplysningstidens fornuftsdyrking (og franskklassisismens regeltyranni).

Hva ligger i utsigerens løfte om hvile? Det ser ut til at resonnementets intenderte virkning på mottakeren er en form for beroligelse, men hva hvis hvile er en eufemisme for død? Da Dorothe Engelbretsdotter vel 100 år tidligere publiserte sin nattvis, sin «Aften-Sang» (1677) der hun sier at «Det gaar ad den mørke Nat», så snakket hun om døden, og hun gjorde det med

³ Den siterte utgaven er hentet fra Trunz 1964: 142. Richard Stokes' engelske gjendiktning lyder som følger: «You who come from heaven,/Soothing all pain and sorrow,/Filling the doubly wretched/Doubly with delight,/Ah, I am weary of this restlessness!/What use is all this joy and pain?/Sweet peace!/Come, ah come into my breast!»

lengsel i visshet om at hun «til Herlighed opstaar» (Haarberg og Skei 2002, 128-129). Gjør Goethe det samme i sin nattvise?

Det er ikke uvanlig å lese Goethes dikt som et dikt om døden som nærmer seg. Goethe leste det antakeligvis selv slik da han, femti år senere og syv måneder før sin egen død, vendte tilbake til jakthytten på fjellet Kickelhahn:

Goethe read the poem and seemed to be deeply moved. Very slowly he took his white handkerchief from his dark-brown, long frock coat, dried his tears and repeated slowly and wistfully: 'Yes, just wait, soon you too will be at peace.' Then he was silent for a moment, glanced once more through the south window at the beautiful view of the woods towards Stützerbach and then said, turning to Mahr, 'Now we want to go!'. (Richard 2020)

Det er imidlertid langt fra opplagt at Goethe skapte diktet som et dødsdikt femti år tidligere. Kan diktet selv hjelpe oss til å avgjøre spørsmålet? Etter mitt syn byr det resonnementet utsigeren fremfører på problemer for eufemisme-hypotesen, samtidig som det hjelper oss til en annen forståelse av roen og hvilen. For å se dette bedre må vi ta med i betraktningen at utsigerens resonnement ikke bare formulerer et løfte, men også har et romskapende aspekt. Det skaper et bestemt bilde av den naturen utsigeren er situert i: fjelltoppene, skogen og fuglene. Resonnementet er ikke bare selv en del av en skapt scene; det er samtidig en skapende handling der topografien i naturbildet også gjenspeiler seg i måten hovedmotivene er ordnet på i forhold til hverandre i diktet.

Motivmessig arbeider diktet seg ned langs en akse som går fra himmelen til jorden. I de to første versene er roen «über allen Gipfeln»: over alle tinder. I de tre neste anes den i tretoppene: «in allen Wipfeln».⁴ I sjette vers omfatter den småfuglene som blunder i trærne, og til slutt, lyder løftet, vil den også omfatte mennesket på jorden. Denne aksen går også, og samtidig, fra mineralriket, via vegetasjon og dyr til mennesket. Vi kan avbilde denne komposisjonen slik:

- A: Tilstanden i naturen. Versene 1–6
 - A1: Fjellene. Versene 1 og 2
 - A2: Tretoppene. Versene 3 og 4
 - A3: Fuglene. Vers 6
- B: Løftet (mennesket). Versene 7 og 8

Denne organiseringen av utsigelsen er, som vi skal se, innvendig forbundet med logikken i resonnementet. Det resonnementet vi står overfor kjennetegnes ved at konklusjonen har form av en forutsigelse, og at forutsigelsen baserer seg på observasjonen av et utvalg lignende tilfeller. Overbevisningskraften i denne typen induktive prediksjoner hviler på forutsetningen om at de som beskrives i eksemplene tilhører samme gruppe som den prediksjonen gjøres gjeldende for. I dette diktet er det de tre observasjonene av roen som senker seg i den naturlige

⁴ I Hartvig Kirans gjendiktning er ikke tretoppene («Wipfeln») nevnt. Tretoppenes eksistens er i stedet antydnet ved den knapt hørbare lyden vinden lager i dem.

verden som gir autoritet til løftet om at roen også skal omfatte mennesket i naturen. Resonnementet forutsetter på denne måten at mennesket ikke bare befinner seg *i* naturen, men også er en del av *scala naturae* – naturens store kjede av værende ting.

