

Resumé: Af de to her samlede foredrag blev det første holdt for litteraturhistoriestuderende i september 1998 som en præsentation af Günter Grass' forfatterskab med særlig henblik på *Ein weites Feld* og i et forsøg på især at bestemme Grass' brug af Tysklands-metaforen i sine værker. Det er i november 1999 suppleret med en kort omtale af *Mein Jahrhundert*, som jeg i decembernummeret af litteraturmagasinet *Standart* har givet en større anmeldelse, også under særlig hensyn til Tysklands-opfattelsen og Grass' særlige tyske optik på historien.

Det andet foredrag blev holdt for at hold kursister, der alle havde eller var på vej til at publicere skønlitterære tekster, og var ment som en provokation, hvad reaktionen på foredraget viste lykkedes. Jeg ridser her nogle positioner op i retning af det ekstremt koncentrerede og det monstrøst voluminøse litterære værk, og hævder, at al moderne litteratur på en eller anden måde i sit sprog må tage hensyn til én eller begge af disse ekstremer. Grænserne for hvad det litterære sprog kan, er i de sidste 100 år udvidede så meget, at en naiv tillid til en diskursiv normalitet ikke længere er mulig. Kun ved at reflektere ekstremerne kan man finde sit eget sprog, er min påstand.

Abstract: Of the two mentioned lectures the first one was given to a group of comparative literature students in September 1998 as a presentation of the work of Günter Grass with special reference to *Ein weites Feld* and especially attempting to identify Grass' use of the Germany-metaphor in his writings. In November 1999 this was supplemented by a brief mention of *Mein Jahrhundert*, of which I gave a longer review in the December edition of the literature magazine *Standart*, also considering the 'Germany-picture' and Grass' special view of history.

The second lecture was given to a group of students who were all about to or had published fictional texts, and was meant as a provocation, which - considering the reaction of the lecture - was a success. Here I sketch some positions in respect of the extremely concentrated and monstrously voluminous literary piece of work, and I maintain that all modern literature in some way or another in its language has to consider one or both extremes. The limits of literary language have for the past 100 years increased so much that it is not longer possible to keep a naive confidence to a discursive normality. It is my opinion that only by reflecting the extremes you are able to find your own language.

Günter Grass' lange historie

Foredrag på Institut for Litteraturhistorie, september 1998, suppleret november 1999

Lad mig starte med en vildt overdreven påstand, som jeg så stille og roligt kan gå i gang med at moderere: i tysk litteratur findes der ingen verden uden for Tyskland. For englænderne findes imperiet og 'de vilde' og alle dets/deres udfordringer og besværligheder. For russerne findes Vesteuropa, som fra tid til anden invaderer landet, og hvis kultur man enten har besvær med at holde ude eller besvær med at integrere. For amerikanerne findes den øvrige verden i selve landet i form af alverdens indvandrergrupper med deres medbragte kulturer; eller den ligger som en evig fristelse, man kan flygte ud og over til, hvis puritanismen i USA bliver for trykkende. For franskmændene findes den øvrige verden i form af den dumhed, der ikke vil anerkende den franske kultur som den højeste, og som man hele tiden skal overbevise om denne egentlig temmelig indlysende sandhed. For tyskerne er der kun Tyskland, i det tyske problem rummes så at sige alle verdens problemer, og derfor er det ikke nødvendigt at beskæftige sig med andet. Og dette så meget desto mere, som 'Tyskland' ikke i tysk åndshistorie så meget er et geografisk-politisk tema som et - ja, åndeligt. Tysk historie er først og fremmest tysk åndshistorie, 'Tyskland' er et sted på det mentale landkort, hvor de grundlæggende spørgsmål for mennesket står til debat. Tysk historie er 'Universalgeschichte', og deri ligger der ikke, at tyskerne som franskmændene tror, at de er alle andre overlegne - tyskere er nemlig ikke primitive og bondske - men deri ligger, at tyskerne har oplevet, at deres historie på ondt og godt har været et konglomerat af al historie, og at den som en fylogese har repræsenteret supplementet til ethvert menneskes ontogenese. Jeg skal her af tidsmæssige grunde undlade at behandle denne nationalitetsopfattelses rod i

"den tyske misere" eller som et spørgsmål om "Hegel und kein Ende", men allerede ved disse stikord have antydnet, hvor jeg mener at finde fænomenets genese.

Jeg vil begrænse mig til at hævde, at Günter Grass, der selv i flere artikler har analyseret dette tyskernes forhold til deres egen historie, selv udgør et glimrende eksempel på det samme fænomen. For Grass rummer Tysklands historie også i essens hele menneskehedens historie, og de dilemmaer, som denne historie åbenbarer, er hele menneskehedens dilemmaer. Og på det mere personlige plan: hans egen historie rummer i essens hele den tyske historie, at skrive personligt er derfor at skrive politisk, og at søge ned i den tyske historie er at søge formerne for den egne, personlige historie. Så selv om Grass måske mere end nogen anden nulevende tysk forfatter har brudt skellet mellem politik og kunst, og har gjort det i et bevidst opgør med den tyske intellektuelles traditionelle vægring ved at blande sig i den konkrete politiske virkelighed, så har han måske alligevel ikke anfægtet grænsedragningen. For når han har blandet sig i politik, har han gjort det til fordel for et Tysklands-begreb, der har dybe rødder i den tyske idealismes opfattelse af den nationale identitet som et åndeligt spørgsmål. Når Grass derfor konkret efter Murens fald gik imod en genforening af de to tyske stater, var det ud fra en opfattelse af tysk identitet og den tyske humanismes historie, nok så meget som det var resultatet af en økonomisk-politisk analyse. Og det var selvfølgelig også fordi hans egen historie havde formet sig sådan, at han følte det fornuftsstridigt, at de to Tysklande smeltede sammen. 'Konføderation' er summen af Grass' analyse af den tyske menneskehedshistorie, og 'konføderation', dvs. samliv mellem forskellige principper, er summen af hans egen livshistorie. Derfor må 'konføderation' også være det bedste for Tyskland. Tyskland har altid været spaltet, og da Tyskland er det hele, må Tyskland altid forblive spaltet. Sådan er ræsonnementet, og det er klart, at det ikke har gjort Grass populær alle steder i Tyskland.

For at forstå denne konklusion, kan man starte med at tegne et kort over Grass' mentale Tyskland, et kort der til en

forveksling ligner det 'rigtige' geografiske kort, men har nogle andre centre, end man almindeligvis angiver. Man kan tegne det omkring et kors, der er udtryk for den notoriske kendsgerning, at Tyskland befinder sig i Europas centrum, men selvfølgelig også signalerer, at tyskerne opfatter sig som befindende sig i centrum for hele menneskeheden. Til venstre side på dette kort befinder sig Rhinlandet, der altid i den tyske mentalitetshistorie er blevet opfattet som inficeret med det franske. Længere ude på den anden side af den kendte verdens kant befinder sig selvfølgelig også Frankrig, der til stadighed - via Rhinlandet - sender sine rationalistiske impulser ind over Tyskland. Jeg minder om, at Karl Marx var født i Trier tæt på Frankrig, og repræsenterer den socialistiske side af Grass. Til den højre side ligger Østpreussen med den feudale, despotiske side af det tyske; på grænsen til det slaviske og det store Rusland, der altid i tysk mentalitetshistorie (og det er jo altså hele Tysklands historie) har repræsenteret noget mørkt og dæmonisk, men også lystfyldt og spraglet. Midt i denne akse, ikke geografisk, men mentalt, ligger Danzig, en tysk by med oplysningsmæssige og handelsborgerlige traditioner (ikke så langt væk ligger også Königsberg med hjemstedet for den tyske rationalismes hovedmand, Kant), men på grænsen til det slaviske og afhængig af det slaviske bondeland. I Danzig blev Günter Grass født i 1927, og Danzigs historie og Grass' historie er derfor to sider af samme mentale - sag. Indtil DDR's sammenbrud og Murens fald bevirkede, at Berlin i Grass' mentalitetshistorie overtog Danzigs plads og blev centrum for essensen af menneskehedens historie. Det er naturligvis en længere historie, men jeg skal forsøge at gøre den kort.

Altså: født i Danzig 1927, faderen købmand og af gammel tysk familie, moderen kaschuber: et tysk-slavisk grænsefolk fra det sydøstlige Polen. Günter altså et øst-vestligt krydsprodukt. 1944-45 krigsdeltagelse, bliver såret og kommer i amerikansk fangenskab. Løslades 1946, hvorefter han arbejder i et kaliværk og påvirkes af de politiske diskussioner blandt arbejderne. Derefter elev på et stenhuggerværksted, hvilket giver ham anledning til at tage sin gamle aktivitet med billedhuggeri op igen.

Begynder 1948 på kunstakademiet i Düsseldorf med billedhugning og grafik, flytter 1953 til Berlin og fortsætter studierne, samtidigt med at han begynder at skrive, i første omgang digte, men også små fortællinger, herunder begyndelserne til *Die Blechtrommel*. Optræder 1955 første gang i og for den berømte Gruppe 47, der var et løst organiseret netværk af unge, eksperimenterende vesttyske forfattere, der halvårligt organiserede "Tagungen", hvor man kunne få lejlighed til at læse op for hinanden af værker, der var på vej. Fra sin start og 10-15 år frem var Gruppe 47 den vigtigste konstellation i nyere tysk litteratur. Efter at være blevet gift flytter han, hovedsagelig af hensyn til sin kone, der uddannede sig som balletdanser, til Paris, hvor han i årene 1956-1959 færdiggør *Bliktromlen*.

