

At stige, at falde

- gennem Rilkes *Duineser Elegien*

METTE MOESTRUP

Alles schwere war leicht geworden, stieg und fiel.

Rilke om Rodin

Duineser Elegien blev påbegyndt i januar 1912 på Duino-slottet, der lå på en klippe, højt hævet over Adriaterhavet. En morgen, da digteren Rainer Maria Rilke spadserede i sine egne tanker, hørte han en stemme råbe gennem havets og vindens storm: *Wer, wenn ich schrie, hörte mich denn aus der Engel Ordnungen?* Og disse ord lod Rilke åbne dén elegiske digtcyklus, han opfattede som sit hovedværk.¹

Storm, stemme og åndedræt

Udover at være en biografisk anekdote, synes hændelsen nærmest at iscenesætte værkets oprindelse og den digteriske inspiration. Taget i betragtning, at Rilke selv har overleveret oplevelsen, virker åbenbaringsens storslåede dramatik fuld af patos. Det hører dog med til den (auto)biografiske anekdote, at Rilke gik og spekulerede over et forretningsbrev. Hvad enten begivenheden er udspekuleret eller ej, virker selviscenesættelsen frapperende. Sat i spænd mellem koncentration og distraktion, mellem rationelle gøremål og rasende naturkraft, slås digteren med ét af ordene. Er de impuls eller diktat? Kommer stemmen inde- eller udefra? I og med sammenfaldet af storm og stemme både op- og hører og ophæver digteren sig selv. Som medie for den momen-

tane transformation fra storm til stemme er digteren på én gang udvalgt og viljeløs. Han lægger øret til.

Antageligt er der grund til at fremhæve, at dette første anslag til *Duineser Elegien* er en *lydlig* vision. At inspirationen ikke fremstilles med øjets, men derimod ørets sans. Stemmen tager distinkt form ud af den formløse, indifferente lyd-storm. Og denne forvandling fra kaos til orden genereres gennem hørelsen. I en turbulent svingning mellem ydre og indre kraft, mellem det fonetiske og auditive, bliver stormen til stemme. En stemme, der betoner ord, som bærer betydning. Lyden af ord synes at opstå som rytmiske bevægelser i sammenstødet mellem vind og åndedræt.

Først i februar 1922, da første verdenskrig havde lagt Duino i ruiner, kunne Rilke afslutte *Duineser Elegien*. Store dele af de ti elegier blev til under to korte, intense skriveprocesser i 1912 og 1922. Men herimellem ligger et tiår med fragmenter, skitser, ændringer, nedskrevet i blandt andet Venedig, Ronda, Paris og München. Tilblivelsen tegner sig som en nomadisk rute på et kort. Eller som en processuel søgen og flakken mellem værkets åbning og ophør.

Umiddelbart efter fuldendelsen beskriver Rilke i et brev den sidste skrivefase som „en navnløs storm, en orkan i sindet (ligesom dengang på Duino)“.² Beskrivelsen griber tilbage til begivenheden, stemmen i stormen. Men hvor den lydige vision opstod, idet stormen ved Adriaterhavet rasede omkring digteren, er orkanen i sindet tydeligvis en indre storm. Såvel bogstaveligt som billedligt optræder inspiration og skaberkraft i forbindelse med en stormfuldhed. Senere, i et tilbageskuende brev, omtaler Rilke fuldendelsen af sit opus som et åndedrag, der fyldte en hvid og vældig sejldug.³ Åndedraget („Atem“) figurerer som et mangetydigt, centrifugalt omdrejningspunkt i Rilkes poetiske univers. Som en interaktion mellem uendelig luft og forgængelige lunger – en „modvægt, / hvori jeg rytmisk indtræffer“.⁴ Ofte kædes åndedraget sammen med det poetiske, som i følgende citat: „Atmen, du unsichtbares Gedicht!“. Når digtet ånder, har det formentlig at gøre med rytmen. Rytmen som digtets usynlige åndedræt og livstegn. En drivkraft af ren bevægelse. I Rilkes

retrospektion billedliggøres skaberkraften som „Atem“ og værket som „der Elegien riesiges weißes Segel-Tuch“. Denne kolossale hvide sejldug kan ses som værkets tæt vævede tekstur, der både rører sig i takt med åndedraget og giver skaberkraften autonom modstand. I lighed med anekdoten, synes denne sekvens fra Rilkes brev på én gang at ophøje og ophæve digteren. Han opløses i sit enestående åndedrag. *Duineser Elegiens* stemme er for så vidt usynlig – en ånde, en storm, en orkan.

Skrig, sang og hjertets slag

Ikke blot er stemmen lyd, den råber også om lyd: „Wer, wenn ich schrie, hörte mich denn aus der Engel/ Ordnungen?“ – „Hvem, hvis jeg skreg, hørte mig da blandt englenes/ ordner?“. Som et skrig, der flænses himlen, åbnes *Duineser Elegien*.⁵ På skrift er skriget uvirkeligt: hvis jeg skreg. I grammatisk forstand står skriget i irrealis. Og konjunktiven forrykker forholdet mellem tilstand og fremtid. Skriget skyder sig ind i sætningen, slynger syntaksen. Det spørgende pronomen spændes til bristepunktet i det voldsomme anslags betoning: *Wer*. Og linjebrydningen mellem „Engel“ og „Ordnungen?“ nærmest overspænder spørgsmålet, der klinger ubetonet og undrende ud: *Ordnungen?*

Allerede anslaget er iboende dén intense udspændthed mellem afmagt og håb, der sitrer gennem værket. En udspændthed mellem klage og jubel, der oscillerer, ikke blot i værkets successive bevægelser, men også momentant igen og igen.

