

KUNSTENS ENDE - ENDENS KUNST

LESNINGER AV TEKSTER AV PAUL CELAN

Masteroppgave i allmenn litteraturvitenskap

Peter Svare Valeur

**Institutt for litteratur, språk og områdestudier
Universitetet i Oslo**

Veileder: Prof. dr. Arne Melberg

Høsten 2007

SAMMENDRAG

Denne oppgaven har undersøkt ende-figurer og ende-tematikk i den tyske lyrikeren Paul Celans diktning. Gjennomgangsmotiv har vært Hegel berømte diktum om at den sanne kunsten er forgangen og at den moderne kunsten (i Hegels terminologi den "romantiske") har mistet tilgangen til sannheten og snarere blitt fremmedgjort for seg selv. Celans diktning viser en høy grad av fremmedgjorthet. Med et heterogent billedtilfang og et oppbrudt, komprimert språk er Celans diktning iscenesettelser av dette dilemmaet om kunstens splittelse, fremvisninger av bruddet mellom kunst-karakter og selv-refleksjon. Hans dikt har ingen harmonisert form og de slår istykker det skjønne skinnet som tidligere lyrikk hadde. Celans dikt er fremstillinger av ende-figurer i form av brudd, pauser, vendinger og forstumming. Denne diktningen preges og skapes på en ekstrem måte av selv-problematisering og refleksjonen over språket og lyrikkens stilling i en verden etter Holocaust. Jeg har behandlet motiver og temaer som kunstens ende, lyrikkens ende, språkets ende, døden, apokalypsen, u-topien. Tekster som har blitt undersøkt er Celans "Meridian"-tale, diktet "DIE MANTIS", diktet "DEIN MÄHNEN-ECHO", diktet "Wanderstaude" og til slutt diktet "DAS NICHTS".

Men i måten Celans diktning stiller spørsmål til seg selv, viser den også at i kunsten ligger noe på den andre siden av enden og det negative. Diktene holder opp noe Celan i "Meridian"-tallen kaller "det kommende". Et annet sted sier han at diktet er en vending ("Umkehr"). Flere av Celans dikt tømmer seg dermed ikke i beskrivelsen av gru og fragmenterthet. De åpner for at det også finnes noe hinsides dette, noe fremmed, noe annet. Dette er trolig av u-topisk karakter, som Celan sier, og kan kun forbli en mulighet.

From Blank to Blank
A Threadless Way
I pushed Mechanic feet -
To stop - or perish - or advance -
Alike indifferent -

If end I gained
It ends beyond
Indefinite disclosed -
I shut my eyes - and groped as well
'Twas lighter - to be Blind -

Emily Dickinson¹

¹ Nr. 761, i *The Complete Poems of Emily Dickinson*, ed. Thomas H. Johnson, N.Y, Boston, 1961, 3.

INNHold

Forord	5
I. Innledning: Celan og kunstens ende	6
Oppgavens prosjekt	
Teoretisk bakgrunn og metodiske overveininger	
Paul Celan – kjennetegn på hans diktning	
Endens formbegrep i moderne litteraturteori	
Om tekstutvalget	
På terskelen	
II. ”Es lebe der König!” - Lucile og diktningen i Celans tale ”Der Meridian”	23
Spørsmålet om enden	
Sitatet	
Sitatet og Luciles ”Gegenwort”	
Konklusjon	
III. ”Mut”: Mutilasjon og mutering, - en lesning av ”DIE MANTIS”	39
I nakken av ordet	
Drapet på morsmålet	
Vandring: muterende ord og meninger	
Konklusjon	
IV. Endens ekko, - om vitnesbyrd i Celans dikt ”DEIN MÄHNEN-ECHO”	56
Ekko: diktets <i>Unterwegssein</i>	
Vitnesbyrd	
Vitnesbyrd om Auschwitz?	
Konklusjon	
V. Sangenes ødeleggelse, - apokalyptisk tale i ”Wanderstaude”	71
Moses og apokalypsen	
Diktens destruksjon: ”wenn einer, der die Gesänge zerschlug“	
Lyrikk hinsides ødeleggelsen?	
Konklusjon	
VI. Det uskilte, - Celans dikt ”DAS NICHTS”	83
Navn og intet	
Ende og ”Umkehr”	
Samling og uskilthet: eskatologisk topografi	
Konklusjon	
VII. Konklusjon: ”Der Akut des Heutigen”	98
VIII. Bibliografi	
APPENDIKS	

FORORD

Denne masteroppgaven har tatt tid. Det har sine naturlige årsaker i at jeg begynte masterstudiet med å dra til Paris for å lese fransk litteratur. Etter 18 måneder i Paris dro jeg til Tyskland hvor jeg levde i mange år. Men det var ikke bare dannelsesreisen som tok tid. En rygglidelse krevde mange år med masse slit. Men min veileder, Arne Melberg, mistet aldri helt troen på meg i denne tiden. Jeg takker alle ved Institutt for nordistikk og litteraturvitenskap, som det het den gang, som viste meg tålmodighet.

Mor Ragnhild Svare var mindre tålmodig, men hun satte alt i gang. Det er også lenge siden. Far Herman Valeur står som en fjell bak så mye. En stor takk til dem begge.

Ordentlig i gang med oppgaven kom jeg først i Bergen i november 2006. Min befatning med Celans dikt har imidlertid vart mye lengre.

Jeg takker først og fremst prof. dr. Arne Melberg for sin helt særegne stil som ”handledare”. Med sin generøsitet, lunhet, med leselyst og høye krav, var han den veilederen jeg trengte.

Ellers må jeg nevne Werner Hamacher og hans seminarer i Frankfurt. Om dem kan det bare sies at det var sjellsettende opplevelser.

Jeg takker mine lesere for kommentarer. Først og fremst Arne Melberg; dernest takker jeg Celan-eksperten Ingrid Nielsen, UiB, som leste manuskriptet på slutten. Hennes råd bragte meg på nye spor. Anders Kristian Strand har vært med under hele prosessen. Hans kunnskaper om lyrikk har vært til uvurdelig hjelp, inspirasjon og utfordring.

Samtalen med Anders begynte for mange år siden. Den fortsetter.

Oppgaven dediseres min ryggterapeut i Frankfurt, Susanna fra Wiesbaden, som for lenge siden fikk inn en feilbehandlet ryggpasient, men som lovte at innen 2008 skulle jeg sitte godt igjen. Hun fikk rett. Susanna kan ikke lese dette. Men jeg tenker ofte på henne.

Bergen, høsten 2007

Peter Svare Valeur

I. CELAN OG KUNSTENS ENDE

Innledning

Oppgavens prosjekt

Denne masteroppgaven handler om ende-figurer og ende-problematikk i den tyskspråklige rumenske Paul Celans (1920-1970) forfatterskap. Tekstene jeg vil undersøke er den poetologisk sett viktige "Der Meridian", talen Celan holdt ved utdelingen av Büchner-prisen i Darmstadt i 1960, og fire dikt hentet fra de tre siste diktsamlingene: *Lichtzwang* (1970) og de posthumt utgitte *Schneepart* (1971) og *Zeitgehöft* (1976), den siste diktsamlingen Celan skrev før han druknet seg i Seinen i april 1970.

Hvorfor Celan og enden? I litteraturhistoriske periodiseringer tildeles Celans forfatterskap gjerne plassen som modernismens siste, avsluttende og ekstreme stadium. Timothy Bahtis *Ends of the Lyric. Directions and Consequence in Western Poetry* (1996) begynner kapitlet om Celan med følgende litteraturhistoriske fastslåing: "Paul Celan's poetry stands [...] at the end of Western poetry. [...] Celan's poetry exists as the heir to the entire Western lyric tradition, and it is difficult to imagine a poet more resourceful, more full of resources, in this inheritance."² I samme retning går studien til Ulrich Baer, *Traumadeutung. Die Erfahrung der Moderne bei Charles Baudelaire und Paul Celan* (2000). For Baer representerer Baudelaire og Celan henholdsvis "Anfang und Ende der Moderne".³ Begge disse litteraturhistoriske kvalifiseringene åpner for samme spørsmål: Hva er det som gjør verket til denne tyskspråklige, jødiske poeten (som bodde i Paris fra og med 1948) så forbilledlig at den modernistiske eller lyriske tradisjonen her sies å finne sitt endepunkt? Hva er det i Celans verk som aktualiserer typifiseringen av det som endepunkt? Maurice Blanchot titulerte sitt essay om Celan med et sitat fra Celans dikt "Sprich auch du": "Le dernier à parler"(1972).⁴ Celan taler som den siste. Også her blir enden et formativt prinsipp for forståelsen av Celans diktning. Men hva betyr det? Blanchots karakteristikk kan ikke være begrunnet i en historie-kronologisk modell, for selvsagt har det kommet diktere også etter Celan. Snarere synes Blanchots, Baers

² Timothy Bahti: "Scrolls, Projectiles, and Plunges: Endings, Rejections, and Collections", i *Ends of the Lyric. Directions and Consequence in Western Poetry*, Baltimore 1996, s.180.