At Grass skriver sit første hovedværk vestude af Tyskland rummer ikke blot en autobiografisk symbolik. Det udnytter han også i sin historie, der består af Oscar Mathzeraths beretning om sit liv, fortalt gennem to år, efter at han er blevet indleveret på en straffeanstalt for sindssyge i nærheden af Paris. Fra denne position kan han selvterapeutisk fortælle den historie, der startede i Danzig og førte til hans sammenbrud. Oscar har som Grass moderlige rødder i det kaschubiske og hans historie begynder med, at hans bedstemor skjuler en bortløben landarbejder under sit skørt og derigennem sætter slægten i gang. I det hele taget er det østlige i Grass' univers det erotiske og det oprørske, mens det vestlige er det rationelle og kalkulerende. Oscar har da også, som han siger, "to fædre": den biologiske fader, der stammer fra Rheinland og moderens elsker, polakken Bronski. Dette dilemma unddrager Oscar sig i første omgang ved som treårig at nægte at vokse, idet han helliger sig sine to magiske egenskaber: sit talent for at slå på bliktromme, og sin evne til med stemmebåndet at synge glas i stykker. Disse to egenskaber redder ham igennem krigen, idet han drager rundt som en blanding af entertainer for de tyske soldater og hofnar. Denne gøglereksistens fortsætter han efter krigen, indtil han efter en mordanklage bliver indsat på en 'Straf- und Heilanstalt'. Det er her han beslutter at bruge sine magiske, dvs. kunstneriske evner, til en slags "Vergangenheitsbewältigung", sådan som slagordet

lød i 50'ernes Tyskland - men som Grass opdagede, at de regerende kredse i Konrad Adenauers CDU havde så svært ved.

Selv om Grass i 1958 fik Gruppe 47s pris efter en oplæsning af afsnit fra *Bliktromlen*, var han i øvrigt også kritisk over for dominerende, modernistiske trends inden for den normgivende gruppe. Og det var bestemt ikke velset blandt de unge tyske forfattere, at Grass omkring 1960 kom i kontakt med den daværende overborgmester i Vestberlin Willy Brandt og begyndte at rejse rundt som valgpropagandist og kulturrådgiver for ham og socialdemokratiet. Op gennem 60'erne udfolder Grass sin politiske virksomhed, parallelt med forfatterskabet og begge dele i øvrigt ofte til en vis irritation for i al fald højresiden i det vesttyske socialdemokrati. Første gang Grass samler sine kulturpolitiske artikler er i *Aus dem Tagebuch einer Schnecke* 1972, der via en dækket biografi af den tyske litteraturkritiker Marcel Reich-Ranicki giver et bud på en tysk intellektuel, der via modstand mod nazismen har kunnet udvikle visse slavisk-jødiske kulturtraditioner og integrere dem i et moderne vestligt Tyskland. Det er også i disse artikler, at Grass' teorier om den permanente tvivl og den langsomme, åndelige gangart som den humane attitude for første gang udfoldes. I 80'erne og her op i 90'erne er flere artikelsamlinger af Grass udkommet. Omkring Murens fald flere med hovedvægten på Tysklands-spørgsmålet. Dem vender jeg tilbage til.

Men ellers er det selvfølgelig som skønlitterær forfatter, at Grass fra *Die Blechtrommel* og fremefter slår sit navn fast i tysk og også meget hurtig verdenslitteraturen. 1961 og 1963 kommer henholdsvis *Katz und Maus* og *Hundejahre*, sammen med *Bliktromlen* af Grass selv betegnet som Danzig-trilogien. I den sidste gives igen ud fra et moderne fortællestandpunkt en gennemgang af den tyske moderne historie ud fra aksen øst-vest. Som hos Thomas Mann gestaltes hos Grass verden ud fra en modsætning mellem borger og kunstner: borgeren hører til i det vestlige, med fare for at degenerere til småborgerlighed og derved ligge under for en totalitær ideologi. Det østlige er det kunstneriske og kreative, men også det feudale og arkaiske, sammenvævet med anarkistisk udtrykte oprørstraditioner.

Denne modsætningsakse løber igen sammen i Grass' næste hovedværk, romanen *Der Butt* fra 1974, der i stedet for at skildre Danzig synkront på en moderne akse mellem øst og vest graver diakront ned i Danzigs historie og viser dichotomien i en flere tusinde år gammel historie. Fortællesituationen er her gjort helt personlig, idet fortællingen af Danzigs historie forløber gennem ni perioder, der svarer til de ni måneder, Grass' kone gennemløber fra undfangelsen og frem til fødselen af deres sidste barn, datteren Helene. Også to rejser, ægteparret Grass foretager, dels til Danzig og dels til det eksotiske, arkaiske Indien, er taget fra den autobiografiske virkelighed, og medvirker til at anbringe *Der Butt* direkte i Grass' egen historie.

Dette kombineres så med den kønsspecifikke vinkel, som Grass giver på historien i *Der Butt*, og som er udviklet af modrens linie i Danzig-trilogien: her vises historien som stadier i mændenes dominans over kvinderne, idet den grundlæggende myte: Grimms eventyr om flynderen og konen i muddergrøften dog også viser en kvinde, der er gået i ledtog med mændene i begæret efter magt og rigdom. Men flynderen selv er klart i romanen den mandlige ånd i historien, og modsætningen er den lange række af kokkepiger, som Grass skildrer - herunder karakteriserer gennem opskrifter på deres kogekunst. Den kvindelige, alternative og subversive modstand mod mændenes historie knytter Grass så sammen med en østlig oprørstradition, der kulminerer i arbejderopstanden i Østersøbyerne i foråret 1971, en begivenhed han kan parallelisere med fødslen af sin egen datter: håbet til en ny, kvindelig domineret fremtid. Det er klart, at vi her har kimen til figuren Madeleine i *Ein weites Feld*, der her viser sig at være hovedpersonens barnebarn. Østersøopstanden, som vi i dag ved var begyndelsen til "Solidaritet", der igen var den første større sprække i det østeuropæiske despoti, ses som kulminationen på en lang række folkelige opstande mod det feudale system, som det kommunistiske regime i Polen på den anden side var en videreførelse af.

I *Der Butt* begynder Grass også at bruge den retoriske pastiche, som han i Fontane-dialogen skal videreudvikle i 90'er-hovedværket. I *Flynderen* indføjer han sprogformer og diktioner

fra de forskellige perioder, og barnets fødsel finder da sted gennem en lang række pasticher af tysk litteraturhistorie - delvist måske under påvirkning af "Solgudens okser" i Joyces *Ulysses*, hvor den samme tematik benyttes. Denne bestræbelse på i sit værk at 'opsuge' tidligere litteratur viderefører han i sin næste store bog *Die Rättin* fra 1986, der dog også kan ses som den mørke, pessimistiske pendant til *Der Butts* optimistiske tro på den (kvindelige) fremtid. *Die Rättin* handler om en imaginær fremtid, hvor neutronbomben har udryddet al menneskeligt liv, men ladet kernen af Danzig uberørt, så de overlevede rotter kan indrette et nyt samfund i kloakkerne. I denne ragnarok-bog optager Grass da forskellige temaer og personer (bl.a. Oscar Matzerath) fra sin tidligere produktion og lader dem indgå i skræks scenariet. Et modernistisk sprængt og opløst sprog, sammen med en heterogen, sammenklippet handling svarer på formsiden til indholdets undergangsvision. *Die Rättin* er Grass' sene, men typiske svar på atomtruslen og den kolde krig. Udgivet på et tidspunkt, hvor disse trusler begyndte at tage sig mindre faretruende ud. På mange måder minder Grass' reaktioner på tidens strømninger til det snegetempo, som han gentagne gange har bekendt sig til.

Men så kom i november 1989 Murens fald og pludselig ændrede Tysklands situation sig dramatisk. I første omgang kastede Grass sig altså ud i en glødende modstand mod tysk genforening og et forsvar for staten DDR's eksistens. For Grass var det der skete i efteråret 1989 måske det første eksempel i Tysklands historie på, at folket ved en selvstændig, spontan aktion fik tilkæmpet sig sin politiske frihed. Her var der gjort nogle erfaringer, der var enestående i tysk historie, hævdede Grass, og de skulle have tid og plads til at integreres i det nye Tyskland. Af den grund burde DDR fortsat bestå og indgå i en ligeberettiget (i al fald politisk, økonomisk havde Grass naturligvis ingen illusioner) konføderation med Forbundsrepublikken. En stærk tysk statsdannelse er altid udgået fra de dele af Tyskland, hvor det despotiske regerede - Preussen og Østpreussen og har aldrig ført til noget godt (jfr.

Bismarck og hans regime). Det ægte, humane Tyskland er et sammenstykket patch-work-Tyskland, hvor forskelligartede interesser og traditioner kan holde hinanden i balance. Her omkring 1990 er der en enestående chance for at skabe et sådant Tyskland, argumenterer Grass og han kaster sig energisk ud i kampagnen for det. Som bekendt varede det ikke mange måneder, så havde Forbundsrepublikken ædt DDR, men når man hører Fontys lange taler og udredninger i *Ein weites Feld* er det som at læse Grass egne taler fra omkring 1990. I sin direkte politiske opfattelse er Fonty klart Grass' talerør. Dog kommer der en fortællervinkling til, som jeg skal vende tilbage til lige om lidt.

