

# Virksom filosofi

*Nietzsches stil*

Jostein Christensen



Masteroppgave i allmenn litteraturvitenskap  
Institutt for litteratur, områdestudier og europeiske språk  
Det humanistiske fakultet

UNIVERSITETET I OSLO

november 2009



## **Virksom filosofi**

Nietzsches stil

© Jostein Christensen

2009

Virksom filosofi

Jostein Christensen

<http://www.duo.uio.no/>

Trykk: Allkopi Oslo, 2009

# Sammendrag

Denne masteroppgaven undersøker spørsmålet om hva som kjennetegner Nietzsches prosastil, ut fra ideen om at han forsøker å skrive virksom filosofi. Oppgavens tre hovedkapitler tar utgangspunkt i den klassiske retorikkens bevismidler, *logos*, *pathos* og *ethos*. Hvert kapittel tar for seg Nietzsches stil i lys av filosofien hans, med utgangspunkt i ett av disse begrepene. I slutten av hver enkelt del analyseres et teksteksempel. Oppgaven forsøker å vise frem trekk som er typiske for Nietzsches måte å skrive virksom filosofi på, samtidig som den prøver å la noe av spennet i stilrepertoaret hans komme til syne. *Variasjonene* er nemlig også et kjennetegn ved Nietzsches måte å skrive på. Oppgaven konkluderer med at stilen hos Nietzsche først og fremst er et produkt av ønsket om å virke. Den har virksomhetskriteriet som styrende prinsipp, og er derfor stadig i forandring.



Til Lasse Aasgaard





# Takk

Jeg vil takke min veileder, professor Arne Melberg, for gode, konstruktive kommentarer og tilgjengelighet; Erdmann von Wilamowitz-Moellendorff, ansvarlig for Nietzsche-avdelingen ved «Herzogin Anna Amalia Bibliothek» i Weimar, for nyttig hjelp via e-post; De ansatte ved samme sted, som hjalp meg å finne fram i den store massen av Nietzscheforskning; Milla Braun ved Nietzsche-arkivet, for veiledning og givende samtaler; Mari Otnes, som hjalp meg inn i systemet i siste liten; professor Jon Haarberg som gjør mer for studentene enn han behøver; professor Trond Berg Eriksen for hjelp via e-post; Signe Bøhn for hjelp med tyskspråklige utfordringer; Agnes Banach, Marie Alming, Janicke Stensvaag Kaasa, Nikolai Heggem Holmene, René Brunsvik og Emil Lund, som alle har gjort studiene til en fornøyelse; Seán Erik Scully, som leser latin og gresk langt bedre enn meg selv, og som alltid har tid til å hjelpe; Laila og Egon Christensen for økonomiske bidrag. Til slutt, en stor takk også til Kesia Eidesen, som har hjulpet til med korrekturlesing, kommet med kritiske innvendinger, og har vært behjelpelig hele arbeidsprosessen til ende.



# Forord

I tråd med vanlig praksis innenfor forskningen er alle sitater fra Nietzsches bøker og arbeidsnotater hentet fra de kritiske utgavene til Giorgio Colli ogazzino Montinari. Jeg har hovedsaklig benyttet meg av samlingen *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe (KSA)*, som består av 15 bind. Boknummer og sidetall oppgis ved sitering, for eksempel *KSA 4:233*. Noen av de tidligste notatene finnes ikke i *KSA*, men er tatt med i *Kritische Gesamtausgabe (KGW)*, fra samme utgivere. Når det siteres fra denne, oppgis seksjonsnummer, boknummer og sidetall, for eksempel *KGW 2.4:300*. Det samme gjelder også henvisningene til Nietzsches brev, som finnes i samlingen *Nietzsche Briefwechsel (KGB)*.

Nietzsche bruker sperret skrift der hvor man i dag vanligvis kursiverer. Dette var vanlig på 1800-tallet, men hos Nietzsche (spesielt i de sene skriftene) forekommer fenomenet så hyppig at de ofte preger tekstenes utseende. I de kritiske utgavene er derfor sperret skrift beholdt, og det er blitt vanlig å gjengi lengre sitater av Nietzsche på denne måten, også i artikler og forskningsarbeider. Også her følger jeg rådende praksis. Dette medfører at uthevede ord fra brev og notatbøker også gjengis med sperret skrift. Kursiv brukes som vanlig når det siteres fra andre enn Nietzsche.

Lengre tyske sitater i den løpende teksten gjengis på tysk, med en norsk oversettelse i fotnotene. Mindre sitater oversettes til norsk, eller parafraseres med tyske nøkkelord i hakeparenteser hvor det er nødvendig. Dette er ment som en gest til dem som ikke leser tysk, men likevel interesserer seg for emnet. Unntaket er de rene analysepartiene. Her står noe tekst uoversatt, siden rytme, klang og enkelte språklige virkemidler så vanskelig lar seg oversette (i det minste er ikke jeg i stand til å gjøre det på en tilfredsstillende måte). Noen få steder siteres det fra greske eller latinske kilder. På disse stedene anfører jeg kun den norske oversettelsen, med eventuelle greske eller latinske nøkkelord i klammer. Når det gjelder greske ord og vendinger, så finnes disse over alt i Nietzsches notatbøker. For tilgjengelighets skyld har jeg transkribert disse, og satt dem i kursiv. Ikke alle forstår ordet  $\pi\rho\acute{\alpha}\xi\iota\varsigma$ . *Praxis*, derimot, gir en viss mening også for dem som ikke kan gresk. Alle oversettelser i oppgaven er mine egne med mindre annet er oppgitt.



# Innholdsfortegnelse

1	Innledning.....	1
	Problemstillingen .....	5
	Viktige begreper – «stil» og «persuasio».....	5
	Undersøkelsesmetoden.....	9
	Oppgavens struktur .....	11
	Kildematerialet .....	12
2	Logos.....	15
	Avhandling og korttekst .....	15
	Språkets og logikkens evner og mangler.....	18
	Nietzsches <i>logos</i> : skrift som lyd.....	22
	Analyse av et stykke fra <i>Menneskelig, altformenneskelig</i> .....	26
	Periodestørrelsen i undersøkelser av Nietzsches stil.....	26
	En gjennomgang av kortteksten – rytme og klang.....	28
	Andre virkemidler .....	33
3	Pathos .....	37
	Pathos, kunnskapskritikk og stil.....	37
	Pathos og ironisk distanse .....	42
	Analyse av et stykke fra <i>Moralens genealogi</i> .....	48
	Struktur.....	51
	Ordvalg og språklige bilder.....	57
	Rytme og klang .....	59
4	Ethos.....	65
	Anseelse som overbeviser .....	65
	Forfattermærværet – filosofi og forførelse.....	67
	Aere Perennius .....	70
	Analyse av et stykke fra <i>Avgudenes ragnarok</i> .....	73
	Tegnsetning, grafiske makeringer, og det visuelt-fysiske.....	74
	Tegnsetning og det auditive .....	76
	Setningsbygning .....	77
	Rytme og klang .....	80
5	Konklusjon .....	87

Litteratur..... 91

# 1 Innledning

Mein Stil ist ein Tanz; ein Spiel der Symmetrien aller Art und ein Überspringen und Verspotten dieser Symmetrien. Das geht bis in die Wahl der Vokale. (KGB 3.1:479)<sup>1</sup>

Litteraturhistorisk sett har Friedrich Nietzsche (1844–1900) sine tekster først og fremst hatt betydning som inspirasjon for en rekke store forfatternavn. I tyskspråklige land har de blant annet påvirket Stefan George, Thomas Mann, Franz Kafka og Robert Musil. I engelskspråklige deler av verden har størrelser som James Joyce, D.H. Lawrence og William Butler Yeats latt seg inspirere, og i Frankrike, Marcel Proust, Jean-Paul Sartre og Albert Camus, for å nevne noen. Når det gjelder Nietzsches egne tekster *som litteratur*, så har disse en litt spesiell posisjon. Nietzsche kalles riktignok ofte for «dikterfilosof» eller lignende, men i praksis vies literatursiden av tekstene hans relativt liten oppmerksomhet. *Verdenslitteratur. Den vestlige tradisjonen*, for eksempel, nevner Nietzsche som litterær personlighet i én setning (Haarberg, Selboe, Aarset 2007:372). I samme bok omtales han ytterligere ni ganger, men da fortrinnsvis som leverandør av ideer til andre forfattere.

Selv mente Nietzsche at hans ordkunst i høyeste grad kvalifiserte til en plass i solen. I det selvbiografiske verket *Ecce homo* har det største kapittelet tittelen «Hvorfor jeg skriver så gode bøker». *Ecce homos* overdrevne tone er riktignok omdiskutert. Man har sett den som uttrykk for gryende galskap, så vel som for kontrollert og spillerisk ironi. Uansett er det liten tvil om at Nietzsche så seg selv som en mester i skrivekunst. Sitatet øverst på siden er hentet fra et brev Nietzsche skrev til sin gamle bestevenn, filologen Erwin Rohde, i 1884. I dette brevet skriver han også, i all fortrolighet, at han med *Slik talte Zarathustra* tror seg å ha brakt det tyske språket til sin fullførelse (KGB 3.1:479): «Etter Luther og Goethe gjenstod det fortsatt et tredje skritt – se selv, gamle hjertekamerat, om kraft, smidighet og vellyd noen gang har spilt *så* godt sammen i vårt språk.» På en rekke steder roser Nietzsche sin egen språkføring på tilsvarende måte.

Det går opplagt an å kalle Nietzsche en tenker eller en filosof. Like opplagt er det at han skriver annerledes enn de fleste andre tenkere og filosofer. Av den grunn har spørsmålet ofte blitt stilt, om Nietzsche egentlig skriver litteratur eller filosofi. Som regel svarer man «begge deler», slik Arne Melberg gjør i sitt *Försök at läsa Nietzsche* (2001:36). I

---

<sup>1</sup> «Min stil er en dans; et spill med all slags symmetri, og en overskridelse og en hån mot disse symmetriene. Det gjelder helt ned til valget av vokaler.»

utgangspunktet ser tekstene hans ut til å oppfylle flere av kravene til hva som kan kalles litteratur.<sup>2</sup> Nietzsche er imidlertid ikke tilfreds med kun å skrive vakkert. Han liker dårlig begrepet «forfatter», og ved flere anledninger håner han andre tekster for «bare å være litteratur».<sup>3</sup> På den annen side er det heller ikke uproblematisk å kalle ham filosof. Den amerikanske professoren John Richardson (2006:15–16) bemerker dette i introduksjonen til Oxfords artikkelsamling om Nietzsche. For det første, skriver Richardson, deler ikke Nietzsche filosofenes målsetning om å nærme seg «sannheten». For det andre benytter han seg ikke av «vanlige filosofers» arbeidsmetoder, det vil si å definere begreper, delta i forskningsfellesskap, og så videre.

Dertil kommer det at Nietzsche har bånd også til en tredje disiplin, filologien. Spesielt James I. Porter (2000) har pekt på hvordan man på grunn av manglende interesse for *filologen* Nietzsche, har vært hindret i å lese den sene Nietzsche i lys av den tidlige. Etter Porters syn er dette uheldig, siden spørsmålene han undersøker som «filosof» langt på vei er de samme som opptar ham fra begynnelsen av. Også Nietzsche selv ser ut til å ha sittet med følelsen av ikke helt å høre hjemme i noen enkeltdisiplin. Som 23-åring skriver han til Rohde, at filosofi, vitenskap og kunst nå er i ferd med å vokse så kraftig sammen i ham, at han en dag uansett vil komme til å føde kentaurer (*KGB* 2.1:95).<sup>4</sup>

Hva man enn velger å kalle skriftene hans, så har kommentatorer stort sett alltid vært enige om at stilen er av stor betydning i Nietzsches tilfelle. Hiltrud Häntzschel-Schlotke (1967:1) skriver i sin doktoravhandling, *Der Aphorismus als Stilform bei Nietzsche*,<sup>5</sup> at Nietzsches tilhengere alltid har tatt storhet i hans stil for gitt, mens motstanderne har forsøkt å redusere ham til en «åndrik» aforistiker, stilistiker og lyriker, for slik å ta brodden av tankene hans. Stilens viktighet er de alle enige om. Den mye leste Alexander Nehamas (2002:13) har også bemerket hvordan nesten alle verk om Nietzsche begynner med en eller annen floskel nettopp om stilen. De to vanligste er at Nietzsches tenkning uadskillelig henger sammen med stilen, og at det å forstå stilen hans er nødvendig for å forstå Nietzsche i det hele

---

<sup>2</sup> I Lothe, Refsum og Solbergs litteraturvitenskapelige leksikon fører Jakob Lothe (1999:142-143) opp seks definisjoner av begrepet «litteratur». En av disse refererer til Warren og Welleks tanker om at litteraturen utnytter språkets ressurser på en mye mer bevisst og systematisk måte enn dagligspråket. En annen definisjon som passer på Nietzsches tekster fokuserer på den litterære teksten som en menings sammensatt og selvrefererende språklig konstruksjon, hvor ironi og paradoks er sentrale begreper. Den tredje er ideen om at litteraturen både skal belære og behage. Lothes siste definisjon er vel også interessant i vår sammenheng. Denne sier at vår forståelse av «hva som er litteratur» også har et vesentlig innslag av konvensjon. Vår institusjonelle praksis er til en viss grad bestemmende, og en økt interesse de siste årene for tekster som faller utenfor de store sjangerne, gjør at det nok er atskillig mindre problematisk å kalle Nietzsches tekster litteratur i dag enn for femti år siden.

<sup>3</sup> For eksempel *Hinsides godt og ondt*, nr 247 (*KSA* 5:191), og i *Antikrist* (*KSA* 6:219).

<sup>4</sup> «Wissenschaft, Kunst und Philosophie wachsen jetzt so sehr in mir zusammen, dass ich jedenfalls einmal Centauren gebären werde.»

<sup>5</sup> *Aforismen som stilform hos Nietzsche*.



tatt. Imidlertid er det slik, sier Nehamas, at disse flosklene er blitt fortolket på en rekke forskjellige måter. Og i neste omgang har dette ført til forbløffende ulike lesninger, både av Nietzsches tanker og av hans skrifter (Nehamas 2002:13). I praksis ser det altså ut til at stilspørsmålet rommer mer enn man i utgangspunktet skulle tro. Dermed skulle nøkkelen til den gode Nietzsche-lesningen ligge i å ta stilen på alvor. Hvis dette er tilfelle, har litteraturvitenskapelige undersøkelser i høyeste grad noe å tilføre Nietzsche-forskningen som disiplin.

Siden det er bred enighet om at stilen er viktig for Nietzsches filosofi, kunne man vente seg at slike undersøkelser var å finne i store mengder. I grunnen er det ikke slik. Ved «Herzogin Anna Amalia Bibliothek» i Weimar har man i skrivende stund cirka 28500 registrerte forskningsbidrag om Nietzsche.<sup>6</sup> *Stilen* er på ingen måte det temaet som vekker størst interesse. Riktignok finnes 305 registrerte titler om emnet i bibliotekets database, men tallet gir et litt uriktig bilde av tingenes tilstand. Flesteparten av bidragene er nemlig først og fremst orientert rundt skrivemåtens *teoretiske implikasjoner*. Man ønsker å finne ut hva stilen sier om filosofien. At man vet hva som utgjør Nietzsches stil, tar man mer eller mindre for gitt.

Et kjent og godt eksempel er Jacques Derridas *Éperons*, som på engelsk heter *Spurs. Nietzsche's styles* (Derrida 1979). I korthet går boken ut på at Nietzsches motsigelsesfulle og fragmentariske skrifter bærer i seg mer enn én mening. Derrida forsøker å vise at det ikke finnes noe som kan kalles Nietzsches «mening» eller «sannhet», og avviser slik Martin Heideggers (1961) metafysiske lesning av Nietzsches forfatterskap. Det interessante for Derrida er altså *hva stilen har å si for filosofien*, og de aller fleste som forsker på Nietzsches stil er først og fremst opptatt av denne typen spørsmål. I siste omgang er vel dette også naturlig. Stilforskningens viktigste formål bør visselig være å bidra til en bedre forståelse av Nietzsches tekster. Likevel gjenstår det etter mitt syn mye arbeid å gjøre, også på et mer grunnleggende nivå. Jeg sitter med inntrykket av at stilen på mange måter ikke er blitt skikkelig undersøkt. At Nietzsche har en særegen stil, er som nevnt nærmest opplest og vedtatt. *Hva* man oppfatter som særegent, tror jeg i stor grad varierer fra person til person.

I denne oppgaven står derfor stilen i fokus. Filosofien spiller for så vidt også en viktig rolle, men bare i den grad den belyser spørsmålet om stilen. Masteroppgaven er ment som et

---

<sup>6</sup> Rundt 6000 av disse er riktignok anmeldelser. «Herzogin Anna Amalia Bibliothek» i Weimar har et eget Nietzschebibliotek, hvor forskningslitteratur fra hele verden samles. Her befinner for øvrig også Nietzsches private boksamling seg. Tallet på antall bidrag har jeg fått per e-post av Erdmann von Wilamowitz-Moellendorff, som leder denne Nietzsche-avdelingen.

bidrag til den «diskusjonen»<sup>7</sup> om Nietzsches stil som pågår blant forskere som forsøker å beskrive Nietzsches stil ved hjelp av litterær analyse.<sup>8</sup> Det nyeste og største bidraget står Heinz Schlaffer for, med boken *Das entfesselte Wort. Nietzsches Stil und seine Folgen*, fra 2007.<sup>9</sup> Schlaffer vil finne mekanismene bak Nietzsches skrivemåte, som etter hans syn er ansvarlig for å ha satt to eller tre generasjoner i euforisk katastrofeberedskap på begynnelsen av 1900-tallet (Schlaffer 2007:190). Claudia Crawford (1991) er opptatt av musikaliteten i Nietzsches skrifter, mens Stefan Sonderegger (1973) analyserer et stykke fra *Hinsides godt og ondt* som etter hans mening er typisk for det han kaller Nietzsches «talestil». Hiltrud Häntzschel-Schlotke (1967) undersøker virkemidler i Nietzsches tidlige «aforismer», og forsøker å vise hvordan disse egner seg for Nietzsches filosofiske prosjekt. Med unntak av Nietzsches egne tekster, har disse fire hatt mest å si for min forståelse av stilspørsmålet. Min egen oppgave plasserer seg så å si i forlengelsen av deres bidrag.

Litteraturfaglig sett føyer oppgaven seg også inn i gruppen av undersøkelser knyttet til litteraturens såkalte korttekstfelt. Disse befatter seg med tekster som faller utenfor de store sjangerne, men som ikke desto mindre må sies å utgjøre en viktig del av verdens litteraturarv. Oppmerksomheten rundt slike tekster har de siste årene vært økende, i alle fall ved universitetet i Oslo. For eksempel har Marit Grøtta, i tillegg til sin doktoravhandling, *Poetry at play. Rochefoucauld's maxims, Schlegel's fragments, Baudelaire's prose poems* (2007), utgitt den første norske læreboken om korttekster (2009).<sup>10</sup>

Til slutt kan man også se arbeidet som et bidrag til en relativt liten mengde Nietzscheundersøkelser her til lands. Tre bøker er skrevet om Nietzsche på norsk: Harald Beyers *Nietzsche og Norden* (1958), Trond Berg Eriksens *Nietzsche og det moderne* (1989) samt Helge Pettersens *Lidelse og menneskedannelse. Fortolkningsforsøk i Nietzsches filosofi* (1991). Det nyeste «norske» bidraget er Arne Melbergs allerede nevnte *Försök at läsa Nietzsche* (2001), som er skrevet på svensk. I tillegg finnes det en del hoved- og

---

<sup>7</sup> Strengt tatt dreier det seg i svært liten grad om en diskusjon, siden de forskjellige bidragene sjelden forholder seg til hverandre. Etter mitt syn er dette enda et tegn på at denne formen for stilforskning ikke har kommet så langt som man kunne ønske seg.

<sup>8</sup> Mange av titlene som er ført opp under «stil» i Weimar-databasen, gir feilaktig inntrykk av eksplisitt å ta for seg Nietzsches skrivemåte. I praksis viser det seg at de som regel handler om teori og fortolkning. Jeg tilbrakte noen spennende, men frustrerende dager ved biblioteket i Weimar i forbindelse med denne oppgaven. To illustrerende eksempler på «falske venner» er Johannes Frederik Welfings «On the fluidity of Nietzsche's writing» (1998), og Marianne Schullers «Zeichendämmerung» (1997). Jeg hadde håpet å finne noe om stilvariasjoner hos Welfing, og noe om tegnsetningsbruk hos Schuller. Welfings artikkel var en teoretisk vinklet resepsjonshistorie. Schullers bok bestod av en rekke fragmenter og betraktninger av typen Walter Benjamin skriver. Stilen stod det ingenting om i noen av tekstene.

<sup>9</sup> *Det frigitte ord. Nietzsches stil og dens følger.*

<sup>10</sup> Selv om interessen for tekster utenfor de store sjangrene er økende, ser det ut som om det ennå forskes relativt lite på dem. Prosadiktet er kanskje et unntak, med Henning Wærp (2001), Christian Refsum (1992) og Lars Nylander (1990). Gitte Mose (2001) har skrevet om moderne kortprosa. Dessuten holder Anne Marit Berge i skrivende stund på med amerikanske short-short stories, ved universitetet i Oslo. Mange interesserer seg selvsagt for essayet, men i denne sammenheng er det tradisjonelle essayet såpass mye forsket på at det vel er å regne blant de etablerte sjangrene.

masteroppgaver – de fleste innenfor faget filosofi, i tillegg til en og annen oppgave i religions- og idéhistorie. Så vidt jeg kan se er det bare skrevet én oppgave om Nietzsche i faget allmenn litteraturvitenskap, nemlig Geir Follevågs undersøkelse av *Ecce homo*, ved universitetet i Bergen (2000).

## Problemstillingen

Opgavens problem kan formuleres slik: *Hva kjennetegner Nietzsches prosastil?* Spørsmålet favner bredt, men perspektivet er til gjengjeld relativt smalt. Jeg behandler problemet ut fra tanken om at *stilen er ment for å virke*. Det jeg undersøker er prosatekstene. Dermed ser jeg bort fra alle dikt, dityramber, og ikke minst boken *Slik talte Zarathustra*.<sup>11</sup> Sistnevnte verk er riktignok skrevet på prosa, og Nietzsche selv anså det for å være sitt mesterverk. Det er likevel bred enighet om at uttrykksformen i denne er merkbart annerledes enn i Nietzsches prosa for øvrig. Jeg ser i tillegg bort fra boken *Viljen til makt*. Resepsjonshistorisk sett har denne vært svært viktig, og den refereres til enda, spesielt innenfor amerikansk forskning. *Viljen til makt* er imidlertid ikke Nietzsches bok, men utgivernes.<sup>12</sup>

Den vide problemstillingen og det relativt store kildematerialet har jeg valgt fordi jeg tror det er det mest hensiktsmessige. Etter mitt syn er det en mangel ved all tidligere forskning (den forskningen som eksplisitt tar for seg stilen, vel å merke), at man ikke har tatt tilstrekkelig høyde for *stilvariasjonene* i Nietzsches forfatterskap. I praksis viser det seg nemlig at de som analyserer Nietzsches stil delvis er uenige om hva den består av. Slik jeg ser det, har dette mer med forskernes valg av analyse-eksempler å gjøre, enn med forskjeller i kvaliteten på forskernes arbeid. Derfor er min problemstilling vid, og derfor har jeg tatt all Nietzsches prosa i betraktning. En undersøkelse av Nietzsches prosastil bør ikke bare se etter stilistiske fellesnevner, man bør også lete etter variasjonene. Dersom Georges-Louis Buffons berømte sentens om at «stilen er mannen» har gyldighet, bør også variasjonene være med.

## Viktige begreper – «stil» og «persuasio»

En undersøkelse av en forfatters stil vil naturligvis gi ulike resultater alt etter hva undersøkeren legger i selve begrepet. Ifølge den danske professoren i retorikk, Jørgen Fafner,

---

<sup>11</sup> Når det er snakk om «Nietzsches stil» i det følgende, siktes det altså til prosastilen. Nietzsches «lyriske stil» er mindre vanlig å diskutere, og faller uansett utenfor vårt fokus.

<sup>12</sup> Etter Nietzsches sammenbrudd i begynnelsen av 1889, samlet en gruppe mennesker, under ledelse av Nietzsches søster, Elizabeth Förster-Nietzsche, enkelte av Nietzsches arbeidsnotater. Disse ble redigert og utgitt under tittelen *Viljen til makt*. Dersom Nietzsche planla et hovedverk (noe mye tyder på at han i en eller annen forstand gjorde), var det opplagt ikke denne boken han hadde i tankene.

finnes det to hovedmåter å forstå stilen på. Den ene er den såkalte *ornatuslæren*. Kort fortalt går denne ut på at bare retorisk utarbeidet språk har «stil». Alt annet er ifølge denne læren bare rå og kunstløs natur (Fafner 2005:128). Som en motvekt til ornatuslæren setter man ofte et bredere stilbegrep. Man definerer rett og slett stil som *språkbruk* (Fafner 2005:129). Denne definisjonen er imidlertid så bred at den er til liten hjelp for oss i praktiske stilanalyser. Derfor inneholder bestemmelsen fem forskjellige angrepspunkter. Disse fem er «stil som individuell språkbruk», «stil som avvikelse», «stil som valg», «stil som uttrykk for en epokes normer», og til slutt, «stil som total språkbruk». Sistnevnte innebærer blant annet at man også oppfatter lydlige egenskaper som immanent til stede i teksten (Fafner 2005:129–30).

Stilbegrepet Schlaffer opererer med i sin Nietzsche-bok, synes å være en blanding av «ornatuslæren», «stil som individuell språkbruk», og «stil som avvik». Alle vokser opp med et språk, skriver Schlaffer (2007:19), men ikke alle med en stil. Mens grammatikken fastlegger hvilke setninger som er korrekte, fortjener kun setninger som er mer enn korrekte den betegnelsen. De må være skjønne, eller i det miste egenartede (Schlaffer 2007:19). Schlaffer legger vekt på at stil er et middel for distinksjon: «Stil er manifestasjonen av et avvik som opptrer som norm ...», skriver han (Schlaffer 2007:19).<sup>13</sup> Stilen fordrer oppmerksomhet og aktelse. Det å ha stil forutsetter dessuten for Schlaffer også en grå masse av «stil-løse» man kan skille seg ut fra. Videre har stilen en lovmessighet ved seg: «Summen av stilens ekstravaganser skal resultere i en slags grammatikk av andre grad, ordnet etter estetiske holdepunkter.» (Schlaffer 2007:19) Hans siste betraktning om stilen er at den på en eller annen måte er «tidløs». Riktignok forandrer stilidealer seg med tiden, men i motsetning til moten, som er inneforstått med at den snart vil bli avløst av noe nytt, lover stilen å ha funnet den sanne og skjønne form én gang for alle (Schlaffer 2007:19).

Man står seg ifølge Fafner (2005:140) i alle spørsmål vedrørende stilen ved å være pluralist, ved å anerkjenne alle måter å se stilen på som mulige innfallsvinkler i et gitt tilfelle. Siden jeg vil åpne for at Nietzsches stil også utgjøres av variasjonene, bruker jeg et stilbegrep som er bredere enn Schlaffers. Min egen variant minner mer om det Fafner kaller «stil som valg», og «stil som total språkbruk». Jeg ser på Nietzsche som en som vil oppnå noe ved å aktivt å benytte seg av språket på en så bevisst måte som mulig. Jeg mener også at man må se på hans totale språkbruk (prosaen i denne sammenheng) for å kunne danne seg en best mulig forestilling om stilen.

---

<sup>13</sup> «Stil ist die Manifestation einer Abweichung, die als Norm auftritt, einer Norm jedoch, die mehr bewundert als nachgeahmt sein will.»

Når det gjelder valgfriheten kan man selvsagt diskutere i hvor stor grad man selv velger sine ord. Fafner (2005:137) peker for eksempel på at valgfriheten er begrenset av et språks syntaktiske system. Noen mener også at språket egentlig skriver seg selv gjennom forfatteren. Personlig tror jeg bevisste valg fra forfatterens side er bestemmende for stilen i Nietzsches tilfelle. I det minste oppfattes valgene som bevisste. Jeg er enig med Anders Johansen når han sier at skrivearbeidet er en aktivitet forfatteren styrer, selv om denne innsikten er alt annet enn opplagt, etter mange år med postmoderne dominans (Johansen 2009:33). Slik jeg ser det skapes Nietzsches stil ut fra mulighetene han selv mener han har til rådighet. Min oppfatning er også at det ikke først og fremst er estetiske prinsipper som ligger til grunn for Nietzsches stilvalg, men spørsmålet om hva som virker.

En innvending mot Schlaffer og de andre forskerne som analyserer tekst, er som nevnt at de i sin søken etter en «stilistisk essens», ikke tar høyde for at ønsket om å virke kan gi seg utslag i til dels svært store variasjoner. Schlaffers metode er stadig å vende tilbake til én passasje. Denne tjener så hele boken igjennom som mønstereksemplet på Nietzsches stil. Passasjen er velvalgt, og synliggjør flere stilistiske trekk på en god måte. Schlaffer problematiserer imidlertid ikke sitt eget valg av eksempel. Han reflekterer heller ikke over muligheten for at det skulle finnes Nietzsche-tekster som er av en annen karakter enn den han selv analyserer.

Mitt valg av et bredere stilbegrep bunner til syvende og sist ut i Nietzsches egne tanker om stilen. I en passasje fra *Ecce homo*, i kapittelet «hvorfor jeg skriver så gode bøker», beskriver Nietzsche selv «god stil» på en måte som for meg å se er i konflikt med tanken om en «grammatikk av andre grad». Beskrivelsen passer dessuten dårlig med ideen om at stilen lover å ha funnet «den sanne og skjønne form» én gang for alle:

Einen Zustand, eine innere Spannung von Pathos durch Zeichen, eingerechnet das Tempo dieser Zeichen, mitzutheilen — das ist der Sinn jedes Stils; und in Anbetracht, dass die Vielheit innerer Zustände bei mir ausserordentlich ist, giebt es bei mir viele Möglichkeiten des Stils — die vielfachste Kunst des Stils überhaupt, über die je ein Mensch verfügt hat. Gut ist jeder Stil, der einen inneren Zustand wirklich mittheilt, der sich über die Zeichen, über das tempo [sic] des Zeichen, über die Gebärden — alle Gesetze der Periode sind Kunst der Gebärde — nicht vergeift. Mein Instinkt ist hier unfehlbar. — Guter Stil an sich — eine reine Torte, blosser „Idealismus“, etwa, wie das „Schöne an sich“, wie das „Gute an sich“, wie das „Ding an sich“... (KSA 6:304)<sup>14</sup>

---

<sup>14</sup> «Å meddele en tilstand, en indre lidenskapelig spenning gjennom tegn, medregnet disse tegns tempo – det er enhver stils hensikt. I betraktning av at mangfoldet av indre tilstander hos meg er usedvanlig stort, finnes det mange muligheter for valget av stil – overhodet den mest mangfoldige stil-kunst som noe menneske har hatt til sin rådighet. God er enhver stil som virkelig meddeler en indre tilstand, som ikke griper feil når det gjelder tegn, tegnenes tempo, og geberder –

Passasjen siteres ofte av dem som befatter seg med Nietzsches stil. Sonderegger (1973:4), Crawford (1993:210), Merrow (2003:285), Melberg (2001:28) og Nehamas (2002:19) refererer alle til den.<sup>15</sup> Schlaffer (2007:21) tar med noen få linjer fra det samme kapittelet, men nevner ikke sitatet ovenfor. Etter mitt syn burde dette sitatet mane til en viss skepsis mot all «essens-tenkning» i forbindelse med Nietzsches stil.

Som en følge av tanken om et litt bredere stilbegrep, har jeg valgt å ta utgangspunkt i det latinske begrepet *persuasio*. Selve begrepet nevnes få ganger i løpet av selve oppgaven, men er et underliggende prinsipp som i stor grad bestemmer dens struktur. *Persuasio* (gr. *peitho*) oversettes med «overtalelse», «overbevisning», «mening» eller «tro». Det kan både betegne en aktivitet og en tilstand (Fafner 2005:25). Egentlig er ordet uoversettelig, siden det bærer i seg en mengde begreper (Fafner 2005:41). I Fafners bok, har ordet en sentral plass, som nøkkelen til en bredere forståelse av begrepet retorikk. Fafner forstår nemlig ikke retorikken bare som overtalelseskunst, men som noe som i bred forstand angår absolutt all språkbruk. Denne oppfatningen ser ut til å være i tråd med Nietzsches egen, slik det fremkommer av notatene til forelesningene i klassisk retorikk, som han til holdt mellom 1872 og 1874, mens han var ansatt som professor i gresk ved universitetet i Basel. (KGW 2.4:363–502). Ifølge Fafner forsøker alt språk å virke:

«Det aristoteliske *peitho* [*persuasio*]-begreb er, som vi har set, vidtspændende i den forstand, at taleren [...] gennem sin *ethos*, sin *pathos* og sin *logos* – virker ind på sine tilhørere, snart for at bringe dem til at tilslutte sig en mening, snart for at få dem til at begribe en forklaring, snart for at få dem til at dele en oplevelse.» (Fafner 2005:50–51)

Forskerne deler seg stort sett i to leirer når det gjelder spørsmålet om hva slags virkning Nietzsche er ute etter. Den første gruppen fokuserer på det vi kan kalle hans *vademecum* (følg meg) – at Nietzsche påvirker leseren til å overta sine meninger og verdidommer. Den andre gruppen er opptatt av hans *vadetecum* (vær din egen fører).<sup>16</sup> Sistnevnte gruppe ser på Nietzsche som en slags «åndelig jordmor», hvis virkning først og fremst ligger i å hjelpe leserne til å tenke selv. *Persuasio*, slik Fafner beskriver det ovenfor, dekker begge variantene.

---

alle regler for perioden er en kunst med geberder. Mitt instinkt er her ufeilbarlig. – God stil *i og for seg* – en ren dumhet, bare 'idealisme' liksom det 'skjønne *i og for seg*', det 'gode *i og for seg*', som 'tingen *i og for seg*' ...» (Berg Eriksen 1999 overs. s.60)

<sup>15</sup> Av disse er det riktignok bare Merrow og Nehamas som legger vekt på dette med «*mange* muligheter for valget av stil». Det er for øvrig ofte slik at de som tar for seg Nietzsches stil i forhold til dens teoretiske eller filosofiske implikasjoner registrerer stilvariasjonene, som for eksempel Derrida (1985), Deleuze (1985), Nehamas (2002) og Melberg (2001). Av de som gjør eksplisitte stilanalyser, derimot, er det kun Häntzschel-Schlotke som nevner dem.

<sup>16</sup> Direkte oversatt: «gå med meg» og «gå med deg [selv]».

I bred forstand omfatter *persuasio* enhver språklig henvendelse, skriver Fafner (2005:49). I snevrere forstand er vi avhengige av en grunnleggende uenighet som utgangspunkt (Fafner 2005:53). Egentlige persuasive situasjoner, sier han, oppstår kun i tilfeller av divergens med hensyn til opplevelse, mening og forståelse. I lys av dette virker *persuasio* som et fornuftig utgangspunkt for vår undersøkelse. Nietzsche er nemlig kjent for stort sett å gå imot rådende oppfatninger. Han er skeptisk til allment aksepterte «sannheter», og har dermed andre meninger og en annen forståelse av verden enn de fleste.

Dette kan sies å komme til uttrykk i de tre stykkene som analyseres i oppgaven. I det første stykket, hevder Nietzsche at kortformen kan være en bedre måte å skrive filosofi på enn den mer utførlige avhandlingen. I det andre taler han med sterk stemme om hvordan kristendommens kjærlighet ikke er noe *motstykke* til jødernes hat, men selve *fullbyrdelsen* av det. I det siste stykket sammenligner han seg selv med Goethe, og påstår tilsynelatende i fullt alvor å ha skjenket menneskeheten den dypeste boken den besitter – dette til tross for at boken, *Slik talte Zarathustra*, på denne tiden var lite lest og enda mindre rost.<sup>17</sup> For å nå igjennom når man er i opposisjon, må man overbevise andre om at man har rett. Slik er situasjonen for Nietzsche. Det er rimelig å anta at denne situasjonen også er bestemmende for hvordan han velger å skrive.

