

## KØD, BLOD OG ORD

### Om nadveren som litterært topos

Den dag i dag kan man stadig hver søndag gå ind og indtage Kristi blod og legeme i de kristne kirker. Men i vor sekulariserede kultur er det kun et mindretal, der gør det. Alligevel synes nadveren at være et vedholdende topos i den moderne litteratur, også i den helt aktuelle. Ikke i den forstand, at selve nadverhandlingen, selve altergangen optræder som del af tekstens dramaturgi, men i den forstand, at nadveren og dens komponenter optræder motivisk og metaforisk.

Når jeg kalder nadveren et topos, forstår jeg "topos" i enkleste forstand: som et etableret og genkommende motiv i litteraturhistorien, i denne sammenhæng den europæiske litteraturhistorie. Topos betyder som bekendt også "sted" og er et motiv, som er blevet et fast sted (*commonplace*) i litteraturhistorien, et sted, som den ene litterære tekst efter den anden genbesøger. "Motiv" forstår jeg som det emne, teksten konkret benævner eller "forestiller", til forskel fra "tema", der er tekstens emne sat på en mere abstrakt og fortolkende formel (jf. Kittang og Aarseth 1968). Et topos er et motiv, ikke et tema. "Kærlighed" er ikke et topos, men det er *la belle dame sans merci*; "frelse" er ikke et topos, men det er korsfæstelsen; "civilisation" er ikke et topos, men det er den kultiverede have; "begær" er ikke et topos, men det er den hellige gral osv. Man kan overveje, om den tendens, man

for tiden iagttager i den litteraturhistoriske forskning til at orientere sig efter motiver og topoi, har noget at gøre med en træthed af den tematiske, strukturalistiske orientering, hvor litteraturen sættes på abstrakte formler, og en trang til en mere fænomenologisk tilgang, der tager sit udgangspunkt i det, der skrives sansbart frem.

Hvis man skulle tilgå nadveren med et mere Curtius'sk, retorik-inspireret topos-begreb, hvor det rummer en argumentatorisk dimension og bliver beslægtet med talemåden og klichéen ("Livet er en rejse"), måtte man formentlig udpinde det i del-motiver eller fraser ("brød og vin", "kød og blod", "ordet blev til kød"), om hvilke man kunne hævde (og det er på sin vis, hvad denne artikel vil hævde), at de argumenterer for ordets materielle, kødelige dimension.

Nadvermotivet og dets konkrete komponenter (brødet, som er legemet, og vinen, som er blodet) rummer et abstrakt tema, der handler om forholdet mellem tegnet og det, det betegner, eller mellem billedled og sagled. Brødet og vinen er for en umiddelbar semiotisk eller litterær betragtning tegn eller metaforer for legemet og blodet og stiller spørgsmålet om, hvordan et tegn eller en metafor fungerer. Som tegn har de en særlig kropslig og sanselig kvalitet: de er noget, man smager på og inkorporerer oralt. Det gør dem beslægtede med det litterære sprog i den dimension, hvor det inviterer os til at smage på ordene, at nyde dem i deres materielle og sanselige dimension, som klang og rytme.

I nadveren angår sansbarheden ikke bare tegnet, men også det, der betegnes: I vinen og brødet kommer blodet og legemet sansbart til stede. Her har nadveren igen en kvalitet til fælles med det litterære sprog, for så vidt som dette insisterer på ikke bare at benævne genstande og fænomener, men også at gøre dem sanseligt nærværende i teksten. Det kan blandt andet ske gennem netop ordenes materielle, sansbare dimension, for så vidt som den i sin rytme, klang, komposition eller grafiske fremtræden mimer det, der benævnes, eller refereres til. Det er det fænomen, som den franske stilistik med et begreb fra den amerikanske filosof Nelson Goodman kalder "eksemplificering" (Jørgensen og Ægidius 11): teksten eksemplificerer selv det, den henviser til. Som f.eks. når Marguerite Duras skriver om "hul-ordet", le mot-trou, og flittigt benytter bogstavet "o", der i sin rent grafiske fremtræden er et hul, et hul midt i ordet (Duras 48). Eller

når Emil Aarestrup i "En middag" skriver så klangfuldt og suggestivt om "Orangens søde skive i din purpurmunds indfatning", at den opmærksomme læser ser, hvordan O'et i orange også er rundt som en appelsinskive og rundet som en purpurmund.

I introduktionen til antologien *Fransk Stilistik* definerer udgiverne Nelson Goodmans "eksemplificering" som det, at sproget på sit betegnende niveau "inkarnerer" det betegnede. (Jørgensen og Ægidius 26) Det er i nærværende sammenhæng interessant, at de her henter et ord fra den kristne teologi til at beskrive, hvad der sker, når det betegnede kommer sanseligt til stede i det betegnende. Inkarnationen er det fænomen, at Gud blev til menneske, at det guddommelige blev sansbart nærværende blandt menneskene. Nadver-problematikken er beslægtet med inkarnationsproblematikken, for så vidt som begge handler om, hvordan det guddommelige, det absolutte kan være sansbart til stede i den sanselige, materielle verden. Og det gør både inkarnationen og nadveren til relevante begreber og fænomener for refleksioner over den litterære bestræbelse på at gøre det abstrakte og ideelle sanseligt nærværende i sprogets materialitet.