I første omgang var Grass' skønlitterære svar på Murens fald dog igen at vende tilbage til Danzig-stoffet, idet han i 1992 udsendte romanen *Unkenrufe*, på dansk *Ildevarsler*. Man kan som genrebetegnelse vove at kalde den en politisk-allegorisk skælmeroman, en fiktivt formet advarsel til udviklingen i det nye Østeuropa. Hovedplottet er en grotesk og til tider ret morsom historie om, hvordan en lille polsk gruppe, der arbejder for, at tyskere med rod i Danzig-området skal kunne få lov til at købe jord op til gravsteder - med henblik på at vende hjem til den fædrene jord når de er døde - udvikler sig til et storkapitalistisk foretagende, der som perspektiv har, at tyskerne køber hele Polen op. Hvad Hitler ikke klarede fra 1939-45 klarer revanchistisk tysk begravelsesindustri efter Murens fald. Modplottet udgøres - ud over et rørende beskrevet kærlighedsforhold mellem to ældre mennesker - af en indvandret bengaler, der på det gamle Leninværft i Gdansk opretter cykelrickshawfabrikken "Solidarnosc", og derved lægger grunden til en fremtidig løsning på de europæiske storbyers transport- og miljøproblemer. Det er ganske muntert, men næppe heller mere, og afslører vel ganske godt, hvordan Grass tænker i overordnede kulturelle og kulturhistorisk linier, der omsat til praktisk-økonomisk politik kan virke absurde. I det generelle perspektiv er *Ildevarsler* tankevækkende, på det konkrete plots niveau er den gak. Det er også sådan, at Grass har fungeret i

praktisk tysk politik, og det er derfor, han ikke altid har været en lige velkommen propagandør for det vesttyske socialdemokrati.

Og det har han bestemt heller ikke været i spørgsmålet om den tyske genforening, hvor toget ganske vist blev ledet af "den regerende masse" Helmut Kohl og CDU, men hvor SPD hurtigt koblede sig på og trods sympati for de kredse i DDR, der havde ledet modstanden op til 9. november og som gerne ville have forsøgt sig med et eksperiment "demokratisk DDR", gik helhjertet ind for genforeningen. Denne åbne sympati for Bündnis 90 og hvad de står for, førte ham til flere direkte afstandstager til SPD og har bevirket, at han i dag, så vidt jeg er orienteret, nok stadig er medlem af SPD, men ikke aktiv.

Men så udsendte han i efteråret 1995 *Ein weites Feld* (I Per Øhrgaards danske oversættelse *En længere historie*), der både er en politisk-dokumentarisk roman om genforeningen og det vel hidtil mest omfattende svar på den efterlysning af en stor generationsroman om "die Wende", der hurtigt artikulerede sig efter Murens fald - og den mest omfattende opsamling af og gennemspilning af temaer i Grass' tidligere produktion. Til det sidste hører, at Grass her føjer endnu et dyr til den lange række, der i hans forfatterskab har udgjort centralsymboler for handlingen og i de fleste tilfælde også har fundet plads i titlerne på hans romaner: fra *Kat og mus* over *Hundejahre* og sneglen i *En snegls dagbog* til flynderen og rottesken, der bestemt ikke er idealer og talerør for forfatteren, til de klokkefrøer, der ligger i den tyske titel *Unkenrufe*, der til gengæld er det. I *Ein weites Feld* kommer så lappedykkeren til: den fugl der fra tid til anden dykker ned og forsvinder, men altid kommer op til overfladen igen. Med denne evne bliver den et symbol på den folkelige modstand mod magthavere til enhver tid, og symbol på Theodor Wuttke, kaldet Fonty efter sin begejstring for den tysk 1800-tals digter Theodor Fontane, og hans evne til at overleve diverse regimer og autoritære systemer. Lappedykkeren er dog også symbol på selve den fortælleform, som Grass benytter i *Ein weites Feld*, der fortælles fra en position 1989-1991, men derfra dykker ned i Fontys liv, hans forældres og forfædres liv, og først og fremmest ned i hans idol, Theodor Fontanes liv, hvis eksis-

tens mellem regional-provinsiel tilbagetrukkethed og involvering med det kulturpolitiske preussiske establishment, Fonty både gentager og videreudvikler. Samtidig er lappedykkeren naturligvis også et symbol på det arkiv, hvis opgave det er at dykke ned i historien og hente materiale op til den nutidige overflade. Romanens fortæller, der et par gange omtaler sig selv som "jeg", men ellers dækker sig under arkivets kollektive "vi"-bevidsthed, er ansat på et Fontane-arkiv, der ligger i det tidligere DDR og i hele den socialistiske periode har levet en slags neddykket halveksistens. Lappedykkeren er altså i mere end én forstand symbolet på både romanens hovedperson og fortællesituation.

Men først og fremmest hænger den metonymisk sammen med romanens vel mest fremtrædende symbol, elevatoren, "pater noster"en, der bevæger sig rytmisk op og ned og forbinder dybet og toppen i den bygning, der går gennem alle tiderne og hele romanen. Som Fonty og lappedykkeren frygter pater-noster'en heller ikke "die Wende", men praktiserer den uafbrudt, og samtidig med at være et sted, hvor mennesker af alle kategorier kan mødes og kærlighedsforbindelser knyttes (bl.a. Fontys med sin senere kone Emilie), er den et fænomen, der underminerer autotiteters ophøjethed og udstiller dem i deres karrierethed. Da Fonty efter Murens fald og efter at være blevet fyret som bud på den 'Treuhandanstalt', der har overtaget bygningen, bliver sat til at skrive dens historie, samler han denne historie i et enkelt billede, der består af fire herrer, der kører ned med pater-noster'en: feltmarskal Göring med sildesalaten på brystet, Walter Ulbricht med fipskægget og Erich Honecker ("Honni") med sin bløde hat - og Treuhands direktør. Dette billede bevirker, at Fontys rapport aldrig kan udkomme, og det var et af de mest provokerende steder for den tyske presse at sluge, da *Ein weites Feld* udkom. Göring, Honecker og Treuhands pæne, noble embedsmand i samme afslørende pater-noster: det var for meget. Her satte Fonty og Grass sig uden for det pæne selskab. Anmelderne antydede, at lige som Fontys rapport ikke udkom, burde *Ein weites Feld* heller ikke have gjort det.

Men sammenligningen er følgerigtig set med Grass' historiske perspektiv. Ein weites Feld gentager temaet fra *Ildevarsler*: Vesten gennemfører med pengenes magt den kolonisering af Østen, som mislykkedes for nazisterne. I *Ein weites Felds* verdensbillede har Berlin overtaget Danzigs plads på grænsen mellem øst og vest, og DDR repræsenterer det østlige Tysklands identitet fra de tidligere Grass-romaner: på den ene side det autoritære og diktatoriske med Friedrich Wilhelm og Friedrich der Große som de første preussiske potentater over Bismarck frem til Hitler, der repræsenterer denne autoritære ånds imperialistiske og ekspansive sider. På den anden side er østen i Grass' Tysklandsbillede det tilbagestående, regionale, landligt-hygge og førmoderne. Det er sneglens landskab, og livet her bevæger sig i sneglens tempo. Det er det tempo, der hersker i Fontanes og Fontys fødeby Neuruppin, den preussiske ur-by, og det er den æstetik, der er knyttet til de såkaldte Neuruppiner billedark, hvis brogede naivt causerende behandling af aktuelle begivenheder synes at kunne bruges på Grass' egen metode i *Ein weites Feld*. Sammen med den stil han har lært hos mesteren Theodor Fontane, den preussiske digter par excellence og den intertekst der mest gennemgående ligger under bogen. Desværre har jeg ikke til i dag haft tid til at læse Fontane op, sådan som jeg havde sat mig for og som jeg forhåbentlig senere får lejlighed til. Men jeg kender noget til den landligt-regionale strømning i den DDR-litteratur, som Grass var en af de få vesttyske forfattere, der omkring Murens fald forsvarede. Jeg kan her henvise til Christa Wolfs sidste DDR-bog *Sommerstück* og ikke mindst til den Günter de Bruyn, der med *Neue Herrlichkeit* og *Märkische Forschungen* i DDR-regi bevidst videreførte Fontanes temaer og fortællestil. Fontanes *Märkische Wanderungen* ligger således bag de Bruyns *Märkische Forschungen*: det er den samme tilegnelse af landskab og lokal kultur som modstand mod herskabsregimet, Fonty på sine udflugter sammen med Hofftaler gennemfører i dagene omkring d. 9. november. Læg i øvrigt mærke til, så lille en rolle russerne som besættelsesmagt spiller i *Ein weites Feld*. For Grass er DDR et tysk fænomen, en videreførelse på godt og ond af tyske traditioner, at russerne

som en imperialistisk østlig besættelsesmagt skulle have et ansvar for denne stats oprettelse, ved Grass naturligvis godt. Men det spiller ingen rolle for hans Tysklands-mytologi: her er tyskerne selv ansvarlig for DDR.

