



CC-BY-SA 4.0

## På sporet av ein ulevd barndom:

### Menneskeleg, umenneskeleg og symbolsk vald i Rainer Maria Rilkes tingdikt

*Torgeir Skorgen*

I eit atelierbilde frå 1882 står den sju år gamle René Maria Rilke med den venstre armen stødd til armlenet på ein sofa, medan han ser med alvorleg og lett drøymande blick inn i kameraet. Håret er langt, og på seg har han ein kvit kjole med kvite strømpes til. Renés mor, Sophie, kom frå ein adeleg familie, og ekteskapet med den attraktive jernbanefunksjonæren Josef Rilke hadde vore eit steg ned på den sosiale rangstigen og ein personleg skuffelse. Og eitt år før vesle René vart fødd, hadde dei mist ei dotter, som berre vart nokre veker gamal. På barndomsbildet av sonen hadde ho skrive «Min vesle skatt med sine første strømpebukser» (Leppmann 1993, 15). Rilke vaks såleis opp i skuggen av eit ulukkeleg ekteskap, ei avliden, men desto meir nærverande søster, og ei sørgande og bitter mor, som ikkje ville akseptere at guten hennar var ein gut. Derfor fekk han fornamnet René, som lett kunne forvekslast med det kvinnelege Renée, og mellomnamnet Maria etter den heilage jomfrua, som mora gjerne gav inntrykk av at ho vigde seg til. Barndommen vart ikkje meir lukkeleg av at Sophie sende den berre halvvegs ønskte sonen først til ein katolsk klosteskule, og sidan til dei militære skulane St. Pölten og Mähren-Weisskirchen. I brev han skreiv som vaksen, skildra Rilke møtet med desse militære oppdragselsanstaltane som eit sjokk han var heilt ubudd på, etter ein barndom med kjolar og dokker, og som han sidan aldri kom over.

Biografar som Leppmann har stilt spørsmål ved om desse skulane verkeleg var så undertrykkande og inhumane som Rilke og seinare også vennen Stefan Zweig seinare skulle framstille dei som, eller om

dette var del av ei litterær sjølvstilisering frå Rilke si side (jf. Leppmann 1993, 27) Men kor mykje hugsar vi eigentleg av vår tidlege barndom? Somme tider er det konkrete gjenstandar, som ei gamal dokke med eitt auge, ein einarma gamal bamse, ein leikebil eller treskuta frå sløyden som vekker barndomsminna til live. Eller dei berømte madelaine-kakene som opnar for straumen av barndomsminna til Proust sin forteljar i *På sporet av den tapte tida*. I barndommen har tinga kanskje enno ikkje mist all sin magi: Tanken på den nye sykkelen, for ikkje å snakke om alle gåvene under treet på julekvelden, kan vere nok til å halde eit barn vake til neste morgon.

Dette essayet undersøker i kva grad barndommen hos Rilke vert framstilt ikkje berre som den poetiske, men også den eigentleg menneskelege tilstanden, som, på liknande vis som tinga og dyra, er knytt til ein tilstand forut for sivilisasjonens symbolske orden. Paradoksalt nok framstår også diktet og det poetiske språket som ei mogleg redning for barndommen og det menneskelege. Men korleis kan diktet framstille barndommen, og dermed det menneskelege, dersom det spesifikt menneskelege eigentleg ikkje kan seiast eller fikserast? I denne undersøkinga av barndomsmotivet hos Rilke er det også teke omsyn til korleis ulike former for kulturell disiplinering og umenneskeleggjerding vert konstituerte og produserte gjennom det som Pierre Bordieu seinare skulle omtale som symbolsk vald, og korleis dette utgjør ein underliggjande tematikk i dikta (jf. Bordieu & Passeron 1990). Det er såleis ein freistnad på å lese barndom og mediering av barndomsminne som eit sentralt omdreingspunkt i Rilkes tingdiktpoetikk og dermed bringe eit nytt perspektiv inn i forskingstradisjonen.

Denne tause og innforståtte samanhengen mellom barndom, ting og symbolsk vald vert poetologisk uttrykt i diktet «Kindheit» [«Barndom»] frå samlinga *Neue Gedichte* [Nye dikt] frå 1906, der tinga er fulle av minne om barndommens tapte fantasiverd, på leiting etter eit språk:

Es wäre gut viel nachzudenken, um  
von so Verlorenem etwas auszusagen,  
von jenen langen Kindheit-Nachmittagen,  
die so nie wiederkamen – und warum?

Noch mahnt es uns –: vielleicht in einem Regnen,  
aber wir wissen nicht mehr was das soll;  
nie wieder war das Leben von Begegnen  
und Wiedersehen so voll

wie damals, da uns nichts geschah als nur  
was einem Ding geschieht und einem Tiere:  
da lebten wir wie Menschliches, das Ihre  
und wurden bis zum Rande voll Figur.  
(Rilke 1993 [1906], 510)

[Det ville vere bra å tenkje lenger etter  
før ein leitar etter ord for det som er så tapt  
som dei lange barndomsettermiddagane  
som aldri kom tilbake slik – og kvifor?

Enno vert vi påminte –: kan hende i eit regn  
men ikkje veit vi lenger kva det tyder:  
at livet aldri sidan skulle bli så fullt  
av møte og gjensyn

som den gong ikkje noko anna hende oss enn det  
som hender med ein ting og med eit dyr:  
og levde deira liv som om det var vårt eige  
til vi vart fylte heilt til randa av figur.]  
[oms. T.S.].

