

## UNIO MYSTICA

### Skabelse af en topos

Forstår man topos som floskel eller commonplace, stivner den. Ser man den som bevinget ord eller vers på vandring, lyder det straks lidt mere interessant. Imidlertid vil jeg hellere sætte topos i bevægelse på en lidt anden vis. Som commonplace lyder topos som et almengyldigt udsagn, der let kan afhistoriseres. Sådant fungerer topoi om Arkadien, den gyldne tidsalder og paradiset. Men syndflod, udvisning af paradiset og tab af evigt liv sætter gang i historien. De spanske maureres tvivl om det evige liv efter døden bredte sig langsomt op igennem Europa og gav i renæssancen fornyet liv til Horats' diktum: *Carpe diem, quam minime credula postero*.<sup>1</sup> Smukkeste blev det udfoldet af den spanske barokdigter don Luis de Góngora, der i sonetten "I kappestrid med dit udslåede hår" fra 1605 opfordrer: "hals og pande, hår og læbe, nyd livet", for det kan tidsnok forvandles "til jord og støv, til skygge, røg og intet".<sup>2</sup>

*Carpe diem* danner som topos en lille narration eller argumentation, hvor opfordringen til at nyde livet eksplicit begrundes i dødens nærhed, men implicit har den ekstra begrundelse, at der ikke venter noget evigt liv efter døden. Denne topos handler altså ikke kun om at nyde livet, men også

---

1 Grib dagen, og sæt ikke din lid til morgendagen.

2 *Mientras por competir con tu cabello.*

om en snigende sekularisering, hvor man måske ikke (endnu) tvivler på Guds eksistens, men nok på det evige liv, og i hvert fald på den personlige udgave af det evige liv. Eller som her, i Góngoras radikaliserede udgave. Så selv om *carpe diem* kan ligne et evigtgyldigt udsagn, er det i virkeligheden kontekstuelt indskrevet i sin historiske samtid, hvor arven fra maurerne kombineret med de tvangsomvendte jøders nihilisme svækkede troen på et liv efter døden i De Spanske Riger. Så derfor: Nyd det, mens tid er.

I det følgende bliver *unio mystica* hentet i den spanske mystik, som Luce López-Baralt i særdeles minutløse studier har forankret i persisk mystik. Det er imidlertid primært *unio mystica* som topos, der bliver fulgt her for at se, hvordan den udfoldes sekulariseret af den argentinske forfatter Jorge Luis Borges og derefter vandrer videre til Gabriel García Márquez, Orhan Pamuk og Mario Vargas Llosa.

## UNIO MYSTICA

*Carpe diem* fik sin religiøse tvilling i *unio mystica*, mystikerens møde med Gud, måske fornemst beskrevet af nonnen Santa Teresa i det autofiktive mystiske værk *Las Moradas* (1577).<sup>3</sup> Heri beskriver hun den indre vej for et tredjepersonalt alter ego, der i en række faser blotter og berøver sig selv alt og nedkæmper den egne vilje for til sidst (måske) at opleve at forenes med Gud. Når mystikeren blottet for alt er blevet til intet, er hun rede til at mødes med Gud, der er alt. Den mystiske forening med Gud danner således en paradoksfigur af alt og intet.

Mødet er en paradoksalt gave, der kan vise sig at være mere overvældende og intens, end man havde ønsket eller tænkt sig. Det er så voldsom en oplevelse, at mystikeren mangler ord til at beskrive det. Og oplevelsens voldsomhed gør, at den kun kan begribes dobbeltvaloriseret, på én gang som lykke og rædsel. Så den, der bare drømmer om evig lyksalighed, gør bedst i at holde sig langt væk. Det åbenbarede kan alene beskrives gennem en negation, ikke kun af synet, men også af det indre blik. Det særlige syn,

---

3 *Las moradas*. Statsbiblioteket har en fin samling mystisk litteratur, så her kan man finde Santa Teresa, San Juan de la Cruz og Ignacio de Loyola. Alternativt er deres tekster elektronisk tilgængelige på nettet.

der knytter sig til åbenbaringen, kan således ikke opleves med de fysiske øjne og heller ikke med imaginationens øjne, men alene med sjælens øjne, hvis syn er negeret og blindt (Sta. Teresa 99).