Det ligger med andre ord i dette resonnementet at det er naturens ro som skal omfatte det mennesket som er en del av naturen. Det betyr at dersom den roen som forespeiles mennesket skal forstås som en eufemisme for død, må også naturens ro oppfattes som det. Å oppfatte roen i naturen som en eufemisme for død er en mulighet, men det etterlater oss med et mer usannsynlig scenario, nemlig at diktet beskriver en form for altomfattende død. En mer sannsynlig tolkning vil være at den roen det er tale om tilhører døgnets syklus heller enn livsløpets syklus: Det er den roen som senker seg idet ettermiddag går mot kveld. På denne måten formidler diktet at kuren for det mennesket som er brakt i ubalanse av sjelens lidenskaper ikke er å beherske følelser med fornuft, men å erfare sin egen natur som innfelt i den store naturens rytme. Hvis universet kunne erfare sin egen helbredende kraft, sier Goethe et sted, ville det frydet seg:

Wenn die gesunde Natur des Menschen als ein Ganzes wirkt, wenn er sich in der Welt als in einem großen, schönen würdigen Ganzen fühlt, wenn das harmonische Behagen ihm ein reines, freies Entzücken gewährt, dann würde das Weltall, wenn es sich selbst empfinden könnte, als an sein Ziel gelangt, aufjauchzen und den Gipfel des eigenen Werdens und Wesens bewundern. (Kürschner 1884, 42)⁵

De to diktene fungerer på denne måten som replikker i det som fortøner seg som Goethes samtale med seg selv om de menneskelige lidenskapene: Bildet av det ubalanserte mennesket besvares med bildet av det mennesket som ser seg selv som omfattet av den store naturens ro. Det mennesket som ber om fred i «Wandrer's Nachtlid I» er, kan vi forestille oss, det mennesket som har falt ut av naturens store kjede av værende ting og som bringes hjem i «Wandrer's Nachtlid II». På denne måten, med hele seg og med løfte om helbredelse, fyller Goethes skapende handling, som inkluderer utsigerens resonnerende og skapende handling, det rommet «Wandrer's Nachtlid I» åpnet.

Skriften på gravsteinen

«Herbst» ble skrevet og første gang publisert i 1902. Det ble senere publisert i diktsamlingen *Das Buch der Bilder* i 1906. Rilke er blitt kalt både mystiker, symbolist og modernist. Akkurat dette diktet har også angivelig vært brukt som innskrift på gravsteiner i tyskspråklige land. Det er dermed god grunn til å anta at dette diktet, i motsetning til «Wandrer's Nachtlid II», faktisk snakker om døden selv om døden ikke nevnes ved sitt rette navn. Det er gjennom den fysiske verdens lover – tidens gang og tyngdekraften – døden kommer til syne i dette diktet:

⁵ I William Lindemans engelske oversettelse: «When the healthy nature of man works as a whole, when he feels himself in the world as though in a great, beautiful, worthy, and precious whole, when his harmonious sense of well-being imparts to him a pure, free delight, then the universe, if it could experience itself, would, as having achieved its goal, exult with joy and marvels at the pinnacle of its own becoming and being» (sitert fra Steiner 1985: 49).

Die Blätter fallen, fallen wie von weit,
als welkten in den Himmeln ferne Gärten;
sie fallen mit verneinender Gebärde.

Und in den Nächten fällt die schwere Erde
aus allen Sternen in die Einsamkeit.

Wir alle fallen. Diese Hand da fällt.
Und sieh dir andre an: es ist in allen.