³ Ulrich Baer, *Traumadeutung. Die Erfahrung der Moderne bei Charles Baudelaire und Paul Celan*, F.a.M, 2002. Opprinnelig ble denne studien, som kan sies å være svært representativ for store deler av Celan-forskningen med dens vekt på Celan som en jødisk dikter som overlevde Shoah, utgitt på engelsk under tittelen *Remnants of Song. Trauma and the Experience of Modernity in Baudelaire and Celan*, Stanford University Press, 2000.

⁴ "Sprich auch du, / sprich als letzter, / sag deinen Spruch." Alle Celan-sitater er fra utgaven *Gesammelte Werke in fünf Bänden*, (Hrsg. Beda Alleman und Stefan Reichert) F.a. M 1986, hvis ikke noe annet er angitt. Det benyttes følgende sigler: GW for Gesammelte Werke, romertall for bindnummer og arabiske tall for sidenummer. - Blanchots Celan-essay: "Le dernier à parler", opprinnelig utgitt i 1972, finnes opptrykket i *Une voix venue d'ailleurs*, Gallimard, Paris 2002, s. 69-109.

og Bahtis fremstilling av Celan å bero på forbindtligheten av en ende-erfaring som diktene selv eksponerer. En viktig oppgave for de følgende analysene blir å lokalisere de stedene i diktene som handler om og aktualiserer en slik ende-erfaring.

Min oppgave vil således sette fokus på ende-figurasjoner og ende-motiver i Celans dikt. Ende-motivet skal forstås i en videst mulig forstand: Enden kan være det stedet hvor diktet, diktspråket eller versene avbryter seg selv, hvor språkets tale opphører eller suspenderes. Den kan videre hentyde på destruksjonsbevegelser internt i diktene, på diktenes istykkerslåing eller språkets død. Dessuten kan enden peke mot diktets u-topi, en messiansk eller forløst tilstand hinsides det forhåndenværende rommet og den nærværende profane tiden. Endelig er ende-motivet også forbundet med spørsmål knyttet til det å avlegge vitnesbyrd, å sitere, eller å forsamle. Som et overgripende perspektiv på alle de ende-formasjonene som denne oppgaven byr, står imidlertid den filosofi-estetiske og modernistiske ende-konsepsjonen: Endens fenomen står nemlig i forbindelse med den idealistiske filosofen Georg Wilhelm Friedrich Hegels (1770-1831) beryktede tese om "kunstens ende", et saksforhold flere av mine analyser vil ta opp til diskusjon.

Teoretisk bakgrunn og metodiske overveininger

Som et idéhistorisk utgangspunkt for denne oppgaven står altså Hegels tese om "kunstens ende". Hegel skriver på et berømt sted i innledningen til *Vorlesungen über die Ästhetik* (utgitt posthumt i 1835), at tanken og refleksjonen har overgått den skjønne kunsten ("Der Gedanke und die Reflexion hat die schöne Kunst überflügelt."⁵ Kunsten tilhører fortiden, ifølge Hegel.

I sine forelesninger systematiserer Hegel kunsthistorien i tre hovedfaser: Den tidligste, såkalt symbolske kunstfasen (egyptisk kunst); den klassiske (den greske antikkens kunst) og den romantiske (som Hegel lar spenne helt tilbake til middelalderen og frem til sin egen tid). Selv om det er store forskjeller mellom kunstens fremtoning i hver av disse fasene, har de en ting felles: Kunsten er til alle tider bestemt av en sanselig form. Hegel mener at kunstens sannhetskarakter og evne til å fremme erkjennelsen er begrunnet nettopp i det sanselige ved den, i dens skjønnhet; kunsten kjennetegnes ved en "sinnliches Scheinen der Idee".⁶ I den romantiske kunst-epoken opphører imidlertid kunstens nødvendige sanselige aspekt å inneha

⁵ Sitatet lyder i sin helhet: "Dagegen gibt es eine tiefere Fassung der Wahrheit, in welcher sie nicht mehr dem Sinnlichen so verwandt und freundlich ist, um von diesem Material in angemessener Weise aufgenommen und ausgedrückt werden zu können. Von solcher Art ist die christliche Auffassung der Wahrheit, und vor allem erscheint der Geist unserer heutigen Welt, oder näher unserer Religion und unserer Vernunftbildung als über die Stufe hinaus, auf welcher die Kunst die höchste Weise ausmacht, sich des Absoluten bewußt zu sein. Die eigentümliche Art der Kunstproduktion und ihrer Werke füllt unser höchstes Bedürfnis nicht mehr aus; wir sind darüber hinaus, Werke der Kunst göttlich verehren und sie anbeten zu können; der Eindruck, den sie machen, ist besonnenerer Art, und was durch sie in uns erregt wird, bedarf noch eines höheren Prüfsteins und anderweitiger Bewährung. Der Gedanke und die Reflexion hat die schöne Kunst überflügelt.", i *Vorlesungen über die Ästhetik I* (Hrsg. E. Moldenhauer/ K. M. Michel), F.a.M. 1986, s. 24.

⁶ Hegel, *op.cit.*151

en dypere forbindelse til det Hegel kaller åndens sannhet. I og med kristendommen oppstår en innadvendthet og nedvurdering av det sanselige og jordiske, hevder han. Derfor er det ikke lenger kunsten med dens konstitutive basis i en "sinnliches Scheinen der Idee" som best er i stand til å formidle sannheten, men de mer åndelige og interioriserte fenomenene: tenkning og religion. Hegels provoserende påstand om at den romantiske kunsten ikke lenger utgjør et privilegert erfarings- og sannhetsmedium, betyr at kunsten verken har et åndelig mandat eller noen legitimitet for sin videre eksistens lenger. Den mister sin epistemologiske og historiske selvfølgelighet, dvs. det tradisjonelle kunstbegrepet som ser kunsten som en *evig* kategori som formidler av dype menneskelige innsikter, av sannheten og av det absolutte, er blitt ugyldig. Kunsten er blitt til et blott etterslep for den menneskelige tankes egen utvikling: "In allen diesen Beziehungen ist und bleibt die Kunst nach der Seite ihrer höchsten Bestimmung für uns ein Vergangenes."⁷

Drøyt hundre år etter Hegels diagnose blir kunstens legitimitet på nytt angrepet. Theodor W. Adornos (1903-1969) berømte påstand fra 1951 lyder at det er barbarisk å skrive dikt etter Auschwitz: "nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch, und das frißt auch die Erkenntnis an, die ausspricht, warum es unmöglich ward, heute Gedichte zu schreiben."⁸ Adornos kritikk ligger i at lyrikken skaper en estetisk nytelse som fornekte og forfalsker den erfaringen som jødeutryddelsens usammenlignbare gru innprenter etterkrigsmenneskene. I motsetning til Hegel vektlegger Adorno kunstens etiske havari. Lyrikken er blitt en fetisj som opprettholder ideologien om en kollektiv menneskelig lykke som en gang for alle er blitt ugyldig. Både hos Hegel og Adorno blir kunsten polemisk fremstilt som et medium som ikke åpner for, men som hindrer adekvat erkjennelse. I Adornos påstand ligger et pek om at moderne lyrikk skrevet etter Auschwitz innebærer en erkjennelsesmessig regresjon som ikke når opp til standarden for den kulturkritiske bevisstheten om åndens tingliggjøring. Den "selbstgenügsame Kontemplation" som Adorno mener at lyrikken representerer, er altså blitt barbarisk.⁹ Lik Hegel suggererer Adorno at kunsten og lyrikken er en åndshistorisk sett forgangen erkjennelsesform, ugyldiggjort av den dialektiske og kritiske tanken.

Paul Celans diktning – som etter en generelt akseptert norm representerer den mest avanserte lyrikken skrevet på tysk etter krigen – responderer på både Hegels og Adornos kritikk av kunstens aktualitet. En slik respons er ikke noe selvsagt: Er kunsten generelt og diktet spesielt forpliktet til å ta høyde for kunst-teoretiske overveininger? I Eva Geulens *Das*

⁷ Hegel, *op.cit.*, 25.

⁸ Theodor W. Adorno: "Kulturkritik und Gesellschaft", i *Prismen, Gesammelte Schriften 10:1* (Hrsg. R. Tiedemann), F.a.M.1997, s.30. I essayet "Engagement" (1962) diskuterer Adorno sin egen spissformulering: Han er ikke villig til å mildne den, sier han. Likevel innrømmer han at det også finnes gode motargumenter mot den. Se "Engagement", i *Noten zur Literatur*, F.a.M. 1981, 422f.

Ende der Kunst. Lesarten eines Gerüchts nach Hegel (2000) studeres Hegels teses innvirkning på den estetiske tenkningen til Nietzsche, Benjamin, Adorno og Heidegger. Det interessante i denne sammenheng er at Geulens avslutningskapittel er viet Hölderlins ode "Stimme des Volks" (1798-1801). Implikasjonen er klar: Også hos Hölderlin, altså i kunsten og diktningen – og ikke bare i estetikken – blir fenomenet "kunstens ende" tematisert og reflektert.¹⁰ Min oppgave kan i en viss forstand sees i forlengelse av Geulens: Jeg vil undersøke den spesifikke indre-kunstneriske fokuseringen på kunstens ende, på kunstens tilkortkommenhet eller apori som finnes i Paul Celans verk. Mitt hovedanliggende er å vise hvordan Celans diktning eksponerer en tenkning rundt kunstens ende. Det er sikkert at Celan hadde lest Hegel – slik han hadde lest Adorno –, og i de teoretiske fragmentene som utgjør en del av dikterens *Nachlaß*, finnes det flere spredte henvisninger til både *Phänomenologie des Geistes* og til *Vorlesungen über die Ästhetik*.¹¹ Likevel er det ikke mitt anliggende å systematisk spore Hegels filosofi i Celans verk. Oppgaven har altså ikke primært en hegelisk ramme.