Santa Teresa advarede mod de lette syner, der kunne myldre frem hos ubefæstede sjæle. Så nonner, der blev grebet af den slags indbildning eller ønsketænkning, skulle hellere sættes til køkkenarbejde. San Juan de la Cruz, der sammen med Santa Teresa grundlagde den barfodede Karmeliterorden, var endnu mere påholdende end Teresa, når det gjaldt muligheden for at møde Gud. Han sammenfattede således sit pessimistiske syn på den indre vej i udtrykket "sjælens mørke nat".<sup>4</sup> Den ligeledes spanske mystiker Ignacio de Loyola, der grundlagde Jesuiterordenen, havde et meget mere praktisk syn på den indre vej, hvor han generelt foreslog sine ordensbrødre kun at tage de første skridt. Fire uger satte han af til de åndelige øvelser.<sup>5</sup> Selv virkede Ignacio nærmest bogholderagtig, når han noterede ned, hver gang han havde et af sine hyppige syner eller fik grådanfald. Havde han tilhørt Santa Teresas Karmeliterorden, ville hun øjeblikkelig have sendt ham ud for at grave klosterhaven. Men her gør jeg sandsynligvis Ignacio uret og afslører, at jeg med mit litterære ærinde er mere indtaget i Santa Teresas barokke stil end i Ignacios renæssanceprægede tankegang.

Religionshistorikeren Rudolf Otto har i sin studie *Das Heilige* forsøgt at anskueliggøre intensiteten i mystikerens møde med Gud. Oplevelsens kvalitative intensitet kan forstås som et kontinuum, der strækker sig fra den stærkt negative rædsel, *mysterium tremendum*, til den lige så stærkt positive lykkefølelsen, *mysterium fascinosum* eller *fascinans*. *Mysterium tremendum et fascinans* er således den voldsomme følelse, på én gang rædselsvækkende og frydefuld, der griber mystikeren i mødet med Gud. Hermed er Otto helt på linje med Santa Teresa, der også forsøger at anskueliggøre, at mødet med Gud ikke er en udelt fornøjelse, men så intens, at kun nonner med hår på brystet kan stå model til det.

---

4 Citatet gengiver titlen, *La noche oscura del alma*, på San Juan de la Cruz' stordigt om sjælens indre vej til forening med Gud og den enslydende titel på den teologiske traktat, hvori San Juan senere forklarer digtet.

5 Ignacio eller Ignatius de Loyola beskriver de åndelige øvelser i *Ejercicios espirituales*. Ignacios rørelser, syner og hyppige gråd kan man forvise sig om i hans *Diario espiritual*.

*Carpe diem*, den altforglemmende sammensmeltning med det jordiske nu, modsvares således af *unio mystica*, den altforglemmende sammensmeltning med det himmelske nu. I begge tilfælde oplever det jordiske menneske en momentan selvforglemmelse, der i sin intensitet er hellig, men i sin intention er vendt væk fra det kirkelige hierarki og dermed markerer en begyndende sekularisering. I første omgang virker mystikerens møde med Gud som en revitalisering af klosterordenens tro, men ved at springe 'kommandovejen' over og henvende sig direkte til Gud svækkes det klerikale hierarki. Hermed indleder mystikeren en privatisering af bønner og troen, der yderligere løsgør den enkelte fra det troende fællesskab. Hvor den mystiske erfaring i starten virker som en styrkelse af troen, åbner det med tiden op for, at den enkelte ikke fastholdes i troen af hverken fællesskab eller kirkehierarki og dermed lettere kan glide i sekulær retning.

Mens Miguel de Cervantes måske nok ønskede sig, men ikke troede på et liv efter døden, blev mystikernes paradoksfigur grebet af den spanske barok, der brugte den til en æstetisk intensivering af den verdslige litteratur. Den guddommelige althed, der ikke kunne anskueliggøres i positiverede vendinger, blev i Góngoras barokdigtning indskrevet som en metonymisk fortælling omkring en ikke-ekspliciteret metafor, der kom til at stå som et forsvindingspunkt. Således blev Santa Teresas omgang med det uudsigelige indarbejdet i barokkens formsprog som en ny lyrisk intensitet i en altforglemmende sammensmeltning med det jordiske nu.

#### IRONISK UNIO MYSTICA

Den argentinske forfatter Jorge Luis Borges har næppe beskæftiget sig med *unio mystica* som troende, men snarere interesseret sig narrativt for det paradoksale møde mellem mystiker og Gud. Da han opdagede den persiske sufimystiker Attars berømte bog *Fuglenes samtale*, overtog han fortællingen om fuglene, der drog ud for at finde fuglekongen. Efter mange genvordigheder nåede de frem, decimeret til tredive fugle, der fik foretræde for fuglekongen, hvis navn Simurg netop betyder tredive fugle. Eller med andre ord, man bærer det efterstræbte mål i sig selv, men kan først erkende det efter at have brugt det meste af livet på at tilbagelægge den lange vej.