## Undersøkellesmetoden

Undersøkelsen baserer seg delvis på litterær analyse, delvis på forståelsen av Nietzsches språkfilosofiske, erkjennelsesteoretiske og estetiske tanker (de tre overlapper hverandre). Hiltrud Häntzschel-Schlotke (1967:4) sier at en rent beskrivende analyse av Nietzsches tekster mister det spesifikke ved Nietzsches stil av syne. For å forstå stilen må man være fortrolig med Nietzsches tankebevegelser. Oppgaven er strukturert ut fra en lignende idé. *Persuasios* tre former, *logos*, *pathos* og *ethos* danner utgangspunkt for de tre hovedkapitlene. Hvert kapittel består av en innledende del om Nietzsches stil i lys av ordet som danner dets overskrift, og én del tekstanalyse i slutten av hvert kapittel.

Å gjennomføre tre analyser gir mulighet til å vise frem enkelte fellestrekk ved Nietzsches stil. I tillegg lar det noe av spennet i uttrykksformen komme til syne. Sonderegger, Crawford og Schlaffer tar som nevnt alle utgangspunkt i ett teksteksempel. Häntzschel-Schlotke går mer i bredden enn de andre. Systematisk gjennomgår hun stiltrekk for stiltrekk i Nietzsches aforisme-repertoar. Undersøkelsen hennes spenner over mange tekststykker, og tar

---

<sup>17</sup> Hver av de tre første bøkene i bokserien *Slik talte Zarathustra* solgte rundt 100 eksemplarer i løpet av sitt første år på markedet (Schaberg 1995:100). Av fjerde og siste del ble det kun trykket 45 bøker (Schaberg 1995:104).

høyde for variasjoner i stilen. Som hun imidlertid påpeker selv, får hun ikke demonstrert hvordan flere virkemidler opptrer i én og samme tekst, hvordan teksten «virker» (Häntzschel-Schlotke 1967:48). Ved å analysere tre stykker forsøker jeg å legge meg et sted mellom Häntzschel-Schlotke og de andre.

En kommentar til valget av mine egne analysestykker synes å være på sin plass. Når man skal velge ut tre stykker blant flere tusen, tror jeg rett og slett man etter beste evne må ta en samvittighetsfull avgjørelse. Jeg har som alle de andre vært avhengig av min egen «magefølelse». Derfor har det vært viktig for meg å lese alle Nietzsches utgitte bøker, for å få en viss følelse med stilen og stilvariasjonene. Jeg har unngått å velge de mest ekstreme teksteksemplene. Disse kunne demonstrert spennet i Nietzsches stil på en oppsiktsvekkende, men samtidig litt uredelig måte. Det er uansett verdt å nevne at Nietzsche har et vesentlig større stilrepertoar enn hva som kommer frem i dette arbeidet. De tidligste tekstene er for eksempel ikke korttekster, og analyseres ikke i oppgaven. Ikke desto mindre har de vært viktige for min totale forståelse av Nietzsches stil.

Oppgavens analysetekster er fra årene 1878, 1887, og 1888. Dermed blir tyngdepunktet liggende på Nietzsches «sene» periode. Dette har jeg gjort fordi den sene Nietzsche er den som hyppigst kommenteres, og fordi forskjellen på skriftene fra 1887 og 1888 er så store, at de etter min syn kan sees som produkter fra to forskjellige «stilistiske perioder». Andre utvalg har blitt vurdert, men jeg tror denne løsningen er den mest hensiktsmessige. Med unntak av *Tragediens fødsel* er det de senere tekstene forskere flest interesserer seg for. Uansett vil utvelgelsen alltid være en mulig innvending mot stilundersøkelser av denne typen.

En siste ting er verdt å nevne. I analysedelene, spesielt i kapittel to, hvor analysen fokuserer mye på rytme og klang, gjør jeg fortolkende lesninger av prosaens rytme- og klangeffekter. Jeg skal være den første til å innrømme at dette er en upresis praksis. Likevel har jeg stor tro på nytteverdien i slike lesninger. Så lenge lyden er potensiell snarere enn realisert, vil det alltid være rom for forskjellige oppfatninger om hvordan lyden bør realiseres. Skulle man finne ut mens man leser at man er uenig med oppgavens fortolkning, tror jeg likevel en innsikt om Nietzsches stil er vunnet. Jeg støtter meg her på Jørgen Fafner (2005:141), som mener man ikke kan unngå å ta hensyn til det lydlige i en tekst dersom man vil bestemme dens stil. Fafner gjør også oppmerksom på at det å beskrive en teksts tonefall ved hjelp av tekst er en vanskelig oppgave. Man kommer aldri utover en viss grad av tilnærming. Ikke desto mindre mener han at dette er en legitim og nødvendig virksomhet



(Fafner 2005:141–42). Jeg tror også fremgangsmåten er legitim sett ut fra Nietzsches egne refleksjoner omkring skriften og dens «lydlighet».

## Oppgavens struktur

Aristoteles er den som har delt den greske varianten av *persuasio* (*peitho*) inn i de tre kategoriene *logos*, *pathos*, og *ethos*. Når jeg har valgt disse som utgangspunkt for oppgavens struktur, skal det presiseres at jeg ikke mener at de retoriske overtalelsesmidlene *slik Aristoteles oppfatter dem* ligger bak Nietzsches stilvalg. I stedet er ordene nettopp tre *ord*, som danner utgangspunkt for refleksjon omkring forskjellige aspekter ved stilen hans. *Logos* i betydningen «saken selv», er for eksempel det bevismiddelet Aristoteles er mest interessert i. For Nietzsches del er dette nok det minst interessante. Derfor er kapittelet «Logos» ikke først og fremst opptatt av vise hvordan Nietzsche argumenterer ved hjelp av logikk. I stedet tar det utgangspunkt i selve ordet, som kan bety en rekke ting på gresk, for eksempel «ord», «tanke», «sentens», «ordspråk», «tale» eller «prosaskrift» (Liddell og Scott: 476–77). Kapittelet begynner med å ta for seg Nietzsches overgang fra avhandling til korttekst. Dernest forsøker jeg å vise hvordan Nietzsches syn på språkets evner og mangler gjør ham mistenksom overfor logisk bevisføring. Nietzsche mener at skriftspråket formidler noe *mer* enn bare informasjon, og ser i dette et potensial for å få leserne til å tenke selv. Jeg argumenterer for at Nietzsches prosastil er svært bevisst på lyd og rytme. I slutten av kapittelet analyserer jeg et stykke fra *Menneskelig, altformenneskelig*, med fokus på tekstens lydlighet.

I kapittelet «Pathos» argumenterer jeg for at sinnsstemningene utgjør viktige redskap for erkjennelsen i Nietzsches sene filosofi. Jeg forsøker å vise at Nietzsche på grunn av sin *perspektivisme* lar sinnsstemningene regulere språket i de forskjellige stykkene. Etter å ha undersøkt sinnsstemningenes betydning for stilen, prøver jeg å vise at *pathos* i ordets mer tradisjonelle forstand, som drivkraft og lidenskapelig nærhet til noe, er idealer i Nietzsches tankeverden. Samtidig er «ironien» aldri langt unna når affektene i en tekst blir sterke. Dette setter leserens fortolkningsegenskaper på prøve. Nietzsche er opptatt av at skrift skal formidle «geberder», men disse, i kombinasjon med svært følelsesladde ord, gjør det vanskelig å avgjøre om Nietzsches tekster er ment som uttrykk for alvorlig *pathos* eller ikke. Slike stykker kan også være oppfordringer til en viss «ironisk avstand». Analysestykket i *pathos*-kapittelet er hentet fra *Moralens genealogi*, og er et eksempel på hvordan stilen i et stykke ofte bestemmes av ønsket om å formidle en bestemt sinnsstemning. I tillegg illustrerer det på

en god måte hvordan Nietzsches stil noen ganger gjør det vanskelig å vite hva slags virkning han er ute etter.

Det siste kapittelet har tittelen «Ethos». For den sene Nietzsche finnes det ingen objektive og sanne verdensanskuelser, bare enkeltpersoners tolkninger av verden. Som en konsekvens av dette, blir spørsmålet om *hvem som snakker* svært viktig. Jeg hevder at Nietzsche gjør seg selv mer nærværende i tekstene fra den siste perioden, og at han bevisst forsøker å bygge opp sin *ethos* som et unntaksmenneske det er verdt å lytte til. I tillegg til å skape seg selv som en som er «steget høyere» enn sine lesere, innviterer han samtidig leseren til å følge ham, ved hjelp av en «muntlig» og «bekjennende» tone. Slik blir Friedrich Nietzsche ikke bare et unntaksmenneske. Han blir et unntaksmenneske leseren er så heldig å være fortrolig med. Kapittelets analyse undersøker et stykke fra *Avgudenes ragnarok*, hvor Nietzsche bekjenner sin egen storhet for leserne.

## Kildematerialet

Nietzsche skriver helt annerledes i *Tragediens fødsel* fra 1872, enn han gjør i *Menneskelig, altformenneskelig* fra 1878. Bøkene om *Zarathustra*, som utgis mellom 1882 og 1885, skiller seg ut fra alt annet i Nietzsches forfatterskap. Når han igjen vender tilbake til korttekstsamlingene i 1886 og 1887, med *Hinsides godt og ondt* og *Moralens genealogi*, så er disse korttekstene merkbart annerledes enn de som kom ut mellom 1878 og 1881. De forskjellige tekstene fra Nietzsches siste aktive år (1888) kan igjen sies å ha sin egen stil. Som om ikke dette var nok, finner man også ofte stilistiske variasjoner innenfor én og samme bok. Om *Moralens genealogi*, for eksempel, skriver Nietzsche til sin korrekturleser, at tredje avhandling er skrevet i en litt annen toneart og et litt annet tempo enn de to andre – mer «rondo» og «finale» (Benders og Oettermann 2000:673).

Lesningen av Nietzsches egne tekster har vært svært viktig for oppgaven – ikke bare som primærttekster hvor stilen eksplisitt kommer til uttrykk. Tekstene har også vært svært viktige som sekundærlitteratur. Nietzsches tanker om stil og skrivning finnes i en så anselig mengde, at de til sammen utgjør oppgavens kanskje viktigste teoretiske bidrag. Som Schlaffer (2007:20) påpeker, lar det seg lett gjøre å fylle en bok med Nietzsches betraktninger om det å skrive.<sup>18</sup> Oppgavens hoveddeler baserer seg i relativt stor grad på disse tankene. Det er ikke helt uproblematisk at en forfatter selv får sette premissene for hva det letes etter i tekstene

---

<sup>18</sup> Dette har ført til at mange snakker om Nietzsches «poetikk». Her er likevel en advarsel på sin plass. Nietzsche har ingen «poetikk» i egentlig forstand, bare en rekke spredte tanker om det å skrive. Disse tankene er ofte direkte i strid med hverandre, eller de vektlegges forskjellig på forskjellige steder. Dermed bør de alltid vurderes ut fra skjønn.

hans. I verste fall kan det føre til at den som undersøker stilen vet hva han vil finne, allerede før han begynner å lete. På den annen side gjør denne praksisen at tolkningen av analyseresultatene kan forankres i forfatterens egne ideer, og det er jo bra.

I tråd med hva som er vanlig, har jeg flittig benyttet meg av Nietzsches brev og notatbøker. Noen mener med rette at det å argumentere på bakgrunn av notatbøkene er en tvilsom fremgangsmåte. Tankene i disse bøkene kan være uferdige skriblerier, eller i verste fall stiliserte innvendinger mot egne standpunkter. Likevel er det bred enighet innenfor forskningen, om at gevinstene ved å benytte seg av notater er større enn faren for misforståelser. Mitt hovedinntrykk er til syvende og sist at disse er til stor hjelp. Alle sitater fra notatbøkene er imidlertid blitt strengt vurdert før de har fått plass i oppgaven.

Heinz Schlaffer (2007), Claudia Crawford (1991), Stefan Sonderegger (1973) og Hiltrud Häntzschel-Schlotke (1967) står som nevnt for de viktigste bidragene når det gjelder «litteraturvitenskapelige» undersøkelser av Nietzsches stil. I korte trekk er de alle enige om følgende: Nietzsches stil utgjøres av et fortettet språk, med poetiske virkemidler; Nietzsche tiltaler ofte leseren personlig; hans språk er superlativisk, og han er svært bevisst på rytme og klangeffekter. Syntaksen er de derimot uenige om. Crawford og Sonderegger mener Nietzsches stil består av store perioder. Schlaffer mener den først og fremst utgjøres av korte ytringer, som er så ufullstendige at de nesten ikke kan kalles setninger i det hele tatt. Schlaffers analyseeksempel er helt forskjellig fra Sondereggers. Crawford analyserer en dityrambe, noe som gjør at hennes tekst uansett ikke er helt representativ. Häntzschel-Schlotke analyserer bare de tradisjonelle «aforismene», og deltar derfor ikke i denne «debatten». Disse analysenes viktigste funksjon har vært å gjøre meg oppmerksom på graden av stilistiske variasjoner i Nietzsches prosa. Dette har igjen forsynt meg med hypotesen om at det ikke først og fremst er estetiske idealer som bestemmer Nietzsches stil.

I tillegg har jeg benyttet meg av noe teori om stil og retorikk. Viktigst er Jørgen Fafners *Retorikk. Klassisk og moderne*. Denne har påvirket min måte å tenke om retorikk og virkning på. Den har også vært direkte bestemmende for hvordan jeg har valgt å løse oppgaven. I tillegg har jeg stor tro på at den antikke kunstprosaen har vært viktig for Nietzsches refleksjoner rundt det å skrive. På dette området finnes det fortsatt ingen bedre bok enn Eduard Nordens *Die antike Kunstprosa* (1958). Det siteres lite til boken i selve oppgaven, men denne har i stor grad vært med på å forme mitt syn på kunstprosa, så vel som på Nietzsches stil.



## 2 Logos

178.

Das Unvollständige als das Wirksame. — Wie Relieffiguren dadurch so stark auf die Phantasie wirken, dass sie gleichsam auf dem Wege sind, aus der Wand herauszutreten und plötzlich, irgend wodurch gehemmt, Halt machen: so ist mitunter die reliefartig unvollständige Darstellung eines Gedankens, einer ganzen Philosophie wirksamer, als die erschöpfende Ausführung: man überlässt der Arbeit des Beschauers mehr, er wird aufgeregt, das, was in so starkem Licht und Dunkel vor ihm sich abhebt, fortzubilden, zu Ende zu denken und jenes Hemmniss selber zu überwinden, welches ihrem völligen Heraustreten bis dahin hinderlich war.

*Utdrag fra førsteutgaven av Menneskelig, altformenneskelig (Nietzsche 1878:157) – skrevet ut fra mikrofilm ved «Herzogin Anna Amalia Bibliothek» i Weimar*

### Avhandling og korttekst

Nietzsche er kjent for sine korte tekststykker, om man nå kaller dem aforismer, fragmenter, kommentarer eller tekststykker.<sup>19</sup> «Avhandlinger skriver jeg ikke ...», står det i et notat fra 1885, «... de er for esler og tidsskriftlesere» (KSA 11:579). Men dette er ikke helt sant. Nietzsche skriver faktisk også avhandlinger, særlig tidlig i karrieren. Hans første bok, *Tragediens fødsel*, fra 1872, består av 25 kapitler, som gjennomsnittlig strekker seg over fem sider hver i KSA.<sup>20</sup> Selv om innholdet i denne vakte stor oppsikt da den kom ut, er det lite oppsiktsvekkende å si om bokens form. Nietzsche kaller selv *Tragediens fødsel* for en avhandling (KSA 1:41). Også hans neste skrifter, de fire *utidsmessige betraktningene* (1873–76), er vanlige, mer eller mindre logisk oppbygde bøker. De er alle delt inn i kapitler på gjennomsnittlig syv til elleve sider i KSA, og Nietzsche skriver at i alle fall *Historiens nytte og*

---

<sup>19</sup> Melberg (2001:13–25) gir en oversikt over hvordan kommentatorer har forsøkt seg med en rekke forskjellige betegnelser på Nietzsches skrifter – og hvordan ingen av disse riktig fungerer. For enkelthets skyld brukes «stykker», «tekststykker», «korttekster» eller lignende i denne oppgaven, selv om disse også er problematiske uttrykk. Fordelen med disse begrepene er at de favner bredt nok til å dekke alle teksteksemplene i oppgavens tre kapitler. «Aforisme» er kanskje den betegnelsen som oftest tas i bruk i forbindelse med Nietzsche-tekster. Betegnelsen passer godt på teksten som analyseres i dette kapitlet. Aforismebegrepet passer imidlertid fårligere på analyseobjektene fra *Moralens genealogi* og *Avgudenes ragnarok* senere i oppgaven.

<sup>20</sup> Alle tekstene i KSA er trykket i samme format. Dermed er det lett å sammenligne forskjellige bøker og kapitlers størrelse i forhold til hverandre.

*unytte for livet* er en avhandling (KSA 1:324). Først i 1878, med *Menneskelig, altformenneskelig*, gir han ut sin første korttekstsamling.

Avhandlingsbegrepet dukker også opp igjen mot slutten av Nietzsche's aktive liv, men nå i en litt annen betydning. I 1887 publiserer han *Moralens genealogi*, som ifølge ham selv består av tre avhandlinger (KSA 5:248). Her er det imidlertid ikke snakk om filosofiske fremstillinger av typen Kant og Hegel er kjent for. Boken er inndelt i tre kapitler, bestående av 17, 25 og 28 nummererte *stykker*. Disse stykkene kaller man ifølge Melberg (2001:15) gjerne aforistiske på grunn av deres kompakte uttrykksfullhet. Avhandlingene det er snakk om ligner altså på vanlige korttekst-kapitler. I tillegg til i *Moralens genealogi* dukker begrepet også opp i *Tilfellet Wagner*, fra 1888. Leseren serveres her noen linjer fra det Nietzsche kaller en upublisert avhandling med tittelen «Hva Wagner koster oss» (KSA 6:40). I dette tilfellet dreier det seg likevel neppe om noen avhandling i egentlig forstand. Mest sannsynlig er det snakk om en vittig kommentar fra Nietzsche's side. Wagner og Wagnerismen (som Nietzsche ser som symptomer på sivilisasjonens og menneskenes forfall) koster oss så mye at en hel avhandling må til for å gjøre rede for konsekvensene.

I arbeidsnotatene figurerer ordet «avhandling» relativt hyppig de siste årene. I et notat fra høsten 1887, under overskriften «Avhandlinger», lister han for eksempel opp 13 titler han tenker på å skrive eller gi ut (KSA 12:388). Den samme høsten (KSA 12:377) fører han i tillegg opp overskrifter til en fjerde, femte og sjette avhandling, som skal danne del to av *Moralens genealogi* (men som aldri realiseres). At den sene Nietzsche for alvor vurderer å ta den tradisjonelle avhandlingsformen i bruk, er det likevel lite som tyder på.

Faktisk kan det se ut som om han mister troen på denne sjangeren allerede etter 1873, fem år før hans «korttekstdebut», mens han fortsatt er professor i gresk. I tiden fra 1871 til 1873, det vil si fra året før *Tragediens fødsel* til året etter, opererer Nietzsche stadig vekk med «avhandling» i titlene til bøker han vurderer å skrive. En typisk overskrift er: «Fra Homer til Sokrates. En estetisk avhandling».<sup>21</sup> Liker man å psykologisere, kan man kanskje tenke seg at ordets korte opptreden i notatbøkene henger sammen med troen på en stigende filologikarriere året før utgivelsen av *Tragediens fødsel*, og en tilsvarende skuffelse over dens harde mottagelse året etter.<sup>22</sup> Ordet «avhandling» er i alle fall helt fraværende i notatene etter 1873, og dukker ikke opp igjen før i det spottende sitatet fra 1885 ovenfor.

---

<sup>21</sup> KSA 7:156. Flere eksempler er: KSA 7:292, 7:701, 7:167, 7:196, 7:174, 7:610, 7:704

<sup>22</sup> *Tragediens fødsel* ble svært dårlig mottatt i filologimiljøet, og Nietzsche's status forandret seg med denne boken fra «ung og lovende» til «vitenskapelig død».

Det er nok likevel lite trolig at Nietzsches bevegelse fra avhandling til korttekst først og fremst skyldes tankegang av typen «høyt henger de og sure er de». Det er også naturlig at Nietzsche, som bare er 27 år når han gir ut *Tragediens fødsel*, gjennomgår en slags utvikling når det gjelder å tenke og å skrive. Giorgio Colli, som sammen med Mazzino Montinari står bak de kritiske utgavene av Nietzsches samlede verker, kommenterer den unge filologens skrivestil i etterordet til KSAs første bind. Her skriver han at Nietzsche fra 1870–73 er på leting etter sin litterære stil (KSA 1:912).<sup>23</sup> Nietzsches notater fra perioden viser ifølge Colli at den unge mannen forsøker å skape hele verk, uten riktig å bli fornøyd (KSA 1:913). Fire *Utidsmessige betraktninger* utgis riktignok mellom 1873 og 1876, men Nietzsche hadde i utgangspunktet tenkt seg 13 slike (KSA 7:755).<sup>24</sup> Altså oppgir han prosjektet. I tillegg til de utidsmessige betraktningene skriver han på samme tid en rekke andre tekster, som han aldri gir ut.<sup>25</sup> Biografi-eksperten Rüdiger Safranski (2005:158) ser ut til å mene at overgangen fra avhandling til korttekst skyldes mistanken om at det han forsøker å si ikke lar seg sammenstille i en sammenhengende betraktning. Det sentrale for oss er at Nietzsche i lang tid arbeider med å utvikle sin egen stil innenfor mer tradisjonelle sjangre, før han etterhvert går over til å skrive korttekster.

Det går seks år fra debutboken *Tragediens fødsel* frem til utgivelsen av den første korttekstsamlingen, *Menneskelig, altformenneskelig*, i 1878. Sistnevnte bok regnes vanligvis som slutten på Nietzsches «filologiske periode», og innleder hans ti år lange karriere som «vandrende filosof». <sup>26</sup> Den markerer tradisjonelt sett en vending bort fra Arthur Schopenhauer som forbilde, et brudd med Richard Wagner som venn, og med filologien som fag. Mest av alt markerer boken imidlertid et *stilistisk* brudd, en forandring i formen. Sammen med *Morgenrøde* og til dels *Den glade vitenskapen*, er *Menneskelig, altformenneskelig* den av Nietzsches bøker som lettest kan kalles en «aforismesamling». Samlingens første del fra 1878, består av 638 mer eller mindre løsrevne, nummererte tekststykker.<sup>27</sup> Disse er ordnet i ni

---

<sup>23</sup> «Die Basler Schriften aus den Jahren 1870-1873 lassen uns Nietzsche in der angespannten, leidenschaftlichen Suche erleben, in der sich das Entstehen seines literarischen Ehrgeizes ausdrückt.»

<sup>24</sup> Disse er: *Forfatteren og bekjenneren David Strauss, Om historiens nytte og unytte for livet, Schopenhauer som oppdrager, og Richard Wagner i Bayreuth.*

<sup>25</sup> De mest ferdigstilte av disse er å finne i KSAs første bind. Mange av tekstene har noe «essayaktig» over seg. En del av dem behandler gresk-filologiske emner, slik som «Sokrates og den greske tragedie», «Den dionysiske verdensanskuelse», «Filosofien i grekernes tragiske tidsalder», og så videre. I tillegg finner man mer kjente titler, som den romanaktige forelesningsteksten «Om våre dannelsesinstitusjoners fremtid», til norsk ved Helge Jordheim (2008), og det innflytelsesrike, kunnskapskritiske essayet «Om sannhet og løgn i en utenom-moralsk forstand», til norsk ved Kjeld-Willy Hansen (2001).

<sup>26</sup> Nietzsche førtidspensjoneres av helsemessige årsaker i 1879, og har i årene før dette vært mye borte fra sin stilling på grunn av sykdom.

<sup>27</sup> Ytterligere to bøker ble føyet til i 1879 og i 1880: *Blandede meninger og ordspråk* [*Vermischte Meinungen und Sprüche*], og *Vandrerens og hans skygge* [*Der Wanderer und sein Schatten*]. Disse regnes i dag som del to av *Menneskelig, altformenneskelig*.

kapitler, sortert etter tema. Stykkene varierer i lengde. De korteste består av syv til åtte ord, inkludert overskrift, mens de lengste utgjøres av så mange ord som tusen til femten hundre. Gjennomsnittslengden er 128 ord per stykke, noe som tilsvarer 16 linjer, eller rundt en halv side i *KSA*. I større grad enn i mange av Nietzsches senere bøker, opptrer stykkene i *Menneskelig, altformenneskelig* som selvstendige enheter. Et nummerert stykke er sjelden en direkte fortsettelse av et annet, og bortsett fra den tematiske inndelingen i kapitler, virker stykkenes rekkefølge relativt tilfeldig.

*Menneskelig, altformenneskelig* har på denne måten mye til felles med tekstene til flere av Nietzsches litterære forbilder. Mange av disse er nemlig korttekstforfattere. Nietzsche beundrer de greske «korttekstforfatterne» Teognis og Heraklit. Av de mer moderne aforistikerne nevner han Georg Christophe Lichtenbergs aforismesamling som et av til sammen fire tyske skrifter det er verdt å lese, i tillegg til Goethe (*KSA* 2:599). Ikke minst har Nietzsche en uttalt kjærlighet for de franske moralistene. Han beundrer Pascals stil (*KSA* 10:243), på tross av at dennes skrifter er viet til kristendommens forsvar. Likeledes har han sans for Francois de La Rochefoucauld. Rochefoucauld roses i nettopp *Menneskelig altformenneskelig* for å være en skytter som gang på gang treffer blink i det sorte i menneskenaturen» (*KSA* 2:59). Nietzsches overgang fra avhandling til korttekst skyldes nok til en viss grad også disse litterære forbildene.

## **Språkets og logikkens evner og mangler**

Den aller viktigste grunnen til at Nietzsche velger seg kortteksten som formidlingsform er sannsynligvis verken bitterhet mot filologifaget eller beundring for greske og franske korttekstforfattere. Safranski mener, som vi har sett, at Nietzsches overgang til kortformen skyldes mistanken om at det han vil si ikke lar seg sammenstille i sammenhengende betraktning. Det kan selvfølgelig være at Nietzsche innser sine egne begrensninger når det gjelder å forfatte hele verk, og at han derfor slutter å prøve. Men det kan også hende at valget om et skifte i form stikker dypere enn som så (det ene utelukker ikke nødvendigvis det andre). Mye tyder på at Nietzsches valg av kortformen er en konsekvens av hans tenkning om språk. Allerede tidlig er han mistenksom overfor språkets evne til å formidle tanker og erfaringer. Dette ser etterhvert ut til å påvirke hans skrivemåte i praksis.

I retorikknotatene fra 1873–74, reflekterer Nietzsche over sammenhengen mellom «kunstig» og «naturlig» språk. Det meste i disse notatene er standard undervisningsmateriale som Nietzsche selv hentet fra andre lærebøker. Øivind Andersens bok, *I retorikkens hage*



(2004), går for eksempel langt på vei gjennom det samme stoffet, og bruker mange av de samme teksteksemplene. Fra tid til annen kommer Nietzsche imidlertid med personlige, språkfilosofiske betraktninger. I et av disse tilfellene skriver han, mot «ornatuslæren», at det slett ikke finnes noe slik som «språkets uretoriske 'naturlighet'» (KGW 2.4:425).<sup>28</sup> For Nietzsche er språket *selv* et resultat av retoriske kunster. Det å finne frem, og gjøre gjeldende *det som virker og gjør inntrykk*, skriver han, er nemlig språkets vesen. Språket er ute av stand til å henviser til «det sanne». Det vil ikke belære. Isteden forsøker det å overføre en subjektiv sinnsbevegelse [Erregung] og antagelse [Annahme] til andre. Det er noe unøyaktig over det hele. Det språkbrukende menneske oppfatter ikke «ting» eller «hendelsesforløp» [Vorgänge], skriver han, men «tilskyndelser» [Reiz]. Mennesket er ute av stand til å gjengi fornemmelser [Empfindungen]. Det kan bare gengi «avbildninger av fornemmelser».

Nietzsche tror ikke det er mulig å fremstille en «sjelsbevegelse» [Seelenakt] ved hjelp av et tonebilde [= lyd]. Skulle en tanke kunne la seg overføre på fullkomment vis, måtte materialet tanken skulle gjengis i, språket, vært laget av nøyaktig det samme materialet som sjelen arbeider i. Men siden språkets materiale er noe annet, en lyd, kan det aldri gjengi noe mer enn en avbildning. *Tingene* trer ikke inn i vår bevissthet, skriver Nietzsche, bare vår egen unøyaktige måte å forholde oss til disse på. Dette kaller Nietzsche «das *pithanon*».<sup>29</sup> Disse tankene leder så frem til en observasjon om språkets egenskaper som får konsekvenser for hvordan Nietzsche velger å skrive:

Das volle Wesen der Dinge wird nie erfaßt. Unsere Lautäußerungen warten keineswegs ab, bis unsere Wahrnehmung u. [sic] Erfahrung uns zu einer vielseitigen irgendwie respektablen Erkenntniß der Dinge verholfen hat: sie erfolgen sofort, wenn der Reiz empfunden ist. Statt der Dinge nimmt die Empfindung nur ein M e r k m a l auf. Das ist der E r s t e Gesichtspunkt: die Sprache ist Rhetorik, den sie will nur eine *doxa* keine *episteme* übertragen. (KGW 2.4:426)<sup>30</sup>

Tradisjonelt sett er *doxa* (det sannsynlige) retorikkens område, mens *episteme* (sikker kunnskap) er filosofiens. Her slår imidlertid Nietzsche fast at alt språklig arbeid er ute av stand til å formidle sikker kunnskap. En tankebevegelse rommer enormt mye mer enn det som lar seg overføre ved hjelp av ord. Så fort vi benytter oss av språk, forenkler vi. Nietzsche fortsetter

---

<sup>28</sup> «Es giebt gar keine unretorische 'Natürlichkeit' der Sprache, an die man appellieren könnte.» (KGW 2.4:425)

<sup>29</sup> Adjektivet *pithanon* er beslektet med ordet «peitho», som betyr overtalelse og tilsvarer «persuasio» på latin. Det har å gjøre med det plausible – det sannsynlige. Liddell og Scotts greskordbok oversetter med «plausible» og «persuasive» (Liddell og Scott: 1403).

<sup>30</sup> «Tingenes fulle vesen begripes aldri. Våre lydytringer venter slett ikke til vår iakttagelse o[g] erfaring har hjulpet oss frem til en mangesidig og på en eller annen måte respektabel erkjennelse av tingene. De inntreer øyeblikkelig, med en gang tilskyndelsen er registrert. Istedenfor tingene, oppfatter fornemmelsen bare et *kjennemerke*. Det er den *første* anskuelsen: Språket er retorikk. Det vil bare formidle *doxa*, og ikke *episteme*.»

med å identifisere *tropen* som det viktigste retoriske kunstmiddelet. I egentlig forstand er alle ord troper, skriver han. Disse er ikke først og fremst stilmidler som kan legges til eller trekkes fra språket. Snarere er de språkets innerste natur (KGW 2.4:427). Vi oppfatter ikke ting gjennom språket, men bare forenklede kjennemerker. Paul de Man (1979:79–131) mener nøkkelen til Nietzsches kritikk av metafysikken ligger nettopp i denne innsikten. De Mans bok har hatt stor innflytelse på postmoderne lesninger av Nietzsche som kunnskapskritiker. Her er vi mest interesserte i hva innsikten har å si for Nietzsches måte å skrive på.

Filosofen og språkteoretikeren Fritz Mauthner har vittig kommentert at Nietzsches mistro til språket er ubegrenset, med mindre det er hans eget språk det er snakk om (Mauthner 1982:366). Kommentaren er treffende, men gir samtidig et litt urettferdig inntrykk av at Nietzsche med dette ufrivillig motsier seg selv. Det gir mening at Nietzsche skulle føle det på denne måten. Han har liten tro på avhandlinger hvor målet er å formidle sikker kunnskap, ved hjelp av et språk han mener baserer seg på falske premisser. Hvis det er språket i denne forstand Nietzsche mistror, så gir det mening at han skulle ha større tillit til sitt eget språk. Dette språket forsøker nemlig, som vi skal se, å ta konsekvensene av språkets og logikkens ufullkommenhet.

Nietzsches syn på språkets manglende evne til å overføre tanker gjør ham skeptisk til beviskraften i logiske slutninger. Dette gjør ham rimeligvis at han også er kritisk til filosofiske avhandlinger. Siden språket egentlig ikke overfører tanker, men bare *forenklede* kjennetegn, så er bevisene i logiske slutninger gitt på falske premisser. I *Den glade vitenskapen* skriver han: «Tenkeren: – Han er en tenker: det vil si, han forstår seg på å gjøre tingene enklere enn de er.» (KSA 3:504) Svært få synes nok at avhandlinger av typen Kant eller Hegel skriver er enkle, men for Nietzsche representerer også denne typen fremstillinger grove forenklinger av virkeligheten. Disse bygger den ene logiske slutningen på den andre, og får det hele til å gå opp til slutt. «Jeg mistror alle systematikere og unngår dem.», skriver Nietzsche i *Avgudenes ragnarok*, «Viljen til system er en mangel på rettskaffenhet.» (KSA 6:63; Wiik overs. s. 13) *Logos* i begrepets Aristotelisk-retoriske betydning, «saken selv», er sannsynligvis det bevismiddelet som har minst å si for Nietzsches språkføring, stil og argumentasjon. Nietzsche mangler troen på selve grunnpremisset i logisk bevisføring – at ordene er i stand til å formidle noe ekte.

Denne mistenksomheten forhindrer riktignok ikke at logiske slutninger ofte spiller en viktig rolle i Nietzsches tekster. Häntzschel-Schlotke (1967:59) påpeker at Nietzsche, i all sin

logos-skepsis, er klar over hvor mye makt og forførelse som ligger i god logikk eller i såkalt skinnlogikk. Et eksempel kan vi se i Morgenrøde:

„U n e g o i s t i s c h!“ — Jener ist hohl und will voll werden, Dieser ist überfüllt und will sich ausleeren, — Beide treibt es, sich ein Individuum zu suchen, das ihnen dazu dient. Und diesen Vorgang, im höchsten Sinne verstanden, nennt man beidemal mit Einem Worte: Liebe, — wie? die Liebe sollte etwas Uegoistisches sein? (KSA 3:137)<sup>31</sup>

Stykket avsluttes med et spørsmål, noe som skulle invitere til diskusjon, eller i det minste refleksjon. Ordet «wie?» brukes sammen med en tankestrek for å uttrykke tvil. Ordet «sollte» står i konjunktiv, og uttrykker det samme. Likevel er logikken forut for spørsmålet tilsynelatende så ubestridelig, at spørsmålet opplagt er av retorisk karakter. Som Häntzschel-Schlotke (1967:63) påpeker, presses leseren i retning av å ta parti for Nietzsches sak, ved hjelp av overbevisende logikk. Spørsmålet om kjærligheten skulle være noe uegoistisk blir i grunnen et lett maskert: «Du er vel ikke så dum at du tror kjærligheten er uegoistisk?»

Häntzschel-Schlotkes konkluderer i dette tilfellet med at Nietzsche, ved hjelp av logikk, «tilsynelatende» åpner for diskusjon, mens han egentlig legger klare føringer for leserens tenkning. Dette er én måte å tenke seg Nietzsches filosofi som «virksom» på. Men man kan også gå et skritt videre, og spørre om ikke Nietzsche egentlig er ute etter noe mer. Man kan tenke seg at han *tilsynelatende* legger klare føringer for hvordan leseren skal reagere, mens det han egentlig vil faktisk er å åpne opp for refleksjon. En leser som tar seg tid, og som er skeptisk til logisk bevisførsel på samme måte som Nietzsche selv, vil kanskje stusse over bevisførselens letthet i dette tilfellet. Blir ikke tingene grovt forenklet her? Er det ikke *egentlig* uendelig mange flere faktorer ved menneskers drivkrefter å ta hensyn til enn de som nevnes i dette korte stykket?