Englen figurerer som en art overdimension, hvis skønhed er skrækkelig. En dimension, der overdøver („übertönt“) skellet mellem det synlige og usynlige, liv og død gennem en evig strømning. I løbet af værket optræder englen i en urørlig zone, hvor skrig og sang, klage og jubel strømmer i ét. Og i englens sfære støder man gentagne gange på hjertet og hjerteslagets figur. I den første elegi undertrykker jeg'et sit konjunktive lokkeråb; skriget drukner i „dunkelen Schluchzens“, dunkle hulk. Muligheden for at blive hørt stiger og falder i det samme.

Wer, wenn ich schrie, hörte mich denn aus der Engel
Ordnungen? und gesetzt selbst, es nähme

einer mich plötzlich ans Herz: ich verginge von seinem stärkeren Dasein. Denn das Schöne ist nichts als des Schrecklichen Anfang, den wir noch grade ertragen, und wir bewundern es so, weil es gelassen verschmäh't, uns zu zerstören. Ein jeder Engel ist schrecklich.

(Hvem, hvis jeg skreg, hørte mig da blandt englenes ordner? og sæt én pludselig tog mig til sit hjerte: jeg ville forgå af hans stærkere nærvær. For det skønne er intet andet end det skrækeliges optakt, som vi lige udholder, og vi beundrer det sådan, fordi det stoisk afslår at ødelægge os. Enhver engel er skrækelig.)

I det samme som skrigets refleksion giver genlyd, kalder jeg'et sin bøn, sin klage tilbage. Lyden hverken er eller ikke er. På tilsvarende vis er englens hjerte en umulig mulighed, der opstår, idét den forgår. Hjertet figurerer i en fast vending, som man uvilkårligt forbinder med en kærlig gestus – 'at tage nogen til sit hjerte'. Men abstraktionen 'englens hjerte' gør den genkendelige vending monstrøs. „Ein jeder Engel ist schrecklich“, „Jeder Engel ist schrecklich“ ekkoer det fra første til anden elegi. I sidstnævnte er hjertet menneskeligt. Distancen mellem engel og menneske, dem og os, er som stjernerne over for hjertet.

Träte der Erzengel jetzt, der gefährliche, hinter den Sternen eines Schrittes nur nieder und herwärts: hochaufschlagend erschlug uns das eigene Herz. Wer seid ihr?

(Trådte ærkeenglen nu, den farlige, bag stjernerne blot ét skridt nedad, imod os: højt-slående slog vort eget hjerte os ihjel. Hvem er I?)

Enjambementet mellem anden og tredje linje „hochauf-/schlagend“ øger spændingsrelationen maksimalt. Linjebrydningens cæsur har en optisk samt en næsten lydmalende effekt, idet det accelererende tempo slår over i hjertets slag. Sammenstillingen i ordgruppen „hochauf-/schlagend erschlug“ spiller på verbet „schlagen“, som betyder at slå. Hvormed hjertets rytmiske slag

kulminerer i en abrupt standsning. Ved tanken om overskridelsen af afstanden mellem engel og menneske, slår hjertet så højt, at det slår ihjel.

I denne passage, hvor hjertet antager karakter af rytmens figur på liv og død, gentages også spørgsmålet: Hvem? Endskønt jeg'et i anden elegi vægrer sig ved at besyngne englene, „I, sjælens dødbringende fugle“, peges der i den tiende og sidste elegi tilbage på åbningslinjerne:

Daß ich dereinst, an dem Ausgang der grimmigen Einsicht,
Jubel und Ruhm aufsinge zustimmenden Engeln.
Daß von den klar geschlagenen Hämmern des Herzens,
keiner versage an weichen, zweifelnden oder
reißenden Saiten.

(At jeg engang, ved udgangen af den forfærdende indsigt,
må udsyngge jubel og ry til bifaldende engle.
At af de klare slag, som hjertets hamre slår,
gid ingen må svigte ved blide, tvivlende eller
bristende strenge.)

Jublen synes at have overvundet klagen. Skriget synges ud. Men ligesom skriget er sangen en abstraktion, formuleret i konjunktiv. Og hvem hører et konjunktivt skrig? Hvem bifalder en konjunktiv sang? Just spørgsmålet „Hvem?“ besvares intetsteds. Står åbent.

Omend den tiende elegis anslag klinger mere af dur end mol, dirrer angsten, tvivlen og skrøbeligheden i strengene. I første elegi er skriget og klagen dominerende, hvorimod sangen og jublen betones i tiende elegi. Således har disse to anslag forskellige fortegn i iscenesættelsen af den samme uforløste spænding mellem skrig og sang, klage og jubel. Og hjertet? Som åndedrættet er hjerteslaget en figur, der bekræfter menneskets liv, affirmerer væren usynligt. Men som også er iboende ophørets betingelse. Såvel hjertets hamren som åndedrættet er rytmiske bevægelser, der er unikke for det enkelte menneske. Og – om noget – oprindelige og fælles vilkår. En art ur-rytmer? Når hjertet i Rilkes elegier ikke rimer på smerte,⁶ men derimod pulserer i det poetiske sprog, er det måske fordi, den gængse symbolværdi over-

skrides. Hjertet virker næppe som symbol for kærlighed eller længsel, snarere slet og ret som organet, der banker i kroppen. Det er så at sige inderligt fysisk. Når hjertet bliver idiolektisk, og antager karakter af meta-figur, har det formentlig med denne ubegribelige håndgribelighed at gøre. At hjertet slår rytmisk. Og at rytmen forplanter sig til tungen. I niende elegi, hvori jublen kulminerer, optræder denne forbindelse, idet taleorganet anvendes som simili for hjerteslaget.