Igennem sit mangeårige forfatterskab genfortalte Borges flere gange den persiske sufimystiker Attars historie om Simurg, som efterhånden blev slidt lidt ned. Det passer fint med, at Borges selv havde læst historien i en forkortet udgave. Borges opsøgte imidlertid ikke den uforkortede oversættelse. Han var således ikke interesseret i selve den mystiske tradition, men snarere i fortællingens paradoksale struktur, der stod klarest uden for mange detaljer.

I 1945 udsendte den argentinske forfatter Jorge Luis Borges "El Aleph" i tidsskriftet *Sur* og lod den i 1949 indgå i fortællesamlingen af samme titel. I "Aleffen" rivaliserer fortællejeget, Borges' fiktive alter ego, og Carlos Argentino Daneri om Beatriz Viterbos kærlighed, en rivalisering, der med Beatriz' død forskydes til en rivalisering mellem dem som forfattere. Daneri fremstilles som en middelmådig forfatter, der har sat sig for at beskrive alt på jordkloden. Det skal senere vise sig, at han baserer sig på en alef i kælderen, der tillader ham at se alle tider og steder simultant. Da Daneris hus skal rives ned, lader han fortællejeget opleve aleffen i kælderen, og denne ser, at der virkelig er tale om en simultanitet af alle tider og steder. Da han kommer op fra kælderen igen, gør han det ondeste, man kan tænke sig. Han foregiver ikke at have set aleffen og tiltaler Daneri med overbærende medlidenhed. Huset rives ned, Daneri mister aleffen med dens uendelighed af detaljer. Da Daneri efterfølgende opgiver sin digteriske strategi med at indfange alt i denne verden én til én og i stedet begynder at skrive brudstykker, får han til fortællejegets store ærgrelse straks succes. Således slår Daneri ned på en enkelt forfatter, Acevedo Díaz, og omsætter dele af hans historiske romaner til vers. Værre kan det næppe blive, set med jegfortællerens øjne. Denne må til gengæld se sit værk *Falskspillerens kort* slået ved uddelingen af Den Nationale Litteraturpris.

Som i *Don Quixote* er der tre poetikker involveret. Den ene er fortællingen med en maksimal detaljeringsgrad, den anden er den stramme fortælling, der skærer overflødige detaljer bort, altså Daneri før og efter aleffen (jeg går ud fra, han skriver fortællende digte). Den tredje er fortællejegets ironiske tilgang, rettet mod en negering af aleffen, vel vidende at den findes. Efterfølgende skaber fortællejeget en poetisk figur, der kan begribe altheden uden at drukne i den. Det gør han som et dobbeltgreb, hvor han med den ene hånd fortæller metonymisk omkring aleffen, så den

danner en forsvindingsfigur, og med den anden laver han synekdotiske nedslag i altheden, så forsvindingsfiguren delvist konkretiseres. Herefter kan læseren selv forestille sig, så meget han orker af resten.

Selve synet af aleffen udtrykkes i imperfektivt aspekt, *veía*, jeg så. Det imperfektive viser, at jeget ikke overskuer aleffen i sin althed fra ende til anden, men ser den processuelt fra en synsvinkel placeret et sted midt i altheden. Til gengæld udtrykkes de synekdotiske nedslag i perfektivt aspekt, *vi*, jeg så, hvor hvert perfektivt syn er set i sin helhed. De synekdotisk udvalgte eksempler bindes sammen til en enumeration af det gentagne "jeg så ..., jeg så ..., jeg så", hvor det simultane syn af altheden foldes ud til en lineær følge af elementer.

I barokkens *unio mystica* negeres mystikerens syn, men ikke selve foreningen med Gud, der potenserer mystikeren, så denne kan vende tilbage til verden med fornyet energi. I Borges' fortælling er det ikke synet, men verdens althed, der negeres. Hermed opgiver Daneri sin én til én digtning til fordel for strammere digte, der kan vinde i konkurrencerne, mens fortællejegets ironiske bagatellisering af aleffen ikke højner hans status som forfatter i fortælleuniverset. Hans ironiske betvivelse af aleffen betyder til gengæld, at denne får sin eksistens underbygget i læserens øjne. For det bedste bevis på, at noget findes, er netop at negere det eller som her, delvist at negere det. Som historien er skruet sammen, kan læseren altså fæste lid til fantastikkens umulige element: at man kan sanse en simultan althed helt konkret.

