

FORMENS OPTIMISME ANALYSE AV THOMAS KINGOS ”HVER HAR SIN SKÆBNE”

Rolf Gaasland

Innledning

Jeg tror mange av oss har befunnet seg i følgende situasjon: Vi analyserer et dikt, og mener vi har forstått dets tema og norm. Men så er det alle de stilistiske aspektene – metrum, enderimmønster, strofeinndeling, allitterasjoner, inversjoner osv. Vi har lært oss å peke dem ut, men vi lurere på hvordan vi skal formulere forbindelsen mellom stiltrekkene og tema/norm.¹

Ett svar kunne være: Vi trenger ikke formulere noen nødvendig sammenheng mellom stil og tema/norm. Metrum, rim og strofeinndeling er elementer som tjener øyets og ørets lyst – de appellerer til vårt sanseapparat. Metrum, for eksempel, appellerer til vår rytmefølelse. Temaet og normen derimot appellerer til tanken, eventuelt også til følelsene. Hvis man møter diktet med denne innstillingen, vil man neppe føle et sterkt behov for å formulere noen nødvendig sammenheng mellom stil og tema. Temaet tjener én funksjon, og stilen en annen. Om et dikt anvender kryssrim eller khiastisk rim kan betraktes som vilkårlig i samme forstand som om jeg velger et ens- eller flerfarget slips når begge passer sånn noenlunde med antrekket forøvrig. De som snakker om forholdet mellom stil og tema/norm på denne måten, forutsetter et tydelig skille mellom diktets form og dets innhold.

De fleste vil antakeligvis møte diktet med en litt mindre radikal innstilling. De vil mene at metrum, rim og strofeinndeling er stilelementer som tjener øyets og ørets lyst, men antar i tillegg at stilen i én eller annen forstand tjener temaet og normen. Den sammenhengen man ofte ser formulert, er basert i former for impresjonistisk kon-

¹ Norm defineres her som tekstens innstilling til sitt tema, og erstatter det mer kjente begrepet ”budskap”. En teksts norm kan selvsagt ha karakter av et budskap, f.eks. av moralsk, politisk eller eksistensiell art (”Grip dagen!”), men også av en mindre spesifisert holdning av sympati eller antipati overfor sitt emne.

vensjon: Et dystert tema understøttes av stilens overvekt av lange, mørke vokaler, for eksempel. Eller: Det daktyliske heksameteret passer godt til heroiske tema. De som snakker om forholdet mellom stil og tema/norm på denne måten, forutsetter også et tydelig skille mellom diktets form og dets innhold, men er samtidig opptatt av å gjøre det ene mest mulig avhengig av det andre.

Et tredje svar vil være: Måten vi formulerer forbindelsen mellom stil og tema/norm avhenger av hva slags dikt vi analyserer. Samtidig gjelder det for alle dikt at temaet og normen krever en stil, i betydningen et språk. Det kan være at ikke alle stilistiske detaljer spiller noen avgjørende rolle for forståelsen av temaet og normen, og det kan være at diktets bruk av vokaler understreker dets dystre tema. Vi kan gjøre formuleringen av forbindelsen mellom stil og tema lydhør overfor det enkelte diktets egenart. En god litteraturanalytiker kan etter mitt syn ikke ha annen innstilling enn denne: Analysen må være lydhør overfor den enkelte tekstens egenart. Det gjenstår imidlertid å undersøke om det er riktig og hensiktsmessig å snakke om forholdet mellom stil og tema/norm på en måte som får stilen til å fremstå som temaets eller normens mer eller mindre vilkårlige påkledning, og som impliserer et tydelig skille mellom diktets form og dets innhold.