Nietzsche mener åpenbart at kjærligheten ikke er noe uegoistisk. Hans mål er utvilsomt å få leseren til å dele hans oppfatning. Likevel er det av betydning at han faktisk stiller spørsmålet. Det er ikke nok for ham bare å overføre sin egen tanke til leseren. Han vil få ham til å *tenke selv*. Spenningen mellom den «litt for vanntette logikken» og den åpne, spørrende formen, kan være skapt nettopp med tanke på å gi leseren en tilskyndelse eller impuls, som oppfordrer til videre refleksjon. Det finnes tilfeller, spesielt i de sene bøkene, hvor Nietzsche ser ut til å bruke logikk og skinnlogikk for å presse sine egne verdier på leseren. I de fleste av tekststykkene av typen ovenfor, tror jeg han er ute etter en annen

---

<sup>31</sup> «'Uegoistisk!' – Den ene er hul og vil bli fylt, den andre er overfylt og vil tømme seg – begge drives til å lete etter et individ som kan tjene til dette formål. Og dette forløp, forstått i høyeste betydning, benevner man begge ganger med ett ord: kjærlighet – hva? Kjærligheten skulle være noe uegoistisk?» (Landgaard overs. s. 126)

virkning. Kortteksten skal virke slik selvstendige tankeprosesser settes i gang hos leseren. Når mottakeren selv gjør tankearbeidet, dreier det seg ikke lenger om grove forenklinger. Leserens følger ikke passivt en annens resonnement, men er nå aktiv, skapende og tenkende.

Stykket som innleder dette kapitlet, og som analyseres i dets siste del, «Det ufullstendige som det virksomme», tematiserer konsekvensene av denne tankegangen. Noe ufullstendig kan være mer virksomt enn en lengre utredning fordi den overlater mer til leserens arbeid. Hvis Nietzsche ikke tror at språket er i stand til å formidle tenkning i sin helhet, men bare «tilskyndelser», gir det mening heller å presentere sine lesere for små biter. Slik er Nietzsches korttekst-stil en stil som tar hensyn til språkets og logikkens evner og mangler.

## **Nietzsches *logos*: skrift som lyd**

En viktig konsekvens av at mennesket ikke oppfatter «ting» eller «hendelsesforløp» gjennom språket, men snarere «tilskyndelser», er at språkets *utforming* blir viktigere enn hva som er vanlig i filosofiske avhandlinger. Virkningen av en filosofi bestemmes ikke bare av filosofiens innhold, men også av dens form. Nietzsches prosastil synes i stor grad å være formet med tanke på hvordan skriften realiseres i lyd, enten faktisk eller forestilt. I alle faser av forfatterskapet er Nietzsche opptatt av det lydliges betydning for skriften. I første del av *Slik talte Zarathustra*, i kapitlet med tittelen «Om å lese og skrive» (KSA 4:48), står det at den som skriver i blod og ordspråk ikke vil leses, men læres utenat. I denne sammenheng er det nærliggende å tenke på Walter J. Ong (2002:34), som legger vekt på at lydlige størrelser som rytme og klang er nødvendige for en tankes gjennomslagskraft i kulturer som ikke kjenner til skrift. Slike «lydlige» tanker er mer enn bare informasjon. De når sine tilhørere fysisk, ved hjelp av rytme og klang. De læres utenat, og blir en del av tilhørerne selv. Lydlige tanker er slik sett virksomme tanker.

De fleste kommentatorer er enige om at «det lydlige» er et viktig aspekt ved Nietzsches stil. I artikkelen «Nietzsche's great style. Educator of the ears and of the heart», skriver Claudia Crawford (1991:213) at Nietzsches stil lykkes i å øke språkets kapasitet for musikk. For Crawford er det musikalske et av de viktigste kjennetegnene ved Nietzsches skrivemåte. Stefan Sonderegger er like oppmerksom på viktigheten av Nietzsche-prosaens lydlige aspekt: «Tilhører – vi sier med vilje ikke leser, siden Nietzsches stil først og fremst er en talestil, som krever talen eller foredraget i større grad enn den stille lesningen.» (Sonderegger 1973:22) Sonderegger skriver i en tid hvor folk som Friedrich Kittler ennå ikke

har satt sitt preg på humanistisk vitenskap. I dag kunne man innvende at Nietzsches tekster tross alt er gitt ut som *bøker*, at det uansett er *skriften* som er hans medium, og at «talestil» derfor er en problematisk betegnelse. Men verken Crawford eller Sonderegger har funnet på dette selv. I stor grad tar de ideen om lydligheten i Nietzsches prosa fra hovedpersonens egne skrifter.

Hos Nietzsche finner vi nemlig flere utsagn som viser at «lydlig prosa» er noe han trakter etter. Ofte sammenligner han sin egen tids lesere med antikkens, og han er frustrert over hvor lite hans egen tid evner å ta slik prosa innover seg. I *Hinsides godt og ondt* skriver han for eksempel:

Der Deutsche liest nicht laut, nicht für's Ohr, sondern bloss mit den Augen: er hat seine Ohren dabei in's Schubfach gelegt. Der antike Mensch las [...] Mit lauter Stimme: das will sagen, mit all den Schwellungen, Biegungen, Umschlägen des Tons und Wechseln des Tempo's, an denen die antike ö f f e n t l i c h e Welt ihre Freude hatte. Damals waren die Gesetze des Schrift-Stils die selben, wie die des Rede-Stils; (KSA 5:190)<sup>32</sup>

Sitatet er ett av flere eksempler på hvordan skrift for Nietzsche inneholder noe *mer* enn *logos* i betydningen «saken selv». I skriften ligger det latent «understrekninger», forandringer og omslag i tonelaget, og «tempovekslinger». Nietzsche beklager seg over at hans samtidige kun ser etter mening når de leser prosa. De leser ikke med ørene, og får dermed bare med seg en liten del av teksten. Nietzsches beklager seg også over at tyske forfattere ikke skriver for ørene. I det samme stykket som er sitert ovenfor, skriver han at det i Tyskland bare var predikanten som visste verdien av en stavelse og et ord, om en setning slår, løper, styrter, springer eller ebber ut (KSA 5:191; Berg Eriksen 2009 overs. s. 189). Sammenlignet med Luthers bibel, fortsetter Nietzsche, er nesten alt annet «bare 'litteratur'». Det virker rimelig å anta at han med dette mener alt annet mangler fokuset på levende lyd, og derfor bare er «døde bokstaver» i forhold (*littera* på latin kan oversettes med «skrifttegn»). Litt komisk i denne sammenheng er det at *Menneskelig, altformenneskelig*, om vi skal tro det Nietzsche sier i *Ecce homo* (KSA 6:327), ble nedskrevet av hans venn Peter Gast, mens Nietzsche dikterte. Litt fleipete sagt, er boken altså i en viss forstand fylt med små nedskrevne talestykker.

Å gjøre Nietzsche til talekunstner fordi han har diktert mens andre har skrevet, blir så klart å overdrive. Tekststykkene i *Menneskelig, altformenneskelig* er selvfølgelig også noe svært *skriftlig*. Nietzsche er klar over at det han holder på med ikke er tale, men skrift. I

---

<sup>32</sup> «Tyskeren leser ikke høyt. Han leser ikke for øret, men bare med øynene. Mens han leser, legger han ørene sine i skrivebordsskuffen. Det antikke mennesket leste [...] Med sterk stemme: Det vil si, med alle de understrekninger, forandringer og omslag i tonelaget og tempovekslinger som den *offentlige* verden i antikken hadde glede av. Den gang fulgte den skriftlige stil de samme lover som talestilen.» (Berg Eriksen 2009 overs. s.188)

*Vandreren og hans skygge* (KSA 2:600), under overskriften «Skrivestil og snakkestil» [Schreibstil und Sprechstil], skriver Nietzsche at kunsten å skrive fremfor alt krever *erstatningsmiddel* for uttrykksmåtene som bare den som taler har til rådighet, nemlig gester, aksenter, toner og blick. Derfor, fortsetter han, er skrivestilen noe helt annet enn snakkestilen, og noe mye vanskeligere.<sup>33</sup>

Når Nietzsche klager over at tyskeren ikke leser for ørene, kan dette selvsagt også være ment i overført betydning. I et annet stykke fra *Hinsides godt og ondt* beklager han seg over hvilke mareritt bøker på tysk er for den som besitter et *tredje øre* (KSA 5:189). Her er det vel snakk om å høre prosaen for seg med sitt *indre øre*. I tilfelle lar dette seg godt forene med Jørgen Fafners oppfatning om at muntlighet (oralitet) ikke bare er fremførelse eller opplesning, men en egenskap ved enhver skrifttekst i et naturgitt språk (Fafner 2005:141).<sup>34</sup> Ifølge Fafner vil en slik tekst alltid besitte en fremførelses*mulighet*, og dermed også forestillinger av klanglig art, som man ikke kan unngå å ta stilling til som avgjørende for tekstens totale stil. Også med det «indre øret» går det an å høre rytme, klang og toner.

Det ser ut å finnes en slags direkte overførbarhet mellom hva som er mulig å høre med det indre øret, og hva man kan høre rent fysisk. Beethoven var for eksempel i stand til å komponere musikk også etter han var blitt døv. Få av oss har et indre øre av Beethovens kaliber, og den som fra tid til annen skumleser tekster vet at det utmerket godt går an å lese en tekst uten å få med seg «klangen» i den. Det er fullt mulig å «høre feil». I motsetning til den eldre Beethoven har de fleste av oss imidlertid mulighet til å fullføre skriftens lydlige potensial. Vi kan lese den høyt, og la våre ytre ører være dommere for hvordan tekstens stil egentlig er.

Det at Nietzsche dikterte *Menneskelig, altformenneskelig* er dermed ikke helt uvesentlig. Det forteller oss at aforismene ble «prøvd ut» på ørene før de ble skrevet ned. «Det antikke mennesket leste med høy stemme», skriver Nietzsche. Det er en akseptert forestilling at det meste som ble skrevet i antikken var ment for høytlesning. Bevisstheten om at det man skrev uansett skulle leses opp, gjorde det naturlig for forfattere hele tiden å bruke ørene som kontrollinstans. Dermed er det naturlig å tenke seg at prosaskriverne også var mer bevisste på teksters rytmiske og klanglige egenskaper.<sup>35</sup>

---

<sup>33</sup> I fortsettelsen av dette stykket skriver Nietzsche at Demosthenes holdt sine taler annerledes enn vi leser dem i dag. Ifølge Nietzsche har Demosthenes først i etterkant omarbeidet dem til skrivestil.

<sup>34</sup> Både Fafner og Nietzsche bruker ordet «muntlighet». Selv har jeg valgt å bruke «lydlighet» for å unngå misforståelser. Jeg bruker nemlig ordet «muntlig» på en litt annen måte i oppgavens siste kapittel.

<sup>35</sup> Haarberg, Selboe og Aarssets *Verdenslitteratur* opererer forresten med en mye lavere list for hva som er «litteratur» i kapitlene som omhandler antikken, enn hva tilfelle er i kapitlene om nyere litteratur. I antikken regnes, i tillegg til de store sjangrene, hellige skrifter, fabler, brev, biografier, historieskrivning, talekunst og filosofi – som «litteratur». At

Isokrates (436–338 f.Kr.) kan stå som en slags oppsummerende figur for oss, både når det gjelder *logos* som tale (lyd), og *logos* som skrift. Nietzsche kaller Isokrates for *den fanatiske prosaiker* (KGW 2.4:381). Denne skrev taler, men fremførte dem ikke selv. Slik er han en taler i skrift – en logograf – en som skriver *logos*. Forskjellen på Nietzsches og Isokrates' prosa er riktignok svært stor. Isokrates' stil kjennetegnes av lange perioder som følger på hverandre, med få innskutte korte setninger. Dermed blir den lite dynamisk, noe man neppe kan si om Nietzsches stil. Ikke desto mindre har Nietzsche stor respekt for ham som «forfatter». Interessant i vår sammenheng er det at Isokrates' skrivekunst ifølge Nietzsche forutsetter at *leserne* eksisterte allerede i antikken (KGW 2.4:383). Nietzsche romantiserer forholdet mellom Isokrates og leserne som bruker sine ører. Hos disse blandes det lydlige elementet hos publikum [*die feinste anspruchvollste Art des Hörens*] og «skrivningens mest møysommelige utformingsarbeid» [*die akribestete lexis die des Schreibens*]. Isokrates blir for Nietzsche en taler i skrift, men i en skrift hvor lydligheten spiller en fremtredende rolle. I retorikknotatene, på stedet som omhandler de greske leserne, føyer Nietzsche til en høyst personlig bemerkning: «Hos oss er leseren nesten slett ikke en lytter noe mer, og derfor arbeider en som har den muntl[ige]. kunstfremføringen for øyet, enda mer omhyggelig – forfeilede verden! [*verkehrte Welt!*]» (KGW 2.4:383)

At Nietzsche selv tilhører disse som har blikket på en «muntlig fremførelse», legger han ikke skjul på. Et annet sted i *Hinsides godt og ondt* beklager han seg igjen over at tyske lesere ikke har ørene som skal til, og at den fineste kunstferdighet dermed er *bortkastet*, som overfor døve (KSA 5:189; Berg Eriksen 2009 overs. s.188). Nietzsche ønsker seg den greske leseren. Man kan forestille seg denne, sier han: en langsom leser som tar til seg setning for setning med dvelende øye og øre, som tar til seg en skrift lik en kostelig vin, og som føler seg inn i alt av forfatterens kunst (KGW 2.4:382).

Nietzsches tekster, slik jeg opplever dem, bærer preg av å være skapt med tanke på slike lesere. I kraft av sin utforming er de en slags «lydlig skrift», med rytme og klang som spesielt viktige virkemidler. Den som ikke lytter med sitt tredje øre, men kun leser for å trekke ut meningen, går glipp av «kunsten» i tekstene hans, og i verste fall også av poengene.

---

man har valgt å gjøre det på denne måten virker innlysende, med tanke på at det meste som ble skrevet i antikken hadde som krav at det skulle lyde godt.

# Analyse av et stykke fra *Menneskelig, altformenneskelig*

## Periodestørrelsen i undersøkelser av Nietzsches stil

Når man vil analysere Nietzsches stil, og spesielt det lydlige aspektet, er *perioden* en størrelse man vanskelig kommer utenom. Samtidig er det noe u håndterlig ved begrepet slik det brukes av Nietzsche-forskerne. For det første er perioden vanskelig å definere. På norsk finnes det for eksempel ikke noe periodebegrep som er allment akseptert blant grammatikere (Kulbrandstad 2005:242). Det man er enige om er at det har å gjøre med sideordning av hel- eller leddsetninger innenfor én ytring. Tormod Eide har en lignende definisjon i sitt retoriske leksikon. En periode er for ham en del av talen som omfatter flere setninger, og som utgjør en avsluttet tankerekke (Eide 2004:108).

Det hele blir enda mer uoversiktlig av at kommentatorene er uenige seg i mellom om hvor viktig perioden for Nietzsche. Sonderegger, Crawford og Merrow kaller alle hans stil for *periodisk*. Schlaffer (2007:78), derimot, ser avviser at perioden er viktig i det hele tatt. Når det gjelder den gruppen av forskere som vektlegger perioden, opererer ingen med noen tydelig definisjon på hva en periode er. Analysene kan tyde på at man delvis oppfatter den forskjellig.

Når det gjelder Schlaffer, så er han på sitt aller minst overbevisende når han argumenterer for at perioden ikke er viktig (2007:78–79). På grunnlag av noen få betraktninger slår han fast at stilen ikke er periodisk, og gir slik jeg oppfatter det inntrykk av å ha satt seg godt inn i problemet. I løpet av noen få avsnitt bruker han retoriske faguttrykk til overfladisk å bemerke at Nietzsche for eksempel verken bruker *cursus velox* eller *cursus tardus* i det utvalgte eksempelet. Han setter likhetstegn mellom moderne, trykkbasert, og antikk, aksentuert rytme, uten å gjøre oppmerksom på at overførbarheten mellom disse er svært liten, og at Nietzsche selv faktisk regnes for å ha gjort denne oppdagelsen.<sup>36</sup> Schlaffer tar også sitt eget analysestykkets mangel på tegnsetning som entydig markerer slutten på en periode, for å være et argument mot at Nietzsches stil er periodisk. Det nevnes ikke at nedskrevne antikke perioder i sin opprinnelige form manglet tegnsetning i det hele tatt, men at de likefullt ble regnet som perioder.

Selv synes jeg det virker som om Nietzsches stil noen ganger er periodisk, andre ganger ikke. Kommentatorenes uenighet om perioden skyldes nok ikke bare

---

<sup>36</sup> Den tyske ekspert på gresk metrikk, Paul Maas (1962:4) regner dette for å være Nietzsches eneste bidrag til filologien.



begrepsforvirring, men også det faktum at Nietzsche varierer stilen sin. I siste instans er det hele et spørsmål om hvilke tekststykker man regner som representative for Nietzsches stil. Schlaffer har valgt seg et stykke som ikke er periodisk. De andre har valgt seg stykker som *er* det.

I den følgende analysen tror jeg periodebegrepet kan være nyttig (men man kan klare seg fint uten). Med perioden har vi én størrelse, og innenfor denne størrelsen forandres tempo, klang og så videre. Når man ser denne størrelsen som en enhet, kommer forfatterens bruk av rytme og klang tydeligere frem. At man i antikken ikke brukte tegnsetning, kommenterer Nietzsche i en av sine typiske sammenligninger mellom antikken og sin egen tid. Her ser det ut som om periodestørrelsen for Nietzsche er noe prisverdig:

Eine Periode ist, im Sinne der Alten, vor Allem ein physiologisches Ganzes, insofern sie von Einem Athem zusammengefasst wird. Solche Perioden, wie sie bei Demosthenes, bei Cicero vorkommen, zwei Mal schwellend und zwei Mal absinkend und Alles innerhalb Eines Athemzugs: das sind Genüsse für a n t i k e Menschen, welche die Tugend daran, das Seltene und Schwierige im Vortrag einer Solchen Periode, aus ihrer eignen Schulung zu schätzen wussten: — w i r haben eigentlich kein Recht auf die g r o s s e Periode, wir Modernen, wir Kurzathmigen in jedem Sinne! (KSA 5:190)<sup>37</sup>

Kanskje skal man være forsiktig med å avfeie muligheten for at Nietzsche med «vi» i dette avsnittet også inkluderer seg selv. Selv ikke en ekspert på antikk metrikk vil kunne si at han fullt ut er i stand til å nyte rytmen og klangen i Demosthenes' perioder. Vi vet ikke hvordan grekere og romere faktisk uttalte ordene sine.<sup>38</sup> I lys av hva Nietzsche vanligvis skriver, virker det likevel mer sannsynlig at ordet «vi» i passasjen ovenfor refererer til noe i nærheten av «vår tid», i motsetning til antikken. Ordet «egentlig» kan tyde på at Nietzsche mener de moderne likevel *blir* gitt slike perioder, nettopp av ham selv.

Tegnsetningen i analysestykket vårt deler teksten inn i en overskrift, og tre deler. Det går an å se de tre delene som én «stor» periode. I del én og tre, veksler intensiteten mellom å stige og å synke, mens det hele er ganske rolig i den midterste delen:

---

<sup>37</sup> «I de gamles forstand var en setningsperiode fremfor alt en fysiologisk helhet i den grad den kunne bæres frem av en eneste pust. Slike perioder som forekommer hos Demosthenes og Cicero, reiser seg to ganger og synker to ganger, alt sammen innenfor ett åndedrag. Det var en nytelse for *antikkens* mennesker, som visste å sette pris på dyktigheten i det de hørte, det sjeldne og vanskelige i fremførelsen av en slik periode, fra sin egen skolegang: – Vi har egentlig ingen rett til slike *store* perioder, vi moderne, vi som er kortpustede i enhver mening!» (Berg Eriksen 2009 overs. s. 188–189)

<sup>38</sup> Se for eksempel Eduard Norden (1958:909–18).

## Das Unvollständige als das Wirksame. —

Wie Relieffiguren dadurch so stark auf die Phantasie wirken, dass sie gleichsam auf dem Wege sind, aus der Wand herauszutreten und plötzlich, irgend wodurch gehemmt, Halt machen:

So ist mitunter die reliefartig unvollständige Darstellung eines Gedankens, einer ganzen Philosophie wirksamer, als die erschöpfende Ausführung:

man überlässt der Arbeit des Beschauers mehr, er wird aufgeregt, das, was in so Starkem Licht und Dunkel vor ihm sich abhebt, fortzubilden, zu Ende zu denken und jenes Hemmniss selber zu überwinden, welches ihrem völligen Herauszutreten bis dahin hinderlich war. (KSA 2:161–62)<sup>39</sup>

Overskriften antyder korttekstens budskap: at det ufullstendige er noe virksomt. I den første setningen leser vi om relieffigurer som er i ferd med å komme til live, før de plutselig stopper opp, forhindret av noe. Del to består av stykkets konklusjon. En ufullstendig fremstilling kan ha større virkning enn en hel avhandling. Den siste setningen gir et bilde på hvorfor det er slik.

I løpet av ett åndedrag kunne altså Cicero og Demosthenes la periodene synke og reise seg to ganger. Å analysere rytme i prosa er som nevnt å bevege seg i grenseland for hva som kan kalles vitenskapelighet. Det er alltid en fare for at den som analyserer (bevisst eller ubevisst) «presser» rytmen inn i et visst mønster, slik at analysen samsvarer med det han håper å finne. Med utgangspunkt i Nietzsches egne uttalelser, og hans tanker om prosaens lydlige egenskaper tør jeg likevel foreslå at en analyse av typen som følger, er egnet til å vise oss noe om Nietzsches stil.

## En gjennomgang av kortteksten – rytme og klang

Overskriften ender med en lang tankestrek. Leseren får tid til å trekke pusten (enten i bokstavelig eller overført forstand), før han går løs på teksten. Denne anviste pausen, som for øvrig alltid kommer etter overskriftene i *Menneskelig, altformenneskelig*, kan sies å angi en liten pause, som gir tittelen tid til å synke inn.

Rytmen i periodens første setning bygger seg gradvis opp idet relieffets figurer kommer til live: «Wie Relieffiguren ...» xxXxxx. To trykklette stavelser gjør innledningen myk. Kun én av de seks første stavelsene er trykk tung, noe som gjør begynnelsen rolig.

---

<sup>39</sup> «Likesom figurer i et relieff virker så sterkt på fantasien fordi de synes å være på vei til å tre frem fra veggen og plutselig, forhindret av noe, stopper opp: slik er iblant en relieffaktig, ufullstendig fremstilling av en tanke, av en hel filosofi, mer virksom enn den uttømmende fremstilling: man overlater mer til betrakterens arbeid, han egges til å videreutvikle det som avtegner seg for ham i så sterkt et lys og mørke, tenke det til ende og selv overvinne det hinder som sto i veien for fremtredelsen.» (Grøtta 2009:102) Jeg har modifisert Grøttas oversettelse ved å sette kolon istedenfor semikolon etter «Halt machen», og dessuten «et relieff» istedenfor «en relieff».

Deretter øker intensiteten, med kombinasjonen *tung–lett–lett* to ganger etter hverandre: «... dadurch so stark auf die ...» XxxXxx. Disse leder frem til et foreløpig høydepunkt, «... Phantasie wirken,» xxXxx. Etter to tunge stavelser, «dadurch» og «stark», som begge bæres av vokalen «a», får vi nå fire trykklette stavelser på rad, «.. auf die Phanta ...», hvorav tre også har «a» som bærende vokal («au» i «auf» er strengt talt en diftong, men regnes som en a-lyd her). Disse kan sies å skape en forventning om at det snart må komme en «forløsende», tung stavelse. Denne kommer samtidig med at den dominerende klangen i setningen skifter fra -a til -i, i «... Phantasie wirken,». Trykket i ordet «Phantasie» ligger på lyden «ie» (uttales i: ), og denne i-lyden forlenges av den bærende vokalen i ordet «wirken» (den trykklette «die» rett før blir på denne måten et slags klanglig frampek). Egentlig har vi her å gjøre med en kollisjon mellom to trykk tunge stavelser: «... Phantasie wirken,» xxXXx, og det er mulig å betone begge disse når man leser. Ordet «wirken» blir da enda litt mer fremtredende enn «Phantasie». Tolkningen vil kunne støttes av at *Wirkung* og *die wirksamen* i stor grad ser ut til å være det tekststykket dreier seg om (se overskriften, og «Philosophie wirksamer» midt i teksten).

Alternativet, som de fleste nok vil oppfatte som en mer naturlig måte å lese på, er å la det forløsende, trykk tunge «Phantasie» bli så sterkt at det absorberer trykket i «wirken». Det sistnevnte ordet vil i så tilfelle bestå av to lette stavelser, og «Phantasie» blir det som fremheves: «Phantasie wirken» xxXxx. Denne fortolkende opplesningen kan også forsvares, siden teksten dermed legger vekt på at det ufullstendige får betrakteren til å tenke *selv*. Det setter i gang en «purring» hos leseren. Uansett hvordan man velger å lese, ser i alle fall de to siste ordene ut til å danne periodens foreløpige høydepunkt.

Etter dette synker intensiteten litt. Med kommaet etter «wirken», får vi en ørliten pause, og perioden går inn i et nytt parti. «dass sie gleichsam auf dem Wege sind,» xxXxxxXxx. Rytmen i dette leddet er ryddig og symmetrisk, med god avstand mellom de tunge stavelsene. Assonansbruk bidrar til å gjøre partiet «roligere» og mer «flytende». Like vokaler plasseres nærme hverandre, med den effekten at antall lyder synes å være færre fordi ordene flyter over i hverandre: «... gleichsam auf dem Wege ...» Diftongene som bærer leddsetningen, «ei» og «au», samt den lange «e» i «Wege» kan vel også sies å være «glidende» lyder. Det at det siste ordet «sind» står foran et komma, gjør at ordet blir trykklett. Dermed skapes en liten forventning, og i det påfølgende leddet øker intensiteten nok en gang. Nå skjer det ikke ved at trykk tunge stavelser hopper seg opp, men ved at kombinasjonen av mange konsonanter og få trykk tunge stavelser, skaper kakofoni (et lydlig spetakkel): «... aus

der Wand herauszutreten und plötzlich,» xxXxxxxxxXx. Fem stavelser etter hverandre med t-lyder lager skarpe, stakkato lyder (i kontrast til det foregående glidende partiet), og skaper mye bevegelse: «... herauszutreten und plötzlich,». Slik når stykket sitt foreløpige klimaks samtidig med at relieffigurene er på sitt mest levende. De er faktisk i ferd med å komme ut av veggen, og rytmen gjør sitt til at vi kan tro på det. Som Nietzsche skriver i *Den glade vitenskapen*: «ikke bare føttene, men også sjelen selv følger takten» (KSA 3:440).<sup>40</sup>

Intensiteten når sitt høydepunkt med ordet «plötzlich». Men «plötzlich», sammen med det etterfølgende kommaet, markerer også et brudd. Både «relieffigurene» og rytmen brytes av på sitt mest livaktige. Bevegelsen bremses: «... irgend wodurch gehemmt ...» XxXxxx. Så får vi et nytt komma med pauserende effekt, og deretter to ord som avslutter det hele, og som nesten glir sammen til ett eneste ord: «... Halt machen» Xxx. Uttrykket «irgend wodurch gehemmt» forteller oss at relieffigurene hindres av noe, samtidig med at uttrykket selv bremses ned rytmen som rett før var så levende. Kommaet bremses det hele ned ytterligere, og til slutt stopper relieffigurene, rytmen og hele setningen opp, nettopp med ordene «Halt machen». Ordvalget er ikke bare passende rent leksikalsk. Det tjener også en rytmisk funksjon. Trykket ligger på «Halt», mens setningen likevel ender i to trykklette stavelser. Dette gir første del en rolig og «glidende» utgang. Avslutningen *tung-lett-lett* speiler innledningen *lett-lett-tung* rytmisk, og første del kan sies å hvile i harmonisk balanse.

Den første delen avsluttes med et kolon. Det er all grunn til å tro at tegnsetningen er av stor betydning i Nietzsches korttekster. Geneviève Finke-Lecaudey (1994:82–86) fremhever Nietzsches bruk av kolon for å skape rytmiske enheter innenfor tekststykkene sine (pausen som kolonet inngir bestemmes som gjennomsnittlig 4/10–7/10 av et sekund). Finke-Lecaudey peker på at ordet «kolon» frem til 1700-tallet ble brukt både som betegnelse for et leksem, og for å betegne et ledd i en periode. Det er rimelig å tenke seg at Nietzsche er bevisst på dette når han deler perioden i tre ved hjelp av kolon. I et brev til musikeren Carl Fuchs fra 26. august 1888, skriver han:

(— ich möchte, Sie und Riemann wendeten die Worte an, die Jeder aus der Rhetorik kennt: P e r i o d e (Satz), K o l o n, K o m m a, je nach der Größe, insgleichen F r a g e s a t z, C o n d i t i o n a l s a t z, i m p e r a t i v — denn die Phrasirungslehre ist schlechterdings das, was für Prosa und Poesie die Interpunktionslehre ist) (KGB 3.5:401)<sup>41</sup>

<sup>40</sup> «... nicht nur der Schritt der Füße, auch die Seele selber geht dem Tachte nach, —»

<sup>41</sup> «Jeg skulle ønske De og Riemann benyttet dere av de samme ordene som alle kjenner fra retorikken: *periode* (setning), *kolon*, *komma*, i henhold til størrelsen, likeledes *spørresetning*, *betingelsesetning*, *imperativ* — fraseringslæren er

Sitatet er bare ett av mange gjennom hele Nietzsches forfatterskap hvor man tydelig ser hvordan han mener musikk, skrivning, lyd og tekst hører sammen. Ovenfor gjør han en direkte sammenligning mellom retorikk og musikk, eller egentlig mellom periodikk og musikk. Romerne, som regnes for å ha hatt større sans for det auditive enn oss, kalte setningssammenføyning for *compositio*. Dette er et ord vi gjerne forbinder med musikken. Jørgen Fafner (2005:126) forteller at *compositio*ens klart uttalte mål var at språket skulle *lyde* godt. Derfor interesserte man seg for setningen som den retoriske enhet, fremfor ordet (Fafner 2005:126). Mye tyder på at tegnsetningen i Nietzsches tekster fortjener oppmerksomhet som lyd- og rytmeanvisninger.

Ser man for seg hele denne «store perioden» som et lite musikkstykke i tre deler, kan man tenke seg den midterste delen som et roligere parti, omgitt av relativt intense sekvenser før og etter. Da kan man kanskje si at «Halt machen» og kolon peker frem mot et parti hvor ting har «stoppet opp». Bevegelsen i den første delen blir tydelig ved at perioden inneholder fire bevegelsesverb. De to første er akselererende (*wirken, herauszutreten*), og de to neste bremsende (*gehemmt, Halt machen*). Stykkets andre del inneholder til sammenligning kun et eneste verb, «ist», som ikke skaper bevegelse på egen hånd. Selv om partiet har få verb, finner man her til gjengjeld påfallende mange adjektiver og substantiver. Lar man artiklene høre med til substantivene, vil man finne at hele 13 av de 14 siste ordene tilhører denne gruppen. Ordene i det midterste partiet har også gjennomgående flere stavelser enn hva tilfelle er i første og tredje del. Svært få av dem er enstavelsesord, mens over halvparten inneholder tre til fem stavelser. Det siste bidrar kanskje også til å redusere graden av bevegelse, ved at partiet får færre ord.

Det er lett å tenke seg hvorfor Nietzsche vil skape en slik «stillstand» i tekstens midte. Her ligger nemlig budskapet. Slik er midtpartiet på mange måter også det viktigste. Når det gjelder rytmen i dette partiet, finner vi alltid to til fem trykklette stavelser mellom hver av de tunge. Ett eneste unntak finner vi i uttrykket «Philosophie wirksamer»: «so ist mitunter die reliefartige unvollständige Darstellung eines Gedankens, einer ganzen Philosophie **wirksamer** als die erschöpfende Ausführung:» XxxXxxxXxxXxxxx-  
 XxxxxxXx,xxXxxxxXXxxxxXxxXxx. Møtet mellom de trykk tunge stavelserne i «Philosophie» og «wirksamer» knytter de to ordene sammen, til tross for at de hører til forskjellige setningsledd. Assonansbruken har samme effekt: «Philosophie wirksamer («ie» uttales her med en lang «i»). Etter min mening er dette tekstens sentrale punkt fysisk, så vel

---

nemlig rett og slett det samme som interpunksjonslæren er for prosa og poesi.» Nietzsche nevner også denne likheten mellom interpunksjonslæren og Riemanns musikalske fraseringslære i *Tilfellet Wagner* (KSA 6:38).

som betydningsmessig. Teller man antall stavelser i hele teksten, finner man 79 før, og 83 etter disse ordene. «Philosophie wirksamer» står i den midterste delen, så godt som i midten av hele tekststykket.

Ordene synes å være satt der med overlegg. «Philosophie wirksamer» ser nemlig ut til å oppsummere aforismens budskap i to ord. Setter vi uttrykket sammen med overskriften får vi: «Das Unvollständige als das Wirksame. — Philosophie wirksamer». Uttrykket er litt søkt, siden adjektivet kommer etter substantivet, men ikke desto mindre danner de to ordene budskapets kjerne. Faktisk er det mulig å tenke seg at hele denne midterste setningen er konstruert med tanke på å kunne sette de to ordene ved siden av hverandre. Verbet er for eksempel plassert *før* både subjektsledd og predikativ, og ikke imellom. En kritisk leser vil kunne innvende at denne type setningskonstruksjon er svært vanlig på tysk, så dette er ikke et tungtveiende argument i seg selv. Stykkets bruk av assonans ser imidlertid ut til å støtte opp under teorien. Fjerner man ordene som preges av e- og a-lyder (... unvollständige **Darstellung** eines **Gedankens** einer **ganzen** ...), får man følgende uttrykk bundet sammen av i-lyder: «so ist mitunter **die** reliefartig **Philosophie** wirksamer ...» Den bestemte artikkelen «die» står egentlig til ordet «Darstellung», men passer òg til «Philosophie», som også er et hunnkjønnord på tysk (adjektivet «reliefartig» er riktig nok ikke bøyd i samsvar med ordet «Philosophie», så helt perfekt er det ikke). Sist i den midterste delen, står ordet «Ausführung», etterfulgt av et kolon.

Passende nok (eller kanskje heller paradoksalt nok) er neste setning en utfyllende forklaring. Her er bevegelsen igjen stor, med syv bevegelsesverb: «überlässt», «wird», «aufgeregt», «abhebt», «fortzubilden», «denken» og «überwinden». Som i første del er rytmen rolig i begynnelsen: «Man überlässt der Arbeit des Beschauers mehr, er wird aufgeregt, das, ...» xXxxxXxxxXxx, xxXxx, X. Det er god avstand mellom de tunge stavelsene. Med ordet «das», som er omgitt av to kommaer, er tempoet lavt. Men når vi får høre hva beskueren egges av, øker intensiteten: «... was in so starkem Licht und Dunkel vor ihm sich abhebt, ...» xxxXxXxXxxxxXx. Trykket her ser ut til å ligge på «starkem Licht und Dunkel», som nå peker tilbake, både på relieffigurene som bokstavlig talt viser seg som et spill mellom lys og skygge, og på den relieffaktige filosofien, som fremstår som et slikt spill i overført betydning. Idet vi leser om dette, ser det også ut til å foregå et slags rytmisk spill mellom tunge og lette stavelser i «Starkem Licht und Dunkel» XxXxXx.

Etter dette synker tempoet litt igjen, og med «fortzubilden», som er omgitt av to kommaer, er tempoet igjen blitt rolig, før intensiteten på nytt begynner å øke: «fortzubilden,

zu Ende zu denken und ...» Xxxx, xXxxxx. De mange trykklette stavelser skaper en forventning som innfris av setningens rytmemessige klimaks: «jenes Hemmniss selber zu überwinden» XxXxXxxxxXx. Kombinasjonen *tung-lett* tre ganger på rad skaper en stigende, nesten «bankende» effekt. Ordet «selber» er det som ser ut til å bli løftet frem. Beskueren, egget enten av reliefffigurene eller av kortteksten, fullfører *selv* arbeidet. Ordet «überwinden» ser ut til å være underordnet i forhold.

På samme måte som vi har sett tidligere, forsterker Nietzsche også her klimaksen ved bruk av klanglikheter. Fem trykksterke stavelser etter hverandre har «e» som bærende vokal. Til å begynne med har vi kun lyder med «u» og «e». Deretter forsvinner også u-lydene. Det som står igjen er utelukkende e-lyder, idet rytmen intensiveres ytterligere: «zu Ende zu denken und jenes Hemmniss selber ...» (i-lyden i «Hemmniss» er ubetont, og realiseres som en *schwa*.)

