

Tomheten som lyder i hver svingning

- analyse av Rainer Maria Rilkes *Duineser-elegien*

HOVEDOPPGAVE

ALLMENN LITTERATURVITENSKAP

UIO HØST-2004

LINE CHARLOTTE CRANNER

Veileder:

Prof. dr. philos. Arne Melberg

Universitetet i Oslo/ UIO

"Den fullendte poesien er en alvekropp, gjennomsiktig som luften, den vaksomme budbæreren som bærer et magisk ord gjennom luften, i forbifarten bemektiger seg skyenes, stjernenes, toppenes og vindenes mysterium; han formidler pålitelig den magiske formelen, dog blandet med de mystiske røstene fra skyene, stjernene, toppene og vindene."

Hugo von Hofmannsthal

"Dere vil vite hva som tildrar seg i tingenes indre og dere nøyer dere med å betrakte tingenes ytre; dere vil smake margen og dere presser dere mot barken."

Franz von Baader

"På samme måte som vennskapet forbereder oss på kjærligheten, på samme måte, gjennom gnidning mellom like kropper, fødes nostalgien og kjærligheten springer fram."

G-H von Schubert

Innhold

Sammendrag	5
INNLEDNING	
Rainer Maria Rilke, <i>Duineser-elegien</i>	7
Forskning og metode	10
En tilnærming gjennom elementer:	
- skissering av hovedoppgavens prosjekt	16
Metodiske hensyn	23
Praktiske hensyn	25
Biografiske spekuleringer	26
1. LUFT	
En luftens poetikk	31
Det sublime. Sublimering. Sublimasjon.	32
Det abstrakte	35
"Schwingung". 1. elegi.	38
Hva som <i>er</i>	43
Pust	45
2. DET MATERIELLE	
Poesiens materielle liv	50
Tingenes resonans	51
Figur	54
Det indre livet. 3. elegi	55
Det dypest jordiske og den videste omkrets	63
Fysikkens metafysikk	67
3. ILDENS O	
Hjem til poesien	71
Hymne og elegi	72

Ildens kompleks	75
Engelen i speilet	77
Forvandlingens O. 7. elegi	82
Orfeus. Engel. Eurydike.	86
Konklusjon	92
Bibliografi	95

Sammendrag

Avhandlingen gjør en lesning av Rilkes hovedverk, *Duineser-elegien* (1922), med en nærmere analyse av første, tredje og syvende elegi, henholdsvis i perspektiv av elementene luft, jord og ild. I tillegg utføres det analytiske nedslag i de øvrige elegiene.

Figuren "Schwingung" får en nøkkelfunksjon gjennom lesningen siden figuren virker beskrivende og strukturerende på store deler av elegienes form og meningsproduksjon. Figuren kommuniserer også med tanken om elementenes sentrale rolle i verket. Svingning beskrives i første elegi som en egenskap ved luft som fyller tomrom med lyd. Dette demonstreres materielt i diktets lydbilde. Svingning skjer mellom subjektet og materien. Den skjer gjennom refleksjonen og tilstander av forskyvning og sammensmeltning mellom subjekt og objekt. Subjektet trekkes på denne måten mot objektverdenen og bli en del av den gjennom døden. Elegiene demonstrerer og forbereder språklig at grensen skal viskes ut, at vi skal smelte sammen med jorden. Men samtidig; når svingningen oppstår mellom den positive og negative polen, kan grensene opphøre og livet strekke seg ut over begge områder. Den kiastiske språkfiguren beveger verdiinnholdet i ordene og trekker dem mot og fra hverandre. Svingningen skaper energi i bevegelsen mellom hymne og elegi, i den vedvarende refleksjonen og den ambivalente bejaelsen av livet og døden.

Tilnærmingen til elementer i verket kan leses som forsøk på å få diktet til å nærme seg verden, gjøre metafysikk om til fysikk. Diktets kropp blir nærværende gjennom pustens sentrale rolle i rytme og bildebruk. Fysiske størrelser som luft, materie og energi tas i bruk og settes i sving av det poetiske språket.

Man kan se en vending med syvende elegi hvor det elegiske tyngdepunktet svinger over i hymne. Samtidig henvender teksten seg fra engelen over til hva jeg har navngitt som Orfeus og Eurydike, et navnløst "du" og "hun". Med disse aktørene dreier teksten seg fra livsbejaelse til å hylle døden. I det verket nærmer seg et metafysisk rom i grenselandet mellom liv og død, intensiveres også den språklige materialiteten. Denne stigningen i intensitet; analytisk reflekterende så vel som materielt, når sitt høydepunkt i tiende elegi hvor det synlige realiseres språklig som usynlig. Figurene vendes her inn og ut, slik at det abstrakte meningsinnholdet blir ytre, en verden som kan realiseres kun i språket og som nærmer seg Rilkes indre verden "Weltinnenraum". Her blir det fysiske metafysisk, som språk, men samtidig blir det språklige materielt og fysisk gjennom poetiske virkemidler.

Elegiene fra en til ti forbereder dette øyeblikket hvor "Weltinnenraum" skal realiseres i teksten. På veien dit erkjenner verket, gjennom interagering mellom fysikk og metafysikk, sublimering og nedbryting - og den sterke fortettingen av språkets materielle og meningsproduserende egenskaper, dødens nødvendighet. Samtidig har verket tilpasset det poetiske språket til å ta opp i seg mest mulig av den dennesidige verden, fra den dypeste jordiske essens til luftlagene i den videste omkretsen. Ved utgangen av teksten kan verket utføre "det lykkelige fallet" (siste strofe, siste elegi). Det har realisert sin verden som usynlig i leserens bevissthet.

Innledning

Rainer Maria Rilke, *Duineser-elegien*

Duineser-elegien (1923) er regnet som Rainer Maria Rilkes gjennombrudd¹, og har etter forfatterens død i 1926, sammen med *Die Sonetten an Orfeus*(1923)², blitt stående som hans hovedverk. Samtidig representerer disse to verkene forandringer som skjer i Rilkes poetiske praksis, fra hans tidligere diktsamlinger; *Stundenbuch* (1905), *Das Buch der Bilder* (1906), og *Neue Gedichte I og II* (1907- 08).

Rilkes utgangspunkt i romantisk, religiøst orientert diktning, brytes tvert over, og utvikles mot en objektivistisk estetikk, av Rilke betegnet som tingdikt, med DBB og NG. Rilke har i denne perioden nær kontakt med kunstneren Rodin, og adopterer hans oppfatning av kunst som håndverk og en måte å nå inn til tingens sanne natur på. Fra og med romanen *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (1910) skjer det nok en dreining i forfatterskapet fra en undersøkelse av det objektive blikket og den ytre verden til den subjektive, indre opplevelsen av tingene. Det er denne indre opplevelsen av verden Rilke knytter til hva han kaller "Weltinnenraum"³, som elegiene legger det poetiske grunnlaget for, og sonettene feirer.

Elegiene både sørger verden og livets forgjengelighet, og hyller en forvandling som gjennom poesien til en indre verden. Verket kommer ut samme år som T.S. Eliots *The Waste Land*, men i motsetning til Eliots verk, er DE en optimistisk apokalypse. DE som prosjekt kan sies å være en insistering på meningsfylde i en tid hvor tap av mening er et av kunstens store tema. DE's prosjekt er forvandling; transformasjon av språkets meningsbærende og formbærende elementer. I den poetiske praksisen skal bruddene heles, samtidig som det hele brytes opp. En poesi som strekker seg både mot fortidens form - og verdiidealer, og samtidig river tradisjonens templer for å bygge opp en ny poetisk form, og en ny verdensanskuelse.

¹ For eksempel forord av Arthur Lundkvist til den svenske oversettelsen av Erik Lindegren, *Duinoelegierna*, Bonnier 1967, s. 5.

² Alle samlinger nevnes først i full tittel, og deretter med forbokstaver; f.eks. DE (*Duino-elegien*) og SO (*Die Sonetten an Orfeus*).

³ Begrepet blir kun en indikasjon i første elegi: "O und die Nacht, die Nacht wenn der Wind voller Weltraum / uns am Angesicht sehr". Det henvises gjerne til diktet "Weltinnenraum" fra 1914 med åpningslinjen: "Durch alle Wesen reicht der *eine* Raum: / Weltinnenraum".

Rilkes elegier er en visjonær tekst. Som leser overtar jeg det visjonære blikket. Det lyriske jeg'et er sangeren som ser klarere fordi han ser innover i seg selv.⁴ En innadvendthet som både unnskylder og forplikter, som unndrar sangen fra de vanlige lovene, "der gedeuteten Welt" (1. el., 13. v.l.) , for å opprette nye - på samme tid avviser og hyller den tydede og synlige verden gjennom en slags ambivalensens estetikk. Ved å rette blikket innover mot sin egen bevissthet i de blinde øyeblikkene hvor øyet blunker, oppnås et utvidet blikk, et utvidet nærvær ("hiersein"⁵). Et blikk som ser alt under ett, hele virkeligheten på en gang.

Teksten appellerer til det visjonære hos sin leser, blikket som vil se helhet og mening. Jeg opplever Rilkes tekst som et forsøk på å favne verden. Etter å ha lest de ti, kompakte tekststykkene, elegiene, er jeg meddelt en visjon om menneskets plass i kosmos. Det er en profeti, snarere religion enn filosofi. En poetikk som grenser mot det religiøse, men som bare er tro mot poesens lovmessighet. Visjonen trer fram i en tekst som snakker i bølger av tydelige bilder og tungetale, både henvender seg og vender seg inn mot seg selv som for å hente mening ut fra sitt eget språks midte. Som leser henter jeg opp denne meningen med mine hermeneutiske blindpunkter og subjektive forståelse. Snart i blinde, instinktivt, snart som glassklare glimt. Brokker av sannhet, erkjennelse, som om ikke annet er sannhet innenfor det universet det tilhører; verket selv. Det er denne påståeligheten som er elegienes religiøse aspekt; en hellig overbevisning som forkynnes. Imperativet er også uttrykk for kallet - misjonen. Elegiene skiller seg fra andre religiøse tekster nettopp gjennom sin omgang med språket, et språk som ikke bare er formidlende, men skapende, som skaper seg selv, vendt mot seg selv og utstrakt mot engelen, verden og den Andre. Et språk som vet at det både er og ikke er en del av verden.⁶

Hva er det elegiene sier tydelig mellom abstraksjonene og transformasjonene? Jeg skal forsøke å formidle min forståelse av visjonen. Jeg møter i teksten mennesket som skilt fra sin verden gjennom en spesiell egenskap som er knyttet til døden. Mennesket er som regel til stede som et *du* eller et *jeg*. Bevisstheten om døden skiller mennesket fra dyrene og nærmer oss hva Rilke kaller "englene". Vi er plassert i verden som en mellomting mellom dyr og engel, mellom verdens Samme og dens negasjon eller forskjell. Vi ser på verden gjennom denne egenskapen som kan kalles menneskelig bevissthet. Verden ser på oss som dens

⁴ Orfeus er denne sangerens ideal, men trer ikke fram som figur i teksten før i *Die Sonetten an Orfeus*.

⁵ Som kommentert i syvende elegi (5. str., 1. v.l.): "Hiersein ist herrlich".

⁶ Det er på dette punktet at elegiene skiller seg fra religiøse tekster, og i den grad jeg behandler verkets ideinnhold, vil jeg forholde meg til det som poetikk, altså som formulering av diktets eget vesen, og ikke som hellig overbevisning. Et aspekt er at diktets "sannhet" også på et plan er bevisst seg selv som skapt.

forskjell. Denne forskjellen forstår jeg som nært knyttet til språket. Jeg forstår Rilkes visjon som at menneskenes oppgave i verden, med sin fremmedhet for den, er å gripe den gjennom språk, fange den opp i sin bevissthet. Om verden forsvinner gjennom døden, så skapes den også gjennom vår bevissthet om døden ved at vi er bevisste - begriper gjennom språk. Verden manifesterer seg i oss som bevissthet. Slik sett er poetikken også hellig overbevisning. Diktet som er skapt insisterer på å være en del av verden, det ønsker å smelte sammen med virkeligheten.

Elegiene, fra en til ti, utdyper og problematiserer den verden de inngår i. Englene framstår som noe den menneskelige bevissthet både strekker seg mot og ødelegges av. Døden både ødelegger og realiserer mennesket som kosmisk prosjekt. Noen egentlig Gud er ikke nevnt, men kan snarere leses som en organiserende størrelse flyttet inn i mennesket og dets bevissthet. Denne bevisstheten er problematisert i forskjellige egenskaper hos mennesket, eksemplifisert ved heltens hybris, barnets forbindelse med døden, de unge døde, de elskende hvis kjærlighet ikke oppfylles; her oppstår den som negasjon. Dyrenes rolle deles opp mellom fuglene og deres forbindelse med kosmos. De store dyrenes instinkt om sin avstand til mennesket og nærvær med verden, og de små dyrenes ubevissthet om annet enn sitt samme i verdens skjød.

Verden deles i ytre og indre, et forhold som problematiseres gjennom maskinenes rolle, og trivialiteten som oppstår i menneskenes bevissthet. Utarming av verden gjennom industrialismen er menneskets eget verk, og gjør at vi har et ansvar for å fylle tilværelsen med mening. En slags modernisme, fremmedgjøring og samtidig et optimistisk prosjekt. Elegiene sier at verden forsvinner for å oppstå som bevissthet. Språket og bevisstheten om døden forplikter oss i vår omgang med verden. Slik rettferdiggjøres også elegiene som prosjekt, tekstens nødvendighet er etablert. Elegienes poetikk, å manifestere verden gjennom språk, er dikterens oppgave. Dikteren sier at diktet er nødvendig for å fange opp en verden som forsvinner. Men det er ikke av den grunn en mimetisk holdning som ligger til grunn, siden den verden som teksten skaper er en indre verden - ikke en kopi av den ytre. Diktet sørger over den ytre verdens forgjengelighet, men løsningen er ikke å holde den oppe i språket som et idealbilde. Hos Rilke betyr speilet og refleksjonen ikke kopiering av en objektiv virkelighet, men forvandling. Virkeligheten skal skapes på nytt i kunsten og den indre bevisstheten.

Elegier er klagesang. De sørger og trøster. Dette er deres funksjon. DE's sorg er at verden forsvinner. Deres trøstende funksjon er å løfte en ny verden opp i sang. Jeg har med

denne forsøksvise lesningen av verket som helhet villet følge den visjonære sangen som synger om verden i stort og smått, fra insektet til engelen. Et stykke på vei følge den store bevegelsen i det visjonære blikket som ikke ser verden gjennom fugle- eller froskeperspektiv, men som strekker seg mot dyrets og engelens blikk på en gang - et overskridende blikk som ser innover og utover, som vil trenge inn i blikket til den Andre i et kast fra seg selv mot det fremmede.

Et stykke på vei. For det lar seg selvfølgelig ikke gjøre å måle seg med dette altseende blikket i møte med verket. I avhandlingen vil jeg derfor velge et annet blikk. Jeg vil lese nært. I stedet for å forsøke og oppnå en helhetlig visjon om hva elegiene utsier, vil jeg se på detaljer og biter. Det som har fanget min oppmerksomhet, er elegienes forsøk på å fusjonere språket med verden i en tid hvor kløften blir påtagelig, men uten noen overbevisning om en mimetisk estetikk. Rilke vil hele, men bryter opp for å hele, alltid med stor bevissthet om bruddet. Jeg vil betrakte og undersøke språkets bevegelse mellom heling (møte) og brudd (skille). Elegienes ambivalens, at man må miste for å få, ta avskjed for å møte, befester seg retorisk i teksten som dekonstruerende (å bryte ned) og sublimerende (å bygge opp) egenskaper. Det er ofte i den kiastiske figuren dette skjer, og i dens mange forgreininger i tekstens klang - og språkbilder. Det er en metafysikk som omgjøres til fysikk - et språk som vil bli verden.⁷

Forskning og metode

I DE er blanding av teologi, filosofi og poetikk en del av diskursen. I et poetisk ingeniørarbeid fusjoneres poesien med døden og åpner den menneskelige bevissthet mot DE's ambisiøse begrep: "det åpne". Det har vist seg at dette begrepet spesielt tiltrekker seg filosofisk lesning, og tilbyr innganger til tenkning i retning av ontologisk og fenomenologisk filosofi. Samtidig er diktverket utpreget litterært. Måten teksten omgås mening på, er poetens.

⁷ Språket er jo allerede verden. Det er på et plan organisk og materielt, noe elegiene også uttrykker bevissthet om. Når "språket vil bli verden", er det snarere snakk om en krise i tidens tenkning som ligger til grunn. Man oppdager at språket ikke lenger kan være verden på en mimetisk måte; som spill. Det elegiene er med på å finne ut, er at måten språket er verden på, er som del av verdens kreative mangfold, som en av mange måter mening og form kan oppstå: "The counter-culture seems to be trying to say that the crisis of language can be overcome when man surrenders his claim to be lord of the universe who creates meaning by means of his language and consents to be a simple inhabitant of universe to whom meaning is unpredictably given through various means, of which language is only one". Richard Sheppard. "The crisis of language". *Modernism, a guide to european literature 1890-1930*, s. 334.

Rilke har selv bidratt til den idebaserte forståelsen av verket i sine mange brev. I brevet til oversetteren Witold von Hulewicz (13. november, 1925), som jeg gir spesiell oppmerksomhet i avhandlingen, bidrar han til å forklare elegienes innhold.⁸

Tendensen til å lese elegiene filosofisk har gjort at tidligere Rilke-forskning har gitt tekstens poetiske egenskaper mindre oppmerksomhet. Dette har endret seg med forskningsklimaet som har gått fra en ontologisk tradisjon til sterkere konsentrasjon i poetologisk retning. I en oppgave i litteraturvitenskap som skal gjøre en lesning av DE, blir det nødvendig å være oppmerksom på at form og innhold er middel for et tredje som i dette tilfellet kan kalles poesi. Måten denne koalisjonen oppstår på må tas hensyn til om man skal nærme seg hva teksten utsier. Lesning som ikke går inn i tekstens struktur kan gi inntrykk av at den poetiske teksten må oversettes. En slik holdning kan tyde på en forestilling om at tekstuelle størrelser som form og innhold er statiske enheter, at man kan skille dem fra hverandre, og at de kan fungere hver for seg. Når verket blir lest kun med blick på innhold av mening, kan leseren forholde seg til teksten som om den har et skjult budskap. Problemet med å lese verket gjennom teori er å risikere å gjøre det samme; å forsøke og si hva teksten sier, men i et mer abstrakt språk. Jeg vil forsøke å balansere min egen lese måte ved å fordele vekten ulikt på toneangivende lesninger av elegiene.

Martin Heidegger forfølger i essayet *Wozu Dichter?* (1949)⁹ "det åpne" som filosofisk størrelse. Heidegger, som en av grunnleggerne av nyere språkfilosofi, peker på at det er gjennom det poetiske språket, gjennom språket som "Værens Hus", man må gå for å oppnå "nærvær" til verden. I siste instans nærmer man seg da noe som ligner Rilkes "åpne" tilstand. Heidegger forflytter altså "det åpne" fra poetisk til filosofisk kontekst. Heideggers utlegning åpner på den ene siden for de store dimensjonene i verkets tankegods, men på den andre siden kan framgangsmåten begrense lesningen av elegiene som poesi.¹⁰ "Det åpne" føres nærmere et objektivt ståsted, nærmere Heideggers "Lichtung" som er klarere fundert på en størrelse uavhengig av den menneskelige psykologien, mens Rilke er

⁸ Rainer Maria Rilke, *Briefe von Muzot*, 1936

⁹ I engelsk oversettelse: "Why poets?", *Off the beaten track*, v/Julia Young & Kenneth Haynes (1992), s. 200.

¹⁰ Paul de Man omtaler Heideggers forhold til Rilke i *Allegories of reading* (1979): ".../Others have suggested that Rilke still is in the grip of ontological presuppositions which even the most extreme of his experiences cannot reach and that the reversal he demands, difficult as it may be, is still premature and illusory. Rilke's good faith is not being questioned, but his blindness could be demonstrated by the critical analysis of his thought. Heidegger has oriented his reading of Rilke in this direction, in an essay published in 1949 which Rilkean studies have not yet entirely assimilated." s. 24.

grunnleggende subjektiv.¹¹ Samtidig formuleres ikke språket som "Værens Hus" hos Heidegger som spesifikt skriftlig, slik det er i et modernistisk, poetisk verk som DE, som er bevisst seg selv som skrift.¹² Rilke oppskatter på linje med Heidegger lyden framfor synet som tilgang til erkjennelse av verden, men er som poet genuint opptatt av lyd som skriftlig kvalitet. Lyd realiseres i leseakten som indre bevissthet, ikke først og fremst som hendelse i den ytre verden. Heidegger er ikke opptatt av lingvistiske strukturer når han leser verket. Rilke blir dermed lest som en dårlig filosof, snarere enn som poet. Samtidig er det vanskelig å komme utenom Heideggers essay, da mye av den toneangivende forskningen støtter seg på denne.

I *Allegories of Reading* (1979) går Paul de Man inn i tekstens retoriske spill, dens evne til å dekonstruere og bygge opp mening gjennom intensivering av språklige virkemidler. Jeg har funnet det nyttig å slutte meg til de Man når han peker på at verkets fulle kompleksitet bare kan oppstå i veksling og møte mellom to lesemåter hvor den ene glemmer og den andre tilkjennegir den lingvistiske strukturen som teksten er skapt av (s. 51). Det vil si at denne andre, meningssøkende lesningen, om den søker filosofiske eller teologiske sannheter, er en integrert del av verket som teksten ikke kan være foruten. Heidegger og de Man kan her få representere motpolene i spenningsfeltet som finnes i Rilke-forskningen, hvor den ene fløyen har gått inn i - og videreutviklet - verkets filosofiske muligheter, og den andre nærmer seg det gjennom nærlesing av verkets poetiske virkemidler.

Av de som kan plasseres innenfor den filosofiske tradisjonen har jeg, foruten Heidegger, forholdt meg til Maurice Blanchot, *L'espace littéraire* (1955).¹³ Blanchot nærmer seg på linje med Heidegger begrepet "det åpne", men med hovedvekt på den poetiske prosessen i et orfisk perspektiv. Fordi Blanchot tar utgangspunkt i poesien som spesifikt skriftlig aktivitet, unngår han i større grad dilemmaet (fra ettertidens litteraturvitenskapelig ståsted) jeg har antydnet i Heideggers essay. Blanchot viderefører samtidig flere av Heideggers

¹¹ Arne Melberg redegjør for Heideggers holdning i *Några vändningar hos Rilke* (1998): "Rilke har blick för det "öppna" - och har korrekt placerat det i det "inre" liksom han har upptäckt att vägen dit heter "vändning"; dock är hans öppna rum ett metafysiskt rum eftersom han sitter fast i subjektivistisk psykologiserande föreställning om det "inre". Heideggers öppning är i stället en objektiv given "glänta" (Lichtung), där Varat visar sig som fördolt." s. 39.

¹² I sine tidligere skrifter kobler Jacques Derrida en kritikk av nærværsfilosofien til kritikk av talen. Hos Heidegger får talen forrang foran skriften. Talen aktiviserer hørselen, som blir en måte å ungå metafysikkens objektivisme som baserer seg på synssansen. Men for Derrida fører talen med seg et metafysisk nærvær, nemlig den talendes bevissthet. (Fritt etter) Arnfinn Åslund, *Fanden i Nøtta*, s. 153.

¹³ I engelsk oversettelse: "Rilke and death 's demand", *The space of literature*, v/ Ann Smock, 1955, s. 120. "Orfeus's Gaze", s. 171.

tanker, og skaper sin egen definisjon av orfismen. Blanchots Orfeus henter snarere kraft fra Rilkes Orfeus enn å holde seg til en beskrivelse av denne.¹⁴ Jeg har allikevel funnet det nyttig å ta Blanchot til hjelp for å spore opp det orfiske i elegiene, med støtte i Arne Melbergs nærlesing av *Die Sonetten an Orfeus*.¹⁵

Jacob Steiner gjør en systematisk gjennomlesning av verket fra første til tiende elegi i kommentarverket *Rilkes Duineser Elegien* (1962).¹⁶ Han representerer den eldre tradisjonen av historisk lesning hvor formelle og semantiske elementer i teksten forstås ved å inkludere forklaringer av teksten ut ifra dens kontekst så vel som å gå inn på språklige virkemidler. Her betyr det at biografiske data, mulige kilder og subjektive tolkninger får spille med i forståelsen av teksten. Fordelen med en slik kontekstuell praksis er at Steiner er informativ rundt det kulturelle, geografiske og biografiske klimaet verket er skapt i. En slik tilnæringsmåte har vært problematisert av nykritisk litteraturforskning,¹⁷ men jeg tror det er grunn til å ikke se bort ifra det kulturelle og historiske klimaet Rilke står i. Rilke lar seg påvirke i mange forskjellige retninger; av samtidens freudianske psykoanalyse, Nietzches filosofi, franske kunstnere som Cézanne og Rodin, elementer fra antikkens myter og kultur, Den Egyptiske Dødeboken og italiensk renessansekunst for å nevne noen. Det er et verk som i stor grad behandler tid; historisk-lineær så vel som gjentakende, sirkulær tidsforståelse. Teksten smelter og omformer sin egen tids impulser og tidens egenskaper av samtidighet og forgjengelighet.

Det finnes i teksten en inkluderende mekanisme med hensyn til kontekst. Elegiene må både leses i forhold til konteksten og den autonome karakteren av poesi. Verket framstår som mer enn, og noe annet enn, filosofi, biografi, psykologi, sosiologi etc. Jeg ønsker ikke å knytte

¹⁴ "Blanchots Orfeus ligger ändå närmare den tidigt dödsbesatte Rilkes Orfeus och framstår därför som en nattlig version av det som hos sonetternas Rilke syftar till et annammande av *båda* områden; till ett dagsljus som förutsätter natten. Blanchot söker efter försvinnandet och frånvaron i serier av paradoxala negationer; Rilke underkastar sig det som Orfeus är i paradoxala affirmationer: klingande glas, stigande fall, ögonblickets permanens." Arne Melberg, *Några vändningar hos Rilke*, Symposium 1998.

¹⁵ Melberg nærleser sonettene i kapittelet "Orfisk Rytm", *ibid*, s. 53.

¹⁶ Jacob Steiner, *Rilkes Duineser Elegien* (1962).

¹⁷ Introduksjonen av nærlesning er en reaksjon mot historisk-biografisk metode. Den unngår referanser til forfatterens biografi, til sosial og historisk kontekst. T.S. Eliot framhever i essaysamlingen *The sacred wood* (1920) at et dikt må behandles primært som dikt og ingenting annet, og blir med dette forløperen for nykritikken som teoretisk retning. Siden har sentrale teoretikere innen retningen nyansert dette, f.eks. Wellek & Warren, som i *History of modern criticism* beskriver litteraturen som både ledd i historisk prosess og hevet over den. Arild Linneberg nyleser nykritikken i en artikkel i Morgenbladet 23.04-04, og finner mindre anti-historiske holdninger og ensidig fokus på nærlesningen enn det generelle inntrykket tilsier. Nykritikken er ikke bare en autonomi-estetikk, men leser teksten gjennom diktets autonomi; dets egenart i kommunikasjonsprosessen.

Rilkes liv for sterkt til verket, men tror allikevel noen biografiske hendelser kan være nyttig å være oppmerksom på, så vel som den historiske konteksten verket står i. Det gjelder for eksempel de berømte raptusene i Duino 1912 og Muzot 1922 som er blitt lest som vesentlige faktorer i tilblivelsen av elegiene. Rilkes mytiske status spiller en rolle i verket så vel som i Rilkes eget liv, en status både han selv, hans kritikere og biografer har medvirket til. Iscenesettelsen av seg selv er en del av strategien å omgjøre livet til poesi. Likeledes er det vanskelig å se bort i fra dødens rolle i Rilkes eget liv, når døden utgjør en grunntone i verket. Avhandlingen skal ikke handle om hvilke måter disse forbindelsene faktisk skjer, jeg vil bare nøye meg med å konstatere at de er sannsynlige. Jeg gir denne sannsynligheten spesiell oppmerksomhet i kapittelet som omhandler det biografiske. Jeg har kalt kapittelet "Biografiske spekuleringer", siden jeg forholder meg til tekster rundt de biografiske hendelsene som kan fungerer mytologiserende så vel som dokumenterende. Intensjonen er å belyse min egen mytologisering av de biografiske sporene i teksten. I det øvrige forsøker jeg å nærme meg teksten i størst grad via nærlesing, og i mindre grad via analyse av verkets kontekstualitet.

I Arne Melbergs *Några vändningar hos Rilke* (1998) plasseres elegiene i perspektiv til Rilkes øvrige forfatterskap, samt den filosofiske og kunstneriske konteksten. Melberg behandler de filosofiske lesningene av blant annet Heidegger og Blanchot i kombinasjon med nærlesing av teksten som i denne sammenheng har vært hendig. Flere sentrale, formelle-semantiske grep belyses, som "vending" (Wendung), "svingning" (Schwingung), "speiling", "blikket" og "det orfiske". Grep som Rilke selv har systematisert ved hjelp av poetikk som kan spores i brev, essays og også i den dikteriske delen av forfatterskapet. Melberg navigerer mellom Rilke som tenker og poet, og samtidig underbygger og understreker han at Rilkes tankegods ikke leder til filosofi men til poetikk. (Arne Melberg 1998: 12).

