

ELISABETH SKOU PEDERSEN

Stud.mag. ved Litteraturhistorie, Aarhus Universitet

DEN BOGSTAVELIGE DØD
DET NEOBAROKKE VANITASMOTIV I DURS
GRÜNBEINS “I PROVINSEN” (1999)
THE LITERAL DEATH
THE NEO-BAROQUE VANITAS
MOTIF IN “IN THE PROVINCE”

ABSTRACT | *This paper investigates the use of Baroque imagery in the cycle of vanity poems “In the Province” (In der Provinz) (1999) by the German poet Durs Grünbein (1962-). Grünbein’s poetics revolves around a notion of human life as essentially material and physical. In his treatment of death, this point of view connects him with Baroque vanity poetry following the tradition of Andreas Gryphius (1616-1664). On the basis of a concept of a transhistorical Baroque discourse, I discern a negotiation of Baroque tropes in the poems, focusing on the use of antithetical, analogical, and allegorical figures, as well as an objectifying gaze similar to that of the Baroque vanitas painting. Shifting the metaphysical framework of the historical Baroque to a predominantly physical one, Grünbein reinstates the value of the individual in its bodily existence, thereby reinterpreting the meaning of the vanity of material things. Comparing this formal remodelling to the postmodernist and modernist Neo-Baroque concepts, I argue that a reading of Grünbein’s vanitas can be used in a new conceptualization of the Neo-Baroque, which I term ‘dialogical’.*

KEYWORDS | *Durs Grünbein, neo-baroque, vanitas, In der Provinz, postmodernism, metaphysics, Nach den Satiren.*

Sam Taylor-Woods video-kunstværk *Still Life* (2001) viser en anretning af gule og røde frugter på et fad. Fra siden kaster et mildt dagslys skygger mellem de runde former. Men det er kun den første indstilling: i løbet af de knap fire minutter, filmen varer, dækkes frugterne langsomt af blågrå mug, indtil de kollapser i en sort masse.⁶⁷

Værket indskriver sig i genret traditionen *vanitas* både med sin titel og sit æstetiske udtryk, der trækker på en arv fra barokke stilleben-malerier. Motivet kombineres imidlertid med moderne videoteknik, og i det samme ændres dets implikationer:

brugen af videoens tidslige medium er på én gang en radikaliserings (vi ser bogstaveligt talt forrådnelsen ske) og en relativisering (bliver vi stående, begynder filmen forfra, og der etableres en form for cyklus).

Omar Calabrese er blandt fortalere for en forståelse af den sidste del af det 20. århundrede som præget af en 'neobarok' æstetik, en interesse for det metamorfe, fragmentariske, kaotiske m.m.: kort sagt elementer, der i mange andre sammenhænge er blevet betegnet som postmoderne. Hans neobarok "betyder ikke, at vi er 'vendt tilbage' til barokken" (Calabrese xii), men påpeger en analogi mellem de to perioder (ibid. 15): "[...] mange vigtige kulturelle fænomener fra vores tid er kendetegnet ved en specifik indre 'form', der genkalder sig barokken." (ibid.). Det neobarokke er hos Calabrese en æstetik, der bærer en analogisk lighed med den historiske barok. En kunstner som Taylor-Wood går snarere *dialogisk* til værks på en måde, der antyder en anderledes (neo-)barok resonans i samtidskunsten. Værkets subtile ændring af et barokt motiv påkalder sig uvægerligt komparativ analyse med dets forgængere⁶⁸. Det er her den ydre form, snarere end den 'indre', abstrakte, der kan kaldes barok.

Et lignende greb foretager den (øst)tyske digter Durs Grünbein (1962-), som taler for et fysiologisk menneskesyn. Det tager flere steder i hans digtning form af et vanitasmotiv, der stilistisk og motivisk lægger sig i forlængelse af traditionen fra den tysk-skandinaviske barokke forgængelighedsdigtning: Ligesom sin landsmand Andreas Gryphius (1616-1664) eller danske Thomas Kingo (1634-1703) betoner han kroppens og menneskets materialitet og dødelighed. Samtidig sker der dog hos Grünbein en genforhandling af de filosofisk-religiøse præmisser, der indrammer den historiske barok i Nordeuropa. Det basale forgængelighedsprincip bekræftes, men der sættes spørgsmålstegn ved dets betydning for den individuelle bevidsthed, og i den forstand er der tale om en kritisk italesættelse af barokke figurer. Grünbein sætter kroppens materialitet i centrum for en dialogisk orienteret neobarok: digtets retoriske stemme er barok, men formidler en udfordring af religiøs metafysik og viderefører ikke den melankoli, der f.eks. dominerer hos Gryphius.