Så den berømmelse, der ikke bliver fortællejeget til del, falder til gengæld som stjernedrys på forfatteren selv. Med fortællingen har Borges omskabt barokkens *unio mystica* til en sekulariseret narration, der sammensat af flere stilfigurer har udviklet sig til en (post)moderne topos. Her mødes det ironiske subjekt med en sekulariseret althed, der samles til tidernes, stedernes og handlingernes enhed af stilfigurerne formgivning. Men dykker man ind i enumerationen, optræder som det sidste, at "jeg så mit ansigt og mine indvolde, jeg så dit ansigt" (Borges, 189), så *unio mystica* er ikke kun sekulariseret, men flyttet fra et vertikalt møde mellem mystikeren og Gud til et horisontalt møde mellem menneske og verdens althed eller evt. et totaliseret udsnit af denne althed.

Selv om fortællejeget også møder sin elskede, forstår vi af hans reaktion, at han faktisk har oplevet et sådant *unio mystica*: "jeg følte mig svim-

mel og græd, fordi mine øjne havde set denne hemmelige og formodede genstand, hvis navn menneskene har tilranet sig, men som intet menneske har set: det ufattelige univers" (187-189). Hvor SantaTeresa betonedede det negerede fysiske og imaginære syn for at fortælle, at det var en sjælelig og altså immateriel og dermed negeret synssans, der "så" under foreningen med Gud, er eneste antydning af synsnegation, at fortællejeget græder. At græde som Ignacio de Loyola ville i mystisk sammenhæng diskvalificere ham som mystiker. Måske derfor forfalder han efterfølgende til den lidt lurvede negation, ikke af sin egen synsevne, men af selve den sete alef, som han efterfølgende bagatelliserer.

#### NEGERET UNIO MYSTICA

Det var netop synsverbets gentagelse, der hjalp mig til at opdage *unio mystica* midt i den allermest brogede udgave af den magiske realisme: *Hundrede års ensomhed* (1967) af den colombianske forfatter Gabriel García Márquez. Situationen er: Meme mødes i hemmelighed med Mauricio Babilonia. Da hendes mor opdager det, får hun borgmesteren til at sætte en vagt op mod en påstået hønsetyv. Ramt af skud i ryggen bliver Mauricio lam på livstid, mens Meme sendes bort for at gå i kloster. Vendt væk fra verden sidder hun i toget på vej til klosteret og ser ikke verden. Hvad hun ikke ser, samles på samme måde som i *Aleffen* med verbet *ver*, men forskudt fra 1. person til 3. person. Samtidig negeres verbet til "hun så ikke ..., hun så ikke ..., hun så ikke ..." (García Márquez, *Hundrede års ensomhed* 224). Intenst, stædigt og vedholdende etableres Memes negative *unio mystica* med verden, og da hun er mentalt fraværende, må det være fortællestemmen, der besørger det skønsomme udvalg af alt det, hun ikke ser, samt sørger for den retoriske gentagelse af "hun så ikke", *no vio*. Men går vi videre og læser *no vio, no vio, no vio* (García Márquez, *Cien años de soledad* 250) rytmisk i takt med toghjulene (og her skal vi forestille os lyden fra gammeldags toghjul, der har en klar rytmik og præger den rejsendes åndedræt og tankeverden), udvikler det rytmiske *no vio, no vio, no vio* sig hurtigt til *novio, novio, novio*. Bagsiden af Memes intense ikke-møde med verdens althed: *no vio*, er således *novio*, kæreste. Når hun så intenst ikke ser verden, skyldes det, at hun lige så intenst samler hele sin mentale synskraft omkring sin kæreste, sin

novio. Her er den klassiske *unio mystica* blevet genoptaget. Meme er knust, tilintetgjort som udgangspunkt for det totale møde. Hun forenes ikke med Gud, ej heller med verdens althed, men med sin elskede, der er hele hendes verden. Narrativt totaliseres figuren efterfølgende til, at det er det eneste, Meme herefter ser til sin dødsdag.

*Carpe diem* synes at styre forholdet mellem Meme og Mauricio, indtil de begge knuses. Som en film, der kører baglæns, kommer Meme nu til at opleve den nedskrivning til intet, som normalt er det håbløse opspil til foreningen med Gud, men som her bliver det endnu mere håbløse efterspil. Fra den sekulært frydefulde forening med den elskede anden kastes hun ud i mystikerens mørke nat, der forlænges uendeligt. Hendes syn negeres, så hun fra da af i en totaliseret negation oplever verden i et ikke-syn, som imidlertid i sin rytmik forvandles til en lige så totaliseret forening med den elskede *novio*.