Jacques Derrida leser ikke Rilke direkte, men forholder seg til ham, noe som i essayet *Psyché: Inventions de l'autre* (1987)¹⁸ kommer til syne i en fotnote om Rilkes forhold til narsissisme. Derrida belyser noen egenskaper ved speiling og avstand som jeg har funnet nyttig i forbindelse med Rilkes speil-tematikk, og hvilke tekstuelle konsekvenser denne tematikken har. Essayet har også gjort det mulig (sammen med de Man som Derrida nyleser) å reflektere over dekonstruering av motsetningsforhold i elegiene som ligger til grunn for tekstens svingning og kiastiske arbeid med språket.

¹⁸ I engelsk oversettelse: "From Psyche, invention of the other", *Acts of Literature*, v/Derek Attridge, Routledge 1992, s. 310.

I *Zeit und Figur beim späten Rilke* (1961) er Beda Allemann inspirert av Heideggers tidsfilosofi. Allemann utdyper Rilkes tidsperspektiv som skiller mellom sirkulær og lineær tid, og hvordan dette skillet preger verkets form. Han går spesielt inn på bildespråket som Rilke selv definerer i dikt og brevform med begrepet "Figur".¹⁹ Dette tydeliggjør verkets egenskap av å handle om seg selv og sin egen tilblivelse. Det er en poetologisk lesning på den måten at den følger sporene etter Rilkes poetikk i verkene, og da spesielt den symbolskapende funksjonen. I tillegg forholder Allemann seg til verkets retoriske kvaliteter. "Figur" blir forstått som konstruksjoner av mening bygget i forfatterskapet, like gjerne styrt av intensjonen (som Rilkes poetikkpraksis støtter opp under) som av sine retoriske egenskaper. Allemann åpner, med sitt utgangspunkt i Rilkes forståelse av tid, for retoriske lesninger. Den danske poeten Mette Moestrup bygger videre på Allemanns betraktninger i en artikkel om Rilkes bruk av rytme og klangbilder i elegiene.²⁰ Denne artikkelen er grunnlag for min undersøkelse av semantisk-retoriske virkemidler i første og syvende elegi (kapittel 3). Toril Moi kommenterer i *Morgenbladet* 1/5-04 at litteraturvitenskapen i Norge har vært dominert av "modernismeideologien", med kjennetegnene 1) autonomiestetikk, 2) depersonalisering og 3) autonomisering av språket. Hun fortsetter:

"Lenge har det vært slik at mange litteraturvitere, etter grundige og ofte ganske briljante leseøvelser, kommer frem til at teksten de arbeider med egentlig handler om språket. Om teksten i det hele tatt har et budskap, er det at språket egentlig ikke utsier noe, at det underminerer seg selv, at det ikke gjør noe annet enn å trekke oppmerksomheten til sin egen væremåte, som alltid er å balansere på knivsodden mellom språk og taushet. Den litterære teksten – eller i alle fall den gode, litterære teksten – er alltid en meditasjon over språkets negativitet, meningstomheten og den uoverkommelige avgrunnen mellom språk og virkelighet /.../ Dette har ført til at "høymodernistene", som Proust, Woolf og Joyce, stadig blir lest som senmodernister, uansett hva de selv mente om språkets og litteraturens muligheter."

Jeg har forsøkt å peke på en motsatt tendens ved Rilke-forskningen. At meningsøkende lesning kan komme til å se bort i fra den språklige kvaliteten som hos Rilke er så viktig for produksjonen av mening. Det er nødvendig å balansere mellom disse to holdningene, da DE er et verk hvor skillet mellom med de Mans ord, "statement and lexis" (de Man 1979: 25), hele tiden vil forenes. DE handler om språk og sin egen tilblivelsesprosess. Men elegienes

¹⁹ Rilke benytter blant annet begrepet hyppig i *Die Sonetten an Orfeus*.

²⁰ Mette Moestrup, *O engang at være død*, nogle betraktninger vedrørende tid, metrum og rytme hos Rilke. Kritik nr. 136, (1998).

optimistiske aspekt ligger i muligheten for møte, en hylling av språket som handling som grenser til magi. Med Moïse ord: Språket som "menneskelig praksis som gir oss mulighet til å forstå hverandre og binder oss sammen."(Moïse, 1/5-04).

En tilnærming gjennom elementer: - skissering av hovedoppgavens prosjekt

Som et forsøk på å balansere min egen lesning i dette spenningsfeltet, har jeg fått uventet støtte av tenkning som tar utgangspunkt i elementer. Gjennom element-tenkeren Gaston Bachelard finner jeg for det første nye muligheter og større bevegelighet i forholdet mellom meningsproduksjon og språkets formelle egenskaper. For det andre setter element-tenkningen den vestlige språkkulturens dilemma, "den ontologiske klemmen" i perspektiv. Det har vist seg å være fordelaktig både i forbindelse med tankeinnholdet og visse aspekter ved DE's form.

Elementene har gjennom en 2000-årig praksis i vestlig vitenskap dominert felt som medisin, hygiene og psykologi med utgangspunkt i Empedokles lære om de fire temperamentene, hippokratisk legekunst og Platons bruk av klimatologiske årsaksforklaringer.²¹ Elementene forankrer språket til menneskelig erfaring av virkelighet og mening. Gaston Bachelard viser dette i et fembinds-verk om elementenes forhold til drøm og litteratur gjennom forbindelsen mellom bilder og menneskets psykologi. Det er ikke litteraturvitenskap, men en lære om bilder som ser helt bort fra historisme og strukturalisme. Han behandler språkets forhold til mening, men unngår samtidig å beskjeftige seg med hva han kaller "les philosophes l'ontologie fortes" (*La poétique de la reverie*, - 61). Man finner verken henvisninger til Heidegger eller Hegel: "For Bachelard er det estetiske ikke noen gåte som krever et svar eller noen kategori som krever definisjon, men en livsform, et fornemmelsesorgan" (Bachelard 1996: 16. Forord av Göran Printz-Påhlson). Han berører tradisjonen i liten grad, foruten gjennom henvisninger til alkymi.

Element-tenkningen har gjort det mulig for meg å fordype meg i, og systematisere, noen egenskaper i teksten. Det hymniske kan knyttes til luft og oppdriftsvilje, det elegiske til gravitasjonskraft og formdannning, ild til energien som oppstår i bevegelsen mellom luft og jord som jeg her oversetter til poetisk temperatur som oppstår i tekstens spill med motsetninger. En slik tankegang trekker bildets funksjon som virkemiddel og verdibank

²¹. Gaston Bachelard, *Luften och drömmandet*, til svensk v/ Marianne Lindström, Skarabé 1996, s.12

tettere sammen. Jeg har latt bestemmelsen av hva som i verket kan sies å tilhøre ild, luft og jord styre min egen disponering av stoffet. Et slikt perspektiv gir mulighet til å utforske verkets forhold til substans som i sin tur innebærer verkets form. Elementene går inn i samspill og sammenhenger, indikerer og danner ulike humør, former og verdier i teksten. Det er nok å nevne det hymniske og elegiske som oppstår i forskjellige kombinasjoner, og spiller i teksten som variasjoner av sorg og glede, patos og beherskelse, luftige svev og sorgfulle "akk" tynget mot jorden. Det hymniske blir elegisk og det elegiske hymnisk. Ingen luft i elegiene er ren, men alltid iblandet jordens substans; "smaker så verdsromet vi løyser oss opp i, av oss?" (2. el., 3. str., 12. v.l.). Det hymniske er alltid blandet med elegi, elegiens klage alltid i hemmelig forbund med smertens gleder. Eksempel på dette er verkets åpning og slutt. Første elegis fortvilte skrik opp mot englenes høyder ender med "eit lykkeleg fall" i elegiens siste linje; en fortvilelse som stiger og et fall som er lykkelig. Diktets lyriske jeg streber mot englene, mens det viser seg at det er til jorden henvendelsens retning må ta, mot et ja til døden, et "Kjæraste jord, eg vil" (9. el., 7. str., 20. v.l.). Det er gjennom å dø, å forenes med jorden at verket hever seg mot englenes høyder.

Gaston Bachelard navngir den aksiomatiske egenskapen ved bilder som "luftisk";²² metaforer for høyde, oppstigning og dyp, fall (1996:34). Oppdriftspsyken er hos Bachelard forbundet med luft og indikerer en nivåmarkering. Følelser bestemmes av vertikal forskjell; dialektikken mellom henførelse og angst, høyde og avgrunn. Bildet møter moral i det "all vurdering er vertikalisering". Han peker på at enhver vei mennesket velger seg råder til oppdrift. Når Rilke velger seg fallet i siste linje av elegiene, er det slik sett en oppstigning, noe som rimer bra med logikken i elegienes optimistiske apokalypse. Fallet skal forvandles til stigning og død til liv. Han gjør det gjennom å stole på språkets forvandlende kraft, dets imperativ som trylleformel: "Jord! Usynleg!" (9. elegi, 6. str., 18. v.l.). Han forvirrer bildets aksiomatiske egenskaper gjennom å intensivere bevegelsen i en "Schwingung"-effekt²³ som tar språkets materielle egenskaper til hjelp.

Bachelard sammenligner litteraturens vilje til sublimering med alkymistenes destillering. Det sublime i elegiene innebærer bilder som får en renhet gjennom de store bevegelsene i det poetiske språket, det universelle, som ikke et prosaverk kan uttrykke i samme grad. Romanen er avhengig av sine detaljer, av geografiske steder som binder den til

²² "Luftisk" er et skapt adjektiv (aérien) som beskriver tings og egenskapers kvaliteter som forbindes med luftens element. (Bachelard 1996:34).

²³ Uttrykket "Schwingung" brukes i andre elegis siste strofe og flere ganger i brevet til oversetteren Witold von Hulewicz, 13. 11. 25.

materien, og av menneskelivets kalender og datum. Rilke forflytter seg med bevegelsen fra romanen *AMLB*.²⁴ til diktverket *DE*, fra materiens detaljvelde til luften, til ingenting. I den språklige destilleringen siles de poetiske språkbildene ned til sitt elementære, til elementene; jord, luft, ild og vann. I sitt verk om luftens bildeskapende egenskaper peker Bachelard på hvordan destillering har utviklet seg fra alkymien, hvor man forholdt seg både til oppadgående og nedadgående bevegelse, både rent og urent (materie og luft). Denne doble bevegelsen har blitt erstattet med en forenkling i moderne destillering som konsentreres om oppdrift og renselse, og utelater operasjonen hvor urenheter dras ned. Rilkes språkholdning kan sammenlignes med alkymisten som alltid inkluderer innebygde motsetninger: I det gode finnes det onde, i det kalde finnes det varme, i luft finnes materie. Hans bilder ser ut til å være valgt nettopp for å trekke fram tingenes essens gjennom å aktivisere motsetningene i dem.

I den grad Bachelard forholder seg til mer konkret, metodisk teksttilnærming som tettere oppfølging av materielle kvaliteter, er dette å finne i hans beskrivelser av alkymiens destilleringsprosess og dens likheter med psykologisk sublimering. Det kan i en litteraturvitenskapelig uttrykksform sammenlignes med dekonstruerende og sublimerende egenskaper ved teksten. Elegiene har likheter med destilleringsprosessen, noe som kan ha forbindelse med et slags materielt nærvær. Dens fokusering på "vektens cogito" (1996: 325); svingning, balanse, gravitasjon; dens bevegelse mellom motsetninger, det rene og det urene, det sublimerende og det besvergende. Rilkes framgangsmåte kan ligne en magikers, besvergelse og forvandling er grunnleggende handlinger i teksten. Destilleringens logikk; at noe stiger fordi noe synker ligger implisitt i det lykkelige fallet i elegienes siste linje, og er en forutsetning for forvandlingen av det synlige til det Usynlige.

Bachelards lære om det imaginære bildet har fått være denne oppgavens hovedverktøy. I hans litteraturfenomenologiske arbeid tar han for seg de fire elementene og hva de elementære bildene har å si for menneskets imaginasjonsevne gjennom lesning av et bredt utvalg skjønnlitterære tekster. Det er altså en redegjørelse for bildets verdi, dens funksjon som kobling mellom menneskets psykologi og litterære uttrykk. Det har gitt meg mulighet til å åpne for flere forhold i elegiene der form og meningsinnhold møtes, og som har vært nyttig å plassere innenfor element-tenkning som luft, jord og ild -elementer. Bachelard går sjelden inn på lingvistiske forhold ved tekstene han leser. Hans hovedanliggende er ikke bildet som formelt virkemiddel, men dets egenskap av etisk og substansiell verdi. Han

²⁴ . Jeg forholder meg til oversettelsen *Malte Laurids Brigges optegnelser* til dansk v/ Inga Junghanss, Gyldendal 1986

skisserer ikke noen litterær poetikk, men en "drømmens poetikk" (*La poétique de la rêverie*, - 61). Bachelard knytter det språklige bildet i tett forbindelse til både litteratur og psykologi, ved hjelp av imaginasjonen. I det perspektivet gjør han en lesning av tekstenes semantisk-elementære essens. Han beskriver litteratur som en aktiv form for dagdrøm. Dens bildeproduksjon oppstår gjennom samme mekanismer som i nattens drøm med den forskjell at den som skriver er seg bevisst at hun drømmer. Bachelard setter søkelyset på meningsskaping i tekst gjennom å gå inn i det skrivende subjektets psykologi som konkretiserer forhold ved symbol og bilde. Prosjektet defineres i *Vattnet och drömmandet*: "Vår bok forblir et essay om litterær estetikk. Den har det doble formålet å fastslå substansen hos de poetiske bildene og samstemmigheten mellom former og grunnemner". (Bachelard 1996: 14). Symbolets ideelle enhet av uttrykk og mening som garantist for nærvær av dyp sannhet, gir en forestilling om sant og rett som ikke finner fotfeste i nyere språkfilosofi.²⁵ Bachelard forholder seg derimot mer åpen til en slik forbindelse, og belegger det rasjonelt uten å mystifisere. Men han forflytter samtidig størrelser som sannhet og mening til erfaring og substansiell verdi, en substansenes moral.

I min lesning av elegiene har jeg lagt vekt på metaforen og de akustiske og rytmiske virkemidlene. Verket reflekterer seg selv i forskjellige vinkler, gjentakelse av det samme oppstår som rytme. Bildene speiler seg også i hverandre og skaper nye sammenhenger. I forsøk på å fange så mange av disse refleksjonene av bildet som mulig i sin speiling av hverandre eller som åpninger inn mot helt egne, autonome univers, har Bachelards tanke om elementene som grunnleggende i dannelsen av imaginære bilder hjulpet meg til å klargjøre noen egenskaper ved bildene i elegiene. Det åpner opp for verkets forhold til tid og refleksjon, størrelser som Rilke knytter tett sammen.

Bachelard anser det primære bildet som nært forbundet med en nedarvet erfaring hos mennesket som kan føres tilbake til vår opprinnelse. Han peker på at mennesket har en grunnleggende erfaring av elementenes egenskaper, og at denne erfaringen er nedfelt i vårt forhold til det imaginære bildet. Det åpner opp for tidsaspektet i DE. Rilke skiller mellom en sirkulær, gjentakende tid, f. eks. i årstider og rytme, og en målelig, lineær tid, f. eks. i klokketid, historisk linearitet og metrisk versemål.²⁶ Han er opptatt av hvordan tingene preges av tiden som han knytter til vår opplevelse av dem, hvor hukommelsen spiller en sentral rolle. (Ting har i elegiene ofte egenskap av metafor, av språklig bilde). Men den sirkulære tiden

²⁵ Arnfinn Åslund, *Fanden i Nøtta*, Samlaget 1994, s. 155

²⁶ Beda Allemann belyser dette i *Zeit und Figur beim späten Rilke*, 1961.

representerer også samtidighet. I elegiene er det skildringer av landskap som hører til livet både før og etter døden som tar plass i narrasjonens her og nå samtidig. Et ledd i Rilkes overbevisning om at livet strekker seg ut over både livets og dødens område, slik han påpeker i brevet til sin oversetter Hulewicz, 13. november 1925.²⁷ Det har å gjøre med verkets forhold til refleksjon.

Refleksjonen er i elegiene på samme tid ressurs og stengsel. Det strebes etter et nærvær vi bare kan oppnå gjennom å inderliggjøre vår virkelighet i den eksterne verden. Refleksjonens problem tas spesifikt opp i åttende elegi. Refleksjonen stenger oss ute fra umiddelbar opplevelse av verden, vi er "omsnudde" ("umkehrt": 8. el., 3. v.l), ser alltid tilbake, stengt inne av refleksjonen, hukommelsen og vissheten om at vi skal dø. Det imaginære bildet blir slik sett en ressurs i overskridelsen av refleksjonen. Evnen til å danne bilder, vår forestillingsevne, fører oss utover oss selv og vår egen erfaring av verden, utover vår tilmålte tid og rom. Samtidig stenges vi inne i vår bildeskapende bevissthet. Vi ser bilder av verden og ikke verden selv. Problemet tas også opp i åpningselegien hvor det indikeres at muligheten av å bryte ut av "den tydede verden" (der gedeuteten Welt, 1. elegi) ligger nettopp i evnen til å forestille oss. Blikket vi må se verden gjennom må bryte med våre tilvendte forestillinger. Et nattesyn settes opp som alternativ til dagens vante blick på verden. Drømmens logikk som alternativ til fornuftens. Nettopp drømmen er Bachelards inngang til forståelse av bildet. Han beskriver litteraturens bildespråk som drømmeaktivitet, en våken-drøm (som også indikeres av elegienes henvendelse til natten). Fantasien er forandring av de primære bildene; dens bilder er bevegelige. Den søker forskjell, dobbel mening, metafor; en "lingvistisk yrhøhet som overgir det man ser og sier til det man forestiller seg" (Bachelard 1996: 26). Med en slik formulering er vi allerede langt inne i elegienes versjon av verdens indre rom; "Weltinnenraum" hvor jorden "oppstår usynlig i oss" (9. el., 6. str., 18. v.l.). Når Bachelard behandler luftens bildeskapende kvaliteter berører han Rilkes begrep om det åpne: "Når vi i studerer luftpsyken i dette arbeidet finner vi eksempler på at fantasien projiserer væren som helhet. Når man går så langt, så høyt, kjenner man igjen en tilstand av åpnet forestillingsevne" (s. 29). Det er altså gjennom språket at en slik åpenhet kan oppnås, og Bachelard presiserer at det er spesielt bildespråk knyttet til luft som innehar denne åpne egenskapen. Luftens poesi inspirerer, beånder, søker nærvær; overskrider den menneskelige forestillingsevnenes mest bestandige lover.

²⁷ "Der Tod ist die uns abgekehrte, von uns unbeschienene Seite des Lebens". Rainer Maria Rilke, An Witold von Hulewicz, 13. nov.-25, *Briefe aus Muzot*, 1936, s. 332.

I AMLB skriver Rilke: "For et vers' skyld må man se mange steder, mennesker og ting, man må kjenne dyrene, man må oppleve, hvordan fuglene flyr og vite, med hvilken hensikt de små blomstene åpner seg om morgenen."²⁸ En slik viten er ikke noe man bare kan få gjennom erfaringer. Man har aldri vært en fugl i flukt, foruten i fantasien. Bachelard argumenterer for at det imaginære er en kraft i det poetiske bildet. De litterære bildene henter sin viten fra menneskenes myter og kunnskaper om verden som har fulgt menneskeslekten fra dens opprinnelse. Den litterære arven er en del av denne form for viten, og de mest grunnleggende og brukte litterære bildene er knyttet til elementene. Litteratur henter ikke bare sine bilder fra det imaginære, det imaginære henter også sine bilder fra litteraturen. Drømmene bruker et bildespråk som lar oss oppleve hvordan det er å fly. De fleste av oss har hatt flyvedrømmer, gjerne i unge år, hvor erfaringen av å fly i det våkne livet kan brukes i erfaringen av å vokse, utvikle seg og strekke seg utover seg selv. Språket, og spesielt bildespråket, gir oss tilgang til en viten som går utover våre egne erfaringer, gjennom å uttrykke seg i språk og gjennom å drømme. Det er altså ikke snakk om noen teoretisk viten, men en viten som er kroppslig - taus, materiell og elementær. Grunnleggende: Mennesket kan ikke fly, men har en grunnleggende erfaring av hvordan det føles å fly.

Elegiene kan oppfattes dit hen at verden snakker til oss og gjennom oss, gjennom språket. Subjektet underkaster seg og åpner seg for objektverdenen. Det krever åpenhet og lydhørhet, skal man få med seg verdens hemmeligheter. Når Rilke i elegiene skriver om englene, så låner han samtidig englenes vinger til teksten. Språket er en forlengelse av taleren, det lyriske jeg'et. Det er et risikabelt oppdrag. Det poetiske språket beveger bildet - og jeg'et, slik at grensen mellom subjekt og objekt usikres. I Bachelards fembindsverk pekes det på de materielle bildenes sentrale plass i vår forestillingsevne; hvordan de forbinder den ytre verden med den indre gjennom fantasi, poesi og evnen til å drømme. Kulturens etablerte myteverden kan like gjerne gi oss tilgang på drømmemateriale, som at mytene inspireres av drømmen. Bachelard beskriver en "fantasiens fysiologi" som han systematiserer under fire "materielle fantasier" i elementenes orden; ild, luft, jord og vann. Ut i fra de fire elementene springer de "primære bildene" ut. De er aktive og framkaller alle andre bilder. De virker i både nattens drømmer og i dagens, som blant annet innebefatter litteraturen. Å skrive er å sammenstille drømmer og tanker. Litteraturen er ikke surrogat for noen annen aktivitet, påpeker Bachelard. Den er en del av verdens strøm av fantasi. (1996: 314).

²⁸ Rainer Maria Rilke, *Malte Laurids Brigges optegnelser* (1986), s. 17.

Jeg har forsøkt å imøtegå viljen til sammenheng og mening i verket ved å lese denne viljen som et lystprinsipp i teksten.²⁹ Med hjelp av Bachelard har jeg lest tekstens forfølgelse av "hva er" som en ontologisk drift - vilje til å forstå, men også nytelse av det egne intellektet, *evnen* til å forstå. Bachelard beskriver en slik drift som et Prometheus-kompleks og knytter det til ildens element. (Bachelard 1993). Elegiene feirer meningsfylde fra et ståsted hvor mening er i ferd med å falle fra hverandre. DE er en optimistisk apokalypse. Paradokset er en grunnleggende egenskap i teksten, formelt og semantisk, og fordrer at også leseren følger den med et dobbelt, eller i hvert fall bevegelig blikk som kan følge hva Rilke i andre elegi navngir som "Schwingung": Svingninger oppstår i tekstens spill med motsetninger. Gjennom teksten møtes bevisstheten om splittelse og brudd av en vilje til å forbinde. Denne svingningen rundt tekstens brudd (jeg leser det f.eks. som formelle overganger eller brudd mellom motsetningsforhold) intensiverer også den poetiske temperaturen; den skaper spenning og poetisk fortetting. Det går an å forfølge slike egenskaper ut ifra deres tilknytninger til elementene. Svingning er en egenskap ved luft. Den blir en friksjon som skaper ild.

Rilkes poesi forsøker ikke å være objektiv sannhet, men den forsøker å være opplevelse av virkeligheten. Den er et poetisk nærvær til verden. Det er i den subjektive bevisstheten om verden at teksten forholder seg til det som er. Bachelards behandling av det imaginære og det litterære bildet gir meg en inngang til Rilkes tidsbegrep og dets tette forbindelse til den menneskelige refleksjonsevnen, hans skille mellom gjentakende, sirkulær tid og lineær, historisk tid. Vår bevissthet er bundet opp til tidens egenskaper, vårt livsløp fra fødsel til død, vår erindring og vår visshet om at vi skal dø. Den sirkulære tiden gir muligheter for ekspansjon i tid og rom. Elegiene forsker i denne tilbakevendende tiden gjennom formelle egenskaper som rytmisk gjentakelse, akustiske virkemidler som assonans og allitterasjon og i det imaginære og litterære bildets egenskap av å innhente erfaringer av noe utenfor en selv.³⁰ Et tidsdyp og en tidsfylde, et imaginært landskap før og etter, under og over vår egen bevissthet (noe tredje elegi fordyper seg i). Bachelards forståelse av det imaginære bildet inkluderer en utvidet bevissthetsforståelse med bakgrunn i Jungs psykoanalyse. Han åpner for muligheten av at primære bilder innebærer tidlige erfaringer fra menneskehetens opprinnelse, men uten den jungianske mystikken rundt begrepet om det kollektivt ubevisste. Han peker i

²⁹ Lystprinsippet behandles av Roland Barthes i *Le Plaisir du texte* (1973). "Jouissance" er en opphøyd form for nytelse gjennom en forstyrrelse, et sammenbrudd eller åpning hvor noe uvanlig kommer til syne. Barthes sammenligner det med fysisk, seksuell nytelse og ekstase. *Dictionary of literary terms and literary theory*, s. 714, v/ J. A. Cuddon, Penguin 1991.

³⁰ Det imaginære bildet tematiseres i tredje elegi.

stedet på hvordan bildene og forståelsen av dem transporteres gjennom historien ved hjelp av f. eks. litteraturen. Han knytter de grunnleggende bildene til elementene. Menneskets erfaring av verden springer ut ifra de elementære forestillingene vi har om den. De elementære bildene gir en grunnleggende ide om verden som fraktes gjennom historien gjennom kunst, litteratur og språk fra menneskets opprinnelse.

Metodiske hensyn

Jeg har systematisert lesningen av DE etter element-prinsippet luft, jord og ild. I første kapittel tar jeg for meg egenskaper som kan knyttes til luftens element. Her behandler jeg det sublime, de akustiske egenskapene knyttet til Rilkes begrep "Schwingung", pustens innflytelse på rytmen og luftas forbindende, så vel som abstraherende og oppløsende egenskaper i verket. Jeg går nærmere inn på luft som formdannende element i første elegi.

I andre kapittel som tar for seg det materielle, konsentrerer jeg meg om bildet og dets forhold til tingene og begrepet Figur. Videre diskuterer jeg hva som kan kalles for tekstens materialitet. Her gjør jeg en nærmere analyse av tredje elegi, og dens kartlegging av det materielles indre og ytre egenskaper.

I siste kapittel om ild tar jeg for meg tekstens temperatur og lystprinsippet i bevegelsen mellom avsender og mottaker, som en del av språkets mulighet for møte. Inn under denne problemstillingen behandler jeg verkets evne til å skaper temperatur. Det handler om verkets humør, dets bejaende "O" og dets klagende "akk" som er nært knyttet til elegi- og hymneform - begge representert i elegiene. Her diskuterer jeg også hvilken rolle det orfiske og speiltematikken spiller i verkets oppgjøring av ild og ildens transformerende egenskaper. Jeg går spesielt inn på syvende elegi som utgjør et hymnisk høyde- og vendepunkt i verket. I alle nevnte kapitler utføres det analytiske nedslag i verkets øvrige elegier.

Det fjerde elementet, vann, har ikke fått noe eget kapittel. Jeg forholder meg til vann i lesningen av det materielle, spesielt i forhold til tredje elegi, men som likestilt andre materielle bilder. Tredje elegi har vannbilder som beskriver drift, underbevissthet og tid. Vann kan også knyttes til Narcissus og speil-tematikken, men i elegiene opplever jeg denne tematikken som nærmere knyttet til englene i deres luftiske tilværelse. I ettertid kan jeg innvende; hva med vannets bildeskapende påvirkning på den gjentakende tiden som flommer fram i verket, diktenes assosiative strøm, fontenens sirkulære bevegelse og stigende fall (i

syvende elegi)? Det blir et spørsmål om prioritering som også indikerer blindpunkter og kanskje begrensninger i denne lesningen. Forhåpentligvis kaster jeg lys over andre områder, om disse er mørkelagt.

Denne lese måten kan kalles retorisk i det den forfølger verkets omgjøring av metafysikk til fysikk; eller med andre ord hvordan mening materialiserer seg i danning av form. De tekniske grepene i verket er i stor grad meningsproduserende, og henvender seg til verden vel så mye som til språket.³¹

I den grad avhandlingen forfølger verkets tematikk, er det hovedsakelig i forbindelse med nærlesningens konklusjoner som tematisk avkastning i den retoriske lesningen. Disse størrelsene er ikke statiske enheter i teksten, men muligheter for å skape bilder og uforutsigbare meningsprosesser.³² Det vil blant annet innebære at jeg ikke forsøker meg på noen uttømmende lesning av en høyere mening i verket. Jeg forfølger for eksempel meningsinnholdet i begrepet "det åpne" ved å betrakte hvordan denne meningen manifesterer seg i tekstens formmessige og meningsskapende spill, og ikke først og fremst som filosofisk størrelse. Verkets "ontologiske drift" blir i lesningen forsøkt sidestilt med tekstens øvrige virkemidler.

Jeg forsøker ikke å innlate meg på en destillering av de forskjellige elementene. Det har ingen hensikt å redusere dem eller skille dem fra hverandre der de blandes. DE er ikke et reduksjonistisk verk, men en tekst som vil favne mangfoldet. Rilkes luft er som regel uren og mett med materie. Ilden er i nært forbund med jordiske og luftiske egenskaper. Jorden kan framstå som en omvendt himmel. Slik vil også denne inndelingen bryte sitt eget prinsipp og forsøke å følge verkets kiastiske spill, forvirring av motpoler og ombytting av verdier. Det er i stor grad denne bevegelsen av transaksjoner og forvandling elegiene bæres av.