Denne oppgaven anser at Hegels og Adornos teser fungerer som premiss-leverandører som innreflekteres og tematiseres i Celans verk, og dette betyr at Celans dikt stiller seg innenfor en åndshistorisk tradisjon. Mitt pek på en forbindelse mellom filosofene Hegel og Adorno og dikteren Celan forutsetter at det finnes noe slikt som "poetisk tenkning"¹², at et såkalt "naboskap" (Heidegger) mellom diktning og tenkning er konstitutivt for diktningens vesen, og at diktningen evner å ta opp i seg, reflektere over, og å inngå i kritisk dialog med tenkningen. Poesiens opphav og grunn ligger formodentlig ikke bare i en erfaring av affekt, lidenskap eller smerte, som Herder i en berømt tekst ville ha det til¹³, men også i en undrende og tenkende omgang med virkeligheten, kanskje i en undring som medfører smerte. Den grunnleggende premissen for denne oppgaven er at tenkningen er nedfelt i diktningens vesen.

Her åpnes en mulig inkonsekvens: Hvis Hegels tese om kunstens epistemologiske devaluering aksepteres som treffende, hvilken mening ligger det da i å analysere Celans diktning, siden denne i såfall bare kan være en bekreftelse av sin egen erkjennelsesmessige tilkortkommenhet? Hvilken gevinst ligger det å beskjefte seg med noe hvis gyldighet allerede fra høyeste autoritative hold er trukket i tvil? Her er det viktig å skjelne mellom filosofiens *modus operandi* og kunstens: Celans diktning er ikke en demonstrasjon av riktigheten av

⁹ Adorno, "Kulturkritik und Gesellschaft", s.30.

¹⁰ Jf. Eva Geulen: *Das Ende der Kunst. Lesarten eines Gerüchts nach Hegel*, F.a.M. 2002. En anmeldelse av Eva Geulens bok, pluss Alexander Garcia Düttmanns *Kunstende. Drei ästhetische Studien*, F.a.M.2000, gir jeg i *Norsk Litteraturvitenskapelig Tidsskrift*, Årgang 8, Nr.1, 2005, s. 89-95. Her finnes også et lite, ikke fyllestgjørende kart over tesen om kunstens ende sin stilling i modernistisk kunstdebatt.

¹¹ Se Paul Celan, *Mikrolithen sinds, Steinchen. Die Prosa aus dem Nachlass*, Kritische Ausgabe, Hrsg. B.Wiedemann/ B.Badiou, F.a.M. 2005, og kommentarene, s.384ff,523,575,662.

¹² Slik lyder tittelen til og premissen for Erling Aadlands doktoravhandling "Forundring. Trofasthet." *Poetisk tenkning i Rolf Jacobsens lyrikk*, Oslo 1996, her s.21ff.

¹³ Johann Gottfried Herder, "Fragmente einer Abhandlung über die Ode" (1765), i L.Völker (Hrsg.) *Lyriktheorie*.

filosofens teser, men en form som setter denne tesen på spill og som inkorporerer den i et nettverk av semantiske energier som tenderer mot å undergrave ende-begrepets absolutte gyldighet når det gjelder å definere kunsten. Hvis filosofien kodifiserer kunsten som forgangen og endt, så dekodifiserer kunstens ende-figurer denne kodifiseringen. Celans lyrikk demonstrerer hvordan det filosofiske begrepet om enden, idet det blir overført på eller oppfanget av kunsten, forvandles og gjenspeiles i en pluralitet av ende-suggesjoner og ende-figurasjoner (som i sin tur kan bli defigurerert og stilt spørsmål ved). Likefullt forblir Hegels tese viktig for den. For i denne tesen avhenger kunstens og lyrikkens videre skjebne.¹⁴ Hegels tese kan tilspisses i et grunnleggende og brennende spørsmål: Er kunsten gyldig her og nå? Dette spørsmålet stilles i Celans diktning uopphørlig, - ja, mye av fortvilelsen i hans diktning går tilbake til dette problemet. Hegel så i den romantiske kunstepoken en tiltagende dissosiasjon mellom innhold og form, idé og fremtoning. Gjennom en økende refleksivitet blir kunsten fremmed for seg selv, og Hegel mente at pga. denne desintegrerende bevegelsen ville kunstens universalitet og forbindtlighet måtte lide. Celans diktning tar denne muligheten for at diktningen har blitt ugyldig som sitt utgangspunkt. "La poésie ne s'impose plus, elle s'expose." (GWIII,181) noterer han i 1969, og her ser vi den store oppgaven hans diktning stiller seg. Hos Celan ser vi hvordan kunstens potensielle ugyldighet og krise blir vendt om i et språk som blottstiller seg ("s'expose"), og som gjør krisen til sitt eget fundament og sin impetus. Hos Celan blir kunstens ende til endens store kunst.

Paul Celan - kjennetegn på hans diktning

Celans diktspråk blir til i erfaringen av lyrikkens krise og diktene fremstår som eksponeringen av nettopp denne krisen. I et svar på en forespørsel fra librairie Flinker i 1958 skriver han:

Die deutsche Lyrik geht, glaube ich, andere Wege als die französische. Düstertes im Gedächtnis,

Texte vom Barock bis zur Gegenwart, Stuttgart 2000, 70-76

¹⁴ Det skjebnetunge ved Hegels spørsmål fremgår av Martin Heideggers "Nachwort" til "Der Ursprung des Kunstwerks" (1936): "Allein die Frage bleibt: Ist die Kunst noch eine wesentliche und eine notwendige Weise, in der die für unser geschichtliches Dasein entscheidende Wahrheit geschieht, oder ist die Kunst das nicht mehr? Wenn sie es aber nicht mehr ist, dann bleibt die Frage, warum das so ist. Die Entscheidung über Hegels Satz ist noch nicht gefallen [...]" Martin Heidegger: *Holzwege*, F.a.M.1957, s.67. Heidegger (1889-1976) kjente Celan og satte stor pris på hans lyrikk, og fant seg også i dikterens vanskelige temperament. Den siste gangen de møttes, var i Tübingen mars 1970 hvor Celan leste opp sine siste dikt for noen venner. Etter opplesningen kunne Heidegger sitere flere av diktene utenat. Likevel kom det til en ubehagelig scene: Celan anklaget filosofen for uoppmerksomhet. Da Heidegger forlot selskapet, skal han rystet ha sagt til en venn: "Celan ist krank - heillos". Noen uker senere begikk Celan selvmord. - I Heideggers tenkning har imidlertid ordet "heil-los" en spesiell betydning: "das Heil-lose" er verken "heilbar eller unheilbar", men "eine einzigartige Verweisung ins Heile.", skriver han i "Zur Seinsfrage"(1955), *Wegmarken*, F.a.M.1976, 388. Heidegger så åpenbart Celan som et menneske som, lik Hölderlin, bar i seg noe skjebnetung og betydelig. I et brev til Gerhart Baumann i 1967 skrev han: "Schon lange wünsche ich, Paul Celan kennen zu lernen. Er steht am weitesten vorne und hält sich am meisten zurück.", ord som vitner om den høye rollen Heidegger tildelte ham (Sitert etter Rüdiger Safranski, *Ein Meister aus Deutschland. Heidegger und seine Zeit*, F.a.M.2001, s.466). -Det er en velkjent sak at Celan lot seg inspirere av Heidegger. Berømt er hans dikt "Todtnauberg" (GWII,255) som omhandler relasjonen til Heidegger og det berømte besøket i filosofens hytte i Schwarzwald.