Jeg vil i denne artikel analysere nadverens topos hos tre store moderne forfattere: Marcel Proust, Paul Celan, Elfriede Jelinek – og hos en helt aktuel dansk forfatter, Bjørn Rasmussen. Hvis Proust er det tydeligste og måske mest forventelige eksempel på nadvermotivets tilstedeværelse i en sekulariseret, moderne poetik, skal eksemplerne Celan og Jelinek vise, at motivet insisterer også i en sprog- og kulturkritisk modernisme, mens Rasmussen er medtaget som belæg for, at motivet gør sig gældende i den helt aktuelle samtidslitteratur og kan forstås ud fra dens materialiseringsbestræbelse. Inden de litterære analyser skal vi se, hvordan Luther i sine nadverskrifter reflekterer over forholdet mellem brød og legeme, vin og blod. Pointen er ikke, at de behandlede forfattere skulle være inspirerede af Luther i deres brug af nadvermotivet (heller ikke når det gælder Rasmussen, der som den eneste kommer fra en lutheransk kulturkreds), men at Luther med sin nadverforståelse insisterer på den materialisering af tegnet, som også for dem er et anliggende og, vil jeg påstå, det, der begrunder nadvermotivets tilstedeværelse i deres tekster.

## LUTHER

I en vis forståelse af nadveren, der stadig gør sig gældende i den katolske kirke, sker der det, at tegnet (brødet og vinen) under sakramentet i kraft af præstens ord simpelt hen forvandles til det, det betegner (Jesu legeme og blod). Præstens ord "hoc est corpus ..." (dette er Jesu legeme) bliver en trylleformular – "hokuspokus" er rent faktisk en lettere forvansket udgave af denne formular. Vinsens og brødets forvandling til blod og legeme betegnes med begrebet "transsubstantiation": en forvandling fra én substans til en anden.

Martin Luther opponerer i sine nadverskrifter mod forestillingen om "transsubstantiation" og sætter heroverfor en nadverforståelse, der efterfølgende er blevet betegnet som "konsubstantialitet": der er ikke tale om, at den ene substans (vinen) forvandles til den anden (blodet), men at blodsubstansen eksisterer MED eller i vinsubstansen.

Luthers anskuelse af forholdet mellem brødet og legemet (og vinen og blodet) er, at de er ét; i insisterende polemik mod en stribe navngivne teologiske kollegaer (Zwingli, Ökolampadius m.fl.) insisterer han på at ophæve dualismen mellem de to størrelser. Luther ville for så vidt erklære sig lodret uenig i min indledende definition af brødet som tegn eller billedled og legemet som betegnet eller sagled. Igen og igen tordner han frem med sine strikt logiske argumenter for, at der ikke hersker et henvisende eller metaforisk forhold mellem brødet og legemet, men en identitet. Da Jesus indstiftede nadveren, sagde han ikke om brødet "dette betyder mit legeme", men "dette er mit legeme". Brødet og vinen er ikke troper (metaforer), der er ikke tale om, at de "betyder" ("deuten") legeme og blod. De, der påstår, at det forholder sig sådan, er i Luthers polemiske retorik nogle fordømte "tropister" og "deutister", som simpelt hen ikke kan læse ordret, de kan ikke se i den hellige skrift, at der står "dette ER mit legeme".

Men ikke nok med det, de kan heller ikke forstå, at "dette" må forstås som Jesu pegen. Sagt med grammatiske termer, som Luther ikke selv bruger, insisterer han på, at "dette" er en deixis og ikke en bestemt artikel knyttet til brødet. I sidste fald skulle sætningen forstås som "Brødet er mit legeme", og her kunne "er" godt forstås som metaforens kopula ("dine tænder er en nyklippet fåreflok"). Men hvis "dette" er en deixis, altså en pegen på brødet, forhindrer det så at sige, at brødet i sig selv er en pegen

(på legemet) – Jesus siger sådan set: "dér er mit legeme", legemet er til stede i brødet, brødet ER legemet, og ikke et tegn for det. Som artikel eller pronomen er "dette" en slags substitut (for brødet) og indgår i tropens substitutionslogik; som deixis står det i en kropslig kontinuitet med Jesu legeme, ikke bare det udpegede, men også det udpegende. Definitionen på deixis er, at vi kun kan forstå dem ud fra den udsigendes position i tid og rum; ved at betragte "dette" som deixis giver Luther det en kropslig forankring, hvorimod det som artikel eller pronomen for ham at se er indskrevet i en substituerende repræsentationslogik.

Luthers standpunkt kan anskues som den reneste version af den overvindelse af dikotomien mellem tegn og væren, "Zeichen und Sein", som den tyske litterat Jochen Hörisch udnævner til nadvermotivets underliggende tema (Hörisch 53). Brødet er ikke et tegn for legemet, brødet *er* legemet.

Hvis det for Luther fastholder dikotomien at anskue brødet og vinen som troper (metaforer for legeme og blod), så finder han den i højeste grad overvundet i en figur, som man må betegne som kompositum (Luther bruger ikke selv denne betegnelse): blodvin og brødlegeme. I det øjeblik Kristus peger på brødet og siger: "Dette er mit legeme", så er det "ikke længere bare brød fra ovnen, men kødbrød eller legemebrød", og på samme måde er vinen "ikke længere bare vin i kælderen, men blodvin". (Luther 186) Stilistisk betragtet er Luthers løsning på at frembringe enheden mellem tegn og betegnet, billedled og sagled, at kline dem sammen i komposita.

Det, der teologisk skal klines sammen hos Luther, er Gud og menneske, ord og kød, sådan som det sker i inkarnationen. Jesus inkarnerer Gud, hvilket ikke betyder, at han repræsenterer Gud, men at han ER Gud. I Luthers nadverforståelse ligger en teologisk forestilling om kenosis, dvs. om, at Gud gennem inkarnationen har udtømt sig i verden. Nu er han i den, konsubstantiel med den. Hans substans findes i brødets og vinen's substans og er ikke blot noget, de symboliserer.

Overvindelsen af dikotomien mellem tegn og væren er også en litterær drøm, en drøm om et sprog, der selv er det, det henviser til; en sprogsustans, der har del i verdens substans. At ordet "madeleinekage" eksempelvis ikke bare henviser til madeleinekagen, men også ER en madeleinekage, en oral og erindringsfremkaldende nydelse for læseren. Det bringer os til første eksempel på nadverens topos, Marcel Proust.