I dette diktet framstår barndommen som ein open tilstand av undring  
og fordomsfrie møte, men også som ei poetisk utfordring for det ly-  
riske vi-et. Diktet byrjar derfor med ei oppmoding til å kjenne lenge  
etter og velje orda med omhug før ein freistar å setje ord på minna om  
barndommens gåtefulle verd:

Det ville vere bra å tenkje lenger etter  
før ein leitar etter ord for det som er så tapt  
som dei lange barndomsettermiddagane [...]

Dette er ein barndom som er omsett og inderleggjord til ei subjektiv verd som enno ikkje er tilslørt og fastlagd gjennom vitskapen eller sivilisasjonen sin symbolske orden, som ordnar og reproducerer dei vaksne si verd. Men både tinga og dyra, som er umedvitne om tida, lagnaden og den symbolske ordenen, har framleis tilgang til den evige augneblinken der alt er ope og fullt av spørsmål, nye møte og undring.

For Rilke er barndommen såleis den beint fram poetiske tilstanden, som kan gjenkallast med eit eige og oppriktig alvor over seg. Det lyriske vi-et gir diktet ein evokativ appell; det handlar på sett og vis også om den menneskelege tilstanden, sett gjennom diktet og hugsa ved hjelp av tinga. Og ved hjelp av bildekunsten, kunne ein leggje til, for den gåtefulle formuleringa «til vi vart fylte heilt til randa av figur» [«und wurden bis zum Rande voll Figur»] i slutten av den tredje strofa er eit sitat frå renessansemålararen Albrecht Dürer. Han skal ha uttrykt at ein god målar alltid er innvendig full av figur. Det vil seie at han alltid kan tilføre verda noko nytt og friskt og klårgjere det vesentlege gjennom verka sine.

Allereie tittelen på samlinga som dette diktet er henta frå, *Neue Gedichte*, signaliserer ei ny byrjing, ein ny poetikk og ein avskil frå det som hadde vore. I dei to samlingane med «nye dikt» presenterte Rilke ein ny type dikting, som ikkje framstilte seg som produkt av nokon romantisk inspirasjon, men av eit utrøyttelig objektiveringsarbeid, der auget skulle vere den viktigaste reiskapen, samstundes som det lyriske eg-et skulle halde seg i bakgrunnen. I alle fall tilsynelatande. I 1926, eitt år etter Rilkes død, kom den tyske germanisten Kurt Oppers til å prege eit nytt omgrep for denne diktypen: tingdiktet. Oppers teiknar opp ei tradisjonslinje for tingdikt i den tyske lyrikken som byrjar med barokkdiktaren Martin Opitz og held fram over Eduard Mörike og Conrad Ferdinand Meyer og kulminerer med Rilkes *Neue Gedichte*:

Medan det tilvertande diktet med si subjektive og ekte lyriske stemningshandling vert meir og meir framherskande i den tyske lyrikken sidan Goethe, dannar tingdiktet seg gradvis som den reine motsetnaden: innretta mot den upersonlege episk-objektive skildringa av noko verande.

(Oppers 1926, 747 f. [oms. T.S.]

Det er såleis verdt å merke seg at Rilke sjølv aldri nytta omgrepet «tingdikt» om dei «nye dikta», sjølv om han skreiv mykje om både «ting» og dikt. Og i dei såkalla «tingdikta» i *Neue Gedichte* vert både planter, dyr, arkitektur, kunstverk, ja, til og med menneske framstilte med ei eineståande form for sensibilitet og – tilsynelatande – objektivitet. Ein kan også undre seg over at Olav H. Hauge, som sjølv helst skreiv tingdikt om bruksting som ljàen og sleggja, aldri omsette Rilke til nynorsk, og det trass i at Rilke elles ville hatt ein naturleg plass i Hauges arbeid med å omsetje den store linja i tyskspråkleg lyrikk: frå Hölderlin over Trakl og Brecht til Celan.

Forskarar som Käte Hamburger har tolka Rilkes «tingdikt» som lyriske motstykke til den filosofiske fenomenologiens ideal om å gå «til saka sjølv» og har derfor lansert omgrepet «fenomenologisk modernisme» (jf. Hamburger 1966). Men både «tingdikt» og «fenomenologisk modernisme» er omgrep som treffer på sida av det som verkeleg er «sjølv saka» i Rilkes *Neue Gedichte*, som vi skal sjå. Både Hamburger og Oppers ser i første rekkje ut til å oppfatte *Neue Gedichte* som etterlikningar eller meir eller mindre fullstendige avspelingar av dei motiva som titlane i dikta nemner, anten det er snakk om panteren, blå hortensiaer eller rosa flamingoar. Altså som mimesis i staden for teikn (semiosis). Dette er ei oppfatning som ikkje står seg for ein nærare analyse av desse dikta. Men også Adornos tolking av tingdikta som ein freistnad på ei poetisk forsoning og overvinning av framandgjeringa og den kapitalistiske varetvangen treffer på sida av Rilkes poetikk i desse dikta (jf. Adorno 1989 [1974], 52).