Den siste delen, og dermed også hele stykket, rundes pent og pyntelig av. Først senkes rytmen: «... welches ihrem völligen Heraustreten bis ...» xxxxXxxxXxxx. Tekstens seks siste stavelser, er spesielt kunstferdig utformet: «dahin hinderlich war» xXXxxx. To trykkunge stavelser kolliderer, og selv om disse morfologisk sett står henholdsvis først og sist i hvert sitt ord, er de identiske. Hvor mye vekt som er lagt på en kunstferdig avslutning, understrekes også av det faktum at ordene danner en slags lydlig kiasme. Vi har i-lyder i midten, med a-lyder før og etter: «... dahin hinderlich war». Det at begge disse «hin» er trykkunge stavelser, samt at de står inntil hverandre, gjør at vi må ta en liten pause imellom dem. Dette fører igjen til at de to siste ordene, «hinderlich war» Xxxx, blir stående litt for seg selv. Aforismen avsluttes dermed med én trykkung stavelser, etterfulgt av tre lette, hvorpå det siste «war» (som uttales med en lang «a») så å si «flyter ut i evigheten».

## Andre virkemidler

Til nå har jeg forsøkt å gjøre oppmerksom på Nietzsches bevisste bruk av rytme og klang. For meg synes dette å være et av de mest fremtredende trekkene ved stilen hans. Troper og figurer spiller naturligvis også en rolle i utformingen av stykket. Similen som utgjør første og andre del er åpenbar. Det samme er vel også personifiseringen av reliefffigurene, som blir levende og så stopper, hele tiden, som vi har sett, godt hjulpet av rytmen. Det midterste partiet er interessant. Det blir nemlig lenger enn det hadde trengt å være på grunn av en perifrasis: «... die reliefartig unvollständige Darstellung eines Gedankens, einer ganzen Philosophie ...» Det lar seg lett gjøre å bytte ut hele denne kjeden av ord, for eksempel med *aforismen, kortteksten,*

eller tilsvarende. Den retoriske betegnelsen er *distributio*, oppstyking av en helhet til flere deler. I den viktigste setningen i en korttekst som reflekterer over sin egen forms fortrinn fremfor det helhetlige, velger Nietzsche å stykke subjektet opp i mange *deler*.

I tredje og siste del snakkes det om «der Beschauer», beskueren. Dette kan sees som en synekdoke – *Pars pro toto* [en del for det hele]. Egentlig snakkes det jo her om alle lesende mennesker. Ordet «überwinden» bidrar kanskje også til å gjøre betrakteren mer levende, siden ordvalget gjør leserens forsøk på å tenke selv til en slags dramatisk kamp, hvor det heroiske er knyttet til leseren (ikke til reliefffigurene). I tillegg personifiseres vel til en viss grad også «det ufullstendige», selv om «das» ikke er skrevet med stor forbokstav: «... das, was in so starkem Licht und Dunkel vor ihm sich abhebt ...» Denne personifikasjonen blir som vi har sett enda mer levende ved hjelp av rytmen. Sammenstillingen av ordene «Licht» og «Dunkel» kan vel også sies å lage forestillinger om bevegelser av et slag.

I tillegg finnes det enkelte ting i teksten som ser ut til å være der først og fremst av estetiske årsaker. Et eksempel på dette kan man se i første del, hvor to ledd knyttes sammen ved hjelp av lydlikheter: «... **auf dem Wege, aus der Wand** ...» Noe av det samme ser vi i siste del: «... des Beschauers **mehr, er wird** ...» Ingen av disse lydene er betonte, og blir derfor hørende nesten identiske ut. Ikke bare assonans, men også allitterasjon kan brukes til slike sammenknytninger: «... zu **überwinden, welches** ...»; Eller begge to samtidig: «... unvoll**st**ändige **Darstellung** ...» Slike eksempler gjennomsyrrer hele stykket, men for ikke å henfalle til oppramsing, velger jeg å stoppe analysen her.

Stykket fra *Menneskelig, altformenneskelig* er ikke blant Nietzsches mest berømte, men det viser like fullt frem enkelte trekk man kan kalle typiske for stilen hans. For det første bærer stykket preg av å være svært gjennomarbeidet. Det gir også et godt inntrykk av den *lydbevisstheten* som Nietzsches prosa er skrevet med. Rytmen varierer i intensitet, og klangen veksler mellom harmoniske og kakofoniske partier. Hele teksten preges dessuten av klanglige reduplikasjoner. Noe av dette er nok tilfeldig, og skyldes det tyske språkets natur. Likevel er det åpenbare fokuset på lyd kanskje den største fellesnevneren for en stil som ellers varierer stort, fra periode til periode i forfatterens liv, fra bok til bok, og til og med innenfor ett og samme verk.

Selv om dette stykket fra 1878 uten videre kan karakteriseres som et typisk Nietzsche-stykke, skiller det seg merkbart fra mange av de senere tekstene. Det finnes ingen superlativer her, det spilles lite på følelser, og forfatteren gjør ikke noe nummer ut av sin egen person. Nietzsche modererer til og med hele tekstens poeng, ved å sette inn ordet «mitunter» [av og



til]. Slikt finner man sjelden i de senere stykkene. Ytringene som danner dette stykkets «store periode» kan uten problemer betegnes som setninger, og det er lett å merke hvor skillet går mellom disse. Den lengste ytringen er på 41 ord, og den korteste på 17. Alle de tre setningene er fullstendige, og selv om det lydlige ved teksten er svært fremtredende, kan teksten likevel også betegnes som «skriftlig».

Stykkene som analyseres i de neste to kapitlene er på mange måter svært forskjellige fra dette. Lydligheten i Nietzsches skrift fortsetter likevel å være et fremtredende trekk ved alt han skriver. Enten leserne har ører for det eller ikke, har Nietzsche troen på at «lyden» spiller en nøkkelrolle i den virksomme filosofien:

M u s i k a l s F ü r s p r e c h e r i n . — „Ich habe Durst nach einem Meister der Tonkunst, sagte ein Neuerer zu seinem Jünger, dass er mir meine Gedanken ablerne und sie fürderhin in seiner Sprache rede: so werde ich den Menschen besser zu Ohr und Herzen dringen. Mit Tönen kann man die Menschen zu jeden Irrthume und jeder Wahrheit verführen: wer vermöchte einen Ton zu w i d e r l e g e n ?“ (KSA 3:463)<sup>42</sup>

---

<sup>42</sup> «Musikk som advokat. – ‘jeg tørster etter en mester i tonekunst, sa en reformator til sin elev, som kunne lære en tanke fra meg, for så å fremføre den på sitt språk: Slik ville jeg nådd menneskers ører og hjerter langt bedre. Med toner kan man forføre mennesker til enhver løgn og enhver sannhet. Hvem kunne gjendrive en tone?’»



# 3 Pathos

## Pathos, kunnskapskritikk og stil

Begrepet *pathos* har ifølge Jørgen Fafner (2005:48) fulgt den samme dalende kurve som ordet retorikk. I dag forbinder man gjerne begrepet med det høytravende og teatralske.<sup>43</sup> Fra begynnelsen av hadde ordet derimot en positiv klang. Betydningen gikk i to retninger: På den ene siden tjente ordet som betegnelse for den momentant oppstående sterke følelse, lidenskapen eller affekten. På den annen side brukte man begrepet *pathos* for å betegne det at taleren fremkaller en følelse hos sine tilhørere, som påvirker deres mening (Fafner 2005:48). Det finnes med andre ord to varianter av begrepet: en «sinnsstemning», og en «virkningskategori». Noen ganger flyter disse over i hverandre, andre ganger er de mer adskilte. Aristoteles definerer følelser [ta *pathe*]<sup>44</sup> som noe som er ledsaget av behag eller ubehag, for eksempel harme, medlidenhet, frykt og lignende samt disse sinnsstemningenes motsetninger (Aristoteles 2006:104). Det finnes mange slags sinnsstemninger, og dermed også mange tilstander av *pathos*. Følelsene gjør at folk skifter mening og tar forskjellige avgjørelser. Derfor regner Aristoteles følelsene eller sinnsstemningene som et middel for overtalelse som står til talerens rådighet (Aristoteles 2006:104).

Siden sinnsstemningene påvirker folk så de forandrer oppfatning, er det naturlig at disse også har sin plass i en virksom filosofi. I forrige kapittel så vi hvordan Nietzsche mener at all språkbruk grunnleggende er retorisk, og bare i stand til å formidle «tilskyndelser» [Reiz]. Sinnsstemninger og «tilskyndelser» er riktignok ikke helt det samme, men noe som begynner som en tilskyndelse kan fort utvikle seg til en bestemt sinnsstemning. En viss forbindelse ser det i alle fall ut til å være mellom Nietzsches «tilskyndelser» og Aristoteles' forklaring på hvorfor *pathos* hjelper taleren med å få tilhørerne på sin side. Tilhørerne blir tilbøyelige til å tro på det som formidles, når talen setter dem i en viss sinnsstemning: «Det virker nemlig inn på våre avgjørelser om vi er irriterte eller glade, vennlig innstilt eller fiendtlig.» (Aristoteles 2006:28) Vi husker fra forrige kapittel at språket slik Nietzsche ser det, ikke vil belære, men bare overføre en subjektiv sinnsbevegelse.

---

<sup>43</sup> Noe høytravende og teatralsk kan kanskje også sies å hefte ved det norske «patos». For å unngå misforståelser følger jeg Øivind Andersen, og skriver ordet med «th», *pathos*.

<sup>44</sup> *Pathe* er den greske flertallsformen av *pathos*. Nietzsche var svært godt kjent med Aristoteles' *Retorikk*, og oversatte faktisk store deler av den mens han arbeidet som greskprofessor. Oversettelsen var ment som hjelp til studentene, men ble aldri fullført. Notatene til en mer eller mindre ferdig tysk oversettelse av bok 1, pluss de fire første kapitlene i bok 3 er bevart (KGW 2.4:521–611).

Fordi ulike sinnsstemninger får mennesker til å oppleve én og samme ting på forskjellige måter, etterstreber tradisjonell filosofi og vitenskap et mest mulig objektivt og «verdinøytralt» språk. Siden Platon, har filosofens arbeidsmåte vanligvis vært å definere begreper, for deretter å utvikle resonnementer på grunnlag av definisjonene man er «blitt enige om». Slik forsøker man å nærme seg «sannheten», eller i det minste en mest mulig objektiv erkjennelse av tingene.

Nietzsche derimot inntar en motsatt posisjon. For ham er verdiladet språk bedre og mer virksomt enn «verdinøytralt» språk. Årsaken ser ut til å henge sammen med *logos*-kritikken vi var inne på i forrige kapittel.<sup>45</sup> Rundt midten av 1880-tallet utvikler Nietzsche det han kaller *perspektivisme*. I *Moralens genealogi* fra 1886 er grunntanken i denne tydelig formulert:<sup>46</sup>

Es giebt n u r ein perspektivisches Sehen, n u r ein perspektivisches „Erkennen“; und j e m e h r Affekte wir über eine Sache zu Worte kommen lassen, j e m e h r Augen, verschiedene Augen wir uns für dieselbe Sache einzusetzen wissen, um so vollständiger wird unser „Begriff“ dieser Sache, unsre „Objektivität“ sein. Den Willen aber überhaupt eliminieren, die Affekte samt und sonders aushängen, gesetzt, dass wir dies vermöchten: wie? hiesse das nicht den Intellekt c a s t r i e n ? ... (KSA 5:365)<sup>47</sup>

Å eliminere affektene er ikke bare umulig, det er ikke engang ønskelig. Ordet «objektivitet» [Objektivität] står i anførselstegn, for virkelig objektivitet finnes ikke. Det samme gjelder ordet «begrep» [Begriff]. Vi kan heller ikke ha begrep om noe, i det minste ikke på en «objektiv» måte. Man sier at raseri og kjærlighet «gjør blind», men i passasjen ovenfor er det nettopp *affektene* som er våre øyne. Affektene gjør det mulig «å se» overhodet, og er slik våre redskaper for erkjennelse.

Følgelig blir språk som er preget av den enkeltes følelser, erfaringer og affekter å foretrekke fremfor «objektiv» språkbruk. Det «verdiladede» og «personlige» språket er for Nietzsche overlegent estetisk så vel som moralsk sett. Estetisk sett, fordi man med «ladet språk» ikke gjør seg skyldig i kastrasjon, men snarere kan uttrykke vilje, interesse og

---

<sup>45</sup> Flere artikler i den innflytelsesrike antologien *The new Nietzsche* berører dette på forskjellige måter. Se for eksempel: Jacques Derrida: «The Question of Style» (1985), Gilles Deleuze «Nomad Thought» (1985), Sarah Kofmann: «Methaphor, Symbol, Metamorphosis» (1985) og Eric Blondel: «Nietzsche. Life as Metaphor» (1985).

<sup>46</sup> Lignende tanker er i omløp i Nietzsches tenkning allerede tidlig på 1870-tallet, for eksempel i det nevnte kunnskapskritiske essayet «Om sannhet og løgn i utenom-moralsk forstand» (KSA 1:873–90), fra 1873, som ble flittig lest av teoretikere siste halvdel av 1900-tallet.

<sup>47</sup> «Det finnes *bare* en perspektivisk måte å se på, *bare* en perspektivisk måte å 'erkjenne' på, og *jo flere* affekter vil lar komme til orde over en sak, *jo flere* øyne, forskjellige øyne vi vet å sette på den samme saken, desto mer fullstendig vil vårt 'begrep' om denne saken, vår 'objektivitet' være. Overhodet å eliminere viljen derimot, helt og holdent å fjerne affektene, sett at vi evnet dette: hva? ville ikke det være å *kastere* intellektet? ...»

mandighet. For Nietzsche er dette noe positivt.<sup>48</sup> Moralsk sett, fordi det ladede språket er mer ærlig. Hvis det ikke er *mulig* å eliminere affektene, hvis mennesket alltid må befinne seg i en eller annen sinnsstemning som gir farge til opplevelsene, så vil språk som utgir seg for å være objektivt, upersonlig eller «fargeløst», nødvendigvis også være uærlig.

Disse refleksjonene kommer til uttrykk i et notat fra høsten 1887. Her lager han en liste over ting til overveielse. Under overskriften «Den fullkomne boken», med undertittelen «formen, stilen», skriver han: «hele historien som *personlig opplevd og tålt* [wie *persönlich erlebt und erlitten*]», og føyer i parentes til: «— bare slik blir det *sant*» (KSA 12:400). Formens og stilens vellykkethet, så vel som tekstens sannhetsinnhold avhenger her av at utformingen er tilstrekkelig personlig.<sup>49</sup> God stil formidler *pathos*, og det å erfare *pathos* er igjen en form for erkjennelse.

Forbindelsen mellom *pathos*, *skrivestil* og *erkjennelse* ser også ut til å styrke påstanden om at det som for en stor del utgjør Nietzsches stil er hans *stilistiske mangfold*. For selv om all sannhet avhenger av perspektiver, synes Nietzsche å mene at det tross alt er *mulig* å skaffe seg et visst «begrep» om tingene, nemlig ved å eksperimentere med forskjellige affekter og «sjelstilstander». En naturlig stilistisk konsekvens av at det finnes mange slags affekter, mange slags sinnsstemninger, kunne vel være nødvendigheten av *mange måter å skrive på*. Nietzsche påpeker dette selv, når han i den allerede siterte passasjen fra *Ecce homo* forklarer hvorfor han skriver så gode bøker:

Einen Zustand, eine innere Spannung von Pathos durch Zeichen, eingerechnet das Tempo dieser Zeichen, m i t z u t h e i l e n — das ist der Sinn jedes Stils; und in Anbetracht, dass die Vielheit innerer Zustände bei mir ausserordentlich ist, giebt es bei mir viele Möglichkeiten des Stils — die vielfachste Kunst des Stils überhaupt, über die je ein Mensch verfügt hat. G u t ist jeder Stil, der einen inneren Zustand wirklich mittheilt [...] — Guter Stil a n s i c h — eine r e i n e T o r h e i t, blosser „Idealismus“, etwa, wie das „Schöne a n s i c h“, wie das „Gute a n s i c h“, wie das „Ding a n s i c h“ . . . (KSA 6:304)<sup>50</sup>

Én stil, som gir seg ut for å ha funnet den rette uttrykksmåten én gang for alle, vil i lys av perspektivismen nødvendigvis være løgnaktig. Buffons sentens om at «stilen er mannen»,

---

<sup>48</sup> Kastrasjon hos Nietzsche forbindes ofte med objektivitet, og står vanligvis i opposisjon til *det mandige*. At noe er kastret signaliserer for Nietzsche en mangel, vel også stilistisk. Kastrater mangler også en viss *drivkraft*, og som vi skal se, synes *drivkraft* for Nietzsche å kunne knyttes til *pathos*. Kastratenes mangel på drivkraft gjør dem «interesseløse». «Interesseløshet» er i sin tur et nøkkelbegrep i estetikken til Kant, en av Nietzsches filosofiske «erkefiender».

<sup>49</sup> Uttrykket «persönlich erlebt und erlitten» er forresten til forveksling likt en annen oldgresk betydning av begrepet *pathos*: «*what one has suffered, one's experience*» (Liddell og Scott: 584).

<sup>50</sup> «Å meddele en tilstand, en indre lidenskapelig spenning gjennom tegn, medregnet disse tegns tempo – det er enhver stils hensikt. I betraktning av at mangfoldet av indre tilstander hos meg er usedvanlig stort, finnes det mange muligheter for valget av stil – overhodet den mest mangfoldige stil-kunst som noe menneske har hatt til sin rådighet. *God* er enhver stil som virkelig meddeler en indre tilstand [...]. – God stil *i og for seg* – en ren dumhet, bare 'idealisme' liksom det 'skjønne *i og for seg*', det 'gode *i og for seg*', som 'tingen *i og for seg*' ...» (Berg Eriksen 1999 overs. s.60)

gjelder nemlig ikke alltid. Stilen kan også være et uttrykk for «innskytelsen», «stemningen», eller «den til en hver tid rådende indre spenningen av *pathos*».

Ordtaket om at stilen er mannen, forutsetter at mannen alltid er én og den samme. Den kunnskapskritiske Nietzsche er derimot skeptisk til subjektet som størrelse, og reflekterer ofte rundt dette temaet i notatbøkene sine. Ifølge et Nietzsche-notat er subjektet konstruert for å finne en bestemt og logisk orden i virvaret av fornemmelser (KSA 12:465). Et annet sted skriver han at *subjekt* er «terminologien for vår tro på en *enhet* i alle de forskjellige øyeblikk av den høyeste virkelighetsfølelse» (KSA 12:465). Nietzsche eksperimenter med tanken om at en slik enhet ikke eksisterer – at det som finnes bare er en rekke forskjellige øyeblikk, ledsaget av forskjellige sinnsstemninger. Som Melberg (2001:123) påpeker, er Nietzsche riktignok forsiktig med helt å avskaffe subjektet i sine ferdigstilte bøker. Tanken om subjektet som en samlebetegnelse for noe som egentlig er et virvar av forskjellige fornemmelser gir uansett god mening i forhold til tanken om *mange stiler* som formidler forskjellige «indre spenninger av *pathos*».

Allerede i 1881 virker det som om Nietzsche tenker på å konstruere bøker med variasjoner i sinnsstemningene som styrende prinsipp. I et notat fra dette året skriver han følgende:

Zu, erwägen: die verschiedenen *e r h a b e n e n* *Z u s t ä n d e*, die ich hatte, als Grundlagen der verschiedenen *C a p i t e l* und deren Materien — als Regulator des in jedem Capitel waltenden Ausdrucks, Vortrags, Pathos, — so eine Abbildung meines Ideals gewinnen, gleichsam durch *A d d i t i o n*. Und dann höher hinauf! (KSA 9:495–96)<sup>51</sup>

Det er min påstand at noe lignende det som overveies her, blir et avgjørende trekk ved Nietzsches skrivning fra midten av 1880-tallet, og frem til sammenbruddet i 1889. Forskjellige sinnsstemninger eller «indre spenninger av *pathos*» blir bestemmende for forskjellige stykkers ordvalg, syntaks, rytme, og så videre. Påstanden er godt forenelig med det som til nå er trukket frem. For det første passer den med grunntanken i perspektivismen. Vårt bilde av en sak blir mer fullstendig jo flere perspektiver, det vil si sinnsstemninger vi opplever den fra. For det andre, hvis subjektet er et virvar av forskjellige tilstander, virker det også hensiktsmessig å fremstille et virvar av tilstander i én og samme bok. Slik kan leseren tilegne seg nye perspektiver, nye fornemmelser, og dermed også ny kunnskap. Ambisjonen om å formidle «sinnstilstander» lar seg også forstå i lys av tankene om at språk kun formidler

---

<sup>51</sup> «Til overveielse: De forskjellige *opphøyde tilstander* jeg hadde, som grunnlag og stoff for de forskjellige *kapitler* og disses stoff – som regulator for det uttrykk, foredrag, *pathos*, som rår i ethvert kapittel, – på denne måten å utvinne en avbildning av mitt ideal, liksom ved *addisjon*. Og deretter høyere oppover!»

«tilskyndelser», og at bare det som gjøres personlig kan bli «sant». Det menes ikke med dette at den sene Nietzsche formidler sinnsstemninger *på bekostning av* filosofiske tanker. Tankene kan ikke skilles fra sinnsstemningene de tenkes i. Sinnsstemningene avgjør hvilke ord det tenkes med, hvor mange ord det tenkes med, og i hvilket tempo det tenkes. Etter mitt syn er mange av de sene tekstene praktiske demonstrasjoner av dette.

Ingen av kommentatorene jeg har sett gjøre analyser av Nietzsches stil, har lagt vekt på sinnsstemningenes betydning for Nietzsches stil. Likevel ble dette oppdaget nesten umiddelbart, i det minste av én person. Etter å ha lest *Hinsides godt og ondt* i 1886, skriver Nietzsches gamle venn, Erwin Rohde, et brev til enn annen Nietzsche-venn, Franz Overbeck. Her koster vi på oss et lite utdrag. Rohde, filolog og langsom leser, ser nemlig ut til å ha oppfattet de varierende sinnsstemningenes betydning for skrivemåten. Nevneverdig begeistret er han dog ikke:

Das Meiste habe ich mit großem Unmuthе gelesen. [...] alles bleibt willkürlicher Einfall; von Ueberzeugung ist gar nicht mehr die Rede; es wird, nach *Laune*, *Ein Gesichtspunct* eingenommen und von da aus nun alles abgewandelt – als ob es auf der Welt nur diesen Einen Gesichtspunct gäbe! Und natürlich wird dann auch das nächste Mal ebenso einseitig der entgegengesetzte Gesichtspunct genommen und gepriesen. *Ich* bin nicht mehr im Stande, diesen ewigen Metamorphosen ernst zu nehmen. [...] er hat den Weg nicht gefunden auf dem er zum Selbstgenügen gelangen könnte, wirft sich nun krampfhaft hin und her, und verlangt daß man das für *Entwicklung* nehmen soll. (Benders og Oettermann 2000:641)<sup>52</sup>

Med tanke på hvor lenge variasjonene i Nietzsches stil har gått ubemerket hen blant stilforskerne, er det egentlig ganske imponerende av Rohde å ha fattet lunenes betydning for stilen allerede i det øyeblikket perspektivismen begynte å gjøre seg gjeldende. Rohde hadde heller ikke tilgang til Nietzsches arbeidsnotater slik som vi har. Hva som lå bak valget om å variere sinnsstemningene forstod Rohde imidlertid ikke. Stilvariasjonene ser han ene og alene som uttrykk for mislykkede forsøk på å finne sin egen «ene stil». For oss er det derimot tydelig at det å kaste seg hit og dit, fra lune til lune, gjøres bevisst.

Stykket som analyseres i dette kapittelet er hentet fra første avhandling i *Moralens genealogi*, og står midterst i en sekvens på tre tekststykker. I denne sekvensen tas det samme temaet opp tre ganger, med tre forskjellige «perspektiver». Analysestykket er slik jeg ser det utformet med tanke på å skape en bestemt *følelse*. Før vi tar fatt på analysen, skal vi imidlertid også gå igjennom et annet aspekt ved *pathos* som har betydning for Nietzsches stil. Dette er

---

<sup>52</sup> Det meste leste jeg med stor irritasjon. [...] alt forblir vilkårlige innfall; Det er slett ikke lenger snakk om en overbevisning; *ett* synspunkt inntas etter *lune*, og alt avbøyes nå derfra – som om det på jorden bare fantes dette ene ståstedet. Og deretter blir selvfølgelig det motsatte ståstedet inntatt og rost neste gang, like ensidig. *Jeg* er ikke lenger i stand til å ta disse evige metamorfosene alvorlig [...] han har ikke funnet den veien han kunne være tilfreds med seg selv på, kaster seg nå krampaktig hit og dit, og forlanger at man skal ta dette for *utvikling*.

den mer vanlige alvorlige eller lidenskapelige *pathos*, som er forbundet med nærhet. Vi kommer også inn på dennes motstykker, avstanden, kontrollen, og den såkalte ironien.

## Pathos og ironisk distanse

Til nå har vi forstått begrepet *pathos* i ordets aller videste forstand, som en hvilken som helst tilstand eller sinnsstemning. Dette er i tråd med hvordan Nietzsche selv som regel bruker begrepet. Brukt på den måten vi har sett, betegner *pathos* «den til enhver tid rådende følelse eller sinnsstemning». Forstått på denne måten vil også en ironisk tilstand eller en tilstand av kjedsomhet være en form for *pathos*. Men Nietzsche bruker også ordet i en mer vanlig forstand, om en lidenskapelig og opphetet tilstand. Denne tilstanden har å gjøre med nærhet til noe, og er det motsatte av hva vi kan kalle «ironisk avstand».

Verdien av nærhet og lidenskap for Nietzsche kan knyttes til det han kaller «den store stilen». Det er vanskelig å si med sikkerhet akkurat hva den store stilen er, men Nietzsche bruker betegnelsen for å uttrykke et ideal, estetisk sett, så vel som verdimesig (grensen mellom disse er flytende).<sup>53</sup> «Den store stilen» forsmår å behage, den glemmer å overtale, den befaler, den *vil* (KSA 13:479). Egenskapene som beskrives her, ligner på det han et annet sted forlanger av filosofene:<sup>54</sup> «*Men de egentlige filosofer er befalingsmenn og lovgivere. De sier 'slik skal det være!' [...] Deres 'erkjennelse' er et skaperverk [ihr Erkennen ist Schaffen], deres skaperverk er en lovgivning, ...*» (KSA 5:145; Berg Eriksen 2009 overs. s. 143).<sup>55</sup> Nietzsches idealfilosofer er aktive og skapende mennesker, mens vanlige eller middelmådige filosofer passivt erkjenner «slik er det». Det skapende elementet skiller så å si klinten fra hveten i denne fasen av Nietzsches tenkning. Forbindelsen mellom det skapende og «den store stilen» gjøres eksplisitt i et stykke fra *Hinsides godt og ondt* hvor «den skapende» står som utfyllende apposisjon til «den kyndige i stor stil» (KSA 5:197).

«Den store stilen», og dermed også det skapende, opptrer ifølge et notat fra 1888 sammen med det Nietzsche kaller «den store lidenskapen» (KSA 13.479). Denne ligner igjen det Nietzsche et annet sted kaller «den store pathos», og som bestemmes nærmere som «ærefrykten for seg selv» (KSA 11:518). Nietzsches idealfilosofer er i besittelse av denne:

---

<sup>53</sup> Melberg (2001:28–36) diskuterer ganske utførlig hva «den store stilen» kan være i bokens første kapittel. En entydig konklusjon lar seg imidlertid vanskelig komme frem til.

<sup>54</sup> Schlaffer (2007:138) påpeker også denne forbindelsen i kapittelet med navn «Führer Nietzsche». Werner Stegmaier (2008:344) peker i anmeldelsen av Schlaffers bok med rette på at Schlaffer her er i overkant rask til å knytte sitatet opp mot nazistenes kampretorikk når det kommer til Nietzsches tanker om «førerfilosofen». Stegmaier viser til flere steder, både i notatene og de ferdigstilte bøkene som tyder på at Nietzsche sannsynligvis har en type som Aristoteles i tankene, hvis erkjennelse var lovgivning i den forstand at hans tanker var mer eller mindre uimotsagte gjennom århundrer. Aristoteles' erkjennelse var en skapelsesakt, siden det å forstå verden på nytt i en viss forstand også er å skape den på nytt.

<sup>55</sup> Berg Eriksen bruker ordet «skaperverk», som både kan bety «det som er skapt» (som i Guds skaperverk), og «det å skape». Den siste betydningen er åpenbart det som menes her. «Skapelsesakt» kunne være en alternativ oversettelse.



«[filosofen på vei opp] vet bare for godt at en som har mistet respekten [die Ehrfurcht] for seg selv, heller ikke lenger kan befale eller *føre* som forsker [als Erkennender].» (KSA 5:132; Berg Eriksen overs. s.131) For å kunne være en skaper og lovgiver trenger filosofen nærhet og tiltro til seg selv og sitt prosjekt – en lidenskapelig og skapende drivkraft. Poenget med sammenstillingen som her gjøres mellom «stor stil», «det å skape», og «stor pathos», er å vise at *pathos* som nærhet til seg selv, sitt eget prosjekt og sine egne ambisjoner, har stor verdi i Nietzsches tankeverden.

I) ist der „Philosoph“ heute noch m ö g l i c h? Ist der Umfang des Gewußten zu groß? Ist die Unwahrscheinlichkeit [sic] nicht sehr groß, daß er nicht zum Ü b e r b l i c k kommt, und zwar je gewissenhafter er ist? Oder z u s p ä t, wenn seine beste Zeit vorbei ist? Oder beschädigt, vergrößert, entartet, so daß sein W e r t h u r t h e i l nichts mehr bedeutet? — Im andern Fall wird er zum „ D i l e t t a n t e n “ mit tausend Fühlhörnerchen und verliert das große Pathos, die Ehrfurcht vor sich selber — auch das gute feine Gewissen. Genug, er führt nicht mehr, er befiehlt nicht mehr. Wollte er es, so müßte er zum großen Schauspieler werden, zu einer Art von philosophischem C a g l i o s t r o. (KSA 11:518–19)<sup>56</sup>

Den andre er førerfilosofens motsetning, *dilettanten*, det «vitenskapelige» eller «objektive menneske» (KSA 5:129–49). Den *pathos* som muliggjør den skapende og befalende (virksomme) filosofen er sårbar overfor for mye kunnskap. Overmål av kunnskap skaper bevissthet om hvor lite man vet, noe som igjen skaper tvil og uvirksomhet. Ens ambisjon stilles i et dårlig lys, man får større avstand til den, noe som har en paralyserende effekt. Selvbevisstheten fører enten til passivitet, eller til en drastisk senkning i ambisjonsnivået. I stedet for én overveldende følelse, all kraft satt inn på å skape noe stort, har det vitenskapelige menneske «tusen små følehorn». I den grad han skaper, skaper han mange små ting (han nøyter seg med å legge en liten stein til vitenskapens store hus). Nietzsches estetiske innvending mot denne typen er nettopp mangelen på *pathos*. «Det objektive menneske» er ute av stand til å oppleve kjærlighet og hat «slik Gud, kvinner og dyr praktiserer dem» (KSA 5:136). Dette er dommen Nietzsche feller over sin egen tids lærde.

Den tredje typen er *Cagliostroen*, skuespilleren, den åndelige rottefangeren, eller forførereren (KSA 5:132). Denne er av særlig interesse for spørsmålet om Nietzsches stil. Skulle et moderne menneske, med bevisstheten om hvor lite han vet, *likevel* prøve seg som fører og lovgiver, så er han nødt til å spille skuespill. Spørsmålet er om Nietzsches stil er et uttrykk for

<sup>56</sup> «Er 'filosofen' fortsatt *mulig* i dag? Er omfanget av det som vites for stort? Er ikke usannsynligheten [sic] svært stor, for at han ikke får overblikk, og til og jo mer samvittighetsfull han er? Eller *for sent*, når hans beste tid er forbi? Eller mishandlet, forgrovet, pervertert, slik at hans *verdidom* ikke lenger betyr noe? – Hvis ikke blir han en '*dilettant*' med tusen små følehorn, og mister den store pathos, ærefrykten for seg selv – også sin gode, fine samvittighet. Kort sagt, han fører ikke lenger, han befaler ikke lenger. Ville han det, måtte han bli til en stor skuespiller, en slags filosofisk *Cagliostro*.» Cagliostro var en italiensk identitetsskifter, og lurendreier som levde samtidig med Goethe.

hans egen *pathos*, eller om *pathosen* som fremstilles i tekstene hans er en utviklet form for skuespillerkunst. Er Nietzsche med sin skrivestil en fører, eller en forfører? Spørsmålet er etter mitt syn vanskelig å besvare.

Ett argument for at den *pathos* som kommer til uttrykk i Nietzsches skrifter er ekte, er Nietzsches mange negative kommentarer til *pathos* som skuespill. Selv om Nietzsche skriver med virkning for øyet, misliker han «virkning for virkningens egen skyld». Et eksempel på dette er når han beskylder Richard Wagners musikk for bare å være bygget rundt det Wagnerske *pathos*, og Wagner selv for bare å telle ut fra teaterets optikk (KSA 13:405–6). Wagner vil ha virkningen, og ingenting annet enn virkningen (KSA 6:31). Cicero kritiseres for noe av det samme når han i et notat fra 1874 beskyldes for å ha funnet opp «das Pathos an sich» (KSA 7:758). Denne formen for *pathos* er et spekulativt virkemiddel, som ikke har røtter i ekte lidenskaper hos taleren.<sup>57</sup> Nietzsche spør seg selv om Ciceros mangel på ærlighet er en estetisk mangel (KSA 7:753).<sup>58</sup> Også den engelske essayisten og historikeren Thomas Carlyle får unngjelde. I *Hinsides godt og ondt* (KSA 5:195; Berg Eriksen 1999 overs. s.193) kalles han for en halvskuespiller, retor, og et smakløst virrehode som forsøker å skjule sin mangel på åndelig kraft ved å gjøre «lidenskapelige grimaser».

En annen ting som tyder på at Nietzsche ikke er noen *rendyrket* forfører, er det faktum at han aldri inngår kompromisser med seg selv når det gjelder innhold og formuleringer. Ifølge William H. Schabergs bok om Nietzsches publikasjonshistorie (1995:188–89), hadde ingen Nietzsche-bok solgt mer enn 1500 eksemplarer før 1890. Nietzsche ønsket seg faktisk en «bestseller» (Schaberg 1995:190), om ikke annet, så for pengenes skyld.<sup>59</sup> Likevel var han aldri villig til å gjøre bøkene sine mer leservennlige. I *Ecce homo* skriver han at hans stilkunst avhenger av at det finnes ører som er verdige den *pathos* som formidles (KSA 6:304). Ideelt sett er det altså ikke *pathosen* som skal tilpasses ørene eller leserne, som i tilfellene Wagner, Cicero og Carlyle. Ørene skal rette seg etter *pathosen*, noe som vel kan tas som et argument for at denne *pathosen* hos Nietzsche er oppriktig.

På den annen side finnes det ting som tyder på at Nietzsches stil også er uttrykk for en slags skuespillerkunst. I et notat fra sommeren 1882, med tittelen «Til læren om stil», har han

---

<sup>57</sup> Det er mulig at Nietzsche er litt urettferdig mot Cicero. Cicero som var kjent som en mester i å skape medlidenhet, sier for eksempel i *Orator* (Cicero 1962:402) at det ikke er retorisk talent, men ektefølt medlidenhet som gjør ham så god på dette (... in quo ut viderer excellere non ingenio sed dolore assequer).

<sup>58</sup> «Der moralische Mangel Cicero's erklärt auch seinen aesthetischen Mangel (an Ehrlichkeit)?»