#### UNIO MYSTICA SOM SPEJL FOR IDENTITETEN

I *Den sorte bog* af den tyrkiske forfatter Orhan Pamuk bliver Galip forladt af sin kone Rüya. Det sender ham ud i Istanbul, hvor han søger efter Rüya og hendes stedbroder Celâl. Eftersøgningen starter detektivisk, men til forskel fra krimiens begrænsede antal spor mødes Galip af byen Istanbuls uendelige antal tegn, der aldrig forklares fuldt ud og ikke fører mod nogen bestemt betydning. Galips efterforskning kulminerer omkring romanens midte, da han kommer til Merihs Dukkeatelier. Her bliver han ført ned i byen Istanbuls undergrund, hvor Merihs far og bedstefar har opbygget en vældig samling af karakteristiske tyrkere. Disse voksdukker repræsenterer alle tænkelige mennesketyper i deres forskellige erhverv og aktiviteter.

Ligesom hos Borges panoreres der hen over dette udsnit af hele Istanbuls befolkning med den retoriske gentagelse "han så ..., han så ..., han så ..." (197-198). Dukkerne har bogstaver indgraveret i ansigterne og står i de underjordiske rum for at blive beskyttet mod den undergang, der ellers venter Istanbul over jorden. Her finder man også skeletter efter folk, der i tidernes morgen er undsluppet skiftende massakrer over jorden. Den sidste dukke, Galip hæfter sig ved, er Celâl, som han har et modsætningsfyldt forhold til. Netop mødet med dukken af Rüyas stedbroder Celâl får Galip



på den tanke, "at han aldrig ville glemme dette sælsomme, frygtelige og latterlige syn, [han] trådte et par skridt tilbage og tændte en cigaret." (199): Altså på en gang *unio mystica* og den Borges-agtige afstandtagen gennem latterliggørelsen.

Imidlertid betyder udpegningen af Celâl, at Galip begynder at leve sig ind i dennes liv og identitet som klummeskriver. Men vel at mærke efter, at han har vandret omkring overalt i Istanbul, hvor han har tilegnet sig alverdens identiteter. Det bliver forudsætningen for hans møde med den særlige identitet, som Celâl udgør. Kulminationen på dette langstrakte møde bliver ikke en forening, men ender med, at Galip usurperer Celâls identitet. I forhold til *unio mystica* hos Borges og Márquez går Pamuk således skridtet videre og foreslår, at man i dette moment kan udveksle, forvandle eller styrke sin egen identitet i forhold til en eller flere andre identiteter.

#### DET NEGEREDE SYN

Pamuk bygger op til udvekslingen af identitet mellem Galip og Celâl med alternerende kapitler, der skifter mellem Galips søgen efter Rüya og en klumme af Celâl. Hermed låner Pamuk en komposition, som man også finder hos Mario Vargas Llosa i mange af hans romaner. Og ligesom Llosa i roman efter roman har vist, at en karakters identitet aldrig endegyldigt lader sig indkredse, således bruger Pamuk også *Den sorte bog* til en næsten detektivisk jagt på identiteten. Men selv om Vargas Llosa paradoksalt søger sandheden i løggen, og selv om han ofte fortæller metonymisk omkring identiteten som et forsvindingspunkt, hvorom man intet kan vide, nærmer han sig *unio mystica* uden brug af den komplekse figur, hvor det gentagne synsverbum binder visionen sammen.

I *Krigen ved Verdens Ende* sætter Mario Vargas Llosa fokus på en flok apokalyptiske oprørere, der omkring forrige århundredskifte forskansede sig i Canudos i en forarmet egn i Brasilien. Her følger en nærsynet journalist hæren som krigskorrespondent på dens felttog mod oprørerne. Et voldsomt nyseanfald slår brillerne af ham, og de knuses, så hans syn herefter i praksis er negeret (Llosa 328). Hermed mister journalisten sin rationelle sans, og han kan ikke længere se. Han kommer ind blandt oprørerne, hvor han føres ved hånden af Jurema. Uden synssansen er han henvist til at opleve oprøret

med hørelsen og berøringssansen, disse langt mere kropsnære sanser, der ikke giver det samme overblik som synssansen. Men netop det negerede syn er forudsætningen for, at han bliver i stand til at "se" og forstå, hvad der rører sig i Canudos.