«Tingdikta» i *Neue Gedichte* er kanhende Rilkes mest kjende, men dei hamna lenge i skuggen av dei seine og meir hermetiske diktsyklusane *Duineser Elegien* [Duino-elegiane] og *Sonette an Orpheus* [Sonetter til Orpheus] i forskinga. Desse seine dikta vart frå 1960-talet og utover oppskatta som hovudverka til Rilke, ved sida av romanen *Malte Laurid Brigges nedtegnelser* [*Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*]. Men i seinare år har fleire forskarar teke til orde for å omvurdere forfattarskapen og heller sjå dei to banda med *Neue Gedichte* som Rilkes hovudverk, medan elegiane og sonettane til og med har blitt omtalte som kitsch (jf. Stephens 2013, 365) .

Det før siterte barndomsdiktet frå *Neue Gedichte* står i kontrast til eit anna dikt med same tittel som vart til om lag samtidig (1905–06), men utgjeve i samlinga *Das Buch der Bilder* [Bildenes bok]. I dette diktet vert barndommen og skuletida framstilte som ein fangenskap der timane følgjer kvarandre i endelaus monotoni:

Kindheit

Da rinnt der Schule lange Angst und Zeit  
mit Warten hin, mit lauter dumpfen Dingen.  
O Einsamkeit, o schweres Zeitverbringen ...  
Und dann hinaus; die Straßen sprühn und klingen  
und auf den Plätzen die Fontänen springen  
und in den Gärten wird die Welt so weit –.  
Und durch das alles gehn im kleinen Kleid,  
ganz anders als die andern gehn und gingen –:  
O wunderliche Zeit, o Zeitverbringen  
o Einsamkeit.

(Rilke 1987, 384)

At dette barnet også merkar seg ut ved å bere kjole, ser ut til å ha gått tapt i Edward Snow si omsetjing til engelsk:

School's long anxiety and time slips by  
in waiting, in endless dreary things.  
O solitude, o heavy spending on an on of time ...  
And then outside: the streets flash and ring  
and on the squares the fountains leap  
and the world becomes boundless in the gardens.  
And to walk through it all on one's small suit,  
so unlike the way the others walked and sauntered –:  
O wondrous time, o spending on and on of time,  
o solitude.

(Snow 2014, 56)

I det siterte barndomsdiktet viser «tinga» til ein sløvande tilstand av venting, keisemd, einsemd og angst – altså til usynlege storleikar, som

er knytte til disiplinering. Medan barndommen i dette diktet er angstfylt, framstår han i det andre diktet (frå *Neue Gedichte*) som nøkkelen til ei verd av undring, magi og nye møte. Viktige premisser for desse kontrasterande bilda av barndommen vart lagde gjennom Rilkes begeistring for og venskap med den svenske forfattarinna og pedagogen Ellen Key frå 1902 og utover. Eit teselskap hos den tysk-jødiske forfattere Jacob Wassermann i München i 1896 skulle bli avgjerande for Rilkes vidare utvikling på fleire område: Wassermann rådde den unge poeten til å lese den danske forfattere Jens Peter Jacobsen og dei store russarane: Tolstoj, Dostojevskij og Turgenjev (jf. Leppmann 1993, 86ff). Men ikkje nok med det: Wassermann introduserte også Rilke for ei ung tysk-russisk intellektuell kvinne som var oppvaksen i St. Petersburg, og som levde i eit fornuftsekteskap med orientalist Friedrich Carl Andreas. Lou Andreas-Salomé var frå byrjinga av tilhengar av Freuds psykoanalyse og utvikla sjølv ein teori om den byggjande sjølvkjensla, som ho kalla positiv narsissisme. Etter at ho vart gift med Andreas, kravde ho retten til å kunne inngå forhold til andre menn. Og denne gongen fekk ho varme kjensler for den 14 år yngre poeten Rilke. Saman gjorde dei to reiser til Russland, der Rilke følte seg i slekt med den oppriktige og djupe religiøsiteten på den russiske landsbygda.

På denne tida var Rilke ikkje berre oppteken av Russland, men også av Skandinavia og av skandinaviske forfattare som Henrik Ibsen, Sigbjørn Obstfelder, Søren Kierkegaard, Ellen Key og Jens Peter Jacobsen. Som kvinnesakskvinne og pedagog inspirert av Darwin, Nietzsche og andre kulturradikale straumdrag hadde Key i boka *Barnets århundrade* teke til orde for eit meir humant skulevesen og oppsedingsssystem som ikkje undertrykker det individuelle og kreative hos barnet:

Når de unge slipper ifra dette regime, har den åndelige matlyst og fordøyelsesevne hos noen blitt så ødelagt at de for alltid har mistet evnen til å motta virkelig næring; andre igjen berger seg fra alle disse uvirkeligheter inn på virkelighetens domene ved å kaste bøkene og vie seg til en oppgave i det praktiske liv, i begge tilfeller har studieårene nærmest vært fånnytt. Hos dem som går videre, har kunnskapen vanligvis festet seg på bekostning av det person-

lige; tilegnelsen, refleksjonsevnen, iakttakelsen, fantasien. Og har noen lykkes i å bevare alt dette, har det vanligvis skjedd på bekostning av kunnskapens soliditet.