Zwischen den Hämmern besteht
unser Herz, wie die Zunge
zwischen den Zähnen, die doch
dennoch, die preisende bleibt.

(Mellem hamrene består
vores hjerte, ligesom tungen
mellem tænderne, der dog,
trods alt, er lovprisende.)⁷

Hjertet er „sprachlos“, som det hedder andetsteds i denne elegi. Niende elegi tager afsæt i en underfundig spørgen til menneskelig eksistens. Kunne man ikke bare findes som et laurbær – „die Frist des Daseins/ hinzubringen, als Lorbeer“? I svaret, som tager form i en negativ indkredsning, benægtes det, at grunden skulle være „Übung des Herzens“. Disse 'hjerterøvelser' rækker ikke til at begrunde menneskelig tilstedeværelse. For stjernerne er „besser unsäglich“; stjernernes uudsigelighed overgår menneskenes sprogløse hjertes hamren. Uudsigeligheden hører til stjernernes og englenes uopnåelige sfære. Og den blotte, ubevidste eksistens er tingenes og til en vis grad planter og dyrs domæne. Men mennesket kan vise englen verden og det simple – „Sag ihm die Dinge“. Det særegent menneskelige består for så vidt i at sige eller at udsige tingene. Og disse forgængelige ting, hedder det i elegien, stoler på at vi, som er endnu mere forgængelige, gør noget for at redde dem. Redningen består i at sige tingene, og vel at mærke at sige dem, just sådan som „tingene aldrig selv/ inderligt mente at være“. Altså ikke blot sætte ord og navne på tingene, men også indprojicere mening og sammenhæng i deres vil-

kårlige, fragmenterede tilstedeværelse. Men dét er ikke nok. Tingene vil, at vi skal forvandle dem til os, lyder det. Og her spiller hjertet atter ind. Forvandlingsprocessen knytter sig nemlig til det „usynlige hjerte“, det sprogløse, men rytmiske hjerte. („Wollen, wir sollen sie ganz im unsichtbaren Herzen verwandeln/ in – o unendlich/ in uns!“). Hverken ‘at sige tingene’ eller ‘hjerterøvelser’ kan hver for sig begrunde, at man ikke bare kan henleve tilværelsens frist som et laurbær. Men at sige tingene i og med det usynlige hjerte, dét slår måske til. Som at sige én gang mange gange.

Ein Mal

jedes, nur ein Mal. Ein Mal und nichtmehr. Und wir auch ein Mal. Nie wieder. Aber dieses ein Mal gewesen zu sein, wenn auch nur ein Mal irdisch gewesen zu sein, scheint nicht wiederruffbar.

(En gang

hver ting, kun en gang. En gang og ej mer. Og vi også en gang. Aldrig igen. Men dette en gang at have været, omend kun en gang: at have været jordisk, synes ikke igenkaldeligt.)

Gennem det paradoksale samspil mellem betoning og gentagelse af *en* gang, skaber sekvensen en art usynlig udsigelse. Ordene overrumples, overdøves nærvædet af rytmen, som dog trækker en signifikant energi fra dé stavelser, den betoner: *en* gang igen og igen. Balancen mellem affekt og effekt er iørefaldende jublende. Så overvældende, at emfasen tilnærmelsesvist kammer over i ekstatiske desperation. Beruset udmunder niende elegi: „Überzähliges Dasein/ entspringt mir im Herzen.“ Et overtal eller en overflod af „Dasein“ udspringer af digter-jeg’ets hjerte. Ofte figurerer hjertet dér, hvor spændingen mellem bekræftelse og benægtelse af „Dasein“ kulminerer, ja, overspændes. Dér, hvor klage og jubel slår over i hverandre med en tæt vekslende, som tangerer en art dobbelttakt. I „Ein Mal“ – sekvensen hører og mærker man, hvorledes pulsen taksiger nu’et – og tikker som en tidsindstillet bombe. Hjertets figur er, som sagt, inderligt fysisk. Usynligt og sprogløst hamrer hjertet, hvadenten man skriger eller synger.

Elegi – klage eller distichon?

Titlen *Duineser Elegien* refererer dels til dét slot, hvor værket tog sit udspring. Og dels til en poetisk genre: elegien. Det græske ord *elegeia*'s etymologi er behæftet med usikkerhed. Man oversætter det normalt som klage- eller begravelsessang, men der hersker tvivl om, hvorvidt idéen om sorg ligger i ordets oprindelige betydning. Muligvis stammer *elegeia* fra det phrygiske ord *elegn*, der betyder fløjte. Sandsynligvis opstod elegien omkring det 7. årh. (f.Kr.) i Ionien, hvor den blev fremført ved symposion, ledsaget af fløjtespil.

I *Duineser Elegiens* første elegi nævnes en mytisk figur ved navn Linos i forbindelse med en musisk svingning. Navnet kan henføres til *ailinon*, som betyder klage. Og mytologisk beskrives Linos som en personifikation af den klagende sang, der hørte til høsten. At *Duineser Elegien* refererer til Linos, kan ses som en allusion til elegiens slægtskab med den rituelle klagesang, hvis orgiastiske højder ofte slog over i lyst. Og hvor klagen over død var uløseligt forbundet med frugtbarhedsdyrkelse og hyldest til genkomst.