Den gamle akse i Grass' forfatterskab mellem det vestligt tyske med industriborgerskabet og den moderne pengemagt og det østligt tyske på grænsen til den slaviske atavisme, hele tiden på nippet til at henfalde til det dyrisk-kreaturlige (her er roden til Grass' dyremetaforer), uddybes dog i *Ein weites Feld* med betoningen af den vestlige sides imperialisme. I Grass' historiefortælling skal det, der i den østlige del af Tyskland (Preussen) ligger i kim en tur til vesten for at udvikle sig og derfra vende overgribende autoritært tilbage. Bismark gennemtvang sin dannelse af Det tyske Rige, den statsdannelse som Hitler kunne overtage og udnytte, gennem et felttog til Frankrig, og Hitler selv skulle gennemføre kampagnen mod Frankrig for at samle styrke til sit felttog mod Rusland og Øst. I *Ein weites Felds* geografi får tyskerne deres egen autoritære system tilbage efter en lutring i Vest - sådan som vesttyskerne drager gennem Brandenburger Tor ved genforeningen, som Bismarks tropper drog igennem den på sejrparaden efter Frankrigsfelttoget. Derfor er der også bygget op til den helt store symbolske slutscene, da de to Friedrich'er kommer tilbage til deres magtstruttende slot Sanssoussi fra det vestlige eksil, som de på grund af Tysklands nederlag i krigen har været nødt til at opholde sig i. Det er let her at se en videreførelse af *Ildevarslers* "tilbageerobring ved hjælp af lig": Preussen får sin autoritære identitet tilbage ved, at to lig installeres i det gamle hus. I det hele taget bygger Grass i *Ein weites Feld* sin Tysklandshistorie op omkring genindtagelsen af gamle huse: først og fremmest gennem den centrale rolle Treuhandbygningen spiller i plottet, men også ved at Fonty benytter Fontanes gamle sommerhus på Hiddensee og flytter ind i dennes arbejdslejlighed i Berlin og bruger den til *sin* skrivevirksomhed - frem til at han nægter at flytte ind i den luksusvilla ved Schweriner See, som datteren og konen ellers lokker med. Ligesom Fonty ikke vil drage rundt og sælge gamle Brandenburgske slotte til vesttyske rigmænd, vil

han ikke involveres i datterens ejendomsspekulation. Nogle huse skal man flytte ind i, andre ikke.

I det hele taget er det bemærkelsesværdigt, hvordan Grass i sin Tysklands-historie, der i så høj grad handler om ildebrande - sådan som Fonty også til slut holder sit foredrag i Schultheis-bryggeriet om - udnytter de huse, der *ikke* er brændt ned. Jeg gør uden for bogens univers opmærksom på den enorme symbolværdi, Kölner Dom har i moderne tysk bevidsthed, fordi den ikke brændte i den katastrofe, der ellers ramte Köln. Det er denne symbolværdi, der i tysk kultur omgiver bygninger, Grass udnytter i sit projekt. Derfor er det også overordentlig tvetydigt, at Treuhandbygningen mod slutningen af romanen *ikke* brænder (skønt Fonty med sin flammende tale vel har forsøgt at sætte den i brand), men kun pater-noster'en: derved forsvinder det gamle, retarderende, vendeparate element i den centrale, tysklandshistoriske bygning, og den imperialistiske købmandsånd overlever. Men det er altid hos Grass positivt, at en bygning bliver bevaret: et af heltelementerne i hans Danzig-historie er restaureringen af de gamle kerner i Danzig og Warschawa, herunder istandsættelsen af det gamle kongeslot, som man ellers har diskuteret meget i polsk nyere historie. Og selv om Treuhand repræsenterer ondskabens imperium og har overtaget en bygning, som både Görings luftfartsministerium og DDRs centraladministration har benyttet, har den også rummet modstandslommer, bl.a. en afdeling af den berømte Rote Kapelle under nazismen, der sendte til englænderne fra et toilet i overetagen. Og dobbeltheden hersker lige fra den oprørske rengøringskone Helga Frühauf til den betænksomme bagside hos den gamle Treuhandchef (der dog også bliver myrdet). Så muligheden for en demokratisk "Wende" står også tilbage for det gamle imperiesymbol; var det brændt ned, var ingen forandring jo mulig.

Det afgørende nye i *Ein weites Felds* projekt er imidlertid, at nu har den kritiske, oprørske dimension i det vestlige liv for første gang i Grass' forfatterskab fået sin egen plads; og det vil her også sige: sit eget hus, nemlig det hus i Cevennerne i omegnen af Lyon, hvortil Fontys franske elskerinde trak sig tilbage for

at føde sit barn efter krigen og hvortil Fontys barnebarn Madeleine ved romanens slutning inviterer Fonty til at komme og bo. Dette hus, hvor hugenotterne havde søgt ly til langt op i det 18. århundrede (efter Bartholomæus-natten), er stedet, hvor Madeleine begynder at læse tysk litteratur, bl.a. Fontanes *Irrungen, Wirrunge* og hvor derfor den studieproces, der fører til at hun møder sin bedstefar, starter. Madeleines mor var resultatet af Fontys ophold i Frankrig som tysk frontrapportør, en virksomhed han bl.a. bedrev ved at beskrive de steder, hvor han opholdt sig, på en sådan måde, at han dels pegede på de lokale modstandstraditioner (bl.a. den Jeanne d'Arc-figur, som Madeleine gennem formidlingerne Charlotte Corday og Helga Frühauf viderefører), dels altid fik indflettet Fontane-associationer. Referencer til den Fontane, der elskede alt fransk og som også under Bismarks felttog havde fungeret som apokryf krigskorrespondent. Samme Fontane, som stammede ned fra de til Tyskland flygtede hugenotter. Etc., etc. Jeg har her ikke tid til at gennemgå denne Fontys 'french connection' nærmere, men skal nøjes med at gøre opmærksom på den. Det afgørende er her naturligvis ikke alene, at Madeleine med sin trotskistiske baggrund og sin germanistiske interesse repræsenterer ungdommens grænseoverskridende internationalisme og kvindelige oprørstrang (trods sit forhold til den ældre professor, som da vist også er på vej ud), men at hun er tilhænger af tysk genforening. Uden et stærkt Tyskland falder Frankrig i søvn, er hendes ikke særligt rationelle, men i Grass' historiefilosofi vigtige argument. Via Madeleine og *Ein weites Felds* Frankrigsbillede ses Tyskland for første gang i Grass' forfatterskab udefra - her diskuteres ikke alene Frankrigs betydning for Tyskland, men også omvendt. Tyskland er blevet en del af en mere omfattende historie, den tyske klaustrofobi er sprængt og vi har fået - "ein weites Feld".

Det fæle, uomtvisteligt dæmoniske Vesten er nu sparket endnu længere mod vest: til Sydamerika, hvortil Fontys skygge, den evige Stasi Hoffthaler, alias Thalhover i Grass' kollega Hans-Joachim Schädligs roman af samme titel, til sidst ender med at drage. Der er altid et sted, hvor man har brug for en stikker og

en agent, og også efter 2. verdenskrig var der jo tradition for, at de undslupne nazister drog til Sydamerika. Men der er han til gengæld så tilpas langt væk, at sandsynligheden for at han vender tilbage og udvirker ondt i Tyskland er ringe. Hans rolle som både opsynsmand og stikker i forhold til Fonty og en slags beskytter for ham, er dog så tilpas dobbelt, at han heller ikke kan defineres éntydigt. Det er bl.a. ham, der forhindrer Fonty i at flygte til det Skotland, som har hele sit liv har længtes imod, fordi Fontane så det som et fjernt, utopisk svar på det preussiske hedelandskab, og som han, Fonty, efter Murens fald endelig kan nå. Men det er ikke Fontys bestemmelse (og dermed siger Grass: ikke Tysklands åndelig vej) at flygte til Skotland. Al dette lands romantik er degenereret til kommerciel McDonald-kultur og så foretrækker Grass (som undertegnede) den gamle, hyggelige Mitropa-restuarant på Friedrichstraße-banegården. Nej, når Fonty vil ende sine dage uden for Tyskland, må det blive i det republikanske Frankrig, med dets traditioner for civil ulydighed og civilcourage. Sådan som Fonty selv udviste den, da han sejlede rundt på søen nær Lyon og ved gennem den franske resistances radio at læse op af Fontanes værker skabte forvirring hos de tyske besættelsestropper. *Irrungen, Wirrunge* som subversiv diskurs - Fontane brugt på to måder.

I *Ein weites Feld* ser vi også, at Norden nu er kommet med som en ny dimension i Grass' geografiske aksesystem. På Hiddensee, hvor flere udsatte østtyske forfattere fandt et fristed, kunne man se over til Møn og drømme sig til friheden i DDR-tiden. Fontys datter Martha, der repræsenterer den transformationsivrige del af DDR-arven, efter at hun i den betagende bryllupscene har bekendt sig til faderens skepticisme (og vel i øvrigt er en lidet troværdig litterær figur?) kommer til Møn på sin bryllupsrejse, men opdager ikke perspektivet i fra det sikre Nord at kunne beskue Tyskland. Det ved vi derimod, Grass selv gør: han har som bekendt et sommerhus på Møn, hvor store dele af *Ein weites Feld* på linie med hans andre seneste bøger er skrevet. Bogen er i sig selv et blik fra Norden ned på Tyskland, et perspektiv udefra.