Fragwürdigstes um sich her, kann sie, bei aller Vergegenwärtigung der Tradition, in der sie steht, nicht mehr die Sprache sprechen, die manches geneigte Ohr immer noch von ihr zu erwarten scheint. Ihre Sprache ist nüchterner, faktischer geworden, sie mißtraut dem "Schönen", sie versucht, wahr zu sein. Es ist also, wenn ich das Polychrome des scheinbar Aktuellen im Auge behaltend, im Bereich des Visuellen nach einem Wort suchen darf, eine "grauere" Sprache, eine Sprache, die unter anderem auch ihre "Musikalität" an einem Ort angesiedelt wissen will, wo sie nichts mehr mit jenem "Wohlklang" gemein hat, der noch mit und neben dem Furchtbarsten mehr oder minder unbekümmert einhertönte. (GWIII,167)

Avsnittet åpner for spørsmål vedrørende Celans forhold til lyrikk-tradisjonen: Mens innflytelsesrike, og mer konservative Celan-lesere, som f.eks. Bernhard Böschenstein, har tendert til å se Celan i lys av også tidligere diktere som Friedrich Hölderlin (1770-1843), Rainer Maria Rilke (1875-1926), Stefan George (1868-1933) eller til og med Annette von Droste-Hülshoff (1797-1848), den tyske litteraturens kanskje største kvinnelige dikter¹⁵, og dermed betoner en kontinuitet, finnes det andre Celan-lesere som insisterer på denne lyrikkens absolutte nyhet, eller dens ekstremisme.¹⁶ Celans tekst etterlater da heller ikke noen tvil om at han ser den tyske lyrikken som stilt overfor en krise. Dens tradisjonelle og konvensjonelle trekk som velklang eller skjønnhet er blitt problematiske og ugyldige, hevder han. Dermed avviser han forestillingen at det skulle bestå en naturlig og uproblematisk kontinuitet fra den forrige lyrikk-generasjonen til den nåværende, fra den tidligere lyrikken til den samtidige. Avsnittet henviser umiskjennelig til den tyske katastrofen, og gjør det mulig å lese det som Celans respons på Adornos påstand om at det er barbarisk å skrive dikt etter Auschwitz. Celan synes her langt på vei å være enig; lyrikken må bli annerledes.¹⁷ Og helt i tråd med Hegels estetikk stiller Celan spørsmål om den skjønne sanselighetens og skinnets selvsagte status. I stedet søker han det han kaller et "gråere" språk, et språk som er "nüchterner, faktischer", altså et språk som peker mot seg selv og sin egen faktisitet. Celans diktspråk stiller spørsmål ved språkets billedskapende evne og ønsker å tenke den konvensjonelle forbindelsen mellom *res* og

¹⁵ Bernhard Böschenstein, *Leuchttürme. Von Hölderlin zu Celan. Wirkung und Vergleich*, F.a.M.1977, 273-331.

¹⁶ Et godt eksempel på den tidlige resepsjonen av Celan gir den kjente lingvisten og litteraturviteren Harald Weinrich, som i artikkelen "Kontraktionen" (1968) om diktsamlingen *Atemwende* skrev: "Die Frage ist, ob die solcherart an den Rand des Verstummens geführten Gedichte damit nun an die Grenze geführt werden, wo Poesie anfängt oder wo sie aufgehört. [...] Wohin führt die Entwicklung weiter? Was Celan betrifft, so fragt man sich bei jedem neuerscheinenden Gedichtband, ob es überhaupt noch weitergeht. Man kann aber mit Adorno die Gegenfrage stellen: Muß es weitergehen?", sitert etter forordet til Dietlind Meinecke, "Einleitung", i (Hrsg. Meinecke) *Über Paul Celan*, F.a.M.1970, s. 17f. Weinrich står her i en tradisjon med kontinuitet til Hegels estetikk.

¹⁷ En liten prosa-tekst fra 1962 som bærer tittelen "Die Hegelbahn" viser imidlertid tydelig hvor problematisk dette spørsmålet var for Celan: Her forsøker han å latterliggjøre Adorno ved å fremstille ham som en solbrent californier (Adorno bodde i USA under krigen) som tror han er blitt Hegel. Teksten viser at Celan så Adornos påstand om lyrikkens barbari etter Auschwitz i forlengelse av Hegels tese om kunstens ende. Poenget er ikke bare at Adorno emigrerte fra Tyskland forut for krigen, men at det å stille seg på avstand - og USA er kanskje så langt vekk man kommer - åpenbart gjør det lettere å fastslå lyrikkens barbari. I dikterens Nachlass finnes det en rekke notiser som prøver å tilbakevise og polemisere mot Adornos polemiske tilspisselse. Jf. Paul Celan, *Mikrolithen sind, Steinchen. Die Prosa aus dem Nachlaß*, Kritische Ausgabe (Hrsg. B.Wiedemann/B.Badiou), F.a.M.2005, s. 43. - For en analyse av forholdet mellom Adorno og Celan med særlig vekt på Adornos musikkteoretiske skrifter, se Joachim Seng: "Von der Musikalität einer 'grauerer' Sprache. Zu Celans Auseinandersetzung mit Adorno", i *Germanisch-romanische Monatsschrift* 45, 1995, 419-430.

signum, virkelighet og språk, på nye måter. Men et slik grått språk innebærer ikke et forsøk på å unndra seg eller utviske det heslige og dystre i den tyske historien; Celan etterlyser ikke et *tabula rasa* eller endog et *lingua rasa*, hans diktning er verken automatskrift eller såkalt lettristisk 'konkret poesi'¹⁸, men et språk som nettopp tar opp i seg komplikasjonene og problemene i den tyske historien.

I denne oppgaven er det spesielt den sene Celans forfatterskap som står sentralt. Celans diktning kan grovt sett inndeles i tre faser: Den tidlige fasen (*Der Sand aus den Urnen* 1948, *Mohn und Gedächtnis* 1952, *Von Schwelle zu Schwelle* 1955) kjennetegnes av en affektiv lyrisk stemme og et relativt overskuelig emosjonelt landskap, hvor versene er konvensjonelt organisert og konstruert som naturlige betydningsenheter. I den midterste fasen (*Sprachgitter* 1959, *Die Niemandrose* 1963) blir versene mer fragmenterte, den syntaktiske sammenhengen undergraves gjennom fraværet av finitte verb; inversjonene blir dristigere og bildene mer heterogene; fravær og stillhet aksentueres gjennom ellipser og brudd. Med *Atemwende* (1967) markeres overgangen til Celans sene diktsamlinger (*Fadensonnen* 1968, *Lichtzwang* 1970, *Schneepart* 1971, *Zeitgehöft* 1976): Diktene blir i disse samlingene gjennomgående kortere, språket hardere og lyrismer som assonanser og alliterasjoner utdrives til fordel for uvante og neologistiske komposita som kan fremstå både som absurde eller groteske; inntrykket av det elliptiske og lakunære forsterkes gjennom at ordene, kompositaene, versene og syntaksen brytes ytterligere opp. Det er grunn til å hevde at hans midlere og senere diktning tenderer mot det leipogrammatisk (av gr. *elleipsis*- 'mangel'): ordene brytes over og fremstår som ruiner og som fragmenter.¹⁹ Eller som Celan selv har sagt (vel å merke i et tidligere dikt fra *Die Niemandrose*), i en oppfordring til leseren om å ta høyde for språkets egen dissosiative logikk: "du liest und du, / dies hier, dies: / Dis- / parates-:" (GWI, 275f)

Min undersøkelse vender seg altså særlig mot Celans sene dikt. Dette er en lyrikk som på ingen som helst måte er blitt viet like stor oppmerksomhet i Celan-forskningen som de tidlige og særlig de midterste diktsamlingene. Problemet som fortolkeren står overfor blir tydelig gjennom den lille artikkelen som Celans venn Peter Szondi skrev om det sene diktet "Du liegst" fra diktsamlingen *Schneepart*. Her viser Szondi hvordan en stor del av diktets innhold er tilbakeførbart til private opplevelser dikteren hadde i Berlin i 1969.²⁰ Denne artikkelen illustrerer tydelig problemet med disse diktene: Når man ikke kjenner de biografiske

¹⁸ Celans misnøye med denne går bl.a. frem av samtalen med Hugo Huppert: Se "'Spirituell'. Ein Gespräch mit Paul Celan", i Menninghaus/Hamacher (Hrsg.) *Paul Celan*, F.a.M.1988, 319-325, 320f.

¹⁹ Et slikt leipogram kan f.eks. være neologismen "Häm" i diktet "Aus dem Moorboden" (*Schneepart*); konteksten gjør det mulig at det peker mot f.eks. ord som pl. "Hämmer", "Hämoglobin" eller "Hemd", men det kan også illustrere en kremting, et 'hm' eller være et pek mot gr. *hemi*-, halv. Se den storartede tolkningen til Werner Hamacher: "Häm. Ein Gedicht Celans mit Motiven Benjamins", i J.Mattern/ G.Motzkin/ S.Sandbank (Hrsg.) *Jüdisches Denken in einer Welt ohne Gott - Festschrift für Stéphane Mosès*, Berlin 2000, s.173-197.

²⁰ Szondi, "Eden" i *Schriften II*, F.a.M. 1978, 390-398

omstendighetene som skal ha avstedkommet dem, er man kanskje heller ikke i stand til å forstå dem adekvat? Er disse diktene å sammenligne med skjulte koder som lesningen utelukkende kan oppklare gjennom et nitid dechiffreringsarbeid? Eller skal man lese diktene på grunnlag av det Celan selv hevdet ved en anledning, nemlig at diktet er et sted hvor tropene og figurene føres *ad absurdum*, altså at diktet utgjør et rom kjennetegnet ved det meningsundergravende og defigurerende (siden det absurde jo nettopp vil si menings egen destruksjon)? I så fall utøver diktene, slik Ingrid Nielsen med rette hevder, en form for motstand mot stabile meningsunivers, kulturens hegemoniale diskurser og topoi: de virker grensesprengende og subversive, og de stiller lesningens forsøk på å fikserer deres helhetlige mening overfor store vanskeligheter.²¹ Kanskje mer enn noen annen lyrikk åpner Celans diktning opp for polyvalens og en semantisk destabilisering som gjør meningsfikseringer fra leserens side ytterst problematiske. Men samtidig trenger de en leser.