Hvorvidt elegien egentlig har rod i det motiviske eller lydlig, klagen eller fløjten, er kort sagt et ubesvaret spørgsmål. Op gennem litteraturhistorien forefindes to definitioner af den elegiske genre sideløbende. Elegien knytter sig til en aperi. En elegi kan enten være en klagesang eller et digt, der følger ét bestemt formkrav, nemlig at metrum er distichon. Det vil sige skiftende vers, som regel mellem hexameter og pentameter, der begge består af daktyler (-uu). Sorgens omslag i lyst, svingningen mellem klage og jubel, har ifølge flere elegi-forskere tilknytning til en omvendingsstruktur, der allerede rører sig i oldtidens fløjtesang. Et skift mellem forsanger og kor, der rummer kimen til distichon. Forsangeren synger en strofe eller del, der senere bliver til hexametret. Koret svarer, antageligt ledsaget af fløjtespillet. Akkompagnementets melodi må have været temmelig fast, således at pentametret har kunnet udvikle sig herfra. I det klassiske distichon deles pentametret af en skarp midtercæsur dér, hvor to trykstærke stavelser støder sammen. Hvor hexametret har en

stigende effekt, virker sammenstødet i pentametret som et fald. Et klassisk distichon ser således ud:

-uu-uu-uu-uu-uu-u
-uu-uu-// -uu-uuu

Til beskrivelse af forholdet mellem hexameter og pentameter er Schillers „Das Distichon“ så at sige kanoniseret. Digtet illustrerer distichons stigning og fald, her i Thorkild Bjørnvigs oversættelse:

I hexametret stiger fontænen flydende søjle
i pentametret dér på høres melodisk dens fald.

Herpå rejser spørgsmålet sig om, hvorvidt Rilkes *Duineser Elegien* primært gør gestus til genren som klage eller distichon. I Rilke-forskningen definerer man kategorisk *Duineser Elegien* som motivisk-elegisk. Med et karakteristisk eksempel: „Den gennemæssige bestemmelse som elegi grunder ikke i formale kriterier (digt i distichon), men i det cykliske værks bestemmende grundtone, klagen, omend der er en klar tendens til jublende løvprisning af væren og liv.“⁸ Og ganske vist strømmer klage og jubel turbulent gennem den cykliske komposition. For så vidt er definitionen ikke forkert. Men hvad med den særegne rytmiske drivkraft? Det usynlige og sprogløse i digtene, som blandt andet rører sig i hjertets og åndedrættets figur. Er det 'blot' frie rytmer, der er på spil? Har det med andre ord sin rigtighed, at værket ingenlunde relaterer sig til det metrisk-elegiske? Desangående synes der at være en diskrepans mellem Rilke-forskningens alfarvej og en perifer omegn. Gennem årtier har tyske prosodister og vershistorikere foretaget tankevækkende iagttagelser, som Rilke-forskningen kun i sporadisk udstrækning har taget til efterretning. Lægger man øret til *Duineser Elegien* vil man fornemme, at en daktylisk grundrytme er tydelig i værket, bortset fra i fjerde og ottende elegi, som er klart jambiske (u-). Og adskillige metrik-forskeres skanderinger viser, at værket ganske vist ikke er skrevet i regelret distichon, men at såvel hexametre som pentametre flourer, og at disse nogle steder kædes sammen til

korrekt distichon.⁹ Med et citat: „Frie rytmer, hvori reminiscenser af antikke vers (hexameter og pentameter) klinger, udgør den bevægelige ramme for Rilkes *Duineser Elegien*“.¹⁰ For det første er den frie rytme altså på spil i og med rester af distichon, det elegiske metrum. For det andet afviger fjerde og ottende elegi fra denne bevægelige ramme, idet disse er skrevet i jamber, også kaldet blankvers eller alternerende betoning.

Her skal indføjes, at det tyske vers generelt kan siges at være udspændt mellem to poler. På den ene side betoningens strenge bøjning og på den anden side dén fremtoning, verset flyder gennem. Hvor den antikke metrik tæller i korte og lange stavelser, og den romanske metriks kvantitet udelukkende har med stavelsesantal at skaffe, følger den germanske metrik sig efter kvalitet. Altså trykstærke og tryksvage betoning, på tysk benævnt 'Hebungen' og 'Senkungen'. Man kan i en vis forstand sige, at hvor distichon stiger og falder, hæver og sænker alternationen sig.

Hvorhen føres læsningen, hvis man med metrikken i bagagen forfølger de rytmiske bevægelser? Én af utallige ruter begynder i et ulukkeligt punkt, 'det åbne', som ansporer til en rejse i det elegiske bjerglandskab.

Das Offene, das Offne

Det åbne hører blandt *Duineser Elegiens* mest omdiskuterede ord eller begreber. I ottende nævnes det åbne eksplicit og i bestemt form. To gange.

Som det gør sig gældende for hele *Duineser Elegien*, er den ottende elegi uden enderim og fuld af assonanser og allitterationer. I de øvrige elegier danner daktylen som sagt grundrytme i reminiscenserne af distichon. I „Die Achte Elegie“ er versfodderne ikke trisyllabiske men bisyllabiske. Her danner jamber grundrytme. Og hvor daktylen er ustabil, og distichon manifesterer sig i rester og genklange, er ottende elegis alternation påfaldende regelmæssig.