<sup>59</sup> Det er lett å glemme at Nietzsche som man vanligvis tenker seg levde og døde for sitt arbeid, slet med økonomien stort sett gjennom hele sin tid som «vandrende filosof». Dette vollet ham enorme bekymringer, spesielt fordi han nesten alltid bekymret seg for hvordan han skulle klare å få sitt neste arbeid trykt. En «kassasuksess» ville gitt Nietzsche helt andre forutsetninger for å spre sitt budskap.

skrevet opp ti bud om skrivning.<sup>60</sup> Det tredje budet erklærer: «Før man kan skrive må man først vite nøyaktig: 'slik og slik ville jeg sagt og fremført dette'. Skrivningen må være en etterligning.» (KSA 10:38) Allerede her ser skrivningen for Nietzsche ut til å være et slags skuespill, en kontrollert etterligning. Det neste budet forkynner at den som skriver bør ha «en svært uttrykksfull måte å fremføre på» som forbilde (KSA 10:38). Hvis skriften skal «leve», må fremføringen som skrivningen etterligner bære i seg ekstra mye liv. Det skrevne er for Nietzsche nemlig alltid noe blekt og matt i forhold til det fremførte. Bud nummer fem lyder:

Der Reichtum an Leben verräth sich durch R e i c h t u m a n G e b ä r d e n. Man muß Alles, Länge und Kürze der Sätze, die Interpunktionen, die Wahl der Worte, die Pausen, die Reihenfolge der Argumente — als gebärden empfinden l e r n e n.<sup>61</sup>

Geberdenes eller gestenes betydning for Nietzsches tanker om skrift så vi tegn til allerede i forrige kapittel (s.24). Med bevisstheten om at skriften i en viss forstand også formidler (eller i alle fall *kan* formidle) geberder, er det nærliggende å tenke seg at Nietzsche selv er bevisst på sitt eget «kroppsspråk» når han skriver. Dette skulle i tilfelle tilsi at han skriver med en stor grad av kontroll.

Kontroll, overblikk og *avstand* er nemlig også idealer i Nietzsches tankeverden. Hvis det er slik at Nietzsche har kontroll på de gestene han lar komme til syne i sin skrift, kan han faktisk minne om Dennis Diderots ideelle skuespiller, slik denne beskrives i sistnevntes skrift om skuespillerkunsten fra 1770-årene (Diderot 2000).<sup>62</sup> Denne har full kontroll over den minste detalj i sitt spill, og gjengir beregnende og bevisst alle de ytre tegnene på følelser, uten selv å ta del i dem. «... hans begavelse består ikke i å føle, som De tror, men i å gjengi så nøyaktig alle ytre tegn på følelse at De lar Dem lure.» (Diderot 2000:36) Diderot bemerker også at hvis dikterens tårer virkelig kommer, så slutter han å dikte. Man gråter nemlig ikke mens man leter etter et treffende adjektiv, som man i øyeblikket ikke kommer på (Diderot 2000:57). På denne måten er det nærliggende å tenke seg Nietzsches fremstilte følelser som kontrollerte geberder.

Når muligheten for at det Nietzsche skriver kanskje ikke er ment helt oppriktig oppstår, nærmer man seg det «ironiske» ved Nietzsches tekster. Når ordet «ironisk»<sup>63</sup> brukes

---

<sup>60</sup> Notatet er skrevet til Lou von Salomé, som Nietzsche en stund betraktet som en mulig sjelevenn. Med andre ord er de ti budene ikke skrevet for Nietzsche selv, og har dermed en ferdigere og mindre «forsøkende» karakter enn mange andre notater.

<sup>61</sup> «Rikdom på liv røper seg gjennom rikdom på geberder. Man må lære å oppfatte alt som geberder: hvor lange og korte setningene er, interpunksjon, ordvalg, pauser, argumentenes rekkefølge.»

<sup>62</sup> Nietzsche hadde sans for Diderot. Se for eksempel KSA 2:425, og KSA 5:46.

<sup>63</sup> I sin artikkel om Nietzsches forhold til ironien, begynner Ernst Behler med en rask gjennomgang av ironiens utvikling (1998:13-17). Kortversjonen er som følger: Ordet «ironi» hadde opprinnelig en vulgær betydning, med

her, er det fordi termen etter hvert er blitt viktig. Dette gjelder særlig for dekonstruksjonen, og forståelsen av Nietzsche i kjølvannet av denne. Paul De Man kaller forståelsesdilemmaet som oppstår når vi leser Nietzsches tekster nettopp for «ironi», og presiserer at han med dette mener ironi i «Schlegelsk forstand» (De Man 1979:116–17). Både De Man og Ernst Behler, som har skrevet mye om Nietzsche og ironi, gir uttrykk for at Nietzsches språksyn slik det kommer til uttrykk i retorikknotatene og «Om sannhet og løgn i utenom-moralsk forstand», gjør ironi hos Nietzsche til en nødvendighet (Behler 1998:27; De Man 1979:116). Selv unngår Nietzsche vanligvis begrepet, som etter hans smak har for mye tysk romantikk i seg (Behler 1998:17). Han holder seg til tanken om *dissimulatio* [det å skjule noe, forstille seg], som han oversetter tilbake til «maske».

Med «masken» befinner vi oss igjen i skuespillerens univers. Mens Nietzsche i det store og hele er negativ til «ironi» i sine notater, forbinder han masken med noe positivt. «alt som er dypt elsker masken», skriver han i *Hinsides godt og ondt* (KSA 5:57). Det finnes sitater som ser ut til å være i direkte konflikt med det han skriver om de «egentlige filosofene». For eksempel observerer Nietzsche i et notat fra høsten 1887, at dissimulasjon er et trekk ved maktspillet i den organiske verden: «Plantene er allerede mestere i det. De høyeste menneskene som Caesar, Napoleon [...] likeledes de høyere raser (italienere), grekerne (Odyssevs); listigheten tilhører *essensen* av menneskets opphøyelse [Erhöhung]» Notatet fortsetter kryptisk: «Skuespillerens problem. Mitt Dionysos-ideal ...» (KSA 12.550). Listighet som måten å gjennomføre sine ambisjoner på, er her plutselig ikke noe nedrig, men en fellesnevner ved alle Nietzsche beundrer.

Masken og skuespillet kan tydeligvis også være uttrykk for en virksom og skapende kraft. Sett på denne måten kan man faktisk tenke seg at Nietzsche selv er en slags Cagliostrofigur, og at følelsene som kommer frem av stilen hans er maskeringer. En slik fremgangsmåte passer godt med tanken om å prøve ut subjektive sannheter i flere varianter, i forskjellige sinnsstemninger. Melberg (2001:179) viser i sitt kapittel om Nietzsches selv-scenesettelse, at Nietzsche ikler seg masken som filolog, Wagnerianer, fri ånd, europeer, glad vitenskapsmann, overmenneske, profet, den siste filosofen og den nye filosofen, polakk,

---

konnotasjoner til bedrageriet. Aristoteles var den som begynte å se «ironi» som et raffinert virkemiddel, og herfra gikk begrepet inn i retorikken, litt forenklet sagt i betydningen av «å si én ting, og mene det motsatte». Denne betydningen holdt seg mer eller mindre frem til slutten av 1700-tallet. Den tyske romantikken (spesielt Friedrich Schlegel får mye av æren) begynte å oppfatte «ironi» som noe selvbevisst og selvreflekterende ved litteraturen. (Med Atle Kittangs ord er romantisk ironi «... det illusjonsbrudd som visse romantiske diktere bygger inn i sine verk for å markere erkjennelsen av den absolutte spalten mellom ideal og virkelighet.» (Kittang 1999:115). Søren Kierkegaard opprettholdt «ironi» som en litterær anordning til å beskrive og analysere subjektive eksistensformer med. Han splittet sin personlighet opp i pseudonymer og «masker». På dette punktet er det ifølge Ernst Behler (1998:17) at Nietzsche kommer inn.

immoralist, Antikrist og Dionysos, for å nevne noen. Den stadige omskiftningen, byttingen av roller, er nettopp det som kjennetegner skuespilleren, og Cagliostroen.

Noe entydig svar på hvordan Nietzsches bruk av følelser skal forstås, lar seg rett og slett vanskelig finne.<sup>64</sup> Denne vanskeligheten viser seg også i resepsjonshistorien. Stefan Sonderegger (1973:25) forteller at kretsen rundt Stefan George lot seg inspirere av Nietzsches *pathos*, mens kretsen rundt Thomas Mann tok opp satiren og ironien.<sup>65</sup> For Sonderegger er derimot *begge* elementene, både *pathos* og «ironi», to likeverdige komponenter i Nietzsches stil. «Det dionysiske» har noe grenseløst ved seg som fordrer et både–øg, snarere enn et enten–eller (Sonderegger 1973:26).

Det at man vanskelig kan vite hvordan tekstene skal fortolkes ser altså ut til å være et trekk ved selve stilen. Det er noe ved den som gjør det vanskelig å avgjøre akkurat hva som menes. Skal vi tro Paul de Man, kan man selvfølgelig si at dette er en egenskap ved alt språk. Hos Nietzsche blir det likevel tydeligere. Her opptrer følelser, potensielt ladede ord, overdrivelser og så videre, i en renere form enn vanlig. Nietzsches egne bøker, notater, brev samt diverse biografiske opplysninger, har ikke gjort fortolkningsspørsmålet særlig lettere med årene.

Etter hvert som følelsene blir en viktigere og viktigere del av Nietzsches stil, kommer geberdene tydeligere og tydeligere til uttrykk i tekstene. Men geberder kan misforstås. Når Nietzsche i *Ecce homo* snakker om sin egen stilkunst, forutsetter han som nevnt at det finnes ører som er verdige den *pathos* han formidler (KSA 6:304). På denne måten ser det altså ut som om han selv er klar over at potensielle misforståelser er en konsekvens av måten han skriver på. Nietzsche forsøker å kompensere for skriftens mangler, ved å gjøre språket så «gestisk» som mulig. Men enten man oppfatter disse som et uttrykk for brennende alvor eller lekende ironi, så er geberdene i bunn og grunn de samme. Når han taler slik som i det følgende analysestykket, kan han sies å stå på podiet. Om dette podiet er en scene eller en talerstol blir opp til leseren å bedømme.

---

<sup>64</sup> Det ville vært spennende å se om tilfellet Nietzsche ville bydd på problemer for stilstudier av typen Leo Spitzer gjennomførte på begynnelsen av 1900-tallet. Et av den tidlige Spitzers slagord var at det individuelle stilspråket er det biologisk nødvendige resultatet av individets sjel: «Oratio vultus animi [stilen er sjelens ansikt]» (Spitzer 1961:520). Det vanskelige spørsmålet i forhold til Nietzsche er om man skal se stilen som uttrykk for *pathos*, «ironi», eksperiment, eller kanskje til og med galskap.

<sup>65</sup> Paul de Man (1979:116) mener for øvrig at Thomas Mann misforstod hva som er ironi i «Nietzscheansk» forstand, og at han derfor feilaktig så seg selv som en av Nietzsches etterfølgere.

## Analyse av et stykke fra *Moralens genealogi*

*Moralens genealogi* kom ut i 1887, og har undertittelen *et stridsskrift*. Den består av et forord med åtte nummererte stykker, pluss tre «avhandlinger» bestående av henholdsvis 17, 25 og 28 slike. I utgangspunktet var den tenkt som et supplement til *Hinsides godt og ondt*, som kom ut året før (Schaberg 1995:149). Første avhandling, hvori vårt analysestykke befinner seg, har tittelen «‘Godt og ondt’, ‘godt og dårlig’». Denne befatter seg kort fortalt med kontrasten mellom det Nietzsche kaller «herremoral» og «slavemoral». Verdiene knyttet til «herremoralen» er for Nietzsche noe fornemt. Mennesker med slike verdier ser «godt» som det motsatte av «slett» eller «middelmådig». Motsetningsparet «godt» og «ondt» derimot er skapt av de svake. Slik Nietzsche ser det har verdiene som stammer fra sistnevnte motsetningspar seiret ved hjelp av kristendommens innflytelse gjennom to tusen år. Selv om troen på Gud har fått mindre og mindre betydning, mener Nietzsche at kristendommens verdier fortsatt er bestemmende for alle deler av menneskelivet.

Stykke nummer 7, 8 og 9 i denne avhandlingen utgjør en slags sammenhengende sekvens (KSA 5:266–70). De tar alle for seg det Nietzsche ser på som jødernes omvurdering av de gamle fornemme verdiene, og hvordan vi «moderne» har fått «de svakes» verdier i arv. Overgangene viser oss at stykkene, i motsetning til i *Menneskelig altformenneskelig*, henger tett sammen. Stykke 1.8 begynner med spørsmålet «Men dere forstår det ikke?», som er en direkte referanse til avslutningen av 1.7, hvor det fortelles at slaveoppstanden i moralen er kommet ut av syne for oss, fordi den har seiret. Stykke 1.8 slutter med konklusjonen om at Israel har triumferet på nytt og på nytt over alle fornemmere idealer. Stykke 1.9 begynner så med en direkte referanse til dette, idet en ny stemme spør: «Men hvorfor taler De stadig vekk om *fornemmere* idealer!»

De tre stykkene ser ut til å formidle hver sin «tone», hvert sitt «lune» eller hver sin sinnsstemning. Tonen i 1.7 er «forelesende», med vendinger som «Man vil allerede ha gjettet ...», «Vi så at ...», «La oss straks ta for oss ...», og så videre (KSA 5:266–67). I 1.8 forandres stemmen fra denne (riktignok verdivurderende) foreleseren, til en slags oppildnet agitator. Man kan si at den samme saken presenteres én gang til, men i et annet toneleie. I stykke 1.9 svarer en stemme som med ironiske anførselstegn kalles en «friånd». Denne innser hva som har skjedd, men selv om han er klar over tingenes tilstand, mangler han kraft og lidenskap (*pathos*) til å handle. Han har ingen ambisjoner om å *skape* de nye verdiene som trengs for å rette opp tingene. I slutten av 1.9 vender stemmen fra 1.7 og 1.8 tilbake, og latterliggjør

fritenkerens betraktende og passive holdning: «... et ærlig dyr, som han til overflod har røpet, dessuten en demokrat» (KSA 5:270).

Stykke nummer 1.8 er det som skal analyseres her. Den bakenforliggende sinnsstemningen i stykket ser ut til å være en oppflammet og lidenskapelig tilstand av *pathos*. Dette kommer til uttrykk blant annet gjennom bruken av svært mange ladete ord og uttrykk, og ved at ordene for en stor del strømmer fritt. Tekstens stemme har liksom så mye på hjertet at han ikke klarer å beherske seg. Samtidig kan man aldri være sikker på om ikke nettopp de virkemidlene som tas i bruk for å la følelsene komme til orde, er spilleriske virkemidler, tatt i bruk for å stille saken i et ironisk lys, og skape avstand, overblikk og kritisk sans hos leseren. Min oppfatning, som riktignok ikke er veldig original, er at begge holdninger er i aksjon samtidig. Følelsenes plass i Nietzsches tekster gjør at disse tekstenes iboende potensial for *pathos* så vel som for ironisk avstand, utgjør et viktig aspekt ved stilen.

Stykket strekker seg over tre sider i den opprinnelige utgaven (Nietzsche 1887:13–15). Som alle Nietzsches førsteutgaver er boken trykt med fonten *antikva*, enkle latinske bokstaver, i motsetning til den gotiske skrifttypen *fraktur*, som var det vanlige i tyskland på hans tid (Schlaffer 2007:24).<sup>66</sup> Stykket er som følger:

---

<sup>66</sup> Når Schlaffer analyserer sin passasje fra *Tilfallet Wagner* skriver han at Nietzsche bruker *antikva* for å opponere mot tidens smak. Det skal imidlertid sies at alle Nietzsches førsteutgaver er trykt med *antikva*.

## 8.

— Aber ihr versteht das nicht? Ihr habt keine Augen für Etwas, das zwei Jahrtausende gebraucht hat, um zum Siege zu kommen? ... Daran ist Nichts zum Verwundern: alle *l a n g e n* Dinge sind schwer zu sehn, zu übersehn. *D a s* aber ist das Ereigniss: aus dem Stamme jenes Baums der Rache und des Hasses, des jüdischen Hasses — des tiefsten und sublimsten, nämlich Ideale schaffenden, Werthe umschaffenden Hasses, dessen Gleichen nie auf Erden dagewesen ist — wuchs etwas ebenso Unvergleichliches heraus, eine *n e u e L i e b e*, die tiefste und sublimste aller Arten Liebe: — und aus welchem andern Stamme hätte sie auch wachsen können? ... Dass man aber ja nicht vermeine, sie sei etwa als die eigentliche Verneinung jenes Durstes nach Rache, als der Gegensatz des jüdischen Hasses emporgewachsen! Nein, das Umgekehrte ist die Wahrheit! Diese Liebe wuchs aus ihm heraus, als seine Krone, als die triumphirende, in der reinsten Helle und Sonnenfülle sich breit und breiter entfaltende Krone, welche mit demselben Drange gleichsam im Reiche des Lichts und der Höhe auf die Ziele jenes Hasses, auf Sieg, auf Beute, auf Verführung aus war, mit dem die Wurzeln jenes Hasses sich immer gründlicher und begehrllicher in Alles, was Tiefe hatte und böse war, hinunter senkten. Dieser Jesus von Nazareth, als das leibhafte Evangelium der Liebe, dieser den Armen, den Kranken, den Sündern die Seligkeit und den Sieg bringende „Erlöser“ — war er nicht gerade die Verführung in ihrer unheimlichsten und unwiderstehlichsten Form, die Verführung und der Umweg zu eben jenen *j ü d i s c h e n* Werthen und Neuerungen des Ideals? Hat Israel nicht gerade auf dem Umwege dieses „Erlösers“, dieses scheinbaren Widersachers und Auflöser Israel's, das letzte Ziel seiner sublimen Rachsucht erreicht? Gehört es nicht in die geheime schwarze Kunst einer wahrhaft *g r o s s e n* Politik der Rache, einer weitsichtigen, unterirdischen langsam-greifenden und vorausrechnenden Rache, dass Israel selber das eigentliche Werkzeug seiner Rache vor aller Welt wie etwas Todfeindliches verleugnen und an's Kreuz schlagen musste, damit „alle Welt“, nämlich alle Gegner Israel's unbedenklich gerade an diesem Köder anbeissen konnten? Und wüsste man sich andererseits, aus allem Raffinement des Geistes heraus, überhaupt noch einen *g e f ä h r l i c h e r e n* Köder auszudenken? Etwas, das an verlockender, berauschender, betäubender, verderbender Kraft jenem Symbol des „heiligen Kreuzes“ gleichkäme, jener schauerlichen Paradoxie eines „Gottes am Kreuze“, jenem Mysterium einer unausdenkbaren letzten äussersten Grausamkeit und Selbstkreuzigung Gottes *z u m H e i l e d e s M e n s c h e n*? ... Gewiss ist wenigstens, dass *sub hoc signo* Israel mit seiner Rache und Umwerthung aller Werthe bisher über alle anderen Ideale, über alle *v o r n e h m e r e n* Ideale immer wieder triumphirt hat. — — (KSA 5:268–69)<sup>67</sup>

---

<sup>67</sup> «Men dere forstår det ikke? Dere har ikke øyne for noe, som har brukt to årtusener for å nå til seier? ... Det er ikke noe å undre seg over: Alle *lange* ting er vanskelige å se, å overskue. Men *dette* er hva som skjedde: Ut fra stammen på dette hevners og hatets tre – dette jødiske hatet, som er det dypeste og mest sublime, ettersom det skaper idealer og omskaper verdier, et hat hvis like aldri har vært på jorden – vokste noe like så uforlignelig frem, en *ny kjærlighet*, den dypeste og mest sublime av all slags kjærlighet – og fra hvilken annen stamme hadde den også kunnet vokse? Man skal bare ikke forledes til å tro at den kanskje har vokst frem som den egentlige forkastelse av tørsten etter hevn og som motsetningen til det jødiske hat. Nei, det omvendte er sannheten! Kjærligheten vokste ut av hatet som dets krone, som den triumferende krone som utfolder seg stadig bredere i solens aller klareste lys, men som i lysets og det høyes rike var ute etter samme mål som hatet, etter seier, etter bytte, etter forførelse, og dét med den samme trang, hvormed dette hats røtter vokste seg stadig grundigere og begjærligere ned i alt som hadde dybde og var ondt. Denne Jesus fra Nasaret, som kjærlighetens legemliggjorte evangelium, denne «frelser», som bringer de fattige, de syke og synderne saligheten og seieren – var han ikke nettopp forførelsen i dens mest uhyggelige og mest uimotståelige form, forførelsen og omveien til nettopp de *jødiske* verdier og endringer i idealet? Har Israel ikke oppnådd det siste mål for sin sublime hevnløst nettopp ved omveien gjennom denne «frelser», gjennom denne tilsynelatende motstander og oppløser av Israel? Hører det ikke til den hemmelige sortekunst i en riktig hevners *stor-*



## Struktur

Stykket fra *Menneskelig, altformenneskelig* som ble analysert i forrige kapittel bestod av 90 ord, fordelt på tre setninger (eventuelt én stor periode), pluss overskrift. Dette stykket har 482 ord, fordelt på 13 setninger. Dermed er det relativt langt til «korttekst» å være. Det er imidlertid ikke uvanlig at et Nietzsche-stykke blir så langt som dette. Enkelte stykker er igjen dobbelt så lange som dette.

Tekstens stemme kan som nevnt minne om en talende *agitator*. Faktisk går det an å se hele stykket som en slags antikk tale i miniatyr, bestående av *innledning* (exordium), *saksfremstilling* (narratio), *bevisførsel* (argumentatio) og *avslutning* (epilog). Innledningen dannes av stykkets fem første setninger. Disse er korte, og tekstens stemme henvender seg direkte til leseren. I det midterste partiet legges saken frem. I argumentasjonsdelen utsettes så leseren for en kjede av lange retoriske spørsmål. Til slutt konkluderes det i avslutningen med at jødene har seiret.

Det hele begynner rolig: Tekstens stemme er ennå ikke oppildnet. Han har ro, og fullfører setningene sine med kontroll. Innledningen består av to spørsmål, to vennlige bemerkninger, og et signal om at saken nå skal forklares én gang for alle:

- (1) — Aber ihr versteht das nicht?
- (2) Ihr habt keine Augen für Etwas, das zwei Jahrtausende gebraucht hat, um zum Siege zu kommen? ...
- (3) Daran ist Nichts zum Verwundern:
- (4) alle l a n g e n Dinge sind schwer zu sehn, zu übersehn.
- (5) Das aber ist das Ereigniss:<sup>68</sup>

Hensikten med disse setningene ser ut til å være å bekrefte eller styrke kontakten mellom avsender og mottakere. Strengt tatt kunne hele dette partiet vært utelatt dersom målet hovedsakelig var å formidle informasjon. Stemmen vil forsikre seg om at han har leserne med

---

politikk, en vidtskuende, underjordisk, lansomt omsegripende og beregnende hevsn, at Israel over for hele verden selv måtte fornekte det egentlige verktøy for hevnen sin, som var det en dødsfiende, og slå det på korset, for at «hele verden», nemlig alle Israels motstandere, freidig kunne bite nettopp på dette åtet? Og på den annen side: ville man ut fra all åndens raffinement overhodet kunne tenke seg et *farligere* åte? Noe som med hensyn til forlokkende, berusende, bedøvende, fordervende kraft kunne måle seg med symbolet i «det hellige kors», dette skrekkelige paradoks som består i en «gud på korset», dette mysteriet, som består i Guds siste, ufattelige grusomhet og selvkorsfestelse *til menneskets frelse*? Sikkert er det i det minste, at Israel sub hoc signo med sin hevsn og omvurdering av alle verdier hittil har triumferet på nytt og på nytt over alle andre idealer, over alle *forneppure* idealer. — —» Her har jeg delvis støttet meg på Niels Henningsens danske oversettelse (Nietzsche 2004:36–37).

<sup>68</sup> For å tydeliggjøre kontrasten mellom korte og lange setninger i de forskjellige partiene, har jeg nummerert de enkelte setningene. Jeg fører opp (3) og (4) som to setninger her, selv om de også kan sees som én ytring. Som vi så i forrige kapittel mener Finke-Lecaudey (1994:83) at kolon ikke inngir lang nok pause til å «puste». Slik kunne kolonet her bundet de to små setningene sammen til én ytring (kolon erstatter således ordet *denn*). Innledningen består imidlertid overveiende av korte setninger, og er preget av kontroll. Derfor kan man tenke seg at tempoet er såpass lavt at pausen blir lang nok til å «dele ytringen i to».

seg. Den tar seg god tid til å etablere kontakt, noe tegnsetningen tyder på. Avstanden er kort mellom tegnene som signaliserer «pustepauser», det vil si spørsmålstejn, punktum, og til og med spørsmålstejn i kombinasjon med ellipsetegn. Hvis skriften er et uttrykk for geberder, kan den sistnevnte kombinasjonen kanskje sees som en slags «kunstpause», som liksom lar leseren få litt tid til å tenke. Innledningens siste setning slutter med et kolon. I god retorisk tradisjon kan man se dette som en appell til leserne om å følge ekstra godt med.<sup>69</sup>

I saksfremstillingen legges budskapet frem. Her slipper stemmen seg løs syntaktisk. Budskapets første del består av det vi må kunne kalle en periode. Formelt sett består den kanskje av to setninger, men man får følelsen av at de 55 ordene utgjør én ytring:

- (6) aus dem Stamme jenes Baums der Rache und des Hasses, des jüdischen Hasses — des tiefsten und sublimsten, nämlich Ideale schaffenden, Werthe umschaffenden Hasses, dessen Gleichen nie auf Erden dagewesen ist — wuchs etwas ebenso Unvergleichliches heraus, eine neue Liebe, die tiefste und sublimste aller Arten Liebe: — und aus welchem andern Stamme hätte sie auch wachsen können? ...

I denne delen fremstilles «det som skjedde», slik man gjorde i *narratio* i antikke taler. Men selve informasjonen som presenteres her er neppe det viktigste. Mer vesentlig er nok etableringen av en bestemt følelse og holdning i forhold til «det jødiske hatet». Roland Barthes (1998:79) forteller at *narratio* er en forberedelse til argumentasjonen, og at den beste forberedelsen er den som lykkes i å spre bevisene utover ved hjelp av usynelige såkorn. Med dette i tankene kan man si at forholdet til «det jødiske hatet» sås i første del av dette stykkets *narratio*. Bruken av superlativer og ladede ord støtter det at holdningen til «det jødiske hatet» er det viktige. Hvis fokuset utelukkende hadde vært periodens referensielle funksjon, kunne den vært formulert så enkelt som: «aus dem Stamme des jüdischen Hasses, wuchs eine neue Liebe heraus.» I stedet har Nietzsche valgt å bygge ut setningsleddene til lange substantivfraser, og dette gjør partiet følelsesladet snarere enn nøkternt og informativt.

Tankebanen i perioden skapes tilsynelatende idet stemmen taler. Tegnsetningen ser ut til å uttrykke det vi kunne kalle improvisatoriske gester. Vi kan forestille oss at stemmen, etter setningen «Das aber ist das Ereigniss,» begynner med en hensikt om å formidle informasjon. Tankestreken etter «des jüdisches Hasses» signaliserer imidlertid et omslag. Tekstens stemme synes å «spore av» idet disse ordene ytres. Setningen tar en ny retning. «Det jødiske hatet» har vekket noe i tekstens stemme, som skaper et behov for å utbrodere dette. Setningens

---

<sup>69</sup> Roland Barthes (1998 75–76) skriver følgende: «I exordium må oratoren engasjere seg med forsiktighet, reservasjon, måtehold; i epilogen behøver han ikke lenger beherske seg, han engasjerer seg fullt ut, setter i scene alle det store, patetiske spillets ressurser.» Noe lignende ser ut til å være tilfelle i vårt stykke.

fremdrift settes dermed på vent, og en ny tankestrek tas i etterhvert i bruk for å komme tilbake på sporet. Kolonet etter «aller Arten Liebe» kan tyde på at det som i utgangspunktet skal komme er en utdypning av denne kjærligheten. Stemmen har imidlertid ikke klart å slippe tanken på «det jødiske hatet». Derfor får vi en ny tankestrek etter kolonet, og en ny avsporing: «: — und aus welchem andern Stamme hätte sie auch wachsen können? ...» Så får vi en «ettertankens stillhet» representert ved tre prikker, som Nietzsche faktisk kaller kaller «tre spørsmålstejn» (KSA 5:335).<sup>70</sup> Det ser ut som om Nietzsches «geberder» kommer til uttrykk, gjennom setningens lengde, dens konstruksjon (utdypninger i form av apposisjoner som tilsynelatende kommer som en følge av assosiasjoner), og ved hjelp av tegnsetningen. Alt dette kan sies å vekke forestillinger om en person hvis følelser bestemmer hvordan han ordlegger og beveger seg. Ett nøkkelord, «Hasses», utdypes til «jüdischen Hasses», og dette utdypes igjen til «des tiefsten und sublimsten ...», og så videre.

Utbyggingen av «det jødiske hatet» til en lang substantivfrase som dette kalles *perissoligi*,<sup>71</sup> og er ifølge Nietzsche en form for pleonasme<sup>72</sup> (KGW 2.4:450). Figuren er ifølge hans retorikknotater effektiv når man vil ha sjelen til å dvele litt lenger ved det fremstilte momentet. At Nietzsche vil la leserne dvele ved «det jødiske hatet» er forståelig, siden effekten av den overraskende vendingen i neste setning avhenger av at dette hatet er tilstrekkelig etablert som noe forkastelig. Med normal opplesningshastighet vil leseren dvele ved «det jødiske hatet» i 8–10 sekunder.

Interessant for oss er det at pleonasmer formidler lidenskapelige tilstander like godt som ironi. Uttrykket «en ridende rytter til hest» tjener som eksempel i ungdomsskolen på hvordan overdrivelser lett blir latterlige. På den annen side heter det også at munnen taler det hjertet er fullt av (Mat. 12,34). Hvis god stil for Nietzsche er stil som ved hjelp av tegn formidler sinnstemninger, og hvis tilstanden som skal formidles er engasjert og lidenskapelig, er pleonasmer svært nyttige virkemidler.

Hvis meningen ikke utelukkende er å formidle en bestemt holdning man vil overføre til leserne, er pleonasmen også et ypperlig virkemiddel *fordi* det evner å fremstille nærhet og avstand samtidig. Stykket får flere dimensjoner, uten at den ene nødvendigvis nøytraliserer den andre. En åpenbar ironisk tolkning vil være at teksten er en slags harselas med

---

<sup>70</sup> I *Moralens genealogis* andre avhandling avslutter han et tekststykke med tre prikker, og begynner neste stykket med «Jeg slutter med tre spørsmålstejn, man ser det vel».

<sup>71</sup> «Gr. *perissologia*: 'overflødig tale', av *perissós*, 'overdreven, for stor', og *lógos* 'tale'.» (Eide 2004:108). Ifølge Eide brukes begrepet negativt, om en mislykket perifrase). I Nietzsches retorikknotater brukes imidlertid begrepet mer positivt (KGW 2.4:450–51).

<sup>72</sup> «Gr. *pleonasmós* 'overflod' [...] P. kan være både en figur og en språkfeil [...] men 'p er en 'dyd' (*virtus*) når den [...]forsterker eller anskueliggjør meningen' ...» (Eide 2004:110)

antisemitter. Ved å overgå enkelte 1880-talls raseteoretikere i smakløse formuleringer, kan den overdrevne stilen sees på som spottende. Vi vet at det sirkulerte en mengde antisemittiske propagandaskrifter i Tyskland og Østerrike på Nietzsches tid. Jødernes enorme hat hadde vært en kjensgjerning siden Tacitus, og mye tyder på at antisemittisk sjargong var del av en slags kulturell kode i tyskspråklige miljøer på slutten av 1800-tallet (Volkov 2006:116).<sup>73</sup> Nietzsche hadde svært lite til overs for antisemittisk ideologi, og stykket kan leses som en hån av denne.<sup>74</sup>

Men det ligger også åpenbart elementer av ekte alvor og *pathos* her. Resultatet av «det jødiske hatet», nemlig det Nietzsche ser på som jødernes omvurdering av de fornemme verdiene, er det han vier store deler av sitt liv til å kjempe mot. *Moralens genealogi* er et «stridsskrift», og det er liten tvil om at fienden er slaveoppstanden i moralen. De siste årene ønsker han seg en «omvurdering av alle verdier». Dermed er det fullt mulig å lese stykket som uttrykk for noe som bunner ut i absolutt ektefølt *pathos*. En slik lesning støttes også av at det er den beregnende og erkjennende «frianden» i stykke 1.9 som latterliggjøres for sin kalde og rasjonelle holdning – ikke den brennende taleren for sin lidenskap.

I de to neste setningene tar tingene en uventet vending. Det viser seg plutselig at tekstens hovedinteresse ikke først og fremst er «det jødiske hatet». Stemmen «bryter inn» i sin egen saksfremstilling med to innskutte, relativt korte ytringer:

- (7) Dass man aber ja nicht vermeine, sie sei etwa als die eigentliche Verneinung jenes Durstes nach Rache, als der Gegensatz des jüdischen Hasses emporgewachsen!
- (8) Nein, das Umgekehrte ist die Wahrheit!

Den antisemittiske sjargongen fra forrige periode viser seg nå å være en slags «felle». Det som oppfattes som *motsetningen* til alt jødisk (det kristne, ariske og tyske), er ikke bare født ut av «det jødiske hatet». Det er faktisk selve *fullbyrdelsen* av det. De som tror seg å være hevet over jødene, befinner seg isteden *under* jødene, de er jødernes redskaper og fremmer

---

<sup>73</sup> Tacitus skriver i *Historier*, 5.5: «... jødene er faste i sin lojalitet overfor hverandre, og alltid innstilt på medfølelse. Overfor alle andre folkeslag føler de derimot kun hat og fiendskap.» («... et quia apud ipsos fides obstinata, misericordia in promptu, sed adversus omnis alios hostile odium.») (Tacitus 1962:180–82)

<sup>74</sup> Et godt eksempel er et brev fra Nietzsche til antisemitten Theodor Fritsch 29. mars 1887, bare noen måneder før *Moralens genealogi* ble skrevet ned: «Jeg returnerer hermed de tre oversendte numrene av Deres korrespondanseskriver. Jeg taker Dem for fortroligheten, som har gitt meg anledning til å kaste et blikk på det prinsipp-virvaret som ligger til grunn for denne underlige bevegelsen. Likevel ber jeg om at De i fremtiden ikke fortsetter med å sende meg disse skriftene: I siste omgang frykter jeg for min tålmodighet. Tro meg: Disse irriterende dillettantenes avskyelige 'lyst-til-å-ha-et-ord-med-i-laget' over rasenes og menneskenes verdi, denne underkastelsen ovenfor 'autoriteter', som sindige ånder forkaster med kald forakt [...], disse vedvarende, absurde forfalskningene og rasjonaliseringene av de vage begreper 'germansk', 'semittisk', 'arisk', 'kristelig', 'tysk' – det hele kunne i det lange løp gjøre meg alvorlig sint, og bringe meg ut av den ironiske velviljen som jeg hittil har sett på nåtidige tyskeres dydige inklinasjoner og fariseismer med. – Og i siste omgang, hva tror De jeg føler når navnet Zarathustra tas i munnen av antisemitter?» (*KGB* 3.5:51)

med sine verdier jødernes moral. Igjen ser vi det potensielt spottende elementet. Men igjen er også budskapet som legges frem mer alvorlig enn nesten noe annet for Nietzsche. Hans mål er ikke først og fremst å harselere med antisemitter. Det han vil er nok heller å vekke potensielle åndsfrender til bevissthet om hvor deres egne verdier stammer fra. Det ser ut som om tekstens innledende spørsmål, «aber ihr versteht das nicht?», er dypt ironisk og dypt alvorlig på samme tid, alt etter hvilke ører som hører. Dette «ihr» kan være den vanlige tysker med antisemittiske tilbøyeligheter, og for disse er spørsmålet spottende. For potensielle åndsfrender som Nietzsche vil vekke, derimot, er samme spørsmål uttrykk for det høyeste alvor.

Saksfremstillingen gjenopptas nå, og fullføres med stykkets lengste periode, bestående av 70 ord. Tekstens stemme har kommet alle eventuelle misforståelser og innvendinger i forkjøpet med en slags prokatalapse.<sup>75</sup> Den kan nå gjenoppta den energiske utlegningen av kristendommens historiske fremvekst, med samme tonefall og samme syntaktiske struktur som «det jødiske hatet» ble gjort rede for med. Det viser seg at uansett av hva slags karakter «det jødiske hatet» er, så er kristendommen ikke bare like nedrig, den er mye verre. Kristendommen, og dermed også de moderne verdiene, er «det jødiske hatet» i sin fullendte form. Tekstens stemme forsvinner nå inn i bakgrunnen. «Saken selv» trer i forgrunnen, i takt med at setningslengden øker:

- (9) Diese Liebe wuchs aus ihm heraus, als seine Krone, als die triumphierende, in der reinsten Helle und Sonnenfülle sich breit und breiter entfaltende Krone, welche mit demselben Drange gleichsam im Reiche des Lichts und der Höhe auf die Ziele jenes Hasses, auf Sieg, auf Beute, auf Verführung aus war, mit dem die Wurzeln jenes Hasses sich immer gründlicher und begehrllicher in Alles, was Tiefe hatte und böse war, hinunter senkten.