Und doch ist Einer, welcher dieses Fallen
unendlich sanft in seinen Händen hält.⁶

Som i Goethes dikt kan det se ut til at vi presenteres for et lyrisk jegs sublime erfaring ikke bare av naturen, men av kosmos. Men også utsigeren i Rilkes dikt befinner seg i retorikerens situasjon. Han vil overbevise noen om noe ved hjelp av et resonnement som også i dette tilfellet er versifisert: Et jambisk pentameter, en nesten regelmessig strofeform og to kiastiske rim hvorav det ene er uregelmessig. Atle Kittang og Asbjørn Aarseth har på en overbevisende måte vist hvordan både rimmønsteret, metrikken og repetisjonen av nøkkelordet «fall» bidrar til å fremheve betydningsnyanser og stemninger i diktet (Kittang og Aarseth 1998). Diksjonen bidrar på denne måten til diktets samlede meddelelsesverdi. Og som i Goethes dikt faller utsigerens resonnement i to faser. Demonstrasjon etterfølges av konklusjon, og konklusjonen fortøner seg denne gangen som en form for trøst. Begge diktene arbeider dessuten med forestillingen om at det som gjelder for allnaturen også gjelder for mennesket.

Men forskjellene mellom de to resonnementene er også tydelige. Resonnementet til Goethes utsiger er som vi har sett organisert som en induksjon som ender i en prediksjon. Rilke viser, som Goethe, til eksempler fra naturen, men disse leder i dette tilfellet til en generalisering heller enn en prediksjon. Det vil si, i løpet av de tre første strofene utvikles det resonnementet som sier at det som gjelder for bladene på trærne og kloden på himmelen (strofene 1 og 2), gjelder for oss alle (strofe 3). Denne induktive generaliseringen er reproduisert i miniatyr internt i strofe 3: Det som gjelder for «Diese Hand» gjelder for «allen». I siste strofe presenteres vi imidlertid for unntaket fra generaliseringen: Det finnes én som ikke faller (strofe 4).

Vi kan fremstille denne komposisjonen slik:

- A: Fallets realitet. Strofene 1-3
 - A1: Fallet i det naturlige universet. Strofene 1 og 2

⁶ I Hartvig Kirans norske gjendiktning: «Sjå lauvet falle, falle som om vind/bar folna blad or fjerre himmelhagar;/i tagal nekting fell dei oss til fote.//Og alle netter fell vår tunge klote/or alle stjerner i si einsemd inn.//Slik fell vi alle. Denne handa fell.//Og sjå dei andre her: det er i alle.//Og endå er der Ein, som dette fallet/uendes vårt i sine hender held». Både den tyske og den norske versjonen er hentet fra Haarberg og Skei 2002: 228–229.

- A1a: Fallet i naturen (løvet). Strofe 1
- A1b: Fallet i universet (kloden). Strofe 2
- A2: Alles fall. Strofe 3
- B: Den ene som holder fallet. Strofe 4

Er utsigeren i «Herbst» også plassert i naturen, i et høstlandskap? Har Rilke skapt en scene, slik Goethe gjorde i sitt dikt? Både ja og nei. Utsigeren befinner seg et sted, men kanskje ikke i naturen, slik Goethes utsiger gjorde. I Rilkes dikt fortøner ikke utsigeren seg først og fremst som en som sanser naturen. Han fremstår som en som gjenkaller erfaringer av naturen – hvordan løvet faller fra trærne og hvordan kloden faller inn i mørket – og som deretter forestiller seg den Ene som holder fallene i sine hender. I vers seks kan vi imidlertid ane at også Rilkes utsiger er situert, ikke i et naturlandskap, men kanskje ved skrivebordet. I dette verset, der utsigeren betrakter sin egen hånd («Diese Hand da fällt»), er erindring og forestillingsevne erstattet med sansning.

I likhet med «Wandrer's Nachtlied II» er altså Rilkes dikt produktet av en skapende handling som gir oss bildet av et snakkende menneske som henvender seg til et ikke nærmere identifisert «du» («Und sieh dir andre an»). Også Rilkes utsiger lar oss se en handlingsverden som ligner på den vi så i Goethes dikt: En kjede av «aktører» plassert langs en akse som strekker seg fra hagen via kloden til himmelen. Og som i «Wandrer's Nachtlied II» former utsigelsen Rilkes dikt på en bestemt måte. Mens Goethes handlingsverden manifesterte seg som en rettlinjet akse fra himmel til jord, har Rilkes utsiger organisert motivene på en annen måte.