I åbningslinierne, indgår „das Offene“ i en sammenligning af synsfelter. Af skabningens øjne over for 'vores' øjne.

Mit allen Augen sieht die Kreatur
das Offene. Nur unsre Augen sind
wie umgekehrt und ganz um sie gestellt
als Fallen, rings um ihren freien Ausgang.

(Med alle øjne skuer skabningen
det åbene. Kun vore øjne er
som omvendte og stillet helt om den
som fælder, rundt omkring dens frie udgang.)

Skabningens øjne åbnes vidt op gennem det udspilende „allen“ samt allitterationens fordobling af a'et („allen Augen“). Denne elegiens førstesætning er forholdsvis enkel. „Das Offene“ er genstandsled for „sieht“, altså dét, skabningen ser. Heroverfor beskrives „unsre Augen“ i en kompleks og slynget syntaks, der sammenkæder „wie umgekehrt“ og „als Fallen“. Syntaktisk falder sammenligningen forsåvidt i en åbenhed over for en lukket-hed. Imidlertid har „das Offene“ ikke en ligefrem modsætning i noget lukket, men i omdrejning og omringelse. 'Vores' øjne omringer det åbne. Man kan sige, at de første fire linier illustrerer sammenligningens paradoks som et vilkår. I det samme som talefiguren forsøger at indkredse det åbne med 'vores øjne', vendes det om. Omringes det af ord. Af billedlig tale, der er den eneste måde, hvorpå vi'et kan indkredse det åbne.

På sin vis manifesterer det paradoksale vilkår sig også ryt-misk. Enjambementet mellem første og anden linie markerer „das Offene“, der støder mod venstremargenens tomrum på den ene side og punktummets standsning på den anden side. Og med „das Offene“ indtræder en metrisk tvetydighed. Nok er det muligt at tilpasse det åbne jamben. Men en daktyl anes (enten *das Offen*e u-u- eller *das Offen*e u-uu). Anden gang det åbne nævnes, er det ikke længere et trestavelsesord. Hermed ensrettes den metriske tvetydighed. Det foregår i forbindelse med en negation („*Gestaltung* *sehe, nicht* *das Offen* *das*“: u-u-u-u-). Første gang synes „das Offene“ at forhale alternationens slag i en mindstenhed af tøven, som så udjævnes med „das Offen“s regelmæssige blankvers.

Herefter tilføjes en tredje kategori til modstillingen 'det-os', nemlig „das frühe Kind“. Barnet indtræder, hvad det ofte gør i *Duineser Elegien*, som et muligt led mellem os og dyrene. Potentielt tættere på det åbne end vi'et. Men i det samme som muligheden præsenteres, negeres den.

Was draußen ist, wir wissen aus des Tiers
Antlitz allein; denn schon das frühe Kind
wenden wir um und zwingens, daß es rückwärts
Gestaltung sehe, nicht das Offne, das
im Tiergesicht so tief ist. Frei von Tod.

(Hvad udenfor er, det ved vi fra dyrets
åsyn alene; for allerede det lille barn
vender vi om og påtvinger at se
formgivning baglæns, ikke det åbne, som
er så dybt i dyrets ansigt. Fri af død.)

Skabningen, „die Kreatur“, er blevet til dyret. Og samtidig med den metriske ensretning er det åbne forskudt fra at være genstandsled for skabningens syn til grundled for dét, der er i dyrets ansigt. Som er det eneste sted, vi'et kan observere „Was draußen ist“. Idet det åbne er forflyttet fra skabningens blotte udsyn til dyrets ansigts dybe indhold, synes det at blive objekt for vi'ets begrænsende begreb om det åbne. En begrænsning, vi'et påtvinger allerede det lille barn, således at det vendes om og ser formgivning baglæns. Det må siges at være bemærkelsesværdigt, at denne indskrænkende omvending indtræder i forbindelse med den metriske ensretning.

Begrebet synes at være iboende en forskydning imellem „das Offene“ og „das Offne“, idet det åbne hverken er forskelligt eller identisk. En minimal diskrepans, der er synlig i og med synkopen, altså vokalens bortfald mellem to konsonanter. Og som antageligt primært har signifikans på det lydlige og især det rytmiske niveau. Forrykkelsen kan ses og høres som en rytmisk markør, der indikerer begrebets uforenelighed med sig selv. De tre kategorier – skabningen, barnet og vi'et – udgør på et tematisk plan forskellige grader af bevidsthed, der formentlig har

med sproglighed at skaffe. Den kreaturlige skabning, som ser det åbne, er jo aldeles uartikuleret. Det tidlige barns førsproglige fase må og skal udmunde i ord. Denne udvikling fremstår negativt i elegien, som vi'ets påtvingelse og omvendning af barnets blotte væren. Sproget afskærer vi'et fra det åbne, som er noget absolut ikke-sprogligt. Og kun den hverken semantiske eller metaforiske forrykkelse fra „das Offene“ til „das Offne“ kan optisk og ryt-misk indridse paradoksets diskrepans på nethinde og tromme-hinde.

Bjerg og dal

Ottende elegis afsluttende strofe begynder med det spørgende pronomen „Wer“ – der gør en tilbagegribende gestus til *Duineser Elegiens* første skrig af et spørgsmål „Wer, wenn ich schrie“.
Men i lighed med „Die Erste Elegie“ udebliver svaret. Spørgs-målet står åbent. Vidtåbent. Den interrogative syntaks genererer en metaforik, og similien glimrer af svarets fravær.