Disse spørsmålene må denne oppgaven stille seg. Som leseren vil kunne se, virker oppgavens analyserte dikt å være uhyre hermetiske, med et mer cerebralt enn sanselig preg, de synes intellektualistiske snarere enn skjønne. Det gjeldende paradigmet i Celan-forskningen er at diktene er kjennetegnet av negative kategorier som fravær og intethet; Celan blir sett på som en arvtager av Mallarmé, som en poet som underminerer alle meningsfikseringer og stabile referensielle koder.²² Denne forståelsesrammen er ganske treffende, og den er hegelsk i sin avstamning. For som alt påpekt: Hegel ser den viktigste indikatoren på kunstens ende i den romantiske kunstepoken i kunstens tiltagende av-sanseliggjøring, inderliggjøring, refleksivitet, dens cerebralisering og fremmedgjøring for seg selv; kort sagt: kunsten trer ut av sitt skjønne skinn og subsummeres under filosofiens domene under det Hegel kaller "Prosa des Denkens"²³, tenkningens prosa. Han sier: "Denn die Kunst hat noch in sich selbst eine Schranke und geht deshalb in höhere Formen des Bewußtseins über."²⁴ Den gjengse vurderingen av Celan som en cerebral poet opptatt av negativitet og fravær kan altså på mange

²¹ Svært verdifulle og suggestive innsikter til det å lese Celan gir Ingrid Nielsen i sin doktoravhandling "*Mir wuchs Zinn in die Hand*". *Studier av Paul Celans poetiske manøvre.*, Universitetet i Bergen 2003. Niensens ide om en "kjettersk retorikk" i Celans diktning gir seg utslag i meget rike diktlesninger.

²² Se her den innflytelsesrike artikkelen til Gerhard Neumann, "Die absolute Metapher. Ein Abgrenzungsversuch am Beispiel Stéphane Mallarmés und Paul Celans", *Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft*, 3.Band, München 1970, s.188-225. Om Celans negativitet, se også f.eks. Theodor Adorno, *Ästhetische Theorie*, F.a.M.1973, 477. Videre f.eks. Peter Paul Schwarz, *Totengedächtnis und dialogische Polarität in der Lyrik Paul Celans*, i *Wirkendes Wort 18*, Düsseldorf 1966; Stéphane Moses, "Patterns of Negativity in Paul Celan's 'The Trumpet Place'", i Budick/Iser (ed.), *Languages of the Unsayable. The Play of Negativity in Literature and Literary Theory*, N.Y.1987, s. 209-225; Otto Lorenz, *Schweigen in der Dichtung. Hölderlin - Rilke - Celan. Studien zur Poetik deiktisch-elliptischer Schreibweisen*, Göttingen 1989; Thomas Schestag, *buk. Zu Fragen der Topographie in der Dichtung Paul Celans*, München 1994; Werner Hamacher, "Die Sekunde der Inversion. Bewegungen einer Figur durch Celans Gedichte", i d.s. *Entferntes Verstehen*, F.a.M.1998, 324-369; Aris Fioretos, "Nothing: History and Materiality in Celan", i Fioretos (ed.) *Wordtraces. Readings of Celan*, The Johns Hopkins University Press, 1994, 295-345;

²³ *Vorlesungen über die Ästhetik I*, Fa.M. 1986, 123.

²⁴ Hegel, *op.cit.* 141

måter sies å korrelere med en slik hegeliansk prognose: Ifølge dette paradigmet står Celans diktning som en selv-destruktiv språkform kjennetegnet av oppgjøret med konvensjonelle forestillinger om det lyriske som f.eks. lyrisk stemning, subjektiv spontantitet eller innsmigrende velklang.

Selv om selve gråhets-metaforen, som Celan benytter seg av i bevarelsen til libraire Flinker, lett kan assosiere til Hegels forestilling om filosofien som en form som "malt Grau in Grau"²⁵ og dermed til "tenkningens prosa", så finnes det også et annet viktig aspekt ved dette sitatet. Men i motsetning til Hegel eller Adorno konkluderer han ikke med det tyske lyriske språkets enfatiske ende, men med muligheten av et *motspråk*. Celan skriver jo at i dette "sanne" såvel som "grå" språket finnes det en "musikalitet" - som vel å merke ikke har noe å gjøre med den tradisjonelle "velklangen". Slik skapes inntrykket at gjennom å stille tvil ved karakteristiske lyriske komponenter, ved å forkaste "jener Wohlklang" og å mistro "das Schöne", som er blitt diskreditert ved å kunne eksistere side om side med den største gru, finner Celans diktning frem til *sin* "Musikalität". Selv om hans diktning er instaureringen av et helt nytt paradigme (i alle fall i tysk litteratur), innebærer den ikke nødvendigvis avskjedigelsen av hele den tyske lyrikk-tradisjonen. Celans diktning er en lyrikk som står i en paradoksal kontinuitet med fortidens kunst. Celans poetikk krever at det vante, kjente språket må negeres, må undergå en omveltende forvandling, for at det kan få dikterisk legitimitet; diktene er prosesser henimot utmyntingen av et språk som nettopp har denne negative dimensjonen innebygget i seg, men som samtidig gjennom kritikken av tradisjonen har vunnet en dypere tilknytning til den.²⁶ Slik det nemlig ofte er blitt vist, tar Celans dikt opp i seg elementer fra tidligere diktning og filosofi: allusjoner, sitater og fragmenter, og eksponerer dem for spørsmålet om deres gyldighet eller ugyldighet; overhodet blir fortidens diktning behandlet ytterst kritisk i Celans tekster. I et brev skriver Celan at dikterens eksistens er "delvis anakronistisk, delvis katakronisk".²⁷ Dette kan bety at dikteren vender seg mot fortiden (katakronisk) for å høre ut av den dens henvendelse til ettertiden (anakronistisk). Dikterens blick er vendt mot det fremtidige ved det fortidige, og hans diktning er nettopp traderingsarbeid i denne eminente forstand. Celans diktning plasserer seg således med full tyngde midt i sentrum av den hegelske tesens dilemma: "Kan lyrikken være gyldig her og nå?", og hans diktning tar dette spørsmålet alvorlig: Bare gjennom å konfrontere sin egen, men også

²⁵ Hegel benytter seg av gråhetsmetaforen når han hevder at filosofien lik Minervas ugle flyr i skumringen, dvs. i livets senfase. Se *Grundlinien der Philosophie des Rechts*, F.a.M.1986, 28

²⁶ Et godt eksempel på Celans problematiserende forhold til lyrikk-tradisjonen er hans oversettelse "Wiedergefunden"(GWIV,110f) av Arthur Rimbauds kjente dikt "Elle est retrouvée! / Quoi? l'éternité" (fra *Une saison en enfer*, 1873). Celan *gjenfinner* hos Rimbaud poetiske verdier, men samtidig bøyer han språket over i en mye mer uhyggelig retning enn det som er tilfelle hos Rimbaud. Se min lille artikkel "Wiedergefunden. Notiser til en oversettelse av Rimbauds dikt 'Elle est retrouvée' av Paul Celan" i *Bøyggen 1/2007*, Oslo, s. 75-81

²⁷ Brev til Petre Solomon fra 9.1.1967, sitert fra den magistrale biografien til John Felstiner, *Paul Celan. Poet, Survivor, Jew*, New Haven, London 1995, s. 233.

fortidens kunst (som den amalgamerer i seg) med dens mulige ende og apori, bare ved å reflektere over egen status og stille spørsmål ved sin egen aktualitet, kan kunsten oppnå forbindtlighet. Som Maurice Blanchot hevder i det Hegel-inspirerte essayet ”La littérature et le droit à la mort”(1949): “Admettons que la littérature commence au moment où la littérature devient une question.”²⁸

Slik et kort blikk på litteraturhistorien vil kunne vise, er Celan utvilsomt ikke den eneste romantiske eller modernistiske dikteren som har stilt spørsmål ved legitimiteten av de tradisjonelle kunst- og lyrikkbegrepene. Det kan heves over enhver tvil at i kjølvannet av Hegels tese har sluttspill-strategier og avkunstingsmekanismer spilt en overmåte stor betydning i modernistisk og avantgardistisk kunstspekulasjon og kunstpraksis.²⁹ Ikke minst innen avantgardistisk bildende kunst har det vært en vilje til å stille tvil ved eller utvide det gjeldende kunstbegrepet og å forsøke å åpne et felt hinsides det tradisjonelle, institusjonaliserte kunstfeltet; her kan nevnes for eksempel Marcel Duchamp og hans ”readymades”, Ad Reinhardt og hans ”Black painting”, eller Andy Warhols ”Brillo-Boxes”.³⁰

På litteraturens område står imidlertid Celans diktning i en særstilling. I det innsiktsfulle essayet ”Ende der Kunst? Von Hegels Lehre vom Vergangenheitscharakter der Kunst bis zur Anti-Kunst von heute” (1985) fremhever Hans-Georg Gadamer Celans diktning som det modernistiske kroneksempel på en problematiserende og dyptpløyende respons på Hegels tese.³¹ Celans diktning er paradigmatisk fordi den, som Gadamer sier, ut av ”das Auseinanderbrechen und Auseinanderfallen, vor dem wir heute stehen”, ja nettopp i den pregende dissosiasjons- og forfallsbevegelsen skriver frem det allmenne. Celans diktning er ikke kanonisert bare av Gadamer. Også i Frankfurt og hos Adorno – og til tross for hans barbari-tese – finner Celan en ytterst nådig mottager. I *Ästhetische Theorie* (1970) skriver han: “Diese Lyrik ist durchdrungen von der Scham der Kunst angesichts der wie der Erfahrung so der Sublimierung sich entziehenden Leids. Celans Gedichte wollen das äußerste Entsetzen durch Verschweigen sagen. Ihr Wahrheitsgehalt selbst wird ein Negatives. Sie ahmen eine Sprache unterhalb der hilflosen der Menschen, ja aller organischen nach, die des Toten von

²⁸ *La part du feu*, Gallimard, Paris 1949, s.293.