Jeg vil ikke gjøre en lesning av verket fra a til å, men gjør en grundigere lesning av 1., 3. og 7. elegi og spredte nedslag i de øvrige. Forhåpentligvis kan jeg på denne måten både nærme meg Rilkes gjennomtrengende kunstnerblikk og det åpne, visjonære blikket som vil se alt på en gang.

³¹ Janss/Refsum skiller mellom retorisk lesning som relaterer språklig verden til språk, og tematisk lesning som relaterer språklig verden til ikke-språklig verden. *Lyrikkens Liv*, s. 127.

³² Ibid, s. 134.

Praktiske hensyn

Jeg har i hovedsak forholdt meg til Åsmund Bjørnstads oversettelse av elegiene til norsk: *Duino-elegiane* (2002), mens Erik Lindegrens svenske oversettelse *Duinoelegierna* (1967) har fungert supplerende på lesningen. Alle sitater fra verket blir gjengitt i Bjørnstads oversettelse i teksten, og med tysk original i fotnotene (og omvendt, der jeg har funnet det nødvendig). Denne praksisen blir også holdt på de øvrige av Rilke-sitatene fra brev og andre litterære verk. Jeg foretar noen ganger egne oversettelser der oversettelser til norsk ikke foreligger. Dette gjelder spesielt for brevene. Der det er meningsforskjeller av betydning fra original til oversatte dikt, kommenterer jeg det i teksten.

Jeg henviser så langt det lar seg gjøre direkte til kildene når jeg siterer Rilke. I begrensede tilfeller vil jeg nøye meg med å henviser til verket jeg har hentet sitatet fra. Eksempelvis har jeg hentet Rilkes uttrykk "mot-trolldom" fra Bjørnstads kommentarer i den norske oversettelsen. I biografi-delen er det imidlertid et poeng at jeg forholder meg til den myteskapte Rilke, skapt blant annet i de verkene som siterer ham.

Alle øvrige sitater har jeg for ordens skyld oversatt til norsk, om jeg har forholdt meg til originaltekst eller oversettelser. Det gjelder sitater av Gaston Bachelard, Maurice Blanchot, Arne Melberg, Martin Heidegger, Jacob Steiner, Beda Allemann og Mette Moestrup. For å spare plass, og fordi jeg ikke vurderer det som hensiktsmessig, gjengir jeg ikke originalsitater eller oversettelser jeg har sitert fra, men nøyer meg med henvisning til sidetall.

Jeg gjengir alle verkene fulle originaltittel ved første gangs nevning med henvisning til oversettelser jeg har forholdt meg til i fotnotene. Deretter oppgir jeg sidetall fra de eventuelle oversettelsene. Alle Rilkes verk blir nevnt med fullt navn første gang, deretter med forbokstaver: f. eks DE (*Duineser-elegien*), og AMLB (*Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*).

Biografiske spekuleringer

"Ikke mer enn ett valg er tillatt. Den som skaper kan ikke vende seg bort fra noe eksisterende", skriver Rilke til sin kone Clara i 1907 og beskriver denne tilstanden til kunstneren i et dikt: "Et vesen uten skall, åpen for smerten/ bombardert av lyn, rystet av hver lyd".³³ Fra sine tidligste verker; BB, SB og NG, vil han formidle tingenes innerste essens og sjel i slanke, skulpturelle tingdikt som selv strekker seg mot det formfullendte. Men så vender han ryggen til sin egen estetikk. Etter NG uttaler han: "Blikkets verk er ferdig. Nå til hjertets verk".³⁴ Avgjørelsen leder ham, i og med AMLB, fra ekspresjonisme til symbolisme, fra rendyrking av form til en ferd ned i underjordiske irrganger i sitt eget sjeleliv. Hva skyldes en slik helomvending? Det er ikke anerkjennelse det skorter på. Hugo von Hoffmansthal kommenterer NG: "det er som om øynene hans ikke har øyelokk".³⁵

Året er 1912. Rainer Maria Rilke vandrer langs havet ved slottet Duino i Trieste en stormfull vinterdag. Plutselig hører han en stemme fra himmelrommet gjennom det frådende havet. Han skriver ned ordene han hører i notisboken:

Kven om eg skreik ut, hørde vel meg høgt i englanes
rangordning? Og sett at ein av dei
plutseleg tok meg til hjarta: eg ville forgå av hans
overveldande liv.³⁶

Det er de første to radene i DE's første elegi. Elegien ble skrevet i sin helhet samme kveld. Episoden fra Rilkes biografi er nedtegnet i fyrstinne Marie von Thurns memoarer. Hun gjør sitt for å befeste diktermyten; "Hvem nærmet seg?/.../Han visste det nå: det var guden", skriver hun.³⁷ Om det var en gud, så kunne kanskje denne gudens navn være hentet fra estetikken; det sublime. Termen er også brukt i kjemi; sublimasjon er prosessen der visse

³³ Sitatene hentet fra Maurice Blanchot, *The space of literature* (1982), s. 153. Min oversettelse fra engelsk.

³⁴ Maurice Blanchot, *Ibid*, s. 144. Min oversettelse fra engelsk.

³⁵ *Ibid*, s. 152. Min oversettelse fra engelsk.

³⁶ Wer, wenn ich schrie, hörte mich denn aus der Engel
Ordnungen? und gesetzt selbst, es nähme
einer mich plötzlich ans Herz: ich verginge von seinem
stärkeren Dasein.
(1. el. 1. strofe, 1. v.l).

³⁷ Sitat hentet fra Jacob Steiners innledning til *Duinoelegierna*, v/ Erik Lindegren, Bonnier, Viborg 1998, s.18. Min oversettelse fra svensk.

faste stoffer går over i gassform. I psykologien er sublimering beskrevet av Freud som en omdirigering av primitive krefter, så de finner sin utløsning i høyverdige virksomheter, som f.eks. i litteraturen.³⁸

Etter at Rilke avsluttet prosaverket ALMB befant han seg i en alvorlig krise som gjorde at han vinteren da elegiene "kom til ham" vurderte å gå i psykoanalyse, tidens freudianske farsott. Dette ble han frarådet av venninnen og psykoanalytikeren Lou Salome som mente han ikke var moden for en slik behandling. I stedet fant han sin egen "mot-trolldom" som han uttrykte det.³⁹ Strategien var i tråd med Freuds sublimeringsteori; en metodisk manipulering av bilder i et poetisk verk. Bevegelsen fra prosa til dikt skulle bli en vending fra et dypdykk ned i menneskets jordiske virkelighet til en forvandling hvor denne virkeligheten blir løftet opp til diktets idéverden. Fra materie til luft, om man vil eller fra en prosa som henvender seg til det jordiske til en luftig poesi. Han skulle skrive et verk inspirert av de høyere luftlag, hvor "mot-trolldommen" trer i kraft ved hjelp av bilder knyttet til luftens element. I andre elegi utsettes språket for en bildestorm som om teksten forsøker å hente inn vindkastene over slottet Duino:

Tindar i rader, morgonraudlege aura
ikring alt som oppstår, - pollen av blømande guddom,
lysets girlandrar, gangar, trapper, troner,
i tonande rom, skjolda av jubel, stimmel.⁴⁰

I AMLB bestrøs teksten av bilder knyttet til materien; kjøtt, sår, sykdom, død og skavanker i et scenario preget av tidens mørke og fattige Paris og gotiske herregårds-omgivelser i hovedpersonens barndomserindringer fra Danmark. Rilke er selv i en situasjon hvor han dras ned mot jorden av en syk kropp og en ustabil psyke. Det er livsviktig for ham å blunke jordrestene vekk fra øynene etter å ha begravd seg i Malte Laurids Brigges tyngende jordunivers. Han trenger opp til overflaten av sin egen språklige grav og gisper etter luft! Mange av elegienes motiver påbegynnes i Maltes nedtegnelser. Blant annet finner vi den

³⁸ Lexi, Kunnskapsforlagets skolebibliotek, Oslo-84

³⁹ Fra Bjørnstads kommentarer til 3. elegi. *Duino-elegiane*, s. 74.

⁴⁰ Höhenzuge, morgenrötliche Grate
aller Erschaffung, - Pollen der blühenden Gottheit,
Gelenke des Lichtes, Gänge, Treppen, Throne,
Räume aus Wesen, Schilde aus Wonne, Tumulte
(2. el., 2. str. 2. v.l).

skjelende, tidlig døde gutten igjen i begge verk og sentrale bilder som speil og ansikt. Finner disse bildene sin fullendte form først gjennom denne skriftens alkymi, en slags litterær sublimasjonsprosess, som gjør fast stoff til gass (jord til luft) eller det synlige til usynlig essens? Rilke var ikke fremmed for mystikertradisjonen, og dukket gjerne opp i grevinne Marie Von Thurns okkulte salonger. Ved hjelp av ordenes alkymi i DE lykkes han med å finne metoden som omformer stoff til luft, om ikke annet så i litteraturen. Om Rilke er religiøs, så tar han tidlig avstand fra vestlige kirkesamfunn, både den katolske og den protestantiske kirken. Når han henvender seg til englene, henvender han seg da til noe imaginært, til ingenting? I så fall et ingenting som innebærer sin motsetning i absolutt fylde. Et ingenting som i Rilkes metafysikk ikke er langt fra å høre til i en ny, privat religion. Elegiene ser ut til å forstå sitt oppdrag i niende elegi, i et utrop ikke ulikt en magikers befaling:

Å jord, er det ikkje dette du vil: å oppstå
usynleg, i oss? – Er ikkje det din draum,
å bli usynleg eingong? – Jord! Usynleg!⁴¹

Rilkes raptus på slottet Duino varte bare et par forblåste januardager i 1912. Han løfter hodet opp fra bakken og setter i gang med å skrive sin luftiske poesi. I løpet av denne tiden skrives hele første og andre elegi og åpningslinjene til de øvrige. Men det kom ingen flere henvendelser fra oven. Det tar ti år før et nytt gjennombrudd. I mellomtiden kommer verdenskrigen. Foran Rilkes forsvarsløse blick blir både slottet Duino og ”tingenes tradisjon” smadret sønder og sammen. Det blir mangel på gode råvarer til den poetiske destilleringsprosessen. Tålte ikke diktets logikk den nye tidens tomme ting? Den materielle verdens forgjengelighet blir nådeløst tydelig. Samtidig gjør en ekspanderende industrialisme sitt for å frata tingene all aura;

Plass, å plass i Paris, uendelege skodeplass,
der modisten *Madame Lamort*,
svingar og sveivar opp verdas kvileause vegar

⁴¹ Erde, ist es nicht dies, was du willst: *unsichtbar*
in uns enstehn?- Ist es dein Traum nicht,
einmal unsichtbar zu sein?- Erde! *unsichtbar!*
(9.el., 6. str., 16. v.l.).

av et par dager, det var en navnløs storm, en åndelig orkan (som den gangen, på Duino)". I løpet av tre uker i februar 1922 blir begge hovedverkene, SO og DE, ferdigstilte.⁴⁵

Brevene som jevnlig sendes ut fra Rilkes tilholdsted i Muzot fram til hans død i 1926, tyder på at han har kommet til klarhet med budskapet i teksten han har jobbet med så lenge:

"Vår oppgave er å innprente oss denne skjøre, forgjengelige jorda så dypt, så smertefullt og lidenskapelig at dens essens stiger opp i oss igjen "usynlig". *Vi er det usynliges bier. Vi henter uopphørlig honning fra det synlige for å kunne samle det i den store, gyldne kuben til det Usynlige.*"⁴⁶

Den syvende elegien er den første som skrives i sin helhet i Muzot i 1922. Den har i løpet av ti år med skriveværk fått vokse og modne i ham. Den språklige konsekvensen, så vel som verkets idéverden har blitt tydeligere. Et trykk som forsterker besvergelsen og den rytmiske stringensen når sitt høydepunkt her. Teksten vender seg bort fra det konkrete over til det abstrakte; abstraksjonen når sin egen form for konkresjon. Bortenfor eller i dypet av vår materielle, dennesidige verden skapes det i verket en indre idéverden eller "Weltinnenraum". En konsekvens er, overraskende nok, større vekt på de materielle elementene i teksten. Som om graden av konkretisering på meningsplanet og på formplanet er motsatt avhengige.

⁴⁵ Biografiske opplysninger hentet fra *Duino-elegiane*, v/Åsmund Bjørnstad, 2002, etterord, s. 82.

⁴⁶ "Ja, den unsere Ausgabe ist es, diese vorläufige, hinfällige Erde uns so tief, so leidend und leidenschaftlich einzuprägen, daß ihr Wesen in uns "unsichtbar" wieder aufersteht. *Wir sind die Bienen des Unsichtbaren. Nous butinons éperdument le miel du visible, pour l'accumuler dans la grande ruche d'or de l'invisible.*" Brev fra 13. november 1925 til oversetteren Witold Hulewicz, Rainer Maria Rilke, *Briefe aus Muzot*, s. 335.

"Kven, om eg skreik ut, høyrde vel meg høgt i englanes rangordning?"

1. Luft

En luftens poetikk.

Jeg'et henvender seg til det opphøyde gjennom et skrik, jordisk i sin form, som klage, som gråt:

Kven om eg skreik ut, høyrde vel meg høgt i englanes rangordning?⁴⁷

Skriket former en bue gjennom elegiene som når et høydepunkt i hyllest og sang. Mer konkret kommer skriket til uttrykk i første elegi, for deretter å utvikles til besvergelse/lokking i syvende elegi, til lovsangen i niende og tiende elegi. Siste elegi ender med ordet *fall*:

Og vi, som tenker på *stigande* lykke,
sto plutselig djupt gripne,
nesten heilt hjelpelaust sårbare,
framfor eit lykkeleg *fall*.⁴⁸

⁴⁷ Wer, wenn ich schrie, hörte mich den aus der Engel
Ordnungen?
(1. el., 1. str., 1. v.l.)

⁴⁸ Und wir, die an *steigendes* Glück
denken, empfänden die Rührung,
die und beinah bestürzt
wenn ein Glückliches *fällt*.
(10. el., 12. str.)

Det tegner en vertikal gjennom sirkelkomposisjonen, fra jord til luft og tilbake ned i avgrunnen. Et "lykkeleg *fall*" som kan være selve ropet; forlengelsen av subjektet som har strekt seg opp mot høydene eller noe opphøyd som faller ned mot den avgrunnen subjektet befinner seg i, som et svar fra høydene. I destilleringsprosessen ligger fallet innebygd i stigningen som en konsekvens av å stige. En vertikal bevegelse former teksten mellom positivt og negativt, subjekt og objekt, jord og luft, en bevegelse som går begge veier. Diktverket kommenterer seg selv ned til essensen av en linje; elegiene er en "lykke" som stiger i egenskap av å falle, eller omvendt. I siste instans kommer man ikke utenom fyrstinne Marie von Thurns memoarer, og kan lese inn dette lykke-fallet som Rilkes biografiske opplevelse av å motta den første strofen i elegiene fra oven. Men denne opplevelsen har ikke blitt skrevet inn i diktverket, i hvert fall ikke bokstavelig.

Det sublime. Sublimering. Sublimasjon.

I innledningen sammenlignet jeg det sublime med sublimasjonsprosessen i kjemien; å omforme fast stoff til gass, materie til luft og sublimeringsteorien til Freud som handler om å foredle lavere psykiske tilstander til en høyere bevissthetsform. Å forvandle det jordiske til luft, å strekke seg mot høyden, er trekk ved elegiene og introduseres i første elegi med skriket mot englene. I elegiene problematiseres og nyanseres det sublime, i dét sangen problematiserer seg selv. I Rilkes luft er det ikke de nietzscheanske fjelltoppene som dominerer hvor Zaratustra taler til sine disipler mens han fyller lungene med den klare luften. Lukten av materien henger igjen, og kan nå selv en engels nesebor, som i andre elegi:

/.../ Smakar så verdsromet vi
løyser oss opp i, av oss?⁴⁹

Fra stedet det lyriske jeg'et snakker er luften tynget av materiens gasser:

/.../ Lik dogg i frå daggras
lyfter alt vårt seg frå oss, lik eimen frå ein

⁴⁹ /.../Schmeckt denn der Weltraum,
in den wir uns lösen, nach uns?
(2. el., 3. str., 12. v.l.).

rykheit rett.⁵⁰

Her antydes at subjektet selv, som kropp og eksistens, også transporteres ut i atmosfæren, om ikke annet som partikler og pust. Mens potensialet, den klareste sangen og den reneste luften, er hva det lyriske jeg'et strekker seg mot.

Luften gir og tar med åpen hånd. Den er bevegelig, også i motsetningsforholdet mellom alt og ingenting, renhet og urenheter:

/.../Og med si opne hand lyft og
klar til å gripe forblir ho
open, deg til varsel og avverje,
du Ufattbare – vid-open.⁵¹

Rilke uttrykker fortvilelse, men ser også et håp i det ugripbare. Den materielle verden kan være til større belastning:

Blir overfylte. Får orden. Som går sund att.
Vi ordnar opp att og går sjølve sund.⁵²

Det sublime handler om å snakke om det vi ikke kan snakke om, det vi ikke kan gjøre nærværende.⁵³ Elegiene sørger og lokker på det fraværende, men med en omvendt strategi; det er gjennom å miste man skal få, gjennom å forlate man skal møte. En henvendelse til

⁵⁰ /.../Wie Tau von dem Frühgras
hebt sich das Unsre von uns, wie die Hitze von einem
heißen Gericht.
(2. el., 3. str., 8. v.l.).

⁵¹ /.../Und seine zum Greifen
oben offene Hand bleibt vor dir
offen, wie Abwehr und Warnung,
Unfasslicher, weitauf.
(7. el., 8. str., 15. v.l.).

⁵² Uns überfüllts. Wir ordnens. Es zerfällt.
Wir ordnens wieder und zerfallen selbst.
(8. el., 4. str., 2. v.l.).

⁵³ Arnfinn Åslund siterer Lyotard, *Fanden i Nøtta*, s. 111.

luften, til ingenting, som samtidig utgjør en absolutt fylde. Nostalgien i dette prosjektet er ikke entydig. Det rettes ikke mot tomheten som gjennom diktet gis positive egenskaper. Det er som det lyriske jeg'et overtaler seg selv gjennom denne positive strategien til å satse, å ta risikoen det er å hoppe ut i det tomme ingenting som i ytterste konsekvens betyr døden. Det lyriske jeg'et henter styrke fra luften, trekker været for å kunne få sangen til å stige med større kraft. Nettopp pusten er av vesentlig betydning. Den får, som vi snart skal se, formelle og tematiske konsekvenser i verket. Og hva er det så sangen skal tydeliggjøre? Hva er det som skal framstilles som ikke kan framstilles? Objektet for sublimeringen kan sies å være verden, helheten av det som er, men som sangeren ikke kan evne å framstille i en gjenstand (her: sang). I forsøket blir det sangen selv oppmerksomheten rettes mot. Rilke følger i elegiene det sublimes første teoretiker Longinos på flere punkter i sangens kommentar til seg selv.⁵⁴ Som at det svulstige alltid er en fare for den som strekker seg mot det sublime. For mye og for lite er av det onde:

Og plutselig, i dette fåfengte fråværet, plutselig
det useielege punktet der det reine for lite
slår ufatteleg om – vippar over
i det tome for mykje,
der det innfløkte reknestykket
blir tallaustr løyst.⁵⁵

Teksten vakler mellom fallet og balansen, lysten over hva den faktisk kan si og ulysten over å ikke strekke til. Som vi senere skal se (kapittel 3) innebærer denne lysten nytelsen av det egne intellektet, nytelsen av fornuftens evne til å danne ideer som overgår forestillingsevnen. Og leseren av den sublime teksten vil likeledes fylles med stolthet og glede. "For vi tror det er vi selv som skaper det vi hører [eller leser]" (Longinos).⁵⁶

⁵⁴ Ibid, s. 110.

⁵⁵ Und plötzlich in diesem mühsamen Nirgends, plötzlich die unsägliche Stelle, wo sich das reine Zuwenig unbegreiflich verwandelt -, umspringt in jenes leere Zuviel. Wo die vielstellige Rechnung zahlenlos aufgeht. (5. el., 10. str.).

⁵⁶ Arnfinn Åslund siterer Longinos, Ibid, s. 109.

Det abstrakte

Elegiene er et verk som kan oppleves som abstrakt, men som samtidig trekker det abstrakte (luft) ned til essens (materie). Språket i elegiene gjør det abstrakte konkret og det konkrete abstrakt. Det er de store bevegelsene i verden som fanges inn. "Lykke", "Kjærlighet", "Død", "Skjønnhet", "Smerte" etc. gis konkretisering, men kan også forsvinne av syne der de er på sitt mest vidtfavnende. De krenger i hele sin tyngde, og mistes av syne i det de ikke lenger klarer å bære seg selv. I elegiene griper betydningen av ord som for oss har blitt utslitte, men som allikevel må være skapt for å favne noe av det viktige i menneskelivet. Dette er noe diktere har kjempet med til alle tider, og gjentagelsen av kampen har gjort ordene utmattede. For dagens lesere kan Rilkes elegier oppleves som patosfylte, men er allikevel oppdragende i så henseende, fordi han lykkes med å gi de store ordene nytt innhold. Det kan ha å gjøre med at Rilke ikke forenkler. Det som er vanskelig å gripe framstår et sted som utydelig, for et annet sted å fanges inn i et skarpt glimt. Elegiene gir meg opplevelsen av å bæres inn til kjernen, for i neste øyeblikk å miste betydningen av syne; teksten er både konkret og abstrakt. Jeg sitter allikevel igjen med opplevelsen av å ha blitt introdusert for en sannhet. Denne følelsen av visjon har å gjøre med verkets intensjon; å imøtegå betydning, både i dens egenskap av å oppstå og forsvinne.

Når stemmens ansats presenteres som et avmektig skrik mot universet, er det ikke lett å beskrive dette som stiger og faller som annet enn følelse, men det ligner en følelse av fylde, av lykke. En følelse av mening - og dets motsatt, i dét "det innfløkte reknestykket blir talløst løyst". Utdraget er hentet fra femte elegi som er en av de mer springende elegiene i verket. Den kan, om man vil, oppfattes som lite kommuniserende, hermetisk lukket. En annen inngang er å motta den som eksempel på at elegiene ikke alltid favner noe som essens, men forsøker å fange språket der det oppløses, der essens blir luft, det av virkeligheten som er lett å overse fordi vi ikke forstår. Denne passasjen fra tiende elegi er et annet forsøk på å gripe det ubegripelige:

Ikkje fattar hans blick det, ennå ørt
av nyleg død. Men fram frå kronas pschent-kant
uroar hennar blick ugla, og ho
stryk med langsame vengeslag langsetter kinnets
kontur av fullbyrda runding
og teiknar veikt for den dødes

nye høyrslø, over eit dobbelt
oppslått blad, eit omrit som overgår ord..⁵⁷

Her er det et annet slags ingenting som beskrives - et ingenting som blir fylt. Tiende elegi er en vandring gjennom "klage-landet", den dødes vandring fram til dødsriket. "Ho" er Klage, som leder den døende i jammerdalen. Pschent er sfinksens hodeplagg. Før sfinksen ble restaurert skal det ha hekket en ugle under kanten av hodeplagget. Uglen, en nattfugl, tegner her inn et gehør på "eit dobbelt oppslått blad", "eit omrit" som framstilles som ubeskrivelig. Lyset er tradisjonelt et bilde på erkjennelse, og her står vi ovenfor dets motsats som unndrar seg vårt betraktende intellekt. Uglen flyr rett inn i betydningens grenseland der man ikke lenger kan se, men blir avhengig av gehør. I dødsøyeblikket, en tilstand der synssansen opphører, er hørselen det siste som forlater den døende, men ennå sansende eksistensen. Og det siste som sanses, slik det framstilles her, er "eit dobbelt oppslått blad" med en innskrift som ikke er ord, som overgår ord (Den unbeschreiblichen Umriß). Linjen kan være dette arkets kant, men jeg oppfatter skriftlinjen som del av dobbelheten (potensialet) i arket. Ark og innskrift viser til både det blanke og det fylte arket. Samtidig viser det til dobbelheten i dødsøyeblikket, både liv og død. Interessant i denne sammenheng er hørselen sammenstilt med den visuelle innskriften; en hørsel som tegnes inn. En hørsel kan kanskje bare tegnes inn som et musikkstykke, altså som et noteblad. Igjen som et tegn for noe abstrakt, slik musikk er abstrakt, eller slik skrift er det abstrakte tegnet for et språk som i utgangspunktet bare kan høres, eller føles i strupe og tunge når ordet formuleres.

Språkets musikk er tegnet inn i elegiene som rytme, en rytme som til forveksling ligner pust som igjen er nært knyttet til eksistens, til det som skiller levende fra døde, til luft. Man kan si at luften (pusten) tegner inn linjen mellom arkets to sider, skillet mellom liv og død, slik også hørselen gjør. Hvis vi går tilbake til første elegi, er hørselen den sansen som først blir introdusert. Og lyden er sterkt virkende gjennom elegiene. I motsetning til AMLB,

⁵⁷. Nicht erfaßt es sein Blick, im Frühtod
schwindelnd. Aber ihr Schaub,
hinter dem Pschent-Rand hervor, scheucht es die Eule. Und sie,
streifend im langsamen Abstrich die Wange entlang,
jene der reifesteten Rundung,
zeichnet weich in das neue
Totengehör, über ein doppelt
aufgeschlagenes Blatt, den unbeschreiblichen Umriß.
(10. el., 6. str.).

en tekst som handler om materie hvor det detaljfikserte blikket råder, er det hørselen og lyden som gis spillerom i dette verket som handler om luft. Elegiene kan dertil oppfattes som en avvisning av den synlige virkeligheten, som her i syvende elegi:

/.../Vi vil
at vår lykke skal framstå synleg, endå ei egentlig lykke
først kjem til synes gjennom forvandling inni oss.⁵⁸

Tanken går til mantraet "Jord! Usynleg!"(9. elegi).

Eksempelene kommenterer og berører grensen for meningsskapning, med åpenbare forskjeller i bruk av virkemidler. Eksemplet fra femte elegi er fattigere på bilder enn eksemplet fra niende hvor uglen fører oss inn i den dødelige grensen hvor meningen opphører i vanlig forstand, men som samtidig erstattes av "eit omrit som overgår ord" forbundet med lyd. Bildene konkretiserer noe som er abstrakt. Det gir større rom for assosiasjoner, språket gis større bevegelse; dets meningsbærende elementer blir virksomme. I tillegg til å være poetisk i bildebruken har dette eksemplet også fordel av å være dramatisk. Det finnes en handling, et drama som i sin tur fungerer allegorisk gjennom bildeuniverset. Det første eksemplet framstår som tørt og analytisk. Det konkretiserer ikke sine abstrakter, men allegoriserer med nok et abstrakt; "det innfløyte reknestykket blir tallaustr løyst". Kiasmen rokkerer meningsinnholdet gjennom det innebygde motsetningsforholdet mellom "reknestykke" og "tallaustr"; reknestykket er uten tall som innskriften i det andre eksempelet jeg har trukket fram er uten ord. Vår evne til å forstå blir utfordret, verden forvanskens eller blir snarere vist i sin kompleksitet. Her møter vi elegienes språk i et slags nullpunkt hvor kiasmens virkning slumrer i det fraselignende; "det reine for lite slår ufatteleg om – vippar over i det tomme for mykje"(5. el., 9. str.). Den kommenterer seg selv, og samtidig en virkelighetstilstand, en grense tegnet opp nært ingenting, nært luft; både fylt og tømt av sin egen tomhet. Samtidig setter motsetningene i den språklige temperaturen diktet i sin helhet i bevegelse.

Det er igjen grunn til å vise til teorien om det sublime. Genette beskriver det sublime som retorisk nullpunkt. Det er i den språklige figuren uten figurativitet, at man lettest kan

⁵⁸ /.../Sichtbar
wollen wirs heben, wo doch das sichtbarste Glück uns
erst zu erkennen sich giebt, wenn wir es innen verwandeln.
(7. el., 4. str., 9. v.l.).

nærme seg det sublime.⁵⁹ Elegienes høydepunkt i niende elegi bør være et godt eksempel: "Jord! Usynleg!". Noe av det som tydeligst bærer det sublime er det performative imperativet, som jeg snart skal komme tilbake til.

"Schwingung". 1. elegi

Tomhetens problem følges gjennom elegiene, og tas opp allerede i første elegi, hvor kiasmens effekt kommer til sin rett.

Skjønar du så ikkje *ennå*? Hiv alt det tome du held om
ut til dei roma vi andar; kanhende vil fuglane
feire si utvida luft, med ei meir inderleg flukt.⁶⁰

Slik introduseres pusten i den første av Duino-elegiene. Duet oppfordres til å kaste tomheten ut i luftrommet, det samme rom vi puster inn. Hva er diktets tomhet? Det peker mot luften vi puster ut, tømt for oksygen. Tomheten er ikke noe oppbrukt, men et potensiale som får luften til å utvide seg rundt fuglenes flukt. En tomhet som i tillegg fører til at denne flukten blir mer inderlig. Noe tomt, men ikke tømt? Rilkes tomhet utvider, snarere enn å innsnevre. Slik pusten i teksten binder tomheten til seg, forbinder den også individene til hverandre, ikke bare gjennom at vi alle puster inn samme luft, men også gjennom å muliggjøre fuglens inderligere flukt. Litt senere i diktet møter vi dem som ikke puster; de unge døde. Pust forbindes ikke bare med liv, men i sin negasjon også død, tomhet, så vel som fylde. Her er "atmen" skiftet ut med "Geister" (Det er hensiktsmessig å gjengi passasjen i den tyske originalversjonen):

Was sie mir wollen? leise soll ich des Unrechts
Anschein abtun, der ihre Geister
reine Bewegung manchmal ein wenig behindert. ⁶¹

⁵⁹ *Fanden i Nøtta*, Arnfinn Åslund, s. 106.