Wer hat uns also umgedreht, daß wir,
was wir auch tun, in jener Haltung sind
von einem welcher fortgeht? Wie er auf
dem letzten Hügel, der ihm ganz sein Tal
noch einmal zeigt, sich wendet, anhält, weilt -,
so leben wir und nehmen immer Abschied.

(Hvem har således omvendt os, at vi
hvad vi end gør, har samme holdning som
en, der går bort? Som han på
den sidste høj, der viser ham hans dal
helt nok engang, vender sig, standser, dvæler -,
sådan lever vi og tager altid afsked.)

Omdrejningen eller omvendningen står i fokus – „umgedreht“ peger tilbage på første strofes åbningslinier, hvor vi'ets øjne er som „umgekehrt“. Men hvor der i første strofe kredses om øjne og blik, er der her tale om en „Haltung“ i dette ords semantiske dobbeltbetydning af fysisk positur og åndelig stillingtagen. Omdrejningen sammenkædes med at forlade gennem den indirekte

sammenligning med „einem, welcher fortgeht“. Dette er samtidig en successiv præsentation af det efterfølgende billede, hvor den ukonkrete, ubestemte „einem“ bliver til „er“. Med 'han' indtræder en tredje person ental, der ikke tidligere har figureret i elegien, som simili i et landskabsscenario med højde og dybde. Bjerg og dal. Bjerget antropomorficeres implicit, idet det tillægges en omend passiv handling i verbet „zeigt“. Og med „letzten“ og „ganz“ antager bjerg-dal billedet nærmest symbolsk karakter i retning af afsked og ankomst, liv og død. Højdepunktets ende- og vendepunkts moment udhales i hans tøven. Dalen synes at symbolisere livet, han skal tage afsked med, men invokerer samtidig anelsen om nedstigningen, faldet; døden, han skal møde.

Såfremt bjerglandskabet var en isoleret lokalitet i ottende elegi, kunne rejsen måske ende her. Men da bjergkæden slynger sig videre gennem niende elegi, for at udrinde og oprinde i tiende elegis bjerge af ur-sorg, må læseren videre. Idet vi forlader ottende elegi, lægger vi samtidig alternationens skiftevis 'Senkung' og 'Hebung' bag os. Og føres ind i distichon-remini-scensernes effekt af stigning og fald.

I niendeelegi, hvor stjernernes udsigeligthed får modstand af menneskenes udsigelse af tingene, dukker bjerget og dalen altså atter op. I forhold til ottendeelegi, er tøvende holdning forandret til handling. Og 'han' optræder nu som 'vandrerer'. Endvidere er retningen så at sige omvendt. Den vandrende tager ikke afsked med dalen, men vender tværtimod tilbage fra bjergranden. Og bringer noget med sig.

Bringt doch der Wanderer auch vom Hange des Bergrands
nicht eine Hand voll Erde ins Tal, die Allen unsägliche, sondern
ein erworbenes Wort, reines, den gelben und blaun
Enzian.

(Vandrerer bringer vel ikke fra bjergrandens skrænt
en håndfuld jord til dalen, udsigelig for alle, men
et erobret ord, rent, den gule og blå
enzian.)

Hvor bjerg-dal billedet i ottende elegi nærmest inviterede til en symbolsk tolkning, synes det her at lukke sig emblematiske i en åben blomst. En enzian, hvis farver er ligeså dunkle at fortolke, som de er lysende klare. Naturen danner scene for et kryptisk møde mellem det uudsigelige og det rene ord. En håndfuld jord – af jord er du kommet til jord skal du blive – uudsigelig for alle. En enzian er en alpeblomst, en levende vækst, som har tilnavnet dødsblomst. I bjerg-dal scenariet gør vandreren en gestus, der måske kan sidestilles 'at sige tingene' og dermed 'redde' dem fra vanitas. Men hvis han bringer blomsten til dalen, så rykker han den jo op med roden. Udaf dens naturlige sammenhæng. Kanske bringer han blot ordet: Enzian? For at rodfæste det her, i en sigelig tid – med et citat – „*Hier ist des Säglichen Zeit, hier seine Heimat.*“ Her, i digtet, virker denne enzian som en art epifanisk emblem. Vandreren bringer et rent ord til dalen – for så at forsvinde ud af niende elegis overflod af „Dasein“. Sporløst.

Alt imens man bevæger sig gennem elegiernes cykliske sammenhænge, tegner bjergkæden sig successivt. Man tror, man ser et bjergs kontur i horisonten, og pludselig står man ved dets fod, pludselig har man tinden – eller kløften – under fødderne. Og i tiende elegi kommer en yngling vandrende gennem en kakofonisk storby-allegori, Sorgbyen. Han krydser et plankeværk med plakater for øllen „dødsløs“. Nu følger han efter en ung, kvindelig klage, og da de kommer til en dal, tager en ældre klage sig af ham. Imens hun fører ynglingen gennem klagelandskabets tåretræer og vemodige marker, ruiner og gravmæler, bliver dag til aften. Og natten nærmer sig med lydriem „*Naht aber Nacht*“. I ét med månen rejser en sfinks sig. Det svimler for ynglingens tidlige døds-blik. Hans „*Blick, im Frührod*“ kan ikke fatte visionen. En ugle flakser frem, strejfer sfinksens kind, og denne lydige vision sanser hans nye døds-hørelse, „*neue Totengehör*“. Selv stjernehimlen er ny, og den ældre klage fortæller ham om „*Sorglandets stjerner*“. Men den døde må videre.