²⁹ Det vel mest utbredte litteraturvitenskapelige forelegget for konsepsjonen av modernistisk lyrikk som en negativ og grensesprengende form, er den berømte studien til Hugo Friedrich: *Die Struktur der modernen Lyrik. Von der Mitte des neunzehnten bis zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts*, Hamburg 1956 (hvor forøvrig Celan ikke nevnes). En overmåte interessant posisjon i det post-hegelianske har romantikerne William Wordsworth, Joseph von Eichendorff eller Heinrich Heine.

³⁰ Nye teoretiske overveininger til ”kunstens ende” i bildende kunst er f.eks. Yve-Alain Bois, ”Painting: The Task of Mourning” i *Painting as Model*, MIT 1993, 229-245; Sven-Olov Wallenstein, *Den sista bilden*, Stockholm (uten angitt utgivelsesår), s.98ff et passim; eller Arthur Danto, *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, N.Y.1986. En kort oversikt over debatten gir Wolfgang Ullrich, *Was war Kunst*, F.a.M.2005, særlig 229-253, hvor også ende-motivets grunnlegger, Johann Joachim Winckelmann, behandles. På slutten av *Geschichte der Kunst des Alterthums* (1764) sammenligner Winckelmann seg med en kunst-elskende kvinne som ser et skip med sin kjæreste forsvinne i horisonten. Den høyt elskede kunsten hører altså fortiden til.

³¹ Hans-Georg Gadamer: *Gesammelte Werke. Ästhetik und Poetik I*, Tübingen 1993, 206-221, s. 213.

Stein und Stern.”³²

Verken Gadamer eller Adorno mener at Celans dikt er mimetiske i en enkel betydning som avbildning av millioner av menneskers lidelse under Shoah. Det Adorno her kaller ”Nachahmung” kan snarere forstås som en mytisk form for mimesis, en slags lyrikkens mimikry med det døde: Celans lyrikk gjør seg lik det anorganiske for å kunne bevare seg selv.³³ Likevel er jødeutryddelsene – Shoah (hebr. utryddelsen), Holocaust (gr. verdensbrannen), – det viktigste av Celans temaer. Nettopp i enden er man dem nærmest. I stillheten etter diktets siste ord, i endefigurene inne i diktene, i bruddets og ødeleggelsens figurer, i partier investert med messiansk forhåpning eller eskatologisk gru; der er Celan bundet opp til virkeligheten; der brenner virkeligheten i Celans dikt og der, i og rundt enden, blir de til vitnesbyrd. Men akkurat på disse stedene er også diktenes kunstkarakter på sitt mest påtagelige: der virkeligheten er mest påtrengende, der er også diktningens kraft på sitt sterkeste. Celans poesi blir aldri bare en cerebral, abstrakt ytring, men – og til tross for mange av Celans egne uttalelser – et sanselig språk, sanselig på sine egne premisser: Det er grått og intransparent, vanskelig tilgjengelig og sønderlemmet. Ikke detso mindre er Celans dikt både en feiring av poesiens gåte og en kritikk av den lyriske tradisjonen, og den innreflekter sin situasjon som spent mellom et fortidig, avleggs kunstideal og et mangelfullt, men erindrende nå.

Endens formbegrep i moderne litteraturteori

I en kort artikkel kalt ”The End of the Poem” stiller filosofen Giorgio Agamben spørsmål ved hvordan man skal forstå enden av et dikt. Han tar utgangspunkt i verset og dets motiverte linjeskift som det karakteristiske for lyrikk i motsetning til prosa: ”[...] the verse is, in every case, a unit that finds its *principium individuationis* only at the end, that defines itself only at the point at which it ends.”³⁴ Dette skulle i første omgang tyde på at forståelsen av lyrikk baserer seg på det å anerkjenne verse-inndelingen og versets ende. Men Agamben problematiserer denne forestillingen: For hva skjer når diktet gjør denne enden til et enjambement, dvs. idet det oppsplitter den grafiske enden fra den semantiske enden? Her oppstår et problem: Agamben anser nemlig enjambementet, som han definerer som en *differens* mellom ”sound and sense”, lyd og mening, som et vesenstrekk ved poesien. Av dette følger at enden av diktets siste vers blir et blindpunkt: ”For if poetry is defined precisely by the

³² Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Fa.M. 1973, 477.

³³ Celans ”Nachahmung” kan slik minne om den basale formen for mimesis, nemlig en ”Naturbeherrschung durch Angleichung”, som Adorno og Horkheimer tematiserer i *Dialektik der Aufklärung*, og som de kaller den ”odysseiske listen” og ser som en avgjørende komponent i rasjonalitetens utvikling. Se *Dialektik der Aufklärung* (1947), F.a.M.1997, 75f. For en god gjennomgang av Adornos viktige mimesis-begrep, se G.Gebauer/ C.Wulff: *Mimesis. Kultur - Kunst - Gesellschaft*, Hamburg 1992, s. 389-405

³⁴ ”The End of the Poem”, i *The End of the Poem. Studies in Poetics*, Stanford 1999, 109-119, s. 111.

possibility of enjambement, it follows that the last verse of a poem is not a verse. [...] As if the poem as a formal structure would not end and could not end, as if the possibility of the end were radically withdrawn from it, since the end would imply a poetic impossibility: the exact coincidence of sound and sense.”³⁵

Dette argumentet viser oss at endens form-begrep er ytterst problematisk. Agamben gjør enden av diktet til et sted kjennetegnet av differens og uklarhet snarere enn av klarhet og entydighet. I så måte markerer Agamben et brudd med tidligere ende-tenkning. Innenfor en mer strukturalistisk tradisjon anses enden som noe som innrammer og definerer, f.eks. en narrativ struktur; enden skaper forbindtlighet og konsekvens, den strukturerer handlingsforløpet, lukker setningen eller narrasjonen som et betydningsfullt hele og gir hele handlingen dens endelige mening. Kun fra endens ståsted eller gjennom leserens antesipasjon av den, er det mulig for ham eller henne å overskue og determinere betydningen av et narrativt eller syntaktisk forløp.³⁶ Dette betyr at enden er et fundamentalprinsipp for meningsdannelsen og for hvordan fortelleren eller dikteren strukturerer sin tekst. Barbara Herrnstein-Smiths *Poetic Closure. A Study of How Poems End* (1968), som undersøker et rikt utvalg av dikt fra Shakespeare til Ezra Pound, utgjør et godt eksempel på en tradisjonell og funksjonell ende-konsepsjon: Her blir diktenes ende forstått i lys av et overrørende prinsipp om ”ultimate stability”, dvs. enden utgjør et sted som ”creates in the reader a sense of appropriate cessation” og som gir ”ultimate unity and coherence.”³⁷

Men et slikt ende-begrep er blitt kraftig utfordret i nyere litteraturvitenskap, hvor påvisningen av endens meningskonstituerende funksjon er blitt supplert med spørsmål om endens differensialitet. Som poststrukturalisten Alexander Garcia Düttmann hevder, er enden et ”hyperbolisk” grensebegrep, dvs. noe som alltid spalter seg opp og unndrar seg en klar definatorisk omgrensning.³⁸ På grunn av det litterære språkets produktivitet og overskridelsesevne synes enden å være en figur som vil måtte defigureres, en konstruksjon som vil dekonstrueres, en fiksjon som vil undergraves. Dette poenget om endens problematiske

³⁵ op.cit.112f

³⁶ I *Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative*, Harvard, Cambridge, Mass. 1992, reflekterer Peter Brooks over enden som narrativt prinsipp. Han siterer fra Walter Benjamins essay ”Der Erzähler”: ”Death, says Benjamin, ’is the sanction of everything that the storyteller can tell.’ Benjamin thus advances the ultimate argument for the necessary retrospectivity of narrative: that only the end can finally determine meaning, close the sentence as a signifying totality. Many of the most suggestive analysts of narrative have shared this conviction that the end writes the beginning and shapes the middle” (s.22). Brooks nevner her Propp, Sartre og Frank Kermode.