Den analogiske kobling af barok og postmodernisme baserer sig på en delvist sammenfaldende tankegang i de to perioder, ikke mindst i form af forestillingen om tegnet og referenten som væsensforskellige. En (neo)barok læsning af Grünbeins vanitasdigtning åbner for en anderledes forståelse af barokkens funktion i samtiden. Via en gennemspilning og forskydning af barokkens retoriske og motiviske former etablerer hans vanitasdigte en (litteratur)historisk bevidst genkaldelse af en tidligere periodes former, som markerer dels ligheder, dels et epokeskift mellem barokken og samtiden. Sproget tillægges en ny tyngde som manifestation af kroppen, idet det fysiske bliver forankringspunkt for en onto-

67 Parallelværket *A Little Death* (2002) viser en hare, der fortæres af maddiker.

68 Man kan naturligvis hævde, at værkets traditionsbevidsthed tager form af en postmoderne citation og således er neobarokt i Calabreses forstand, samtidig med at det italesætter barokken på et mere eksplicit plan.

logisk stabilisering. Ifølge Wolfgang Riedel gør Grünbein sig til fortaler for en 'tilstedeværelsens poetik', da han

“[...] annullerer den poststrukturalistiske afvikling ('abolition') af 'udenfor-teksten'. Det, som han vil tilføre sproget og digtet, er den menneskets og verdenens virkelighed, der fra Mallarmé til Derrida har været rykket ind i det absolutte fravær. Hans digtning sigter altså mod denne virkeligheds 'nærvær' i det poetiske ord [...]” (Riedel 90)

Grünbeins vanitasdigte abonnerer på en sådan tegnforståelse, men opgøret med det poststrukturalistiske (og postmodernistiske) tekstbegreb sker i en indirekte bevægelse: sprogbrugen indsætter snarere det barokke som den umiddelbare baggrund.

Den danske eksponering af Grünbeins værk er beskedent⁶⁹, men i sit hjemland har han markeret sig med en lang række både lyriske og essayistiske udgivelser. Han modtog Georg Büchner-prisen i 1995 og beskrev i sin tale Büchner som “[...] en digter, der afvinder sine principper fra fysiologien som andre før ham fra religionen eller etikken. Fra den rene zootomi befrier han den indsigt, at livet er sig selv nok og ikke adlyder nogen ydre eller højere mål.” (Grünbein, “Den Körper Zerbrechen” (At slå kroppen i stykker), 79). Beskrivelsen rammer på mange måder også Grünbein selv: også han søger at gøre kroppen til en 'sidste instans' (ibid.) og tager afstand fra idealismens 'højere mål'. Mennesket gennemgår derfor en art materialistisk reduktion, hvor eksistensen knyttes til den fysiske krop. Denne relativisering af menneskelivet, der følger af en insisteren på dets materielle grundlag, bærer mange ligheder med et barokt forfængelighedsbegreb. Imidlertid følges den af endnu en bevægelse, der divergerer fra barokkens metafysiske grund: også menneskets sjælelige eksistens tillægges fysiske kvaliteter, og Grünbein nævner flere steder hjernen som det rum, hvor (den sjælelige) bevidsthed konstitueres. I en samtale med den svenske forfatter Aris Fioretos siger han således: “Hjernen som topos antager i dag langsomt den samme betydningsfylde som det, der i tidligere epoker blev betegnet sjæl.” (Grünbein og Fioretos 500). Formuleringen viser en bevidsthed om et historisk skred, hvor et metafysisk funderet menneskesyn har tabt sin suverænitet. Det er denne fornemmelse af en ny, sekulariseret verden, som Grünbeins vanitasdigtning undersøger gennem barokke former.

Barokkens sprog

Forgængelighedsdigttenes materialisme fremskrives bl.a. ved brug af figurer og motiver, der kan opfattes som barokke diskurselementer. Men hvorledes definere

69 *Den Blå Port* har dog bragt et interview med Grünbein i 2000 samt i 1996 en artikel om hans lyrik af Henning Goldbæk, der også er manden bag den eneste danske Grünbein-oversættelse, et udvalg under titlen *Cerebralis og andre digte* (Politisk Revy, 1996).

en barok diskurs? Den translitteraturhistoriske dialog forholder sig til barokken som et korrelat af retoriske former, der er karakteristiske for den historiske barok, men hvis formelle udtryk kan indsættes i en ny kontekst.

Man kan forstå det barokke som en tæt sammenvævning af særlige formelle karakteristika med filosofiske forestillinger. Det erkendelsesmæssige (og litteraturteoretiske) forbillede findes i kristendommens bibeleksegese: som i den allegoriske læsning af bibelteksten må også verdens fænomener deles i en toledet betydningsstruktur: en *sensus litteralis* og en *sensus spiritualis* (Storstein og Sørensen 66): den åndelige mening forstås altså ikke som indlejret i ordet selv, men som en transcendent størrelse, der overskrider den bogstavelige læsning. Netop den tætte relation mellem det allegoriske verdensbillede og barokken er et omdrejningspunkt i Walter Benjamins *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (1928 (Det tyske sørgespils oprindelse)). Benjamin påpeger, hvordan allegorien tillægger de konkrete fænomener en rastløs mangfoldighed af betydninger, en funktion, der samtidig kaster et tvetydigt lys over det verdslige:

