

Steffen Arndal

To sonetter af Rilke – og Bjørnvigs oversættelser

Rainer Maria Rilkes debut som lyriker var ingenlunde imponerende. Han begyndte før 1900 som ung dekadent æstet og skrev overvejende impressionistiske stemningsdigte. Det var først efter at have taget ophold i Paris (1902) at han under indtryk af Rodins og senere Cézannes kunst udviklede den saglighed og visuelle konkrethed, der blev hans særkende som digter. Den førte til udviklingen af den særprægede stramme og objektive sonetdigtning, der gør sig gældende i *Neue Gedichte*, 1907 – 08 (Rilke 1996, bd. I), de såkaldte tingsdigte, der grundlagde hans ry som moderne lyriker. Senere, nogle få år før sin død, tog Rilke sonetdigtningen op igen. Som en uimodståelig inspiratorisk bølge opstod *Sonette an Orpheus* i februar 1922 i Muzot i Schweiz (Rilke 1996, bd. II). De var centreret omkring musikken, sangeren Orpheus og døden, og sat som et gravminde for den unge afdøde danserinde Wera Ouckama Knoop.

Thorkild Bjørnvigs interesse for Rilke går tilbage til hans studietid i Århus under Anden Verdenskrig (Arndal 2005). Den vakte i foreningen ”Musiske studenter” og mundede ud i afhandlingen *Rainer Maria Rilke og tysk tradition*, der 1946 belønnedes med Københavns Universitets guldmedalje (Bjørnvig 1959). Samtidig begyndte hans oversættelser at udkomme i de første numre af *Heretica*, i særskilte små bind og endelig samlet i *Udsat på hjertets bjerge* (Rilke 1995). Bjørnvigs oversættelser udmærker sig ved stor omhyggelighed og troskab mod originalerne, men det er dog ikke så meget oversættelsernes større eller mindre grad af præcision, der er afgørende, som det forhold, at den litterære oversættelse med Walter Benjamins berømte essay ”Die Aufgabe des Übersetzens” (Benjamin 1972, s. 9 – 21) kan opfattes som et ekko af forlægget i modtagersproget, der beriger originalen med nye betydningsdimensioner og dermed åbner op for en dybere forståelse af digtets sigte.

Anden del af *Sonette an Orpheus* indrammes af to sonetter, I og XXIX (Rilke 1996, bd. II, s. 257 og 272), der frembyder en række forståelsesvanskeligheder, der stadig volder Rilkeforskningen betydeligt hovedbrud (Rilke 1996, bd. II, s. 745 og 763). Det drejer sig ikke om anti-grammatisk digtning uden virkelighedsreference, som den kendes fra modernistisk lyrik, men om et normalt sprog, der i princippet burde kunne læses og forstås umiddelbart, men med sin høje grad af rytmisk og syntaktisk komprimering og med sin komplicerede semantik nødvendiggør en præcis analyse, før teksternes semantiske dimensioner falder på plads. I denne forbindelse frembyder det en yderligere vanskelighed, at de to sonetter på visse punkter synes at modsige hinanden, således at

de, i deres indbyrdes reference må forstås som komplementære. Hvor den første forbinder ånde-
drættet med "Raumgewinn" forstået som en udvidelse af et indre rum, forbinder den sidste ånde-
drættet med en forøgelse af det ydre rum omkring digteren. De to digte befinder sig i en indbyrdes
samtale, som man på visse punkter også kan inddrage Thorkild Bjørnvigs oversættelser i (Rilke
1995, s. 151 og 179).

Atmen, du unsichtbares Gedicht

I

Atmen, du unsichtbares Gedicht!

Immerfort um das eigne

Sein rein eingetauschter Weltraum. Gegengewicht,

in dem ich mich rhythmisch ereigne.

Einzig Welle, deren

allmähliches Meer ich bin;

sparsamstes du von allen möglichen Meeren, -

Raumgewinn.

Wieviele von diesen Stellen der Räume waren schon

innen in mir. Manche Winde

sind wie mein Sohn.