At stige, at falde

Doch der Tote muß fort, und schweigend bringt ihn die ältere
Klage bis an die Talschlucht,
wo es schimmert im Mondschein:
die Quelle der Freude. In Ehrfurcht
nennt sie sie, sagt: – Bei den Menschen
ist sie ein tragender Strom.-

Stehn am Fuß des Gebirgs.
Und da umarmt sie ihn, weinend.

Einsam steigt er dahin, in die Berge des Ur-Leids.
Und nicht einmal sein Schritt klingt aus dem tonlosen Los.

(Men den døde må videre, og tiende bringer den ældre
Klage ham hen til dalens slugt,
hvor det glitrer i måneskin:
Kilden af glæde. I ærefrygt
nævner hun den, siger: – Hos mennesker
er den en bærende strøm.

De står ved bjergkædens fod.
Og der omfavner hun ham, grædende.

Ensom stiger han bort, ind i ur-sorgens bjerge.
Og end ikke hans skridt klinger af den tonløse lod.)

I tiende elegis allegoriske klagelandskab bliver bjerg-dal billedet ubetvivleligt indskrevet i det motivisk-elegiskes kontekst. Men også, vil jeg hævde, i det metrisk-elegiskes stigning og fald. Klagen græder, da hun må tage afsked med den unge døde, som ensom stiger op imod ur-sorgens bjerge. Og vokalerne vander sig i før citerede kuplet, fra „Einsam steigt er dahin“s *ei-ei-ei* til „dem tonlosen Los“s *o-o-o*. Til trods for kuplettens betonedede assonansklange, negerer linierne lyd. End ikke hans skridt klinger af den tonløse lod. Hans finale opstigning i klagebjergene er således på én gang lydløs og lydmettet. Og „die Quelle der Freude“, denne „tragender Strom“, som den ældre klage beretter om, kan meta-

forisk ses som en stigning i forhold til hendes afskedsgråd. Tårer, der i næstsidste strofe forvandles til „regnen, som falder på det dunkle muld om foråret“. Vandet stiger og falder – som i Schillers før citerede „Das Distichon“. Her i den tyske originalversion:

Im Hexameter steigt des Springquells flüssige Säule.

Im Pentameter drauf fällt sie melodisch herab.

Og jeg vil vove at hævde, at der er distinkte reminiscenser af „Das Distichon“ i „Die Zehnte Elegie“s og dermed hele værkets afsluttende kvartet:

Und wir die an steigendes Glück
denken, empfänden die Rührung,
die uns beinah bestürztzt,
wenn ein Glückliches fällt.

(Og vi, som på stigende lykke
tænker, fornemmer rørelsen,
som nær bestyrter os,
når en lykke falder.)

Rilke benytter de selvsamme verber som Schiller, ovenikøbet er just disse ord kursiveret. Både grammatisk, syntaktisk og metrisk forrykker allusionen sig imidlertid fra Schillers „Das Distichon“. Hvor „steigt“ hos Schiller er præsens, er „steigende“ hos Rilke præsens participium. Og hvor „fällt“ hos Schiller forefindes lige efter pentametrets midter-cæsur, falder faldet hos Rilke som et smæld, ligefør punktummet, og river hele den udhalede syntaks med sig i sammenfaldet. Det må siges at være bemærkelsesværdigt, at Rilke således afslutter sit elegiske storværk med en allusion til „Das Distichon“. Mærkværdigt nok har ingen af de mange bidrag til Rilke-forskningen, mig bekendt, iagttaget allusionen. Så enten er den et vildspor eller et nyt spor.

Som oftest læses slutstrofen som et epigram, der abstrakt, men klart opsummerer og afslutter værket. At verberne „steigende“ og „fällt“ er accentueret, kan forklares derved, at disse bevægelsesverber er essensen af værkets tematiske, metaforiske og

tonale udspændthed mellem liv og død, højde og dybde, jubel og klage. Begge verber indgår i forbindelse med „Glück“; stigende og faldende lykke. Bevægelsen indlejres i „Rührung“, en flertydig rørelse, der i reglen læses som en indre, emotionel bevægelse (f.eks. oversættes det af Thorkild Bjørnvig til „grebetheð“), men som også kan opleves rytmisk. En retorisk optik kunne tilføje, at „fällt“ henviser til faldets figur – allegorisk (syndefaldet) eller ironisk (Baudelaires faldende mand) – i en bevægelse fra uskyld til indsigt. Og i dén henseende er det tankevækkende, at „ein Glückliches fällt“ minder om det tyske ord for lykketræf: *Glücksfall*. Faldet, udstødelsen, døden falder sammen med værkets ophør. Og sammenfaldet er et lykketræf – til bestyrtelse for ‘vores’ opfattelse af lykke som noget ‘stigende’. En opfattelse, der er mytisk begrundet i hybris og nemesis, hvilket strofen ligeledes trækker på.

Derudover finder jeg det væsentligt at tilføje, at bjerg-dal billedet kan ses som en topografisk iscenesættelse af metrikken. Bjerg-dal billedet tager form i den alternerende ottende elegi. Og bjergkæden fortløber i de daktylliske niende og tiende elegier. Hvormed det både hæver og sænker sig, jævnfør alternationens ‘Hebung’ og ‘Senkung’. Og stiger og falder, jævnfør reminiscenserne af distichon og allusionen til „Das Distichon“. Denne dobbelthed peger næppe i retning af en metrisk indifferens. Snarere markerer bjerg-dal billedets transformation fra alternation til distichon storformens improvisatoriske relation til formaliteterne.