Hele denne perioden er en utmaling av den kristne «kjærligheten», beskrevet i samme overdrevne sjargong som «det jødiske hatet». Det er verdt å merke seg at setningen som tok for seg «det jødiske hatet» var svært lang og omfattende (55 ord), men at setningen om «den nye kjærligheten» strekker seg enda lengre, og er enda mer omfattende (70 ord).

Teksten går nå over i argumentasjonsdelen. Denne utgjør over 40 prosent av tekstmassen, og består av en kjede på fire retoriske spørsmål. Følelsenes betydning i dette stykket kommer til uttrykk blant annet gjennom de ladede ordene, og de retoriske spørsmålenes syntaktiske struktur. Disse skyller over leseren som en flodbølge. Igjen er tonen

---

<sup>75</sup> «Gr. *prokatálēpsis* 'foregripelse', av *pro* 'på forhånd' og *katalambánein* 'gripe' ...» *Prokatalapse* betegner det at taleren nøytraliserer motstanderens (potensielle) argumenter ved å komme dem i forkjøpet (Eide 2004 114–15).

såpass overdreven at det er vanskelig å bestemme om det vi leser er stilisert overdrivelse eller ramme alvor:

- (10) Dieser Jesus von Nazareth, als das leibhafte Evangelium der Liebe, dieser den Armen, den Kranken, den Sündern die Seligkeit und den Sieg bringende „Erlöser“ — war er nicht gerade die Verführung in ihrer unheimlichsten und unwiderstehlichsten Form, die Verführung und der Umweg zu eben jenen j ü d i s c h e n Werthen und Neuerungen des Ideals?
- (11) Hat Israel nicht gerade auf dem Umwege dieses „Erlösers“, dieses scheinbaren Widersachers und Auflöser Israel's, das letzte Ziel seiner sublimen Rachsucht erreicht?
- (12) Gehört es nicht in die geheime schwarze Kunst einer wahrhaft g r o s s e n Politik der Rache, einer weitsichtigen, unterirdischen langsam-greifenden und vorausrechnenden Rache, dass Israel selber das eigentliche Werkzeug seiner Rache vor aller Welt wie etwas Todfeindliches verleugnen und an's Kreuz schlagen musste, damit „alle Welt“, nämlich alle Gegner Israel's unbedenklich gerade an diesem Köder anbeissen konnten?
- (13) Und wüsste man sich andererseits, aus allem Raffinement des Geistes heraus, überhaupt noch einen g e f ä h r l i c h e r e n Köder auszudenken? Etwas, das an verlockender, berauschender, betäubender, verderbender Kraft jenem Symbol des „heiligen Kreuzes“ gleichkäme, jener schauerlichen Paradoxie eines „Gottes am Kreuze“, jenem Mysterium einer unausdenkbaren letzten äussersten Grausamkeit und Selbstkreuzigung Gottes z u m H e i l e d e s M e n s c h e n ? ...

De fire retoriske spørsmålene kunne med letthet vært redusert til to. Var ikke Kristus egentlig omveien til de jødiske verdier? Og, hvis jødene skulle forsøke seg på noe virkelig utspekulert, ville ikke det å benytte seg av en «dobbelagent» være det mest listige? Hele argumentasjonsdelen ligner den retoriske figuren *distributio*, som ifølge Andersen (2004:76) ofte benyttes for å utmale elendighet. To spørsmål utvides til fire, noe som gir inntrykk av at argumentene er flere. I tillegg bidrar de mange og dramatiske ordene til å anskueliggjøre det angitte handlingsforløpet. Hvis leseren ser det hele for seg, er han mer tilbøyelig til å akseptere at det er sant.

Følelsenes betydning for argumentasjonen kan også sees indirekte, gjennom hvor liten rolle logiske argumenter spiller i dette stykket. At Jesus Kristus skulle være en formidler av jødiske verdier er én ting. At jødene gjennom flere tusen år skulle utgjøre en homogen enhet med én vilje, og at den historiske Kristus skulle være jødernes planlagte hevn, er selvfølgelig absurd. Stykkets *resonnement* gir kun mening for den som er i affekt (for ører som er verdig et slikt *pathos*). På tross av den skjøre logikken her, får de retoriske spørsmålene det hele til å høres rimelig ut ved første gjennomlesning. Dette er fordi argumentene står sammen i en klynge, og dermed gjør hverandre sterkere. I tillegg til de retoriske spørsmålenes antall, kommer også deres *lengde*. Vi hypnotiseres av periodenes lengde og rytme. Lange kjeder av

ord gir nemlig mottakerne liten tid til å tenke selv. Skrivetreneren Aage Rognsaa (2004:129) forteller at perioder på mer enn 25 ord overbelaster korttidsminnet. Riktig nok har han ingen kildehenvisning på dette, men poenget hans er klart nok. De retoriske spørsmålene i dette stykket består av 50, 22, 55 og 52 ord. Ordene her er så mange, så sterke og så bastante, at det er vanskelig ikke å la seg påvirke.

Epilogen oppsummerer stykkets budskap: «Slavemoralen» har seiret ved hjelp av Kristus og kristendommen:

(14) Gewiss ist wenigstens, dass sub hoc signo Israel mit seiner Rache und Umwerthung aller Werthe bisher über alle anderen Ideale, über alle v o r n e h m e r e n Ideale immer wieder triumphirt hat. — —

Ordet «wenigstens» er selvfølgelig et retorisk knep. Man får inntrykk av at stemmen modererer seg i forhold til alle de indirekte påstandene den har fremsatt i de retoriske spørsmålene. «Konklusjonen er det i alle fall ingen tvil om». Uttrykket *sub hoc signo* (under dette tegnet) brukes som et adverb, og spiller på «*in hoc signo vinces*» (ved dette tegnet [=korset] skal du seire), som keiser Konstantin skal ha sett på himmelen. Jødene har seiret ved tilsynelatende å gi tapt for kristendommen og dens verdier, som de i realiteten selv har plantet.

## Ordvalg og språklige bilder

Det er vanskelig å overse mengden av ladede ord i dette stykket. Kanskje er nettopp ordbruken det som aller best gjenspeiler hva slags stemning som formidles. Nietzsche ser også på ordvalgene som uttrykk for geberder (KSA 10:38). Mens stykket fra *Menneskelig, altformenneskelig* i forrige kapittel nærmest var fri for ladede ord, florerer det her av slike. «Hass», «Liebe», «Rache» og «Kreuz» er nøkkelord. De to første alene spenner nesten over hele det menneskelige følelsesregisteret. Adjektivene er ofte superlativer som «tiefste» og «sublimste». I tillegg preges stykkets generelle tone av uttrykk som «... dessen Gleichen nie auf Erden dagewesen ist ...», og «... unausdenkbaren letzten äussersten Grausamkeit und Selbstkreuzigung Gottes *zum Heile des Menschen?*». Substantivprosenten i forrige stykke var 18 %. I dette stykket er den så høy som 25 %, mye på grunn av den «utmalende» stilen. Til gjengjeld er verbprosenten så lav som 8,5 %, mens denne ordklassen utgjorde 14,5 % i stykket fra forrige kapittel. Beskrivelsene dominerer dette stykket, og ordene som benyttes er ment for å vekke følelser.

Bruken av *hyperbeler* er kanskje det trekket ved Nietzsches stil som oftest nevnes av kommentatorene. Dette er ikke overraskende. Vitenskapelige eller filosofiske tekster krever som vi har vært inne på vanligvis et «nøytralt» språk. Dermed blir overdrivelsen svært lett å få øye på i en tekst som gjør krav på å være begge deler. I *den høye stilen*, en av antikkens tre talestiler, var hyperbelen et middel til intensitet og *pathos* (Eide 2004:76). Ellers har den ifølge Eide sin plass særlig i komisk eller burlesk og folkelig stil. Hyperbelen har altså, som *pleonasmen*, et slags latent potensial både for det lave og det opphøyde, og – uten nødvendigvis å sette likhetstegn mellom disse parene – det ironiske og det lidenskapelige.

Når «den nye kjærligheten» beskrives som den «dypeste [mest altomfattende] og mest sublimе [opphøyde] kjærligheten», er denne i utgangspunktet motstykket til jødernes hat – det dypeste og mest sublimе hatet. Siden kjærligheten i dette tilfellet er Jesus Kristus, er det ikke urimelig å omtale den i superlative ordelag. De samme ordene settes derimot i et helt annet lys når det blir klart at det slett ikke er noen *motsetning* mellom hatet og kjærligheten. Ordene «dyp» og «sublim» i uttrykket «den dypeste og mest sublimе av all slags kjærlighet», får plutselig betydningen *underjordisk* og *utspekulert*. Det blir klart at vi har å gjøre med en underjordisk og utspekulert form for kjærlighet. Sublim kan brukes om noe usammenlignbart, noe som ikke kan måles, regnes ut eller etterlignes. Det er i sin utspekulerthet at en underjordisk kjærlighet omvurderer verdiene våre: «ville man ut fra all åndens raffinement overhodet kunne tenke seg et *farligere* åte?», spør Nietzsche.

Tekstens *pathos* skapes også ved at ladete ord og uttrykk opptrer i par: «... tiefsten und sublimsten ...», «... Rache und Umwerthung aller Werthe ...», «... Reinsten Helle und Sonnenfülle ...». Noen ganger settes til og med tre slike uttrykk etter hverandre: «... auf Sieg, auf Beute, auf Verführung ...», eller fire: «... weitsichtigen, unterirdischen, langsam-greifenden und vorausrechnenden Rache ...»

To motiver er gjennomgående i stykket. Hevnmotivet går som en rød tråd gjennom hele teksten, og plantemetaforen er svært viktig for å anskueliggjøre saksfremstillingen. Allerede i innledningen sier tekstens stemme at alle *lange* ting er vanskelige å overskue. Når det så tas fatt på saksfremstillingen, viser det seg at den lange tingen han snakker om er et tre. Dette er «det jødiske hatets» tre, og her forenes hevnmotivet med plantemotivet. Treet vokser seg stort og ikke minst *langt*. Mange av tekstens ord bidrar til å skape en slags loddrett akse. Ord som «tiefsten», «Wurzeln» «gründlicher» og «Tiefe» står i kontrast til «sublimsten», «Reiche des Lichts», «reinsten Helle und Sonnenfülle», og «breiter entfaltende Krone».



Verbene som brukes i redegjørelsen er også hentet fra planteriket: «emporwachsen [vokse i været]» og «herauswachsen [vokse ut av]».

Nietzsche skriver som nevnt at plantene er mestre i forstillelse. I lys av dette ser plantemetaforen ut til å være valgt med omhu. Jødene tar makten «sub hoc signo», ved å forstille seg, ved å spille skuespill, ved å late som om de er beseiret. Dissimulasjon kjennetegner ikke bare planteriket, men alt som har ambisjoner. Listigheten tilhører som vi husker *essensen* av menneskets opphøyelse. Kjærligheten, Kristus eller kristendommen vokser ut av «det jødiske hatets» tre som dets krone. Denne kronen brer seg ut i solens aller klareste lys. Ordet «krone» betegner toppen av et tre, men henspiller åpenbart også på Jesus som jødernes konge. Verbet «herauswachsen» kan også sikte til treet så vel som til Jesusskikkelsen. Det kan oversettes med «vokse ut av», og brukes for å betegne at noe fysisk vokser ut fra noe annet. I tillegg kan det benyttes i metaforisk forstand, som når et barn har blitt for stort for sine klær. Jesus og kristendommen «vokser ut av» jødernes lille sekt, og erobrer verden, idet treet brer seg «triumferende» (erobrende) utover Europa.

## Rytme og klang

Klangen og rytmen bidrar til å tydeliggjøre hvilke ord som skal heves ut, og i neste instans hvilke ord leseren reagerer på. Også rytme og klang er gester for Nietzsche. Tempoet og rytmene i en tekst kan for eksempel angi om det som formidles er sagt på en følelsesladet måte eller ikke. Siden stykke 1.8 i *Moralens genealogi* er vesentlig lengre enn de som analyseres i de to andre kapitlene, nøyer vi oss her med å se på et lite utdrag. Utdraget er saksfremstillingens første del, hvor «det jødiske» hatets omfang etableres.

aus dem Stamme jenes Baums der Rache und des Hasses, des jüdischen Hasses — des tiefsten und sublimsten, nämlich Ideale schaffenden, Werthe umschaffenden Hasses, dessen Gleichen nie auf Erden dagewesen ist — wuchs etwas ebenso Unvergleichliches heraus, eine n e u e L i e b e , die tiefste und sublimste aller Arten Liebe: — und aus welchem andern Stamme hätte sie auch wachsen können? ...

Den naturlige trykkfordelingen betoner substantivene «Stamme», «Baums», «Rache» og «Hasses». Disse substantivene knyttes også sammen fordi de alle har en form for a-klang som bærende lyd («au» regnes her som a-klang). Faktisk består hele partiet frem til «– des tiefsten und sublimsten ...», nesten utelukkende av a- og e-lyder. To unntak er «u» i «und», og «ü» i ordet «jüdischen»: «**aus dem Stamme jenes Baums der Rache und des Hasses, des jüdischen Hasses**». Ordet «und» er ubetont, noe som gjør at lyden ikke kommer skikkelig frem.

«Jüdischen», derimot, skiller seg ut som det ordet stemmen legger aller mest vekt på i begynnelsen. Ordet heves ut fordi det har den eneste trykktunge stavelsen med avvikende klang. Utheving av nøkkelord ved hjelp av rytme og klang er et av grepene Nietzsche benytter seg aller mest av.

Klanglig sett, betones ordet «jüdischen» ytterligere, fordi dette også gir oss den første lange vokalen siden diftongen i «Baums». I tillegg skaper ordet «jenes» en forventning, som først innfris nettopp med ordet «jüdischen». Konsonanten «j» dukker opp med «jenes» idet behovet skapes, og kommer igjen idet forventningen oppfylles med «jüdischen». Ordets grammatiske plassering, dets klang, og konsonantfellesskapet med «jenes», alt dette er ting som bidrar til at ordet «jüdisch» kommer tydelig frem. Dette indikerer igjen at periodens formål er å så et korn i form av å etablere «det jødiske hatets» omfang. Ordene som brukes for å skape følelser er rettet inn mot ordet «jødisk». Hvis selve ordet i seg selv ikke ga assosiasjoner nok til å vekke følelser, får det god hjelp av ordene rundt.

Det neste leddet innledes av en tankestrek. Som vi har sett kan dette signalisere at stemmen stopper litt opp, og plutselig avviker fra den opprinnelige tankebanen for å dvele ved dette «jødiske hatet». Tilsynelatende mimes her en slags improvisasjon, men overgangen er kunstferdig utformet. Leddene bindes sammen ved hjelp av lydlikhet: «... Hasses — de ...». Ordene «tiefsten» og «sublimsten» er også svært lydlike. Begge har lang «i» som bærende vokal, og begge slutter med samme konsonantkombinasjon, «-sten» (e-lyden er stum, siden den er ubetont, og har en «n» rett etter seg). Midt mellom disse to ordene står to ubetonte u-vokaler.

Det neste leddet forklarer hva som menes med «dypest og mest sublimt». Igjen forbinder lyden to ord på hver sin side av kommaet: «n» er siste bokstav i «sublimsten» og første bokstav i det neste ordet, «nämlich». Resultatet er at disse to bokstavene smelter sammen til én, og de to ordene blir hørende ut som ett: «sublimstenämlich». Dermed gir kommaet i praksis ikke noen merkbar pause, og beskrivelsen av «det jødiske hatet» fortsetter som en strøm av ord. At komma noen ganger ser ut til å signalisere en pause, og andre ganger ikke, er et problem man ofte møter når man forsøker å finne rytmen i Nietzsches stykker. Mitt inntrykk er at tempoet til syvende og sist er bestemmende. Er tempoet lavt, deler komma de forskjellige ytringene inn i tydelig adskilte rytmiske enheter. Er tempoet derimot høyt, forsvinner dets «lydlige» effekt. I vårt tilfelle er det rimelig å tenke seg at tempoet er relativt høyt, både på grunn av de ladede ordene, og fordi perioden består av så mange ord at man rett og slett er avhengig av et visst tempo for å kunne fullføre i ett eneste «pust».

Rytmen i dette partiets første setning har relativt store fortetninger av trykketunge stavelser: «aus dem Stamme jenes Baums der Rache und des Hasses, des jüdischen Hasses ...» xxXx(x)xXxXxxxXx,xXxxXx.<sup>76</sup> Deretter blir partiet roligere et lite øyeblikk, både ved hjelp av ordenes lange vokaler, og fordi det blir større avstand mellom de tunge stavelserne: «— des tiefsten und sublimsten, nämlich Ide...» xXxxxXx,xxxx. Vi kjenner at vi snart behøver en trykketung stavelse. Denne får vi med «Ideale». Nå inneledes et parti hvor rytmen igjen blir heftigere: «... ale schaffenden, Werthe umschaffenden Hasses, dessen ...» XxXxxXxXxxxXx,xx. Igjen har vi å gjøre med en del som utelukkende preges av a- og e-lyder, med unntak av én lyd, «um». Igjen forbindes to ledd ved hjelp av klanglighet. Ordet «dessen» har to trykklette e-lyder, og konsonanten -s, og speiler ordet «Hasses»: «... Hasses, dessen ...». Etter «dessen», får vi nå kombinasjonen tung–lett tre ganger på rad: «... gleichen nie auf Erden ...» XxXxXx. De to første stavelserne i «... dagewesen ist –» Xxxxx, slutter seg til dette mønsteret, men har ytterligere tre lette stavelser. De tre lette stavelserne utgjør preposisjonalfrasens slutt, men skaper samtidig et behov og en forventning om en ny trykketung stavelse. Tankestreken som står sist, varsler en retningsforandring i tankebanen. Verbalet kommer nå inn, og vi får igjen fremdrift i setningen.

Enstavelsesordet «wuchs», sørger for denne fremdriften, og fullføres med ordet «heraus». Rytmen er litt roligere mellom disse to ordene: «— wuchs etwas ebenso Unvergleichliches heraus, ...» XxxXxxxxXxxxX. Straks begynner den å stige igjen. Heller ikke her ser kommaet ut til å få noen effekt i praksis, og setningen fortsetter umiddelbart med: «... eine n e u e L i e b e, die tiefste und sublimste aller Arten Liebe:» xxXxXx,xXxxxXxXxXxXx. Kombinasjonen *tung–lett*, som gjentas to ganger i « n e u e L i e b e », forsterkes og fordobles i slutten av denne frasen: «[sub]limste aller Arten Liebe» [x]XxXxXxXx. Tekstens stemme banker inn budskapet. Dermed kan man se en stigning fra «Etwas ebenso unvergleichliches, til « ...n e u e L i e b e... », og til «... tiefste und sublimste aller Arten Liebe:». Stigningen utgjøres ikke bare av at ordene går fra noe bestemt til noe beskrivende, og over til noe ekstremt. Stigningen skjer også rent rytmisk. At uttrykket «n e u e L i e b e » står i sperret skrift, gir det mer vekt, noe som igjen kan sies å gjøre intensiteten i «aller Arten Liebe» enda mer merkbar.

Ser vi på kolonet etter ordet «Liebe» som uttrykk for en slags gestus, så skaper det som nevnt i utgangspunktet forventninger om en tilføyende kommentar. I stedet for denne kommentaren kommer en tankestrek, og dette virker som et uttrykk for en ny og

---

<sup>76</sup> Det er for meg å se et åpent spørsmål om ordet «jenes» er trykketung i dette tilfellet. For mitt øre virker det halvveis trykketung.

«improvisert» bevegelse. Ordenes og rytmens sterke og heftige karakter gjør at stemmen lar seg rive med dit følelsene tar ham. Han har ikke lenger kontroll over sin egen setning, og glir «ubevisst» tilbake til «det jødiske hatet» med en siste bemerkning: «: — und aus welchem andern Stamme hätte sie auch wachsen können? ...» xxXxXxXxxxxXXxxx.

Uttrykket «welchem andern Stamme» XxXxXx, speiler rytmen i «aller Arten Liebe» XxXxXx fra forrige ledd. Slik forbindes «kjærligheten» og «det jødiske hatets tre», også ved hjelp av rytmen. I begge uttrykkene har også to av tre trykktunge stavelser med «a» som bærende vokal: «**aller Arten Liebe**», og «**welchem andern Stamme**». Dette bidrar vel også til å gjøre forbindelsen mellom de to tettere.

Dette stykket er etter mitt syn et godt eksempel på hvordan det å skape en følelse eller sinnsstemning kan styre utformingen i et stykke av Nietzsche. Jeg tror som sagt det er gjort med virkningen for øyet. Om leseren er ment å la seg bevege og sette i den rette sinnsstemningen, eller om Nietzsche ved å overdrive inviterer til refleksjon lar seg som nevnt vanskelig bestemme med sikkerhet. Det som imidlertid virker opplagt er at teksten er skrevet av en svært språkbevisst forfatter. Selv om vi har å gjøre med en verdiladet tekst hvor følelser kommer til uttrykk, er ikke dette automatskrift. Til slutt kan vi se to korte eksempler hvor dette blir tydelig.

Midt i stykkets saksfremstilling (setning nummer syv) snur stemmen om, og gjør oppmerksom på at kjærligheten slett ikke er hatets *motsetning*. Begynnelsen av denne setningen deler seg inn i klare «klanggrupper»: «**Dass man aber ja nicht vermeine, sie sei etwa als die eigentliche Verneinung jenes Durstes nach Rache ...**» Her ser man tydelig at forskjellige deler av ytringen preges av forskjellige klanglyder. Dette er i det hele tatt svært typisk for Nietzsches prosastil. Vanligvis er han svært påpasselig med ikke å tre inn i poesien sfære. Her går han ganske nært. Det andre stedet hvor man ser at Nietzsche har kontroll, er i innledningen. De fem første setningene begynner med like lyder, i forskjellige kombinasjoner «— **Aber ihr ...**», « **Ihr habt ...**», «**Daran ist Nichts ...**», «**alle l a n g e n Dinge ...**», «**D a s aber ist ...**». I dette partiet må vi imidlertid regne med at Nietzsches «gester» skal vise at han har kontroll, så at innledningen er kunstferdig utformet er ingen overraskelse.

Som oppsummering kan vi si at Nietzsche med struktur, syntaks, ordvalg, klang og rytme viser frem gester. Dette gjør teksten svært uttrykksfull. Det analysen derimot ikke kan vise, er i hvor stor grad dette er uttrykk for *pathos*, og i hvor stor grad det er stilisert skuespill. Det virker imidlertid opplagt at forfatteren har vært svært bevisst i sin utforming. *Ren pathos* er det derfor ikke snakk om. Hva slags virkning han vil ha på leserne med en slik «tale»,

unndrar seg et klart svar. Er den ment for å riste potensielle ånder opp av søvnen, eller er den en funksjon av Nietzsches kunnskapskritikk, og oppfordring til å tvile? Den overdrevne agitator-tonen gjør det vanskelig å vurdere. Uansett hvilken virkning man mener Nietzsche er ute etter, så virker det opplagt at følelsene er av betydning for stilen hans.



## 4 Ethos

### Anseelse som overbeviser

Å bruke sin *ethos*<sup>77</sup> for å oppnå noe, er en legitim virksomhet for Nietzsche. Antikken virker som et godt utgangspunkt for å forstå hvorfor. Ordet «bevismiddel» i retorisk forstand kommer av det greske ordet *pistis*, som betyr «tro» eller «tillit (til noe eller noen)» (Liddell og Scott: 641). Ifølge Øivind Andersen (2004:33) kan begrepet også brukes når noen stiller en garanti, eller borger for noe. I vår tid forbinder vi ordet «bevis» med noe ubestridelig. I Aristoteles' betydning av ordet, har begrepet mer med sannsynlighet å gjøre. Noe er sannsynligvis slik og slik, fordi noe eller noen «borger for det». Dette «noe eller noen» kan være argumentene selv, følelsene, eller ikke minst en person det er verdt å høre på.

Måten Aristoteles behandler *vitnene* på, er i vår sammenheng interessant lesning. Han deler dem inn i to grupper, «de nyere» og «de gamle» (Aristoteles 2006:94). Sistnevnte gruppe består av dikterne og andre velkjente personer, hvis vurderinger alle kjenner. Hvor forskjellig antikkens syn på «bevis» er fra vårt eget, kan man se ut fra hvordan vitneutsagn ble vurdert. For det antikke menneske kunne et sitat av Homer, eller noen vers fra Solons elegier, i teorien være et sterkere argument enn et øyenvitnes utsagn. De gamle vitnene er ifølge Aristoteles de mest pålitelige, siden de ikke kan bestikkes (Aristoteles 2006:95). Det viktigste overbevisningsmomentet ligger imidlertid verken i «de gamles» manglende egeninteresse, eller i utsagnenes evige visdom alene. Beviskraften ligger i at man har tillit til disse vitnenes person.

Kvaliteten på litteratur og filosofi lar seg vanskelig måle. Man kan argumentere og overbevise, men synet som seirer i dag, kan være en foreldet sannhet i morgen. Humanistisk vitenskap baserer seg på argumentasjon, og ideelt sett vinner de beste og mest saklige argumentene frem. I praksis spiller det likevel ofte en rolle *hvem som snakker*. Dette *hvem* ser ut til å være ekstra viktig i den sene Nietzsches tilfelle – spesielt etter at han har kommet på det rene med at logiske bevis er løgner, og ikke tror på noen nøytral posisjon å se verden fra. Nietzsche gjør sin filosofi mer virksom ved å bygge sin *ethos*. Dette kan i neste omgang sies å prege hans skrivemåte.

Kapittelets analysestykke er hentet fra *Avgudenes ragnarok*, som kom ut i løpet av Nietzsches aller siste aktive år. Tonen i stykket kan beskrives som personlig eller

---

<sup>77</sup> «Gr. *Éthos*, 'karakter', 'preg' [...] Talerens moralske 'karakter' som forutsetning for hans troverdighet, ...» (Eide 2004:64)

bekjennende. Forfatteren er tydelig til stede i sin egen tekst.<sup>78</sup> Setningene er gjennomgående korte og tegnsetningen svært variert. Man finner lignende stykker allerede tidlig på 1880-tallet, men i løpet av Nietzsches siste produktive år, og spesielt i det aller siste (1888), blir de flere og flere. Nærværet av et «forfatter-jeg» synes å bli et stadig viktigere trekk ved Nietzsches stil mot slutten. Stykket som analyseres i dette kapittelet er et godt eksempel:

Goethe ist der letzte Deutsche, vor dem ich Ehrfurcht habe: er hätte drei Dinge empfunden, die ich empfinde, — auch verstehen wir uns über das „Kreuz“ ... Man fragt mich öfter, wozu ich eigentlich d e u t s c h schriebe: nirgendwo würde ich schlechter gelesen, als im Vaterlande. Aber wer weiss zuletzt, ob ich auch nur wünsche heute gelesen zu werden? — Dinge schaffen, an denen umsonst die Zeit ihre Zähne versucht; der Form nach, d e r S u b s t a n z n a c h um eine kleine Unsterblichkeit bemüht sein — ich war noch nie bescheiden genug, weniger von mir zu verlangen. Der Aphorismus, die Sentenz, in denen ich als der Erste unter Deutschen Meister bin, sind die Formen der „Ewigkeit“; mein Ehrgeiz ist, in zehn Sätzen zu sagen, was jeder Andre in einem Buche sagt, — was jeder Andre in einem Buche n i c h t sagt ...

Ich habe der Menschheit das tiefste Buch gegeben, das sie besitzt, meinen Z a r a t h u s t r a : ich gebe ihr über kurzem das unabhängigeste. — (KSA 6:153)<sup>79</sup>

At forfatteren er nærværende, kommer eksplisitt til uttrykk gjennom den hyppige bruken av pronomenet «ich». I løpet av den korte teksten ovenfor er det brukt ni ganger. Ordet forekommer 36 ganger i *Tragediens fødsel* fra 1872 (fordelt på 131 sider i KSA), 16 ganger i første del av *Menneskelig, altformenneskelig* (1878, 340 s.), 131 ganger i *Moralens genealogi* (1887, 155 s.), og hele 144 ganger fordelt på 101 sider i *Avgudenes ragnarok* (1888). At ordet «ich» unngås i *Menneskelig, altformenneskelig* er forståelig. I denne er utsigelsesposisjonen den samme som i tradisjonelle korttekster. Tekstens stemme observerer menneskenaturen utenfra. Etter midten av 1880-tallet blir Nietzsche stadig mer verdivurderende. For å bruke Alfred Baeumlers beskrivelse, trår han nå selv inn på kamparenaen (Baeumler 1930:49). Det han kjemper mot er ifølge ham selv «alt menneskene hittil har elsket og æret» (KGB 3.5:248).

Det er ingen liten oppgave som står foran ham, og for å kunne lykkes er han avhengig av å bli lyttet til. Én måte å oppnå dette på er å fremstå som en person hvis meninger er mer

---

<sup>78</sup> Med forfatteren menes den forfatterstørrelsen som Nietzsche forsøker å bygge opp. I *Ecce Homo* skriver han at én ting er *han*, mens hans skrifter noe annet (KSA 6:298). Det er imidlertid ikke alltid like lett å skille mellom den historiske Nietzsche og forfatterstørrelsen Nietzsche.

<sup>79</sup> «Goethe er den siste tysker jeg har ærefrykt for: Han ville ha fornemmet tre ting som jeg fornemmer, – likeledes forstår vi hverandre med hensyn til ‘korset’ ... Man spør meg ofte hvorfor jeg egentlig skriver på tysk: Intet sted blir jeg så dårlig lest som i fedrelandet. Men hvem vet i siste instans om jeg i det hele tatt ønsker å bli lest i dag? – Å skape ting som tiden forgjebes prøver sine tenner på; å tilstrebe en liten udødelighet i formen, i substansen – jeg har aldri vært beskjeden nok til å forlange mindre av meg selv. Aforismen, sentensen, hvori jeg som den første tysker er en mester, er ‘evighetens former’; min ærgjerrighet er å si i ti setninger det enhver annen sier i en bok, – det andre ikke sier i en bok ... Jeg har skjenket menneskeheten den dypeste boken den besitter, min Zarathustra: Jeg gir dem om kort tid den mest uavhengige.– (Wiik overs. s.98–99)



verdt enn andres. Det gir god mening at Nietzsche skulle føle et behov for å skrive selvbiografien *Ecce homo* i 1888. De siste årene hadde han begynt å få enkelte prominente lesere. Georg Brandes og August Strindberg er to eksempler. Nietzsche ser ut til å ha hatt en følelse om at noe endelig var i ferd med å skje. *Ecce homo*, med kapitteloverskrifter som «Hvorfor jeg er så klok», «hvorfor jeg er en skjebne», og «Hvorfor jeg skriver så gode bøker», kan sees på som et forsøk på å spre budskapet om seg selv. Forordet åpner på følgende måte: «I betraktning av at jeg om kort tid må stille menneskeheten overfor det tyngste krav den noensinne har møtt, synes det meg uunngåelig å fortelle *hvem jeg er.*» (KSA 6:257; Berg Eriksen 1999 overs. s. 19) Tonen i *Ecce homo* er som nevnt overdreven, men det er et fremtredende trekk ved nesten alle de senere Nietzsche-tekstene at han til stadighet nettopp, direkte og indirekte, forteller *hvem han er.*

Allerede i 1883 er Nietzsche klar over anseelsens betydning for hvordan man blir lyttet til. Han skriver i et brev til Peter Gast at han vemmes over hvordan *Zarathustra* [med sin lyrisk-stiliserte tone] blir mottatt som underholdning, og fortsetter: «Hadde jeg bare hatt autoriteten til den 'sene Wagner', så stod det bedre til. Slik det er nå, kan *ingen* redde meg fra å bli kastet til 'belletristene'<sup>80</sup>. Helvete! [Pfui, Teufel!]" (KGB 3.1.359) Nietzsche er frustrert over at hans manglende *ethos* hindrer tekstene hans fra å være virksomme på den rette måten. Skriftene fra Nietzsches siste aktive år, *Tilfellet Wagner*, *Avgudenes ragnarok*, *Nietzsche contra Wagner*, *Antikrist* og *Ecce homo*, synes å gjøre sitt for å bøte på dette.

## Forfatter nærværet – filosofi og forførelse

Perspektivismen, som ble omtalt i forrige kapittel, påvirker også graden av forfatterens nærvær i Nietzsches tekster. Vi husker at det for Nietzsche ikke finnes objektive sannheter, og at all erkjennelse avhenger av perspektivet. Dette får for Alexander Nehamas filosofiske konsekvenser. Nehamas mener at Nietzsche på grunn av perspektivismen trenger å markere nærværet av en forfatterbevissthet, for å kunne redde seg selv ut av en filosofisk knipe (Nehamas 2002:35). Nietzsche vil avsløre filosofer som postulerer «evige sannheter», som han mener aldri har vært noe annet enn enkeltpersoners fortolkninger av verden. Problemet er at perspektivismen forhindrer ham i å postulere *sine* synspunkter som noe mer enn én manns påstand. Dette gjelder også selve påstanden om at all sannhet avhenger av perspektivet (Nehamas 2002:35). Slik det ser ut, vil Nietzsche dermed enten måtte forkaste perspektivismen, eller så må han innrømme at hans syn bare er ett av mange mulige. Det siste

---

<sup>80</sup>«de som skriver skjønnlitteratur».

ville i tilfelle berøve Nietzsches tekster for svært mye av den kraften de ser ut til å besitte (Nehamas 2005:35). Nehamas (2002:4) mener Nietzsches nærvær i hans egne tekster først og fremst er en strategi [effort] for å komme seg ut av denne knipen. Ved å variere stilene sine og slik sørge for at leserne aldri glemmer hans nærvær, kan han si hva han vil, uten eksplisitt å måtte gjøre oppmerksom på at dette kun er hans mening. Slik er Nietzsches nærvær i tekstene filosofisk begrunnet. Det at Nietzsche har sitt på det tørre filosofisk sett, påvirker så klart hans *ethos* i positiv retning. Men Nietzsche ser også ut til å bruke sitt forfatter-nærvær av mindre idealistiske grunner enn det Nehamas mener er viktig.

Det er nemlig ikke bare slik at Nietzsche til stadighet unngår å gjøre oppmerksom på at hans syn kun er ett av mange. Det meste av tiden synes han tvert imot å arbeide hardt for å gi inntrykk av at hans mening er den eneste som har verdi i det hele tatt. Fra tid til annen blir vi som lesere riktignok minnet på at han ikke vil følges slavisk, at han ikke oppretter nye avguder, og at folk skal «gå med seg selv». Under selve lesningen er imidlertid tekstens stemme eneheriker, og selv om Nietzsche nok ønsker at folk skal tenke selv, ser det samtidig ut til å ligge klare elementer av forførelse i hans tekster. Perspektivismen fører også med seg muligheter. Selv om én mening i metafysisk forstand ikke kan være «sannere» enn en annen, går det fortsatt an å mene at noen anskuelse er mer verdt enn andre. Anskuelsens verdi vil da for en stor del avhenge av hvem som «borger for den». Dermed er en som Nietzsche, en som vil omvurdere alle verdier, kommet langt om han oppnår å bli en person hvis meninger teller.

Nietzsche deler antikkens oppfatning når det gjelder at noens meninger absolutt er bedre enn andres. Han synes i høyeste grad det er forskjell på folk, og ethvert forsøk på å jevne ut forskjeller ser han som et skritt tilbake for menneskeheten. I et stykke fra *Den glade vitenskapen* bemerker han for eksempel hvordan jødene har påvirket den europeiske tenkemåten ved hjelp av logikk. Siden folk aldri i utgangspunktet har ønsket å høre på dem, har jødene perfeksjonert kunsten å argumentere logisk. Ingenting er mer demokratisk enn logikken, fortsetter Nietzsche: «Den tar ikke hensyn til personers anseelse, og skiller ikke de krumme nesene fra de rette.» (KSA 3:584) Ordet «demokratisk» er negativt ladet for Nietzsche, og synonymt med «middelmådig» og «pøbelaktig». Etter hans syn *burde* det ha noe å si hvem som snakker.