Erkennst du mich, Luft, du, voll noch einst meiniger Orte?

Du, einmal glatte Rinde,

Rundung und Blatt meiner Worte.

I

Drag ånde, usynlige digt, i den fri

udveksling mellem det som er dig

og det rene verdensrum. Modvægt hvori

jeg rytmisk realiserer mig.

Eneste bølge hvis sagte
stigende hav jeg er;
sparsomste du af alle have, der rakte
mod rum som bliver stadigt mer.

Hvor mange af disse rums steder var længst at finde
inde i mig. Mange vinde
er som min søn.

Erkender du mig, du luft, som med mine steder har svævet?
Du, som om mine ord for længst har vævet
blade og bark og en runding så grøn.

”Atmen, du unsichtbares Gedicht“ er den sidst tilkomne af *Sonette an Orpheus* og af Rilke anbragt som indledning til ”Zweiter Teil”, tydeligvis som modstykke til den afsluttende sonet XXIX. Et punkt, der forbinder de to sonetter er tematiseringen af rummet. Det spiller jo en fremtrædende rolle i Rilkes digtning i det hele taget, som oftest forbundet med synssansen. Her i *Sonette an Orpheus*, der jo har sangeren Orpheus som gennemgående figur, er det imidlertid musik, sang og dermed også lydfænomener, åndedræt og vibrerende luft i det hele taget, der står i centrum.

Med sin opdeling i to kvartetter og to terzetter og sin varierede rimstilling præsenterer digtet sig entydigt som en sonet. I metrisk og rytmisk henseende er det imidlertid præget af vidtgående frihed og variationsrigdom. Linjernes længde veksler ekstremt mellem 3 og 14 stavelser, og det er ikke muligt at identificere et metrisk grundmønster, idet betonet og ubetonet optakt og enkelte, dobbelte og tredobbelte ubetonede stavelser veksler uden erkendeligt mønster. Hvis det ikke var for rimet, kunne man tale om frie rytmer, der udnyttes til profilering af indholdstunge ord adskilt af cæsur (”Weltraum. Gegengewicht”), isoleret i rimstilling (”Raumgewinn”) eller forbundet med enjambement i én sammenhængende klanglig sekvens (”um das eigne / Sein rein eingetauschter Weltraum”). Det er ikke letflydende vers, der er tale om her, men den ”harte Fügung” (hårde ordføjning), der kendes fra Hölderlins hymner og fra Rilkes egne *Duineser Elegien*, og som ytrer sig i tekstens grammatik som en fattigdom på verber og en tilsvarende rigdom på elliptiske sætninger, apostrofer og appositioner til apostrofer, der som oftest består af indholdstunge nominer, herunder en del komposita. Disse træk betyder i forening en høj grad af syntaktisk komprimering, der yder

modstand og tilføjer digtet en særlig prægnans, der semantisk modsvares af en dristig tætføring af til dels modstridende betydningsdimensioner.

Ifølge Katharina Kippenberg, der var gift med indehaveren af Insel Verlag, Rilkes forlag, og en nær ven af Rilke selv, skal han overfor hende have ytret, at denne sonet skal forstås "ganz wörtlich" (Kippenberg 1948, s. 143). Man skal med andre ord ikke søge nogen dybere symbolsk betydning bag ordene, hvilket naturligvis ikke hindrer, at visse betegnelser kan have metaforisk karakter. Digtets tre gennemgående semantiske felter, "Atmen", "Raum" og "Luft" skal dermed opfattes som virkeligt åndedrag, virkeligt rum og virkelig luft. Af disse står luften centralt, idet den dels bevæges af åndedrættet, dels også betragtes som en slags spiritualiseret rums substans, der forener åndedrag, luft og rum med hinanden. Idet digtet båret af talen ånder sit "unsichtbare" væsen, sin "Sein", ud, tilbyder digteren sig samtidig udefra "Weltraum", der udgør en indre "Gegengewicht" i forhold til det omgivende rum, en nøjagtig ("rein") afbalancering af indre og ydre, hvori digteren (og digtet) rytmisk finder sted (str. 1). Denne opfattelse forklares yderligere gennem den metaforiske betegnelse af det enkelte åndedrag som en "einzige Welle", der efterhånden mangfoldiggøres og opspares til et helt hav som udtryk for en fortsat "Raumgewinn" (str. 2).