I det følgende skal jeg forsøke å formulere noen forbindelser mellom stiltrekk og tema/norm i et dikt fra den norske barokken, nemlig Thomas Kingos "Hver har sin Skæbne" (1681). Utdfordringen ligger ikke så mye i å formulere tema, norm eller stiltrekk hver for seg, men i å formulere sammenhengen mellom de tre uten å implisere et uhensiktsmessig skille mellom form og innhold.¹

Komposisjon, tematikk og norm i "Hver har sin Skæbne"

Vi kunne startet med å presentere enten tema- eller norm-analysen eller den stilistiske analysen, for så å formulere en sammenheng mellom de tre. Men akkurat i dette tilfellet er faktisk komposisjonsanalysen et fornuftigere valg fordi den så tydelig viser sammenhengen mellom tema/norm og stil uten at den selv har verken tema, norm eller stiltrekk som sitt hovedanliggende. De komposisjonelle delingene

¹ Denne artikkelen bygger på den fremstillingen av form/innhold-problematikken som fins i Greve & Gaasland: "Litteraturvitenskap: et ferdighetsfag", i *Norsk Litteraturvitenskapelig Tidsskrift*, 2, 2002.

viser seg imidlertid å være tematisk signifikante, og underbygges av et sett med stilistiske detaljer. Komposisjonsanalysen er dessuten en analysemetode som ikke "bryr seg om" det tradisjonelle skillet mellom innhold og form, hva og hvordan. Den analyserer hva og hvordan i én og samme operasjon. Først selve diktet:

Hver har sin Skæbne¹

Sorrig og Glæde de vandre tilhaabe,
Lykke, Ulykke de ganger paa Rad,
Medgang og Modgang hin anden anraabe,
Soelskin og Skyer de følgis og ad!
Jorderiigs Guld
Er prægtig Muld,
Himlen er Ene af Salighed fuld.

Kroner og Scepter i Demant-Spill lege,
Leeg er dog ikke dend kongelig Dragt!
Tusinde Byrder i Kronerne hvege
Tusindfold Omhu i Scepterets Magt!
Kongernis Boe
Er skjøen Uroe!
Himlen allene gjør salig og froe!

Alle Ting hâr sin foranderlig Lykke!
Alle kand finde sin Sorrig i Barm!
Tiit ere Bryst, under dyrebar Smykke,
Fulde af Sorrig og hemmelig Harm!
Alle hâr sit,
Stort eller Lit!
Himlen allene for Sorgen er qvit!

Velde og Viisdom og timelig Ære,
Styrke og Ungdom i blomstrende Aar,
Høyt over andre kand Hovedet bære,
Falder dog af og i Tiden forgaar!

¹ Diktet er sitert fra Haarberg og Skei (red.): Dikt fra antikken til vår tid, Ad Notam, Gyldendal, Oslo, 1994 s. 19.

Alle Ting maa
Enden opnaa,
Himmelens Salighed Ene skal staa!

Deyligste Roser hâr stindeste Toorne,
Skiønneste Blomster sin tærende Gift.
Under en Rosen-Kind Hiertet kand foorne,
For dog at Skæbnen saa sælsom er skift!
I Vaade-Vand
Flyder vort Land,
Himlen hâr Ene Lyksaligheds Stand.

Vel da! saa vil jeg mig aldrig bemøye
Om ikke Verden gaar efter min Agt!
Ingen bekymring skal kunde mig bøye,
Intet skal gjøre mit Hierte forsagt!
Sorrige skal døe,
Lystigheds Frøe
Blomstris paa Himle-Lyksaligheds Øe!

Angist skal aule en varende Glæde,
Qvide skal vinde sin Tott udaf Teen!
Armod skal prydes i rigeste Klæde,
Svaghed skal reysis paa sundeste Been!
Avind skal staa
Fengsled i Vraae,
Himlen kand Ene alt dette formaa!

Lad da min Lod og min Lykke kun falde
Hvordan min GUD og min HERre hand vill,
Lad ikkun Avind udøse sin Galde,
Lad kun og Verden fulddrive sit Spill!
Tidernis Bom
Bliver dog tom,
Himlen skal kiøre altingest her-om!

Hvilke forventninger skal vi ha når det gjelder komposisjon i dette tilfellet? Vi har å gjøre med en salme, og salmen som sjanger kan neppe

defineres ved et bestemt komposisjonelt system, iallefall ikke på samme rigide måte som sonetten. Vi kan imidlertid regne med å finne ett eller annet system i diktets komposisjon – forestillinger om symmetri og balanse står fremdeles sterkt i barokkens estetikk. Og så kan vi med én gang se at diktet, som så mange barokkdikt, er bygd opp omkring en retorisk, og ikke en episk, struktur. Vi presenteres for en argumentasjon, ikke en historie.