(Key 2006, 258)

Desse ideane gjekk heim hos Rilke, som vitja Key to gonger saman med Lou Andreas-Salomé i 1904, og i eit brev til sistnemnde skriv han entusiastisk om «denne fullstendig ikkje-autoritære skulen, der det ikkje luktar av støv, blekk og angst, men av sol, lyst tre og barndom» (sit.: Fiedler 2013, 119), mest som eit ekko av det første av Rilkes dikt med tittelen «Barndom» («Da rinnt der Schule lange Zeit ...») Men Rilkes begeistring for Key kjølna etter 1906 då ho stilte seg kritisk til mangelen på «opplevingsbakgrunn» [Erlebnisgrund] i Rilkes *Neue Gedichte*. I 1908 hadde Key vitja Salome i Berlin, og der hadde samtalen også kome inn på Rilkes *Neue Gedichte*. Og i eit brev til Rilke den 5. oktober 1908 skriv Key:

Helst ville eg sende deg *skakande, djupe opplevingar!* Lou (som eg var gjest hos i fire dagar i august) og eg hadde den same opplevinga: at du no skriv dikta dine – der *ordkunsten* er så stor – for mykje *ved skrivebordet*, at dei ikkje kjem til deg på grunn av sterke *opplevingar*, ikkje alltid syng og læt *i deg*, spontant og sterkt! Også venene dine mellom kritikarane (t. d. Michel) seier det same! Vi ønskjer ein stor (og aller helst *ulukkeleg*) kjærleik og tusen andre vene ting! *Også tunge!*

(Rainer Maria Rilke & Ellen Key 1993, 212 [oms.: T.S.])

Den høflege og imøtekomande tonen i Rilkes tilsvar frå Paris, der han forsikrar om at han korkje er såra eller støytt av kritikken, kan ikkje heilt dekke over det motsette. Samstundes gir svaret eit godt innblikk i Rilkes eiga forståing av den nye tingdiktpoetikken:

Eg har godt samvit, og det som de seier imot meg kan eg fatte og forstå utan å verte såra eller overraska. Dei siste bøkene, *Neue Gedichte*, og særleg det andre bandet av *Neue Gedichte*, som kjem ut i år, utgjer ein *skule* for meg: Eg må setje meg inn i alle ting, alle



utan unntak, også dei som ikkje står meg nære i utgangspunktet. Eg må vite at eg kan fatte verda i ei eller anna forvandling. Og for det andre: Eg må lære meg evna til *alltid* å arbeide; dvs. å sjå utfordring, oppgåve, krav til kunstnarleg realisering i alt som møter meg –: desse to pliktene som styrer mi utvikling, grip på mange måtar inn i kvarandre, utfyller kvarandre og er eigentleg ei einaste plikt, som ikkje er pålagt meg gjennom refleksjon, men som eg hjarteleg og uvilkårleg er innstilt på, Gud veit korleis.

(Rainer Maria Rilke & Ellen Key 1993, 214 [oms.. T.S.]

I brevet fortel Rilke også at han er blitt forsonnt med den berømte franske bildehoggaren Auguste Rodin, og at dei to arbeider ved sida av kvarandre og har lunsjpausar ute saman i Paris. Rilkes første opphald i verdsmetropolen kom i stand ved at kona hans, Clara Westhoff, som var bildehoggar, formidla kontakt med Rodin. Rilke, som hadde studert kunsthistorie, fekk no i oppdrag å skrive ein biografi om den franske meisteren, ein biografi som framleis vert rekna som ein av dei mest sentrale referansane. Seinare vende Rilke tilbake til Paris for å arbeide som sekretær for Rodin, men den lunefulle meisteren enda opp med å skulde den sensible og forsiktige privatsekretæren for å ha svart for eigenrådig på korrespondansen hans – for deretter å seie han opp. I boka om Rodin gjev Rilke Rodins skulpturar sjel og usynleg indre liv og tolkar dei som uttrykk for angsten som ifølgje Rilke er typisk for samtida («Dinge aus Angst»). Ein liknande teknikk nyttar han også i skildringane av falleferdige leigegardar med opne veggjar og innsyn til gamle møblar som trykker seg inn til veggen av frykt for å bli sett, i romanen *Malte Laurid Brigges nedtegnelser*. Av Rodin fekk Rilke rådet om å arbeide jamt og flittig med tekstane, i staden for å setje sin lit til inspirasjonen, som han sjølv hadde bekjent seg til i den seinromantiske fasen, og som Ellen Key og Lou Andreas-Salomé kan hende sakna i dei nye dikta hans i det siterte brevet.

Rilkes interesse for Ellen Keys reformpedagogikk kan også vere med på å kaste lys over den samanhengen mellom barndom, ting, umenneskeleggjering og symbolsk vald i *Neue Gedichte* som her skal utforskast vidare. Men også den andre delen av Rodin-biografien, som Rilke skreiv i Paris i 1907, syner korleis tingmotiva for Rilke djupast

sett er erindringsmedium som skal setje dikteren og lesaren i kontakt med barndommens menneskelege tilstand av undring, forut for den symbolske valden og disiplineringa:

Ting. I det eg uttalar det (høyrer du?) oppstår det ei stille som omgjev tinga. All rørsle stansar opp, vert kontur, og noko varig oppstår av fortid og framtid: rommet, den store roa i tinga som er trengde saman til inkje. Men nei: Slik kan du enno ikkje føle stilla som oppstår. Ordet ting stryk forbi deg, det betyr ingenting: for mykje og likegyldig. Og då er eg glad for at eg har påkalla barndommen; kan hende kan den hjelpe meg til å legge deg dette ordet på hjartet som eit kjærleg ord, som heng saman med mange minne. Prøv, så langt det er råd, å vende tilbake til ein av dei nære barndomstinga med dine vaksne og avvende kjensler. Prøv å minnast om det fanst noko som var deg nærare, meir fortruleg eller nødvendig enn slik ein ting. [...] Var det ikkje ein ting som du først delte det vesle hjartet ditt med som eit stykke brød som måtte rekke for to?