I analogi med modsætningen mellem "Atmen" i almindelighed og det enkelte åndedrag taler sekstetten om "Stellen der Räume", der allerede har været i digterens indre. Flertalsformen "Räume" antyder, at Rilke opfatter rummet relationelt, som forbindelseslinjer mellem centrale punkter i rummet og historien, der findes i det ydre, men også strukturerer hans indre (str. 3). Ja, han føler ligefrem et slags familieskab med "manche Winde". Derfor kan han også spørge luften, om den genkender ham, da den jo er fuld af "Orte", der var hans. Som rums substans indeholder luften bobler af rum, der tilhører digteren, fordi de forhen var i ham. Dette forhold får Bjørnvig udmærket frem i sin friere oversættelse: "du luft, som med mine steder har svævet". Til sidst griber Rilke tilbage til indledningsstrofens betegnelse af "Atmen" som "Gedicht". Ligesom Atmen består af enkelte åndedrag, består digtet af enkelte ord, som luften, dengang de blev ytret, "einmal", har omgivet som "glatte Rinde, Rundung und Blatt" (str. 4). Det antydes dermed, at digtets ord skaber rum ude i omgivelserne, og dermed også forøger det indre rum med tilbyttet "Weltraum". Der er altså tale om en forbindelse og vekselvirkning mellem indre og ydre, der bliver tydeliggjort, hvis den komplementære sonet XXIX inddrages i forståelsen.

Stiller Freund der vielen Fernen

XXIX

Stiller Freund der vielen Fernen, fühle,
wie dein Atem noch den Raum vermehrt.
Im Gebälk der finstern Glockenstühle
lass dich Läuten. Das was an dir zehrt

wird ein Starkes über dieser Nahrung.
Geh in der Verwandlung aus und ein.
Was ist deine leidendste Erfahrung?
Ist dir Trinken bitter, werde Wein.

Sei in dieser Nacht aus Übermaß
Zauberkraft am Kreuzweg deiner Sinne,
ihrer seltsamen Begegnung Sinn.

Und wenn dich das Irdische vergaß,
zu der stillen Erde sag: Ich rinne.
Zu dem raschen Wasser sprich: Ich bin.

XXIX

Stille ven af alt det fjerne, mærk
rummet øges, når du trækker vejret.
Ring i klokkestolens bjælkeværk
selv som klokke. Det, der bittert tæred

på dig, har du styrket. Hver har sin
mulige og reddende forvandling.
Hvad er vel din smerteligste handling?
Vil du nødig drikke, så bliv vin.

Vær i nat den trolddom, som forbinder
sanserne til korsvej, føl bevidst
deres mødes mening, nu og her.

Glemte dig det jordiske til sidst,
sig da til den stille jord: Jeg rinder.
Hvisk da til det raske vand: Jeg er.

I modsætning til den indledende sonet I udmærker den afsluttende sonet XXIX sig ved rytmisk og syntaktisk enkelhed. Sonetformen er overholdt til punkt og prikke. Linjerne har den foreskrevne længde vekslende mellem 9 og 10 stavelser. Syntaksen viser, især i str. 2 vidtgående overensstemmelse med verslinjerne, og generelt er der ubesværet overensstemmelse mellem metriske og syntaktiske sekvenser. Den anstrengte komprimerede udtryksfuldhed, der karakteriserede Sonet I er her vejet for en påfaldende lethed og ubesværet. Det betyder imidlertid ikke, at digtet er let at forstå. Den fra "Atmen, du usichtbares Gedicht" kendte tætføring af forskellige betydningsdimensioner antager her, især i str. 3, karakter af gnomiske visdomsord og orfisk belæring, i forhold til hvilken enhver tolkning nødvendigvis må være hypotetisk og uafsluttet.