⁶⁰ Weißt du`s *noch* nicht? Wirf aus den Armen die Leere
Zu den Räumen hinzu, die wir atmen; vielleicht daß die Vögel
die erweiterte Luft fühlen mit innigerm Flug
(1. el., 1. str., 23. v.l.).

At "den reine banen som deira ånder nå fylgjer" forhindres, bagatelliseres her. (Man kan merke seg beslektningen mellom ånde/pust og ånd/sjel). Gjennom kiasmen "reine Bewegung manchmal ein wenig behindert", dempes virkningen av "behindert" gjentatte ganger i verselinjens midte: "manchmal ein wenig". "Reine Bewegung" ser ut til å eliminere skillene mellom de døde og levende. De levende setter opp forskjeller som de døde ikke lenger ser. Diktet forbinder og bruker pusten som det forbindende ledd. Det avslutter med å introdusere enda en dimensjon ved sitt motiv:

Ist die Sage umsonst, daß einst in der Klage um Linos
Wagende erste Musik dürre Erstarrung durchdrang;
Daß erst im erschrockenen Raum, dem ein beinah göttlicher Jüngling
Plötzlich für immer enttrat, das Leere in jene
Schwingung geriet, die uns jetzt hinreißt und tröstet und hilft.⁶²

"Den første vågsame tonen" som bryter "gjennom alt dødsstivt" oppstår gjennom en svingning som hjelper og gir trøst. Hva er denne svingningen? På tekstens materielle nivå illustreres noe tilnærmet en svingning gjennom bruken av assonans. De tre siste strofenes vokaler: *aeieoeaeöüöüieaeieieieueieiuöui*, trekker lydene *aei* og *öü* mot hverandre og lager en svingende lyd. Noe lignende skjer med konsonantene i samme strofer som er konsentrert på *sch-z-r*-lyder. (Eksempelvis den effektfulle ordsammensetningen: "dürre Erstarrung durchdrang". 1. el., 5. str., 7. v.l.). Gjennom den første elegien introduseres hørsel, lyd og stemme, forbundet med pust og luft. "Schwingung" kan slik sett være de svingningene i lufta som skaper lyd i trommehinnene våre. Diktet drar bildene mot hverandre; tomhet, luftrom, rom, skrekkens rom, luft, pust, liv, død, lyd - inn i denne bevegelsen, svingningen

⁶¹ Kva dei så ber meg om? Mjukt å utslette
skinet av urett, det som iblant er til heft for
den reine banen som deira åndar nå fylgjer
(1 el., 3. str., 13. v.l.).

⁶² Er då den soga gløymt bort, at eingong i klaga over Linos
klang den første vågsame tonen igjennom alt dødsstivt,
at først då ein unggut, nesten ein Gud, brått og for alltid
steig ut av det oppskaka romet, skalv det tome i nett den
tonen, som ennå glør oss til trøst og hjelp.
(1. el., 4. str., 6.v.l.).

som eliminerer forskjeller og kulminerer i en "erste Musik" i den første elegiens siste strofer. Luften rommer alt, omgir og fyller det levende - også motsetningene som beveger seg mellom forskjell og likhet. Diktet utforsker og utvider luftas egenskaper, metaforisk og materielt. Dens rytme og bevegelse av ut- og innpust tas opp av diktet. Overgripende som bevegelsen mellom inn(pust) og ut(pust), mellom jeg og du, mellom den indre refleksjonen og den ytre virkeligheten i kiasmenes ambivalens mellom det positive og negative, og i selve setningene som rytme, ordenes musikk. Luften som bilde; dens polariserende egenskaper av rom/åpenhet, bevegelse/stillstand, tomhet/ fylde blir et effektivt verktøy i Rilkes poetiske prosjekt. Diktene antar pustens rytmiske bevegelse, tingene vendes inn i elegiene og åpnes gjennom å oppstå som ord i den reflekterende bevisstheten på samme måte man kan tenke seg at lufta vi puster inn fylles med bevissthet/liv.⁶³ Slik den første elegien demonstrerer: "Hiv alt det tome du held om/ ut i dei roma vi andar". Ved at vi puster luften inn, besjeles den og blir en del av prosessen som fører til bevissthet. Luften blir dermed også tankens medium eller føde. Elegiene blir en kropp som drar verden inn gjennom pusten.

Man kan tenke seg at SO puster den inderliggjorte verdenen tilbake ut til omgivelsene, og dermed gjøres verden større slik fuglene kjenner luften utvidet i den første elegien. I DE fungerer denne logikken analogt med den assosiative strømmen som teksten utgjør. Det minner om hvordan en annen modernist fra samme epoke, Proust, brukte den astmatiske pusten som en drivende rytme i sitt verk som gjør at skriften feier med seg den erindrede verdenen i en metonymisk malstrøm. Når åndedrettet nevnes i den første elegien, må stemmen nevnes, og deretter vil den naturlige assosiasjonen gå til hørselen. Negasjonen av åndedrettet slipper døden inn i teksten, som baner vei for de unge døde som oppløser skillet mellom de levende og døde i en "Schwingung", bevegelsen som opphever "alt dødstivt" i den siste strofen av første elegi.

Svingningen, en egenskap hos luft, en bevegelse som opphever forskjell, griper om seg og demonstreres av mange av bildene i elegiene. Ting og skapninger som nevnes holder seg som regel nært en grense som skal overskrides eller opphøre gjennom ambivalensen som bebor dem. En ambivalens som aktiviseres av tekstens virkemidler. Grensene mellom liv og død, verden og bevissthet, objekt og subjekt osv. trues eller utfordres av det poetiske språket generelt, og bildene som befolker teksten spesielt. Den første skapningen som introduseres i

⁶³ Rilke bruker selv ordet "vending", bl. a. heter et dikt fra 1914 "Wendung" (*Rilke Werke 2 – 96*). "Romvinning" ("Raumgewinn", SO II 1) skjer når ordet "vender" tingen inn i diktet. "Rom" hos Rilke kan forstås som en handling: å "gi rom": tingen som har blitt ting gjennom å bli del av en imaginær, bevegelig verden. (Melberg 1998: 32-34).

elegiene, foruten det lyriske jeg'et, er den luftiske engelen. I elegiene er det englene som representerer guddommen. De er opphøyede, storslåtte, beåndede og hører hjemme i luftens element. Som det sublime har de en fortid i det jordiske, det primitive, men har lyktes i sin streben oppad. De har fått sin plass i de høyere luftlag som ånd, fri for kroppen som bandt dem til jorden. Den litterære stemmen som tar sats i den myteomspunnede verselinjen i første Duino-elegi: "Wer, wenn ich schrie, hörte mich nur aus der Engel Ordnungen?" streber også oppad, plasserer engelen som ideal og nærmer seg det sublime gjennom et språk som tar luftens egenskaper opp i seg. Det er både tungt av sorg og lett av det luftige språket det bruker for å strekke seg opp mot høydene.

Diktverket åpner med å påkalle englene på samme måte som musene påkalles i begynnelsen av Iliaden: "Syng, gudinne, om vreden som grep Peleiden Achilleus". Og senere i Odysseen: "Syng for meg, muse, om mannen som mangslungen streifet så vidt om"... De er idealet dikteren besynger som gir sangen retning og beveggrunn. I første strofe forsøker det lyriske jeg'et å få sitt skrik til å høres i englenes kretser. Grensen møter vi allerede i tredje verselinje hvor englenes skjønnhet beskrives gjennom kiasmen; "Denn das Schöne ist nichts als des Schrecklichen Anfang." Skjønnheten grenser til det forferdelige, grenser til hva mennesket kan utholde. Englene er forferdelige gjennom sin skjønnhet, et motsetningsforhold som skaper energi, visker ut og utvider forskjeller samtidig. I tråd med det sublime hvis storartethet framkaller sjokkeffekt.⁶⁴ Rilkes kommentar til tradisjonen han inngår i er altså at henvendelsen ikke kan presenteres med samme selvfølge som hans forgjenger Homer gjør, som sang. Den presenteres som et skrik. Sangen kommenterer og problematiserer seg selv. Når jeg'ets rop tas opp igjen i åttende verselinje, er det et rop som holdes tilbake, og som nærmere beskrives som "den Lockruf dunkelen Schluchzens" ("det lokkande ropet frå døyvde sukk", 1. el., 1. str., 8.v.l.). En stemme som definitivt ikke tilhører en guddommelig sanger med lyre, men som er utydelig og mørk hulking, er gråt.

Diktet åpner med å trekke en diagonal gjennom sitt univers hvor engelen og mennesket representerer ytterpunktene. Noen egenskaper ved englene beskrives. De er menneskene overlegne i diktuniverset hvor grenseløshet er et ideal. De er uoppnåelige i sin storhet og uutholdelige i sin skjønnhet. Engelen er "forferdeleg", "nesten dødelege fuglar for sjela", de er "de forvende blant skapningar". Men så demonstreres igjen svingningen i elegiens resonnement. Diktet blir ambivalent i det speilet dukker opp i andre avsnitt i beskrivelsen av engelens perfeksjon, plutselig og kursivert:

⁶⁴ *Fanden i Nøtta*, Arnfinn Åslund, s. 108.

/.../ und plötzlich, einzeln,

Spiegel: die die einströmte eigene Schönheit

wiederschöpfen zurück in das eigene Antlitz.⁶⁵

I en plutselig speiling blir engel og menneske trukket mot hverandre i et resonnement som konkluderer: "weh mir: wir *sinds* doch" ("og ve meg: slik *er* vi", 2. el., 3. str., 12. v.l.), som om det lyriske jeg'et overraskende får øye på engelen i sitt eget speilbilde. Speilingen forberedes gjennom en sammenligning mellom menneske og engel. Omvendt blir menneskets trekk hos englene beskrevet i en rekke similer, trekk som kan komme til syne likt dugget i gresset om morgenen, og varmen fra en dampende matrett ("die Hitze von einem heißen Gericht". 2. el., 3. str., 9. v.l.). Videre beskrives (de eventuelle) mennesketrekkene i engleansiktet som en smak av oss i verdensommet og en vaghet i gravide kvinners ansikter. Spørsmålet oppfatter jeg som ambivalent og ikke retorisk når det fastslåtte "wir *sinds* doch" dras i tvil. Og om det er tilfelle at engelen har mennesketrekk, så er den ikke selv klar over dette, men synes oppslukt av sin egen bevegelse, sin stadige tilbakevending til seg selv. De nevnte bildene er en studie i ambivalensen mellom å være og ikke være: dugget på gresset, rettferdighetens egenskap av varme, en smak i verdensrom, et drag i et ansikt. Alt sammen noe man kan fornemme mer eller mindre avhengig av hvilke sanser man benytter seg av. Dugget på gresset litt tydeligere enn rettferdighetens varme om man f.eks. tar i bruk følesansen eller synet. Men omvendt om man oppfatter gjennom sine egne psykiske reaksjoner. Og for å vende tilbake til lufta som verken kan gripes eller ses, så har den samme egenskap av å være, kun gjennom en skjerping av sansene.

⁶⁵ */.../og plutselig, einsleige
speglar,,: om deira eigen utstrøymde glans
gjenskaper strålande i deira eige åsyn.
(2. el., 2. str., 6. v.l.).*

Hva som er

Elegiene kan leses som et forsøk på å finne ut av hva i verden som kan sanses. Hva kan et menneske få med seg av virkeligheten, hva kan vi med sikkerhet si *er*, og hva kan vi bare så vidt fornemme eksistensen av? Verktøyene vi prøver ut verden med er i hovedsak sanseapparatet og språket. De mest følsomme delene av sansene for et slikt formål er ikke synet, men hørselen og følesansen, fordi store deler av virkeligheten ikke framstår som materie vi kan se, men som vi må føle og lytte oss fram til. For språket sin del er det bildet som griper tingene utover vår erfaring av virkeligheten. Bildet henvender seg til oss gjennom mer enn bare synssansen, det griper på en intrikat måte inn i vårt følelsesliv gjennom imaginasjonsevnen. Den akustiske kvaliteten effektiviserer språket ytterligere.

Vi har sett hvordan Rilke finner lydsvingningen som en egenskap ved både språk og luft. Han finner en egenskap som konkretiserer noe som i utgangspunktet kan oppfattes som abstrakt, siden verken språk eller luft er synlige for det blotte øyet. Lyden beviser språkets og luftens materielle egenskaper. Og ved at de gjennom en slik materialisme trekkes inn i tingenes verden, blir de også mer virkelige for oss. Rilkes språklige materialisme kan oppleves som truende når den visker ut skillet mellom subjekt og objekt i sin henvendelse mot høyden og det abstrakte. Når henvendelsen trekker høyden ned i materien (destilleringsprosessen), innebærer oppstigningen også fallet ned i materien, og i ytterste konsekvens døden. Subjektet faller fra sin posisjon som subjekt og blir objekt; det levende trekkes ned i den døde tingverdenen. Både oppstigning og fall truer subjektet med utslettelse. Sublimeringen kan slik sett oppfattes som besvergelse. Det sanne, oppstigningen, kraften som holder subjektet oppreist, må besverges. Uten vertikaliteten, ikke subjekt. Uten subjekt, ikke språk. Selve målet med tilværelsen slik DE framstiller det, å redde vårt dennesidige liv over i det usynlige hinsidige, må besverges: "Jord! usynleg!" (9. el.). Alkymisten vet ikke om eksperimentet blir vellykket, men risikerer allikevel alt i forsøket. Om resultatet av eksperimentet, å forvandle materie til luft, ikke lykkes, så er i hvert fall besvergelsen høyst reell. Språket skaper det ideelle universet i sitt bilde. Det blir garantist for sannheten.

Besvergelse kommer til uttrykk i bevegelsen mellom performative og konstative egenskaper i språket og gjennom gjentakelser.⁶⁶ I elegiene er forholdet mellom det som er og det som skapes hele tiden i bevegelse. Det påvirker hverandre, rokkerer stabiliteten. Fra den

⁶⁶ Jacques Derrida, *Acts of literature*, Routledge-92: "The concept of invention distributes its two essential values between two poles: the constative - discovering or unveiling, pointing out or saying what is - and the performative - producing, instituting, transforming". s. 324.

første linjen: "Kven, om eg skreik ut,...?", er usikkerheten om sangens realitet til stede gjennom modaliteten i ord som "sett så at", "kanskje", som deretter tas over av konstateringene; "Kvar engel er ferferdeleg". Og siden, når ropet besverges til sang i syvende elegi, er sangen fremdeles usikret av de modale verbene (kunne, skulle), slik at sangen hele tiden kun er et potensiale, hele tiden i bevegelse mellom taushet og sang:

/.../Først ein litt

spørjande opptakt, så omtagd av stigande stille,
vidt utover – ein rein dag då alt seier jublande Ja.
så stega oppover, rop-stega opp, fram til det drøynde
framtidstempelet -;⁶⁷

Her er den dype tausheten og det drømte tempelet med på å negere sangen, dens eksistens trues hele tiden av sin motsats i taushet og drøm. Men selve forvandlingen; fra materie til luft, fra skrik til sang, fra synlig til usynlig, ligger i påståeligheten og benevningen som forsterkes når den gjentas. I syvende elegi ser vi gjentagelsens besvergende effekt komme tydelig til uttrykk i et insisterende "ikkje bare": "Ikkje bare kvar morgon ein sommar igjennom././, ikkje bare kvar dag/.../, ikkje bare..." etc. til det er gjentatt hele syv ganger, og nok en gang i neste strofe som påkaller de unge døde. En lignende effekt oppnås i niende elegi;

/.../Ein gong

alt, bare *ein* gong. *Ein* gong og ikkje meir. Også vi
ein gong. Aldri igjen. Men å ha vore *ein* gong,
om det nå *er* bare ein gong: det å ha vore
jordisk – dét synest ikkje gjenkallbart.⁶⁸

⁶⁷

/.../Erst jenen kleinen

fragenden Auflaut, den, mit steigernder Stille,
weithin umschweigt ein reiner bejahenden Tag.
Dann die Stufen hinan, Ruf-Stufen hinan, zum geträumten
Tempel der Zukunft -;
(7. el., 2. str., 5. v.l.).

⁶⁸

/.../Ein Mal

jedes, nu *ein* Mal. *Ein* Mal, und nichtmehr. Und wir auch
ein Mal. Nie wieder. Aber dieses
ein Mal gewesen zu sein, wenn auch nur *ein* Mal:
irdisch gewesen zu sein, scheint nicht widerrufbar.
(9. el., 3. str., 3. v.l.).

Disse passasjene bidrar stilistisk til å bygge opp til høydepunktet i niende elegi, hvor besvergelsen nærmer seg forvandling :

Å, jord, er det ikkje dette du vil: å oppstå
usynleg, i oss? – Er ikkje det din draum,
å bli usynleg eingong? – Jord! Usynleg!⁶⁹

Forvandlingen garanteres ikke av noe annet enn språket, men muliggjør allikevel hyllesten i de to siste elegiene.⁷⁰ Selve sangen, diktet, realiseres fra sin begynnelse i uklar gråt gjennom besvergelse og til sist i hyllende sang.

Pust

Jeg har pekt på hvordan elegiene strekker seg mot det sublime, hvordan forholdet mellom abstrakter og konkrete og andre polære forbindelser settes i bevegelse, hvordan rytmen forbinder og beveger diktet og viljen bærer språkets mening oppe. Alle disse fenomenene har luftas egenskaper som fellesnevner. Eller mer konkret: luft som er forankret i kropp og materie gjennom åndedrettet. Pusten utvider diktets rom; "dei roma vi andar" og muliggjør at fuglene kan fly i en "utvida luft", og dertil med "ei meir inderleg flukt" (1. el., 1. str., 23.v.l.). Det er mulig å oppfatte fuglen som en forlengelse av stemmen i denne strofen, en stemme som inderliggjøres gjennom pustens forbindelse med høyden; pusten gir stemmen egenskapene til en fugl. Ordene åpnes i pustens rytme av inn- og utånding, vendes inn i diktet ved innpust; utvider og åpner diktets indre rom ved utpust. "Dei roma vi andar" må ikke forstås som rom vi puster i, men som rom vi puster. Rommet blir like mye en del av den aktive handlingen som pusten.

⁶⁹ Erde, ist es nicht dies, was du willst: *unsichtbar*
ins uns erstehn? – Ist es dein Traum nicht,
einmal unsichtbar zu sein? – Erde! *unsichtbar!*
(9. el., 6. str., 16. v.l.).

⁷⁰ "The constative statement is the performative itself since it points out nothing that is prior or foreign to itself". (Derrida 1992: 324).

Hva er det som gjør at pusten gir diktet disse egenskapene av oppdrift, utvidelse, inderliggjøring og vilje? Det kan forklares fysisk og konkret; eller snarere, den metafysiske dimensjonen kan forbindes med det fysiske i åndedrettets natur. Bachelard beskriver en åndedrettets moral mot slutten av *Luften och drömmandet* (1996). Han viser til indisk tenkning hvor pusteøvelser setter mennesket i forbindelse med universet: " Vinden, for verden, åndedrettet, for mennesket, åpenbarer "de uendelige tingenes utvidelse"." (s. 299). På samme måte åpner pusten diktets rom i elegiene. Egenskapene av oppdrift og grenseoverskridelse har å gjøre med at pusten ikke bare er en mekanisk bevegelse i kroppen, påpeker Bachelard, men står i forbindelse med både viljen og forestillingsevnen. Åndedrettet forbindes med det skapende språket. Diktet blir et "dynamisk skjema for åndedrettet"(s. 301). Bachelard knytter pust til ordet "vie" (liv) og utpust med "âme" (med etymologisk rot i "anima", sjel): Livet et ord som pustes inn, mens ånd/sjel er et ord som pustes ut; et sukk, som innebærer det siste sukket i dét man "ånder ut".

I større sammenheng i Rilkes forfatterskap sammenlignet jeg tidligere elegiene med innpust. Diktet reflekterer over verden, tar verden innover seg. Men elegiene skrives *mellom* sonettene; i grensen mellom inn- og utpust. (Melberg 1998: 72). Elegiene kan leses som selve vekslingen mellom inn- og utpust mens sonettens to deler kan formuleres i åndedrettets to atskilte funksjoner med første del som reflekterende innpust og andre del som formulerende utpust. Elegiene er slik sett en utforskning av blindsonen mellom disse nivåene, nærmere det ubevisste og uformulerte, som Rilke beskriver i brevet til sin oversetter Hulewicz som "nært kilden" og "mellom begge riker" (Rilke 1936: 333).⁷¹ Det gjenspeiles i formen; mer assosiativ, mindre kontrollert enn den strengere sonette-formen.

I begge verk har åndedrettet tatt plass som medium.⁷² I begynnelsen er pusten; så kommer viljen til å snakke; så kommer ordet. Og i stillheten mellom sonettens inn- og utpust oppstår elegiene. I balansen mellom liv og død, inn- og utånding, hymne og elegi. Den nesten umerkelige pausen mellom inn- og utpust har en parallell i den rytmiske blunkingen til øyet. Begge disse tilstandene peker mot hva som i tiende elegis nest siste strofe forbindes med "dei uendeleg døde"; den ubevisste ikke-tilstanden som veves inn mellom våre bevisste øyeblikk, hvor vi ikke puster, ikke ser. Strofen forteller at de ("uendeleg døde") vekker i oss en lignelse.

⁷¹. Fritt etter brevets ordlyd: "/.../,rückte sie noch mehr an die Quelle ihres Ursprungs", "/.../ein Bezug mehr nach der Mitte jenes Reiches hin".

⁷². I sin lesning av et annet dikt skrevet under samme periode; SO I 3, skriver Melberg: "Andningen är inte bara tematiserad som människors och gudars verksamhet men är också på god väg att inkorporera strofens samtliga komponenter för att bli dess medium." (1998: 69)

Og foreslår "den tømde hasselens hengande raklar", eller "regnet som slår mot mørke jordsmonn om våren" som eksempel på slike. Den ene en tilstand etter fullbyrdelsen av vekst, den andre i forventning om grøde. Begge er nullpunkter, men peker framover eller bakover mot noe fruktbart. Det er døden i livet, vår eksistens i "begge områder" som er stedet elegiene skrives fra, som en aktiv vinning av rom gjennom pust, og en aktiv og vedvarende død gjennom liv. Elegiene kan leses som et forsøk på å finne stedet hvor denne aktiviteten på den ene siden er i ferd med å ta til og på den andre siden i ferd med å opphøre, og som i den nest siste sonetten i SO navngis som "die unerhörte Mitte". Det er sangens feste i nullpunktet som samtidig er fylt, og som i sonettene klarere formuleres som den orfiske sangen som jeg vil komme tilbake til i tredje kapittel.

Bachelard plasserer poesien som stedet hvor viljen til å snakke gjennom fantasien blir ord: "Gjennom ordet befaler fantasien, og viljen forestiller seg" (s. 307). Skriften er nært dette språkets utspring fra det tause. Rytmen, lyden, bildene og ordene skapes i en "taus deklamasjon" som berører leserens og skriverens taleorgan i en halvt tenkt, halvt realisert utforming av ordet i munnen i drift mellom pust og tale. Den som skriver forholder seg i tillegg til veien fra det blanke arket til øyeblikket ordet utformes og skriften fyller arket. Poesien må gå tilbake til denne stillhetens grunnsats, hvor ordet er blankt som arket, åpent, fullt av muligheter. Slik ordet er før "viljen til logos"; hvor kombinasjonen ord og fornuft fører det inn i "den pratsomme, trege tradisjonen" (s. 308).

Elegiene bejaer åpenheten i ordet og bevisstheten. I elegiene er pusten mediumet som forener språket med verden. Forbindelsen er utvidende, ikke bare i betydning meningsutvidende. Den peker mot overskridelsen fra det ene åndedrettet til det neste, både til vår fysiske eksistens (liv/vie) og den metafysiske (ånd/âme), og forbinder dem. Hos Rilke fører denne "pustens moral" (med Bachelard) til positive negasjoner som settes i bevegelse i diktet. På samme måte som innpust er en forutsetning for utpust, er tomhet en forutsetning for fylde, stigning en forutsetning for fall, taushet for tale. Tausheten er, som nevnt, knyttet til pustens natur, som potensiale for språk, og selve forutsetningen for det poetiske språket som Rilke knytter til skrift. I første og siste instans er tausheten stedet før livet og etter døden, stedet for Orfeus, og for diktet. Taushet er allerede språk, og tomhet allerede fylde. Død allerede et kraftsenter for liv.

La meg til slutt befestе disse betraktningene i teksten. Tankegangen, og skriftligheten, er til stede i bruken av ordet "*ists*" i åttende elegi. "*Ists*" er kursivert og lydhermer pusten.

"*Ists*" knyttes til et aktivt nærvær som peker tilbake på det likedan markerte "*weiß*" noen linjer før:

/.../Immer ist es Welt
und niemals Nirgends Ohne Nicht: das Reine,
Unüberwachte, das man atmet und
unendlich *weiß* und nicht begehrt. Als Kind
verliert sich eins im Stilln an dies und wird
gerüttelt. Oder jener stirbt und *ists*.⁷³

At Rilke her velger "*ists*" framfor "ist", kan både ha å gjøre med at den lydhermende effekten blir sterkere, men også fordi "*ists*" tydeligere markerer verbets handlende natur, der "ist" er en mer passiv form av samme verb. Det hele understrekes av kursivering (som også er et av mange eksempler på Rilkes oppmerksomhet på tegnsettingens og det grafiskes poetiske potensiale). Innpustens betydning i verket presiseres og forbindes med "det åpne": "det reine, / ubevakta som man andar inn og *veit* uendeleg begjærlaust". "*Weiß*" kan sammenlignes med Bachelards "vie", som en "stille deklamasjon" ved innpust. Et nærvær som er "begjærlaust", uten vilje, ennå ikke formulert. Det er i dette nærværet Rilke ser ut til å mene vi på "denne siden av livet", er nærmest "det åpne", eller "det reine romet" som vi puster inn, og som vi bare er *ubevisst* bevisste om. Utpustens nærvær til det åpne *er* det åpne, altså innlemmet gjennom utåndingen, lydhermet i diktets "*ists*". Diktets ideelle mønster utsies her som nært pustens utgangspunkt i det førbevisste og overskridelsen av seg selv i dødsøyeblikket, nært stillheten i pustens vislende "*ists*". Det er også verdt å merke seg at "*weiß*" som markerer en dennesidig bevissthet får passiv karakter; "begjærlaust", mens "*ists*", som hinsidig være, får den aktivt, handlende rollen; et aktivt "værende". Hviskingen "fra det upersonlige og språkløse" (Melberg 1998: 55) er den aktive kraften i diktet. Det er svingningen som gjør seg gjeldende i språkets hierarki hvor det objektive blir handlende subjekt og det subjektive tar det objektives passive rolle. Og i elegienes symbolikk med ekko i SO I 3; "Ein hauch um

⁷³ /.../Alltid verda,
aldri fråvær utan mangel: det reine,
ubevakta, som ein andar inn og *veit*
uendeleg begjærlaust. Barn
forvillar seg iblant stillferdig dit, men
rykkjest opp att. Eller einkvan døyr og *er* det.
(8. el., 16. v.l.).

nichts. Ein wehn in Gott. Ein wind."⁷⁴, er "ists" knyttet til "nichts" gjennom lydlikhet. Å være ingenting og puste ingenting er sangens ideal. Den riktige sangen "er den andre pusten" som det står i linjen før i denne sonette-strofen: "In Wahrheit singen, ist ein anderer Hauch."⁷⁵ Den andre pusten som kan være utpust (sjel/âme, med Bachelard), eller "å ånde ut", eller en helt annen pust; en døds umulige åndedrett, eller den like umulige pusten i et dikt. Etter spenningsforholdet mellom skrik og stillhet, finner elegiene balansen i dypet av det tause; en aktiv stillhet.

⁷⁴ "Et pust rundt ingenting. Et sukk i guden. En vind." *Rilke Werke 2* -96. Min oversettelse.

⁷⁵ "Å i sannhet synge, er en annen pust". *Rilke Werke 2* -96. Min oversettelse.