Vigtigere i sammenhæng med denne korte skitse af Grass' forfatterskab er det imidlertid, at Østen er bibeholdt, ikke alene som stedet for den regionale, neddykkede modstand, men også for den æstetiske, åbne. Jeg tænker her på den trup af polske studerende, der ved Freidrich'ernes indsættelse i mausolæet ved Sanssoussi, spiller Friedrich den Stores tragedie som et stumt mimespil. Det er historien om Katte, der ville hjælpe den unge Friedrich til at flygte fra faderens tyranni, og hvis henrettelse den unge prins som tortur blev tvunget til at overvære. Ikke alene er det en flot scene, og udtryk for, hvordan polsk ungdom fra den anden geografiske retning forenes med franske Madeleine i modstanden mod den preussiske totalitarisme. Den angiver også en anden æstetik: grebet af pantomimen tager Fonty Madeleines hånd i en stum kærlighedsgestus, der er nok så sigende end de mange ord, som Fonty elsker at bruge, og som både han og Madeleines idol, Fontane, også elskede. Alligevel læser jeg en direkte linie fra denne stumme gestus ved Sanssoussi til Madeleines gentagne ønske under Fontys store tale i Schultheis-bryggeriet om, at han endelig må holde op. Og da pater noster'en til sidst brænder, er det måske også en antænkelse af denne evige op-og-ned-bevægende snakkemaskine, som både Fonty og den Fontane-pasticherende Grass har udviklet sig til. Fontys sidste ytring er et postkort til Arkivet fra Cevennerne, hvori han meddeler, at nu er historien ikke længere.

Hvad den selvfølgelig har vist sig at være. I 1999 udsendte Grass sit bud på en tysk 1900-tals historie *Mit århundrede*, hvad nærmest var at lægge op til Det svenske akademi, at det skulle markere årtusindskiftet med at tildele Grass Nobelprisen. Så fik han også den. Set i det her anlagte perspektiv er det interessant endnu en gang at konstatere, at for Grass er Tysklands historie i udpræget grad en intern historie. Når han gennem ca. 85 stemmer foruden sin egen beskriver 100 års tysk historie, er det i udpræget grad tyskerne selv, der har skabt denne historie og som den er gået ud over. Ofrene befinder sig i landet selv, og det er sparsomt, hvad vi hører om de udenlandske ofres lidelser. Derfor er der også en række årsager og større sammenhænge for denne historie, som bogen ikke kan give noget bud på - den er i

ekstrem grad en personlig historie, "*Mit århundrede*", forstået som både Grass' historie og som de enkelte stemmers insisteren på deres version. Der er selvfølgelig nogle generelle linier og modsætninger i Grass' Tysklandshistorie - op til 2. verdenskrig mellem magthavere og 'folk', militarister og anti-militarister, og efter 2. verdenskrig først og fremmest mellem Øst- og Vest-tyskland. Men nogle egentlig social- endsige politisk historie får man ikke ud af det, Tysklands historie er endnu en gang hovedsagelig mentalitetshistorie.

Men den sjælelige Tysklandsgeografi, man som her beskrevet har kunnet finde i hans hidtidige værk, er nu forsvundet. Prøver man at placere hans stemmer geografisk rundt i Tyskland er konklusionen snarere, at det er lige meget i hvilken del af Tyskland, man befinder sig, ens vilkår og situation er den samme. Det er som om sammensmeltningen mellem Tysklands dele har fundet sted nu i Grass' hoved, og billedet af landets historie får præg af sammensmeltningen. Hvad han i sin tid kæmpede imod, har han nu accepteret og i hans optik på historien er de gamle dikotomier fortonede. Til gengæld har Grass skabt en broget og vidunderlig symfoni af forskellige musikaliteter og stilistiske udtryk. Et ægte Neuruppiner billedark, som han beskrev det i *Ein weites Feld*. Eller en kabaret, hvor ikke mindst digterne og filosofferne, og op gennem årene i stigende omfang ham selv, spiller en afgørende rolle. På den måde forbliver Tyskland alligevel for Grass i udpræget grad "das Land der Dichter und Denker", Tysklands historie er stadig åndelig mentalitetshistorie.

Set fra denne sidste bogs perspektiv bliver det endnu mere karakteristisk, det der til slut sker i *Ein weites Feld*. For da han sender sin helt Fonty ud af Tyskland, sender han ham på en måde også ud af sproget. I Frankrig kan der samles revolutionære traditioner og modstandsvilje, dér lader det sig også gøre at leve i beskyttelse for det almægtige Tyskland. Men det er i Tyskland, at der skal tales og skrives. Det er her den menneskelige historie kan fortælles.

Udenfor hersker tavsheden.

Det litterære sprogs egenart

Foredrag på Hald Hovedgård, oktober 1999

Jeg er blevet bedt om at sige noget om det litterære sprogs egenart. Nok et lidt gammeldags spørgsmål at stille (men derfor ikke uinteressant at reflektere over), men især mærkeligt at stille lige netop til mig. Jeg er jo igen en af disse teoretiske spinatfugle fra universiteterne og har nok skrevet artikler, sågar bøger, om litterære temaer, former, udviklinger, litteraturteoretiske grundbegreber og kom her op og kom hist ned. Jeg *elsker* da litteratur. Men det litterære sprogs *egenart* - det ganske særlige, distinkte, det der egentlig ikke kan omtales, men kun eksemplificeres - hvad ved jeg om det? Bortset fra et par kuldske noveller i et gymnasieblad engang way back, har jeg aldrig begået en skønlitterær linie. Hvilken forstand har bønder på agurkesalat?

Denne impotente kærlighed til det litterære deler jeg dog med en markant romanfigur i nyere dansk litteratur. Ole Jastrau i Tom Kristensens *Hærværk* har ganske vist gang i et romanprojekt, men det er sjældent han når frem til det, og det bliver ikke rigtigt til noget. Til gengæld spilder han sin tid med at redigere en litteraturside på det københavnske *Dagbladet* og skrive ørkesløse anmeldelser af ligegyldige bøger. En aften får han imidlertid besøg af sin gamle ven, kommunisten Sanders, der slæber en ung digterspire, Steffen Steffensen, med sig. Og *det* viser sig at være en rigtig digter: efter en turbulent druknat efterlader han sig et par digte, eller rettere: i første omgang finder Jastrau kun ét, der til gengæld virker på ham som en "ildspåsættelse", og som han beslaglægger til sin litteraturside. Steffensen synes selv, der er for meget tanke i det og protesterer lidt mod at skulle prostituere sig på *Dagbladet*, men lader dog Jastrau få det. Med de følger, I sikkert kender. Senere - et års tid

efter - når Jastrau virkelig igen frem til sin roman, men opdager dér mellem de gulnede blade endnu et af Steffensens efterladte digte, og så er det igen slut med romanskriveriet. For op imod Steffensens brændende koncentration slår Jastraus tågede og diffuse sprog ikke til - og han glider længere og længere ned ad drikkeriets slimede slidske.

Nu skal jeg ikke her trætte jer med en analyse af *Hærværk*, der efter min mening er én af de dårligst læste bøger i dansk litteratur, og derfor aldrig er blevet værdsat efter fortjeneste. Men jeg skal gøre opmærksom på, at den længsel efter brændende byer, som Steffensen udtrykker i sit første digt, indløser fortælleren Tom Kristensen i alt fald delvist ved at lade Steffensen være ildspåsætter også i anden forstand og lade ham futte Jastraus lejlighed af. Også i *Hærværks* makrostruktur er ildspåsættelsen vejen til gennembrud og forløsning, og i den forstand må man vel sige, at fortælleren Kristensen solidariserer sig med digteren Steffensen. Det er også muligt at påvise, at udviklingsgangen i digtet "Asiatisk i vælde er angsten..." i elementfølgen fra himmel over vand og ild til jord også er romanen *Hærværks*. Der derigennem indirekte viser, at den udfoldede epik også kan noget, som den koncentrerede lyrik kan, og selv om Jastrau aldrig skulle blive en rigtig digter, så blev Tom Kristensen det.

Der er mange forlæg for konstellationen Jastrau/Steffensen, først og fremmest parret Leopold Bloom/Stephen Dedalus fra James Joyces *Ulysses*, der som en dialogisk modtekst spiller hele vejen under *Hærværk*. Men også det mærkelige bøssepar Paul Verlaine/Arthur Rimbaud, der i 1870'erne flakkede rundt i Frankrig og England og forargede borgerskabet. Af dem skrev Verlaine smægtende, velformede sensymbolistiske digte med rim og allitterationer, sådan som Tom Kristensen også godt kunne lide at skrive dem: "Il pleure dans mon coeur, comme il pleut sur la ville...", etc. Man bliver nødt til at konstatere, at det andet af de digte, som Steffensen efterlader hos Jastrau er et rigtigt Verlaine-digt: "Træt af dit favntag og udløst og lykkelig/ lever jeg kun i et kys mod din mund", etc. Det er efterklange af en svunden tid, men vel ellers

et godt digt? Den *virkelige* Rimbaud, han var langt mere radikal, han erklærede, at man skulle være "absolut moderne", dvs. hele tiden bryde med den eksisterende, romantisk-klassistiske kanon for hvad litterært sprog var. Rimbaud er måske den første, der sætter 'opposition' som et grundkriterium for, hvad der er det litterære sprogs egenart. Det levede han nu ikke altid selv op til: f.eks. er det store digt "Den berusede båd" på mange måder et solidt digt i den romantiske tradition med fast centralsymbol og et episk-symbolisk forløb. Men i nogle af sine såkaldte "Illuminationer" når han både kompakte og forenkledede udtryk, der sætter noget absolut nyt ind i litteraturen. Et digt som "Marine" (som jeg har delt ud i Rolf Gjedsteds oversættelse) virker måske ikke nødvendigvis på mig som en ildspåsættelse, men der er i alt fald noget, der brænder sammen i digtet. Det ser sådan ud:

Marine

Stridsvogne af sølv og kobber -
stævne af stål og sølv -
anslår skummet, -
river i brombærrankens stokke.
Hedestrækningens strømme
og tilbagestrømningens enorme hjulspor,
spinder i cirkler mod øst,
mod skovens søjler,
mod molens fæste,
hvis kant stødes af lyshvirvler.