I den typen komposisjonsanalyse jeg benytter her, gjelder det å finne frem til det jeg vil kalle diktets semantiske rytme. Det innebærer i første omgang at hele diktet skal deles inn i to eller tre faser, og i neste omgang at de to eller tre fasene deles videre inn i to eller tre faser. Kriteriet for deling skal hele veien være semantisk, og tekstens eget forløp skal respekteres.

I den første delingen av hele diktet velger jeg å skille mellom strofe 1 og resten av diktet. Diktets aller første strofe skiller seg fra de øvrige strofene ved å inneholde en katalog over generelle termer (sorg og glede, lykke og ulykke, medgang og motgang, solskinn og skyer) som de resterende strofene eksemplifiserer på ulike vis og i ulike sammenhenger. Førstestrofens verdisystem, kontrasten mellom den jordiske usalighet og den himmelske salighet, går igjen i alle diktets strofer. Den avgjørende forskjellen mellom førstestrofen og resten av diktet er følgelig forskjellen mellom det å påstå noe generelt og det å kvalifisere påstanden ved hjelp av eksempler. Det er fristende å si at førstestrofen fungerer som opptakt eller innledning til diktets hoveddel.

Diktets hoveddel består av syv strofer, og vår neste oppgave består i å dele disse syv strofene i to eller tre. Igjen er det påfallende hvor like alle strofene fortoner seg. Samtidig er det ikke så vanskelig å se at strofe 6 introduserer et skifte eller et brudd i sekvensen av strofer. Jeg foreslår følgelig at diktets hoveddel faller i to faser. Strofene 2-5 utgjør den første fasen, og strofene 6-8 den andre. Begge strofeenheter beskjeftiger seg med den samme verdimotsetningen, nemlig den mellom det jordiske og det himmelske. Det avgjørende skillet mellom de to består i at strofene 2-5 har nåtiden som sin temporale ramme, mens strofene 6-8 har fremtiden som sin temporale ramme. Strofene 2-5 forteller hvordan det er, strofene 6-8 forteller hvordan det skal bli. Relasjonen mellom de to er følgelig en tidsrelasjon, men den har også sterke innslag av motsetningsrelasjonen. I

beskrivelsen av nåtiden legges det stor vekt på dens usalighet; i beskrivelsen av fremtiden legges det stor vekt på dens salighet: Nåtiden er usalig, fremtiden salig.

Den semantiske rytmen her skissert viser at diktets makrokomposisjon innledes av en opptakt som etterfølges av motsetningen mellom en usalig nåtid og en salig fremtid, men viser også konturene av en treleddet retorisk struktur: Innledning, argumentasjon og konklusjon. Denne retoriske strukturen er bygd inn i komposisjonen på en slik måte at opptakten har innledningens funksjon; fremstillingen av den usalige nåtiden har argumentasjonsdelens funksjon fordi den konsekvent sammenligner det jordiske og det himmelske med hverandre; fremstillingen av den salige fremtiden har konklusjonens funksjon i den forstand at diktets jeg her tydelig bekjentgjør sin likegyldighet overfor nåtiden og sin tillit til fremtidig salighet.

De delingene som gis av en komposisjonsanalyse trenger ikke være tematisk signifikante. Et dikt kan tematisere eksistensens viktigste spørsmål samtidig som komposisjonen styres av a-tematiske størrelser som nåtid-fremtid, her-der, én-mange, påstand-eksempler osv. (disse størrelsene er selvsagt ikke alltid a-tematiske). I "Hver har sin Skæbne" heller de komposisjonelle delingene vi har undersøkt så langt mot å være a-tematiske. Den første delingen er i kategorien "påstand-eksempler", den andre i kategorien "nåtid-fremtid". Denne siste er imidlertid ikke helt uten tematisk signifikans ettersom nåtid-elementet så sterkt vektlegger den jordiske usalighet mens fremtidselementet så sterkt vektlegger den himmelske salighet.