Angiveligt er det storformens tilsyneladende frie komposition, der har afledt forskningens fokus fra de formelle rammer, og fasttømret kategoriseringen af *Duineser Elegien* som udelukkende motivisk-elegisk. Rejsen gennem det elegiske bjerglandskab turde give belæg for den formodning, at *Duineser Elegien* samtidig forholder sig til den metrisk-elegiske genrededefinition. Forholder sig uforudsigeligt i henhold til klassisk distichon. Men stringent i henhold til sin egen, særegne formdannelse. Fjerde og ottende elegi danner en art symmetriske B-stykker i storformens komposition – her udfoldes klagesangen ved at hæve og sænke betoning. Når det åbne just optræder i

den jambiske kontekst, kan det enten læses som udtryk for, at blankverset sætter det motivisk-elegiske fri af den metriske formtradition. Eller også kan alternationen ses som en spærring, en omringelse af det åbne – jævnfør den metriske ensretning af „das Offene“ til „das Offne“. En diskrepans, som i al fald er et slående eksempel på, at den sene Rilke spænder kolon's (versets mindsteenhed) potentiale til det yderste. På den ene side kan sådanne spændinger ses som en virtuos fornyelse af versets iboende muligheder. Og på den anden side som et forsøg på – i og med verset – at problematisere verstraditionens gyldighed samt verset som udtryksmedium overhovedet. Tilsvarende synes Rilke på én gang at anvende og afskrive elegiens formalitet. Eller måske snarere at overskride „Das Distichon“.

En tese i elegi-forskningen lyder, at elegien er en skeptisk vision, og at elegisten oprindeligt skrev hen i mod lys snarere end mørke. Og følgelig, at elegiens mest karakteristiske træk er en successiv anagnorisis.¹¹ Altså en gradvis afsløring eller genkendelse, der endvidere trækker energi fra omslaget eller inversionen, som er iboende distichon. I dette perspektiv kan man afslutningsvis sige, at *Duineser Elegiens* cykliske og successive anagnorisis ikke benægter det afslørede, men snarere genkender det i forvandlet lys og lyd.

Idet den unge døde ensom *stiger* op i ur-sorgens bjerge, omvendes vores forestilling om *dødsfaldet*. Bevægelsen bundfælder sig længe efter, at værket er hørt op.

Noter

1. Rilke fortalte om episoden til Duino-slottets ejer, Marie von Thurn und Taxis. Hændelsen omtales bl.a. af Donald A. Prater i biografien *A Ringing Glass. The life of Rainer Maria Rilke* (p. 204), New York 1986.

2. Oversat citat fra Rilkes brev til Marie von Thurn und Taxis, p. 742 i *Rilke Briefe 3*, Insel Verlag, Frankfurt am Main 1987

3. Jf. et brev til forlæggeren Witold Hulewicz, p. 900 i *Rilke Briefe 2*.

4. Oversat citat fra *Die Sonette an Orpheus*, Zweiter Teil, I, første strofe:
Atmen, du unsichtbares Gedicht!

Immerfort um das eigne

Sein rein eingetauschter Weltraum. Gegengewicht

in dem ich mich rhythmisch ereigne.

p. 751, in: *Rilke Werke I*, Insel Verlag Frankfurt am Main, 1987

5. Der henvises til *Duineser Elegien* i *Rilke Werke I*. Alle tyske citater er herfra, mens oversættelserne er mine egne, så vidt muligt ordrette forsøg. En tak skal rettes til Henrik V. Jensen og Jens K. Kristiansen for hhv. filologiske og teologiske kommentarer til oversættelserne.

Ønsker man at læse værket i oversættelse, kan følgende kombination anbefales: den bilinguale tysk/engelske oversættelse *Duino Elegies v.* David Oswald, Einsiedeln, 1992 og ikke mindst Thorkild Bjørnvigs danske gendigtning *Duino Elegier*, 2. rev. udg., Gyldendal, 1982.

6. I denne forbindelse skal det noteres, at „Herz“ og „Schmerz“ faktisk optræder som krydsrim i Rilkes debutdigtsamling *Leben und Lieder* (1894), som han siden forkastede og ekskluderede fra sit forfatterskab.

7. Sidste linje betyder ordret: „trods alt, forbliver den lovprisende“, idet tungen navngives „die preisende“. Den anførte oversættelse er valgt af rytmiske hensyn.

8. Oversat citat, p. 263, August Stahl *Rilke. Kommentar zum lyrischen Werk*, München, 1978

9. Jf. bl.a. Friedrich Beissner *Geschichte der Deutschen Elegie*, Berlin, 1941; Wolfgang Kayser *Geschichte der deutschen Verses*, Bern 1960; Otto Paul & Ingeborg Glier *Deutsche Metrik*, 9. Auflage, Ismaning, 1974. Også Thorkild Bjørnvig er inde på det metrisk-elegiske i sit forord til *Duino Elegier*.

10. Oversat citat p.170 i Paul & Glier's *Deutsche Metrik*. Se note 7.

11. Begrebet „successiv anagnorisis“ er fra Abbie Findley Potts *The Elegiac Mode*, Cornell 1967.

I en ganske anden sammenhæng taler Henning Goldbæk i „Rilke und die großen Städte“ om, at „afsløring for Rilke ikke fortrænger det afsløredes mulighed, men lader det stå åbent.“ – citatet er oversat fra tysk, og teksten er at læse i *Orbis Litterarum* nr. 48, 1993.