(Rilke 1987 [1907], 208, oms.: T.S.)

Samstundes er barndommen for Rilke knytt til angstfylte opplevingar, som han under påverknad frå Kierkegaards filosofi og Rodins bok om Frankrikes katedralar også potenserer til eit ålment kulturhistorisk forfallsteikn. Men Rodin rådde også den unge poeten til å løyse eit dagskort som var øyremerkt for bildekunstnarar, som tok med seg staffelia om morgonen for å studere dei ville dyra som gjekk omkring i bura sine i dyrehagen i Jardin des Plants. I staden for å lite på inspirasjonen skulle Rilke studere dyra like merksamt som bildekunstnarane studerte dei framfor bura. Desse studiane resulterte mellom anna i diktet «Der Panther», som kanskje er Rilkes mest kjende dikt, og samstundes det diktet som kanskje framfor noko syner moglegheitene i tingdiktet som «totalkunstverk»:

Der Panther  
Im Jardin des Plantes, Paris

Sein Blick ist vom Vorübergehn der Stäbe  
so müd geworden, daß er nichts mehr hält.  
Ihm ist, als ob es tausend Stäbe gäbe  
und hinter tausend Stäben keine Welt.

Der weiche Gang geschmeidig starker Schritte,  
der sich im allerkleinsten Kreise dreht,  
ist wie ein Tanz von Kraft um eine Mitte,  
in der betäubt ein großer Wille steht.

Nur manchmal schiebt der Vorhang der Pupille  
sich lautlos auf —. Dann geht ein Bild hinein,  
geht durch der Glieder angespannte Stille —  
und hört im Herzen auf zu sein.

(Rilke 1987, 505)

Her i Sigmund Skards meisterlege omsetjing:

Panteren

Hans blikk er bak den rake marsj av stenger  
så trøytt at inkje lenger når det nær.  
Dei tusen stenger alltid radast lenger,  
og bak dei tusen stenger inga verd.

Dei mjuke steg der styrken smidig voggar,  
og kring seg sjølv i minste sirkel sviv,  
er lik ein dans av kraft som aldri stoggar  
ikring ein veldig vilje utan liv.

Sitt forheng auga lydlaust dreg til side.  
Eit syn får inngang i den døde ro  
der lemer strammast i si stumme kvide –  
og døyr i hjarta utan ljod.

(*Framande dikt* 1968, 370)

Diktet om panteren har vore gjenstand for tallause tolkingar, som eit bilde på alle ufrie livsvesen, også mennesket, som sjuknar og visnar i medvit om alle formene for grenser og disiplinering som er sette for det: i familien, i det borgarlege livet, den eigne kroppen eller det eigne språket, og som går til grunne av denne erkjenninga (jf. Leppmann 1993, 258). I den første strofa vert situasjonen skildra gjennom panterens blikk, altså frå eit perspektiv innanfrå. At stengene i buret vandrar forbi, kan verke framandgjerande til å bytje med, men frå perspektivet til det kvilelaust travande dyret ser det faktisk ut som om stengene vandrar, og ikkje blikket. I tillegg til denne kunstferdige versjonen gjev slagrima i det tredje og fjerde (*Bei tausend Stängen allzeit radast lenger; / und bei tausend Stängen in die Welt*) [*ihm ist als ob es tausend Stäbe gäbe / und hinter tausend Stäben keine Welt*] assosiasjonar til den knatrande lyden av born som dreg ein pinne gjennom sprinklane i eit bur. Det same gjer den monotone verserytmen med femfota jambar med kryssrim og veksling mellom kvinneleg og mannleg kadens, der det siste verset kling ut med skildringa av panterens verdstap: *und bei tausend Stängen in die Welt*. Samstundes appellerer diktet til barns naturlege empati med dyr. Og for vaksne lesarar kan litterære framstillingar av lidande dyr nesten verke sterkare enn framstillingar av lidande menneske, kan hende fordi dyra ikkje har noko språk for si lidning. Men i den andre strofa vert dei mjuke og spenstige stega til panteren skildra frå ein synsstad utanfor dyreblikket og samanlikna med «ein dans av kraft». Slik vekslar diktet frå eit innanfrå- til eit utanfrå-perspektiv og inkorporerer samstundes dei to kunstartane dans og musikk.