## PROUST

Nadverens topos optræder i nogle af de mest berømte scener i *La recherche*: Godnatkys scenen og madeleinekage-scenen i første bind samt den indledende scene i sidste bind, hvor det fortalte jeg (lad os bare kalde ham Marcel) i en moden alder er gæst i Guermantes-palæet og har en hel fyrværkeri-række af erindringsåbenbarende sansninger, herunder en sansning, der deler oral karakter med madeleinekage-scenen: følelsen af en stiv stofserviet mod mundvigen.

I første binds første del, "Combray", er dramaets centrum scenen, hvor Marcells mor kommer (eller ikke kommer) for at give ham et godnatkys. Det store drama udspiller sig omkring de aftener, hvor hun ikke kommer, fordi hun skal tage sig af gæsten Swann, men inden da hører vi om de aftener, hvor Marcel rent faktisk får sit godnatkys, og også de er fulde af sjælekvaler. Problemet er her, at kyssets øjeblik er så kort, så flygtigt, at lille Marcel bekymrer sig om, hvordan han skal fastholde det. (Noget, der kan betragtes som foregribende store Marcells litterære projekt: at fastholde det flygtige.) Han overvejer at bede sin mor om endnu et kys, men holder sig tilbage af frygt for moderens vrede:

At se hende vred ødelagde al den fred og ro hun havde givet mig et øjeblik tidligere, da hun bøjede sit kærlige ansigt ned over min seng og rakte mig det som hostien i en fredens nadver, hvor mine læber kunne indsuge hendes virkelige nærvær og dermed gøre det muligt for mig at falde i søvn. (Proust 1 21)

Her er nadvermotivet ganske eksplicit. Ikke alene sammenlignes moderens ansigt med en hostie og godnatkysset med en nadver; de franske ord for "hendes virkelige nærvær" er faktisk en teologisk term: "présence réelle". "Realpræsens" er den term, hvormed teologerne betegner det af Luther hævdede forhold, at Gud reelt, og ikke bare symbolsk, er til stede i vinen og brødet. Den guddommelige realpræsens i hostien bliver hos Proust en metafor for den moderlige realpræsens i godnatkysset.

Hvis vi springer til den fatale scene, hvor godnatkysset udebliver, ser vi, at fortælleren her vender tilbage til nadvermetaforen. Lille Marcel bliver sendt op i seng, da de voksne skal til at indtage middagen i spisestuen:

Jeg ville give mor et kys, men i samme øjeblik lød middagsklokken [...] Og så måtte jeg gå uden at have modtaget nadveren, op ad hvert eneste trin på trappen, "tung om hjertet" som det hedder i folkemunde, et hjerte der ville tilbage til min mor fordi hun ikke med sit kys havde givet det lov til at følge med. (Proust 140; min fremhævelse)

Hvis man først er opmærksom på nadvermotivets tilstedeværelse i *La recherche*, er det svært ikke også at læse værkets mest berømte scene, madeleinekage-scenen, som noget, der spiller på nadversituationen. En kold vinterdag er den voksne Marcel på besøg hos sin mor, som serverer lindete og madeleinekage for ham. Gennem den orale indtagelse af te og kage erfarer jeg et en form for velsignelse og åbenbaring, der sammenlignes med kærlighedens:

I samme øjeblik som en mundfuld te, blandet med kagekrummer, ramte min gane, før jeg sammen, slået af det usædvanlige der var ved at ske med mig. En vidunderlig lystfølelse havde grebet mig, noget helt enestående, og jeg havde ingen anelse om dens årsag. Den gjorde på stedet livets omskiftelser ligegyldige, dets katastrofer harmløse og dets korthed illusorisk, på samme måde som når man forelsker sig, og den fyldte mig med en dyrebar substans, eller rettere sagt: Substansen var ikke i mig, den var mig. Jeg var holdt op med at føle mig middelmådig, begrænset og dødelig. (Proust 1: 64-65)

"Substansen var ikke i mig, den var mig". Med teologiens eukaristiske termer kan vi tale om, at Prousts kagespisende jeg her (for en katolsk anskuelse) erfarer en trans-substantiation eller (for en lutheransk anskuelse) en kon-substantialitet; der er ikke tale om, at én substans er i en anden, men at de bliver til et og samme, de sameksisterer.

Madeleinekage-scenen er det, der bringer os ud af scenen med det udeblevne godnatkys, som indtil da er den eneste minde, jeg har fra sin barndoms somre i Combray, og som tvangsmæssigt udspiller sig i hans erindring igen og igen "som om Combray kun havde bestået af to etager forbundet med en smal trappe, og som om klokken aldrig havde været andet end syv om aftenen" (Proust 1: 63). Kagescenens erindringsåbenbaring udvider barndommens horisont fra denne smalle scenografi til "hele Combray og dens omegn"; med fortællerens egen metafor stiger landskabets huse og mennesker og kirker op af hans tekop som japanske papirfigurer, der folder sig ud. (68)

Men samtidig med, at Madeleinekage-scenen bringer fortællingen ud af godnatkys-scenen og videre, gentager den også dens tematik og kore-

ografi: I begge tilfælde handler det om oralt at indoptage noget, som mor giver, om det er kys eller kage. Begge scener er nadverscener og kredser om et spørgsmål, der er på spil også i nadveren: Kan det lykkes at gøre noget fjernt eller fraværende (om det er Mor, Gud eller fortiden) nærværende gennem en sanseoplevelse, helt specifikt en oral sanseoplevelse ...?