“[...] alle disse betydningens rekvisitter [vinder], netop idet de henviser til noget andet, [...] en storhed, der får dem til at fremstå som inkommensurable med de profane ting og som hæver dem op på et højere plan, ja, som kan helliggøre dem. Derfor bliver den profane verden i den allegoriske betragtning både ophøjet og devalueret.” (Benjamin 193)

Benjamins karakteristik af allegorien og dens dobbelthed af profanisering og sakralisering peger på et grundlæggende paradoks, hvor det verdslige modstilles det åndelige (i en antitetisk figur), samtidig med at det verdslige altid analogisk peger på det åndelige. I forlængelse heraf kan man tale om et barokt *sprog* med en særlig vægt på antitetiske, analogiske og allegoriske figurer.

Durs Grünbein indskriver sig med digtcyklen “I provinsen” fra *Nach den Satiren* (Efter satirerne) (1999) i en sådan barok diskurs. “I provinsen” består af fem digte (herefter benævnt med deres numre), som beskriver (rester af) døde dyrekroppe i et landskab, henholdsvis en hund, en hare, en muldvarp, en frø og en solsort. Digtene gør stilistiske elementer fra den forgængelighedsorienterede barokke tradition til både værktøj og genstandsfelt for en omvæltning af den metafysik, der rammesætter det barokke paradigme: i “I provinsen” bruger Grünbein barokkens sprog til at formulere en moderne genfortolkning af dens forgængelighedsfilosofi.

Fra vertikal antitese til horisontal lighed

Den barokke vanitastænkning er betinget af en antitetisk vertikalitet (jf. Storstein og Sørensen 94), der både markerer den mest fundamentale grænse i verdensbilledet (mellem jord og himmel, verdslig forgængelighed og åndelig evighed) og den passage, hvorigennem al erkendelse (og alle forestillinger om frelse) må bevæge sig via analogiske slutninger.

En sådan vertikal figur indskrives og omformes flere steder i “I provinsen”. “I” beskriver et hundelig “Sammenstyrtet ved jernbanedæmningen” (str. 1, v. 1), og bevægelsen videreføres i anden strofe som kroppens gradvise nedsynkning i underlaget: “Jo længere du ser derhen, jo mere/Trækker dens pels ind i støvet, i skærverne/Mellem øerne af friskt græs”. Døden fremstilles som et radikalt fald, hvor kroppen forenes med jorden. Den modsatte bevægelse er fraværende: der er ingen sjæl, der stiger mod himlen. Netop opstandelsen er hos Benjamin afgørende for forståelsen af det allegoriske blik, hvis betoning af det materielle altid i sidste ende undergår en frelsende omvending: “I barokkens dødstejn skifter den allegoriske betragtning i sidste ende retning – den store kurve vender frelsende tilbage.” (Benjamin 263-4). Fraværet af en sådan forløsende opstandelse betones i det fjerde digt:

“I provinsen 4”
 “(Campania)
 Som den korsfæstede lå denne frø
 Fladvalset på landevejens
 Varme asfalt. Med åben mund,

Bøjede sig mod himlen, udtørret af solen,
 Hvad der på lang afstand lignede en skosål –
 Et amfibium fra ældre jordtid,
 Kommet under dækkene i spring.

Ingen anden opstandelse end i larverne
 Fra fluerne, der i morgen vil udklækkes.

Gennem hvilken åbning undviger drømmen?”⁷⁰

Her etableres en antitetisk modstilling af den vertikale stræben og det horisontale: sammenligningen mellem frøen og “den korsfæstede” (v. 1) antyder et opstandelseshåb, der dog skuffes i tredje strofe. Motivet slår den vertikale bevægelse an, som går igen i strofe 2: frøen “[b]øjede sig mod himlen [...]”. Den modstilles en horisontal materialitet: frøen er “[f]ladvalset” (str. 1), udtørret af solen, og ligner på afstand en skosål (str. 2). Omdrejningspunktet er en barok antitese mellem høj og lav, der kan forstås både i konkret (døden ved jorden, livet i springet (str. 2, v. 4)) og overført betydning (den banale sammenligning med skosålen og den højstemte med Kristus). Kristus-motivets traditionelle betydning kan imidlertid ikke forløses, og

70 “Wie der Gekreuzigte lag dieser Frosch/Plattgewalzt auf dem heißen Asphalt/Der Landstraße. Offenen Mauls, //Bog sich zum Himmel, von Sonne gedörnt, //Was von fern einer Schuhsohle glich –/Ein Amphibium aus älterer Erdzeit, //Unter die Räder gekommen im Sprung, //Keine Auferstehung als in den Larven/Der Fliegen, die morgen schlüpfen werden, // Durch welche Öffnung entweicht der Traum?”.

det 'lave' eller jordiske fremstår som den væsentlige del af modsætningen. Frem for den vertikale antitese betoner Grünbein den horisontale lighedsfigur: frøens tingslighed relativiseres ikke af håbet om en immateriel overlevelse i kristen forstand. Antitesen ender altså ikke i den benjaminske 'omvending'; det religiøse kan ikke skabe fylde i den materielle tomhed, snarere fungerer materialiteten som en negation af den kristne metafysik. Som det cykliske billede af larvernes opstandelse antyder, sker der i stedet en vægtforskydning fra metafysisk sjæl til biologisk liv.