Det første som er verdt å legge merke til, er at den fysiske verdenen fremstår som innrammet av det himmelske. Allerede i diktets første strofe introduseres forestillingen om det himmelske i en lignelse: «Die Blätter fallen, fallen wie von weit,/als welkten in den Himmeln ferne Gärten». I diktets siste strofe stilles vi overfor forestillingen om Gud i himmelen. Dernest kan vi legge merke til at i den delen som beskriver fallene – første, andre og tredje strofe – er kloden stilt i midten. Den er flankert av sine «beboere»: trærne på den ene siden (første strofe) og menneskene på den andre (tredje strofe). Til sammen beskriver de tre strofene tre sykluser: Døgnet's syklus i midten («in den Nächten»), flankert av årstidene («Die Blätter fallen») og menneskelivets («Diese Hand da fällt») sykluser.

Hvilket anliggende gir mening til Rilkes dikt? Og i hvilken forstand er diktets fremstilling av handlingsverdenen og organiseringen av motivene i diktet eventuelt forbundet med den konklusjonen diktets resonnement munner ut i? Jeg oppfattet Goethes dikt som en respons på det fortvilte menneskets bønn om fred i «Wandrer's Nachtlied I». I Rilkes dikt er det annerledes i den forstand at diktet selv gir uttrykk for hva det responderer på. Det er den induktive generaliseringen som ender i konstateringen av dødens realitet og uunngåelighet som krever en respons. At denne «naturloven» krever en form for trøst, understrekes særlig av den desillusjonen som formidles av de to besjelingene: Løvet «fallen mit verneinender Gebärde» og kloden faller «in die Einsamkeit». I dette diktet er altså det anliggendet diktet responderer på gjort til en del av det skapte. Samtalen foregår ikke mellom to dikt, men internt i dette ene.

Det er imidlertid ikke åpenbart hva trøsten består i selv om den er formulert som en konklusjon i diktet. Hva betyr det nærmere bestemt at der er «Einer, welcher dieses Fallen/unendlich sanft in seinen Händen hält»? Utsikten til å bli ivaretatt i fallet er uten forbehold –

den krever ingenting av oss – men hva betyr det å bli ivaretatt og hva gir autoritet til løftet? I motsetning til utsigeren i Goethes dikt kan ikke utsigeren i Rilkes dikt gi et løfte basert på egen erfaring. I Rilkes dikt gir den erfaringsbaserte kunnskapen – kunnskapen om fallets realitet – tvert imot grunnlag for uro.

Som i Goethes dikt formidles også dette diktets respons på flere måter enn den vi kan lese ut av konklusjonen på et resonnement, og som i Goethes dikt deltar det romskapende aspektet ved utsigelsen i denne bestrebelsen. I Rilkes dikt kan vi se at den samme delen av diktet som gir eksempler på dødens realitet også og samtidig formidler en trøst. Eksempelene i diktets tre første strofer har denne doble funksjonen. De skal overbevise oss om dødens realitet i alle deler av tilværelsen, men samtidig la oss se oss selv som en del av et større fellesskap. Ingen faller alene i dette diktet. Alle de som faller fremstår både som deler av én og samme globale orden og av hver sin lokale orden: Løvet tilhører treet som igjen tilhører hagen; hånden tilhører mennesket som igjen tilhører kloden; kloden tilhører stjernehimmelen. Vi er ikke alene om å falle, vi deler skjebne med allnaturen, alt fra bladene på trærne til kloden på himmelen. Det ligger en trøst i forestillingen om felles skjebne.

Det er dessuten verdt å merke seg at utsigeren i denne (demonstrasjons-)delen snakker om døden på en måte som inkluderer forestillingen om nytt liv. Det gjør han ved å la oss se alle de fallende som innfelt i hver sine sykluser. Forestillingen om løvet som visner om høsten hviler på forestillingen om årstidenes syklus, og rommer dermed også forestillingen om løvet som spretter om våren. Forestillingen om kloden som faller inn i mørket om natten hviler på forestillingen om døgnets syklus, og rommer dermed også forestillingen om dagen som skal komme.⁷ Og forestillingen om hånden som faller hviler på forestillingen om menneskelivets syklus. Rommer den også en forestilling om nytt liv? Er det i så fall forestillingen om at menneskene lever videre selv om enkeltmennesket dør, slik dager fortsetter å komme selv om hver dag også faller inn i mørket? Eller er det forestillingen om enkeltmenneskets gjenoppstandelse til evig liv? Det er ikke lett å avgjøre med sikkerhet ut fra diktet alene, men den induktive generaliseringen som forbinder mennesket med allnaturen, inviterer mest til førstnevnte tolkning.