Hvis vi springer helt frem til den anden ende af *La recherche*, det sidste bind, finder vi en erindringsåbenbarende sansning, der ligesom madeleine-kage-scenen er af oral karakter: jeget, nu en aldrende mand, er til selskab i Guermantes-palæet og tørrer sig om munden med en stofserviet. Følelsen af stivet stof mod mundvig kaster ham fluks tilbage til restauranten på badhotellet i Balbec, hvor han tilbragte sin ungdoms somre:

Den serviet jeg havde taget for at tørre mig om munden, havde præcis den samme hårdhed og stivhed som den jeg havde haft så stort besvær med at tørre mig med foran vinduet den første dag i Balbec, og nu, foran de store bogskabe i monsieur og madame de Guermantes' palæ, rettede den alle sine knæk og folder ud og bredte et grønt og blåt havs fjerpragt, der var som en påfuglehale. (Proust 13: 9)

Der er to ting, der forbinder madeleinekagens og serviettens åbenbaring: det orale og udfoldningen. Ved den orale indoptagelse af den te-udblødte madeleinekage folder Combray sig ud af tekoppen som japanske papirkreationer. Ved den orale kontakt med stofservietten folder havets blå og grønne pragt sig ud af servietten som en påfuglehale. Efter servietscenen giver fortælleren sig til at filosofere over, hvad det er, der er på færde i disse sansebårne erindringsåbenbaringer:

Så snart en lyd eller en lugt man førhen har hørt eller mærket, høres eller mærkes på ny – på én gang i nutiden og i fortiden, således at de er virkelige uden at være nærværende, og ideale uden at være abstrakte – frigøres tingenes permanente og sædvanligvis skjulte essens, og ens sande jeg, som i lang tid lod til at være dødt uden trods alt helt at være det, vågner og liver op ved indoptagelsen af denne himmelske næring, som det da får bragt. [...] Man forstår at ordet "død" ikke giver mening for dette menneske; det befinder sig uden for tiden, så hvordan skulle det kunne frygte noget fremtiden bringer? (Proust 13: 14-15)

Her er der igen fuldt knald på nadver-metaforen: den erindringsåbenbarende sansning beskrives som intet mindre end en "himmelsk næring", man får bragt, med intet mindre end en genopstandelse til følge: "det sande jeg, som



i lang tid lod til at være dødt [...] vågner og liver op". Både her og i madeleinekage-episoden handler åbenbaringen også, ligesom nadverens frelse, om at befries fra døden (ordet "død" giver ikke mening for det menneske der har modtaget "den himmelske næring") Nadverens sansekongretisering af det ideale og fraværende (Jesus) bliver hos Proust til sansningens åbenbaring af tidligere sansninger, som er "virkelige uden at være nærværende, og ideale uden at være abstrakte".

Proust finder ikke materialiseringen af idealiteten, det betegnedes nærvær i tegnet, ophævelsen af dødeligheden samme sted som kristendommen. Det vil sige: han finder ikke transcendenten i den kristne (eller nogen anden) Gud; han finder den i den åbning af tiden, som resonansen mellem en aktuel og en fortidig sansning skaber. Ikke desto mindre er nadveren et genkommende og bærende topos i hans romanværk; man kan måske endda spørge, om madeleinekage-episoden overhovedet ville være blevet til, hvis ikke den i så høj grad var en forskudt gentagelse, ikke bare af barndommens smagsoplevelse, men også af det besynderlige kristne sakramente, der lader os associere oral indoptagelse med frelse og guddommeligt nærvær.

Den orale indoptagelse, der gør noget fraværende sanseligt nærværende, er ikke bare en erfaring, som *La Recherche* handler om; det er også en erfaring, som værket læser gør sig. Mod slutningen af sit store romanværk tøver Proust med at kalde det for en katedral (Proust 13: 257), men har dermed leveret en siden ofte citeret metafor, som man kan fristes til at udvide: Værket er en katedral, hvor vi som læsere går ind og modtager nadveren, lader vores munde fylde af ord, der som madeleinekager stimulerer vores sanser og fremkalder suggestive billeder.

## CELAN

Fra Prousts forskydning af nadverens frelse til erindringens forløsning skal vi til et digterisk værk, hvor frelse og forløsning synes afblæst, og nadvermotivet tilsyneladende vendes vrængende på hovedet. Med god ret, kan man mene, når digteren er kz-overleveren Paul Celan, og tiden er efter nazismens jødedrab, som synes at kræve en omstyrtning af alle grundfæstede værdier og ritualer i en kultur, der har kunnet udarte til systematiseret masse mord.

I digtet "Tenebrae" påkalder Celan nadverens topos i en konsekvent omvendning af relationen mellem Gud og menneske og en radikaliserende ophævelse af skellet mellem tegn og betegnet. Hos Celan er det Gud, der trænger til trøst og menneskets nærvær. Hos Celan ER nadvervinen blod, og menneskets krop er både gudens, dyrets og brødet.

*Tenebrae*

Nah sind wir, Herr,  
nahe und greifbar.

Gegriffen schon, Herr,  
ineinander verkrallt, als wär  
der Leib eines jeden von uns  
dein Leib, Herr.

Bete, Herr,  
bete zu uns,  
wir sind nah.

Windschief gingen wir hin,  
gingen wir hin, uns zu bücken  
nach Mulde und Maar.

Zur Tränke gingen wir, Herr.

Es war Blut, es war,  
was du vergossen, Herr.

Es glänzte.

Es warf uns dein Bild in die Augen, Herr.  
Augen und Mund stehn so offen und leer, Herr.  
Wir haben getrunken, Herr.  
Das Blut und das Bild, das im Blut war, Herr.

Bete, Herr.  
Wir sind nah. (Celan 97)

Nær er vi, Herre  
Nær og til at gribe

**201** LILIAN MUNK RÖSING  
KØD, BLOD OG ORD

Allerede grebet, Herre,  
viklet ind i hinanden, som var  
ethvert af vore legemer  
dit legeme, Herre

Bed, Herre,  
bed til os,  
vi er nær

Vindskæve gik vi hen,  
gik vi hen for at bukke os  
efter muld og marsk

til truget gik vi, Herre

Det var blod, det var,  
hvad du havde udgydt, Herre

Det skinnede

Det kastede os dit billede i øjnene, Herre

Øjne og mund står så åbne og tomme, Herre  
Vi har drukket det, Herre  
Blodet og billedet som var i blodet, Herre.