Llosa følger altså ikke topossens komplekse figur, men mystikerens logik, der går ud på at negere sit syn og sin rationalitet og at tømme sig for verden, for således at kunne åbne sig for den. Det er imidlertid ikke oprørernes Gud, han nærmer sig, men deres solidariske fællesskab, som han bliver en del af. Der er dog én, der vedblivende står som en gåde for ham, og det er Rådgiveren, som den apokalyptiske flok samles om. Hvor journalisten oplever en forening med oprørernes fællesskab, står Rådgiverens identitet, hans bevæggrunde og mål som en gåde for ham. Da oprørsbevægelsen er nedkæmpet, mødes journalisten og baronen til en lang dvælende samtale, hvor de forsøger at forstå bevægelsen og Rådgiveren. Men selv om de forsøger at opbygge en forståelse, kommer den til at stå som metonymisk fortælling uden om Rådgiverens identitet, der danner et uforklaret sort hul, hvorom der intet definitivt kan siges.

Således tegner Llosa samme struktur som aleffen, men uden at der er noget at se eller sige eller vide derom. Llosa vælger således at fjerne den tydelige markør på *unio mystica*: "nogen så ..., så ..., så ...", for i stedet at fremskrive identiteten, en ganske særlig identitet, som et forsvindingspunkt, hvorom man intet kan vide. Han er således langt mere radikal end de andre forfattere i sin tømning af identiteten, der ender som et mysterium. Når dertil kommer, at Rådgiverens disciple indstifter et sakramente med den væske, der pibler fra ham i døden, foreslår Llosa med inspiration fra Georges Bataille, at Rådgiveren gennem sin kropsvæske forankres i den lave heterogenitet, så hans hellige aura knyttes sekulært til jord og materialitet i stedet for til himmel og guddommelighed.

#### FRA UNIO MYSTICA TIL IDENTITETENS MYSTERIUM

Barokkens *unio mystica* blev nemt til en topos, hvor mennesket ad den indre vej havde reduceret sig selv til intet, for således at kunne mødes med Gud, der er alt, i en dobbeltvalorisering af rædsel og lykke. Men hvordan genkender man (post)modernitetens *unio mystica*, hvis der er tale om et møde

mellem menneske og verdens althed? Den sekulariserende nivellering gør det svært at privilegere et møde frem for et andet og dermed genkende det som *unio mystica*. Jorge Luis Borges' enkle påfund var at bygge narrativt op til et møde mellem mennesket og verdens althed. Gennem en metonymisk fortælling uden om et forsvindingspunkt lod han altheden blive repræsenteret af et synekdochisk udvalg, som han samlede og sideordnede med et gentaget synsverbum. Denne komplekse retoriske figur giver form til den sekulariserede *unio mystica* og gør den genkendelig som topos.

Figuren blev taget op af Gabriel García Márquez, der ofte har fremstillet den katolske kirkes dogmer i et ironisk skær. I et mere teologisk perspektiv kan man sammenligne hans figur "hun så ikke, hun så ikke ..." med postmodernitetens negative gudsbegreb. Ligesom Gud ikke kan afbildes, positiviseres eller på anden måde anskueliggøres, således bliver verdens althed for Meme en totaliseret intethed (*no vio*), der må vige for en totalisering af hendes elskede (*novio*). I spillet mellem *no vio* og *novio* viser García Márquez, hvor mesterligt han formår at spille op til de få særlige læsere. Det siger sig selv, at han også her var ude i et antiklerikalt ærinde, da Memes mor Fernanda, der havde fået Memes elskede skudt ned, selv var særdeles katolsk og livsfornægtende.

Med Orhan Pamuk sker der endnu et skred i topossens sekulære karakter, så den ikke bare indfanger mennesket i et intenst møde eller ikke-møde med verdens althed, men lader mødet fungere som en prisme, der indfanger menneskets identitet. Til gengæld er Pamuk trofast over for topossens komplekse figur fra Borges' fortælling. Ligesom i "Aleffen" etableres mødet med verdens althed under jorden, og da mødet har fundet sted, vælger Pamuk ligesom Borges at lade sin hovedperson kaste et svagt latterliggørende skær over altheden som for at distancere sig herfra.

Mario Vargas Llosa sætter fokus på Rådgifveren i en apokalyptisk sekt. Og han gør det uden mærkbar ironisk distance. Hans ærinde er dog næppe at genoplive den klassiske *unio mystica*, selv om han lader sektens øvrige ledende medlemmer indstifte et sakramente med Rådgifverens kropsvæsker. I stedet lader han journalisten og baronen kredse om Rådgifverens bevæggrunde. Troede han selv på, at verdens undergang var nær? Mente han, at sektens medlemmer var bedre tjent med at vide, hvordan de skulle begå sig i det hinsidige? Og var det en strategi at lade, som om han ikke

bemærkede, at det trak op til kampe, der efterhånden udviklede sig til krig, så han ikke stod med ansvaret for at sende sine tilhængere i døden? Ved at lade deres spørgsmål stå ubesvarede tilbage henleder Vargas Llosa opmærksomheden på, hvordan vi grundlæggende ikke har adgang til andres tankegang og bevæggrunde, så menneskets identitet er ligeså ubekendt, som Guds var det i sin tid. Så ligesom Guds veje i sin tid var uransagelige, er menneskets det også.