Som vi skal se, er det først når vi kommer til den interne komposisjonen av enkeltstrofene at de komposisjonelle delingene viser seg å være tematisk signifikante i fullt monn. Jeg har allerede sagt at alle diktets strofer beskjeftiger seg med én og samme verdimotsetning. Dersom vi ser nærmere etter, finner vi at de fire første versene i hver strofe gjennomgående beskjeftiger seg med "Jorderiig", mens de tre siste alltid vender blikket opp mot "Himlen". Mer presist kan vi si at de fem første strofene lar seg dele i følgende to avdelinger: Beskrivelse av verden (de fire første versene) og oppsummering som understreker "Himlens" overlegenhet (de tre siste versene). De tre siste strofene lar seg alle dele i følgende to avdelinger: Beskrivelse av hva som skal skje med det jordiske (de fire første versene) og oppsummering som understreker "hvem" som lar alt dette skje. Alle diktets enkeltstrofer

er altså delt inn i en beskrivende del som beskjeftiger seg med det jordiske, og en konkluderende del som beskjeftiger seg med det himmelske.

At de fire første og de tre siste versene i hver strofe er bundet sammen, understrekes ytterligere av enderimmønsteret. Kryssrimet (abab) i de fire første avløses av tiraderimet (ccc) i de tre siste. Kanskje er det ikke engang tilfeldig at det dreier seg om akkurat denne kombinasjonen av kryss- og tiraderim. Kryssrimet, som binder de verdslige versene sammen er, som det jordiske, satt sammen av motsetninger (a vs. b), mens de to avløses av den ene i tiraderimet som binder sammen de himmelske versene.

Den motsetningen som dominerer alle diktets strofer både verdimessig og komposisjonelt, er motsetningen mellom "Jorderiig" og "Himlen". Denne motsetningen kvalifiserer også som diktets tema.

Til "Jorderiig" er knyttet et utvalg av både negative og positive verdier, og den stadige vekslingen mellom, og/eller den samtidige eksistensen av positive og negative verdier, fremstilles fremfor noe som karakteristisk for "Jorderiig". Vekslingens retning er alltid fra det positive til det negative:

Velde og Viisdom og timelig Ære,
Styrke og Ungdom i blomstrende Aar,
Høyt over andre kand Hovedet bære,
Falder dog af og i Tiden forgaar!

Og når verdiene fremstilles som samtidig eksisterende, fremstår de positive verdiene alltid som infiserte av sin negative motpart: "Deyligste Roser hâr stindeste Toorne,/Skiønneste Blomster sin tærende Gift." "Jorderiig" fremstilles altså først og fremst som en omskiftelig og bedragerisk tilstand.

Diktets beskrivelse av "Himlen" er mye mindre omfattende enn beskrivelsen av "Jorderiig". Om "Himlen" kan vi kort og godt si at den verken kan være omskiftelig eller bedragerisk fordi den bare inneholder positive verdier: "Himlen allene for Sorgen er qvit!" I tillegg fremstår "Himlen" ikke bare som en tilstand og et sted, men også som en aktiv kraft med evne til å transformere negative verdier til positive: "Himlen skal kiøre altingest her-om!"

Diktets sterkt verdiladede fremstilling av motsetningen mellom "Jorderiig" og "Himlen" gjør normspørsmålet enkelt å besvare. Det er ingen grunn til å tro at ikke diktet som helhet er solidarisk med jegerpersonen i hans tillit til fremtidig salighet i "Himlen".

Som så mange av barokkens dikt fremstår "Hver har sin Skæbne" med en norm som har form av et overtydelig religiøst budskap som er forankret i fremstillingen av noe som ligner et karnevalistisk regenerasjonsrituale. Ifølge Bakhtin besto karnevalets handlingsforløp av tre faser: Kroningen av narrekongen ble etterfulgt av den samme narrekongens detronisering og avsluttet med kroningen av den nye egentlige kongen. I "Hver har sin Skæbne" fremstår vår timelige verden nettopp som en narrekonge som må demaskeres og detroniseres før den kan gjenfødtes i sin regenererte versjon, rensset for alle negative verdier: "Himlen". Som i karnevalet munner "Hver har sin Skæbne" ut i jubelsangen til ære for den nye vordende tilstanden.