Bed, Herre.  
Vi er nær.

Omvendingen af forholdet mellem menneskene ("vi") og Gud statueres fra digtets start. Det er ikke, som i nadveren, Gud, der er nær og til at gribe for menneskene (digtets "vi"), det er menneskene, der erklærer sig nære og til at gribe for Gud. Nadvergængernes legeme får den funktion, som brødet plejer at have; det er ikke brødet, der er Vorherres legeme, men hver af kroppene i nadvergængernes sammenfiltrede legeme. Omvendingen drives til det yderste, da bønnens retning omvendes; Herren opfordres til at bede til "os", og det indledende vers "Nah sind wir" gentages, men nu med en omvendt ordstilling: "Wir sind nah", som også bliver digtets allersidste ord. På den måde er hele digtet indrammet af kiasmen: "Nær er vi - Vi er nær". Den kiastiske omvending mimer på det formelle syntaktiske plan

den omvendingsfigur, som også tematisk er digtets bærende. Kiasmen eksemplificerer eller inkarnerer omvendingen.

Man kan dog spørge, om omvendingen af forholdet mellem Gud og menneske ikke er en radikaliserings eller videreførelse af den inkarnation, som ligger til grund for nadveren. Er det ikke den radikale konsekvens af Guds bliven-menneske, at nu har han brug for at bede og brug for et trøstende nærvær? På lignende vis kan sammenfiltringen af legeme (Guds, menneskets, brødets) betragtes som en radikaliserings af den uskelnelighed mellem Gud, menneskekrop og hostie, som er Luthers pointe: der er ingen forskel, dette ER Guds legeme, Gud i legemlig form.

I fjerde strofe blander sig en mere episk eller erindrende tone i digtets overordnet anrørende form. Med verbet "gingen" ("gik") knyttes der handling og bevægelse til digtets "vi", som her synes at overskride en menneskelig form og blive til træ og dyr. At være vindskæv og bukke sig mod muld og marsk lyder som noget, træer gør, at gå til drikkestedet ("zur Tränke") lyder som noget, dyr gør. Nadverens transformationer formerer sig: Gud bliver til brød bliver til menneske bliver til træ bliver til dyr. Med bevægelsen ned mod "Mulde und Maar" (muld og marsk) kommer vi dybt ned i materien, samtidig med at bogstavets materialitet gør sig gældende: M'erne i Mulde og Maar. Nedsænkningen i materialiteten er samtidig en mime, af hvad Jesus gjorde: sank dybt ned i materien, fornedrede sig.

Billedet af dyret, der føres til drikkestedet, overlejres med de næste vers blitzagtigt af to andre billeder: mennesket, der går til nadvers (for at drikke Guds blod), og Gud, der føres til skafottet (for at udgyde sit blod). Som dyr, der føres til drikkestedet, føres menneskene til Herrens udgydte blod, der skinner som noget kostbart. Og blodets blanke flade kaster Guds billede tilbage.

Spørgsmålet om, hvordan nadverinen repræsenterer (eller er) blodet, er her vredet til et spørgsmål om, hvordan blodet repræsenterer Gud. Digtets forslag til et svar er højst originalt: I blodets spejlblanke flade dukker Herrens billede op. For så vidt som billedet er et spejlbillede. Et billede af Gud som menneske, af mennesket som Gud. Digtets fænomener lader sig måske bedst beskrive med komposita, altså med den figur, der var Luthers stilistiske "løsning" på forholdet mellem vin og blod ("blodvin"): gudmenneske, gudmenneskekrop, træmenneskedyr, blodspejl.

Hvis vi (på trods af Luther) betragter nadvervinen som et billedled, der har blodet som sit sagled, sker der hos Celan det, at billedledet forsvinder: ved denne nadver serveres ikke vin, der skal symbolisere blod, der serveres blod. Vi går direkte til materien. Mellem blodet og Gud hersker dog stadig et repræsentationsforhold, blodet bærer Guds billede, men ikke som metafor, snarere som medium for et aftryk, lidt ligesom Veronikas svededug, der bærer aftrykket af Jesu svedige, blodige ansigt. Et mere materielt tegn end metaforen; et tegn, hvor det repræsenterede er materielt til stede i tegnet selv. I denne forvrængning af nadveren gør sig dog stadig nadverens semiotiske dynamik gældende: at det betegnede kommer materielt til stede i tegnet. Celans digt kan læses som en radikalisering af denne materialisering. En radikalisering, der kan ligne en negation af transcendensen, af Gud. Gud er død, det får vi i hvert fald indtryk af, når Guds billede i blodspejlet beskrives nærmere, med åbne og tomme øjne og mund. De organer, der skulle være fulde af blik og tale, står åbne og tomme. Som Jesu grav. Hvis det, vi indoptager, er billedet af en død Gud eller os selv som døde, er det svært at få øje på nogen frelse i dette sakramente. Den trefoldige, epiforiske gentagelse af ordet "Herr" kann også virke som en tømning. I intensiveringen af anråbet bliver det næsten til en vrængen: "Nå, Herre – okay, Herre – hvad så, Herre..." Herefter følger digtets afsluttende, gentagende anråb:

Bete, Herr.

Wir sind nah.

Vi kan læse dette med den vrængende tone for øre, og så bliver det næsten en trussel: bed for dit liv, Herre, nu kommer vi snart og slår dig helt ihjel. Men vi kan lige så vel læse det, som om mennesket nu henvender sig til den ofrede og forladte gud på samme trøstende måde, som Gud skulle henvende sig til mennesket på.