De to sonetter er fælles om de semantiske felter omkring åndedrag og rum. Som noget nyt markerer den afsluttende sonet døds motivet med stor tydelighed omend i omskrivninger, der lader forestillingen om den kropslige, fysiske død træde tilbage for en stærkere betoning af dødens bevidsthedsmæssige aspekter: "noch" (str. 1), "Nacht" (str. 3) og "wenn dich das Irdische vergaß"

(str. 4). Der kan næppe være tvivl om, at digtet som en indre samtale er henvendt til Rilke selv. Hvad der menes med "vielen Fernen" er mere omstridt. Er der tale om et substantiveret adjektiv, der betegner afdøde personer, herunder Wera Ouckama Knoop (Magnusson 2009, s. 374)? Bjørnvig fastholder det substantiverede adjektiv men mere ubestemt som "alt det fjerne", hvilket igen leder til den nærliggende tanke, at der ikke er tale om et adjektiv men om flertalsformen af substantivet "Ferne", altså fjerne egne eller lokaliteter. Denne flertalsform forekommer også andre steder i Rilkes digtning (Rilke 1996, bd. II, s. 763) og lader sig langt bedre end de andre løsninger integrere i digtets semantik. Her dukker nemlig i str. 1 - lidt umotiveret og overraskende - forestillingen om klokker, der ringer i mørke klokkestole, op. Det er klart, at det der forbinder digterens "Atem" med en ringende klokke er begges todelte rytme og klangens rumforøgende virkning. Hvad er da mere nærliggende end at opfatte "viele[n] Fernen" som klokker, hvis klang åbner og udvider fjerne rum. Først dermed bliver det egentlig forståeligt, at digteren opfordrer sig selv til at identificere sit åndedrag med de fjerne klokkerytmer og lade sig "läuten" "im Gebälk der finstern Glockenstühle". I denne forbindelse er det vigtigt for digtets sigte, at verbet "läuten" er transitivt, at ringe (med) noget og bruges passivt. Bjørnvig oversætter her med den i sig selv fuldendt plastiske formulering "Ring i klokkestolens bjælkeværk", der bruger verbet at ringe i intransitiv, aktiv betydning og med sin singularisform indskrænker klokkestolen til at betyde kroppen og dermed næsten eliminerer forestillingen om rumforøgelse og sammenhængen mellem åndedrag og klokkeringning.

Sonettens tematisering af åndedraget er helt i overensstemmelse med åndedragsmotivikken i "Atmen du unsichtbares Gedicht", blot med den væsentlige forskel, at den første sonets indre "Raumgewinn" her erstattes med en forøgelse af det ydre omgivende rum, der ligefrem tærer på digteren og dermed næres og styrkes. Set i sammenhæng er der i begge sonetter tale om en udvidelse af et både indre og ydre rum, som man ubesværet kan skifte imellem, hvilket er baggrunden for opfordringen "Geh in der Verwandlung aus und ein" (str. 2). Det afgørende er ikke at være i det indre eller i det ydre, men at være i permanent forvandling. Begrebet "die Verwandlung" er jo centralt i Rilkes digtning i det hele taget. Det benyttes som regel i poetologisk betydning om digtets evne til at forvandle tingene, at transponere dem fra tiden til rummet, f.eks. i *Neue Gedichte* og i *Duineser Elegien*. Her i *Sonette an Orpheus*, hvor dødsmotivikken står mere i forgrunden, kommer forvandlingsmotivets eksistentielle aspekter mere til deres ret som et stadigt skifte mellem ekstroversion og introversion, mellem udadrettet aktivitet og introverteret passivitet, en forvandling af lidelseserfaring, aktiv "Trinken", til "Wein", der passivt bliver drukket med alle de sanselige, religiøse og teologiske konnotationer, der knytter sig til vinen som litterært motiv.