Stilstand og tingslighed

Den barokke forestilling om universel forgængelighed indebærer en udviskning af grænsen mellem levende og ikke-levende natur. "I provinsen" forener det stivnede og det tingslige, ikke-levende på en måde, der minder om stilleben-traditionens sidestilling af vanitasemblemer og materielle objekter til illustration af ligheden mellem ting og menneske: alle er de forgængelige.

Ud over sammenligningen mellem frøen og skosålen i "4" gives en række reductive beskrivelser af både naturen og de døde objekter. "2" begynder med ordet "Kun", der knyttes til landskabet ("denne bølgeflod/af landskab"), og første vers gentages med forandret ordstilling i digtets sidste vers, hvor "kun" betegner harefoden:

"Kun dette var her på langt sigt, denne bølgeflod
Af landskab, fokuseret i et musvågeøje, -
De nøgne bakker, en markvej og i udkanten
Harepoten i buskadset, forpjusket af vinden
[...]
Hvad der blev til overs af massakren hang i grenene,
Der intet husker som bestukne vidner.
Græsset, for længst igen oprejst, sørger for,
At der på langt sigt kun var dette her, harefoden.⁷¹"

Rimet mellem første og sidste vers ("denne bølgeflod [diesen Wellenflu]"/"harefoden [den Hasenfu]") påpeger en modsætning mellem det vidtrækkende landskab og den diminutive dyrerest, men også en lighedsrelation mellem liget og den 'døde' natur. Samtidig betones kropsresternes perifere positioner: den afgnavede pote befinder sig ligesom den døde muldvarp i "3" "i udkanten", og solsorten i "5" benævnes "den tilsidefejede" (str. 3). Denne figur er parallel med titlen "I provinsen", der synes at indikere netop en sådan udkantsposition, og som i bredere

71 "Nur dies gab es auf lange Sicht hier, diesen Wellenfluß/Von Landschaft, fokussiert in einem Bussardauge, -/ Die kahlen Hügel, einen Feldweg und am Rand/Die Hasenpfote im Gebüsch, vom Wind zerzaust [...] Was vom Gemetzel übrigblieb, hing in den Zweigen,/Die sich an nichts erinnern wie bestochne Zeugen./Das Gras, längst wieder aufgerichtet, sorgt dafür, /Daß es auf lange Sicht nur dies gab hier, den Hasenfuß."

forstand kan siges at illustrere en horisontal bevægelse væk fra et strukturerende (metafysisk) centrum.

Digtenes betoning af stilstand frem for bevægelse⁷² lægger sig i forlængelse af dette motiv. Hunden er "stivnet", frøen standsedes midt i et spring, og harepoten bliver en metonymisk påmindelse om liv (og dets afslutning):

"Så resten af en hare sådan ud, efter at
Skyggen fra en vinge var kommet over den,
Dens zig-zag-løb sluttet med et klogreb, dens overfladiske åndedræt
Standset af et målrettet næbhug? (str. 2, v. 1-4)⁷³"

Også i "4" og "5" bliver de døde kroppe metonymier, der peger bagud mod dødsøjeblikkets vendepunkt mellem liv/bevægelse og død/stilstand. De to tilstande udgør en tidslig antitese mellem før og nu, et *memento mori*, der minder om dødens uforudsigelighed og uigenkaldelighed. Særligt "2" fremhæver i denne forbindelse ligets fragmentkarakter. Netop kroppens fragmentering er ifølge Benjamin karakteristisk for det barokke forgængelighedsbegreb (Benjamin 197-8). Den hænger sammen med ligets særstatus som allegorisk figur: "[...] Hvis ånden i døden således bliver åndeligt fri, så kommer også kroppen først da rigtigt til sin ret. For det giver sig selv: kun i liget kan allegoriseringen af det fysiske sætte sig energisk igennem." (ibid. 246). I Benjamins optik realiserer dødens adskillelse af sjæl og krop kroppens allegoriske funktion som et udtryk for det materielles forgængelighed. Også Grünbein lokaliserer kropslighedens radikaliserings i liget, men samtidig forskydes værdisætningen, når han f.eks. siger, at "[...] knoglen, det er den rest, der bliver til overs af kroppen, efter århundreder en gave til palæontologerne. Intet af vævet, indvoldene, nerverne, bliver virkelig bevaret. Derfor er det fra vores synspunkt det vigtigste, det synlige i kroppen." (Grünbein og Fioretos 500). I den grønbeinske poetik er det ikke kroppens evne til allegorisk at pege ud over sig selv, der er i fokus – snarere betoner det fragmentariske lig fraværet af den transcendent betydning: kroppen er både betegner og betegnet.