Den topos, som Borges sender på vandring, er i familie med det paradoks, han gerne sætter i gang omkring identiteten, og her især den skabende identitet. Jo flere identiteter forfatteren har suget til sig, jo mere nærmer han sig Guds altomfattende identitet. Borges har således lagt kimen til at se den sekulære *unio mystica* som et paradoksalt spil med den skabende identitet, der bevæger sig fra én til mange, eller bliver sat i spil mod verdens uendelighed. Denne topos bliver intertekstuelt samlet op af Gabriel García Márquez og Mario Vargas Llosa, der som latinamerikanere selvfølgelig kendte og brugte Borges' forfatterskab. Hvad Pamuk angår, er der alene tale om at låne et par strukturelle greb fra Borges og Vargas Llosa. Hans egentlige mellemværende er med tyrkisk-osmannisk kultur og sufimystik.<sup>6</sup>

#### FIGURERNE SOM SKABERE AF TOPOI

Det var Ernst Robert Curtius, der hentede topikken frem af antikkens glemsel, hvor topoi fandtes som et reservoir af floskler, der stod til rådighed i opbygningen af en tale. I middelalderen udviklede topikken sig og blev historisk. Eller med andre ord: Der kunne opstå nye topoi og gamle topoi kunne blive omkalfatret og finde nye anvendelsesmuligheder. Curtius foreslog, at figurlæren overvintrede i den orientalske digtning, hvor den blomstrede i Andalusien i det 10.-13. århundrede, for siden at blive raffineret af den spanske barokdigter don Luis de Góngora, der metonymisk fortalte udenom, til metaforen dannede et forsvindingspunkt, mens hans ældre beundrer Miguel de Cervantes foretrak den broklede zeugma (Curti-

---

6 Her vil alle Henning Goldbæks artikler om Orhan Pamuk være relevante, men i "Istanbul som ventesaal" er det netop *Den sorte bogs* mellemværende med *unio mystica* og sufimystik, der diskuteres.

us 346). Góngora gjorde alt til figurer, så hans digte var veritable rebusser fulde af snublesten.

Hvor Góngora arbejdede med at spektakularisere figurerne, går Marie Lund Klujeff den modsatte vej og problematiserer, at figurer nødvendigvis skiller sig ud fra almindelig sprogbrug (Klujeff 30). Her udvider hun Lakoffs generalisering af metaforen til at gælde figurer i øvrigt og åbner dermed op for at operere med halvfærdige figurer (36). Det halvfærdige er jo netop den Werden, den skabende tilbliven, der opstod med barokken, kunne man tilføje. Og med Jeanne Fahnestock argumenterer Klujeff for, at figurerne har en "skabende funktion, for eksempel når man med en antitese kan skabe en modsætning, som ikke fandtes i forvejen" (37). Således er topikken ikke kun et på forhånd givet katalog. Nye topoi skabes gennem figurerne, som Klujeff foreslår at flytte op i *inventio*. Således dynamiserer Klujeff ikke kun selve figurerne, men lader dem også være skabere af topoi. Hermed er vi nået frem til den dynamo, der kan begrunde, at topoi ikke er et statisk reservoir fra antikkens tid, men historisk fornyr sig, som Curtius foreslog uden egentlig at redegøre for, hvordan det skulle ske.

Når Curtius mener, at topikken er historisk foranderlig, og når Klujeff med Fahnestock foreslår, at topoi kan opstå og blive omkalfatret ved figureres mellemkomst, er det ikke så underligt, at *unio mystica* forandrer sig. Det helt særlige er dog, at selv om denne topos udstyres med en kompleks figur, der bindes sammen af et gentaget synsverbum, er hver topos unik i sin kombination af syn, forening, negation, ironi, så kun selve den komplekse figur står uforanderlig. Og selv den kan undværes, som vi så det med Vargas Llosas helliggørelse af det sekulære.