Vi har sett at diktets komposisjon på nivå 2 er bygd opp omkring motsetningen mellom det nåtidige og det fremtidige, og at komposisjonen internt i hver strofe former en motsetning mellom det dennesidige og det hinsidige (og at denne siste motsetningen også kvalifiserer som diktets tema). Men kan vi med rette hevde at komposisjonen lever opp til våre forventninger om symmetri og balanse? Umiddelbart ville vi vel synes det var merkelig å karakterisere diktets komposisjon, både dets 1/4/3-sekvens av strofeenheter og dens 4/3-sekvens av versenheter, som symmetrisk. Diktet er for eksempel ikke bilateralt symmetrisk, verken på strofe- eller versnivå. Det vil si, det har ikke én midtstilt strofe med flanker bestående av et likt antall strofer, like lite som strofene har ett midtstilt vers flankert av et likt antall vers på begge sider. Og diktet faller heller ikke i to like store avdelinger, verken på strofe- eller versnivå. Hvorfor kunne ikke Kingo utstyrt "Himlen" med like mange strofer som "Jorderiig", om ikke annet?

Komposisjonen i "Hver har sin Skæbne" er kanskje ikke symmetrisk. Det er riktigere å si det jeg litt upresist formulerte innledningsvis, nemlig at diktet manifesterer "ett eller annet system". Diktet er, viser det seg, systematisk på tilsvarende måte som renessansesonetten er systematisk, og nøkkelen til å forstå denne systematikken ligger, som S.K. Heninger viser i *The Subtext of Form in*

the English Renaissance, i proporsjonen 4/3. Heninger utlegger betydningen av denne proporsjonen på følgende vis:

Here I propose we resort to the commonest symbolism of the Pythagorean-platonic tradition, even as it had been Christianized. Four is the mundane number – the number of the four basic qualities (hot, cold, moist, dry), of the four elements that comprise the macrocosm, of the four humours that comprise the microcosm, of the four seasons that comprise the annual unit of time, of the four ages that comprise the full human life, of the cardinal winds that comprise the wind-rose, and so on. In short, four is the number of the tetrad, the form that underlies all the systems that make up our natural universe. [...] Four signifies this world. To interpret the number three, we need merely recall that in the platonic-Christian tradition it is the sacred number, the number of the Trinity. Three signifies the deity. Furthermore, it implies the mystery of three-in-one, the miracle of multeity subsumed in the holy One. [...] Now, I believe, the significance of the proportion 4/3 becomes evident: four represents this world, while three represents divinity. Moreover, the sum of these integers, seven, represents the entire range of human experience from lowest to highest.¹

Proporsjonen 4/3 er interessant for Heninger først og fremst fordi den danner grunnstammen i den opprinnelige italienske sonetten. Petrarcha-sonetten består som kjent av to kvartetter etterfulgt av to tersetter. Proporsjonen er 8/6, eller 4/3 dersom den reduseres til sitt "lowest ratio". Overleverte manuskripter viser, ifølge Heninger, at både Giacomo og Petrarcha opprinnelig arrangerte sine sonetter i form av syv verselinjer med følgende rimmønster: bbbb ddd, noe som ytterligere styrker påstanden om at 4/3-proporsjonen utgjør rygg-raden i den italienske sonettens form.

Om vi nå vender tilbake til "Hver har sin Skæbne" er det lett å registrere varianter av 4/3-proporsjonen. Den første varianten fant vi

¹ S.K. Heninger, Jr.: *The Subtext of Form in the English Renaissance. Proportion Poetical*, Penn State Press, London, 1994, ss. 76-77.

på nivå to i analysen i form av 4/3-sekvensen av strofeenheter. Kingo kunne ikke utstyre "Himlen" med like mange strofer som "Jorderiig". Det ville skapt en form for likevekt, men det ville ødelagt det systemet som styrer diktet fra topp til bunn. Den andre varianten fant vi internt i de enkelte strofenes 4/3-sekvens av versenheter, underbygget av kombinasjonen av kryss- og tiraderim. Det er en sjanse for at vi driver det for vidt dersom vi påstår at ikke bare rimet, men også metrumet har innslag av 4/3-proporsjonen, men de fleste versene (1, 2, 3, 4 og 7 i hver strofe) har faktisk fire takter med klar overvekt av trestavelsestakter (x u u).