Død, allegori og betydning

"I provinsen 3"
"(Böhmen)
Stilheden om en død muldvarp
I udkanten af en hvedemark, den bedrager.
Under den samler biller sig, bevæbnede kræfter

72 Når harepoten beskrives som en vinkende lap (str. 1, v. 10) bliver det en besjæling af et tingsligt objekt snarere end en decideret levendegørelse.

73 "Sah so der Rest von einem Hasen aus, nachdem/Der Schatten eines Flügels über ihn gekommen war,/Den Zickzacklauf ein Krallengriff, den flachen Atem/Gezielter Schnabelhieb beendet hatte?"

I sort uniform. Over den kredser,
 Før den drejer af, med forpjuskede vinger, en høg.
 Myrer, kommandoer i ilmarch, graver
 Langs rygraden en rand. I det indre
 Løber telegraferne hedt, vrimler nervøse maddiker
 På indvoldenes bør. Fra mavepelsen
 Bærer flyvende handlende (eller er det reportere)
 Budskabet til alle fire vinde: Et ådsel, et ådsel!
 Kun en græshoppe, et spring væk,
 Læser i skytrækket og soler sig
 Tiende, en stoisk filosof.”⁷⁴

“3” beskriver en muldvarps indtræden i naturens kredsløb, og processens aktører underkastes en allegorisk fortolkning, idet digtet f.eks. taler om biller “i sort uniform” (v. 3-4) og “nervøse maddiker/På indvoldenes bør” (v. 8-9). Men i sidste ende er allegoriens betydningsdannelse ikke stabil: “Fra mavepelsen/Bærer flyvende handlende (eller er det reportere)/Budskabet til alle fire vinde [...]”. Parentesen peger på, hvordan oversættelsen fra et billede til et andet er underlagt tegnets tilfældighed. Det er en sådan betydningens mangfoldighed, som Benjamin finder i det allegoriske: “Enhver person, enhver ting, ethvert forhold kan betyde hvad som helst man måtte ønske.” (Benjamin 193). Selve fænomenernes evne til at *betyde* umuliggør ifølge Benjamin stabiliseringen af en immanent betydning og tillægger det materielle en grundlæggende tomhed. Denne problematik kan Grünbein siges at udnytte, men også at relativere. Den døde muldvarp selv allegoriseres ikke, men beskrives i indledningens nøgterne vendinger: “en død muldvarp/i udkanten af en hvedemark”. Liget peger i den forstand ikke ud over sig selv, og underkastes derfor heller ikke allegoriens udhuling af det konkrete. Den allegoriske betydningsdannelse synes tværtimod forbeholdt de elementer af liv, der *omringer* den døde krop, den biologisk-cykliske overlevelse. Ulig hos Benjamin lader døden til at hæve kroppen ud af allegoriseringen: liget er hos Grünbein hverken et symbol, der samler abstrakte betydninger i det konkrete, eller en allegori, der peger ud over sin egen konkrete fremtræden⁷⁵. Tværtimod repræsenteres døden via selve den fysiske krop. Wolfgang Riedel har i forbindelse med Grünbeins epitafiesamling, *Den Teuren Toten* (Til de dyrebare døde) (1994), præcist beskrevet et lignende greb som udtryk for dødens konkrete tilstedeværelse i teksten:

74 Die Stille um einen toten Maulwurf/Am Rand eines Weizenfeldes, sie trügt./Unter ihm sammeln sich Käfer, bewaffnete Kräfte/In schwarzer Uniform. Über ihm kreist./Bevor er abdreht, die Flügel zerzaust, ein Habicht./Ameisen graben, Kommandos im Eilmarsch,/Am Rückgrat entlang eine Rinne. Im Innern/Laufen die Drähte heiß, wimmeln nervöse Maden/An der Börse der Eingeweide. Vom Bauchfell/Tragen fliegende Händler (oder sind es Reporter)/Die Botschaft in alle vier Winde: Ein Aas, ein Aas!/Nur eine Grille, einen Sprung weit entfernt./Liest in den Wolkenzügen und sonnt sich/Schweigend, ein stoischer Philosoph.

75 Dyremotivet minder om fabelgenren, og i den forstand kan dyrene ses som allegoriske repræsentationer af mennesker. Det ændrer imidlertid ikke på, at kropsligheden her synes at være det primære.