Rigmor Kappel Schmidt har udgivet *Magisk realisme og fantastik i Latinamerika* (Århus: Klim, 1997), *Bakhtin & Don Quixote. En indføring i Mikhail M. Bakhtins univers* (Århus: Klim, 2003) og *Storytelling: fra don Quixote til Lars Larsen* (Århus: Aarhus Universitetsforlag, 2012). Har bl.a. oversat Mario Vargas Llosa: *Krigen ved Verdens Ende* og Miguel de Cervantes: *Den sindrige ridder don Quixote de la Mancha*. Desuden er artiklerne "Sækulariseret alviden" om sekulariseringen i spansksproget kultur og "Sjælens skraldemand: unio mystica med bagsiden af alt" om unio mystica og Rudolf Otto i Karl Ove Knausgård *Min kamp* relevante at nævne.

## UNIO MYSTICA

The creation of a topos.

The secular *carpe diem* and the religious *unio mystica* are historically very active in the Renaissance and the Baroque. Both form important steps in the development towards a secularized culture, abandoning the idea of eternal life with the *carpe diem*, and giving up the ecclesiastical hierarchy in favour of direct contact to God in the *unio mystica*, cf. Rudolf Otto.

The topos *unio mystica* is restructured and secularized in the “Aleph” by the Argentinian author Jorge Luis Borges introducing the complex figure of the repeated visual verb *ver* combined with a synecdochical selection among the entirety of the vision. The complex figure reoccurs in *Hundred Years of Solitude* by Gabriel García Márquez, in the *Black Book* by the Orhan Pamuk, and without the figure in *The War at the End of the World* by Mario Vargas Llosa, each of them altering the topos according to their narrative needs.

As stated in Ernst Robert Curtius, the topos can be seen as historically variant, and with Marie Lund Klujeff it is proposed that the figure as such can contribute actively in the creation and restructuring of the topos, thus not only being confined to the *elocutio*, but also contributing to the *inventio*.

## KEYWORDS

DA: carpe diem, unio mystica, topos, figur, syn, negation, sekularisering

EN: carpe diem, unio mystica, topos, figure, sight/vision, negation, secularization

## LITTERATUR

Attar, Farid ud-Din. *The conference of the birds*. London: Routledge & Kegan Paul, 1961 (1177).

Borges, Jorge Luis. “Aleffen”. *Aleffen*. København: Gyldendal, 1989 (1949).

Cervantes, Miguel de. *Den sindrige ridder don Quixote de la Mancha*. Århus: Forlaget Centrum, 1998-99, Aarhus Universitetsforlag, 2011 (1605-1615).

Curtius, Ernst Robert. *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*. Tübingen und Basel: A. Francke Verlag, 1993 (1948).

García Márquez, Gabriel. *Cien Años de soledad*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1969 (1967).

- García Márquez, Gabriel. *Hundrede års ensomhed*. København: Samlerens forlag, 1969 (1967).
- Goldbæk, Henning: "Istanbul som ventesaal. Orhan Pamuk mellem sufimystik og moderne kulturbevidsthed". *Tidsskriftet Spring*, nr. 27, (2009): 227-239. Særnummer om Rejse og modernitet. Europæisk litteratur fra Diderot til Pamuk.
- Góngora, don Luis de. "Mientras por competir con tu cabello". Soneto XXXI, [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/sonetos--5/html/00ofdc58-82b2-11df-acc7-002185ce6064\\_2.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/sonetos--5/html/00ofdc58-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html)
- Klujeff, Marie Lund. "Retoriske figurer og stil som argumentation". *Rhetorica Scandinavica* 45, (2008): 28-48.
- López-Baralt, Luce: "Para la génesis del 'pájaro solitario' de San Juan de la Cruz". *Romance Philology* 37, nr. 4 (1984): 409-424.
- Otto, Rudolf. *Das Heilige: Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen*. Breslau: Trewendt & Granier, 1922 (1917).
- Pamuk, Orhan. *Den sorte bog*. København: Lindhardt og Ringhof, 1996 (1990).
- Schmidt, Rigmor Kappel. "Sjælens skraldemand: unio mystica med bagsiden af alt". *Litteraturmagasinet Standart*, årg. 29, nr. 1 (2015): s. 26-29.
- Schmidt, Rigmor Kappel. "Sækulariseret alviden". *Passage*, årg. 18, nr. 47 (2003). <http://ojs.statsbiblioteket.dk/index.php/passage/article/view/1552/1391>
- Sta. Teresa de Jesús. *Obras de Sta. Teresa de Jesús, Las Moradas*, t. IV. Burgos: Editorial Monte Carmelo, 1917 (1577).
- Vargas Llosa, Mario. *Krigen ved Verdens Ende*. Århus: Klim, 1987 (1981).