2. Det materielle

Poesiens materielle liv

På tross av at Rilke bestreber seg på å være åpen for alle ting, vakre som stygge,⁷⁶ kan man øyne et hierarkisk system i elegienes tingverden, ut ifra poetisk verdi. Når jeg leser elegiene har jeg en følelse av at verden velter inn over meg. Alt i fra trær, stjerner og blomster til insekter, posthus og penger får sin plass. Om de tidligere diktene forsøker å nå inn til hver enkelt tings indre, så er elegiene et forsøk på å nå inn til verdens indre. I hele dens mangfold samle den i sin essens. Det krever en annen diktform enn de klare diamantene Rilke befattet seg med i NG. Elegiene er en strømmende tekst som bølger opp gjennom assosiasjoner. Det er det åpne kunstnerblikket han beskriver hos sin helt Malte, blikket som ikke rangerer og velger ut, men lar alt slippe inn. Teksten utvikler seg metonymisk, lineært og sirkulært, samtidig som det gjennomtrengende blikket ser ut til å ville lodde verdens metaforiske dyp som én eneste kjempemetafor. I diktene er tingene metaforer som gjennom Rilkes forfatterskap bearbeides for å oppfylle kravene poeten har til sitt prosjekt. "Die Dinge", et av nøkkelbegrepene Rilke tidlig utvikler, bearbeides gjennom forfatterskapet, oppstår senere som "Das Ding", i arbeidet med isolerte objekter (NG) og endelig, under arbeidet med elegiene, som "Figur".⁷⁷ Begrepet markerer større bevissthet om at tingenes tid er vesentlig for vår opplevelse av dem. Den poetiske destilleringsprosessen tas i bruk hvor det skitne i AMLB, så vel som det rene i de formfullendte diktene i NG, inkluderes for å nå fram til essens i DE. Det hierarkiske systemet bestemmes ut ifra verkets premisser og indre moral. Englene rager opphøyde i sin egen orden. Menneskene rangeres i sin tur etter egenskaper som elskende, dødelige, helter, horer eller artister. Dyrene etter sin evne til å se verden slik den er i "det

⁷⁶. "Not to choose, not to refuse anything access to vision and, in vision, to transmutation – to start from things, but from all things". Maurice Blanchot siterer Rilke, *The space of literature*, s. 152.

⁷⁷. James Rolleston, *Rilke in transition*, s. 212.

åpne". Tingene virker med forskjellig symbolverdi og med forskjellig styrke på resten av diktuniverset; fiolinens funksjon er en annen enn pengenes, er en annen en speilets osv., men er nøye utvalgte etter nytteverdien de har for teksten.

Elegiene kan minne om Dantes Guddommelige Komædie i sin rangeringsvilje; en vertikal rangering med engelen øverst og mennesket nederst og sirkulær i sin kretsing rundt det innerste og ytterste hvor "det åpne" befinner seg. En annen form for hierarki har Paul de Man pekt på i sin behandling av Rilkes figurer (de Man 1979). Tingene velges ut etter evnen til å oppfylle egenskaper som ligner figuren chiasmus; de har iboende ambivalens og motsetningsforhold.⁷⁹ Utvelgelsen av ting (og situasjoner) får bestemme det semantiske planet, verkets mening og moral.⁸⁰ Det er altså snakk om en teknisk fiksering av språkfiguren; en konstellasjon som kan skje i poesi gjennom valg. Form rangeres over meningsinnhold eller meningen følger formen. Forskjellene settes i bevegelse i den kiastiske figuren, ambivalensen spiller inn; på den ene siden en rangerende vilje, og på den andre siden et åpent blikk som vil se alt på en gang. I bevegelsen mellom det høye og lave, det tunge og lette, det vakre og stygge, slik at alt blir like gyldig. En egenskap i språket som demonstreres som lydsvingninger i assonanzen, og som når sitt semantiske høydepunkt i siste strofe, med paradokset "fallende lykke".

Tingenes resonans

Dyrene skjønner at vi er fremmede i verden, får vi vite i første elegis første strofe:

og dei oppvakte dyra oppfattar godt
at vi tydelegvis ikkje kjenner oss heime
i vår vedtatte verd.⁸¹

⁷⁹ " They [metaforene] are conceived in such a way as to allow a reversal of categorical properties, and this reversal enables the reader to conceive of properties that would normally be incompatible..." (de Man 1979: 40).

⁸⁰ ".../ the insatiability of desire, the powerlessness of love, death of the unfulfilled or the innocent, the fragility of the earth, the alienation of consciousness – all these themes fit Rilkes rhetoric so well, not because they are the expression of his own lived experience (whether they are or not is irrelevant) but because their structure allows for the unfolding of his patterns of figuration". (de Man 1979: 50).

⁸¹ und die findigen Tiere merken es schon,
daß wir nicht sehr verläßlich zu Haus sind
in der gedeuteten Welt.

Den verden det er snakk om er en vedtatt verden. I den tyske originalen heter det "in der gedeuteten Welt", en tydet verden. Utsagnet rommer en erkjennelseskritisk holdning. Er det slik at vi er stengt inne i en snevert definert verden, definert gjennom språket som opplept og vedtatt objektiv virkelighet? Holdningen til en slik virkelighet er pessimistisk:

/.../Så blir oss kanskje til del

eit tre der ute på skrenten, det som vi dagleg
såg att; så blir oss til del gata ifrå i går
og den forvende truskapen til ein vane
som treivst slik her, at den gav seg til for godt.⁸²

Blikket er begrenset av vanen. Hvordan skal vi bryte ut av denne snevre forståelseshorisonten? Pessimismen vendes til forsiktig optimisme i de neste linjene ved at "natta" og "vind fylt av verdsrom" føyer seg inn i rekken av hva som blir en del. I tillegg til vanen, hukommelsen og den objektive iakttagelsen av tingene får vi utdelt et nattesyn. "Fylt av verdsrom" har vinden fått poetisk språkdrakt. Påstanden krever at leseren har evne til å forestille seg at vind kan fylles av verdensrom. Anslått av oppfordringen i siste verselinjer i første elegi: "Hiv alt det tome du held om ut i dei roma vi andar", varsles det at det tomme skal bli fylt gjennom den elegiske sangen. Resten av elegien følger oppfordringen; å vekke verden til live gjennom å risikere den i det luftige spranget som elegiene utgjør.

I neste strofe har tingene fått en aktiv, henvendende rolle; "Vårene håper på deg", "det venta deg mång ein spent stjerne". "Det åpne" antydes for første gang i "det vidopne glaset" (bare åpent i originalen; "geöffneten"), før "fiolinen gav seg til deg". Jacob Steiner peker i sin lesning av første elegi på at tingene først får verdi i det "Weltinnenraum" og "Zeitlichkeit" introduseres i teksten (Jacob Steiner 1962: 25). Det indre og tidsdimensjonen åpner seg med "Natta" og "vind fylt av verdsrom" som garanter for de neste bildenes verdi; "vårene",

(1. str., 11. v.l.).

⁸² /.../Es bleibt uns vielleicht
irgend ein Baum an dem Abhang, daß wir ihn täglich
wiedersähen; es bleibt uns die Straße von gestern
und das verzogene Treusein einer Gewohnheit,
der es bei uns gefiel, und so blieb sie und ging nicht.
(1. el., 1. str., 13. v.l).

"stjernene", "vinduet" og "fiolinen". For at tingene i den ytre verden skal ha verdi, må man søke deres indre mening gjennom imaginasjonsevnen. Det er avhengig av at tingene er preget av tid siden hukommelsen er en viktig del av vår evne til å forestille oss verden. Relasjonen mellom subjekt og objekt usikres før den neste meningen ytterligere problematiserer det handlende subjektet; "I alt låg det oppdrag". Selve oppdragets betydning forandres gjennom strofens forutgående mening. Vårt oppdrag, å befatte oss med tingene, er framstilt som et møte, snarere enn ensidig fokus på subjektet som handlende part. Vår forpliktelse til verden; å se den, besynge den, lytte til den, elske den, sette den i bevegelse, blir problematisert og tillagt en ekstra dimensjon hvor vi handles med eller berøres av verden.

I et tidligere dikt, "Am Rande der Nacht" i *Bildenes Bok* heter det; "Die Dinge sind Geigenleiber". Noe av meningen i en slik beskrivelse kan føres tilbake til elegiens introduksjon av "det tomme". Ting er tomme som fiolinkasser. De inneholder bare materialitet og historie.⁸³ Subjektet tar i dette forholdet plass som buestreng; "Ich bin eine Saite, über rauschende breite Rezonansen gespannt" (jeg er en streng spent over veldige, brølende resonanser. Min oversettelse). Det er gjennom subjektets benevning/berøring at tingene og verden får resonans, at fiolinen lyder. Tingen blir hel gjennom det poetiske språket. Men dette gjelder også for subjektet. Subjektet blir ikke helt før det benevner tingene. Bevisstheten om seg selv og verden skjer gjennom språk, et språk som er berørt og som berører. Slik er språket bindeleddet mellom subjekt og objekt, og gir et likeverdig avhengighetsforhold.⁸⁴ Dette er et prinsipp som like gjerne usikrer subjekt og objekt som stabiliserer dem. Om subjekt- og objektforholdet ikke er noe fast, men oppstår i språket som handling, så beskrives denne handlingen hos Rilke som å lytte eller rope. En lyd der ute i det tomme (das Leere) som skaper fornemmelse der inne i hjertet, men ikke som abstrakt ide. Fiolinen i diktet "Am Rande die Nacht" og i første elegi, er i tillegg metafor på en metafor. Den har metaforens egenskaper av å transportere det indre til det ytre, og smelter i samme bevegelse subjekt og objekt sammen i en språklig syntese. Men som den rilkeske figuren, er denne metaforen en "becoming-sound" og ikke en "becoming conscious", med Paul de Mains ord; det indre uttrykkes som lyd. (de Man 1979: 37).

I større perspektiv er det verden og virkeligheten som usikres i en slik tenkemåte. Eller snarere, den vekselvis usikres og sikres; ekspanderes og komprimeres gjennom en stadig

⁸³ Paul de Mans poeng, *Allegories of reading*, s. 20.

⁸⁴ Jeg tar utgangspunkt i Paul de Mans lesning av diktet i (1979: 34-36), men forholder meg også til Blanchots lesning av samme dikt (1982).

bevegelse mellom ting og subjekt som i seg selv skapes og oppstår i en svingende lyd; som "Schwingung". Selve lyden av språket er en konkret, materiell effekt av det å ytre seg, slik Rilke demonstrerer med assonans-effekten i den tidligere siterte siste strofen i første elegi. Det er svingninger i lufta (das Leere) som lager lyd i trommehinnen. Det er hørselen og ikke blikket det blir lagt vekt på; "Røyster, røyster, høyr, mitt hjarta..." (3. strofe). Det oppfordres til sensitivitet hvor man med kropp og sjel er et spent øre mot verden.

Figur

Beda Allemann gjør en større redegjørelse for Rilkes figur – og tidsbegrep i *Zeit und Figur beim spätem Rilke* (1961). Figur forbindes med tid og rom, og er selve den poetiske strukturen som leder til "Weltinnenraum", Rilkes poetiske erfaring av at skillet mellom indre og ytre oppheves i skriveakten. Rilkes figur-begrep rommer altså både det strukturelle aspektet i verket som poetisk figur, (f. eks. rytmen som dikterisk erfaring), og bærer med seg holdningen til figuren som plastisk objekt fra de tidlige verkene. Figuren innebærer også retorisk-formelle egenskaper, f. eks. troper som metafor og symbol.⁸⁵

"Figur" må forstås som videreføring av Rilkes ting-begrep. Etter kunst-tingene i NG skjer det en dematerialisering av tingene i elegiene. Figuren fikseres teknisk (gjennom f. eks. utvelgelsen av bildene og tilretteleggingen av den metaforiske overføringsverdien) til forvandling og overgang ("Wendung") til det indre. Denne utforskningen skjer både retorisk og tematisk. Samtidig som "Figur" springer ut fra personlige og uutbyttbare bevissthetserfaringer, blir den også valgt ut ifra spesifikke retoriske egenskaper. Blant annet er kiasmen og oxymoronen fordelaktige for Rilkes formål, fordi slike figurer skaper en stadig bevegelse mellom motsetningsforhold. Det er ofte figurens bevegelige egenskaper som får bestemme dens plass; og det er naturens bevegelser som er forbilledlige (Allemann 1969: 41). Slik blir f. eks. ro forstått som balanse mellom flukt og stillstand, og ikke som statisk posisjon i diktuniverset. For her kort å konkludere Allemanns omfattende studie av Rilkes Figur: Figur kan oftest forstås som metafor. Det dreier seg ikke bare om innholds-tematiske sammenhenger, men om Rilkes poetikk og moderne dikt overhodet. Figur har sammenheng

⁸⁵ Symbolet hos Rilke skapes gjerne gjennom kontekstuell gjentakelse; som bearbeidelse av bilde gjennom flere dikt og flere bøker. Det kan derimot ikke sies å være ubevisst fra Rilkes side, som ubevisst psykisk kraftfelt; imaginasjonsmønster, men må kunne anses i stor grad som bevisst konstruksjon. Fritt etter *Lyriske Strukturer*, Kittang/Aarseth, Universitetsforlaget -85, s. 170.

med diktet som temporært rom i hvilket figuren utfolder seg, så vel som diktrommet. I elegiene er figuren og diktet stedet hvor "Weltinnenraum" realiseres gjennom oppheving av grensen mellom indre og ytre (s. 231).

De samme tematiske og motiviske elementene gjentas i elegi etter elegi; menneskets fremmedgjorthet i verden, den indre verdens fordeler framfor den ytre, stemmen som vakler mellom fortvilet gråt og hyllende sang. Verkets sirkelkomposisjon kan sies å være bygget etter prinsippet til en diskokule; en prismatisk speilkonstruksjon som kan ses fra alle vinkler som sitt varierte samme. Leseren blir hele tiden møtt av det samme på nytt i en annen vinkel, et annet lys. Rilkes bilder følger dette gjentakelsesprinsippet. Gjennom små forskyvninger fra det ene verket til det andre, fra den ene elegien til den andre, den ene setningen til den andre tilpasses bildene til et eget, autonomt univers. Det skaper et symbolspråk som forflytter forholdet mellom avstand og nærhet til verden. Den stadige, gjentakende henvendelsen får en slags hypnotisk effekt i denne speilverdenen. Overtalelseskunsten, hvor vi formaner, trygles og lokkes til å ta vårt oppdrag spiller med; å redde verden inn i hjertets indre rom, inn i det usynlige, inn i poesien. Ta skrittet ut i det åpne, risikere oss selv. De språklige virkemidlene tas i bruk; klang- og visuelle bilder, argumentasjon, patos og analytisk kløkt benyttes for å lokke leseren til et ja til døden og poesien.

Det indre livet. 3. elegi

Fram til syvende elegi forholder teksten seg hovedsakelig til en dennesidig verden, den siden av "eit dobbelt oppslått blad" (10. elegi) vi kan lese. Det dreier seg i stor grad om hva som er synlig, om hva og hvordan vi kan forstå den virkeligheten vi står i. Bevisstheten om "Weltinnenraum", opphevelsen mellom indre og ytre virkelighet, antydes i første elegi med "Weltraum" (verdensrom) og "die Leere" (tomheten). En sirkulær, tilbakevendende tid introduseres i teksten med "die Nacht" og "die Frühlinge". I tredje elegi er det det indre livet, den psykiske virkeligheten som kommer til uttrykk. Elegien kan leses som en nydefinisjon av menneskets driftsliv etter psykoanalysens virke på området, og det i en tid hvor psykoanalysen var ny og i ferd med å bli enerådende i å definere det borgelige menneskets følelsesliv. Men i et verk som åpner med å rette kritikk mot "der gedeuteten Welt", er det kanskje ikke overraskende med en slik vending. Bilder, i hovedsak knyttet til jord og vann,

har tilgang til en arkaisk, mytisk tid og dypere, psykiske sjikt - grunnleggende elementer i vår forståelse av verden.

Myteverdenen introduseres allerede i Duino-elegienes første elegi med Linos-klagen. I Rilkes prosjekt er mytene hendige, fordi de både virker i den sirkulære tiden i fortidens konstante interaksjon med nåtiden, og er en del av bildenes ekspanderende egenskap hvor grunnleggende deler av det menneskelige drama og de primære bildene korresponderer med hverandre. I tredje elegi utforskes underbevissthetens forhold til samtid og fortid, og hvilken rolle driftene spiller i kjærligheten mellom mann og kvinne. Det underbevisste knyttes til bilder forbundet med vann, jord og underjordiske eller lavt- og viltvoksende vekster som røtter og villniss. Det øynes en fordeling mellom mytisk, sirkulær tid knyttet til morsskikkelsen og historisk, lineær tid knyttet til forfedrene. Begge blir beskrevet med bilder hentet fra geologien. Mødrene som uttørkede elvefar, spor av vann (psykisk spor) i (indre) landskap. Forfedrene i sterkere grad knyttet til ytre landskap; styrtede fjell som nå er grunnen under oss, fortid til stede som grunnlag for nåtid. Bildene blir selv et grunnlag, hva selve grunnen betyr - grunnens kvaliteter symbolsk og konkret.

De materielle bildene skaper horisont og vertikalitet. De gir meg som leser fornemmelse av sammenheng og tilhørighet. De virker i akse rundt seg selv, henviser til den verden vi hører hjemme i, måler dybde i kropp og psyke. Det blir klart fra første linje i tredje elegi at kjærlighet og seksualitet er to forskjellige ting;

Ein ting er det å synge si kjære – ein heilt annan
elveguden som, skum og skuldig, bur i vårt blod.⁸⁶

Lysten er en gud i blodet, en lystens herre som deretter navngis som Neptun. Denne vanngudens attributter er av erotisk art; han "reiser sitt gudehovud, ukjenneleg dryppvått". Den erotiske symbolbruken fortsetter å mane fram guden;

Å blodet til Neptun, å hans grufulle trefork!
Å skume vind pustande inst i hans musling!⁸⁷

⁸⁶ . Eines ist, die Geliebte zu singen. Ein anderes, wehe,
jenen verborgenen schuldigen Fluß-Gott des Blutes.
(3. el., 1. v.l., 1. str.).

⁸⁷ . O des Blutes Neptun, o sein furchtbarer Dreizack.

Vannet som guden representerer er en arketype for det underbevisste og driftslivet. Trefork og hode er fallus-symboler. I originalen; "O der dunkeler Wind seiner Brust aus gewundener Muschel", kommer det klarere fram at andre verselinje ikke i første omgang symboliserer kvinnekjønnen, men det mannlige subjektets brystkorg. Musling som symbol på kvinnekjønnen er imidlertid så etablert som litterært symbol at denne leseren ikke kan se bort i fra det. Mannens lystobjekt forflyttes fra kvinnen til hans eget bryst. Når ambivalensen oppstår; det antydde kvinnekjønnen som viser seg å være mannens kroppsdel, klinger flere myter med i teksten. Eva skapt av Adams ribben er uunngåelig. Men også en annen ung mann i vannspeilets makt; Narcissus-myten klinger med, med Echo usynlig til stede i bakgrunnen; "Rop bare...ikkje får du ropt han bort frå hans døkke omgang". Meningen er forberedt i andre verselinje:

På lang avstand kjenner ho sin gut, men kva veit han
sjølv om lysta sin herre som, før jenta evna og hindre det,
ja ofte som ho aldri fanst, opp av hans einsemd
reiste sitt gudehovud, ukjenneleg dryppvått,⁸⁸

Kjærlighetsakten beskrives ikke primært som et møte mellom mann og kvinne, men snarere som et møte med ukjente lag i en selv. Derav ekstasen skildret i andre strofes første del:

Ikkje har du – ikkje eingong mor hans –
sett hans augebryn i slik ein spent forventning
Ikkje mot deg, du jente som kjende så med han,
forma hans lepper sitt meir fruktbare uttrykk⁸⁹

O der dunkele Wind seiner Brust aus gewundener Muschel.
(3.el., 1. str., 8.v.l.)

⁸⁸ Den sie von weitem erkennt, ihren Jüngling, was weiß er selbst von dem Herren der Lust, der aus dem Einsamen oft, ehe das Mädchen noch linderte, oft auch als wäre sie nicht, ach, von welchem Unkenntlichen tiefend, das Gotthaupt (3. el., 1. str., 2. v.l.).

⁸⁹ Du nicht hast ihm, wehe, nicht seine Mutter hat ihm die Bogen der Braun so zur Erwartung gespannt. Nicht an dir, ihn fühlendes Mädchen, an dir nicht

Seksualiteten blir en del av erkjennelsesprosessen, en sanseressurs å utforske skjulte sider av verden med. I dette prosjektet er partneren middelet snarere enn målet. Lysten er rettet mot gutten selv. Men hva som er middel og hva som er mål er fra begynnelsen uklart, siden gutten er underkastet andre makter enn sin egen vilje;

Ja visst, han vil, kjem heilt fram; venjer seg letta
til ditt heimlege hjarta og tar til seg, tar til.
Men tok han nokon gong til?⁹⁰.

Det er snarere kreftene som rir ham, enn han selv som har hovedrollen i dette spillet. Han er et middel for noe annet. Hva er dette andre? Etter Neptun; "skum og skuldig" sirkles det inn et "det", navngitt som "eldre redsler", "hans dørke omgang". Når den andre sentrale kvinneskikkelsen i guttens liv, moren, introduseres, setter også en annen type krefter inn; "fossande kaos", "flaumar av fortid", samtidig som de seksuelle driftene settes i forhold til andre sider av følelseslivet hos gutten.

Om den freudianske psykologien skal forfølges, er det lett å plassere skamfølelse og skyld i forbindelse med utemmede seksuelle krefter. Men hukommelse og fortid kan heller ikke kontrolleres. De neste strofene går inn i en kompleks forståelse av guttens følelsesliv;

For i han som sov fanst ingen varsemnd; sovande,
men i draume, feberridd, som han trengde seg inn..⁹¹.

Han "trenger seg inn". I elegiens forlengelse av den seksuelle driften henføres gutten i en parallell drift og trenger inn i seg selv. Der møter han og drives han av krefter han ikke kontrollerer. Det negative aspektet ved budskapet kan leses som en problematisering av vår

bog seine Lippe sich zum fruchtbarern Ausdruck.
(3. el., 2. str., 1. v.l.).

⁹⁰ Freilich, er *will*, er entspringt; erleichtert gewöhnt er sich in dein heimliches Herz und nimmt und beginnt sich. Aber begann er sich je?
(3. el., 2. str., 10. v.l.).

⁹¹ Ach, da *war* keine Vorsicht im Schlafenden; schlafend, aber träumend, aber in Fiebern: wie er sich ein-ließ.
(3. str., 2. str., 34. v.l.).

oppfattelse av tid. Vi er fanget i den lineære tiden med livet og døden som tilværelsens grense, og hukommelsen som hele tiden forhindrer oss fra å være tilstede i nået. Det antydes en deterministisk holdning. Den lineære tiden ser ut til å være en uatskillelig del av menneskenaturen. Denne tilstanden er det som dramatiseres i tredje elegi, og som i åttende elegi kan utsies i en analytisk formulering uten samme poetisk bilderikdom:

Med alle augo ser dei skapte dyr
det opne. Bare augo våre er
som omsnudd, retta inn mot bare dei
som feller, der dei fritt går inn og ut.
kva er der ute, veit vi einast utfrå
dyrets åsyn; for alt som nyfødd barn
vender vi om og tvingar sjå baklengs
på det forma, ikkje mot det opne
djupt i dyrets andlet. Fritt for død.⁹²

Men hukommelsen blir samtidig et potensiale, som tredje elegi tematiserer. Den representerer en høyere samtidighet, en tid som gjenoppstår i erindringen, eller som gjentas i de sirkulære årstidene og naturens rytme. Avslutningsvis i dette kapitlet vil jeg komme nærmere inn på konsekvensene av denne tenkningen som fører til realiseringen av opphevelsen mellom indre og ytre i Rilkes diktning.

Rilke økonomiserer med bildebruken; han begrenser den, gjentar et begrenset antall bilder og fyller dem med sitt eget meningsinnhold. Han ender opp med en autonom diktverden, et system som referer til seg selv. Bildene viser på denne måten til hverandre, og til et meningsinnhold innenfor hvert enkelt bilde som varierer, men som også korresponderer. Jeg har vært inne på hva symbolet musling konvensjonelt betyr i poesien og kulturen, og hvordan dette påvirker meningsinnholdet i Rilkes tekst. Polariteten mann - kvinne oppfyller

⁹² Mit alle Augen sieht die Kreatur
das Offene. Nur unsre Augen sind
wie umkehrt und ganz um sie gestellt
als Fallen, rings um ihren freien Ausgang.
Was draußen ist, wir wissens aus des Tiers
Antlitz allein; den schon das frühe Kind
wenden wir um und zwingens, daß es rückwärts
Gestaltung sehe, nicht das Offene, das
im Tiergesicht so tief ist. Frei von Tod.
(8. el., 1. str., 1. v.l.).

ambivalensen Rilke oppskatter i bildene sine. Rilke har benyttet skjellet som bilde i flere andre sammenhenger. Jeg minner om "vesenet uten skall" jeg siterte i introduksjonen, som godt kan være muslingen som opptrer uten sitt beskyttende skall. I tredje elegi peker skjellet på de beskyttende ribbena, og hjertet på den beskyttede muskelen. "Vesenet uten skall" viser til kunstnerens opplevelse av verden. Med nok et sitat fra introduksjonen min; "Blikkets arbeid er gjort. Nå til hjertets verk" knytter Rilke i videste forstand hjertet til persepsjonsevnen og en foretrukket måte å oppleve noe på. Hva som kjennetegner denne opplevelsen, er at det som oppleves i den eksterne verden inderliggjøres. Det foregår nok en omrokking av eksteriør-interiør-posisjonen. De ytre hendelsene gjøres til ens egne indre opplevelser; objektive hendelser blir personlige og subjektive.

Det som oppleves i guttens indre er derimot mer generelt enn personlig avgrenset. "Materien lokker oss mot dypet av sin ubetydelighet, til frøets indre, helt inn til vekstemnets begynnelse", som Bachelard uttrykker det (1994: 24). Det som tematiseres er ikke lenger den freudianske termen narsissisme, eller om det er det, så er dette en slags kritikk av den allmenne oppfatningen av begrepet. Utforskingen av det personlige indre munner ut i en bildeverden som er allmenn, som kan sammenlignes med Jung's kollektive ubevisste. Samtidig berøres dødsdriften som en del av menneskenaturen.⁹³ I forlengelse av de tidligere iakttakelsene av hvordan elegiene beskriver subjektets forhold til materien, ser vi at når subjektet synker inn i seg selv, flyter det samtidig ut av seg selv og usikres. Kraften i de rokkerte posisjonene er både avskrekkende og tiltrekkende.

Strofen beskriver det indre livets egenskaper i viltvoksende bilder fra planteriket; "indre hendingars heftig klatrande rankar", "kvelande vekstkraft", "sitt indre villniss" som vokser til "dyrisk jagande former". De botaniske bildene ramses opp, jager etter hverandre slik meningen jages, og når et høydepunkt i 38. v.l:

urskogen i seg der, utpå det stumme stupet
hjarta sto lysande grønt.⁹⁴

⁹³ Freuds teori om dødsdriften som grunnleggende egenskap hos mennesket introduseres i *Jenseits des Lustprinzips* (1920). Freud hevder her at dødsdriften er et ønske om å gå tilbake til det inorganiske, til homeostasen, i motsetning til det erotiske prinsippet om utløsning og forbindelse (S. Freud, *Gesammelte Werke*, bind xiii, s. 369).

⁹⁴ diesen Urwald in ihm, auf dessen stummem Gestürztsein
lichtgrün sein Herz stand.
(3. el., 2. str., 41. v.l.).

Vi vender altså tilbake til hjertet. Et grønt hjerte. Overskridelsen av den personlige opplevelsen, inderliggjøringen, fører til at subjektet trues; hjertet plasseres ytterst på et stup i subjektets indre. Hjertet er et av de mest brukte bildene i litteraturen. Et bilde. Grønt. Tradisjonelt en optimistisk farge. Jacob Steiner påpeker at fargen grønn er den hyppigst nevnte i elegiene. (Steiner 1962: 62). Symbolkretsen rommer mest opplagt livskraft, kreativitet, vekst, den slumrende, indre veksten, men også smerten ("unser dunkeles Sinngrün" 10. el., 1. str., 13. v.1.), som i ytterste konsekvens åpner for døden. I fjerde elegi blir døden sammenlignet med kjernen i et eple som i sin tur ofte er grønt, og også framtrer som et positivt bilde. Jeg leser det som en understreking av Rilkes positive dødsbegrep ("Å, ein gong vere død"; 7. el., 3. str.).

Denne "urskogen i seg" som symboliserer det indre livet, fungerer også som bilde på poetiske bilder. Teksten beskriver bildets egenskaper billedlig. Men her er det andre egenskaper som trekkes fram enn hos fiolinen i første elegi. Bildet er grønt av grønske fra den viltvoksende fantasien, imaginasjonens materielle bildeflora. Det er viltvoksende, forgreiner og forvandler seg; hviler ikke i en form, besmittes, er organisk i sin natur.⁹⁵ Første elegi demonstrerte "Schwingung"- effekten, ordenes klanglige bevegelighet. Andre steder er bevegelse demonstrert av ambivalensen i meningen, en bildets kiastiske kvalitet, slik vi ser f.eks. i musling-bildet som utnytter effekten av polariteten mellom kvinne og mann. Bilder forgreiner seg metonymisk og graver røttene ned i sin metaforiske dybde. Finner hele tiden nye veier for ytterligere vekst, korteste vei mot fantasiens nærende lys. Er i direkte forbindelse med, og helt avhengig av jord, lys, luft og vann. Den organiske veksten viser også til den sykliske tiden, forbundet med årstidenes langsomme og gjentagende rytme. Elegien framstiller imaginasjonen som en truende vegetasjon, et ustyrlig, uoversiktlig, ugressaktig buskas. Det leder oss videre og nærmere dette "det" som teksten i tredje elegi til nå har jaget etter. Den indre veksten følges lenger enn til hjertet på stupet, lenger enn der hvor egne røtter slutter i fødselsøyeblikket:

⁹⁵ "Hvilke bilder som egner seg for fantasien og for poesien kan bestemmes ut ifra bildets bevegelighet". (Bachelard 1996:24).