Hvis denne tolkningen har noe for seg, kan vi ane hva det kan bety at fallet holdes i Guds hender og hva som gir autoritet til denne overbevisningen. Fallet fremstår i dette diktet som innebygget i den allnaturen som mennesket er en del av, men det gjør også nåden. I diktets tre første strofer kan vi ane den i form av den impliserte forestillingen om nytt liv som ligger i motivenes sykliske natur; i fjerde strofe gir den seg til kjenne som den Enes hender. Denne Ene er vi derfor ikke bare henvist til å tro på; vi erfarer hans hender når årstidene vender fra vinter til vår, når natten blir til dag og når nye generasjoner fødes. Like sikkert som at alle ting faller, er det at livet lever videre.⁸

⁷ Selv om fallet gjennomgående fungerer som en eufemisme for død i dette diktet, er det bare høstbladene og menneskene som bokstavelig talt har døden som utsikt i diktet. Kloden faller også, hver natt, men dør ikke i samme forstand som høstbladene og menneskene.

⁸ Denne optimismen er ikke i særlig grad anerkjent i Kittang og Aarseths tolkning. De formulerer diktets tema som «meningsløsheten», og denne kommer først og fremst til syne gjennom de gjentatte beskrivelsene av fallet: «...dette symbolet gjenspeiler og konkretiserer en i egentlig forstand uutsigelig opplevelse av det absurde ved universet og vår egen eksistens». Ved å overse at fallene inngår i sykluser som også har nytt liv innebygget i seg, kan de konkludere med at fallet fremstilles som meningsløst. I deres tolkning hjelper det følgelig ikke stort at fallet tas imot av den Ene. Innføringen av den Ene i diktet tilfører riktignok en form for mening, men det er ikke en

Endelig er det verdt å legge merke til at det lurer en optimisme også i måten diktets motiver er distribuert på. I Goethes dikt skapes det et inntrykk av at roen pustes nedover i landskapet fra «über allen Gipfeln». I Rilkes dikt er hovedmotivene organisert slik at de tilfører diktet en puls som har form av gjentatte bevegelser fra det lille til det store. Det er bevegelsen fra det jordiske i første strofe til universet i andre strofe. I tredje strofe er vi tilbake i det jordiske igjen før vi til slutt er i det himmelske. Parallelt med denne vekslingen fra det lille til det store finner vi en lignende, men ikke helt synkronisert puls som tar oss fra (den store) årstidssyklusen til (den mindre) døgnsyklusen; deretter fra (den lille) livsløpssyklusen til (den større) evigheten. Rilkes dikt, som benytter tre av sine fire strofer til å forsikre oss om dødens realitet, og som repeterer ordet «fall» syv ganger, fremstår selv som en levende organisme og deltar på denne måten i etableringen av motbildet til forestillingen om dødens realitet.

Sluttord

I foredraget «Mennesket og dets hånd i den moderne civilisasjonsprosess» reflekterer Hans-Georg Gadamer over det han omtaler som «den menneskelige naturs væsentligste kendetegn», nemlig å være «uspecialiseret» (Gadamer 2000, 137). I motsetning til dyrene, som er utstyrt med «den forunderlige, instinktive sikkerhet [...] hvormed de styrer mod artens formål, selvopholdelse og reproduktion» (Gadamer 2000, 136), kan mennesket både reflektere over sin egen eksistens og skape seg selv på uendelig mange måter. For Gadamer representerer hånden (og stemmen) «den højeste fuldendelse af menneskets uspecialiserethed» (Gadamer 2000, 138). Hånden, sier Gadamer, er ikke et redskap for ett bestemt formål, men «et åndeligt organ, et lem der tjener til mange ting og gør mange ting tjenlige» (Gadamer 2000, 138). I undersøkelsen av de to diktene har vi sett dikterens «åndelige organ» i sving. Vi har sett den responderende ånden la hånden gi form til resonnementer, men også, og i samme bevegelsen, til verdener.