Vi ved, at Celan skriver som kz-overlever og på vegne af de døde, så når vi hører om blodsudgydelse, tomme øjenhuler og åbne munde, ser vi for os også ofrene for Shoah. Fra den vinkel kan hele digtet læses, eller høres, som ofrenes spørgelsesstemmer, der mere eller mindre anklagende henvender sig til den Gud, som ikke kunne hjælpe dem. Således fremstår omvendingerne og forvrængningerne af nadvermotivet som en vrængende

afskedigelse af den frelse og forløsning, som nadveren ifølge kristendommen indvier mennesket til.

Men digtet kan lige så vel læses som en videreførelse eller radikalisering af den dynamik, de figurer og den tematik, der er indlejret i selve nadverens topos: Det kiastiske forhold mellem Gud og menneske, Guds kærlighed til menneskene, komposita, Guds død. Og først og sidst tegnets materialisering, en ikke-psykotisk kortslutning af forholdet mellem tegn og betegnet, billedled og sagled.

Det er bemærkelsesværdigt, at digtets måske mest fortvivlende billede – gudmenneskets tomme, åbne mund og øjenhuler tegnet i blod – samtidig rummer en reference til opstandelsen fra døden. De mest negerende ord, ”åben og tom“, refererer samtidig til det sted, hvor døden blev overvundet. Sansorganerne står åbne og tomme som Jesu grav. Måske parate til at fyldes med helt nye billeder og helt nyt sprog. Som Celans digt fylder os med blodbilledet, træmenneskedyret og en omvendt bøn.

Hvis Celan både omstyrter og redder nadverens topos i sin kamp for at finde et sprog efter Shoah, bliver Elfriede Jelinek ført ind i nadvermotivet i sin utrættelige profanering af alt, hvad der er helligt for den østrigske kultur. Samtidig indgår i selve Jelineks profaneringsbestræbelse en materialisering af det åndelige og abstrakte, som ikke er uden slægtskab med nadverens dynamik. Det skal jeg i det følgende forsøge at vise gennem analyse af en passage fra romanen *Die Klavierspielerin*, hvor nadverens motiv melder sig på en søndagsudflugt i bil.

## JELINEK

*Die Klavierspielerin* fortæller, i Jelineks karakteristiske montage af kulturens sprogbrokker, historien om den 35-årige Erika Kohut, der med sin beherskelse af den klassiske musik og sin stilling som lærerinde på konservatoriet i Wien kan siges at repræsentere det ypperste af den europæiske kulturarv, men denne kulturarv er gennemsyret af en vold og perversion, der ikke mindst kommer til udtryk i den hjemmeboende Erikas incestuøse forhold til sin mor og masochistiske forhold til en ung, mandlig elev.

En af Jelineks karakteristiske stilfigurer er syllepsen; en trope, hvor det samme ord både kan referere til noget abstrakt eller overført og noget

konkret, ofte med komisk effekt. Som i talemåden "Alting har en ende, en pølse har to", hvor "ende" både refererer til den abstrakte tid og til den meget konkrete pølse.

Netop denne talemåde, om enden og pølsen, indflettes i en passage fra *Die Klavierspielerin* (Jelinek 114-116) hvor damerne Kohut – Erika og hendes mor – lige har afleveret faderen på et psykiatrisk hospital uden for Wien og nu er på vej hjem i bil. Det er søndag, hvilket teksten gentagne gange betoner. Chauffør for damerne er den slagter, de plejer at handle hos, og det giver anledning til snak om pølser og andre kødvarer.

Vi hører, at slagteren trøster damerne med "omhyggeligt udsøgte ord" og "udvalgte sætninger": "Slagteren taler som om det handler om udvalget mellem fileten og rumpsteak". Ord, der normalt ville bruges om slagterens varer, bruges her om ord: udsøgt og udvalgt. Ord behandles som kød, ord bliver til kød. Ikke mindst i den metafor, hvormed damernes ordgyderier beskrives: Damerne udgyder "endnu dampende indvolde", der efter "fagmandens" vurdering højst egner sig til kattermad.

Det abstrakte konkretiseres, materialiseres, det er syllepsens logik, og den fortsætter i almene talemåder, som udsigelsesmæssigt svæver tvetydigt mellem at være udsagn på fortællerens og karakterernes niveau: "Forgæves er kun døden, og den koster livet. Og alting har en ende, kun pølsen har to." Så abstrakte størrelser som døden og livet håndteres sprogligt som slagtervarer.

Kødets motiv drives til det yderste, og blodets motiv blander sig, da slagteren, med en for Jelinek karakteristisk perifrasis, kaldes "manden med det blodige håndværk." Syllepsens logik, materialiseringen af det abstrakte, er en grundtematik i nadveren; mod passagens slutning melder nadverens topos sig, og da netop gennem en sylleptik:

Slagteren siger at bilkørsel for længst er gået ham i kødet og blodet. Heroverfor har de kvindelige K'er ikke andet at sætte end deres eget kød og blod, som de nødt vil udgyde.

"Kødet og blodet" har her mindst to konkrete og mindst tre overførte betydninger. Konkret refererer det stadig til slagtervarerne, men også til damernes konkrete (og dødelige) legemer. Overført er det den døde metafor, at noget er gået en i kødet og blodet, samt "kød og blod" som metafor for

familie (det er netop deres eget kød og blod, faderen, som damerne K lige har afleveret på hospitalet). Den tredje overførte betydning melder sig i kraft af verbet "udgyde" (tysk: vergiessen), for nok vil damerne ikke udgyde deres blod, men eftersom det er søndag, ved vi, at der en anden, der gør det; søndag efter søndag udgyder Jesus sit blod i kirken.