/.../Elskande

steig han så ned i det eldre blodet, i grottene
der det fryktelege låg, ennå mett etter fedrane.
Ja, det forferdelege kjende han, plira, som vel inneforstått.
Og dette uhyggelege smilte.....Sjeldan
smilte vel du så mildt, mor.⁹⁶

Vi har møtt det forferdelige før. I andre elegi får vi vite at englene er forferdelige. Denne gang er det forferdelige plassert i et underjordisk sceneri. Like dobbelt som engelen; like tiltalende og skrekkinnjagende på samme tid. Jacob Steiner hevder at "det forferdelige" er den mytiske urseden som angriper den individuelle personen (Steiner 1962: 66). Det stemmer godt med tredje strofes første linjer (selv om den tyske originalen er mindre kjønnsbestemt, med sitt generelle "wir"):

Når menn elsker, er ikkje kjærleiken ny som den til ein
eittårige blom; nei gjennom våre armar
stig ei uminneleg sevje.⁹⁷

Noe positivt veier opp for det destruktive avhengighetsforholdet til den lineære tiden. Det forferdelige som ligger bortenfor, innenfor subjektet er en urgammel saft. Den innerste hemmeligheten av flytende uralder som driver oss bort fra den individuelle kjærligheten, men også mot en annen type kjærlighet av mer generell natur. Om individualiseringsprosjektet mislykkes; å elske og bli elsket, å skape noe, å finne fram til vårt eget sanne jeg; om jeg'et går til grunne og hjertet knuses, så er denne urkraften der og fanger oss opp. Våre

⁹⁶

/.../Liebend

stieg er hinab in das ältere Blut, in die Schluchten,
wo das Furchtbare lag, noch satt von den Vätern. Und Jedes
Schreckliche kannte ihn, blinzelte, war wie verständigt.
Ja, das Entsetzliche lächelte....Selten
hast du so zärtlich gelächelt Mutter.
(2. el., 3. str., 45. v.l.).

⁹⁷ Siehe, wir lieben nicht, wie die Blumen, aus einem
einzigem Jahr; uns steigt, wo wir lieben,
unvordenklicher Saft in die Arme.
(3. el., 4. str., 1. v.l.).

anstrengelser fanges opp i moder jords store prosjekt, det evige kretsløpet har en vilje vi bare er redskap for.

Det dypest jordiske og den videste omkrets

Rilke forbinder de høyeste luftlag og de dypeste avgrunner med et slags yin og yang, to sider av samme forferdelige stykke. Begge kan utslette oss om vi kommer for nær. I forlengelse av dypet i oss selv og i de sublime høydene, utslettes selvet. Å gå opp i en høyere, dypere enhet på en slik måte er både avskrekkende og tiltrekkende på samme tid. Samtidig representerer disse kreftene et potensiale i språket. Språket oppstår i spennet mellom den dypeste grunn i oss selv og de svimlende høydene vi strekker oss mot. Et eller annet sted i diagonalen mellom den hulkende gråten og englesangen oppstår elegiene. Mellom Maltes materielle inferno og Orfeus-sonettens kosmiske orden. Det er når dette størrelsesforholdet ikke er statisk, at sangen kan lyde. Verden og språket settes i bevegelse og berører hverandre. Kjærligheten, både den erotiske og platoniske lidenskapen, rettet mot en annen eller som kraft i seg selv, er med på å skape bevegelse. Elegiene minner om at kjærligheten opprettholder noe annet enn båndene mellom menneskene. Den gir kontakt med urkreftene, får urtiden til å bevege på seg, det mytiske dramaet og det arkaiske bildespråket, et øre som lytter til hva den sirkulære tiden hvisker til oss fra urdypet. At tiden er sirkulær, innebærer også at den stadig vender tilbake, er samtidig i organiske prosesser som gjentar seg, i instinkter og grunnleggende natur, i hukommelse og historiens påvirkning på nåtiden. Samtidig trenger vi beskyttelse fra disse kreftene. Vi søker til hverandre for å vernes fra "det forferdelige" som kan sluke oss (siste strofe);

/.../...Varsamt, å varsamt,
ver god i mot han, gjer kvardagen trygg, - lei han
heilt inn til hagen, gjev han så der av nettenes
overvekt.....

Vern han.....⁹⁸

⁹⁸ /.../...O leise, leise,
tu ein liebes vor ihm, ein verlässliches Tagwerk, - führ ihn
nah an den Garten heran, gieb ihm der Nächte
Übergewicht.....
Verhalt ihn.....

Det finnes altså en grunn i elegiene, et sikkerhetsnett for de luftiske sprangene, en jordetilværelsens ytterste eller innerste mening. Elegiene er, eller vil være, en optimistisk apokalypse. Men det finnes revner i sikkerhetsnettet, masker som rakner, en urovekkende visshet om en gud som er død. Noe av arbeidet blir å lege sår, tette huller, reparere, tråkle og sy. Det ligger i elegiers natur å være sorgarbeide. Mye skal mistes, men noe er allerede tapt, et ”det” som er enda mer forferdelig enn både engel og urkraft som ikke kan konfronteres. Hva om døden ikke holder det elegiene lover? Da bedre å flytte hele virkeligheten til et tryggere sted i språket, hvor et slikt "det" kan stenges ute av diktverdenen, om ikke helt, så nesten. At dette nesten stadig må heles, gjør at skriften fortsetter. Når hjertet balanserer ytterst på stupet, skaper elegien noe som fanger det opp. Den trøster og beroliger, slik moren gjør i tredje elegi, men trøsten forsterker samtidig følelsen av underliggende fare.

Arbeidet opprettholder den universelle harmonien i de tidligere verkene; representert av kunstnerens hender i arbeid, og det absolutte som en hånd kunstneren griper etter. Det absolutte kan også framstå som hender formet som en samlende kopp som fanger verden opp i seg.⁹⁹ I elegiene fortsetter dette tegnspråket, men det absolutte er ikke lenger tilgjengelig. Elegienes lyriske jeg kan ikke lenger gripe det absoluttes hånd, men strekker hånden opp mot et uoppnåelig absolutt, representert av englene, som her i de siste linjene av 7. elegi:

Som ein utstrekt
hand er mi roping. Og med si opne hand lyft og
klar til å gripe forblir ho
open, deg til varsel og avverje,
du Ufattbare – vid-open¹⁰⁰.

(3. el., 4. str., 6.v.l).

⁹⁹ James Rolleston, *Rilke in transition, an exploration of his earlier poetry*, s. 200

¹⁰⁰ Und seine zum Greifen
oben offene Hand bleibt vor dir
offen, wie Abwehr und Warnung,
Unfaßlicher, weitauf.
(7. el., 7. str., 15. v.l.).

Gjennom den positive negeringsstrategien er det gjennom å miste vi skal få. Når Rilke erfarer at det absolutte verken kan gripes eller fange oss opp, innfører han en motsatt gest; han åpner hånden.

I syvende elegi bærer gesten preg av trussel; de absolutte englenes selvtilstrekkelighet blir utfordret av en åpen hånd "til varsel og avverje". Teksten minner sin gud på at den faktisk er skapt og dermed kan forkastes av sin skaper, poeten. I den "vid-øpne" gesten ligger grepet og kastet innebygd som potensiale, slik det oppfordres til i første elegi; "Hiv alt det tome du held om/.../". I andre elegi er det de elskendes selvtilstrekkelighet som diskuteres;

/.../De grip den andre, men er det bevis?

Sjå, med meg skjer det iblant at mine hender finn
saman, eller at mitt medtatte andlet finn lindring i dei.

/...../

/.../de som bognar
under kvarandres hender lik mognande druer.¹⁰¹

Det å besitte lukker inne. Å eie er like lite fruktbart i et kjærlighetsforhold som i forholdet til ting; om man skal nå inn til tingenes innerste sjel, må de være "unverbraucht", ikke brukt opp av eieforholdet (Blanchot 1982: 152). Likeledes er det gesten mellom de elskende som blir lagt vekt på i andre elegi; den består om forelskelsen opphører. Kjærtagnet løses fra sin forbindelse til subjektet og framstår som løsrevet, objektiv størrelse. Det blir det generelle "Kjærtagnet" og ikke det spesifikke fra han til henne.

Elegiene vil redde den forgjengelige ting-verdenen ved å forvandle den til en indre verden og forene den med det spesifikt menneskelige språket. I denne operasjonen spiller nettopp det å gi slipp en vesentlig rolle. Å forlate, ta avskjed, å miste, å kaste blir nødvendige strategier for å nå inn til tingenes indre. Allemann peker på det paradoks at den mest intensive

¹⁰¹ /.../Ihr greift euch. Habt ihr Beweise?

Seht, mir geschiehts, daß meine Hände einander
inne werden oder daß mein gebrauchtes
Gesicht in ihnen sich schont.

/...../

/.../; die ihr unter den Händen
euch reichlicher werdet wie Traubenjahre;

form for møte for Rilke er avskjeden, siden den eksterne virkelighetens nærvær kun realiseres gjennom å erindre den (Allemann 1961: 18).

Hendene er tegn på handlekraft, men også det motsatte, hjelpeløshet:

Og så pressar vi oss og vil evne det,
vi vil halde det i våre enkle hender.¹⁰²

Å befatte seg med verden er en vekt vi må bære som virker umulig:

Blir overfylte. Får orden. Som går sund att.

Vi ordnar opp att og går sjølve sund.¹⁰³

Imperativene dukker hyppig opp i teksten, og maner til handling: "Skjønar du så ikkje ennå? Hiv alt det tome du held om" (1. elegi, 1. str.) . Noen ganger retter oppfordringene seg til et du som like gjerne kan være et jeg, andre ganger er det hele verden som anropes: "Røyster, røyster, hør mitt hjarta/.../" (1. el., 2.str.). Slik veksler det lyriske jeg'et mellom moralsk tordentale og fortvilet bønn. Fortvilelsen dreier seg om verdens forgjengelighet, men smerten over oppdraget får også plass i klagen. Det berører Rilkes eget krav til kunstnerkallet; å være så åpen som mulig, ikke vende seg bort fra noe eksisterende. Samtidig er det en allmenn beskrivelse av menneskets plass i verden. Den jordiske materien yter en motstand vi hele tiden arbeider med, en tyngde vi ikke klarer å bære, samtidig som vi finner glede i tingene og oppdager oss selv i dem. En anstrengelse som både er smertefull og vekker glede, hvor vi prøver ut vår egen vilje mot verden: "Kjæraste jord, eg vil" (7. elegi). Risiko er at man kan "gå sund" i møtet med materien. Løftet om frelse kan bare oppfylles gjennom ustoppelig arbeid og offer i smerte og død. Blanchot problematiserer dette forholdet i sin lesning av elegiene: "Ting transformerer til objekter for å kunne gripes. Men i det imaginære

(2. el., 4. str., 9 .v.l.)

¹⁰² Und so drängen wir uns und wollen es leisten,
wollen enthalten in unsern einfachen Händen,
(9. el., 4. str., 1. v.l.)

¹⁰³ Uns überfüllts. Wir ordnens. Es zerfällt.
Wir ordnens wieder und zerfallen selbst.
(8. el., 4. str., 3. v.l.)

rommet transformeres ting til det som ikke kan gripes. De er ikke sikre, men er ført sammen med risikoen i intimiteten hvor verken tingene eller vi har noe vern lenger, men hvor vi presenteres for, helt og fullt og uten forbehold, et sted hvor ingenting lenger er" (Blanchot 1989: 141). Oppgaven er å oversette tingene til en tilstand av ubeskyttethet, ikke lenger som objekter, men utsettes for fare i møtet med subjektet. Subjektet risikerer seg selv ved å trenge inn i tingenes intimitet. Der er hun ikke lenger subjekt i sitt forhold til tingene, og tingene er ikke objekter, men besjeles og handler. Dette stedet "hvor ingenting lenger er", er språket, ser både Blanchot og Rilke ut til å mene. I et slikt møte med verden er det ikke nok å bare være betrakter. Rilke lar hjertet ta over for øyet:

Det *ene* rommet sprer seg gjennom alt
verdens indre rom. Fuglene flyr stille
gjennom oss. O, jeg vil vokse,
jeg ser ut, og *inni* meg vokser treet.¹⁰⁴

Oppdraget er å romme verden i oss, forflytte den fra den ytre til den indre virkeligheten. Det blir trangt om plassen: "For stadig renn hjarta vårt over for oss"(2.el., 8.str.). Men elegiene har løsningen, klagen går over i hyllende sang: "Å jord, er det ikkje dette du vil: å oppstå *usynleg* i oss?" (9. el., 6. str., 16. v.l.). For å beholde må vi holde med åpen hånd, med risiko for å miste oss selv så vel som verden.

Fysikkens metafysikk

Rilke forklarer sitt oppdrag i brevet til oversetteren Witold von Hulewicz, 13. november 1925 (Rilke 1936: 332). Elegienes program beskrives i den tidligere siterte lignelsen fra brevet hvor menneskene er "det usynliges bier" som henter honning fra det

¹⁰⁴ Utdraget fra diktet, "Weltinnenraum" skrevet i 1914, er hentet fra *Rilke Werke 2*, Insel verlag, 1996. Min oversettelse til norsk:

Durch alle Wesen reicht der *eine* Raum
Weltinnenraum. Die Vögel fliegen still
durch uns hindurch. O, der ich wachsen will,
ich sieh hinaus, und *in* mir wächst der Baum.

synlige og samler det i kuben til "det Usynlige". Jeg har diskutert noen av måtene denne oppsamlingen av det synliges honning skjer. I elegienes foredling blir tingene i den eksterne verden omgjort til en slags essens i forskjelligartede operasjoner; ved å bearbeide ting til figurer som passer til formålet, ved å skille dem fra den eksterne verden og gjøre dem mottagelige for lovene i språkets og elegienes eget univers, ved å sette dem i bevegelse i diktverkets formelle- og tematisk-retoriske spill og ved å utsette dem for destillering hvor essens blir til luft - alt blir ingenting. Det som er felles for språkoperasjonene er at de er del av den diktende erindringen i skriveprosessen. Også i brevet er det argumentasjonen alt står og faller på. Å skulle risikere både seg selv og verden i et slikt prosjekt, krever at troen på det "Usynlige" er sterk. Selv om det understrekes: *Men ikke i kristen forstand*. (Rilkes egen kursivering).¹⁰⁵ Det skal derimot oppfattes i "jordisk forstand" noe som er interessant når dette kapittelet handler om det materielle i elegiene, det som kan knyttes til jorden;

"/.../;snarere i en rent jordisk, dypest sett jordisk, salig jordisk forstand gjelder dette, som *her* beviser og berører en større, den største omkretsen."¹⁰⁶

Er det slik at Rilke ikke ønsker at hans teori skal oppfattes metafysisk og religiøst, men fysisk? Betoningen av jordisk får meningen til å svinge mellom metafysikk og fysikk i uttrykk som "dypest sett jordisk" og "salig jordisk". Dette fysiske både beviser og berører noe større; de høyeste luftlag forbindes med de dypeste avgrunner; den største omkretsen. Hvordan gjøres dette? Gjennom forvandling, står det i brevet, og så kommer passasjen med biene; det synlige skal forvandles til "det Usynlige" og vi er det Usynliges bier. Forvandlingen skjer gjennom at vi vender tingene inn i språket ved hjelp av erindringen. Og, typiske nok for Rilkes litterære språk; prosessen reverseres. Noe fysisk forvandles til noe metafysisk (usynlig). Gjennom erindringen, ja. Men også i en operasjon av mer teknisk natur. Rilke nærmer seg i elegiene diktningen teknisk; som fysikk. Som f. eks. en destilleringsprosess er; en kjemisk sublimasjon av fast stoff til gass. Eller gjennom å framstille det synliges essens, og samle det i den store kuben til "det Usynlige". Eller gjennom den tekniske fikseringen av språkfigurene, hvor deres funksjon tilrettelegges poetens intensjon. Den språklige materialiteten intensiveres. I brevet gir det seg uttrykk i at teksten

¹⁰⁵ "*Aber nicht im christlichen sinne.*" (Rainer Maria Rilke 1936: 334).

¹⁰⁶ "/.../sondern, in einem rein irdischen, tief irdischen, selig irdischen Bewußtsein gilt es, das *hier* Geschaute und Berührte in den weiteren, den weitesten Umkreitz einzuführen." (Ibid, 334). Min oversettelse til norsk.

etter bie-allegorien går over i en passasje som konsentrerer seg rundt gjentagelsen av ordet "Schwingung":

"Elegiene viser oss dette arbeidet, de fortløpende oversettelsene av det kjære synlige og gripbare til usynlige svingninger og oppvekkelser av vår natur, de nye svingningsytelsene leder inn til universets svingende sfærer. (Siden de forskjellige stoffene i verdensaltet bare er forskjellige eksponenter for svingning, så forbereder vi på denne måten ikke bare en ny, åndelig kunst, men nye kropper, nye metaller, stjernetaker og stjerner)." ¹⁰⁷

Passasjen blir besvergende i sin gjentagelse av ordet "Schwingung". Ordet blir brukt både som teknisk begrep og som kunstord i elegiene, slik jeg viste i første kapittel. Man kan oppfatte dette poetologisk, men Rilke insisterer altså på at det skal oppfattes i "jordisk" forstand. Men når Rilke med så store anstrengelser faktisk forsøker å gjøre språket materielt, blir det riktigere å si at påstanden oppstår i glidningen mellom poesien og det jordiske.

Svingningens natur er både fysisk realitet og språklig figur. Ikke minst en fysikk som oppstår gjennom språklig figuralitet vist som språk ("elegiene viser oss dette arbeidet") og forklart som natur (men i språket; i elegiene og i brevet). Men selv om det hele skjer i språket, og følger prinsippet: "Vi lever sant i Figurer" (SO I 12), så er det språkets materialitet som her møter den fysiske, jordiske materialiteten. Det er i svingningen mellom disse to størrelsene; språket og materien, nettopp disse "svingningsytelsene", at forvandling i "universets svingende sfærer" kan skje. Svingningene opphever skillet mellom indre og ytre gjennom møtet mellom vår språklige bevissthet; erindringen, og den ytre verden som erindringen inderliggjør - men innenfor språket; "Weltinnenraum" befestet som realitet i Rilkes poesi. Elegiene "forsikrer om" og "feirer bevisstheten om dette", står det i brevet (336). Grensen mellom vitenskapelighet og fiksjon, objektivitet og subjektivitet, oppløses i tekstens svingninger, og gjør det mulig å snakke om en helt ny verden med sine kropper, metaller og stjerner. Den realiseres i verden som tekst, og i bevisstheten som erindring. Eller mer presist; denne svingende egenskapen er dikterens erfaring i arbeidet med språket. Altså oppfyller den

¹⁰⁷ " Die Elegien zeigen uns an diesem Werke, am Werke dieser fortwährenden Umsetzungen des geliebten Sichtbaren und Greifbaren in die unsichtbaren und Erregtheit unserer Natur, die neue Schwingungszahlen einführt in die Schwingungs-Sphären des Universums. (Da die verschiedene Stoffe im Weltall nur verschiedene Schwingungsexponenten sind, so bereiten wir, in dieser Weise, nicht nur Intensitäten geistiger Art vor, sondern wer weiß, neue Körper, Metalle, Sternnebel und Gestirne)." (Ibid, 335). Min oversettelse til norsk.

sannhetskriteriet (siden den er utprøvd, empirisk testet), men er fremdeles subjektiv, siden den kun kan bevises i arbeidet med skriften og som subjektiv bevissthet.

Det er i språket "det ene rommet" ("Weltinnenraum"-diktet fra 1914) kan nås. Det er et ideal, på samme måte som et "rent" dikt er et ideal. Det åpner for idealisering av Figur og dens abstraksjonsnivå, som SO i stor grad tematiserer. En konstellasjon som kan skje i poesi gjennom valg. Tingene blir allegoriserende bilder, blir symboler. Det leder meg tilbake til materien. I språket er det de materielle tingene som innebærer det abstrakte, mens det sublimе tyr til enkelhet og konkretisering. Luftrommet og det abstrakte bringer språket tilbake til sine materielle egenskaper (pust forbindes med rytme). Som jeg nevnte avslutningsvis i den biografiske gjennomgangen, synliggjøres denne realiteten i den overgripende komposisjonen til elegiene. I Hulewicz-brevet kommer samme fenomen til syne når Rilke gir seg i kast med å forklare det mest abstrakte i elegienes visjon "det Usynlige" og "det åpne". Det blir nødvendig å forklare "det Usynlige" jordisk, dypest sett jordisk og til og med "salig jordisk"; altså så konkret som mulig. Men i dyppet av materien når vi ned til diktverkets største abstraksjon; dets "videste omkrets". Et oppløst rom, ren metafysikk som gjennom språket får fysikk og essens.

Når verden favnes i elegiene er det gjennom en dobbel strategi. Det er både det vidåpne blikket som ser alt på en gang, og det gjennomtrengende blikket som vil trenge inn i verdens innerste rom, slik gutten i tredje elegi trenger inn i seg selv. Et autonomt univers skapes i det indre rommet i språket som kan kontrolleres av den dikteriske bevisstheten. En verden evakueres inn i språkets speilverden, og gjøres trygg for farene som tredje elegi beskriver. Det forferdelige holdes utenfor. I fortsettelsen skal jeg undersøke en motkraft i verket. Det ordnede kosmos kan ikke råde alene. Kaos og død må inkluderes for at balansen som "Schwingung" skaper skal realiseres, og for at verket skal fullendes kunstnerisk.

3. Ildens O

Hjem til poesien

Sangen er, som i første elegi, også tema i den syvende. Den er fremdeles et skrik og et lokkerop, men i stedet for mørke hulk ("dunkelen Schluchzens", 1. elegi) som mottakeren, engelen, ikke enser, er den nå en "utvokst" stemme ("entwachsene Stimme", 7. elegi). Den har skaffet seg en tilhører, en stille venninne, som erstatning for den uopnåelige engelen. Stemmen er realisert som kommunikasjon: Hun "hører seg varm ved deg" og blir "ditt dristige tilrops mest sitrande tilsvar". (7. el., 1. str., 8.v.l.). Samtidig er "du" "ennå usynleg", hun bare "aner du er der". (6. verselinje). Jeg skimter en syngende, men usynlig Orfeus og en sky Eurydike. Sangen siver gjennom grensen mellom de levende og de dødes verden. Et varsel om at det skal risses inn en "ubeskriverlig linje" i "eit dobbelt oppslått blad", slik det gjør i den tiende elegien. I stedet for å henvende seg til engelen og det absolutte finner sangen en tone i møtet med en grense i seg selv, sin eksistens og sitt opphør, det livgivende innpustet og utåndingen som skal munne ut i livets slutt. Sangen vendes fra klage og elegi til hymne og jubel. Men samtidig som den søker et høydepunkt i hymnen, har den vendt seg fra himmelen til dødens underjordiske verden hvor Eurydike holder til. Sangen har først blitt "du utvaksne røyst" (2. verselinje) i dét den blir gryende bevisst sin tilhører. Men blir den ikke samtidig oppmerksom på sin egen bevegelse mellom de høyeste luftlag og de dypeste avgrunner i tilværelsen og i seg selv? Blikket vender seg innover når det rettes oppover (Melberg 1998: 29).¹⁰⁸ Denne vendingen, fra opp til ned, mellom opp og ned, er en del av elegienes generelle vending. Fra blick til pust, fra grammatikk til rytme (s. 26) og mellom de mange motsetningsforholdene som elegiene setter i bevegelse.

¹⁰⁸ Melbergs kommentar er rettet mot et dikt datert 1913, et av Rilkes "Dikt til natten" (med åpningslinjen: "Überfließende Himmel verschwendeter Sterne"), men beskriver en pågående prosess i store deler av Rilkes diktning, som også kommer til uttrykk her.

Hymne og elegi

I de første strofene av syvende elegi ser man rytmen tematisk anslått av årstidens sirkulære gjentagelsesrytme der den vender seg fra vår i første strofe til sommer i den andre. Det innebærer også en gjentakelse av det mer generelle "vårane" i første elegi. I syvende elegis første strofe er gjentakelsen til stede som avstanden i en sammenligning; "som fuglen lyft av den stigande årstida", for deretter å trekkes nærmere av den bestemte entallsformen i strofen etter;

Å, og våren forstod -, det finst ingen stad
som ikkje klang med i det som vart kunngjort. Først ein litt
spørjande opptakt, så, omtagd av stigande stille,
vidt utover – ein rein dag då alt seier jublande Ja.
Så stega oppover, rop-stega opp, fram til det drøynde
framtidstempelet -; så trillene, den fontena
der strålen som står under trykk, alt tar fallet på førskot
i lovnadens førspel....Og framfor seg, sommaren.¹⁰⁹

"Våren forstod" gjentar og trekker nærmere første elegis "vårane håpa", fra flertall til entall, fra håp til bekreftelse. Samtidig dukker "O/Å" opp. Apostrofen "O" bejaer nærvær. Den er tegn på hyllest; stemmen *vender seg mot* det hyllede (*apostrofein*: å vende seg mot). Det hymniske kan karakteriseres som en lovprisning av det Rilke kaller *Hiersein*, "Det å være her" (Janss/Refsom 2003: 170), et nærvær som når sitt høydepunkt i syvende elegi med "Hiersein ist herrlich" ("Å vere her er herleg." 7. el., 5. str.).

"O" har en tendens til å dukke opp der noe forvandles. Våren er forvandlingens årstid, tiden for vekst, for skaping og inspirasjon, for hyllest, hvor skapelsen hyller seg selv; "då alt seier jublande Ja". Det er den store årstidsrytmens parallell til innpust, hvor den trekker til seg

¹⁰⁹ O und der Frühling begriffe -, da ist keine Stelle,
die nicht trüge den Tod der Verkündigung. Erst jenen kleinen
fragenden Auflaut, den, mit steigernder Stille,
weithin umschweigt ein reiner bejahender Tag.
Dann sie Stufen hinan, Ruf-Stufen hinan, zum getrübten
Tempel der Zukunft -; dann den Triller, Fontäne,
die zu dem drängenden Strahl schon das Fallen zuvornimmt
im versprechlichen Spiel....Und vor sich, den Sommer.
(7. el., 2. str.).

nytt liv og lys, før den utånder i høst og vinter. Den optimistiske årstiden; "vårane håpa", setter alle krefter inn på å realisere den kommende sommeren. Som hymnen hyller våren det utopiske når den overskrider seg selv. Den hymniske utopien realiseres i "framtidstempleet" som oppstår i forlengelsen av ropet "rop-stega opp" som drøm. Men samtidig varsles fallet, som konsekvensen av å stige, og forbereder "eit lykkeleg fall" i DE's siste linje. Bevegelsen opp mot høydene og ned i avgrunnen parallelliseres med årstidenes syklus. Våren skal en gang bli vinter med håp om at vinter igjen skal bli vår. Utopien, det som hylles, er paradoksalt nok døden. Vinteren og døden er forutsetningen for en ny vår og nytt liv. Framtidstempleet og det "lykkelege fallet" er dødens rom og fall. Våren; "lovnadens førspel" hyller livet i "rop-stega opp", men samtidig forbereder den fallet;" tar fallet på førskot". Apokalypsen vendes til utopi. Fallet, elegiens "akk" som klager og sørger over det tapte, vendes i det hymniske "O" som ikke bare hyller og bejaer nærværet, men også det elegiske; nærværet av døden i livet.

Det er hymnen som bærer "O", forvandlingens tegn. Et løfte om å løfte den klagende elegien, bevege seg vekk fra ruinene og fram mot "framtidstempleet". Hymnen er kaos i det ordnede kosmos, den som river ned elegiformens tempel og samtidig bygger opp DE. Aktiviteten er på en gang kreativ og destruktiv. Fra asken reiser det seg en ny form som kan sies å være moderne.¹¹⁰ Det finnes flere henvisninger til templer. Jeg minner om "de attiske steler" i andre elegi; gravsteiner i det gamle Hellas som hører hjemme på tempelgrunn. Her er et annet eksempel:

Og smadra han søyler ein gong, var det då han braut ut
frå di kroppsverd til den meir innsnevra, der han vidare
valde og kunne.¹¹¹

Jeg øyner det messianske aspektet, her i egenskap av å rive ned for å bygge opp. Det antydes at helten raserer et tempel. Er helten en iscenesettelse av poeten i møte med skriften? En

¹¹⁰ Mette Moestrup nevner ikke hymnen i sitt resonnement, men peker på fri, moderne form som den reaktiverende og reddende for den elegiske formen: "Når Rilke ikke blot bruker elegien i motivisk, men også metrisk regi, reaktiverer han en elegisk form, der i sin oprindelse er antik. Resterne av distichon er som ruiner fra et tempel, rester, som *Duineser-elegierne* angivelig forsøker å redde. Redningen er en reaktivering, der beror på interaksjonen med moderne, fri form og rytmiske strukturer. Det er ikke minst denne spænding mellem antikke og moderne formtræk, der for alvor gjør *Duineser-elegierne* moderne." (Moestrup 1996: 59).