Som I kan se, bliver to vidt forskellige naturscenerier monteret sammen, noget med skumsprøjt, havnemole og vel også nogle skibe - og et hedelandskab med brombær og hjulspor og en skov i baggrunden. Og så disse stridsvogne, der ligner skibe og som sætter en turbulens i gang i digtet, der hvirvler skum op, og som fører til en slags sammenstød mellem noget fast, molen, og et lys, vi ikke ved hvor kommer fra, men som måske har ligget over digtet hele vejen, selvom det først benævnes i sidste ord. Det er efter min mening et digt, hvori der virkelig ikke er for megen tanke, hvor der ikke skabes et symbol, som eventuelt

kunne oversættes 'med andre ord'; det er et digt, der meget radikalt afskærer sig fra den fortællende diskurs, vi benytter os af til daglig, og som jeg lige nu står og bruger. Det er et digt, der i alle detaljer er genkendeligt, og som alligevel skaber en verden, der ikke eksisterer noget andet sted end i digtet selv. Det 'betyder' sådan set ingen ting, men har et udtryk, som man kan kalde frem og bruge til, hvad man har lyst til. Det er ved at afskære sig fra den normale diskurs ekstremt egnet til at virke produktivt i denne struktur. Det lukker sig tilbage mod sin forfatter og åbner op for sin læser, der bliver til som skabende subjekt på det sted, hvor forfatteren er død som distinkt person, sådan som den franske kritiker Roland Barthes har udtrykt det.

Problemet med det, jeg her siger, er at det vistnok delvist er en illusion. En af mine kolleger har arbejdet meget med Rimbaud og mener, at han i høj grad stykkede sine digte sammen af brokker fra samtidens politiske sprog, der bl.a. var påvirket af Pariserkommunen 1871, men også af klichéer og sproglige rester fra samtidens mere triviale litteratur. Jeg har ikke den viden, men synes nok jeg i "Marine" måske kan ane nogle betydninger, der må have lange skygger: disse stridsvogne af sølv og kobber, de kommer ikke bare ud af den blå luft. Og "skovens søjler" har også rester af en romantisk ikonografi, der ligesom synes at tale med i Rimbauds digt. Selv om Rimbaud ville være absolut moderne hver gang, han skrev noget, kan man med en let omskrivning af en anden kliché sige, at "uden saks og klister, ingen modernister!". Selv det absolut nye, litterære sprog kan ikke undgå de medbetydninger, der er lejret i de ord og vending, man benytter. Det er også den erfaring, som Rimbaud-aflæggeren Steffen Steffensen har gjort, og som har bevirket at han har afsværgt sig litteraturen. Sproget er "en oversnasket mokke", som han siger, og derfor har han søgt til katolikkernes logiske abstraktioner. Men hvis man vil skrive, må man ikke alene beruse sig, som modernist-faderen Baudelaire sagde ("il faut s'enivrer"), men også prostituere sig. Man kan sige, at Ole Jastrau jo prostituerer sig hver dag ved at arbejde for 'den store skøge' *Dagbladet* - han er 'en skøges skøge', parallelt til at Stephen Dedalus i *Ulysses* kalder sig "en tjeners tjener". Men han

holder sig jo heller ikke tilbage med at opsøge de rigtige skøger, og det er hos én af dem, "Sorte Else" at han oplever den store brand, der både på et psykologisk og symbolsk plan betyder et gennembrud for ham. På samme måde ligger Tom Kristensen med sin roman i med litteraturens oversnaskede mokke, og suger til sig af alle de medbetydninger, den har lært af sine tidligere elskere. Bl.a. Rimbaud og Joyce.

Alligevel vil jeg hævde, at der er noget jomfrueligt rent ved Rimbauds "Marine", at digtet virkeligt repræsenterer noget absolut nyt i litteraturen. Det danner sit eget tredimensionale rum, hvor horisontale og vertikale linier svarer til og på hinanden, og de enkelte bevægelser holder hinanden i balance. Skulle man pege på noget tilsvarende i dansk litteratur måtte det blive Gustav Munch-Petersens "rids" fra *19 digte*: "Viben skriger/ en cirkel sort/ skriger en kurve hvid/ i luften...", etc. Men der er langt mindre på spil i dette digt end hos Rimbaud. Den franske kulturteoretiker Jean Baudrillard taler i et kapitel i sin bog *Døden og den symbolske udveksling* fra 1974 om, at et godt digt på en måde ophæver sig selv, fordi der ikke er et element i det, der ikke modsvares af et andet element, og at intet element derfor behøver at blive tolket ud af digtet - som noget andet en poetisk materiale. Når det gode digt er færdigt, er det færdigt: har brændt sig selv op i en symbolsk udveksling, hvor intet element er forblevet ubesvaret. Derfor er den gode litteratur for Baudrillard en radikal protest mod en kultur, der helt er lagt an på at skabe overskud - profit - hen under på skabelsen af 'meninger' og 'resultater', der kan indgå i en uendelig omsætning med andre 'meninger' og 'resultater'. Det litterære sprogs egenart er for Baudrillard at nægte at indgå i denne udveksling af generelle ækvivalenter, det består i at udveksle inden for den litterære struktur selv på en måde, så det ikke afsætter 'rester'. Jeg skal ikke påstå, at jeg fuldt forstår Baudrillards terminologi, men jeg synes, noget kan bruges til at læse "Marine". Der er en afsluttet udveksling i digtet, der gør, at det er færdigt med sidste ord og efterlader indtrykket af ikke at kunne være skrevet anderledes.

Man kan beskrive Rimbauds 'illumination' her som en koncentreret kompleksitet, hvor alle de mange elementer dog er i en slags balance. En anden grundtendens i moderne litteratur er bestræbelsen på den absolutte enkelhed. Ezra Pound, hvis enfatiske skrig "Make it new" er blevet en anden af modernismens hook-lines, var også blandt grundlæggerne af den såkaldte imagistiske skole, hvis mål var den ekstreme forenkling af det poetiske sprog - koncentreret om det enkelte billede ('imago'), ofte af en isoleret naturting. Der er måske en mindelse om denne tendens i den nedtoning mod det konkrete, som foregår i Steffensen/Kristensens "Diminuendo" i *Hærværk*: "Anna Maria, du lever i tingene,/ Anna Maria, så hvilende varm./ Anna Maria, nu søger jeg kølighed,/ Anna Maria ved vinduets karm". Men der er også en besværgende påtrængenhed i Kristensens digt, der netop ikke lader tingene leve i deres konkretion (i Joyces poetik hedder det tingenes "quidditas", deres 'hvadhed'), men oversukrer dem med psykologisk betydning.

Helt anderledes er enkelheden i William Carlos Williams digt om trillebøren, som jeg også har rundsendt.

So much depends
upon

a red wheel
barrow

glazed with rain
water

besides the white
chickens

Det siger, at der et sted i verden står en rød trillebør, vædet af regn, og at der render nogle hvide kyllinger rundt ved siden af den. Det er så det; hvis vi ikke direkte har set sådan noget, kan vi nok forestille os det. Digtet repræsenterer i litteraturhistorien en ydergrænse for simpelhed, men man skal jo ikke have læst så længe på digtet for at mærke, at helt så simpelt er det nu ikke. Digtet indledes nemlig med den uhyre dristige påstand, at dette

er vigtigt: "so much depends upon". Derved stiller digtet sig en vanskelig opgave: det skal nemlig nu også bevise, at påstanden er rigtig. Og hvordan kan man dog gøre det på så lille en plads? Ting bliver jo ikke bare vigtige for en læser, ved at en eller anden siger, at de er det. Hvad gør Williams for at få gjort sin trillebør vigtig? Ja, først og fremmest sætter han sine ord op i ganske korte linier og i korte strofer med en masse luft imellem, og derved antyder han alt det, han ikke siger noget om i dette digt. Hvem trillebøren tilhører, om vi befinder os i en have eller på en gård og på hvilken årstid. Man kunne godt forestille sig, at det var alle disse sammenhænge, der gjorde denne trillebør så betydningsfuld. Men vi ved det ikke; ved at sige så lidt som muligt peger Williams i virkeligheden på, hvor meget der er at sige om tingene. Ved at isolere tingen sætter han den virtuelt ind i en mængde menneskelige sammenhænge, han lukker op for *vores* fortællinger.