Det er det tilegnede overskud ("Übermaß") af rum, der giver digteren "Zauberkraft am Kreuzweg deiner Sinne" (str. 3). Sansernes korsvej og "ihrer seltsamen Begegnung Sinn" betegner sanseverdenens, den i de forskellige sanseindtryk uddifferentierede virkeligheds ophør, der jo samtidig må være et ophør af skellet mellem ydre og indre rum. Alle sanseindtryk løber sammen i det punkt, der udgør menneskets bevidsthedskerne og forener ydre og indre. I denne forbindelse er det vigtigt, at døden ikke består i at mennesket mister bevidstheden og glemmer det jordiske. Det er det jordiske, den ydre virkelighed af sanseindtryk, der glemmer mennesket ("wenn dich das Irdische vergaß"), ikke længere fastholder det i den sansemæssigt uddifferentierede verden. Bevidstheden er stadig aktiv og kan forholde sig forvandlende og flygtigt til det stabile værende, "der stillen Erde" og fastholde sin stabile væren i forhold til det ustabile, "dem raschen Wasser". Adskillelsen af menneskets bevidsthed i et ydre virkelighedsrum og et indre bevidsthedsrum er kun forbigående. Den indledes med fødslen og ophører med døden. Egentlig er der kun tale om ét rum, Rilkes berømte "Weltinnenraum" (Rilke 1996, bd. II, s.113):

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

„Weltinnenraum“ må, som ordet lyder, opfattes som et rum, hvor ydre virkelighedsrum og indre bevidsthedsrum falder sammen. I vesteuropæisk filosofisk tradition har man holdt det materielle ydre og det immaterielle eller åndelige indre adskilt i en skarp dualisme, der kan følges tilbage til Platon. Den dukker op i Descartes' skelnen mellem *res extensa* og *res cogitans* (det udstrakte og det tænkende) og i Leibniz' præstabilerede parallelisme mellem krop og sjæl. Indenfor kristen tradition tager denne dualisme ofte form af en skelnen mellem to rum, et fysisk rum, verdensrummet, og et metafysisk rum, den åndelige verden. Det er denne kristne tradition, som Rilke gør op med. I fortsættelse af den omkring 1900 populære psykofysiske monisme, der ikke opfattede ånd og materie som to rum, men som to aspekter af den samme virkelighed, etablerede han sit "Weltinneraum" som et altomfattende og altgennemtrængende, enhedsskabende virkelighedssubstrat (Fick 1993). Selvom han må affinde sig med en lidt skæv gengivelse af det uoversættelige "Weltinnenraum", kommer denne enhed af indre og ydre alligevel frem i Bjørnvigs oversættelse (Rilke 1995, s.185):

Igennem alle væsner går *ét* rum:
den indre verdens. Fuglen flyver stum
igennem os. Jeg, som vil gro, ser ud
og *i* mig skyder træet friske skud.

Referencer

- Arndal, Steffen. 2005. Rainer Maria Rilke, Knud Jensen og Thorkild Bjørnvig, i: Nordica 22:2005, s. 145 – 167.
- Benjamin, Walter. 1972. Gesammelte Schriften, bd. IV,1, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bjørnvig, Thorkild. 1959. Rainer Maria Rilke og tysk tradition, København: Gyldendal.
- Fick, Monika. 1993. Sinnenwelt und Weltseele. Der psychophysische Monismus in der Literatur der Jahrhundertwende, Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- Kippenberg, Katharina. 1948. Rainer Maria Rilkes Duineser Elegien und Sonette an Orpheus, Wiesbaden: Insel.
- Magnusson, Gisli. 2009. Dichtung als Erfahrungsmetaphysik. Esoterische und okkultistische Modernität bei R.M. Rilke, Würzburg: Königshausen und Neumann.
- Rilke, Rainer Maria. 1996. Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden, hrsg. von Manfred Engel, Ulrich Fülleborn, Horst Nalewski, August Stahl, I - IV, Frankfurt am Main und Leipzig: Insel Verlag.
- Rilke, Rainer Maria. 1995. Udsat på hjertets bjerge. Digte udvalgt og oversat af Thorkild Bjørnvig, København: Gyldendal.