¹¹¹ Und wenn er Säulen zerstieß, so wars, da er ausbrach
aus der Welt deines Leibs in die engere Welt, wo er weiter
wählte und konnte.
(6. el., 3. str., 5. v.l.).

skikkelse som gjenoppretter forholdet til Gud gjennom å rive språkets tempel, elegiformen, for så å gjenreise det? Det er mulig å plassere elegiene i en tradisjon med Nelly Sachs og Paul Celan; tyske, apokalyptiske diktere, nærmere vår egen samtid. Som hos dem, kan den jødiske mystikken leses inn i Rilkes prosjekt: Forbindelsen med det hellige er ødelagt, men kan gjenopprettes gjennom en mystisk, optimistisk forening av sjelen (Janss/Refsum 2003: 172).

Holdningen smelter elegien og hymnen sammen i et forenende oppdrag. Den religiøse overbevisningen er at død skal bli liv. Hymnens plass i kirkens liturgiske praksis berøres, og dens utgangspunkt i tilbedelsen av gudene i det gamle Hellas, som for eksempel Orfeuskulten. Seeren Orfeus som legger grunnlaget for jødedommens profeter, og til sist, med kristendommens framvekst, framsto som en Kristus-allegori (Tore Frost 2003: 34). Samtidig må Rilkes egen vegring mot å knyttes opp til noe kirkesamfunn tas hensyn til.

Hymnen er skitten og opphøyd. Dens høystemthet grenser til det patetiske, stemmen er nær ved å briste. Den har ingen egentlig form som kan kontrollere dens vågale kast mot himmelen. Den er muntlig og offentlig, snarere enn litterær (Arnold 1995: 133). Dens ærend er å hylle og besverge, være begeistret og inspirert. Elegien er ren i betydning av å være skriftlig, men bundet til jorden; med blikket rettet mot fortiden og det tapte. Den kan være analytisk og belærende. Reflektert og kontrollert av de materielle virkemidlene den er avhengig av for å oppfylle formen; sin narrative fordring og sitt metriske versemål. Den forfekter "akk!" som diktets grunnleggende trekk (Wolfgang Kaiser 1948: 335). Den sørger over språkets avstand til tingen, med Robert Hass formulering: "a word is elegy to what it signifies" (fra *Praise*, 1979).¹¹² Den skaper selv avstand gjennom formegenskapene sine. Paradokset er til stede; en ren, men jordbunden elegi. En uren, men luftisk hymne, slik elegienes luft også er uren, smittet av materien i den andre elegien; "Smakar så verdsromet vi løyser oss opp i, av oss?".

"O" er møtepunktet for hymne og elegi. Det samlende sentrum for jordiske og luftiske elementer som forenes og beveges i sitt motsetningsforhold. Grafisk symboliserer "O" fyllden, den sirkulære tiden, jordkloden; "værens klode", med den ene siden vi ikke ser:

" /.../som månen, har livet den ene siden hele tiden snudd bort fra oss, som ikke er dets motsats, men snarere gjør det komplett, mot fylde, mot den virkelige, hele og fulle sfæren til værens klode." (Brev, datert Jan. 6, 1923).¹¹³

¹¹² Begge sitater hentet fra Janss/Refsum (2003: 161).

¹¹³ Sitat hentet fra *Wozu Dichter?* (Heidegger:2002: 226). Min oversettelse fra engelsk.

Samtidig ligner "O" tallet null; "ein hauch um nichts" (SO I 3), et pust rundt ingenting, tomt og tømt, men med potensialet til alt i seg, alt som usynlig: "Jord! Usynleg!" (9. elegi). Åpningen som gjør "det åpne" mulig. "O" er munnen formet til hymnisk sang, så vel som gråt. Et onomatopoetikon som hermer lyden av åndedrettet som fyller og tømmer oss med luft og med verden. "O" er hymnisk inspirasjon, innånding og elegisk refleksjon, utånding. Rytmisk vekselvirkning i verkets holdning og form. "O" er ordene som bærer "O"; forvandlingens tegn; Tot, Gott, voll, Ton, das Offene, Orfeus. "O" fraktes fra ord til ord i vokalassonansen; "sondern die Nächte! Sondern die hohen, des Sommers/.../" , betoner og virker på det som den hyller: "O und die Nacht", "O des blutes Neptun", "O und der Frühling", etc. Skaper hele tiden nye forbindelser med andre bokstaver og ord.

Ildens kompleks

Elegiene bejaer seg selv, søker sitt eget nærvær. Om "Hiersein ist herrlich" (7. elegi), så er det også elegienes egen skapte verden det mynter på, det tempelet elegiene har bygd opp. I syvende elegi hylles det verket selv er og har skapt; den lyriske stemmen nyter sitt eget intellekt. Når elegiene går fra å være elegisk-hymnisk til hymnisk-elegisk, stiger temperaturen i teksten. Med det hymnisk besvergende "O", fyrer verket opp under seg selv. Det skal blusse opp og forvandles. Det slokner, blir ingenting, men samtidig evig som en usynlig ild i mottakerens hjerte hos Eurydike og leseren (i verket innebærer "hjerte" den imaginære bevisstheten). Denne ilden er nært pusten som knytter oss til liv og til opphør, introdusert i andre elegi (meningen kommer best fram i den tyske originalteksten);

Denn wir, wo wir fühlen, verflüchtigen; ach wir
atmen uns aus und dahin; von Holzglut zu Holzglut
geben wir schwächern Geruch.¹¹⁴

¹¹⁴ Men vi då, alt det vi føler er flyktig; å vi
pustar oss ut og bort; for kvar kveik på glørne
blir vår vellukt svekka.
(2. el., 3. str., 1. v.l.).

Rytmen til denne utdøende ild-pusten understrekes med gjentagelsen. Strofen åpner elegisk i sitt "ach", i utånding. I fortsettelsen får vi flere eksempler på hvordan ilden tar bolig i oss: Energien flytter seg omkring. Den kan beskrives som kjærlighet, når "du går meg i blodet", som kreativitet og skaperkraft i våren som igjen nærer seg på kjærligheten; "våren har fylt seg med deg". Flammene belyser, påvirker hva som kan ses og hva som blir liggende i mørke; "ustoppelig står skinnet opp og forlet sine andlet". Måter den avgir varme på gjør at alt vårt "lyfter seg frå oss, lik eimen frå ein rykheit rett". Strofen vender fra det elegiske "ach" som sørger en ild som dør ut, til å hylle et smil, et oppvendt blikk: "Å smil, kvarhen? Å oppvende blikk". Ilden nærer seg både på det klagende "ach" og det hyllende "O".

Pust, kjærlighet, begjær og skaperkraft står hymnen nær og konsentreres i "O". Verket er en Narcissus som elsker seg selv som blir Orfeus, sangeren, idet det henvender seg til Eurydike. Kjærligheten må *vendes* i henvendelsen, i *apostrofeins* vending mot noe annet. Mot seg selv i den Andre. Med Bachelard leser jeg dessuten inn en annen mytisk skikkelse, Empedokles.¹¹⁵ Bachelard knytter ild til kjernen av filosofisk tenkning, med henvisning til Prometheus som stjeler ilden fra gudene. Mennesket har et vitebegjær, et begjær etter ild, nært forbundet med det erotiske begjæret, som forener kjærligheten, døden og ilden. "Når man har oppdagat et psykologisk kompleks, synes det som at man bedre, og mer sammenstilt kan forstå visse poetiske verk", skriver Bachelard og begrunner det med at komplekset setter verket i forbindelse med det ubeviste (Bachelard 1993: 38). Han presenterer Empedokles-komplekset: kjærlighet og respekt for ild forenes, livsviljen og viljen til å dø løper sammen i myten om Empedokles som velger å brennes til døde i en Vulkan (s. 36). Det er ikke et whertersk selvmord, men en offerdød som bevis på styrke: "den modne mannen, antikkens mystiske helt, vis og sikker på seg selv, hvis frivillige død er en troshandling som viser styrken i hans vishet", (Pierre Berteaux i sin lesning av Hölderlins *Empedokles*. Bachelard 1993: 39). Syvende elegi er en styrkeframvisning, med sin besvergende karakter og sin tette form. En styrke som ikke er helt sikker på seg selv, som fremdeles har behov for å overbevise. At stemmen er "utvokst", er en påstand. Stemmen både er og ikke er. Avsenderen er usynlig og mottakeren er stille; begge stadig mer av en imaginær hendelse enn faktisk. På slutten av elegien prøver stemmen i sitt overmot styrke med engelen: "Å engel, stå fjetra, at *vi* maktar slikt, det må du, å du store, forkynne" (7. el., 9. str., 1. v.l.). For deretter å søke bekreftelse: "Men tårnet var stort, ikkje sant? Å engel, det var det, - stort også jamsides deg?" (9. str., 7.

¹¹⁵ Gaston Bachelard, *Eldens psykoanalys*, Kap. 2, "Empedokles-komplekset" og kap. 3, "Novalis-komplekset".

v.l.). For så igjen å anta en oppsetsig positur: "Tru *ikkje* eg lokkar. Engel, og om eg så gjorde! kjem ikkje du" (12. v.l.), som igjen svinger tilbake til avmaktsfølelsen: "Som ein utstrekt hand er mi roping" (15. v.l.). Om det lyriske jeget er en Empedokles så er det en vaklende, ambivalent Empedokles.

Som man gjør opp ild gjennom friksjon av gjenstander, så oppstår den seksuelle nytelsen gjennom berøring og friksjon. Bachelard peker på ildens drømmekapasitet som erotisk: var det gjennom nytelsen i arbeidet med å gjøre opp ild at mennesket lærte seg å synge? (Bachelard 1993: 48). Å gjøre opp ild er et rytmisk arbeide, som ligner arbeidet i og med DE; et arbeide som høyner temperaturen i teksten, og sangen som uttrykk for nytelse over denne aktiviteten; eurytmien som leder til eufori (s. 50). I syvende elegi intensiveres rytmen som forsterker temperaturen og sangen. Libido sublimeres, verket arbeider seg opp til et klimaks. Forvandling og "O" er en del av kulten rundt det å gjøre opp ild: "I det øyeblikket ypperstepresten utroper det hellige oah, bryter ilden fram.". (Chateaubriand, *Voyage en Amérique*. Bachelard 1993: 52). Ritualet sår tvil om hva som forårsaker ilden, friksjonen eller "oah"´s forvandlingskraft. På samme måte kan man spørre seg om "O" i elegiene forårsaker eller forårsakes av den stigende temperaturen. Det er for eksempel usikkert om det er engelen eller "O" i "O engel" som er eier av den forvandlende kraften. Det aktive forholdet til ilden, til arbeidet med ilden, kjennetegner elegiene. Et arbeid med å trenge inn i tingene: "Lys spiller og ler på overflaten av tingen, bare varmen trenger inn i den" (ibid). I utsagnet kjenner jeg igjen Rilkes manøvrering fra blick til hjerte, fra det ytre til det indre. I fortsettelsen vil jeg se på hvordan de mytiske skikkelsene Narcissus og Orfeus betegner psykologiske komplekser og kompleksiteter i elegiene. De driver hvert sitt spill og beveger seg i verkets ild.

Engelen i speilet

"O" er forvandlingens tegn og speil forvandler. Det stenger oss ute og fanger oss i refleksjonen. Speil er det tomme som er fylt. Melberg påpeker i sin lesning av Rilkes speil at speilet innebærer et jeg-tap (Melberg 1998: 98). Det reflekterte forvandles og oppløses i speilets ingenting. Er det slik at tapet av jeget skjer i refleksjonen; at jeget bare er seg selv i det rene, før-refleksive rommet? Fra et slikt synspunkt blir refleksjonen en del av verkets ild som forbruker det før-refleksive. Det bedrives en "rom-vinning" ("Raumgewinn", SO I 1). I speilet er det tingen som opptas av speilet. I verket er det ordet som vender tingen inn i diktet

(s. 34). Rommet refleksjonen forbruker blir forvandlet til ingenting. DE kan sies å være et slikt speil; det reflekterer verden. Det vil forvandle verden til ingenting: "Jord! Usynleg!" (9. elegi). Jeg-tapet; jeg'et som forbrennes med hvert åndedrett, finner vi igjen i andre elegis "vi" i andre strofe, som "puster seg ut og bort": "for kvar kveik på glørne blir vår vellukt svekka". Parallellen mellom refleksjon, ild og pust, kan leses inn. Åndedrettet er både refleks og refleksjon; ilden som avgir og forbrenner energi.

Speil er tegn som gir betydning til andre tegn. Symboler som speiler hverandre. Speilet O fraktes fra ord til ord, smitter, reflekterer og forvandler. Elegiene speiler også hverandre. Som jeg var inne på i andre kapittel, reflekterer og forskyver de rilkeske figurer hverandre, noe som også kjennetegner den overgripende komposisjonen. Andre elegi speiler syvende elegi med speilets elegiske avstand til det hymniske høydepunktet. Speiling og kommunikasjon er tema i begge. I andre elegi understrekes mennesket og engelens motsetningsforhold. Engelen har hele tiden tilgang til speilingen av seg selv og seg selv i speilingen i sin "kvervling attende til sitt". Engelen forvandles ikke, mister ikke seg selv; engelens speiling er konstant. Den er en heroisk Narcissus (Melberg 1998: 105). Med mennesket er saken en annen. Vår narsissisme er av en mer tragisk art. Vi er plassert i en verden uten samme muligheten for speiling i verden rundt oss. Vi er fremmede i verden, vi ser ikke oss selv i den. Vi finnes i ambivalensen av synlig og usynlig. Men elegiene åpner forsiktig for muligheten av at vi ligner englene; " er vi i draga deira svakt tilstades, slik som det vage i andleta til svangre kvinner?". I syvende elegis overmot forsøkes en omrokking av størrelsesforholdet. Menneskets prestasjoner skal likestille oss med englene: "Å engel, stå fjetra, at vi maktar slikt". Men speilet er og blir en grense mellom engel og menneske, plassert i andre elegis første strofe.

Det sies noe om hvordan denne speilverdenen, englenes hjem ser ut. Den ligger bortenfor stjernene, i sjelen (om man leser beskrivelsen av englene som "tödliche Vögel der Seele" bokstavelig). Speilingen forberedes og demonstreres figurlig og semantisk i andre strofe. Etter en adjektivisk beskrivelse av englene: "Daggryets yndlingar, de forvende blant skapningar", skjer det en metaforisk oppramsing av ting og fenomener som englene identifiseres med, og som kulminerer i identifikasjonen med speilet:

tindar i rader, morgonraudlege aura
ikring alt som oppstår, - pollen av blømande guddom,
lysets girlandrar, gangar, trapper, troner,

i tonande rom, skjolda av jubel, stimmel
av stormande bortrykt lykke og plutseleg, einslege,
speglar.¹¹⁶

Identifiseringen er dobbel, den både er og ikke er metaforiske beskrivelser av englene; kan like gjerne leses som bilder på englene som adskilt miljø ("pollen av blømande guddom" er lettere å identifisere som metafor på engel enn f. eks. "gangar, trapper, troner"). På denne måten smelter englene og deres verden sammen. Tekstens lek med figurer illustrerer englenes "kvervling attende til sitt". Miljøet blir speil som hele tiden reflekterer englenes skjønnhet. Englene er selv speil som speiler seg i en tilstand som er konstant.

En holdning til språket generelt og bildet spesielt tydeliggjøres i Rilkes framstilling av speilet og engelen. Han demonstrerer en egenskap ved symbolet. Baudelaire hadde tidligere beskrevet et lignende fenomen med sitt dikt *Correspondances*.¹¹⁷ En transcendens mellom ting og deres meningsinnhold er brutt ned og må bygges opp igjen gjennom det poetiske språket. Tingene i vår verden har sluttet å speile, mens det i den ideale verden er direkte forbindelse mellom uttrykk og mening. DE og SO kan plasseres innenfor den transcendent symbolismen, og befester den gjennom inngående undersøkelser av språkets symbolske kvaliteter. I elegiene ser Rilke ut til å prøve ut mulighetene for transcendens. Poetens arbeide med å forbinde ting og mening antydes som et slags drama i elegienes 1.persons fortelling. I tiende elegi demonstreres et ideelt poetisk univers hvor tingenes meningsinnhold ligger åpent i dagen. I andre elegi kommer den narsissistiske tematikken til syne med englenes og menneskenes evne til speiling. Englene har nok med sitt eget speilbilde, mens i menneskenes liv er det de elskende som oppnår størst grad av speiling gjennom den fysiske og psykiske berøringen av hverandre. Møtet med den Andre, med seg selv i den Andre (med Derrida, 1992), er ikke konstant, slik den ser ut til å være i engelens tilstand av uopphørlig møte med

¹¹⁶ Höhenzüge, morgenrötliche Grate
aller Erschaffung, - Pollen der blühenden Gottheit,
Gelenke des Lichtes, Gänge, Treppen, Throne,
Räume aus Wesen, Schilde aus Wonne, Tumulte
stürmisch entzückten Gefühls und plötzlich, einzeln,
Spiegel:
(2. el., 2. str., 2. v.l.).

¹¹⁷ "Baudelaire and his followers created the image of the poet as a kind of seer or *voyant*, who could see through and beyond the real world to the world of ideal forms and essences. Thus the task of the poet was to create this "other world" by suggestion and symbolism; by transforming reality into greater and more permanent reality." *Dictionary of literary terms*, v/J.A. Cuddon, Penguin.

seg selv. Er det slik at speilingen hos mennesket bare kan skje gjennom møtet med den Andre, at det pågår en prosess av bevegelse mellom sitt Samme og den Andre i kontrast til engelens innadvendthet? Derrida følger Rilke et stykke på vei i sitt essay *Psyche, the invention of the other*, når han peker på at Rilke indikerer en forhindret speiling. Forhindret av språket som settes opp som speil, hvor allegoriske egenskaper skaper en hinne foran subjektets reelle bilde av seg selv. (Derrida 1992: 326n).

Rilke antyder at språket er et dårlig speil i mimetisk forstand. Når englenes speilverden settes opp som ideal, kan det oppfattes som at idealet er menneskets identifisering, speiling med engelen. At det er selve handlingen å overskride seg selv, vår skyggeverden av tomme ting som er idealet; ”der gedeuteten Welt” i første elegi. Hele vandringen fra seg selv til den Andre med engelen som selve idealet på den Andre eller den Andre i seg selv? Elegiene kan beskrives som et rop, hvis mål er å krysse grensen speilet markerer, et rop som går over i en utydelig hulking, en gråt, og hvis avsender er plassert *bak* speilet med mottakeren, engelen, foran, hvor engelen er oppslukt i en guddommelig narsissisme. Avsender er berøvet evnen både til å bli sett (som Ekko, og slik sangens opphav er usynlig i syvende elegis første strofe), og evnen til å se seg selv.

Derrida viser til språkets konseptuelle egenskap, dens egenskap av å være noe laget, en oppfinnelse. Oppfinnelsen (invention) knytter Derrida til hendelsen (event) og til den kristne advent, ventetiden (s. 317). Hos Rilke ser jeg hvordan denne sammenhengen er tett koblet sammen. Både oppfinnelse og handling ligger i forvandlingens natur. Advent er, som jeg har vært inne på, en grunnleggende egenskap ved hymnen, som lover frelse og trekker det fjerne nært. Langt på vei kan man si at englene symboliserer språk i sin egenskap av å speile seg selv, og selv være speil. Bildet som reflekteres i speilet gir skinn av å være verden, mens det egentlig bare er en refleksjon av lys i glass. Det fører meg nærmere elegienes pessimistiske aspekt, dens karakter av sørgesang. Er det den eneste måten verden kan bevares på som et bilde i speilet i språket i en speilverden hvor gjenskinnet av verden reflekteres? Med Derridas ord: "I dette tilfellet vil ulykken være speilet selv "(s. 329). Elegienes optimistiske og ny-platonistiske aspekt er en hyllest nettopp til denne speilverdenen, befridd fra materien med materiens essens tilbake, ideen om den; det som i åttende elegi kalles "det reine romet"(1. str., 15. v.l.). Slik er den verden som blir framstilt i de to siste elegiene en *omsnudd* (speilvendt) verden, hvor vi går omkring blant symboler.¹¹⁸ Fra et slikt synspunkt

¹¹⁸ Mennesket trør i symbolskogens spor

blir årsaken til syvende elegis overmodige sammenligning med engelen mer forståelig. Selv på sitt mest optimistiske i syvende elegi må det innrømmes at vi bare når engelen til knes, fordi vi er splittet mellom to verdener, den ytre og den indre. Engelen speiler seg i seg selv, mens vi speiler oss i språket. Denne setningen kan sies på to måter; beklagende og hoverende. Elegiene ser saken fra begge sider.

Derrida peker på sorgarbeidets nødvendighet for møtet med den Andre og for produksjon av språk. Språkets elegiske trekk er i kjernen av en slik formulering; speil som nostalgi, elegi som sorg over en avstand. Vi synes ikke, kanskje bare som et nesten usynlig trekk i englenes ansikter. Et trekk i språkets ansikt; i det bildeskapende språket? Derrida beskriver et narsissistisk sår som problematiserer erindringsprosessen. Fortid er like usikkert speilet i språket som framtid. Det er like problematisk for språkvesenet menneske å søke seg tilbake til sitt Samme, som å søke den Andre gjennom språket: "En del av oss er såret. Vi snakker med oss selv i sorgarbeidet og i anstrengelsen for å huske" (s. 321). Det indikerer noe om speilets forhold til tid. Tidens forvandling ligner speilets forvandling i refleksjonen. Melberg peker på at speilets tid er øyeblikkets, med andre elegis andre strofe som eksempel: "/.../og plutselig, einsleget, speglar." (s. 107). Øyeblikket lager avbrudd fra den synlige verden når vi blunker. Det oppstår øyeblikk av mørke, av innadvendthet. Verken tid eller speil er umiddelbare størrelser. Vi er hele tiden tilbakestillt av refleksjonen og hukommelsen. Vi anstrenger oss for å huske, en egenskap som forsinker oss. Vi er alltid for sene til å være tilstede her og nå. Samtidig er disse øyeblikkene av refleks i øyet og indre refleksjon tidspunkter hvor vi tar verden innover oss og gjenskaper den for vårt indre blikk. Rilke antyder at det er i denne indre verden vi kommer nærmest et før-refleksivt rom. Elegiene erindrer verden og sørger over den, men trøsten er at den erindrede verden eksisterer som kosmisk erindring, idé – eller speilverden, hvor dets individer, englene og språket, er det samme, et system i harmoni. Det er en skapt verden, skapt av sorgarbeidet, oppfunnet som poesi, som elegier. Et speil, med andre ord, som ikke reflekterer den reelle virkeligheten. I en slik tankegang er ikke løsningen å knuse speilet, men holde det opp som erstatning og trøst.

iakttatt fortruleg av augo som trøyster

Charles Baudelaire; *Det Vondes Blomar*, Korrespondanse, (1. str., 3. v.l.), v/ Haakon Dahlen, Bokvennen, 2001.

Samtidig krever elegiene nettopp det motsatte (i sin svingende logikk). Speilet skal knuses, refleksjonens stengsel brytes, gjennom døden.

Forvandlingens O. 7. elegi

Rilke åpner for at det finnes en inngang gjennom det tilsynelatende lukkede systemet. Døden har en sentral funksjon i strategien han legger opp til. Jeg forlater Narcissus for en stund, for å se nærmere på noen trekk hos verkets egentlige helt, Orfeus. Orfeus bærer også "O", forvandlingens tegn som initial og egenskap. "O" er Orfeus; usynlig tilstede som taus refleksjon i elegiene, først uttalt tilstede i sonettene. Orfeus er sangen, et *det* snarere enn *den* som krysser grensen. Det som knuser speilet og bryter refleksjonens stengsel; lar sangen lyde mellom de levende og de døde verden. "Det er Orfeus når det synger", som det heter i den femte av sonettene andre del. Og videre: "Han kommer og går". I elegiene innebærer det blant annet at Orfeus, eller snarere det orfiske, dukker opp og forsvinner i ambivalensen mellom "akk" og "O". Det er et fenomen som bare kan høres, som et pust rundt ingenting; "ein Hauch um nichts" (SO I 3). En pust og en rytme. Orfeus er det som elegiene lytter etter. "Rilke lytter ved språkets grense etter stillheten; det som omgir språket og bryter det opp i rytme" (Melberg 1998: 19). Fra første strofe er elegiene ambivalent til sin egen form. Englene besynges, men det er uvisst om sangen kan høres, og ansatsen er det motsatte av sang; et skrik som går over i gråt; "dunkelen Schluchzens" (1. elegi). Gråten leder fram til et sukk; "ach" (1. el., 1. str., 9. v.l.), utropt som kjennetegner elegisk diktning. Apostrofen vender seg mot taleren selv, talerens sorg som erstatning for noe tapt. Et innadvendt sukk over noe som ikke lenger er. Det kommer fram noen rader senere i første elegi at årsaken til klagen er tapet av et hjem; ".../vi tydeligvis ikkje kjenner oss heime/i vår vedtatte verd" (1. el., 1. str., 12. v.l.). I et metaperspektiv kan hjemløsheten også gjelde språket. Som tidligere nevnt kan språket karakteriseres som grunnleggende elegisk. Ordet er selv uttrykk for avstand til det ordet viser til. Spørsmålet er til stede i strofen: Hvor stor del av verden kan den "vedtatte verden" vise oss? Fordypet i denne problemstillingen vender første elegi seg fra å være elegisk til å bli hymnisk, med det for hymnen karakteristiske "O". Apostrofen vender seg også bort fra leseren mot det som hylles. Den markerer første vendepunkt i Duino-elegiene. Den klagende gråten vendes til hylende sang. Det hyllesten gjelder er "Natta". Gråten har blitt stilisert, forskjønnet og sublimert. Effekten ser vi best i den tyske originalversjonen:

O und die Nacht, die Nacht, wenn der Wind woller Weltraum
uns am Angesicht zehrt -, ¹¹⁹.

Overgangspassasjen har en parallell i syvende elegi som den danske poeten Mette Moestrup har gjort en lesning av (Moestrup 1998). Sangen finner fram til en tone i "O", og etterfølges av den elliptiske virkningen av gjentagelsen:

sondern die Nächte! Sondern die hohen, des Sommers,
Nächte, sondern die Sterne, die Sterne der Erde.
O einst tot sein und sie wissen unendlich,
alle die Sterne: denn wie, wie, wie sie vergessen! ¹²⁰.

Spillet med det daktyliske versemålet og assonansene forsterker den formelle understrekingen av den semantiske meningen. Moestrup peker på måten den rytmiske gjentakelseeffekten interagerer med versemålet: En "vekselvirkning mellom cyklisk strøm og spent sveving, som reflekteres i meta-rytmiske figurer" (s. 60). Figurer som f.eks. hjerte og åndedrett. Det metriske mønsteret og den rytmiske strukturen kommer metaforisk og begrepsmessig til uttrykk. Moestrup ser det i sammenheng med at to former for tid oppstår i tekstens formmessige spill; - tidsbundenhet og tidsfylde. En lineær oppfattelse av tid, målelig i klokkeslett, kalender og datum uttrykkes gjennom metrumets linearitet, mens sirkulær tid hos f.eks. økosystem og årstider uttrykkes gjennom syklisk rytme. Cecuren og enjambementet varsler omslag og forvandling. O-assonansen i første linje av tekstpartiet går over i et sterkere trykk på e i den neste. De to siste linjene spiller på assonans-kombinasjonen: o-ei, o-ei, ie, ie. O-en med den påfølgende ellipsen, som utgjøres av hele tre ganger "wie", markerer omslaget.

Lesningen viser at interaksjonen mellom de fonetiske og semantiske kvalitetene i teksten er svært effektive. Det er derfor ingen stor overraskelse at man kan finne flere

¹¹⁹ Ja og så natta, natta då vind fylt av verdsrom
tærer vårt andlet -,
(1. el., 1. str., 18. v.l.).

Den norske oversettelsen mister denne betydningen ved å erstatte "O" med "Ja".

¹²⁰ å, men nettene! Å, men dei høge, sommarens
netter, å men stjernene, jordas stjerner.
Å eingong vere død og få kjenne uendelig
kvar stjerne især, kven kan vel gløyme dei!
(7. el., 3 str., 9. v.l.).

budskap innenfor tekstpartiet som her er trukket fram. Ser vi litt nærmere på forvandlingen, ser vi at den kommer med døden, eller rettere sagt med "O" ("O einst tot sein"). Den varsles av "Nächte" i første linje hvis nærvær understrekes i gjentagelsen; "Nächte" i linjen etter. Gjentaelsen av "Nächte" har ingen åpenbar semantisk funksjon i setningen, men oppstår løsrevet, som ekko - eller tegn; en formel. Gjentaelsen gir nettene en besvergende karakter som når sitt klimaks i den elliptiske effekten av de tre "wie".