Nietzsches stil kan sies å bygge opp hans *ethos* på to måter. Den første er at tekstene hans skiller seg ut. Stilen hans er annerledes, og dermed blir det også tydelig at han er «noe annet». Ifølge Schlaffer er Nietzsches språk skapt for hele tiden å minne oss om at forfatteren

råder over geniale evner.<sup>81</sup> Med dette språket vinner han frem på publikasjonsmarkedet, på bekostning av konkurrerende meninger og verdensanskuelser (Schlaffer 2007:46–47). Enhver uvanlig og stilisert talemåte peker tilbake på den som snakker, mens enhver vanlig talemåte gjør at den som snakker «glemmes» som person (Schlaffer 2007:44). Selv bruker ikke Schlaffer begrepet *ethos*, men måten han definerer stilen på ser ut til å være knyttet tett opptil dette bevismiddelet. Som vi så i innledningen ser han «stil» som et middel for distinksjon, og påpeker at det å ha stil er noe som fordrer aktelse og oppmerksomhet» (Schlaffer 2007:19).

Et annet grep Nietzsche benytter seg av i arbeidet med å styrke sin *ethos*, er å skape binære verdimotsetninger. En av Nietzsches strategier for å forføre leseren er ifølge Schlaffer å skape en kløft mellom seg selv (det som er fornemt), og det som er vanlig eller middelmådig. Nietzsche legger klare og absolutte føringer for hva som er hva. Så er det opp til leseren å finne ut om han er god nok eller ikke. Han må anstrenge seg for ikke å telle blant de «middelmådige» (Schlaffer 2007:171). På en underlig måte reverseres dermed rollene for vanlig litteraturkritikk. I stedet for at leseren bedømmer forfatteren, er det forfatteren som «bedømmer» sine lesere (Schlaffer 2007:133).

Fornemhet er en indre verdi som kun avhenger av selvfølelsen, skriver Schlaffer (2007:177). Den som besitter den, bryr seg ikke om andres meninger. I stykket som analyseres i dette kapittelet skriver Nietzsche at han blir dårlig lest i Tyskland, og legger så til: «Men hvem vet i siste instans om jeg i det hele tatt ønsker å bli lest i dag?» Bare de verdige får bli med i hans eksklusive selskap. Det er interessant at denne indre verdien, fornemheten, også ser ut til å være et trekk ved «den store stilen». Denne føler ifølge et sitat fra *Avgudenes ragnarok* at den ikke trenger å bevise noe. Den forsmår å behage, og lever uten bevissthet om at den kan bli motsagt (KSA 6:119). Et godt eksempel på forbindelse med at ørene måtte være verdig Nietzsches kunst, og ikke motsatt. Et annet sted i *Ecce homo*, skriver han at bøkene etter *Zarathustra* var å anse for fiskekroker fra hans side, og legger til: «Om intet bet på, ligger ikke skylden hos meg. Fiskene manglet ...» (KSA 6:350; Berg Eriksen 1999 overs. s. 98) Nietzsche konstruerer seg selv som unntaksmenneske. Et av hans kanskje viktigste «bevis» for verdien av hans filosofi blir slik sett *hans egen person som garantist*. Når det gjelder å se, tenke, og skrive (KSA 6:108–10), står Friedrich Nietzsche frem som et unikum. Han inntar ekspertrollen, som en som har tenkt mer på visse spørsmål enn noe annet menneske.

---

<sup>81</sup> I en rosende anmeldelse oppsummerer mediateoretikeren Norbert Bolz Schlaffers bud på Nietzsches signatur som «skrivning som forførelse», og mener at Schlaffer med dette har knekket Nietzsches kode. (Bolz 2008:341).

Det kan også være interessant å stille spørsmålet om hans berømte sammenbrudd og påfølgende galskap ikke har vært bestemmende for resepsjonen av ham. Å tenke seg at legenden om den gale filosofen kanskje har bestyrket hans *ethos* på en avgjørende måte, er vel neppe urimelig å tenke seg. Nyromantikere på 1890-tallet så i Nietzsche en som hadde vært på steder ingen andre hadde vært – en som hadde kjempet kamper ingen andre hadde kjempet. At han, slik man så det, gikk til grunne på sine tanker, kan ha gitt skriftene hans atskillig mer tyngde enn de ellers ville fått. Nietzsche skaper seg selv i skrift, men også den historiske Nietzsche står som et monument og symbol, som låner troverdighet til skriftene hans. Nietzsche endte faktisk opp med å bli et monument i bokstavelig forstand. Folk valfartet til «Villa Silberblick» i Weimar på 1890-tallet, for å beskue den paralyserte og åndelig fraværende Nietzsche der han satt i gyngestolen sin.<sup>82</sup> Det latinske ordet *monumentum* er avledet av verbet for å påminne, *monere*. Hvis Nietzsches senere tekster sørger for stadig å minne om nærværet av forfatteren, kan man si at disse i det minste delvis står som monumenter over sin forfatter. Denne forfatterens *ethos* «borger» for tekstenes kvalitet og aktualitet.

## Aere Perennius

Stykket som analyseres i dette kapitlet handler om Friedrich Nietzsche og hans forhold til *evigheten*. Her er det ikke rom for beskjedenhet. Først etableres en forbindelse mellom ham selv og Goethe. Deretter antyder han at han står hevet over sin egen samtid, med tanke på hvor få som er hans skrifter verdig. Slutten på stykket tilhører de mer berømte Nietzsche-sitatene. Aforismen og sentensen er «evighetens» former, og Nietzsche er ifølge seg selv tyskernes mester i disse. Dermed er det nærliggende å tro at også han selv tilhører «evigheten». Til slutt konstaterer han at han har skjenket menneskeheten den dypeste boken den besitter, og at han om litt vil komme med den mest uavhengige. Bortsett fra den siste profetien kan hele stykket sees som en opptegnelse over egne bedrifter. Ikke minst er stykket et mønstereksempel på hvordan leserne gjentatte ganger blir minnet om hva slags person de har å gjøre med.

Vårt analysestykket står helt sist i *Avgudenes ragnarok* sitt nest siste kapittel. Det er neppe tilfeldig at et nytt kapittel innledes på neste side, både i *KSA* og i førsteutgaven. Dette

---

<sup>82</sup> Forfatteren Gabriele Reuter skriver følgende etter å ha beskuet den syke Nietzsche i Weimar 1895: «– Friedrich Nietzsche! Jeg skuet dette besynderlig fine og voldsomme solbrente ansiktet, med den enorme barten og den spede, vakre nesen. Jeg så den herlige pannen og de store øynene, som nå rettet et fryktelig alvorlig blick mot meg. De bleke, praktfullt formede hendene lå i kors over brystet, som hos en uthugget gammel gravfigur.» (Benders og Oetterman 2000:786–87)

kapittelet har tittelen «Hva jeg skylder de gamle». Her trekker Nietzsche frem romerne Sallust og Horats som viktige stilforbilder. Om Horats skriver han følgende:

Bis heute habe ich an keinem Dichter dasselbe artistische Entzücken gehabt, das mir von Anfang an eine Horazische Ode gab. [...] dies minimum in Umfang und Zahl der Zeichen, dies damit erzielte maximum in der Energie der Zeichen — das Alles ist römisch und, wenn man mir glauben will, v o h r n e h m par excellence. (KSA 6.154–55)<sup>83</sup>

Med tanke på at dette stykket er «nærmeste nabo» til vårt analysestykke, og med tanke på at overskriften er «Hva jeg skylder de gamle», er det neppe urimelig å se en forbindelse mellom beskrivelsen av Horats, og Nietzsches betraktninger om sin egen stil. Ambisjonen om å si på ti setninger det alle andre sier og ikke sier i en bok, kan vel også tolkes som en ambisjon om selv å oppnå et minimum av tegnenes tall og omfang, og et maksimum av energi i tegnene. Av interesse er det også at Horats' stil beskrives som *fornem* par excellence, siden denne fornemheten er noe han også forbinder med sin egen stil.

Horats mest berømte dikt er «ode 3.30, til Melpomene». Her feirer og hyller han seg selv og sitt verk, som nettopp er skapt for evigheten. Diktet begynner slik:

Høgre ris det, mitt verk, enn pyramidars tind,  
bronse varer visst [aere perennius], men mitt verk har lengre liv;  
ikkje regn med sitt slit [non imber edax], stormar med tunge slag  
vinn å tyna det ut, meire enn år på år  
i uteljande mengd, tida i stendig straum [fuga temporum].  
Aldri heilt skal eg døy, mykje av meg slepp fri  
grav i mold og i aur, sjølv vert eg gong på gong  
ny ved heidrande rop, ...  
(Haarberg og Skei (utg.) 2003:56–57, Johannes Gjerdåker overs.)

Det overordnede temaet er forfatterens forhold til evigheten, slik tilfellet også er med vårt analysestykke. Nå var nok det å referere til «ode 3.30» banalt for utdannede menn på slutten av 1880-tallet, som kjente sin Horats godt fra skolen. Likevel er Nietzsches beundring for Horats såpass uttalt at det er godt mulig Nietzsche hadde Horats' dikt i bakhodet mens han skrev stykket vi her analyserer. Kun det beste er godt nok for Nietzsche. Noen fellestrekk ser i alle fall ut til å finnes mellom de to.

Horats erklærer fornøyd at han har skapt (ført opp) et monument mer evigvarende enn bronse (aere perennius).<sup>84</sup> Dette monumentet kan ikke fortærende nedbør, stormer, eller årenes løp ødelegge. Til sammenligning skryter Nietzsche av at han aldri har hatt mindre

---

<sup>83</sup> «Til denne dag har ingen dikter gitt meg den samme kunstneriske henrykkelsen som den en horatisk ode gav meg fra begynnelsen av. [...] dette minimumet i omfang og antall tegn, dette dermed oppnådde maksimumet av energi i tegnene – alt det er romersk og, om man vil tro meg, *fornemt par excellence*.» (Wiik overs. s. 100–101)

<sup>84</sup> Uttrykket *aere perennius* er kjent fra «ode 3.30», men brukes ofte for å betegne noe «evigvarende».

ambisjoner enn å skape ting tiden forgjeves prøver sine tenner på. «Tidens tann» er blitt et standarduttrykk, men i vårt tilfelle kan det kanskje også dreie seg om en direkte referanse til Horats' dikt. Ordet fortærende [edax] i uttrykket «fortærende nedbør» [imber edax], er avledet av det latinske ordet for å spise [edere]. Når det gjelder evigheten, skriver Schlaffer (2007:130) at Nietzsches stil er ment for å holde *unntakstilfellet Nietzsche* så levende for senere lesere, at han, selv når han er blitt fortid, fortsatt har fremtiden foran seg (min uthevning). Nietzsche kaller aforismen og sentensen for «evighetens former». Horats skriver til sammenligning at han gang på gang skal fornyes ved hedrende rop. Slik har også han hele tiden fremtiden foran seg. Melberg (2001:24) skriver om sentensen at den *er* og *blir* på samme tid, at den forener improvisasjonens øyeblikk med evigheten, og det momentane med det som forblir. Med Horats' dikt i tankene kunne man kanskje si «det momentane med det *monumentale*».

Et annet interessant uttrykk i «ode 3.30» er det Gjerdåker oversetter med «tida i stendig straum» – *fuga temporum*. Uttrykket kan bety «tidens flukt», eller «årene som går», men kan også referere til de skiftende årstider. Muligens kan *fuga temporum* i vår sammenheng stå som et bilde på vekslende epoker og strømninger innenfor åndslivet. «Evighetens» former er hevet over disse strømmingene. Richard Wagner, som Nietzsche virkelig gjør til sin erkefiende i løpet av sitt siste aktive år, hylles av det samtidige tyske publikum. Det er rimelig å anta at dette er det samme publikum som Nietzsche ikke ønsker å bli lest av: «Aber wer weiss zuletzt, ob ich auch nur wünsche heute gelesen zu werden?»<sup>85</sup> Den såkalte Wagnerismen er en moteretning. Nietzsches stykker, derimot, kommer ifølge ham selv til sin rett i «evigheten». Kanskje er det tidens skala Nietzsche tar i bruk når han i *Tilfellet Wagner* kritiserer komponisten for bare å være god i «det lille» (KSA 6:35), mens han selv skriver i «den store stilen» (KSA 6:304–305).

Stor stil for Nietzsche ser ut til å være noe som først og fremst kommer til uttrykk i arkitekturen, som jo er skapt for varighet. «Palazzo Pitti» nevnes som ett eksempel (KSA 13:246). I en enda større skala, både med tanke på utstrekning og evighetsambisjoner, trekker han i *Antikrist* frem det romerske imperiet. Romerriket stod der, sier han, aere perennius (mer evigvarende enn bronse). Sammenlignet med dette er alt før og etter stymperi, diletterteri og stykkverk (KSA 6:245). Videre kaller han romerriket for «det mest beundringsverdige kunstverk av den store stilen» (KSA 6:246). Ikke engang dårlige keisere var i stand til å true

---

<sup>85</sup> «Men hvem vet i siste instans om jeg i det hele tatt ønsker å bli lest i dag?» (Wiik overs. s. 99)

denne sterke organisasjonen: «Personenes tilfeldighet får ikke lov til å ha noen innvirkning på slike ting, – Første prinsipp i all stor arkitektur.» (KSA 6:246; Grønner overs. s.76)

Dette arkitekturprinsippet tas kanskje også i bruk av Nietzsche selv, når han velger «evighetens former», som også er sterke nok til å overleve enkelte perioders dårlige smak. Vårt analysestykke står slik sett som et monument over andre monumenter. Ikke minst som et monument over sin egen forfatter.

## **Analyse av et stykke fra *Avgudenes ragnarok***

Vi har allerede vært inne på tegnsetningen i de tidligere kapitlene. Nietzsches bruk av tegnsetning er spesiell, og bruken tiltar i løpet av hans siste aktive år. *Ethos*-begrepet vi har operert med til nå, er det Jens Kjeldsen (2006:133), i boken *Retorikk i vår tid*, kaller «endelig ethos». Tegnsetningen kan som vi har sett ha mange funksjoner i forhold til å bestemme rytme, geberder, overraskende vendinger og så videre. Den kan også markere *underveis i lesningen*, at personen som skriver her er «noe spesielt». Dette kaller Kjeldsen (2006:127–28) for «avledet ethos», den *ethos* en avsender tildeles *i løpet av sin tale eller forsøk på å kommunisere*. Nietzsche klager ofte over at folk mangler øyne og ører for kunsten hans. Bruk av tegn er en måte å bli lagt merke til på. To aspekter ved tegnsetningen i vårt analysestykke kan sies å bidra til å skape Nietzsches *ethos* som «noe annet». Det første er noe svært «skriftlig». Det andre er svært «ikke-skriftlig».

## Tegnsetning, grafiske makeringer, og det visuelt-fysiske



*Monumentet: en side fra førsteutgaven av Avgudenes ragnarok (Nietzsche 1888:130)*

Nietzsches eksessive bruk av tegnsetning, i tillegg til hyppig bruk av sperret skrift, får tekstene hans til å skille seg ut fra samtidige prosatekster rent grafisk. Det er nok bare å kaste et blikk på nesten hvilken som helst side i de senere bøkene. Man legger fort merke til de mange uthevede ordene. Nietzsche kursiverer ikke. I samsvar med rådende praksis i Tyskland mot slutten av 1800-tallet bruker han sperret skrift. Imidlertid bruker han sperret skrift vesentlig mer enn hva som var vanlig (Schlaffer 2007:24). Skrift for Nietzsche er som vi har sett uttrykk for geberder. Sperret skrift er ett av de viktigste redskapene forfatteren har for å markere trykk, økning i volumet og så videre. En mer umiddelbar effekt av sperretrykk er at det kan gi teksten et grafisk særpreg.

Sidene i korttekstsamlinger ser i utgangspunktet alltid litt annerledes ut enn vanlige bøker. Avsnittene mellom hvert enkelt stykke gjør at det blir vesentlig mer hvitt på papiret. I tekstene til den sene Nietzsche er dette tatt ett skritt videre. Den nesten overdrevne bruken av sperret skrift lager «hvite hull» midt i den svarte teksten. I analyseteksten vår har partiene rundt «*d e u t s c h*», «*w ü n s c h e*», «*d e r S u b s t a n z n a c h*», «*n i c h t*» og «*Z a r a t h u s t r a*» ekstra mye «luft» rundt seg. Selve skriftbildet blir mindre symmetrisk enn hva som er tilfelle i de fleste andre tekster. I vanlige bøker, og ikke minst i avisartikler



(som Nietzsche avskydde) er tekstene ryddige, og ordnet i stramme kolonner. Alt ser likt ut i disse.

Erik Wiik har nok rett når han i etterordet til *Avgudenes ragnarok* skriver at Nietzsches tegnsetning ikke alltid letter lesningen, men at dette heller ikke er meningen (Nietzsche 2008:123). Wiik siterer et sted fra notatbøkene hvor Nietzsche beskriver den dårlige leseren (*KSA* 8:619): «Se hvor hurtig han leser, hvordan han blar om sidene – etter nøyaktig det samme antall sekunder, side for side. Ta tiden. [...] Han leser *gjennom* dem, den ulykkelige, som om man noensinne skulle ha lov til å lese gjennom en samling tanker!» (Wiik overs. s.123–24) Notatet stammer fra 1879, året etter utgivelsen av *Menneskelig, altformenneskelig*. Syv eller åtte år senere har utseende på Nietzsches tekster forandret seg i så stor grad at det ikke er umulig å tenke seg at de skal minne leseren på at dette er en tekst utenom det vanlige. Nietzsche vil leses slik gamle filologer leste sin Horats (*KSA* 6.305). Man skal nærme seg teksten hans med andakt, ikke skumme gjennom den. Til venninnen Malwida von Meysenbug siterer han begeistret en anmeldelse han har fått i et sveitsisk tidsskrift: «... hvor slikt stoff [=slike tanker] lagres er det best at man straks sier klart ifra: ‘*her oppbevares dynamitt!*’» (*KGB* 3.3:258). Skriftbildet i Nietzsches tekster gir kanskje ikke leseren noen advarsler om sprengstoff, men i det minste kan det sies å signalisere at det man har i hendene er noe uvanlig.

Bruken av tankestreker har grafisk sett mye av den samme effekten som sperret skrift. I løpet av vår relativt korte analysetekst har vi fem slike. To ganger står de alene, to ganger står de etter et komma, og aller sist i stykket står en tankestrek etter tekstens siste punktum. Tankestreker hos Nietzsche kan være direkte meningsbærende i form av gestisk verdi, og det kan legge føringer for lesetempoet.<sup>86</sup> De har imidlertid også en visuell funksjon. Selve tankestreken er lang, men tar lite plass i høyden. I tillegg kommer mellomrommene før og etter. Tankestreker lager ekstra store «hull» i tekstmassen, og bidrar til den nevnte mangelen på symmetri.

I tillegg til dette preges teksten i det hele tatt av svært variert tegnsetning. Denne variasjonen av tegn finnes ikke i like stor grad i Nietzsches tidlige tekster. Det ser ut som om tegnsetningsbruken tiltar fra og med *Morgenrøde* (1880), og blir påfallende i bøkene fra 1888. I vårt analysestykke finnes en rekke tegn: kolon (3), semikolon (2), ellipsetegn (3), punktum

---

<sup>86</sup> Disse føringene må tolkes ut fra skjønn. Tankestrekene i dette kapitlets analysetekst brukes for eksempel på en helt annen måte enn i det forrige. Dette er i tråd med Nietzsches eget syn. For eksempel var han imot tegnsetning i musikken som absolutt og entydig anviste hvordan et stykke skulle spilles (*KGB* 3.5:400). I et brev til sin søster fra 1885 skriver han: «Alt jeg hittil har skrevet er forgrunn; for meg er det først med tankestrekene at det braker løs» (*KGB* 3.3:53; Wiik overs. s.124).

(3), anførselstegn (4), komma (18), tankestrek (5) og spørsmålstegn (1). I denne teksten er ikke punktum noe mer brukt enn ellipsetegn og kolon. Også dette kan sies å vise leserne at Nietzsche er annerledes.

Ordet *monument* er som nevnt en avledning av det latinske verbet for å minne noen på noe, *monere*. I *Vandrereren og hans skygge* (KSA 2:595) skriver Nietzsche at det å jobbe med en side prosa som om det var en skulptur [Bildsäule]<sup>87</sup>, er noe tyskeren ikke engang kan forestille seg. «Relieffaktig filosofi», slik vi så Nietzsche kalle det i kapittel 2, får i vår sammenheng ny betydning. Nietzsche jobber på en side prosa som var det en skulptur. Når han skriver dette i 1880, tenker han riktignok neppe på det grafiske. Stykket handler om å ha respekt for den arbeidsprosessen det er å skrive god prosa. Likevel er det som vi ser et faktum at Nietzsche med sine sene skrifter skaper noe som er annerledes, også rent fysisk. Blekket er fordelt utover papiret på en uvanlig måte. I 1888-utgaven av *Avgudenes ragnarok* har alle sidene en ramme rundt selve teksten.<sup>88</sup> «... i formen, i substansen», skriver Nietzsche, med sperret skrift i stykket vårt. Kanskje ligger det et lite ordspill her? Kanskje Nietzsche er bevisst på at han skaper små fysiske monumenter, som ikke bare eksisterer i den åndelige sfæren, men også i vår materielle verden? Nietzsches tekster har uansett et utseende som minner leseren på at forfatteren er spesiell. Dermed kan nok den grafiske utformingen til en viss grad sees på som virksom, selv om betydningen av sette selvfølgelig ikke skal overdrives.

## Tegnsetning og det auditive

Det andre aspektet ved tegnsetningen som bidrar til å bygge Nietzsches *ethos* er ikke-skriftlig i den forstand at tegnsetningen bidrar til å gjøre teksten mer «muntlig». Med «muntlig» menes her «snakkespråklig» – «talestilen» fra forrige stykke er muntlig på en annen måte. Antikkens skrifter hadde som kjent verken tegnsetning eller mellomrom mellom ordene. Lenge etter at skriften hadde fått sitt gjennombrudd i Europa, fortsatte man å tenke på ord som lyd. Dette kommer for eksempel til uttrykk i Aristoteles' *poetikk*, når han definerer et verb [*rema*] som «en sammensatt lyd som betyr noe, med tid» (Aristoteles 2008:85).<sup>89</sup> Tegn og tegnsetning, derimot, er i utgangspunktet ikke lyd. I boken *Orality and Literacy* skriver Walter J. Ong (2005:147) følgende: «These marks [punctuation marks] are even farther from the oral world than letters of the alphabet are: though part of a text, they are unpronounceable,

---

<sup>87</sup> Ordet «bildsäule» kan også bety «monument».

<sup>88</sup> Denne rammen finnes bare i de to siste bøkene fra 1888, *Avgudenes ragnarok* og *Tilfellet Wagner*. Kanskje vitner det faktum at han begynner med rammen så sent, om en gryende grafisk bevissthet?

<sup>89</sup> Min utheving. Jeg har modifisert oversettelsen på ett punkt for tydeligere å få frem meningen. Øivind Andersen oversetter *rema* med «utsagnsord», siden *verb* er et teknisk ord på norsk, mens *rema* ikke er det på gresk.

nonphonemic.»<sup>90</sup> Det er vanskelig å være uenig i denne påstanden, men selv om tegnsetning i seg selv er ikke-lydlig, er det ingenting i veien for at de kan bidra til å gjøre en tekst mer «muntlig», til *noe mer enn bare skrift*. Tegnsetningen i vårt analysestykke ser ut til å ha denne funksjonen. De fungerer som leseanvisninger, og er samtidig erstatningsmidler for geberdene. Brukt på riktig måte, kan dette bidra til å gjøre forfatteren mer nærværende for sine lesere

Selv om Nietzsche eksplisitt gjør oppmerksom på hvor spesiell han er, gir han nemlig også leseren sjansen til å oppnå en viss grad av fortrolighet med forfatteren. Her ligger et forførelsesmoment som er med på å gjøre filosofien hans virksom. Som Schlaffer (2007:123) påpeker, snakker Nietzsche som en som har opplevd [Erlebter], ikke som en lærd [Gelehrter]. Den «lærde avstanden» er ofte borte i de sene tekstene, og tonen kan beskrives som «fortrolig» og «bekjennende».<sup>91</sup> Jeg vil påstå at tegnsetningen i denne sammenheng spiller en svært viktig rolle. «Gester og fakter» ser nemlig ut til å prege teksten så mye at den blir vanskelig å analysere som en vanlig tekst. Den blir noe svært «muntlig». Skulle vi telle ytringenes lengde på samme måte som i de to andre analysene (altså bare la punktum, utropstegn og spørsmålstegn være i stand til å avslutte en ytring), ville den gjennomsnittlige ytringen i stykket bestå av 25 ord. Dette virker opplagt feil. Lar vi derimot kravet til en ytring være at det har subjekt og verbal, synker gjennomsnittslengden til rundt 12 ord per ytring, noe som føles langt riktigere. Å betrakte slike tekster med «skriftlige» briller ser ut til å kunne villedde oss. Leser man stykket høyt, merker man derimot av seg selv hvor hver enkelt ytring begynner og slutter. Det muntlige ved teksten gjør forfatterens stemme mer tilstedeværende. For å se hvordan dette virker, kan det være hensiktsmessig å undersøke samspeillet mellom tegnsetningen og stykkets syntaks.

## Setningsbygning

Stykkets to første ytringer er korte og klare «setninger», hvor subjekt og verbal kommer tidlig: «Goethe ist der letzte Deutsche, vor dem ich Ehrfurcht habe: Er hätte drei Dinge empfunden, die ich empfinde». Kolonet her kunne like gjerne vært et punktum, men signaliserer vel at de to setningene hører sammen. Idet tekstens «jeg»<sup>92</sup> kommer med den første ytringen, ser han ut til allerede å ha tenkt ferdig setning nummer to. Så setter det

---

<sup>90</sup> Ong (2005:11) bruker i denne boken «orality» som «primary orality», det vil den form for muntlighet som finnes i kulturer som ikke har kjennskap til skrift i det hele tatt.

<sup>91</sup> Den «lærde avstanden» er til stede i de fleste av Nietzsches tidlige bøker, slik som *Tragediens fødsel*, *Historiens nytte og unytte for livet*, og *Richard Wagner i Bayreuth*.

<sup>92</sup> Jeg benytter meg i det følgende av betegnelser som «jeg-et», «tekstens stemme» og «Nietzsche» om hverandre, helt uten skam. Det er selvfølgelig snakk om en tekstlig størrelse her, men i større grad enn hva tilfellet var i forrige kapittel, er Nietzsche selv til stede i en eller annen form.

muntlige ved teksten for alvor inn. ytring nummer tre fungerer som et slags apropos til ytring nummer to, signalisert av tankestreken: «— auch verstehen wir uns über das „Kreuz“ ...»

Ytring nummer to ser ut til å gi jeget en eller annen «tilskyndelse». Denne får ham til å spore av, og ta en annen vei enn planlagt. Ong (2005:37–38) skriver at den muntligbaserte måten å tenke og uttrykke seg på er additiv, snarere enn underordnende [subordinative]. Man husker ting ved hjelp av assosiasjoner. Det som ble sagt sist, styrer det som kommer etterpå.

Syntaksen foreslår at «korset» liksom er noe Nietzsche husker i forbifarten. I virkeligheten ser dette ut til å være en strategi som er med på å styrke hans *ethos*. Sannsynligvis er «korset» en referanse til Goethes *Venetianske Epigrammer*. Her nevner Goethe fire ting han ikke utstår: tobaksrøyk, veggelus, hvitløk, og «†» (Goethe 1981:41). Siden Nietzsche ikke utdyper hva han mener med «korset», blir ytringen en gåte for dem som ikke vet hva det siktes til. For disse blir Nietzsche og Goethe et mysterium, men det etableres like fullt en forbindelse mellom de to.

De fleste på Nietzsches tid var nok imidlertid godt kjent med Goethe, i alle fall de leserne Nietzsche ønsket seg. For disse blir det klart at Nietzsche og Goethe virkelig *har* noe til felles – avskyen de føler for «korset». I *Tilfellet Wagner* skriver Nietzsche: «Den fornemme romer oppfattet kristendommen som foeda superstitio [avskyelig overtro]: Jeg husker hvordan den siste tyskeren av god smak, hvordan Goethe oppfattet korset.» (KSA 6:52) Med dette har Nietzsche oppnådd å etablere følgende: 1) Goethe er den siste tyskeren av god smak. 2) Siden Goethe har god smak, ville han oppfattet visse ting på samme måte som Nietzsche. 3) Dermed har også Nietzsche god smak, i alle fall hvis man medgir at Goethe hadde det. Slik havner Goethe og Nietzsche, de fornemme, i samme bås (i bokens neste kapittel utvides denne gruppen til også å omfatte Horats, Sallust, og Thukydid).

Syntaksen ser ut til å være på det mest muntlige midt i stykket. Selv om Nietzsche er et unntaksmenneske i samme kategori som Goethe, henvender han seg til leseren i en muntlig og fortrolig tone. Muntligheten kommer til syne i det følgende partiet. Syntaksen her ser ut til å imitere noe improvisert:

Dinge schaffen, an denen umsonst die Zeit ihre Zähne versucht; der Form nach, d e r  
S u b s t a n z n a c h u m eine kleine Unsterblichkeit bemüht sein — ich war noch nie  
bescheiden genug, weniger von mir zu verlangen.

En mer «skriftlig» tekst av typen vi så i analysestykket fra *Menneskelig, altformenneskelig* ville nok vært formulert på en annen måte. Hvis formålet først og fremst hadde vært den elegante uttrykksmåten, kunne det også vært gjort annerledes. I denne mer «snakkespråklige»

formuleringen, består partiet av tre mindre ytringer. Partiet som kommer først, er det som først har falt forfatteren inn. De to første delene her er grammatisk sett ikke engang setninger. Ikke før i den siste delen henter tekstens stemme seg inn med et subjekt og et verbal som står til de to forrige leddene. Syntaksen må kunne kalles snakkespråklig i dette tilfellet. Det virker som om «d e r S u b s t a n z n a c h » oppstår i øyeblikket uttrykket «der Form nach» utsies. Tekstens stemme husker på den muntlige måten. Ordene er ikke planlagt på samme måte som fullstendige setninger er det.

Imitasjon av «snakkespråk» er for Schlaffer (2007:79–86) et av de viktigste trekkene ved Nietzsches stil, selv om han ikke nevner sammenhengen mellom muntlighet og det å huske ved hjelp av assosiasjon og addisjon. Schlaffers eget analysestykke ligner også mye på det som analyseres her, med korte, ufullstendige ytringer som ligner mer på muntlig tale enn på skriftspråk. Stefan Sonderegger (1973:15) mener at Nietzsche oppnår sin «store stil» ved å veksle mellom hypotaktiske og parataktiske setninger. Han viser til at setningene i hans eget analyseobjekt, det nest siste stykket i *Hinsides godt og ondt*, fordeler seg temmelig likt mellom de to kategoriene (Sonderegger 1973:14). I vårt stykke er stilen derimot overveiende parataktisk.<sup>93</sup> Det finnes for eksempel ingen lange perioder her. Kanskje går det an å si at hypotaktiske setninger lar *saken* komme til syne, mens den talende trer i bakgrunnen (som i saksfremstillingen i forrige kapitels analysetekst), mens parataktiske setninger bringer avsenderen nærmere leseren?

Av de antikke retorikerne var Lysias (440–330 f.Kr.) mesteren i den talestilen som i størst grad imiterte omgangsspråket. Hans språk er vesentlig mindre periodisk, og setningene er parataktiske i større grad enn hos andre berømte talere. Som Isokrates, var Lysias en logograf. Altså holdt han ikke, men *skrev* taler. Nietzsche beundrer Lysias' jordnære stil i retorikknotatene: «... den vanlige manns tale etterlignes – en stor kunstnerisk gjerning! Og noe svært vanskelig.» (KGW 2.4:378) Nietzsche ser Lysias' muntlige prosasetninger som motsetningen til Isokrates' store, svulstige perioder:

---

<sup>93</sup> Lothe, Refsum og Solbergs litteraturvitenskapelige leksikon gir følgende definisjoner: *Parataktisk stil*: «Sideordning av leddene i et syntagma, dvs. minste meningsbærende enhet i språket [...] utstrakt bruk av sideordning medfører at stilen blir knapp og konstaterende med få underordnede konstruksjoner ...» (Lothe, Refsum, Solberg 1999:189) *Hypotaktisk stil*: «setningskonstruksjoner som i motsetning til [...] parataktisk stil gjør utstrakt bruk av grammatisk underordning, ofte slik at lange og kunstferdig utformete undersetninger knytter seg til hovedsetningen.» (Lothe, Refsum, Solberg 1999:104)

Er hat *enargeia*. Sodann *ethos*; Seine Redenden werden als einfache schlichte Leute empfunden und *theilen diese Stimmung mit*. Die Scheinbare Kunstlosigkeit in der Composition ist das Resultat der höchsten Kunst. In summa: eine unnachahmliche *kharis* liegt über ihm, nicht eine geschmückte isokrateische, sondern die *kháris* eines Naturgesetzes. (KGW 2.4:379)<sup>94</sup>

Ordet *kharis* kan oversettes med sjarm, eller ynde. Det har å gjøre med at noen blir vennlig stemt ovenfor deg dersom du besitter det. Mens velviljen ovenfor Isokrates har rot i utsmykningen av hans lange setningsperioder, befaler Lysias' sjarm uten at man merker det, som var det en naturlov. Noe av den samme effekten er kanskje det Nietzsche sikter mot, med sin egen «jevne stil». Ordene er store og overdrevne, men syntaksen skaper likevel en slags fortrolighet mellom leser og forfatter. Leseren oppfatter dette som behagelig, og får lyst til å nærme seg den som skriver enda mer.

## Rytme og klang

Både Nietzsche og Lysias' språk er godt gjennomarbeidet. Selv om analyseteksten vår kan sies å imitere det naturlige snakkespråket, er teksten som nevnt neppe noen improvisasjonskunst. Den første ytringen begynner med én tung stavelse etterfulgt av tre lette:<sup>95</sup> «Goethe ist der letzte Deutsche, vor dem ich Ehrfurcht habe:» **XxxxXxXx**, **xxXXxxx**.<sup>96</sup> Ytringen har lik rytme i innledningen og avslutningen, selv om tonen stiger i begynnelsen, og synker mot slutten. Etter en pause, markert av kolonet, begynner ytring nummer to med en invertert kombinasjon av de samme stavelsene: «er hätte drei Dinge empfunden, die ich empfinde,» **xxxXXxxxxx**, **xXxxx**.

Nietzsche blir som nevnt aldri for symmetrisk, og i starten av setning nummer tre får vi en liten variasjon, før ytringen igjen ender med en kombinasjon av én tung, og tre lette stavelser: «— auch verstehen wir uns über das „Kreuz“ ... » **XxXxxxxxX**.<sup>97</sup> Det at rytmen forandrer seg her er kanskje ikke så rart, sett i lys av setningens «snakkespråklige» egenskaper. Rytmissett er variasjonen nødvendig. Kombinasjonen «én tung pluss tre lette» i hvilken som helst form, vil før eller siden føles anstrengt og stilisert. For å beholde flyten trenger Nietzsche å variere rytmen før den tredje setningen. I tillegg er variasjonen med på å

---

<sup>94</sup> Han har *enargeia*, dessuten *ethos*; de som fremfører hans taler blir oppfattet som enkle og jevne folk, og *meddeler denne stemningen*. Komposisjonens tilsynelatende kunstløshet er resultatet av den høyeste kunst. In summa: Det ligger en ikke-etterlignbar *kharis* over ham, ikke en utsmykket isokratisk, men snarere en naturlovs *kharis*.

<sup>95</sup> For enkelhets skyld sier jeg at en ytring slutter der det er naturlig å ta en pause når man leser høyt, selv om det i teksten kanskje ikke finnes noe «kvalifisert» tegn, som et punktum, utropstegn eller spørsmålstegn.

<sup>96</sup> Når jeg angir tunge og lette stavelser her, lar jeg det, i motsetning til i forrige kapittel, stå et mellomrom etter komma. Dette er fordi jeg mener tempoet er lavere i dette stykket. Dermed blir pausen ved kommaet mer markant. Når tempoet er forholdsvis lavt, er det lettere å skille rytmiske «enheter» fra hverandre ved hjelp av kommaet.