“Grünbein [...] anskueliggør de døde som lig, han omtaler døden selv [...] og han anskueliggør i ligenes (imaginære) nærvær det (virkelige) fravær, der for de døde som for de overlevende er indtrådt med døden” (Riedel 103)

Ligene ikklædes ikke metafysiske eller psykologiserende referencer, og den fysiske krop bliver først og fremmest et tegn på sin egen materialitet. I den forstand er den afdøde subjektivitet digtets egentlige, omend indirekte, omdrejningspunkt: de dodes nærvær som objektiviseret krop peger på deres fravær som subjektiv krop, og ulig i den kristen-allegoriske verdensforståelse medfører døden ikke en sjælelig opstandelse. Den dødelige krop bogstaveliggøres, idet den kritiske dialog med de antitetiske og allegoriserende figurer kaster sprogets betydningsdannelse tilbage på ligenes konkrete overflade. Der er derfor tale om en endnu mere kompleks manøvre end Riedels paradoks mellem fravær og nærvær: digtenes retorik iscenesætter netop en påkaldelse af det åndelige nærvær i den sjælelige overlevelse og i en transcendent betydningstilskrivning, og det er frasigelsen af disse aspekter, der i sidste ende lader det materielles nærvær i ordet træde desto tydeligere frem.

Digterjeg og visualitet

Kroppenes tingsliggørelse i “I provinsen” er betinget af et objektiviserende blik, der i en tysk litteraturhistorisk sammenhæng bærer ligheder med Rainer Maria Rilkes (1875-1926) tingsdigte (*Ding-gedichte*). Flere steder antydes et udefrakommende blik: i billedsproget (f.eks. “[...] i tandsættet/Af kridhvidt nummererede sveller [...]”, “1”), “Hvad der på lang afstand lignede en skosål”, “4”), og i synssansens dominans (f.eks. “Jo længere du ser derhen [...]”, “1”). “2” giver tre forskellige synsvinkler på det døde objekt: ud over det blik, som det digteriske subjekt etablerer i sin beskrivelse af haren (“Så resten af en hare sådan ud”), gengives den morderiske musvåges indtryk (“fokuseret i et musvågeøje”), og kvistene kaldes ‘vidner’ til mordet. Både morder, vidne og betragter optræder altså som subjekter, mens den døde forbliver et objekt.

Trods lighederne afviger “I provinsen” dog fra Rilkes tradition. Den deskriptive bestræbelse, der dominerer Rilkes *Neue Gedichte* (Nye digte) (1907), indfælder i sidste ende genstandene i en subjektiv læsning af verden som ekstraordinær *betydning*, idet digteren ser sig selv som et talerør for tingene. Således hedder det i et notat om kunsten: “Det er det kald, kunstneren mærker: tingenes ønske om at være hans sprog. Han skal hæve dem ud af konventionens tunge, ubetydelige forbindelser og ind i sit væsens store sammenhænge.” (Rilke 1161-1162). Med forestillingen om et tingenes sprog, der udtrykkes gennem digteren, knytter Rilke an til en symbolistisk tradition, der vækker omverdenen til live ved at betragte den gennem et subjektivt blik⁷⁶. “I provinsen” har derimod anderledes objektive overtoner: motivet er den

76 Charles Baudelaires “Et ådsel” fra *Syndens Blomster* (1921) (*Les Fleurs du Mal*, 1857), et symbolistisk bud på et vanitasdigt, radikaliserer denne forskel: her bliver det døde motiv bogstaveligt talt bevægeligt, levende gennem digterens blik på forrådnelsesprocessen. Kunstens evighed relativiserer dødens endelighed.

døde krops tingslighed, ikke tingens (betydende) liv. Det udefrakommende blik fungerer som kontrast til objekterne, og der gives ingen fuldkommen symbolsk tolkning af dem. Dyrene i "I provinsen" udgrænses af blikket som utilgængelige objekter, og den fysiske beskrivelse betoner den materialistiske reduktion. Hvor barokkens analogitænkning stræber mod at relativere den tomme verdslighed, drejer Grünbeins interesse for det konkrete sig hverken om tomhed eller symbolsk dybde: tværtimod bliver det fysiske sin egen fylde.

En anderledes neobarok

Grünbeins modtagelse af barokkens retoriske arv afgrænser sig fra en række andre neobarokke projekter. Som nævnt må der først og fremmest skelnes mellem den filosofiske parallel, der lokaliserer neobarokke karakteristika i postmodernismen, og så Grünbeins barokke formsprog, der snarere markerer et filosofisk skred. Samtidig bekræfter Grünbein i en vis forstand den analogiske sammenhæng mellem barok og postmodernisme: hans dialog med barokken tager i lige så høj grad afstand fra det postmoderne tegnparadigme som fra en barok-religiøs sprogforståelse. I hans vanitas gives kroppen en betydningsfylde, som overskrider det allegoriske. Det er en tegnforståelse, der fokuserer på det konkrete, i den forstand at den kropslige materialitet peger på sin immanente betydning snarere end tegnet på sin materialitet. De elementer af den barokke forgængelighedstænkning, som Grünbein afviser, synes altså først og fremmest at være dem, der netop videreføres i en calabresisk, postmoderne neobarok: den ustabile betydningsdannelse og fænomenernes overfladiske karakter. Konsekvensen bliver en tekstopfattelse, der tager afstand fra både sekulær og religiøs idealisme og fra postmodernismens autonomiserede tekstopfattelse, idet kroppen bliver eksemplarisk for betydningens fundering i det konkrete.