Men det er nu nok noget andet, der hovedsagelig gør dette til et betydningsfuldt digt. Dets vigtigste poetiske 'greb' er, at det indfører et liniebrud mellem fire udtryk, der hører tæt sammen, ja hvoraf to faktisk er ét ord: depends upon, wheelbarrow, rainwater og white chickens. Derved indfører det en tøven, en usikkerhed i sin diktation, det er som om en eller anden i hver strofe standser op og overvejer, hvordan det helt rigtige ord nu er. Der er noget hvidt dér ved siden af trillebøren, men hvad er det? - nå ja, det er jo hvide kyllinger. Det er noget med et hjul, og så konstateres det, at det er en 'wheel-barrow', etc. Det peger på, at det vigtige, det hvoraf så meget afhænger, måske ikke er denne trillebør i sig selv, men at der bliver skrevet et digt om den, at den bliver benævnt så omhyggeligt som muligt. I fagterminologien kalder man dette digtets metarefleksive dimension, det at det peger på sig selv som digt, og det er en gængs erfaring, at denne metarefleksivitet er et uhyre udbredt træk ved moderne litteratur. Også Rimbauds "Marine" peger på sig selv som digt, fordi det konstruerer et landskab, der kun findes ét sted: i dette unikke digt. Det peger på sig selv som konstruktion ved dramatisk og intenst at pakke så mange registreringer ind i sin struktur. Williams digt peger på sig selv ved

så grundigt at overveje de ganske få oplysninger, det slipper ud. Det ene digt søger mod den ekstreme fylde, det andet mod den ekstreme enkelhed, men begge digte benytter sig af raffinerede virkemidler til at pege på deres egen artificialitet. Jeg tror nok, at for mig består det litterære sprogs egenart i at søge mod én af disse to ekstremer på en lignende bevidst, reflekteret måde. Men igen: hvad forstand har bønder på agurkesalat?

Nu vil imidlertid godt vende tilbage til James Joyce, som er en af mine yndlingsdigtere og som bestemt havde forstand på litterær agurkesalat. Hans forfatterskab fra han begyndte at skrive i begyndelsen af århundredet til hans sidste værk *Finnegans Wake* i 1939 udgør en enorm udvikling fra og til - og pendlen mellem det ekstremt enkle og det ekstremt komplekse. Hans roman *Ulysses*, som jeg påstod (og jeg kan også bevise det) ligger som en latent undertekst under *Hærværk*, viser eksempler på begge dele. Jeg tænker her ikke så meget på modsætningen mellem den enorme lærdom, der er proppet ind i værket, og så de yderst banale hverdagsbegivenheder, der udgør dens handling. Det er en grunderfaring i moderniteten, at hverdagen netop ikke er banal, men indeholder alle de spændinger og konflikter, man kan ønske sig. Jeg tænker mere på f.eks. modsætningen mellem den uhyre ophobning af litterære allusioner, som værket indeholder, og som gør det til en næsten umulig opgave at læse det uden kommentarbøger, og så den bemærkelsesværdige stilhed, hvormed det omgiver sine vigtigste områder. En stilhed som bl.a. medfører, at Homers *Odyseen* kun direkte er citeret en enkelt gang, og at når Joyce citerer forskellig litteratur, afbryder han ofte citatet netop dér, hvor det spændende sker. Som det f.eks. er tilfældet med William Butler Yeats digt "Who goes with Fergus", der er en central reference gennem hele værket. Alt sammen led i Joyces berømte strategi med at indsætte en stilhed i sin tekst lige nøjagtig dér, hvor der skal siges en hel masse. En teknik, han udviklede til ekvilibrisme i sine *Dubliners*-noveller, hvor et af de berømteste steder er en sang, han indsætter i "The Dead" som "distant music", en sang vi skal høre det uhørlige i,

og som ganske ændrer den mandlige hovedpersons opfattelse af sin kone.

Disse øjeblikke af talende stilhed kaldte Joyce for 'epifanier', og han startede sin skribentvirksomhed med at skrive en række af små tekstbidder, som han benævnte sådan, og som er blevet udgivet efter hans død. Jeg har uddelt et par stykke for at I kan se, hvordan de er bygget op. Den første et kort replikskifte, med to indlagte pauser og en situationsangivelse:

[Dublin: at Sheehy's, Belvedere

Place]

O'Reilly - (*with developing seriousness*)....Now
it's my turn, I suppose....(*quite seriously*)....Who is your favourite
poet?

(*a pause*)

Hanna Sheehy -.....German?

O'Reilly -Yes.

(*a hush*)

Hanna Sheehy -..I think....Goethe...

Noget andet end oplysninger om yndlingsdigter udveksles her mellem de to unge, men det er umuligt at se hvad. Kun at der siges mere end det sagte. I sin reducerede knaphed ligger der måske også heri en angivelse af det litterære sprogs egenart. Den anden er en kort beskrevet scene, måske en drøm eller en hallucination:

A white mist is falling in slow flakes. The path leads me down to an obscure pool. Something is moving in the pool; it is an arctic beast with a rough yellow coat. I thrust in my stick and as he rises out of the water I see that his back slopes towards the croup and that he is very sluggish. I am not afraid but, thrusting at him often with my stick drive him before me. He moves his paws heavily and mutters words of some language which I do not understand.

Der forekommer her et "arctic beast", som vi automatisk går i gang med at tolke symbolindholdet i, indtil vi måske pludselig opdager, at teksten ikke giver os et eneste holdepunkt for at gøre dette. Den signalerer et intenst symbolindhold, samtidigt med at

den unddrager os alle oplysninger for at foretage denne tolkning. På paradoksal måde er den på én gang kraftigt talende og stum. Fra disse i alt 61 små epifanier udgår meget af Joyces værk, og her oparbejdede han i de unge år en teknik, han trak på i resten af sit forfatterskab.

Men hvor Joyce i sine unge dage arbejdede med at komprimere og udtynde sit litterære udtryk så meget som muligt, er hans sidste værk *Finnegans Wake* uden sammenligning litteraturhistoriens mest kompakte og monstrøse værk. Her arbejder Joyce videre med en teknik, som han allerede begyndte at udvikle i *Ulysses*, med at pakke så mange forskellige og hinanden modsigende betydninger som muligt ind i et enkelt ord (såkaldte 'kuffertord') eller en enkelt sætning, så vi får en tekst, som i mange år er blevet betragtet som ulæselig, og hvorom man i alt fald må sige, at det mere seriøse tolkningsarbejde her 60 år efter værkets fremkomst kun lige er gået i gang. Jeg vil på ingen måde hævde, at *Finnegans Wake* er min yndlingsbog, og selvfølgelig mener jeg ikke, at man partout skal skrive à la den for at være en god forfatter. Men jeg mener nok, at den i sit ekstreme sprogarbejde repræsenterer en yderpol i forhold til det normale, diskursive sprog, som det vil være nyttigt at medtage i sin refleksion af, hvad der er det litterære sprogs egenart. Jeg har engang hørt Peter Laugesen sige, at der var en litteratur før *Finnegans Wake* og en litteratur efter *Finnegans Wake*, og jeg er nok i denne specielle forstand enig med ham.

Der boede indtil en tre år siden (nu er han død) i Odense en tandlæge, der mente, at *Hærværk* er det nærmeste vi i dansk litteratur kommer på *Finnegans Wake*. Han hed Niels Brøndum og skrev en artikel om forholdet i et skrift, der udkom på dansk i anledning af Joyces 100 års fødselsdag i 1982. Niels Brøndum går bl.a. ud fra det uomtvistelige faktum, at Joyce i sit værk (og også i *Ulysses*) var dybt fascineret af bogstavet l, dets mulige bortfald i visse ord, og dets forbindelse med det hebræiske ord "el", der skulle betyde "Gud". Tallet 11, el-even, skulle betyde, at man på en måde var ligeværdig med Gud, det dobbelte 22 var et helligt tal for Joyce, der inderligt bestræbte sig på, at "Ulysses" skulle udkomme på hans fødselsdag 2/2 1922, etc., etc. Det er

altsammen velbeskrevet i Joyce-forskningen. Nu hævder Brøndum, at Tom Kristensen i "Hærværk" udvikler denne ordspilsmetode i en ekstrem grad. Det er f.eks. karakteristisk, at Jastraus søn Oluf ikke kan sige 'l' (som i øl, der bliver til ø') og derved 'forkaster l'et' ('cast the el') på samme måde som han jo på en måde forkaster fader-guden Jastrau. Etc. - Brøndums analyser mimer i deres frækhed den udvikling, Joyce foretog fra *Ulysses* til *Finnegans Wake*. Han mener f.eks. at som Joyce vendte ordet 'god' om og i en hund ('dog') så den faldne Gud, sådan repræsenterer alle de flagrende duge i *Hærværk* en slags urolig Gud, som personerne på hver sin måde forsøger at fange ind. Og at den ludder, der på en måde beforder Jastraus gennembrud til det erotiske, hedder Else er selvfølgelig fordi Jastrau dér ser sin gud: el se. Etc., etc. Det er en af de mest rablende skøre artikler i dansk litteraturforskning, men den udgør også i den henseende et ekstrem, som det som dansk Joyce-kender i alt fald er nødvendigt at forholde sig til. For jo mere, man læser den, jo mere klar bliver man over, at der faktisk meget ofte er noget om snakken!