Det siste verset av andre strofa av «Der Panther» representerer samstundes ei viss menneskeleggjering av panteren gjennom skildringa av den døyvde viljen, som ifølgje Kant er ein menneskeleg eigenskap («evna til å oppfylle eit formål»), medan det for Schopenhauer og Nietzsche er knytt til livsviljen, og dermed til viljen til makt, eller livet sjølv: «ikring ein veldig vilje utan liv.» [*in der betäubt ein großer Wille steht.*] For Schopenhauer og den tidlege Nietzsche er verda og subjekt-objekt-skiljet (principii individuationis) ein illusjon, eller eit narrespel, som ein barnleg gud har iscenesett for si eiga lyst. Sjølve livsdrifta er uttrykk for ein blind vilje som leier mennesket til eit utøm-

meleg begjær etter ting, som eigentleg er eit stadig jag etter skuggar. Tileigninga av desse tinga fører sidan berre til tomleik, keisemd og nytt jag etter ting (jf. Schopenhauer 1988, 126f.) Løysinga for Schopenhauer og den tidlege Nietzsche består i å oppløyse verdsviljen og dens *principii individuationis* ved hjelp av ein ny illusjon, som er kunstens skin. Mellom kunstartane har musikken likevel ei privilegert stilling for Schopenhauer, fordi han etterliknar kjensler og idear, og ikkje gjenstandar, slik den figurative bildekunsten og til dels litteraturen gjer (jf. Schopenhauer 1988, 164ff.) Schopenhauer samanliknar livsviljen og det lidande mennesket sin blinde runddans mellom attrå, tileigning og tomleik med myten om Ixion, som vart lenka fast til det brennande og dreiande Ixion-hjulet.

Den nemnde samanhengen mellom barndom, ting og Ixion-motivet finn vi att i diktet «Das Karussell», som vart til i Paris i 1906 eller 1907 og som høyrer til mellom dei mest skatta og meisterlege «tingdikta» til Rilke. Diktet skildrar ein av desse dekorative karusellane med fargerike dyreskulpturar som ein framleis kan finne i franske parkar eller på marknader og tivoli. Karusellen i diktet snurrar rundt med stadig større fart, medan to born, ein liten gut og ei lita jente, klamrar seg fast til ein hjort og ei løve. Som i panterdiktet vekslar diktet mellom å sjå karusellen utanfrå og innanfrå, det vil seie frå perspektivet til guten og jenta. Gjennom barneauget får dyra sitt eige gåtefulle liv i fantasiens rike, som vert særleg uttrykt gjennom den tilbakevendande kvite elefanten:

Das Karussell  
Jardin du Luxembourg

Mit einem Dach und seinem Schatten dreht  
sich eine kleine Weile der Bestand  
von bunten Pferden, alle aus dem Land,  
das lange zögert, eh es untergeht.  
Zwar manche sind an Wagen angespannt,  
doch alle haben Mut in ihren Mienen;  
ein böser roter Löwe geht mit ihnen

und dann und wann ein weißer Elefant.  
Sogar ein Hirsch ist da, ganz wie im Wald,  
nur dass er einen Sattel trägt und drüber  
ein kleines blaues Mädchen aufgeschnallt.

Und auf dem Löwen reitet weiß ein Junge  
und hält sich mit der kleinen heißen Hand  
dieweil der Löwe Zähne zeigt und Zunge.

Und dann und wann ein weißer Elefant.  
(Rilke 1987, 530)

Her i Len Krisaks engelske omsetjing:

*Jardin de Luxembourg*

Around it goes, beneath a tent that shades,  
circling there a little while — a band  
of painted horses, all from that bright land  
that lingers for so long before it fades.  
Yes, some pull carriages, but then again,  
they each of them show courage in their faces;  
a fierce red lion holds one of these places,  
while one white elephant comes now and then.  
And just as in the woods, a stag is there,  
only he wears a saddle, where, perched high,  
a small blue girl is buckled in with care.  
And riding on the lion, all in white,  
a young boy holds tight with his small, hot hand,  
since lion tongue and fangs seem poised to bite.  
And one white elephant shows now and then,  
while on these horses, there come riding by  
bright girls soon far too old for things so light.  
Mid-spring, they look away; they try to sight  
some something — somewhere, here — with wandering eye,  
as one white elephant comes now and then.  
And on it runs, as if to reach some end,

but only turns and turns, sans raisonné.  
A red, a grey, a green, in passing, blend.  
A silhouette's not quite formed yet, but may.  
And sometimes, over here a smile will wend  
its way — elated, dazzling, pleased to spend  
itself on all this blind and breathless play.  
(Krisak 2015, 61)

Men etter kvart som karusellen snurrar stadig fortare, vert konturane oppløyste og fargane framstilte som absolutte fargar, frigjorde frå sine avgrensa former, eller frå subjekt-objekt-skiljet (principii individuationis), om ein vil lese det med Schopenhauer:

Und auf den Pferden kommen sie vorüber,  
auch Mädchen, helle, diesem Pferdesprunge  
fast schon entwachsen; mitten in dem Schwunge  
schauen sie auf, irgendwohin, herüber –

Und dann und wann ein weißer Elefant.

Und das geht hin und eilt sich, dass es endet,  
und kreist und dreht sich nur und hat kein Ziel.  
Ein Rot, ein Grün, ein Grau vorbeigesendet,  
ein kleines kaum begonnenes Profil –  
(Rilke 1987, 530 f.)

Rilke-forskaren Silvia Henke avviser at fargemotivet i diktet skal ha vore inspirert av Rilkes møte med Cezannes bildekunst. I staden ser ho fargeflekkane som ein optisk konsekvens av den akselererande rørsle (jf. Henke 2012, 60f.) Mitt forslag til løysing er å skilje mellom eit motivplan, der fargeflekkane rett nok kjem av akselerasjonen, og eit metapoetisk plan, som handlar om tingdiktet sine produksjonsvilkår i ein intermedial dialog og ei tevling med dei andre kunststartane, deriblant måleriet. Henke på si side avviser tanken om at diktet transcenderer sitt eige tingmotiv. Men dette er ein svakt fundert påstand, sidan spørsmålet om transcendens her eigentleg berre er eit spørsmål om

kva som er spørjehorisonten og val av kontekstualisering for forståinga (jf. Gadamer 1960). I alle fall kan heile den snurrande karusellen jamførast med Ixion-hjulet og den blinde livsviljen:

Und manchesmal ein Lächeln, hergewendet,  
ein seliges, das blendet und verschwendet  
an dieses atemlose blinde Spiel . . .