I samme greb distancerer Grünbeins vanitasmotiv sig også fra en modernistisk neobarok. I sit fokus på den tømte metafysik og tabet af et system for afkodning af verden deler det modernistiske verdensbillede Grünbeins historiske bevidsthed om et verdsliggørende paradigmeskift. Også modernismen fremhæver det materielles dominans og verdens forfængelighed i et ikke-religiøst tankesystem, men sekulariseringen er først og fremmest smertelig. På trods af, at Grünbeins digtning viser en verden, der fjerner sig fra fortidens ideologier, synes en modernistisk krise over disse brud dog også at høre fortiden til. I stedet er der tale om en rationel og håbefuld reaktion. Storstein og Sørensen finder i bl.a. Jess Ørnsbos digtning en kriseramt modernistisk barok: "[...] Tilbage står vi med en 'barok retorik' uden barokkens teologisk betingede håb, men fyldt af dens afgrund: mangfoldigheden, kaos og vanitas bliver tilbage, men sækulariseret" (Storstein og Sørensen 236). Det vil sige, at den negative oplevelse af et paradigmeskift, som modernismen kan siges at markere, understreges af en motivbrug, der falder sammen med det forsvundne tankesystem. Grünbein foretager et lignende greb og peger ligeledes på et ikke-religiøst verdensbillede, men i hans optik henviser sekulariseringen ikke mennesket

til en kaotisk verden. Storstein og Sørensen opsummerer det modernistiske neobarokbegreb med en dikotomi mellem vertikal barok og horisontal modernisme (ibid. 252), men set i lyset af Grünbeins anderledes radikale horisontalisering synes det at være en simplificering: den modernistiske krise skyldes vel en problematisering af det horisontale, der netop indikerer en fortsat vertikal stræben mod en tømt transcendens. Det kaotiske består kun, så længe det verdslige ses i lyset af en (fraværende) metafysik. Det er ikke, som Storstein og Sørensen i nogen grad antyder, paradigmeskiftet alene, der skaber den modernistiske krise, men også reaktionen på det. Grünbeins forgængelighedsdigte tømmer retorikken for (den oprindelige) betydning, men viser i samme bevægelse, hvordan det sekulariserede vanitas ikke er uløseligt knyttet til kaos. Den moderne verdens immanens er ikke en tabserfaring og peger ikke på en usikker verdensorden, men tværtimod på det fysiske som et stabilt grundlag – en reuniversalisering funderet i det konkrete. I opfattelsen af det materielle er der derfor også i forhold til barokken tale om en afbalancering: det fysiske betingethed af det åndelige markerer i barok optik en labilitet, som går igen i både den modernistiske og postmodernistiske neobarok. Hos Grünbein, derimod, bliver afmonteringen af den religiøse overbygning netop en stabilisering af det fysiske fundament.

*En metafysisk rest?*⁷⁷

I et forsvar for Descartes på *SpiegelOnline* i 2008 genforhandler Grünbein dualismetanken og påpeger, at hjernen ikke blot er en materiel tilsynekomst, men også det sted, hvor (selv)bevidstheden opbevares, utilgængelig for andre end subjektet selv. Sammensmeltningen af krop og bevidsthed markerer samtidig en revaluering af det fysiske, der relativiserer det dualistiske menneskesyn: "Kroppen er sjælens udtryksfelt, ikke dens bur" (Grünbein, "Verteidigung des Erzverrätters an der Natur" (Forsvar for naturens ærkeforræder)). Formuleringen antyder, at hans projekt snarere er en redefinition af sjælen end dens annullering, og vanitasmotivets sammenkædning af krop og betydning synes da også at efterlade en art metafysisk rest: Det fjerde digts sidste vers "Gennem hvilken åbning undviger drømmen?" udfordrer den radikale kropslighed og tillægger drømmen en rumlighed, der lokaliserer en løst defineret metafysik i den fysiske krop. En moderne transcendens udgør en potentiel tilstedeværelse i digtet, en form for sjælelig dimension, der dog ikke fremstilles som en destabiliserende kontrast til det fysiske.

Den grundlæggende skepsis over for sjælens rene transcendens i opstandelsen synes altså ikke at udelukke *oplevelsen* af en immateriel sjælelighed. I Grünbeins poetik tager dette form af en fæstning af den subjektive eksistens i det fysiske, som bærer et etisk perspektiv, eftersom kroppen bliver centrum for både det individuelle og det universelle. I Büchnertalen bliver autopsien vej til en etisk udvidelse af den materielle lighedsfigur: "Hvor ellers hvis ikke i den dødelige krops indre skulle

77 Jf. "Physiognomischer Rest" (Fysiognomisk rest) (*Nach den Satiren*, 201).

ligheden være umiddelbart håndgribelig, det fælles grundrids? Og følger ikke af et sådant indvoldeblik i sidste ende [...] proklamationen af universelle menneskeretigheder?” (ibid.). Den universelle fysiske dødelighed er også en selvets forgængelighed, som gør individet des mere værdifuldt. Dødsbevidstheden hos Grünbein peger derfor først og fremmest emphatisk på det fysiske liv selv i dets dobbelthed af materiel tilsynkomst og individets mere uhåndgribelige bevidsthed.