Parallelt i første elegi er det natten som bærer forvandlingens tegn, "O" og gjentaelses-ellipsen: "O und die Nacht, die Nacht". Men uten døden, ingen fullbyrdelse. Forvandlingen er til stede i første elegi som potensiale snarere enn realitet. De samme virkemidlene gjentas, men verken rytmisk eller klanglig like tydelig. Vi finner igjen assonans-kombinasjonen o-ie, men vendingen fra o-ei til -ie er ikke like stringent. Sangen tar sats i dette første "O", men er uren, prøvende, leter etter den rette tonen. Vi kan se en forskyving på flere plan mellom de to tekstpartiene. Overgangen i første elegi skjer med "O" og "Nacht". I syvende elegi skifter "O" plass fra natten til døden. "Nächte" forbereder dødens komme. Forvandlingen skjer idet assonansen o-ei vendes til -ie. Det oppstår en bevegelse i lydbildet, en "Schwingung"-effekt (som jeg tidligere har vist blir demonstrert i den første elegiens konsonant-asonanser, og som utsies semantisk i første elegis siste linje; "das leere in jene Schwingung geriet, die uns jetzt hinreißt und tröstet und hilft"). At "O" bytter plass fra "Nacht" til "Tot", viser at det er "O" som innehar den besvergende kraften som smitter over på, eller påvirkes av objektet for besvergelsen; natten og døden. I tillegg er det verdt en bemerkning at bokstaven "O" finner sin plass, bokstavelig talt i dødens midte; t-o-t; tegnet på forvandling: "O"/o slår seg bokstavelig talt ned i "Tot".¹²¹

Tanken ledes til Rilkes utsagn om døden som den skjulte delen av livet i brevet fra Muzot datert 13 november 1925.¹²² Gjennom det poetiske forvandringsnummeret trekkes døden opp av hatten, livets skjulte side. Varslet av natten er døden livets natt og den evige søvn. Når disse elementene kobles til den besvergende "O", elegiens eget tegn og videre inn i assonansen -ei (og dens motsats -ie); som danner vokalkombinasjonen oei, får vi alle vokalene som skal til for å trekke leken lenger og si: Poesi. Natten + Døden = Poesi. Trekløveret kan tillegges et fjerde blad: Forvandling. Forvandling skjer i og med

¹²¹ Det skilles mellom "O" som apostrofe og o som assonans, samtidig som jeg forsøker å vise at de også besmitter hverandre: o får preg av apostrofe, og "O" fungerer som akustisk effekt.

¹²² "Der Tod ist die uns abgekehrte, von uns unbeschiedene Seite des Lebens". (Rilke 1936: 332).

"Wendung", vendingen som skapes mellom ie, og o-ei, i *apostrofeins* vending i bevegelsen fra livet til døden i ordet som vender tingen inn i diktet. Hva teksten vil, er å forvandle natten til døden til poesi: "O einst tot sein" ("Å ein gong vere død"): o-ei, o-ei. Som "O" bringes til hvile i dødens midte (t-o-t), finner lyd-assonansen o-ei, o-ei sin plass i dette utsagnet som ønsker døden og overskrider livets ønske om liv. Men midt i dette "ja til døden", om vi lytter godt nok etter, høres ikke poesien som et slags gjentakelses-mantra i utsagnets indre: po-esi, po-esi?

Forvandlingens ansats i første elegi skjer ved at natten og "O" virker på det poetiske språket. Men teksten selv bevisstgjøres om denne forvandlingen først i syvende elegi med døden. Overgangen i syvende elegi gjør verket i stand til å ta for seg en annen del av virkeligheten. Kanskje den egentlige u-vedtatte virkeligheten som ikke kan være gjenstand for menneskelig viten og objektiv sannhet, men som man må lytte seg fram til. Vi får "eit dobbelt oppslått blad" (10. el., 7. str.) hvor livets begge sider blir synlige *gjennom* at man "tegner inn et gehør, en ubeskrivelig linje". For å vite noe om tilværelsens fulle aspekt, både liv og død, må man ta i bruk imaginasjonsevnen, våre bildeskapende evner som uttrykker seg gjennom drømmen og poesien. For å oppdage den "ubeskrivelige linjen" i Rilkes dikt, må man lytte og kanskje legge til; lytte kreativt. Gjennom en slik formell demonstrasjon gjør Rilke noe abstrakt og usynlig konkret og materielt; trekker den abstrakte meningen ned på tekstens materielle nivå.

For Rilke er "fraværet av tingen også nærværet av den, den intime tilstanden av å være ting", skriver Blanchot om elegiene (Blanchot 1955: 151). Det kunne være en kommentar til iakttagelsen overfor. Gjennom å gjøre det ytre indre, reddes det ytre fra forgjengelighet, det forvandles, blir virkelig gjennom sang. Redningsarbeidet ser ut til å bli realisert først og fremst fra syvende elegi og ut verket. Man kan se en tendens til at sørgesangen over verdens forgjengelige ting går over i jubelsang, en slags happy ending. Verket blir selv "eit dobbelt oppslått ark" hvor begge sider synes, og hvor den ene siden (1. til 6. elegi) etablerer den verden som deretter reddes fra forgjengelighet i siste del (7. til 10. elegi). En ideverden eller "Weltinnenraum" som avslører den skjulte siden av arket. Jubelen kan bare realiseres gjennom forvandling, en "mottrolldom" innebygget i den poetiske påståeligheten. Fullbyrdelsen hviler på påstanden, befalingen som sier "Jord! Usynleg!" (9. elegi). Forvandlingen i hymnens bejaende "O". Det er i ambivalensen Rilkes eksistensialisme befinner seg. Det er gjennom å vende oss bort fra den ytre virkeligheten at den blir virkelig

for oss. I vokalassonansens oei-ie, er det i omslaget, i vendingen fra ei til ie, at tonen oppstår i lydets svingende bevegelse.

Orfeus. Engel. Eurydike.

I denne vendingen, i møte mellom *o* og *e* i diktets klangbilde, er det mulig å spore elegienes to skjulte aktører, like skjult i verket som døden er i livet. Aktørene som introduseres i første elegi er "jeg" (som skriker, som synger) og engelen (som ikke hører, oppslukt av seg selv). Men under det som klart formuleres i teksten finnes som jeg beskrev i begynnelsen av dette kapittelet, et drama med et "du" og en "hun" som kommer til tekstens overflate i første strofe av syvende elegi, men som ikke navngis, som ikke er åpenbare verken som form eller aktører, som finnes i teksten som skjult. Hun "aner du er der, om ennå usynlig", hun, "di venninde, den stille" er "sakte vaknande", "hører seg varm ved deg og blir ditt dristige tilrops mest sitrande tilsvar". Den lydhøre leser kan spore dem i klangbildet: I (p)oe(s)i, (p)oe(s)i, o- ei, o-ei, kan man høre *o* for Orfeus og *e* for Eurydike, og til og med *i* for det upersonliges hviskende "ists" fra åttende elegi. (Som jeg pekte på i første kapittel, representerer "ists" et aktivt, men upersonlig nærvær, samtidig som det lydhermer utånding). Det leder oss til kjernen av hva verket dreier seg om, det verket forsøker å gripe, men som aldri helt kan gripes. "Det åpne" er et navn for dette ugripbare, et annet navn er "døden". Begge størrelser kan man skimte i verkets orfiske bevegelse, i dramaet mellom Orfeus og Eurydike, dette som "kommer og går", som "Orfeus *er*", for å si det med sonettene. Det er sangen og døden som gir nærvær. Det er Orfeus som møter Eurydike når det *er*. Deres møte er dette "unerhørte Mitte" (SO II 28), stedet for den avgjørende vendingen, når Eurydike vender seg om og synker tilbake ned i dødsriket. Eurydike er forutsetning for sangen. Hennes ikke-væren er forutsetning for nærværet. Det er gjennom hennes ikke-væren og Orfeus væren at sangen *er*. Når Orfeus stiger ned i dødsriket er nedstigningen nødvendig for sangens stigning mot høyden. Orfeus lytter og høres i verket. Eurydike er taushet og død.

Jeg'et vendt mot engelen handler, som vi har sett, om speiling og representasjon. Verket speiler seg, måler seg med engelens sublime høyhet, sitt ultimate selv som verk. "[Orfeus'] verk er å føre [tilnærmelsen til Eurydike] opp i dagen og i dagslyset gi den form, gestalt og virkelighet", skriver Blanchot når han i *Orfeus Blikk*, beskriver den orfiske skriften

(Blanchot 1991: 61).¹²³. Som jeg var inne på tidligere i dette kapittelet, så både nærmer vi oss og holdes fra "det åpne" i speilets refleksjon. Når sangen med syvende elegis første strofe blir "utvaksen" i møtet mellom "du" og "hun" som jeg her har navngitt som Orfeus og Eurydike, så er det vendingen; å vende seg mot døden som gjør at stemmen blir fullendt, blir sang. Det er en dobbel vending, påpeker Blanchot, for sangen kan bare bli mulig ved "å vende seg bort fra den [nattens sentrum i natten]" (s. 61). Stemmen vender seg mot den andre; det fremmede som vi ikke kan vite noe om. I myten om Orfeus og Eurydike får vi vite at det nettopp er fordi Orfeus snur seg at Eurydike støtes tilbake ned i dødsriket og går tapt for Orfeus. Eurydike kan forstås som den egentlige Andre. Engelen er nærmere et over-jeg, det ultimate Samme: Orfeus' realisering av seg selv som sang. Den andre sangen, den andre pusten, har Eurydike som mål. Denne sangen hører hjemme før og etter stemmen lyder; den er transformasjon, vending, forvandling; stemmens utgangspunkt og utgang. Den ligger i grensen som skal oppløses, både er og ikke er i "den tause deklamasjonen" jeg beskrev i første kapittels siste del. Om det er denne stemmen som skaper "Weltinnenraum" i diktet, som skaper den poetiske erfaringen av å oppløse grensen mellom den indre og ytre verden, mellom liv og død, så er dette en handling som skjer, men som "kommer og går" i det poetiske språket. Ikke ulikt det jeg har beskrevet som verkets temperatur, en energi som flytter seg omkring. "Det åpne er verket, men verket som begynnelse", skriver Blanchot (Blanchot 1982: 143). "Det åpne" er også i den "orfiske tiden"; den tilfeldige tiden som oppstår i plutselige øyeblikk (Melberg 1998: 56), en opplevelse teksten framkaller, likt et *déjà vu*. "Om det åpne er diktet, så er det det orfiske rommet i diktet" (Blanchot 1982: 142), dette som kommer og går.

Jeg oppfatter engelen som diktets ideal, mens Orfeus er dets utgangspunkt. Med Rilke: "Det er Orfeus når det synger" (SO I 5). Med Blanchot: Når det "løfter kvalens usikkerhet opp i form" (144), eller med andre ord, opp mot engelens sublimide idealtilstand. Verkets utpust henvender seg til engelen, mens dets innpust er Orfeus; verkets realisering, dets liv oppstår i jegets henvendelse til engelen og verket, mens dets utgangspunkt og opphør, dets ånd, er Orfeus som vender seg mot Eurydike (s. 145). Det er Orfeus som er verkets forvandling, dets vending fra ytre til indre. Den andre pusten; "in wahrheit singen ist ein anderer Hauch" (SO I 3). Og for å nå denne overskridende sangen må engelen avvises i syvende elegis siste strofe:

Tru *ikkje* eg lokkar.

¹²³ Blanchot, *Essäer v/Horace Engdahl, Kykeon-91*

Engel, om eg så gjorde! kjem ikkje du.¹²⁴

Det er en ambivalent avvisning, fordi engelen og verket både må ofres og beholdes for at sangen skal realiseres. "Verket er alt for Orfeus, alt uten det ønskede blikket som verket går tapt i, slik at det også bare er i dette blikket at verket kan overskride seg selv, forene seg med sitt utgangspunkt og vie seg til det umulige" (Blanchot 1991: 66).

I Hulewicz-brevet beskriver Rilke englene:

Engelen i elegiene er den skapningen, hvor forvandlingen vi yter, fra det synlige til det usynlige, kommer til syne fullkomment.¹²⁵

Og videre:

Elegienes engel er selve det vesen som i det Usynlige oppnår en høyere erkjennelse av virkeligheten.¹²⁶

Jeg oppfatter det som at Rilke her mener at engelen er *i* "det Usynlige" og samtidig reflekterer i en åpen tilstand. Jeg gjør et forsøk på å definere hva "det åpne" er med åttende elegi i mente: Å være i verden uten grensen mellom liv og død, uten refleksjonens stengsel, uten språk, uten tid og uten forskjell.

I brevet beskriver Rilke engelen som den ene skapningen som kan reflektere i det åpne, mens vår eneste tilgang til det åpne er å selv *være* det uten subjektiv bevissthet som død. I samme avsnitt i brevet heter det at engelen innehar "uendelig bevissthet" (unendlich Bewußtsein) med en form for samtidighet hvor "hver eneste stjerne umiddelbart oppstår og blir borte" ("einige Sterne steigern sich unmittelbar und vergehen"). Deres bevissthetsnivå er "skrekkelig" for oss, fordi vi ikke kan løsrive oss fra det synlige, og fra den lineære tidsrefleksjonen. Men mens engelen er *i* "det åpne", så har vi fått en spesiell oppgave; å redde

¹²⁴ Glaub *nicht*, daß ich werbe.

Engel, und würb ich dich auch. Du kommst nicht.
(7. elegi, 7. str. 12. v.l.).

¹²⁵ ".../Der Engel der Elegien ist dasjenige Geschöpf, in dem die Verwandlung des Sichtbaren in Unsichtbares, die wir leisten, schon vollzogen erscheint." (Rilke 1936: 337). Min oversettelse til norsk.

¹²⁶ "Der Engel der Elegien ist dasjenige Wesen, das dafür einsteht, im Unsichtbaren einen höheren Rang der Realität zu erkennen." (Ibid, 337). Min oversettelse til norsk. (Jeg forstår det som at engelen her skal oppfattes som *i* det Usynlige, og ikke bare forholder seg *til* den).

det synlige inn i det usynlige, inn i "Weltinnenraum". Når "livs- og dødsbejaelse viser seg som det samme i elegiene" ("Lebens- und Todesbejahung erweist sich als Eines in den Elegien", 332), så betyr det ikke at vi vil oppnå en engels tilstand som bevisst i "det åpne", men som *en del av* "det åpne":

I den største "åpne" verden er alle, man kan ikke si likeverdige, fordi det vil betinge et forløp av tid, som alle er. Forgjengeligheten styrter alt inn i en dyp Væren.¹²⁷

Når det i syvende elegis høydepunkt med assonansens talende lydbilde (poesi, poesi) står: "Å eingong vere død og få kjenne uendeleg kvar stjerne især, for kven, kven kan vel gløyme dei!", så forstår jeg det som at subjektet trår over grensen og smelter sammen med stjernene i en indre verden som holdes i hevd av de levendes bevissthet. Da *er* vi verden. Elegiene bejaer livet fordi livet realiserer "det Usynlige" gjennom språket. Døden bejaes fordi den realiserer det ultimate nærvær: det er gjennom ikke å være (reflekterende, levende) at vi *er*: med "Eurydikes døds fullhet levende i oss" (Blanchot 1991: 62).¹²⁸ Det blir et prosjekt som krever representanter for begge områder; Orfeus som den dødsbejaende sangeren og Eurydike som den livsbejaende døde. På denne måten kan vi gjennom "Weltinnenraum" nærme oss "det åpne". Når svingningen oppstår mellom den positive og negative polen, kan grensene opphøre og livet strekke seg ut over begge områder.

Men hvorfor nevner ikke Rilke verken Orfeus eller Eurydike i brevet, og heller ikke i elegiene? Hvorfor er det engelen som får all oppmerksomhet? Kanskje må vi tilbake til dobbelheten i brevets "vi". Når "vi" er de usynliges bier kan det henvisse både til dikterne og til menneskeheten. Elegienes dobbelhet favner både skriket og sangen, poeten og mennesket. Orfeus og engelen ser ut til å være avhengige av hverandre på samme måte som høyden er avhengig av avgrunnen. Rilke går poesiens ærend i Hulewicz-brevet. Han snakker om

¹²⁷ "In jener größten "offenen" Welt sind alle, man kann nicht sagen "gleichzeitig", denn eben der Fortfall der Zeit bedingt, daß sie alle sind. Die Vergänglichkeit stürzt überall in ein tiefes Sein". (Ibid, s. 334). Min oversettelse til norsk.

¹²⁸ Blanchot parafraserer diktet "Orfeus. Hermes. Eurydike" fra NG:

/...../
Sie war in sich. Und ihr Gestorbensein
erfüllte sie wie Fülle.
Wie eine Frucht von Süßigkeit großen Tode,
der also neu war, daß sie nichts begriff.

arbeidet sitt, om verket. Risikoen er slik sett ikke lenger reell, hans orfiske rolle som poet er tilbaketrukket, et minne, et spor. Den som blir sønderslitt er Orfeus som ofrer seg selv i forsøket på å få Eurydike opp i dagslyset, i forsøket på å redde henne inn i form. Verkets sublimе fordring, dets kast mot høyden er fiksert i engelens idealtilstand. Orfeus er det som verket forbruker, verkets bål. Engelen er speilet og verket selv; den ultimate Figur. Engelen og Orfeus er kosmos og kaos i Duino-universet. De brenner med hver sin ild. Den ene nærer seg på mening; på lys, og det nytende intellektet. Den andre nærer seg på død; dunkelhet og overskridelse. Svingningen oppstår mellom *o* og *e*, mellom Orfeus og engelen. Den indre nødvendigheten oppstår mellom Orfeus og Eurydike. Eurydike er det lengste Orfeus kan nå med kunst. Kunst er kraften som åpner natten. Verket er å bringe natten fram i lyset. Hva verket vil er å oppstå; verket er kreativiteten og våren som lover frukt. Men for at fruktbarhet skal være mulig, er døden nødvendig. Hulewicz-brevet handler om at Rilke har oppdaget døden som livets utstrekning - og som del av skriftens vesen. Den siste delen av elegiene, fra syv til ti, feirer denne erfaringen.

I stedet for "det åpne", som åttende elegi konkluderer med at mennesket ikke har tilgang til i det levende livet, får vi den indre verden gjennom refleksjonen som niende elegi stadfester; "Å, jord, er det ikkje dette du vil: å oppstå *usynleg* i oss?" (9. el., 6. str., 16. v.l.). For å kunne innlemmes i det åpne må man dø, og *bli* det; "Eller einkvan døyr og *er* det". (8. el., 21. v.l.). De tre siste elegiene forbereder og oppfordrer til døden. Verket dør selv, men forbilledlig, innenfor sin skapte form. Verket går mot sin slutt og opphører, blir taushet og en del av leserens indre bevissthet.

Den siste elegien beskriver en indre verden og et idealspråk. De åpnede ordene hvor det er tingenes indre mening som er synlig. Et "Weltinnenraum" hvor tingene er "voll Figur", symboler med symbolinnholdet opp i dagen. Protagonisten vandrer mellom symboldyr og "åkrar av blømande vemod". At dette er poesien og skriftens verden, blir markert av en fugl som tegner skrift i lufta:

/.../- og, mang ein gong,
 skræmest ein fugl opp og dreg, der den skrått flyg vekk,
 eit vidstrekt skriftleg riss av sitt audslege skrik. -¹²⁹

¹²⁹ /.../- und manchmal
 schreckt ein Vogel und zieht, flach ihnen fliegend durchs Aufschau,
 weithin das schriftliche Bild seinen vereinsamten Schreis. -
 (10. el., 5. str., 7. v.l.).

Den siste linjen fanger kunstferdig inn verkets sentrale figur, det stigende fallet. (Sitert i 1. kapittel, s. 31). Elegienes logikk dras ned til noen få linjer. Fallet som stiger markerer destilleringens prosess mellom oppdrift og gravitasjonskraft, sirkelen, kretsløpet og bevegelsen mellom Orfeus og hans to objekter for sangen; engelen og Eurydike. Det markerer verkets eget opphør. Ilden slokner, men samtidig er det på dette punktet Orfeus' sang egentlig kan ta til. I tausheten og fallet stiger den andre sangen.

Konklusjon

Jeg har lest Rilkes elegier gjennom hans bruk av elementene luft, jord og ild. Avslutningsvis vil jeg plassere Rilkes forhold til grunnstoffer i et større perspektiv. Jeg har tidligere beskrevet Rilke som alkymist. En slik påstand kan trekkes nærmere vår egen tid: elegienes språklige prosjekt kan beskrives som ingeniørkunst. Det handler om kunstens rolle, dens balanse mellom natur og kultur, teknikk og følelse.

Rilke står i en brytningstid hvor teknikkens utvikling truer uskylden; det menneskeskapte forflytter seg fra håndverk og kunst, til teknikk og industri. Man må i stadig større grad se naturens ressurser i deres forlengelse av produkt og profitt. Rilke gir uttrykk for uro over industrialismens utvikling (se innledende kapittel om biografien), bl. a. i elegiene. Elementene, jordens ressurser, blir næring for en industri som ikke lenger oppskatter produktets verdi; tingens sjel som Rilke er så opptatt av. Men i elegiene skal teksten gjennom sin omgang med elementer og sitt forhold til det jordiske, ta opp i seg egenskaper som forbinder den nye tidens industri med den gamle verdens håndverkerkunst. Elegiene er nostalgiske og moderne, både river ned og bygger opp. Et av elegienes prosjekter blir å forsone (og fusjonere) naturen med kulturen; grunnstoffet med den skapte tingen, den gamle verden med den nye og språket med modernismen.

Den måten verket setter elementene i sving på, har jeg i avhandlingen beskrevet som teknisk (se 2. kapittel, "Figur" og "Fysikkens metafysikk"). Rilke tar kontroll over sitt dikteriske univers gjennom en teknisk fiksering av språkfiguren. Jeg har pekt på dette blant annet i forbindelse med sublimeringens likhet med destilleringsprosessen, Rilkes symbolkonstruksjoner, bearbeidelsen av de akustiske egenskapene, assonansens semtantsk-retoriske rolle (se 3. kapittel, "Forvandlingens O") og kiasmens funksjoner. Det er konstallasjoner som kan skje i poesi gjennom valg av virkemidler og tilrettelegging av funksjon på linje med industriens tilrettelegging av råstoffer i produksjonsprosessen.

På tross av at Rilke tar avstand fra industrialismens ideer, dens produksjon av tomme ting og utarming av verdier, kan hans "mot-trolldom" (se biografi-delen) på linje med industrien beskrives som teknisk fundert. Samtidig er årsaken til at "mot-trolldom" gjennom poesi blir nødvendig, at industriens teknikk er uten mening, uten annen baktanke enn

profitten. Poesien tar hånd om meningen og tingenes resonans.¹³⁰ De fysiske prosessene inkluderes i verket og tilføres en ny funksjon i språket, i poesiens meningsskapende prosess.

Rilkes bruk av ord med assosiasjoner til fysikk bekrefter en slik tankegang. Figuren "Schwingung" etableres i første elegi, spesielt tilpasset bevegelsen som skal oppløse motsetninger og i ytterste konsekvens grensen mellom liv og død. Dilemmaet blir at språklig ingeniørkunst kan komme til å skape, på linje med industrien, en kunstig og fattigere verden, kontrollert av sin skaper og rensket for risikoen naturen underkaster oss. En risiko som muliggjør bærekraftig utvikling og forhindrer utarming. Rilke inkluderer risiko og død i prosessen. Han inkluderer den nedadgående bevegelsen; urenheter og fare, i destilleringsprosessen hvis mål er det rene og opphøyede gjennom oppdrift.

Målet for verket er engelen; det sublime, bevisstheten som har strukket seg ut over begge områder som reflekterer i det åpne. Engelen er den ultimate Figur, den perfekte kunsting. Samtidig er det fare for at slik kunst blir opak og stengt, slik engelen er stengt inne i sin "kvervling attende til sitt" (2. el., 3. str., 19.v.1.). Speilet forvandler, men begrenser også. Teknisk nyvinning forbruker energi, noe som fører til utarming av ressursene. Verkets ild forbruker seg selv, den er som verket begrenset.

Når tilretteleggingen av språkmaterialet er så grundig gjennomført, er det fare for at systemet til slutt blir autonomt. Logikken i verket kan bli for sikker, teksten miste evnen til å overraske. Når mening utsettes for teknikk, kan språkmaterialet utarmes, ilden brenne ut, det nytende intellektet må finne annen næring. Verket som selvforsynt system med sine veltilpassede figurer må ha en motkraft. Elegiene erkjenner at kosmos trenger kaos, liv trenger død. Speilet må knuses og engelen vendes ryggen til. Elegiene må rives ned for å kunne bygges opp igjen. Rilke erfarer med elegiene at død og kaos, å risikere seg selv, er nødvendig for kunsten for at verkets ild skal kunne fortsette å brenne. Kunsten må gå lenger enn den kan, bryte grenser, om den skal nå den Andre som i dette verket framstår som en usynlig Eurydike. Døden og risikoen gir diktverdenen næring, sprenger den lukkede formen, åpner sirkelen. Slik trekkes naturen nærmere, og gir oss i verkets sublime øyeblikk, følelsen av hva som *er*. Elegiene forsøker å ville døden, fordi de vil livet. De henvender seg gjennom kunsten til naturen: "Kjæreste jord, eg vil!" (9. elegi). Denne henvendelsen går inn i spillet

¹³⁰ . Allemann peker på Rilkes utprøving av diktning gjennom teknikk, og henviser til elegi-fragmentene fra 1912, hvor uttrykket "Entgegenbewegung" dukker opp: " die spezifische "Entgegenbewegung", aus der das Gedicht hervorgeht, ist in eine Verfassung geraten, die sie der Dichtung entreißt. Das eigentliche Problem liegt aber darin, daß die Entgegenbewegung im Bereich der Technik gestaltlos, spurlos, nur wie gedacht ist." (Allemann 1961: 259).

med verkets innebygde motsetninger; balansepunktet som hele tiden er i bevegelse. Elegiene reflekterer over hvordan størrelser oppfyller hverandre gjennom oppbygging og nedbryting. Om det dreier seg om kultur og natur, Orfeus og engel eller verk og skapelsesprosess.

Bibliografi

- Rilke, Rainer Maria: *Duino-elegiane*, v. Åsmund Bjørnstad, Aschehoug, Gjøvik 2002
- Rilke, Rainer Maria: *Duinoelegierna*, v. Erik Lindegren, Bonniers, Viborg 1998
- Rilke, Rainer Maria: *Malte Laurids Brigges Optegnelser*, v/ Inga Junghanns, Gyldendal, Viborg 1997
- Rilke, Rainer Maria: *Sonnets to Orpheus*, v/C.F. MacIntyre, U.O. California Press 1997
- Rilke, Rainer Maria: *Briefe aus Muzot: 1921-26*, Insel-Verlag zu Leipzig 1936
- Rilke, Rainer Maria: *Werke 2, gedichte 1910 bis 1926*, v/Manfred Engel, Ulrich Fülleborn, Insel verlag, Leipzig 1996
- Allemann, Beda: *Zeit und Figur beim Späten Rilke*, Pfullingen 1965
- Arnold, Richard: *The English Hymn, studies in a genre*, Peter Lang, NY 1995
- Bachelard, Gaston: *Luften och Drömmandet; essä över föreställningen om rörelse*, v/ Marianne Lindström, Skarabé, Lund 1996
- Bachelard, Gaston: *Jorden och Drömmier om Vila*, v/ Hans Johansson, Skarabé, Lund 1994
- Bachelard, Gaston: *Jorden och Viljans Drömmier*, v/Hans Johansson, Skarabé, Lund 1992
- Bachelard, Gaston: *Eldens Psykoanalys*, v/Marianne Lindström, Skarabé, Lund 1993
- Baudelaire, Charles: *Det Vondes Blomar*, v/Håkon Dahlen, Bokvennen, Gjøvik 2001
- Blanchot, Maurice: *The Space of Literature*, U. of Nebraska Press, London 1955
- Blanchot, Maurice: *Essäer*, v/ Horace Engdahl, Kykeon, Lund 1991
- Bradbury, Malcolm & Mc Farlane, James (red.): *Modernism, A Guide to European Literature, 1890 - 1930*, Penguin 1991
- Cuddon, J. A.: *Dictionary of Literary Terms*, Penguin 1991
- De Man, Paul: *Allegories of Reading; figural language in Rousseau, Nietzsche, Rilke and Proust*, Yale U. Press 1979
- Derrida, Jacques: *Acts of Literature*, v/ Derek Attridge, Routledge, N.Y/London 1992
- Freud, Sigmund: *Jenseits des Lustprinzips*, Gesammelte Werke, bind xiii, Imago Pub. Co., London 1940
- Frost, Tore (red.): *Greske myter og mysterier*, De Norske Bokklubbene 2003
- Heidegger, Martin: *Off the Beaten Track*, v/ Julia Young & Kenneth Haynes, Cambridge U. Press 2002

- Janss, Christian & Refsum, Christian: *Lyrikkens Liv*, innføring i diktlesning, Universitetsforlaget, Gjøvik 2003
- Jayne, Richard: *The Symbolism of Space and Motion in the works of Rainer Maria Rilke*, Athenäum, Frankfurt a. M. 1972
- Kittang, Atle & Aarseth, Asbjørn: *Lyriske Strukturer*, innføring i diktanalyse, Universitetsforlaget, Otta 1995
- Lundby, Einar: *Lexi*, Kunnskapsforlagets skolebibliotek, Oslo 1984
- Melberg, Arne: *Några vändningar hos Rilke*, Symposion, Stockholm/Stehag 1998
- Moestrup, Mette: *O engang at være død*, nogle betraktninger vedrørende tid, metrum og rytme hos Rilke. Kritik nr. 136. 1998
- Rolleston, James: *Rilke in Transition; an exploration of his earliest poetry*, Yale.U. Press, New Haven 1971
- Steiner, Jacob: *Rilkes Duineser Elegien*, Stockholmer germanistische Forschungen;3, Almquist&Wiksell, Stockholm 1962
- Åslund, Arnfinn: *Fanden i Nøtta*, innføring i litteraturteori, Samlaget, Oslo 1994