<sup>97</sup> Ordet «verstehen» kan sies å bli til to stavelser istedenfor tre, siden «...ehn» uttales som «...ehn».

gjøre det tilfeldige, «snakkespråklige» og «intime», mer troverdig. Idet tekstens stemme «i forbifarten» kommer på at han har mer å si, blir han liksom nødt til å improvisere, og det som var i ferd med å bli et mønster, brytes opp av en mer «tilfeldig» rytme. Han henter seg imidlertid raskt inn i slutten av setningen, og avslutter stykkets innledende del nok en gang med tre lette og én tung stavelse: «über das 'Kreuz' xxxX. Den rytmiske enheten bestående av én tung og tre lette stavelser er tydelig adskilt fra resten av setningen på grunn av rytmen. De mange trykklette stavelser på slutten av «... verstehen wir uns ...» Xxxx, gjør at det blir naturlig med en liten pause før «... über das „Kreuz“», for å unngå seks trykklette stavelser etter hverandre.

Den utstrakte bruken av én tung pluss tre lette stavelser gjør det naturlig å nevne de betraktninger som Aristoteles gjør seg om prosarytme i sin *Retorikk*. På gresk er kombinasjonen én lang pluss tre korte stavelser, paianen,<sup>98</sup> den «rytmen» Aristoteles mener er best egnet til prosa. Dette er fordi den er den eneste rytmen som ikke gir inntrykk av et fast metrum, og dermed ikke virker kunstig (Aristoteles 2006:228). Det er imidlertid vanskelig å bruke Aristoteles' betraktninger her, siden Nietzsche som vi har sett er svært skeptisk til at det skulle finnes noen slags overførbarhet mellom gresk og tysk metrikk i det hele tatt.<sup>99</sup> Å argumentere for at Nietzsche her skulle benytte seg av paianer overført til tysk lar seg derfor vanskelig gjøre. På den annen side er disse kombinasjonene så fremtredende i stykket at de er vanskelige å overse. I de tre første ytringene, har fem av seks deler enten rytmen *lett–lett–lett–tung*, eller *tung–lett–lett–lett*.

Aristoteles' videre instruksjoner, sier at paianer av typen *lang-kort-kort-kort* passer godt til setningers innledning, mens *kort-kort-kort-lang* egner seg godt i slutten. På denne måten blir avslutningen tydelig, sier han, ikke gjennom skriveren, ikke gjennom noe tegn i margin [dia ten paragraphen]<sup>100</sup>, men gjennom rytmen (Aristoteles 2006:228). Vårt analysestykk åpner til sammenligning med kombinasjonen *tung-lett-lett-lett* «Goethe ist der ...», mens innledningspartiet som omhandler Goethe avsluttes med *lett-lett-lett-tung* «... über das Kreuz». Det er som sagt lite trolig at Nietzsche tillegger dette med paianen noen betydning, men uansett virker det som om det er rytmene selv, og ikke først og fremst tegnene som bestemmer hvor hver enkelt ytring begynner og slutter i store deler av analyseteksten.

---

<sup>98</sup> *Peon* kan også brukes på norsk, men siden Tormod Eide benytter seg av *paian* i sin oversettelse, har jeg valgt å gjøre det samme.

<sup>99</sup> Derfor er greske rytmebetegnelser som *daktyl*, *jambe*, *troké* og så videre, med vilje ikke benyttet i denne oppgaven.

<sup>100</sup> Grekerne skilte som nevnt ikke ordene fra hverandre ved hjelp av mellomrom, og brukte heller ikke tegnsetning. «Tegn i margin» ville vært det som for oss er tegnsetning, altså skriftlige leseanvisninger. Aristoteles' poeng er uansett at ytringen skal avsluttes naturlig, gjennom sin egen rytme.

Når det gjelder lyd, så forandrer de trykketunge vokalene i begynnelsen seg, «ö», «e», «eu», («i») «eh», mens annenhver av de første åtte stavelser er en trykklett e-lyd: «Goethe ist **der** [stum «r»] letzte Deutsche, ...» Til hver av disse e-lydene står en dental lyd. Disse spiller sammen med forskjellige s-lyder, slik at selv om det hele gjentas fire ganger etter hverandre, så er ingen lyd helt lik: «Goethe ist **der** [t og d blir én lyd] letzte Deutsche, ...» -the, -ste, -tste, -tsche.

Forfølger vi ideen om at dette er en «muntlig» tekst, kan vi kanskje si at det som hittil er gjennomgått er to «planlagte» setninger, pluss et tillegg. Man får følelsen av at den som snakker har tenkt mye på Goethe og seg selv, en følelse som med unntak av kommentaren om korset bekreftes av den jevne rytmen i ytringenes begynnelse og slutt. I den neste setningen ser stemmen ut til å ha blitt avledet av sine egne tanker. Tekststykket, som egentlig var ment som en kommentar og hyllest til Goethe, sporer plutselig av, og stemmen begynner i stedet å snakke om seg selv.

Idet Goethe forlattes som tema, forsvinner også rytmen som hittil har dominert, for en liten stund: «Man fragt mich öfter, wozu ich eigentlich d e u t s c h schriebe» xXxXx, xxxXxxXxx. To lyder preger denne setningen: «ch»: «Man fragt **mich** öfter, wozu **ich** eigentlich ...», og lyden «t»: «Man fragt **mich** öfter, wozu ich eigentlich **d** e u t s c h ...» Konsentrasjonen av disse skarpe lydene, det at det med unntak av de to første stavelser ikke finnes to like vokaler etter hverandre, samt at lyden «sch» i «deutsch» og «schriebe» kolliderer, resulterer i kakofoni. Semantisk sett ser ordet «eigentlich» ut til å ha liten betydning. Rytmissett er det derimot viktig. Det har lik rytme som sammenslåingen av de neste to ordene «deutschriebe» – Xxx, og i tillegg lik rytme som det første ordet i neste ytring, – «nirgendsw» Xxx. Slik forbindes de to ytringene rytmisk. Disse kobles også sammen ved at lydene «i» og «e», i «schriebe», gjentas i begynnelsen av «nirgendsw» (bokstaven «r» blir her stum, og isteden forlenges bokstaven «i»).

Rytmen i neste setning, avhenger så av om ordet «würde» betones eller ikke. Mye tyder på at det bør være trykksvakt. Forrige setning sluttet med kombinasjonen *tung-lett-lett*, to ganger etter hverandre. Dersom «würde» betones, vil vi få tre til av disse på rad: «nirgendsw würde ich schlechter gelesen, als im Vaterlande.» XxxXxxXxxXx, xxXxxx. Det er sjelden Nietzsches prosa blir «metrisk» i så stor grad. Et av de ti budene om stil forkynner faktisk at den gode prosaikerens takt når det gjelder virkemidler, består i å gå *tett* på poesien, men *aldri* å krysse over til den (KSA 12:39). Mer rimelig virker det da å la «würde» være



ubetont. Dette gir fem trykklette stavelser på rad, og dermed mer trykk til «schlechter gelesen»: XXXXXXXxxXx, xxXxxx.

Igjen slutter altså en setning med kombinasjonen *tre lette pluss en tung*: «[... als im] Vaterlande.» [xx]Xxxx. Igjen begynner også en ny setning med de samme rytmebestanddelene, selv om den sterke stavelsen nå kommer til slutt: «Aber wer weiss ...» xxxX. Det bør nevnes at rytmen på dette stedet ser ut til å være mindre fastsatt enn mange andre steder. Det går an å lese på en «norsk måte», med trykk både på «hvem» og «vet» xxXX. Med tanke på hvor utbredt kombinasjonen *tung-lett-lett-lett* er i dette stykket, føles variant nummer én likevel som den mest sannsynlige varianten.

Det at slutten på forrige setning og begynnelsen på denne «hører sammen», bekreftes nemlig ikke bare av speilende rytmer, men også av vokalene, som frem til ordet «weiss», utelukkende består av a- og e-lyder: «... Vaterlande. Aber wer Weis ...» Det at «Weis» her skiller seg ut klangmessig kan være et tegn på at det samme ordet også er setningens første betonte ord (xxxX).

Etter to slike «tre lette og én tung», varieres rytmen på nytt i slutten av setningen: «... heute gelesen zu werden?» XxxXxxxx. Men i neste del kommer den tilbake både i begynnelsen: «Dinge schaffen ...» Xxxx, og i slutten: «... zähne versucht» Xxxx. Man kunne kanskje betont ordet «versucht», men siden det ikke finnes noe hovedsetning med et verbal her, forventer man at noe nytt skal komme. Denne forventningen uttrykkes ved at tonen stiger. Trykk på ordet «versucht» ville virket mer konkluderende. Det at vi fortsatt trenger et verbal gjør det naturlig å lese de tre trykklette stavelser i et stigende toneleie. Dermed skapes en liten forventning, som til en viss grad innfris i neste del: «der Form nach, d e r S u b s t a n z n a c h ...» xXx, xxXX. Hvis sperret skrift uttrykker gester og bevegelser, er det rimelig å anta at volumet stiger idet stemmen ser ut til å korrigere seg selv ved å gå fra «form» til «substans». Siden stykkets generelle tempo virker rolig, kan man legge trykk på begge de to siste stavelser. Forventningen er likevel ikke innfridd, for ennå har ikke ytringen noe verbal.

Etter to trykkunge stavelser på rad er det naturlig med en liten pause, før ytringen fortsetter: «... um eine kleine Unsterblichkeit bemüht sein ...» xxxXxxXxxxxx. Igjen får vi kombinasjonen *lett-lett-lett-tung* i begynnelsen. Verbalet mangler dog fortsatt. Fem trykklette stavelser på rad øker forventningen ytterligere. Men der man nå kanskje kunne forvente et slags klimaks, kommer i stedet en tankestrek og et omslag. Idet intensiteten er i ferd med å stige, er det som om stemmen tar seg inn igjen. Tankestreken ser ut til å signalisere

en senkning i tempoet, og man kan tenke seg den neste delen i et noe lavere stemmeleie: «— ich war noch nie bescheiden genug, weniger von mir zu verlangen.» xxxXxXxxx, XxxxXxxXx. Den første enheten er symmetrisk, med rytmen vi har sett så mange ganger nå, både i begynnelsen og i slutten. Når det gjelder neste del, kan det være rimelig å dele denne i to, slik at den avsluttende rytmen «... zu verlangen.» xxXx, og «weniger von mir» XxxxX, står som to delvis atskilte enheter. Det finnes riktignok ikke belegg for en slik tolkning ut fra tegnsetningen, men opplesningen vil føles mer avsluttende enn alternativet, som er en slags stigende rytme XxxxXxxXx.

Stykkets avslutning virker mer sentens-aktig enn «snakkespråklig». Derfor er det kanskje ikke så underlig at den hører til blant de mer siterte Nietzsche-pasasjene:

Der Aphorismus, die Sentenz, in denen ich als der Erste unter Deutschen Meister bin, sind die Formen der „Ewigkeit“; mein Ehrgeiz ist, in zehn Sätzen zu sagen, was jeder Andre in einem Buche sagt, — was jeder Andre in einem Buche n i c h t sagt ...

Som tidligere bemerket er Nietzsches setninger eller ytringer ofte delt inn i «klanggrupper». «Lydlig reduplikasjon» er et virkemiddel som er gjennomgående i nesten alle hans tekster. I uttrykket «Der Aphorismus» er «a» og «u» de to viktigste lydene. Disse lydene preger også «... zu sagen, was jeder Andre in einem Buche sagt,—». De to vokalene dukker i tillegg opp i ordene «als» og «unter». For det meste preges første halvdel av passasjen ovenfor av lydene «i», «e» og «ei»: «... die Sentenz, in denen ich als der Erste unter Deutschen Meister bin, sind die Formen der „Ewigkeit“; mein Ehrgeiz ist, in zehn sätzen ...» Også konsonantene bidrar til å gjøre disse linjene mer «lyriske», og dermed lettere å huske. Lydene «s» og «t» illustrerer dette godt: «... mein Ehrgeiz ist, in zehn Sätzen zu sagen, was ...» Det som bidrar mest til Nietzsches *ethos*-bygging i denne passasjen, er nok det semantiske innholdet, alt det han eksplisitt sier om seg selv.

Stykkets aller siste del er et vedheng som ser ut som en slags profeti. På en ny linje med innrykk (det eneste tilfellet av dette i hele boken) står det: «Ich habe der Menschheit das tiefste Buch gegeben, das sie besitzt, meinen Z a r a t h u s t r a : ich gebe ihr über kurzem das unabhängigste.—» Med disse ordene har Nietzsche i løpet av stykket gått fra å være på lik linje med Goethe, til bli mesteren blant tyskere i «evighetens» former, og videre til å ha skjendet menneskeheten den dypeste boken gjennom tidene. I tillegg lover han å gi menneskeheten enda mer. En slik person er det altså at leseren får anledning til å føle seg fortrolig med. Ordet «ihr» er interessant. Det blir klart at Nietzsche i disse siste linjene

henvender seg direkte til menneskeheten, og til og med i en uformell tone. Han ser ut til å henvende seg som en lærer til sine disipler.

Det er verdt å merke seg, at selv om tonen både i dette stykket, og i stykket fra forrige kapittel kan betegnes som «overdreven», så er stilen i de to svært forskjellig. Mens eksempelet fra *Moralens genealogi* hadde lange, bølgende perioder hvor stemmen mer eller mindre forsvant bak den fremstilte saken, er setningene i dette stykket knappe og konstaterende. Som vi har sett er også rytmen annerledes. Det hele foregår i et annet tempo. I motsetning til strømmen av lyd og rytmer vi så i forrige kapittel, deler ytringene her seg selv inn i relativt korte og klare rytmiske enheter.



## 5 Konklusjon

Mitt bud på Nietzsches prosastil er at den først og fremst kjennetegnes av ønsket om å virke. Etter at Nietzsche har innsett språkets begrensninger, slutter han ikke å skrive, men velger skrivemåter som tar konsekvensene av hvilke midler han har og ikke har til rådighet. Den første og mest åpenbare konsekvensen er at Nietzsche skriver filosofi på kortform. Som vi har sett, mener han at denne formen for filosofi kan være mer virksom enn den uttømmende avhandlingen. Språket er ikke i stand til å formidle hele tanker, men bare «tilskyndelser». Derfor vil Nietzsche heller «tenne en gnist hos leseren», og slik egge ham til selv å gjøre erkjennelsesarbeidet. Nietzsches stil er også mer lyd- og rytmebevisst enn hva som er vanlig. I hans virksomme filosofi er teksten skrevet for å utnytte skriftens lydlige potensial. For mottakere med et «tredje øre», blir impulsen eller tilskyndelsen teksten gir, nesten noe fysisk. Det er nemlig ikke bare føttene som påvirkes av rytmen. Også sjelen følger takten.

Videre preges Nietzsches stil av at *følelsene* eller *sinnstemningene* er bestemmende for tekstens utforming. Igjen er *logos*-skepsisen bakenforliggende årsak. Siden språket ikke overfører objektiv kunnskap, men «tilskyndelser», er ladet språk bedre og sannere enn «nøytralt» språk. Nietzsche går så langt som å hevde at *følelsene* er menneskers redskap for erkjennelse, og skrivemåten hans tar konsekvensene av dette. Ordvalg, interpunksjon, setningenes lengde og argumentenes rekkefølge sees som uttrykk for *geberder*. Geberdene er igjen uttrykk for sinnstemninger. Følelsenes og geberdenes betydning for Nietzsches stil gjør imidlertid at tekstene hans ofte er vanskelige å fortolke. Det er nemlig ikke lett å vite om en følelsesladet «tone» er alvorlig eller «ironisk» ment. Jo mer Nietzsche lar følelsene komme til orde i form av ladede ord, pleonastiske uttryksmåter, uvanlig syntaks, og så videre, jo vanskeligere blir det å bestemme med sikkerhet om han ønsker seg uforbeholden støtte, eller reflektert distanse av sine lesere.

Et tredje stilistisk trekk er at forfatteren implementerer seg selv som størrelse i sin egen tekst. Nietzsches perspektivisme gjør at spørsmålet om *hvem som snakker* blir svært viktig. Betydningen av dette tiltar mot slutten av Nietzsches liv, og gir seg utslag i at jeget dominerer tekstene hans. «Monumentet» Friedrich Nietzsche skapes som en garantist for verdien av det som skrives. Leserne blir hele tiden minnet på at forfatteren ikke er noen hvem som helst. Stilistisk sett vises dette gjennom bruken av pronomener, overdreven interpunksjon, og til og med tekstenes grafiske utseende. Ikke minst gjør Nietzsche stadig vekk leseren *eksplisitt* oppmerksom på at den de møter i teksten er et unntaksmenneske. Slik

blir forfatterens egen person en garantist for verdien av det som leses. Leseren må selv ta stilling til om han vil være «fornem» slik som Nietzsche, eller middelmådig som alle andre. Den muntlige stilen i mange av de senere tekstene gir leseren en følelse av å være fortrolig med dette geniet. Dermed blir leseren også mer tilbøyelig til å forsøke å heve seg opp på Nietzsches nivå, og ta hans lærdom alvorlig.

Den fjerde betraktningen, som kanskje er den viktigste i forhold til tidligere forskning, er at Nietzsches stil i praksis varierer, siden det har virksomhetskriteriet som sitt styrende prinsipp. Etter mitt syn bestemmes ikke Nietzsches stil av noe ideal om «god stil i seg selv». I Nietzsches tilfelle tror jeg heller ikke stilen utgjør noen «grammatikk av andre grad, ordnet etter estetiske prinsipper». Dersom det er snakk om en grammatikk av andre grad, tror jeg i tilfelle det styrende prinsippet må være spørsmålet om hva som er virksomt. Tanken om at Nietzsches stil varierer er riktignok ingen original observasjon fra min side. Deleuze, Derrida og Nehamas, ser alle ut til å ta stilvariasjonen mer eller mindre for gitt. Blant dem som har forsøkt å beskrive Nietzsches stil ved hjelp av *tekstanalyse* har denne iakttakelsen derimot uteblitt. Selv ikke Schlaffer, som gav ut sin bok så sent som i 2007, ser ut til å reflektere over mulighetene for at Nietzsche har «mange stiler». Det skal innrømmes at stilvariasjonene som kommer til syne i denne oppgaven, naturligvis ikke er bevis i noen endelig forstand. De tre analysene fokuserer for en stor del på forskjellige ting, og er dermed ikke sammenlignende i streng forstand. De utvalgte stykkene gjør lite annet enn å *peke i retning av* at stilen varierer. Likevel har jeg dyktige Nietzsche-lesere (som de som nevnes ovenfor) på min side når jeg fremholder stilvariasjonen som et av de aller viktigste trekkene ved Nietzsches stil.

En mulig innvending mot denne oppgavens konklusjon er naturligvis at svaret på problemstillingen er gitt allerede med valget av perspektiv og fremgangsmåte. Denne innvendingen er vanskelig å imøtegå. Jeg vil imidlertid presisere at jeg ikke mener Nietzsches stil *utelukkende* utgjøres av ønsket om å virke. Som jeg skrev innledningsvis, er jeg enig med Jørgen Fafner i at man i alle spørsmål om stil står seg ved å være pluralist. Det finnes mange flere måter å angripe stilspørsmålet på. For eksempel kan man undersøke det historisk-biografisk eller psykologisk. Man kan sammenligne stilen i Nietzsche-tekster med stilen hos andre filosofer, eller hos andre korttekstforfattere. Andre perspektiver vil nok føre til andre svar enn mine egne. Det er svært mange viktige trekk ved Nietzsches stil som ikke fanges inn av mitt perspektiv.

Når det er sagt, er valget av virkningsperspektivet langt fra tilfeldig. Det er tatt i full bevissthet, på bakgrunn av et ønske om å sette fingeren på noe jeg oppfatter som underbelyst i

tidligere undersøkelser av stilen. Med virkningsperspektivet har jeg forsøkt å angripe stedet hvor jeg mener skoen trykker mest for øyeblikket. Fordelen med mitt perspektiv er som nevnt at det åpner for å se *stilvariasjonene* som et vesentlig trekk ved Nietzsches skrivning, og dette er et blikk som etter mitt syn har manglet i stilforskningen. Mens virkningsperspektivet er ett blant mange mulige, er jeg nemlig av den oppfatning at stilvariasjonene i Nietzsches forfatterskap er ubestridelige, og at dette er noe alle de som arbeider med ham burde være klar over.

Skulle man foreslå en vei videre ut fra erkjennelsen om at Nietzsches stil varierer, så er løsningen etter min mening å ta for seg ett verk eller ett kapittel av gangen, og registrere stilvariasjoner innenfor disse – syntaks, ordbruk, tegnsetning og så videre. Mitt tips er at dette nok vil gi oss enkelte små og store overaskelser, og slik bidra til å gi oss enda bedre forståelse av den tyske filosofen. På verdensbasis brukes så mye ressurser innenfor Nietzscheforskningen årlig, at filologiske arbeider burde kunne prioriteres. Mitt inntrykk er at de fleste som interesserer seg for Nietzsche har en forkjærlighet for teoretisk spekulasjon. Med noen harde fakta om stilen tilgjengelig, er det etter mitt syn mulig å spekulere enda bedre.

Siden denne oppgaven tar for seg Nietzsches stil i et virkningsperspektiv, kunne vi spørre til slutt: «Virker det?» Heinz Schlaffers bok er ikke bare opptatt av stilen, men også av dens følger, noe som skulle være et godt utgangspunkt for å svare på spørsmålet. Schlaffer selv er ikke i tvil om virkningen. Han gjør Nietzsches stil ansvarlig for å ha «sluppet løs» den tyske prosaen, noe som får positive følger for tysk litteratur på begynnelsen av 1900-tallet, men samtidig tragiske konsekvenser for den tyske intelligentsiaen.<sup>101</sup> Som en følge av dette, blir Nietzsches stil også bestemmende for den tyske politikens skjebne (Schlaffer 2007:12–13). Nietzsche leverte ideene, slagordene og stilgeberdene, som satte to–tre generasjoner i euforisk katastrofeberedskap (Schlaffer 2007:190). Schlaffer legger vekt på Nietzsches virkning som fører, på Nietzsches «vademecum». I forbindelse med «omvurderingen av alle verdier» har Schlaffers Nietzsche klare synspunkter på hvilke verdier som bør erstatte de gamle. At Nietzsches stil virket i Tyskland på begynnelsen av 1900-tallet, kan det være lite tvil om. Like sikkert er det imidlertid at virkningen stilen fikk, ikke var virkningen Nietzsche ønsket seg.

---

<sup>101</sup> De positive følgene for den tyske *litteraturen* gjør Schlaffer rede for i boken *Die kurze Geschichte der deutschen Literatur* (Den tyske litteraturs korte historie). Kort fortalt mener Schlaffer at tysk litteratur har to gode perioder: overgangen fra det 18. til det 19. århundre, i tillegg til 1900-tallets begynnelse. Resten er ifølge denne boken lite å snakke om (Schlaffer 2008).

En annen måte å se virkningen på, er å fokusere på hans «vadetecum», at effekten i Nietzsches stil ligger i dens potensial for å få mennesker til å tenke i nye baner. Også her synes virkningene å være ubestridelige. Resepsjonen av Nietzsches tanker innenfor humaniora så stor at det er umulig å gå inn på den her. Det kan for eksempel være liten tvil om at Nietzsche har øvd mye indirekte innflytelse på faget allmen litteraturvitenskap, gjennom poststrukturalisme, dekonstruksjon, og navn som Derrida og De Man.<sup>102</sup> Min personlige oppfatning er at noe ved Nietzsches skrivemåte skaper gode lesere og selvstendige tenkere. Også slik har Nietzsches stil virket. Den har skapt «disipler» som ikke har fulgt ham slavisk, men brukt ham som en oppdrager, for så å frigjøre seg fra ham, for å «skape verden» på *sin* måte. Overgangen fra strukturalisme til poststrukturalisme i vestlig åndsliv er for eksempel ikke Nietzsches verk, men mange av de viktigste skikkelsene i denne sammenheng, har mye å takke hans «vadetecum» for. Om Nietzsche selv ville gitt sitt bifall til disse disiplinene, er en annen sak.

Den tredje betraktningen er at Nietzsches tid når det gjelder virkning ennå ikke er forbi. Selv om han ikke er like levende i dag som i Tyskland på begynnelsen av 1900-tallet, fortsetter mannen med bart å fascinere. Det er noe ved ham som fenger. Så lenge han leses er det sannsynlig at Nietzsches filosofi vil komme til å påvirke nye retninger, også i tiden fremover. Arne Melberg (2001:20) ser prosesskarakteren i Nietzsches tekster som vesentlig i hans estetikk og tenkning. Han oppfatter Nietzsche-teksten som en uavsluttet, kanskje uavsluttelig prosess, med et ikke definerbart resultat. Dette kunne man si også om filosofiens virkning. Nietzsches filosofi fortsetter å være virksom så lenge hans tekster blir lest. *Hvordan* den er virksom er imidlertid utenfor Nietzsches kontroll. Selv ser han ut til å ha hatt dette klart for seg. I *Avgudenes ragnarok* skriver han: «Posthume mennesker – jeg for eksempel – blir dårligere forstått enn tidsmessige, men blir bedre *hørt*. Skarpere formulert: Vi blir aldri forstått – og *derav* vår autoritet ...» (KSA 6:61; Wiik overs. s. 11)

---

<sup>102</sup> Se for eksempel Bjerk Hagen (2004:48–49).



# Litteratur

- Andersen, Ø. 2004 [1995], *I retorikkens hage*, Oslo
- Aristoteles. 2006, *Retorikk*, oversatt av T. Eide, Oslo
- . 2008, *Poetikk*, oversatt av Ø. Andersen, Oslo
- Baeumler, A. 1930, «Einleitung», i A. Baeumler (utg.), *Friedrich Nietzsche Werke*, bd 1, Leipzig
- Barthes, R. 1998 [1970], *Retorikken. En moderne innføring i den gamle retoriske kunst*, oversatt av K. Stene-Johansen, Oslo
- Behler, E. 1998, «Nietzsche's conception of irony», i S. Kemal, I. Gaskell og D.W. Conway (red.), *Nietzsche, philosophy and the arts*, s. 13-35, Cambridge
- Benders, R. og S. Oettermann (red.) 2000, *Friedrich Nietzsche. Chronik in Bildern und Texten*, München
- Beyer, H. 1958, *Nietzsche og Norden*, 2 bd, Bergen
- Bibelen. 1996, *Den hellige skrift Bibelen. Det gamle og det nye testamente*, utgitt av Det Norske Bibelselskap
- Bjerk Hagen, E. 2004 [2003], *Hva er litteraturvitenskap*, Oslo
- Blondel, E. 1985 [1971], «Nietzsche. Life as metaphor», oversatt av M. Macrae, i D.B. Allison (red.), *The New Nietzsche. Contemporary styles of interpretation*, s. 150–75, Cambridge, MA
- Bolz, N. 2008, «Der Faszinierende Stil. Heinz Schlaffer knackt Nietzsches Code», i *Merkur. Deutsche Zeitschrift für Europäisches Denken* 62, s. 338–41
- Cicero. 1962 [1939], *Brutus. Orator*, oversatt av G.L. Hendrickson og H.M. Hubbell, Cambridge, MA
- Colli, G. 1982 [1980], *Distanz und Pathos. Einleitungen zu Nietzsches Werken*, oversatt av R.M. Gschwend og R. Klein, Frankfurt aM
- Crawford, C. 1991, «Nietzsche's great style. Educator of the ears and of the heart», i *Nietzsche-Studien. Internationales Jahrbuch für die Nietzsche-Forschung* 20, s. 210–37
- De Man, P. 1979, *Allegories of reading. Figural language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*, New Haven
- Deleuze, G. 1985 [1973], «Nomad Thought», oversatt av D.B. Allison, i D.B. Allison (red.), *The New Nietzsche. Contemporary styles of interpretation*, s. 142–49, Cambridge, MA
- Derrida, J. 1979 [1978], *Spurs. Nietzsche's styles. Éperons. Le styles de Nietzsche*, oversatt av B. Harlow, Chicago
- . 1985 [1973], «The question of style», oversatt av R. Berezdivin, i D.B. Allison (red.), *The New Nietzsche. Contemporary styles of interpretation*, s. 176–89, Cambridge, MA
- Diderot, D. 2000, *Paradoks om skuespilleren*, oversatt av S. Schult Ulriksen, Oslo
- Eide, T. 2004 [1999], *Retorisk leksikon*, Oslo
- Eriksen, T.B. 1989, *Nietzsche og det moderne*, Oslo
- Fafner, J. 2005 [1977], *Retorik. Klassisk og moderne. Indføring i nogle grundbegreber*, København
- Finke-Lecaudey, G. 1994, «Die Rhetorik des Doppelpunktes in Nietzsches *Morgenröthe*», i *Cahiers d'études germaniques. Aix en Provence* 27, s. 81–92
- Follevåg, G. 2000, «Livet som litteratur. Om Friedrich Nietzsche sin sjølvbiografi *Ecce homo*», hovedoppgave, Universitetet i Bergen
- Gerhard, V. 1988, *Pathos und Distanz. Studien zur Philosophie Friedrich Nietzsches*, Stuttgart

- Goethe, J.W. 1981, *Venezianische Epigramme*, Berlin
- Grøtta, M. 2007, «Poetry at play. La Rochefoucauld's maxims, Schlegel's fragments, and Baudelaire's prose poems», doktoravhandling, Universitetet Oslo
- . 2009, *Litterære bagateller. Introduksjon til litteraturens korttekster*, Oslo
- Haarberg, J., T. Selboe og H.E. Aarset. 2007, *Verdenslitteratur. Den vestlige tradisjonen*, Oslo
- Haarberg, J. og H.H. Skei (utg.) 2003 [1994], *Dikt fra antikken til vår tid. Vestens lyrikk gjennom 2700 år*, Oslo
- Heidegger, M. 1961, *Nietzsche*, 2 bd, Pfullingen
- Häntzschel-Schlotke, H. 1967, *Der Aphorismus als Stilform bei Nietzsche*, doktoravhandling, Universitetet i Heidelberg, Augsburg
- Johansen, A. 2009, *Skriv! Håndverk i sakprosa*, Oslo
- KGB. 1975–2004, *Nietzsche Briefwechsel. Kritische Gesamtausgabe*, G. Colli og M. Montinari (utg.), 24 bd, Berlin
- KGW. 1967–, *Nietzsche Werke. Kritische Gesamtausgabe*, G. Colli og M. Montinari (utg.), 40– bd, Berlin
- Kittang, A. 1999 [1997], «ironi», i J. Lothe, C. Refsum og U. Solberg (red.), *Litteraturvitenskapelig leksikon*, s. 115–16, Oslo
- Kjeldsen, J. 2006, *Retorikk i vår tid. En innføring i moderne retorisk teori*, 2. utg., Oslo
- Kofman, S. 1985 [1972], «Metaphor, Symbol, Metamorphosis», oversatt av D.B. Allison, i D.B. Allison (red.), *The New Nietzsche. Contemporary styles of interpretation*, s. 201–14, Cambridge, MA
- KSA. 1999 [1980], *Friedrich Nietzsche, Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*, G. Colli og M. Montinari (utg.), 15 bd, München
- Kulbrandstad, L.A. 2005 [1993], *Språkets mønstre. Grammatiske begreper og metoder*, Oslo
- Liddell, H.G. og R. Scott. u.å. [1889], *An intermediate Greek-English lexicon. Founded upon the seventh edition of Liddell and Scott's Greek-English lexicon*, Oxford
- Lothe, J. 1999 [1997], «litteratur», i J. Lothe, C. Refsum og U. Solberg (red.), *Litteraturvitenskapelig leksikon*, s. 142–43, Oslo
- Lothe, J., C. Refsum og U. Solberg. 1999 [1997], *Litteraturvitenskapelig leksikon*, Oslo
- Maas, P. 1962 [1923], *Greek metre*, oversatt av H. Lloyd-Jones, Oxford
- Mauthner, F. 1982 [1901], *Beiträge zu einer Kritik der Sprache*, bd 1, Frankfurt a.M
- Melberg, A. 2001, *Försök att läsa Nietzsche*, Stockholm
- Merrow, K. 2003, «'The meaning of every style'. Nietzsche, Demosthenes, rhetoric», i *A journal of the history of rhetoric. Rhetorica* 21, s. 285–307
- Mose, G. 2001, «Fortællinger i glimt – Dansk kort-kortprosa i 1990erne», i *Norsk litteraturvitenskapelig tidsskrift* 4, s. 3–17
- Nietzsche, F. 1878, *Menschliches, Allzumenschliches. Ein Buch für Freie Geister*, Chemnitz
- . 1887, *Zur Genealogie der Moral. Eine Streitschrift*, Leipzig
- . 1888, *Götzen-Dämmerung. Oder wie man mit dem Hammer philosophirt*, Leipzig
- . 1999 [1908], *Ecce homo: Hvordan man blir det man er*, oversatt av T. Berg Eriksen, Oslo
- . 2001, «Om sannhet og løgn i en utenom-moralsk forstand», oversatt av K.-W. Hansen, i S. Læg Reid og T. Skorgen (red.), *Hermeneutisk lesebok*, s. 331–43, Oslo
- . 2004, *Moralens oprindelse. Et stridsskrift*, oversatt av N. Henningsen, Frederiksberg
- . 2007, *Morgenrøde. Tanker om de moralske fordømmer*, oversatt av S.M. Landgaard, Oslo
- . 2008, *Avgudenes ragnarok. Eller hvordan man filosoferer med hammeren*, oversatt av E.L. Wiik, Oslo
- . 2008, *Om våre dannelsesinstitusjoners fremtid*, oversatt av H. Jordheim, Oslo

- . 2009, *Hinsides godt og ondt*, oversatt av T. Berg Eriksen, Oslo
- Norden, E. 1958 [1898], *Die Antike Kunstprosa. Vom VI. Jahrhundert v. Chr. bis in die Zeit der Renaissance*, bd 2, Leipzig
- Nylander, L. 1990, *Prosadikt och modernitet. Prosadikt som gränsföreteelse i europeisk litteratur, med särskild inriktning på Skandinavien 1880–1910*, Stockholm
- Ong, W.J. 2005 [1982], *Orality and literacy. The technologizing of the word*, London
- Pettersen, H. 1991, *Lidelse og menneskedannelse. Fortolkingsforsøk i Nietzsches filosofi*, Bergen
- Porter, J.I. 2000, *Nietzsche and the philology of the future*, Stanford, CA
- Refsum, C. 1992, «Diktets sannhet. En lesning av Sigbjørn Obstfelders prosadikt med hovedvekt på metapoetiske trekk», magistergradsavhandling, Universitetet i Oslo
- Richardson, J. 2006 [2001], «Introduction», i B. Leiter og J. Richardson (red.), *Nietzsche*, s. 1–39, Oxford
- Rognsaa, A. 2004 [1997], *Kunsten å skrive godt*, 2. utg., Oslo
- Safranski, R. 2005 [2000], *Nietzsche. Biographie seines Denkens*, München
- Schaberg, W.H. 1995, *The Nietzsche Canon. A publication history and bibliography*, Chicago
- Schlaffer, H. 2007, *Das entfesselte Wort. Nietzsches Stil und seine Folgen*, München
- . 2008 [2002], *Die kurze Geschichte der deutschen Literatur*, München
- Schuller, M. 1997, *Moderne Verluste. Litterarischer Prozeß und Wissen*, Basel
- Sonderegger, S. 1973, «Friedrich Nietzsche und die Sprache», i *Nietzsche-Studien. Internationales Jahrbuch für die Nietzsche-Forschung* 2, s. 1–30
- Spitzer, L. 1961 [1928], *Stilstudien. Zweiter Teil. Stilsprachen*, München
- Stegmaier, W. 2008, «Ideologisierung – Entideologisierung. Zur Analyse von Nietzsches Stil und Schreibmoral», i *Nietzsche-Studien. Internationales Jahrbuch für die Nietzsche-Forschung* 37, s. 343–49
- Tacitus. 1962 [1931], *Histories Books IV–V. Annals Books I–III*, oversatt av C.H. Moore, Cambridge, MA
- Volkov, S. 2006, *Germans, Jews, and antisemites. Trials in emancipation*, Cambridge
- Welfing, J.F. 1998, «On the fluidity of Nietzsche's writing. Nietzsche as a prism», i *Lumis-Schriften. aus dem Institut für Empirische Literatur- und Medienforschung der Universität-Gesamthochschule Siegen* 51, s. 3–31
- Wærp, H.H. 2001, «'Det er jo bare Ord' Prosadiktet i Norge, 1890–2000», i *Norsk litteraturvitenskapelig tidsskrift* 4, s. 27–38