³⁷ Barbara Herrnstein-Smith, *Poetic Closure. A Study of How Poems End*, Chicago 1968, s. 36. Herrnstein-Smiths analyse forfines ytterligere av strukturalisten Philippe Hamon som skiller mellom tre ende-former: ”fin” (konkret ende), ”finalité” (tekstens ”fonction idéologique”) og ”finition” (tekstens ”cohérence interne”, dens stilistiske og strukturelle avsluttethet). Se Hamon, ”Clausules”, i *Poétique* 24 (1975), 495-526, her 499ff

³⁸ Alexander García Düttmann: *Kunstende. Drei ästhetische Studien*, F.a.M. 2000. I samme retning går J. Hillis Miller, som snakker om ”the aporia of ending.”, i d.s., ”The Problematic of Ending in Narrative”, i *Nineteenth-Century Fiction*, Vol.33, no.1. 1978, s.3-7, her 5. For en litt lengre diskusjon av Düttmanns bok, se min anmeldelse i *Norsk Litteraturvitenskapelig Tidsskrift*, Årgang 8, Nr.1, 2005, s. 89-95.

form utdypes i den tysk-sveitsiske litteraturviteren Christiaan Hart-Nibbrigs materialrike *Ästhetik des Todes* som vier seg den ultimate enden, døden:

Obwohl [der Tod] früher oder später alle erwischt, ist er nicht allgemeinerfähig, ein partikulares Ereignis vielmehr, je und je, erwartbar und doch unvorhersagbar, kontingent und unwiederholbar, ein Anakoluth, das die Textur eines Menschenlebens ebenso zerreißt wie alle ästhetischen Totalisierungsversuche, die daraus einen Text machen will. Die Fiktion des Endes ist auch das Ende der Fiktion. Indem es die Grenze darzustellen versucht, gerät das Darstellen an seine eigene, an der es sich produktiv abrackert und die es, um sie überhaupt ziehen zu können, schon wieder überschritten haben muß.³⁹

Døden kan tematiseres, men ikke fremstilles. Nettopp henvisningen på anakolutten er interessant her: Ende-figuren blir ensbetydende med en defigurering, endens struktur er en destruktur, altså helt motsatt den ende-konsepsjonen vi ser hos f.eks. Barbara Herrnstein-Smith med hennes vekt på stabilitet og lukning. Hos Hart-Nibbrig blir døden og enden umulig å fokusere med språket, umulig å entydig lokalisere.

Dermed kan man snakke om to fullstendig kontrære ende-konsepsjoner: På den ene siden fremstår den som komplettering og meningskonstituerende prinsipp, på den andre siden som brudd og meningsdestruerende. Dette er et paradoks som er inherent i endens form. Strukturalismens bruk av enden som meningsstabiliserende faktor innebærer imidlertid at selve fokuset på endens egen form-problematikk opphører. Det er først idet enden betraktes som differensiell eller tvetydig at den antar semantisk egenvekt. Enden er i denne forstand ikke å anse utelukkende som et narrativt rammevilkår, men først og fremst som et problem, i dette ordets etymologiske grunnbetydning: noe som er kastet foran. Slik denne oppgaven vil vise, er nemlig Celans ende-figurer aldri entydige og stabiliserende, og de er alt annet enn fullbyrdelser, selv ikke der hvor diktet slutter. Enden står ikke som et ytre rammevilkår, men utgjør et spekter av differens, tvetydighet og riss som diktene integrerer i sin betydningsproduksjon.

Om tekstutvalget

I forsøket på å fange inn et fenomen som stadig vekk unndrar seg, har jeg i de følgende analysene valgt en fleksibel inngangsvinkel, og i hver av kapitlene valgt å fokusere på aspekter ved diktene som på ulike måter aktualiserer ende-motiver. Det finnes ingen absolutt ende, ikke bare én ende, i Celans verk - hvis det da ikke skulle være ordet "Sabbath"⁴⁰ og derpåfølgende

³⁹ Christiaan Hart-Nibbrig, *Ästhetik des Todes*, Fa.M.1995, s.9. En viktig inspirator for Hart-Nibbrig er Roland Barthes, som argumenterer for at "[...] notre littérature est depuis cent ans un jeu dangereux avec sa propre mort, c'est-à-dire une façon de vivre: Elle est comme cette héroïne racinienne qui meurt de se connaître mais vit de se chercher (Eriphile dans *Iphigénie*).", i "Littérature et méta-langage", *Essais critiques*, Seuil 1964, 111

⁴⁰ Jf. "REBLEUTE" (GWIII,123) Om sabbathen som ende og forløsning, se Gerschom Scholem, *Zur Kabbala und ihrer Symbolik*, F.a.M. 1973, 186. - Hvor viktig den forløsende dimensjonen ved det jødiske var for Celan, fremgår av hans påstand at for ham var "das Jüdische mitunter nicht so sehr eine thematische als vielmehr eine

punktum som avslutter det aller siste diktet dikteren skrev før han druknet seg⁴¹ - , men mange ende-suggesjoner.

Det første kapitlet omhandler Celans tale "Der Meridian. Rede anlässlich der Verleihung des Georg-Büchner-Preises Darmstadt, am 22. Oktober 1960". Talen er i forskningen gjennomgående ansett som Celans viktigste poetologiske tekst. "Meridian"-talen utgjør også Celans mest eksplisitte tematisering av tesen om kunstens ende og forgangenhet.⁴² Gjennom henvisninger til Büchners store dramaer fremstiller Celan kunsten i atavistiske gevandter, og fremhever diktningen som et "Gegenwort" som potensielt sett skulle kunne gjøre en ende på kunstens anakronisme. Min lesning vil i denne forbindelse særlig undersøke sitatets rolle forstått i lys av vekselspillet mellom destruksjon og rekonstruksjon. Vi finner en viktig figur som de senere analysene vil utvide og fordype.

Etterpå følger analyser av fire dikt fra dikterens tre siste diktsamlinger: "DIE MANTIS" fra *Lichtzwang* (1970), "DEIN MÄHNEN-ECHO" fra *Schneepart* (1971) og "Wanderstaude" og "DAS NICHTS"⁴³ fra den posthumt utgitte diktsamlingen *Zeitgehöft* (1976). Jeg har valgt dikt fra Celans seneste fase fordi de i sin opprevethet og heterogenitet viser omkastninger og fluktbevegelser, polariteten mellom fortvilelse og håp, på en mer komprimert måte enn de tidligere diktene. I nettopp denne polariteten blir ende-tematikken og ende-figurene tydeligere og mer ekstremt eksponert.

I min analyse av "DIE MANTIS" vil jeg vise hvordan diktet kompliserer den hermeneutiske prosessen på grunn av tittelen som både kan henwise til det morderiske insektet *mantis religiosa* (kneler) og til en interpret (*mantis* var den greske betegnelsen på en utlegger av drømmer, jærtegn osv.). Diktet synes å omhandle mantisens drap på et du som identifiseres som en morsfigur. Slik utgjør diktet en tematisering av drapet på Celans morsmål, det tyske språket.

"DEIN MÄHNEN-ECHO" er et kryptisk dikt med en svært heterogen billedbruk. Min

pneumatische Angelegenheit." (brev til Gustav Schocken fra 5.2.1970, sitert i Ilana Schmueli, *Sag, dass Jerusalem ist*, Eggingen 2000, s. 77).

⁴¹ Punktumets fenomenologi blir suggestivt antydnet av den store lyrikeren Yves Bonnefoy, som i sitt minneskrift om Paul Celan ser det som en fusjon av virkelighet og død, og sammenligner ham med Rimbaud: "De même que Rimbaud a cessé d'écrire non par dépit ou indifférence mais pour signifier encore, et d'un signe (ce point final) qui à la fois désignât le vide des autres et étreignît pourtant, signe qu'il demeurerait, la *réalité rugueuse*, de même Paul Celan est mort pour, continuant son poème, trouver enfin pour lui ce que tout poème désire: l'union de la longue phrase et d'un peu de l'être qu'elle n'est pas.", Yves Bonnefoy, "Paul Celan", i *La Vérité de parole et autres essais*, Folio, Gallimard, 1995, ss. 545-553, her 547.

⁴² Jacques Derrida skriver i *Shibboleth. For Paul Celan*: "this adress deals, in its way, with art or more precisely with the memory of art, perhaps with art as a thing of the past, as Hegel would have said." Derrida nevner dette bare *en passant*; min analyse vil utforske dette aspektet mer utførlig. Sitert etter den engelske oversettelsen: "Shibboleth: for Paul Celan" i Fioretos (ed.) *Wordtraces. Readings of Paul Celan*, Johns Hopkins, Baltimore 1994, s. 3-74, her s. 7.

⁴³ I Celans sene diktsamlinger utgjør diktets åpningsord stort sett også diktets tittel. Celan varierer imidlertid mellom å skrive tittel-ordene med store eller små bokstaver. I min skrivemåte av titlene følger jeg Celans anvisninger.

analyse forsøker å vise hvordan diktet iscenesetter seg selv som ekko og ettertid, og tilbakefører det til en Auschwitz-tematikk som var en konstant i Celans forfatterskap, men som i dette diktet gis en særlig kompleksitet gjennom de spørsmålene diktet stiller med hensyn til diktets evne til å levere vitnesbyrd.

Deretter kommer ”Wanderstaude”, innledningsdiktet i *Zeitgehöft*. Diktet oppkaster både apokalyptiske og messianske forestillinger. Analysen fokuserer på et ikonoklastisk drag i diktet som må settes i sammenheng med konsepsjonen om kunstens destruksjon. Diktet slutter med en suspensjonsfigur som stiller spørsmålstegn ved diktningen videre bestand.