Med eller utan Schopenhauer kan karusellmotivet sjåast som eit bilde på barndommens rike, som er dømt til å gå under, slik det vert antyda gjennom den vesle jenta sin «knappt påbegynte profil». Likeins er det eit bilde på menneskelivet, som har ein tendens til å snurre fortare etter som åra går. I diktet vert dette framheva formelt ved at strofene vert kortare og kortare inn mot midten av diktet, før den lange sistestrofa gir inntrykk av at karusellen kanskje er i ferd med å stogge. Rilke skal sjølv ha understreka dette poenget ved å resitere karuselldiktet i vekslande tempo under ei opplesing i Wien, noko tidsskriftredaktøren Herbert Steiner også kommenterte: «Vi hørde, vi såg karusellen dreie i stadig større, mest svimlende fart, før han gjekk saktare, mista svung og til slutt stod stille.» (Leppmann 1993, 282f., oms. T.S.).

Slagrima og dei vandrande stengene i det tredje verset av panterdiktet gjev ikkje berre assosiasjonar til tidssuksesjonen og dermed til litteraturen som tidas kunstform. Den einsformige og monotone tidsopplevinga til det fanga dyret kan også sjåast som ein parallell til barnet si angstfylte oppleving av å vere fanga i eit antipedagogisk disiplineringssystem som køyver fantasien og det individuelle:

Da rinnt der Schule lange Angst und Zeit  
mit Warten hin, mit lauter dumpfen Dingen.

Det mange tolkarar av «Der Panther» ikkje har vore klar over, er at ein i parkar som Jardin Plants og Jardin d'Acclimatation ikkje berre stilte ut eksotiske dyr på denne tida, men også menneske frå koloniane og andre fjerne himmelstrøk. Familiar med urfolk frå Nord- og Sør-Amerika, Nord- og Sør-Afrika, India, Australia, ja, til og med norske samar, vart rekrutterte til dei såkalla menneskeparkane («Human



Zoos») og instruerte til å opptre i tråd med europearane sine førestillingar om «ville» og primitive menneske. I mange tilfelle var det snakk om regisserte teaterframсыningar med kampar mellom ulike «stammar» eller mellom cowboyar og amerikanske urfolk («indianarar»). Jardin d'Acclimatation vart skipa i 1854 av eit privat selskap og lagt til Bologne-skogen i den vestlege utkanten av Paris. Her skulle ikkje berre planter og dyr frå koloniane verte tilpassa det franske klimaet, men også menneske (jf. Unglaub 2005, 96 f.). På denne måten vart menneske dehumaniserte, medan ape kattar vart dresserte til å gå i klede, drikke vin og oppføre seg som menneske, slik Franz Kafka har framstilt det i forteljinga «Innberetning til et akademi» (jf. Skorgen 2020, 211ff.). Sjølv om dei utstilte folka hadde gått frivillig med på å la seg rekruttere og mottok løn for å spele rollene sine som «ville menneskeslag», var dei neppe i stand til å forstå den ideologiske overbygninga for menneskeparkane og den symbolske valden som reproduserte desse. Som utstillingsobjekt vart dei fråtekne alt som kunne minne om privatliv, medan dei vart beglodde av titusenviis av framande frå morgon til kveld. At Rilke både kjende til og stilte seg kritisk til denne praksisen, kjem elles til uttrykk i diktet «Die Aschanti» frå *Das Buch der Bilder*. Ashantiane er eit vestafrikansk folk som også utgjorde hovudattraksjonen i Jardin d'acclimatation sommaren 1903. Allereie den første strofa av diktet inneheld ei rekkje negasjonar av menneskeparkane sin påstand om å framstille «eksotiske» menneske i deira «naturlege» miljø av kulisser:

Keine Vision von fremden Ländern,  
kein Gefühl von braunen Frauen, die  
tanzen aus den fallenden Gewändern.

(Rilke 1987, s. 394)

[Ingen visjon om framande land,  
inga kjensle av brune kvinner, som  
dansar seg ut av fallande klede.]

[Oms.: T.S.]

Rilke rakk akkurat å få med seg slutten på utstillinga, men stilte seg kritisk til heile det propagandistiske rollespelet, som, på liknande vis som hos panteren, heller vitna om eit tap av det eigentlege livet – eller eit verdstap, som ashantiane, i motsetnad til dei fanga dyra, sjølv var medvitne om. I den siste strofa vert dei umenneskeleggjorde og ueigentlege menneska samanlikna med dei uvitande, men autentiske dyra (jf. Unglaub 2005, 106):

Und mir war so bange zuzusehen.  
O wie sind die Tiere so viel treuer,  
die in Gittern auf und niedergehn,  
ohne Eintracht mit dem Treiben neuer  
fremder Dinge, die sie nicht verstehn; [...]

[Og eg var så redd for berre å sjå på.  
Å, kor mykje meir trugne er dyra  
som går fram og attende bak gitter  
utan semje med den skeive gangen  
til framande nye ting dei ikkje forstår; [...]]