Vi får at vide, at slagteren "taler sit normale forretningsprog, selvom det er søndag i dag, fritidssprogets dag". Men med blodsudgydelsens motiv melder søndagssproget sig, ikke som fritidssprog, men som nadversprog. I den gakkede bilsnak om kød og blod tales der på én gang slagtersprog og søndagssprog. Det profane og det åndelige, det materielle og det abstrakte, det konkrete og det overførte eksponeres oven i hinanden, med syllepsen som stilistisk emblem. Passagen slutter med endnu en syllepsi: "Et stykke af dem er blevet tilbage i anstalten i Beulenbach. Hvilket særlige stykke var det? spørger fagmanden." Den abstrakte trope "et stykke af dem", hvormed damerne vil betegne deres inderlige forbundethed med den psykiatrisk in-ternerede far, bliver for slagterens materialistiske perspektiv til et konkret kropsstykke. Slagtersproget, der gør alt til slagtervarer, er måske brutalt, men samtidig blot en afsløring af den brutale sandhed om menneskekrop-pes dødelighed og deportering, som damerne Kohut forsøger at pynte på med idealiserende retorik.

Jelineks forkærlighed for syllepsen er knyttet til hendes konsekvente profaneringsbestræbelse; i hendes prosa skal alt det, som den europæiske kultur har ophøjet til noget ideelt og åndeligt (kunsten, kærligheden, kristendommen), trækkes ned i sølet. Det gælder også inkarnationens og nadverens kød og blod, der skal køres gennem slagtersprogets hakkemaskine. Men samtidig er selve materialiseringen af det ophøjede, kødeliggørelsen af ordet, det, der er på færde i inkarnationen og nadveren. Her er vinen blodet, og blodet er Gud, i et miskmask eller en dobbelteksponering, der ikke står tilbage for Jelineks sylleptiske logik.

#### BJØRN RASMUSSEN

Den aktuelle danske litteratur er i høj grad præget af en materialiseringsbestræbelse, et ønske om at gøre kroppen nærværende i skriften. En af de fremmeste eksponenter for denne tendens er Bjørn Rasmussen. I hans



roman *Huden er det elastiske hylster der omgiver hele legemet* flyder det med organer og kropsvæsker. Motivisk kropsliggøres skriften som tatoveringer og cutting, der ridser tegn og bogstaver i huden. Det talte sprog fremstilles som en oralt udgydt materie. Med denne legemliggørelse af ordet skriver teksten sig lige lukt ind i nadvermotivet.

*Huden er det elastiske hylster der omgiver hele legemet* er i kort begreb jeg-fortællerens tilbageskuende beretning om sin store kærlighed: Ride-læreren, som han i en ung alder havde et homoerotisk, sadomasochistisk forhold til (jeg beklager de reduktive prædikater, som er fjernt fra romanens eget sprog). Her skal vi opleve jeg-fortælleren som stor dreng til sin mors hunds begravelse (!), der udarter til en nadver-scene, med dels ridelæreren, dels jeget selv i rollen som Jesus:

Moderen er indhyllet i sort og slør, hun holder en lang tale, *hendes kolde røst* understøttes af træernes brusen, hun citerer Blixen, Brorson, brødrene serverer æggepunch i røgfarvede glas. Senere samles gæsterne omkring langbordet; hvide lys i syvarmede stager, sølvbestik, stofservietterne fra Argentina. Der serveres stegte dueunger, fasan, dådyr og røget kalkun, det bugner af kød i røde, brune, grå nuancer, og på det brede bords midte står glaskisten med den afdøde lilles hvidlige, blå kød. Under desserten, portvin, solbær og citronfromage, rejser ridelæreren sig.

*Se ham.*

*Det er ham, jeg elsker.*

Jeg vil så gerne beskrive hans fysik, de mørke øjne, det markante kæbeparti, men pludselig ser han så fremmed ud *her fra kisten*, så mager, er det glasset, forvrænger det ikke hans statur.

Han banker sin sølvske mod desserttallerknen, to gange, tre gange, udfolder et maskinskrevet stykke papir, og er det ikke, som om han skrumper, i takt med at ordene kommer ud af hans mund, er det ikke, som om ordene indfolder hans før så langstrakte legeme i en knude, han græder dem næsten:

Jeg vil have en mand at elske / en mandag at tage sko på / en sukkerknald til min hingst // Kan du huske, hvordan vi i fjor / spandt vore næver sammen / til en troldsort, et embede // Din tatoverede skulder / var det modsatte / af angst. (Ramussen 58-59; mine kursiveringer)

Han, som rejser sig og holder tale, er ridelæreren. I kraft af de evangeli-ske referencer fremstilles han som selveste Jesus Kristus: "Se ham"! (Ecce homo), men også som disciplen Johannes, "ham som Jesus elskede" (Joh. 20 v.2). Med præsentationen "Det er ham, jeg elsker" gør jeget sig selv til den elskende Jesus. Rent dramaturgisk er scenen en nadver-scene: en sørgende

forsamling om et bord; midt på bordet den afdødes kød ("Dette er mit kød"); Den ene mand ("ecce homo"), som rejser sig og taler. Jesus-rollen indtages både af "ham" og jeget; som "ecce homo" er det "ham", der er Jesus; som elskende og i sin identifikation med det afdøde kød ("her fra kisten") er det jeget. "Portvin og citronfromage" bliver scenens version af vin og brød. Mandens tale beskrives i høj grad som en materialisering, en legemliggørelse af ordene: "er det ikke, som om han skrumper, i takt med at ordene kommer ud af hans mund, er det ikke, som om ordene indfolder hans før så langstrakte legeme i en knude, han græder dem næsten". Han afgiver ord, som var de kropsmasse; ordene bliver genstande med fysisk effekt på legemet og tårer, der kan grædes. Også i beskrivelsen af moderens røst som "kold" og beslægtet med træernes brusen foregår der en metaforisk materialisering af det talte sprog, og med den tatoverede skulder (i mandens tale) melder sig et billede af legemliggjort skrift.