I dialog med barokken

Det paradigmeskift, som Grünbeins neobarokke retorik indikerer, udgør en frigørelse for både det menneskelige individ og for skriften, hvis betydningstomhed annulleres med kroppens bogstaveliggørelse. Det sker via en iscenesættelse af døden i barokke former, som genaktualiserer spørgsmålet om forgængelighed, men ændrer dets kontekst. På den måde anvendes historisk baggrund i et projekt, der først og fremmest er interesseret i at formulere et samtidigt menneskesyn. Samtidig indikerer den barokke undertekst en afstand fra ikke mindst postmodernismens neobarokke tekst- og verdenssyn, eftersom Grünbeins barokreception flytter den motiviske vægt fra kaotisk fluktuation til forgængelighedens uomgængelighed. Teksterne genkalder sig det barokke paradigme som historisk fortid for at fremstille det moderne vilkår desto mere emphatisk – med både ligheder og forskelle.

Denne figur har jeg, som en modifikation af Calabreses analogiske neobarok, kaldt dialogisk, for at indikere, hvordan Grünbein inkorporerer en barok stemme i teksten. De barokke elementer genfindes her på formniveau, og selve barokkens begrebslighed tager plads i værkets tematiske fokus. Det formelle sammenfald indeholder en filosofisk afstand, idet betydningen af centrale barokke begreber som forfængelighed, sjælen og det universelle undergår en væsentlig genfortolkning. Vanitasdigtene taler med en historisk stemme for på én gang at give tyngde og kontekst til deres poetologiske og filosofiske overbevisning, på samme måde som Sam Taylor-Wood indskriver sig i en kunsthistorisk kontekst ved at formulere sig med et barokt formsprog, men i et medie, der omvælter den barokke stilleben-figur.

Man kan hævde, at dialogen i begge tilfælde er ufuldkommen, da stemmerne ikke tildeles lige stor magt: barokkens sprog underkastes i sidste ende kunstnerens eller digterens projekt. På den anden side er der hos Grünbein netop tale om en udveksling: Han lader den historiske baggrund komme til orde, i samme nu som han udsætter den for en kritisk granskning. I den forstand diskuterer han barokkens idéhistoriske paradigme, samtidig med at han indskriver sig i det. Således etablerer Grünbein en transhistorisk dialog, der sætter sig i forbindelse med en lang tradition for afsøgning af den vestlige metafysiks dimensioner.

LITTERATURLISTE

- Baudelaire, Charles. "Et Ådsel". *Syndens blomster* (oversat af Sigurd Swane). København: Nyt Nordisk Forlag, 1921.
- Benjamin, Walter. *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1963. Citater er bragt i min oversættelse.
- Calabrese, Omar. *Neo-baroque: A Sign of the Times*. Princeton: Princeton University Press, 1992. Citater er bragt i min oversættelse.
- Grünbein, Durs. "In der Provinz 1-5". *Nach den Satiren*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1999. Citater i brødteksten er bragt i min oversættelse.
- Grünbein, Durs. "Physiognomischer Rest". *Nach den Satiren*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1999.
- Grünbein, Durs. "Den Körper zerbrechen". *Galilei vermi t Dantes Hölle und bleibt an den Ma en hängen: Aufsätze 1989-1995*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1996. Citater er bragt i min oversættelse.
- Grünbein, Durs. "Verteidigung des Erzverrätters an der Natur", *Spiegel Online* 2008. 18. februar 2010 <<http://www.spiegel.de/wissenschaft/mensch/0,1518,565130,00.html>>. Citat er bragt i min oversættelse.
- Grünbein, Durs og Aris Fioretos. "Gespräch über die Zone, den Hund und die Knochen". *Akzente: Zeitschrift für Literatur* 6 (1996): 486-507. Citater er bragt i min oversættelse.
- Riedel, Wolfgang. "Poetik der Präsenz. Idee der Dichtung bei Durs Grünbein". *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 24 (1999): 82-105. Citater er bragt i min oversættelse.
- Rilke, Rainer Maria. "Aufzeichnung über Kunst". *Sämtliche Werke: Hrsg. vom Rilke-Archiv: In Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke besorgt durch Ernst Zinn*. Frankfurt am Main: Insel-Verlag, 1955-65. Citat er bragt i min oversættelse.
- Storstein, Eira og Peer E. Sørensen. *Den Barokke Tekst*. Frederiksberg: Dansk lærerforeningen, 1999.
- Taylor-Wood, Sam. *Still Life*. 2001. 35mm film/DVD, 3 minutter og 44 sekunder, Museum of Fine Arts, Boston.
- Taylor-Wood, Sam. *A Little Death*. 2002. 35mm film/DVD, 4 minutter, San Francisco Museum of Modern Art.