Analysen gir oss bildet av et monologt insisterende dikt, der "alle" diktets enkeltkomponenter er samstemmig i sin bejubling av fremtidig salighet i himmelen. Det mest oppsiktsvekkende, for en moderne leser, er ikke at diktets komposisjon underbygger dets tematikk og norm, men at de delene av diktet vi normalt betrakter som semantisk nøytrale (antallet strofer, antallet vers i strofene, enderimmønsteret) faktisk forsterker diktets optimisme. Det er også verdt å merke seg at vi ville vært blinde og døve for dette fenomenet dersom vi hadde hoppet over komposisjonsanalysen av diktet. "Hver har sin Skæbne" er ingen sonette, og benytter følgelig ikke sonettens vers- og rimskjema. 4/3-proporsjonen viste seg likevel å gjennomsyre diktet, men det måtte en komposisjonsanalyse til for å avdekke den. Blinde og døve ville vi også vært dersom vi hadde insistert på å foreta en radikal tekstimmanent analyse. Normalt har vi en tendens til å tenke at vi nok kan fremstille et eldre dikts ytre former korrekt uten å kjenne diktets samtid, mens det samme ikke er tilfelle med diktets meddelelse. Analysen av "Hver har sin Skæbne" viser et eksempel på at vi ikke ville forstått diktets ytre former korrekt dersom vi overså den semantiske ladning tradisjonen har investert i 4/3-proporsjonen.

Konklusjon

I boken *The Subtext of Form in the English Renaissance* benytter Heninger begrepet "optimistic form" for å karakterisere sonetten: "The form of the quatorzain is unmitigatedly optimistic."¹ Med begrepet "form" ser det ut til at Heninger mener "the mathematical construction produced by distribution of the lines as they are arranged

¹ *The Subtext of Form in the English Renaissance*, s. 78.

by the rhyme scheme”.¹ Et synonymt begrep er ”nonverbal signs”.² I tillegg til ”nonverbal signs” består sonetten også av ”verbal signs” eller ”the language of the poem”.³ Heningers påstand er at begge, både verbale og ikke-verbale tegn i renessansesonetten, er semantisk ladet. I noen sonetter peker den ikke-verbale semantikken i samme retning som den verbale, i andre ikke.

Det fine ved Heningers fremstilling av sonetten, er at han insisterer på tekstens karakter av å være en fysisk gjenstand samtidig som han insisterer på at denne gjenstanden ikke er ordentlig beskrevet eller forstått dersom vi ikke inkluderer i beskrivelsen de semantiske ladningene som hefter ved gjenstanden som helhet såvel som dens enkelte deler. I stedet for å snakke om teksten på en måte som impliserer at alt det gjenstandsaktige ved sonetten utgjør dens ”hvordan” (dens form), mens meddelelsen utgjør dens ”hva” (dens innhold), snakker Heninger på en måte som får sonetten til å fremstå som en meddelende gjenstand der ulike aspekter ved gjenstanden bidrar til å forme dens meddelelse.

Heningers tekstbegrep i *The Subtext of Form in the English Renaissance* er verdt å bygge videre på, men det er nært knyttet til renessansesonetten, og det som gjelder for renessansesonetten gjelder ikke i sin helhet for alle andre dikt. Den enkelte renessansesonette er bygd opp omkring et vers- og rimskjema som allerede er semantisk ladet av tradisjonen, og som kommuniserer sin optimisme uavhengig av sonettens øvrige semantikk. Det samme kan ikke sies verken om Kingos ”Hver har sin Skæbne” eller om eksempelvis T.S. Eliots ”The Love Song of J. Alfred Prufrock”. I Kingos dikt viste det seg at 4/3-proporsjonen spiller en rolle selv om diktet ikke bærer den med seg som et sjangertrekk; T.S. Eliots dikt har ikke noe enderimmønster, og dets strofeinndeling har neppe selvstendig semantisk ladning. Vi må dermed være åpne for at en tekst har komponenter som er tilnærmet semantisk nøytrale, samtidig som disse likevel vil kunne ha innflytelse på diktets meddelelse. Et komma er i utgangspunktet semantisk nøytralt, men dets tilstedeværelse kan bety mye for ytringens meddelelse. Et tekstbegrep som også er tilpasset moderne dikt, vil likevel kunne ta utgangspunkt i foretellingen om en tekst som en

¹ Ibid., s. 79.

² Ibid., s. 79.

³ Ibid., s. 79.

meddelende gjenstand, eller bedre, som en meddelende form: En tekst er en talende eller meddelende form, og tekstens enkelte komponenter er enten selv meddelende former eller former i stand til å innvirke i større eller mindre grad på andre meddelende former i teksten og dermed på tekstens samlede meddelelse.