Så vidt det, der foregår på scenens dramaturgiske og motiviske plan. I scenens sproglige udformning foregår der i høj grad også en materialisering eller legemliggørelse af ordet. Tekstens fremdrift bæres af allitterationer: Brusen, Blixen, Brorson, brødrene; stager, stofserviet, stegte; dådyr og dueunger. I ridelærerens tale er det også et rent materielt bogstavfællesskab, der bringer os fra "mand" til "mandag".

Tatoveringens motiv i ridelærerens tale knytter an til den cutting, som er et gennemgående motiv i romanen; jeg'et ridser tegn i sig selv, og denne aktivitet forbindes eksplicit med Jesu stigmata: "Religiøse mennesker verden over påfører sig selv dybe sår i håndflader og fødder i identifikation med Jesu lidelser." (Rasmussen 77) Et sted er det ridelærerens navn, som jeg'et ridser i sin hud, og det afføder denne sætning:

Her står han og bløder

Sætningen er nærmest et kippebillede mellem skriftmaterialitetens pege på sig selv og dens pege på sin reference: "står" kan både betyde, at navnet står der, og at han selv står der, kommer materielt til stede. Dermed peger sætningen ikke mindst på den, der står og bløder midt i vores kultur, og hvis blod fra ét perspektiv er den fraværende reference, fra et andet den nærværende substans, i nadverens altervin.

Bjørn Rasmussen er en af de forfattere, der aktuelt bedriver en skrift, der i lige så høj grad bæres af ordenes materialitet som af deres reference. Jeg vil vove at påstå, at det er derfor han havner i nadver-motivet; fordi dét i vor kultur er en slags prototype for ordets materialisering eller legemliggørelse.

\*

Trods store forskelle har de i denne artikel behandlede forfattere det til fælles, at de udforsker sprogets materielle side, og jeg vil vove den tese, at hvis litteraturen kaster sig ud i en sådan udforskning, vil nadverens topos med stor sandsynlighed melde sig, fordi det i vor kultur er en slags grundskabelon for refleksionen over forholdet mellem kød og ord, mellem tekstens egen verbale, nærværende materialitet og dens henvisning til noget immaterielt eller fraværende. Det litterære sprog rummer en bestræbelse, der kan ligne nadverens, på at gøre det, som tegnene, ordene, sætningerne henviser til, til noget, der kommer sanseligt til stede i teksten, bliver til at tage og føle på – eller smage, lugte, høre. Selv de tekster, der fortvivlet eller vrængende vender den kristne kulturarv på hovedet (Celans konkretisering af blodsudgydelsen og omvendning af forholdet mellem Gud og menneske; Jelineks profanering af alt hvad der er helligt) indskriver sig netop gennem denne manøvre i nadverens topos og inkarnationens skandaløse kropsliggørelse af den højeste idé.

Lilian Munk Rösing (f.1967), ph.d. og lektor i litteraturvidenskab, Københavns Universitet, kritiker ved dagbladet Politiken. Seneste bog: *Pixar with Lacan. The Hysteric's Guide to Animation* (2016).

## FLESH, BLOOD, AND WORD

The Eucharist as literary motif

The motif of the Eucharist seems, in different permutations, to persist in Western literature even in modern, secular times. This paper argues that the motif persists because it implies a discussion that is also central to literature: What is the relation between signifier and signified, vehicle

and tenor – bread and body, wine and blood? Is it possible for the immaterial signified to become present in the materiality of the signifier? In his writings on the Eucharist Martin Luther insists that bread and wine do not represent the body and blood of Christ, they are his body and blood, because Christ has diffused into the world. The Eucharist implies the idea of the material presence of that which would in other cases be the absent signified of the signifier. This may be the reason why the Eucharist is a recurring metaphor in Marcel Proust, in his striving to make of his novel a cathedral where the reader receives the Eucharist wafer, like the madeleine cake that makes the past sensually present and possible to orally consume. The paper analyzes examples of the Eucharist motif from Proust, Paul Celan, Elfriede Jelinek, and the Danish contemporary author Bjørn Rasmussen, arguing the Eucharist to appear in texts that have a special interest in the way that the signified can or cannot be present in the material signifier, even when those texts are skeptical or critical towards the Christian discourse.

#### KEYWORDS

- DA: Nadver, inkarnation, tegnets materialitet, Martin Luther, Marcel Proust, Elfriede Jelinek, Bjørn Rasmussen
- EN: Eucharist, incarnation, materiality of the signifier, Martin Luther, Marcel Proust, Elfriede Jelinek, Bjørn Rasmussen

#### LITTERATUR

- Celan, Paul. *Die Gedichte*. Herausgegeben von Barbara Wiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2005.
- Hörisch, Jochen. "Dichtung als Eucharistie". In Herbert (Hrsg). *Invaliden des Apoll: Motive und Mythen des Dichterleids*. München: Fink, 1982.
- Jelinek, Elfriede. *Die Klavierspielerin*. Reinbek: rororo, 1986.
- Jørgensen, Steen Bille og Ægidius, Adam (ed.). *Fransk stilistik*. Aarhus: Aarhus Universitetsforlag, 2012.
- Kittang, Atle og Aarseth, Asbjørn. "Motiv og tema". In *Lyriske strukturer*. Oslo: Universitetsforlaget, 1968.
- Luther, Martin. *Vom Abendmahl Christi. Bekenntnis*. Herausgegeben von Hans-Ulrich Delius. Studienausgabe Bd. 4. Berlin: Evangelische Verlagsanstalt, 1986.
- Proust, Marcel. *På sporet af den tabte tid 1: Swanns verden*. På dansk ved Else Henneberg Petersen. København: Multivers, 2006.

**211** LILIAN MUNK RÖSING  
KØD, BLØD OG ORD

Proust, Marcel. *På sporet af den tabte tid 13: Den genfundne tid*. På dansk ved Niels Lyngsø. København: Multivers, 2014.

Rasmussen, Bjørn. *Huden er det elastiske hylster der omgiver hele legemet*. København: Gyldendal, 2011.