[Oms.: T.S.]

Som hos Kafka finn vi hos Rilke ein glidande overgang mellom å skildre zombie-aktige, disiplinerte dyr på den eine sida, og dehumaniserte og tingleggjorde menneske på den andre sida. Det som er felles, er den langsame symbolske og psykiske valden, som utgjer den inhumane sida av sivilisasjons- og oppdragelsesprosessen, og som også trugar barndommens poetiske verd. Samstundes som dyra i parkane vart humaniserte på inhumant vis, vart menneska tingleggjorde som eksponentar for å stadfeste europearane sitt sjølvbilde som overlegne i høve til dei menneska som dei sjølv hadde frakta og stilt ut i menneskehagane i kraft av europeisk vitskap og teknologi (jf. Zickgraf 2012, s. 43). Menneskeparkane kunne såleis tene som pedagogiske illustrasjonar av darwinistiske idear og raseteoriar og dermed reproducere den koloniale ordenen for tilskodarane. Slik utgjer både panteren, karusellen og ashantiane ulike steg på eit kontinuum der det mennes-

kelege stadig glir over i det umenneskelege via ulike former for estetisk mediering eller symbolsk vald.

## Litteratur

- Adorno, Theodor W. 1992. «Rede über Lyrik und Gesellschaft». I *Noten zur Literatur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989 [1974], 48–68.
- Bordieu, Pierre & Jean-Claude Passeron. 1990. *Reproduction in Education, Society and Culture*. London: SAGE Publications.
- Fiedler, Theodor 2013. «Kulturräume und Literaturen: Skandinavien». I *Rilke-Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*. Stuttgart. J. B. Metzler.
- Framande dikt frå fire tusen år*. 1968, Hartvig Kiran, Sigmund Skard, Halldis Moren Vesaas [red.]. Oslo: Det Norske Samlaget
- Gadamer, Hans-Georg 1990 [1960]. *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. Tübingen: J.C.B. Mohr.
- Hamburger, Käthe 1966. *Philosophie der Dichter. Novalis, Schiller, Rilke*. Stuttgart: Kohlhammer Verlag.
- Henke, Silvia 2012. «Kindheitsschwindel». I: *Gedichte von Rainer Maria Rilke. Interpretationen*. Wolfgang Groddek [red.]. Stuttgart: Reclam, 59–70.
- Kafka, Franz 1965. «Innberetning for akademiet». I *I straffekolonien og andre fortellinger*. Oslo: J.W. Cappelens forlag.
- Key, Ellen 1900. *Barnets århundrade*. Stockholm: Bonniers Boktryckeri.
- Key, Ellen 2006. «Fra Barnets århundre». I *Den tidløse pedagogikken*. Tomas Kroksmark [red.]. Bergen: Fagbokforlaget.
- Leppmann, Wolfgang 1993. *Rilke. Sein Leben, seine Welt, sein Werk*. München: Scherz Verlag.
- Lessing, Gotthold Ephraim 1994. *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*. Stuttgart: Reclam
- Oppert, Kurt 1926. «Das Dinggedicht. Eine Kunstform bei Mörike, Meyer und Rilke.» *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*. Dvjs – 4. Stuttgart: Metzler Verlag.

- Rilke, Rainer Maria & Ellen Key *Briefwechsel*. 1993. Theodor H. Fiedler [red.]. Frankfurt am Main: Insel Verlag.
- Rilke, Rainer Maria 1982. *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*. Frankfurt am Main: Insel Verlag.
- Rilke, Rainer Maria 1987. *Gedichte. Erster Teil. Sämtliche Werke*. Frankfurt am Main: Insel Verlag.
- Rilke, Rainer Maria 1965. *Malte Laurids Brigges opptegnelser*. Oms.: Trond Winje. Oslo: Aschehoug.
- Rilke, Rainer Maria 2015. *New Poems*. Oms.: Len Krisak. Boydell & Brewer.
- Rilke, Rainer Maria 2014. *The Poetry of Rilke. Bilingual Edition*. Oms.: Edward Snow. Farrar, Straus and Giroux.
- Rodin, August 1917. *Die Kathedralen Frankreichs*. Leipzig: Kurt Wolff Verlag.
- Schopenhauer, Arthur 1988: *Verden som vilje og forestilling*. Oms.: Helge Salemonsén. Oslo: Solum forlag.
- Skorgen, Torgeir 2020. «Kafka's Human Zoo: Colonialism, Resentment and Violence in Kafka's 'A Report to an Academy' and 'In the Penal Colony'». I *The Aesthetics of Violence*. Gisle Selnes & Hans Jacob Ohldieck [red.] Oslo: Scandinavian Academic Press.
- Stephens, Anthony 2013. «Duineser Elegien». *Rilke Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart & Weimar: J.B. Metzler, s. 365–84.
- Unglaub, Erich 2005. *Panther und Aschanti. Rilke-Gedichte in kulturwissenschaftlicher Sicht*. Frankfurt am Main/Berlin/Bern/Bruxelles/New York/Oxford/Wien: Peter Lang.
- Zickgraf, Peer 2012. *Völkerschau und Totentanz. Deutsches (Körper)Weltentheater zwischen 1905 und heute*. Marburg. Jonas Verlag.
- Zweig, Stefan 2016. *Verden av i går*. Oms.: Inger og Anders Hagerup. Oslo: Aschehoug.