Begge diktene lærte oss noe om den befrielsen som kan ligge i det å se seg selv som innfelt i (i stedet for overveldet av) en større orden, et større univers, enn bare sin egen kropp og sitt eget liv. De restaurerer i så måte kanskje et før-moderne forhold mellom mennesket og verden. Før moderniteten, sier Charles Taylor, pleide menneskene nettopp å se seg selv «as part of a larger order»:

In some cases, this was a cosmic order, a 'great chain of Being,' in which humans figured in their proper place along with angels, heavenly bodies, and our fellow earthly creatures. This hierarchical order in the universe was reflected in the hierarchies of human society. People were often locked into a given place, a role and station that was properly theirs and from which it was almost unthinkable to deviate. Modern freedom came about through the discrediting of such orders. (Taylor 1992, 3)

Den før-moderne ordenen ga handlingslivet en større sosial og kosmisk horisont som lot både små og store handlinger fremstå som meningsfulle, men begrenset også menneskenes livsutfoldelse på måter vi i dag ikke gjerne aksepterer. I Goethes og Rilkes dikt blir vi imidlertid minnet om at det mennesket som har falt ut av, eller mistet bevisstheten om, «a larger order», ikke bare risikerer å stå rådløst tilbake, men også kan være prisgitt en annen form for ufrihet. I

eksistensiell mening, men «en poetisk mening, gjennom diktets stramme, sluttede struktur» (Kittang og Aarseth 1998: 170).

Goethes dikt kalles denne ufriheten «Schmerz und Lust»; i Rilkes dikt er det ensomheten og kanskje frykten i møtet med dødens realitet. Det er ved å restaurere «en stor kjede av værende ting» at den hånden som «tjener til mange ting og gjør mange ting tjenlige» tilbyr en kur for sjelens herjinger i diktene til Goethe og Rilke. I disse diktene er det ufrie mennesket det mennesket som ikke kan se seg selv som del av en større orden.⁹

Bibliografi

- Gadamer, Hans-Georg. 2000. «Mennesket og dets hånd i den moderne civilisationsprosess». I: *Teoriens lovprisning*. København: Systimes Studierisserie.
- Gadamer, Hans-Georg. 2003. «Det hermeneutiske problems universalitet». I: *Forståelsens filosofi. Utvalgte hermeneutiske skrifter*. Oslo: Cappelen Akademiske Forlag.
- Greve, Anniken. 2008. *Litteraturens meddelelse. En litteraturvitenskapelig tolkningsmetodikk i teoretisk, praktisk og skeptisk lys*. Tromsø: Det humanistiske fakultet, Universitetet i Tromsø. <https://hdl.handle.net/10037/206>.
- Haarberg, Jon og Skei, Hans H. (red.). 2002. *Dikt fra antikken til vår tid. Vestens lyrikk gjennom 2700 år*. Oslo: Universitetsforlaget. Første gang publisert i 1994.
- Kittang, Atle og Aarseth, Asbjørn. 1998. *Lyriske strukturer. Innføring i diktanalyse*. Oslo: Universitetsforlaget. Første gang publisert i 1968.
- Kürschner, Joseph (Hrsg.); Düntzer, Heinrich und Goethe, Johann Wolfgang von. 1884. *Goethes Werke. Deutsche National-Litteratur. Historisch kritische Ausgabe. Band 27*. Stuttgart: Verlag von W. Spemann.
- Richard. 2020. <http://figures-of-speech.com/2020/01/ueber-allen-gipfeln.htm>. Figures of Speech published UTC 2020-01-01 08:14 — Ueber allen Gipfeln Ist Ruh' D 768.
- Steiner, Rudolf. 1985. *Goethe's World View*. New York: Mercury Press.
- Taylor, Charles. 1992. *The Ethics of Authenticity*. Cambridge, Massachusetts and London: Harvard University Press.
- Trunz, Erich (Hrsg.). 1964. *Goethe. Gedichte. In zwei Bänden. I*. Frankfurt am Main: Fischer Bücherei.

⁹ Takk til Anniken Greve for begrepet «romskapende» og for veiledning underveis.