Men nu vil jeg ikke trætte jer mere med sprogarbejdet i *Hærværk*, der altså efter min formening er en af de hidtil dårligst læste bøger i dansk litteratur, men slutte dette lille indlæg om det litterære sprogs egenart med at vise jer en lille bid af 'the real thing': *Finnegans Wake*. Det er et rimeligt tilfældigt valgt sted fra tredje bog, kapitel 1, et kapitel hvor hovedpersonen HCEs søn Shaun bliver spurgt ud af en forsamling om sine egne og faderens meritter. Passagen lyder fra begyndelsen af Shauns svar og side 414 ned sådan:

- I apologize, Shaun began, but I would rather spinooze you one from the grimm gests of Kacko and Esaup, fable one, feeble too. Let us here consider the casus, my dear little cousis (husstenhasstencaffincoffintussemtosemdamandamnacosaghcusagh-hobixhatouxpeswchbechoscashlcarcaract) of the Ondt and the Gracehoper.

The Gracehoper was always jiggig ajog, hoppy on akkant of his joyicity, (he had a partner pair of findlestilts to supplant him), or, if not, he was always making ungraceful overtures to Floh and Luse and Bienie and Vespatilla to pupa-pupa and pulicy-pulicy and langtennas pushpygyddum and to comence insects with him, there mouthparts to his oreface and his

gambills to there airy processes, even if only in chaste, ameng the everlistings, behold a waspering pot. He would of curse melissiously, by his fore feelhers, flexors, contractors, depressors and extensors, lamely, harry me, marry me, bury me, bind me, till she was puce for shame and allso fourmish her in Spinner's housery at the earthbest schoppinhour so summery as his cottage, which was cald fourmillierly Tingsomingenting, groped up. Or, if he was always striking up funny funereels with Besterfarther Zeuts, the Aged One, with all his wigearred corollas..."

I stedet for at svare på det spørgsmål, som forsamlingen har stillet lige før, siger han, at han hellere vil fortælle en fabel, og vi får her Joyces udgave af Æsops gamle fortælling om "Myren og græshoppen" - her den onde og den der håber på nåde. Det bliver i virkeligheden til en meget munter og rørende fabel, der ender med et kompromisforslag, som på flere måder støtter den liberale og tolerante tone (bl.a. i spørgsmålet om indvandring og kulturblanding), som løber gennem bogen. Men det er alt for omstændeligt til at kunne beskæftige os her. Når jeg har valgt dette sted, er det først og fremmest, fordi det er et af de klareste steder i *Finnegans Wake*, der viser Joyces arbejdsmetode. Vi iagttager f.eks., at Shaun allerede i sin indledning til fablen kraftigt gør opmærksom på, hvilken genre vi har med at gøre: han får således nævnt faderen til historien, Æsop, men samtidigt antydnet at vi i det følgende får endnu en udgave af bibelens historie om Jakob og Esau, et af de utallige brødrepar, som bogen vrimler med (Shaun har selv en tvillingebror, Shem, som han ligger i evig strid med). Desuden strejfses brødrene Grimm, der så vidt vides ikke lå i strid med hinanden, men som jo samlede en række eventyr, der også på en måde er genreforlæg for det følgende. Derefter klarer Shaun stemmen, før han går i gang, og derved fremkommer et helt vandfald af hoste, der i øvrigt både indeholder ligkister og forbandelser, og som tilsammen danner et af bogens ti såkaldte tordenord på 100 bogstaver (det sidste på 101 - i alt 1001 bogstaver), der ofte sættes ind på steder, som Joyce derved fremhæver som ekstra betydningsfulde.

Men Shaun gør også i sin indledning opmærksom på, at det følgende vil have en temmelig filosofisk karakter ved i forbi-farten at nævne filosofen Spinoza, som en af ophavsmændene

til det følgende. Hvis I går lidt ned i selve historien, vil I i fjerde sidste linie kunne finde en anden filosof, Schopenhauer, der dukker op dér, hvor the Gracehoper lige har installeret sine insekt-veninder i sin hytte, "in Spinner's housery", ved indkøbstid, og nu rigtig skal igang med at hygge sig. Og selv om der står, at alt finder sted "if only in chaste", så står der dog også, at denne Gracehoper "he was always making ungraceful overtures to Floh and Luse and Bienie and Vespatilla to play pupa-pupa" og andre ting med følehornene ude ("langtennas" - og det er ikke bare lawntennis!), og at han ligefrem forsøger at få dem til "to commence insects with him". Nederst på siden kan I se, hvordan Gracehoper virkeligt får gang i hytten ("funny funereels") sammen med "Besterfather Zeuts", som ikke alene er Zeus, men også tiden, 'Zeit', og i øvrigt også bogens hovedhelt HCE, hvad man ser af, at han er omgivet af "wigeared corollas". For 'wigeared' er igen en af Joyces omvendinger af ord, her af Earwicker, ørentvisten, der er HCEs efternavn, men i øvrigt nok også spiller på, at han er udstyret med en paryk helt ned over ørerne (og i øvrigt forbandet, 'wicked').

Etc., etc. Igen kan jeg ikke få tid til at udfolde hele dette tekststykke for jer, men må nøjes med at antyde dets egenart. Som I allerede har bemærket, benytter Joyce i sin tekst rester af utallige sprog, herunder flere skandinaviske (det sidste jeg hørte var, at man nu havde identificeret 67 sprog, men der er sikkert flere). I ser også, hvordan de fleste af hans ord (men dog ikke alle) er forvandlede og omskrevne, så de rummer flere, ofte hinanden modstridende betydninger, eller sender et mylder af associationer ud i alle retninger. Bl.a. hele tiden til forfatteren selv, der her gemmer sig i Gracehoppers glæde ("joyicity"), der associerer til Joyces by, Dublin, men også til, at det gik muntert til, når Joyce var i byen. I næste nummer af tidsskriftet "Passage" vil jeg offentliggøre en lille, upretensios artikel om *Finnegans Wake* som "A portrait of the artist as an old man". Sådan kan man nemlig også læse *Finnegans Wake*.

Men, vil I selvfølgelig spørge, kan man overhovedet læse denne bog, og vil du virkelig slutte med den som det hotteste bud på det litterære sprogs egenart? Det vil jeg ikke svare

hverken ja eller nej til, men til sidst kort beskrive, hvordan jeg har det med *Finnegans Wake*. For det er rigtigt, at det ikke er en bog, man bare kan læse. I alt fald ikke alene. Jeg kender ganske vist folk, der siger, at de har gjort det (og jeg tror dem), men de allerfleste Finnegans Wake-læsninger foregår i grupper. Jeg er selv et lidt løst medlem af en sådan gruppe i København. Styrken i alle de andre eksempler på litterær egenart, jeg har nævnt i dag, var, at de appelerede til en medskabende, kritisk og engageret læser. Det er denne åbenhed over for en forandring i læseprocessen, der gør værkerne til god litteratur. Men i alle de andre eksempler kan det fungere udmærket med en enkelt, isoleret læser. Det gør det ikke, når man har med *Finnegans Wake* at gøre. Værket appelerer i ekstrem grad til en kollektiv struktur, hvor man lægger al den viden, man tilsammen besidder, og alle de associationer, man i fællesskab kan inspirere hinanden til, sammen og læser sig langsomt og stædigt frem. Til gengæld har jeg sjældent oplevet så megen munterhed og læselyst, som når vi er samlet omkring *Finnegans Wake*. Som I måske ved, bygger bogen på en gammel irsk myte om kæmpen Finn McCool, der er død og om hvem folk samles til gravøl. Men godt med irsk whisky og øl og en smadret flaske i hovedet på ham, får ham til efter nattevågningen at genopstå i sin fortidige kraft og væld. Og lidt i den retning kan ske under en *Finnegans Wake*-læsning. Indfaldene springer som gnister rundt i lokalet, og den gode idé belønnes med latter og sågar klapsalver. Efter en aften hvor vi således har været samlet om *Finnegans Wake*, er den også på måde genopstået. I alt fald fået nyt liv. Selvfølgelig er der forskel på vidensforudsætningerne i en sådan læsegruppe - og det er utrolig nyttigt at kunne en masse Vico, Dante og andre spændende sager - men man kan ikke blamere sig, når man læser *Finnegans Wake*. Ingen indfald kan på forhånd betragtes som så tåbelige, at de ikke skal underkastes en prøvelse, og der er oftest ingen kriterier for at betragte én association som principielt bedre end en anden. *Finnegans Wake* er for mig verdenslitteraturens mest demokratiske værk, alle kan komme til og finde sin læseprofil, blot man vil tage arbejdet på sig, for det kræver altså anstrengelse og stædighed.

Og det er så måske konklusionen på det her: litteratur kræver anstrengelse og fællesskab. Den gode litteratur gør det vanskeligt for sin læser ved at bryde med etableret kanon - bl.a. ved at reflektere alle sine implicite forudsætninger - og den appelerer til dialog, tolkning, modspil. Så det er I velkomne til at komme med nu.

C.V. : Steen Klitgård Povlsen, f. 1944, lektor ved Institut for Litteraturhistorie, Århus Universitet. Har tidligere skrevet om østtysk og russisk litteratur, i de sidste 10 år især om modernistisk europæisk litteratur, herunder artikler om James Joyce, Virginia Woolf, Aksel Sandemose, Tom Kristensen, Johanne Louise Heiberg og Karen Blixen. Medredaktør af "Den foreløbige James Joyce encyklopædi" 1998. Udsender foråret 2000 bogen "Dødens værk. Fem kapitler om døden i moderne litteratur, litteraturteori og psykoanalyse".