”Wanderstaude” har mye til felles med det siste diktet som skal analyseres, nemlig ”DAS NICHTS” fra midtpartiet av *Zeitgehöft*, som samler de aller siste diktene Celan skrev. Disse såkalte Jerusalem-diktene (skrevet før og etter poetens reise til Jerusalem i 1969) er blitt kalt Celans ”Endzeitdichtung”.⁴⁴ Analysen undersøker diktets eskatologiske landskap, og utpeker likheter og forskjeller med de teologiske spekulasjonene om åpenbaring og forløsning i Franz Rosenzweigs kjente filosofisk-teologiske verk *Der Stern der Erlösung* (1921), et verk som diktet sterkt alluderer til.

På terskelen

Man kan ikke lese et dikt av Celan slik man ville lese et dikt av Yeats, Baudelaire eller Goethe. Celans dikt sier mye uten å være eksplisitte. Som regel fremmedgjør de leseren gjennom et svært heterogent billedtilfang, et fremmedartet vokabular og ugrammatiske formuleringer. Celan var en notorisk leser av ordbøker, om etymologi, om botanikk, om religion eller kjemi, og vevde ord og forestillinger fra disse inn i diktene sine. I tillegg pleide Celan å legge inn henvisninger til biografiske omstendigheter i sine tekster. Det er derfor lett å bare hente ut noe fra hvert dikt, og overse det man ikke forstår. Men snarere enn at analysen skal peke summarisk på noen få trekk ved diktene, slik det tidvis skjer⁴⁵, er det min mening at for å kunne forstå disse diktene eller forstå litt av dem, kreves det en omfattende nærlesning. Jeg finner eksempler for dette både hos Werner Hamacher, Stéphane Mosès og Ingrid Nielsen.⁴⁶

⁴⁴ Se Richard Reschika, *Poesie und Apokalypse: Paul Celans "Jerusalem-Gedichte aus dem Nachlassband "Zeitgehöft"*, Univ.Diss. Freiburg (Breisgau) 1991.

⁴⁵ Som eksempler på dette kan jeg nevne Peter Horst Neumann, *Zur Lyrik Paul Celans. Eine Einführung*, (1968), Göttingen 1990; Winfried Menninghaus, *Paul Celan. Magie der Form*, F.a.M. 1980; Derrida, *op. cit.* og Jean Bollack, *Paul Celan. Poetik der Fremdheit*, Wien 2000.

⁴⁶ Hamacher, Werner, ”Die Sekunde der Inversion. bewegungen einer Figur durch Celans Gedichte”, i d.s. *Entferntes Verstehen*, F.a.M.1998, s. 324-369; d.s. „Bogengebete“, i Nägele, Rainer / Haas, Norbert (Hrsg.): *Aufmerksamkeit. Liechtensteiner Exkurse III*, Eggingen 1998, s. 11-45; d.s. ”Häm. Ein Gedicht Celans mit Motiven Benjamins”, i J.Mattern/ G.Motzkin/ S.Sandbank (Hrsg.) *Jüdisches Denken in einer Welt ohne Gott - Festschrift für Stéphane Mosès*, Berlin 2000, s.173-197. Mosès, Stéphane, ”Patterns of Negativity in Paul Celan’s ”The Trumpet Place” [”Die Posaunenstelle”], i Budick/Iser (ed.), *Languages of the Unsayable. The Play of Negativity in Literature and Literary Theory*, N.Y.1987, s. 209-225; ”Else Lasker Schüler, Rose Ausländer, Paul Celan: Drei Jerusalem-Gedichte”, *Etudes germaniques* 58, 2003, ss. 197-209. Nielsen, Ingrid, ”Mir wuchs Zinn in die Hand”. *Studier av Paul Celans poetiske manøvre.*, Universitetet i Bergen 2003.

Det er ikke gjennom å påtvinge diktene begreper utenfra at man nærmer seg kjernen av Celans poetiske tenkning, men gjennom å følge diktspråkets bevegelser, å lytte til de flertydige suggesjonene, de mangslungne ekkoene, språkets "Gestalt und Richtung" (som Celan sier i Meridian-talen), for derigjennom – forhåpentligvis – å nærme seg en erfaring av diktene som semantisk dynamiske felt uten noen ferdig og avsluttet mening.

En av de aller viktigste semiotiske og organisatoriske prinsippene for Celans diktunivers er den paronomatiske forføyningen over språket, måten ordene vandrer og speiler seg i hverandre. Paronomasiene bringer – som Werner Hamacher, en av de beste Celan-interpretene, sier – "die Worteinheiten zum Oscillieren", ord-enhetene underkastes forvandlingens logikk og blir vansiret ("entstellt"); deres semantiske identitet blir dynamisk og labil.⁴⁷ Hos Celan er nemlig språket ustanselig på vandring, vekk fra det fastsatte og det definerte: Celan skriver et språk som overgår de nasjonale grensene; i hans diktning finner vi forekomster av f.eks. fransk og hebraisk, og når han benytter seg av tyske ord kan leseren av og til ane ekkoene av fremmede språk, som om diktene var polyglotte.⁴⁸ Vandringen skjer altså paronomatisk, men også etymologisk eller anagrammatisk eller pga. homonymier: ordenes betydning overgår deres dagligdagse og leksikalske, såvel som manifeste mening; de er bærere av et historisk-etymologisk potensiale; de er ofte flertydige; de deles opp og sys sammen med andre ord; de rommer – anagrammatisk – andre ord hvis konfigurering fra leserens side kan tilføre helt heterogen mening til konteksten de står i.⁴⁹ Et eksempel på denne type flertydighet er verset "Mir wuchs Zinn in die Hand" fra diktet "ORANIENSTRASSE 1" (GWII,301).⁵⁰ Utleggingsarbeidet kan altså være møysommelig. Men det er viktig å understreke at Celans dikt trenger og regner med innsatsen til den oppmerksomme leseren. Han forestiller seg at diktene er flaskepost, noe dikteren har gitt fra seg i håpet om at de, om omveier og kanskje avveier, til slutt skal finne et lesende du.⁵¹ Men leseren kan aldri være sikker på at diktet lar seg endegyldig forstå, oppløses i forståelsens transparens eller i et finalt transcendentalt signifikat. Nei, snarere er diktene alltid underveis mellom - som et av Celans dikt selv sier -

⁴⁷ Werner Hamacher, "Die Sekunde der Inversion. Bewegungen einer Figur durch Celans Gedichte", i d.s. *Entferntes Verstehen*, F.a.M.1998, s. 324-369, 340f. Også Peter Szondi peker på paronomasiene som språklig konstruksjonsprinsipp hos Celan i "Poetry of Constancy - Poetik der Beständigkeit. Celans Übertragung von Shakespeares Sonnet 105", i *Schriften II*, F.a.M.1978, s.321-345, s. 328. Se også Winfried Menninghaus: *Paul Celan. Magie der Form*, F.a.M 1980, 43ff om en "zweiter Ton" des Sprechens".

⁴⁸ Et eksempel av mange på Celans flerspråklige dikt: "Muta", som blander tittelens latin med tysk og fransk, og som suggestivt snakker om å være "ins Vielleicht einer Sprache gespannt" (GW;VII, 63) Et annet er "ZWEIHÄUSIGER, EWIGER" (GWI,247) hvor det tyske ordet "Beth" (seng) blir utgangspunkt for en allusjon til den hebraiske bokstaven og ordet "beth", som både kan bety tallet to og hus.

⁴⁹ Angående anagrammer hos Celan som mesterfigurer på simultan spredning og kontraksjon av betydning, se Christoph Perels, "Erhellende Metathesen. Zu einer poetischen Verfahrensweise Paul Celans", i Menninghaus / Hamacher (Hrsg.) *Paul Celan*, F.a.M.1988, s.127-138.

⁵⁰ Jf. Ingrid Nielsen, *op.cit.*, s. 187ff, hvor hun leser „Zinn“ som „Sinn“.

⁵¹ "Das Gedicht kann [...] eine Flaschenpost sein, aufgegeben in dem - gewiß nicht immer hoffnungsstarken - Glauben, sie könnte irgendwo und irgendwann an Land gespült werden, an Herzland vielleicht."(GWIII,186)

”Bedeutungsjagd” og ”Bedeutungsflucht”(GWII, 168).

Arbeidet med Celan har preget mitt teoretiske ståsted i denne oppgaven. Det kan kort beskrives som en hermeneutikk inspirert av både den amerikanske og franske dekonstruksjonen. Min tilnæringsmåte ønsker å forstå dem i deres helhet, og tror å kunne finne og bestemme visse figurer som diktene beveger seg rundt. Men det er det samtidig en hermeneutikk som spør seg selv om sine bestemmelser og som er usikker på hvorvidt den kan lykkes. Eller med Peter Szondis ord: “In der Hermeneutik fragt die Wissenschaft nicht nach ihrem Gegenstand, sondern nach sich selber, danach, wie sie zur Erkenntnis ihres Gegenstands gelangt.”⁵² Denne hermeneutikken åpner for en metode som ser seg nødt til å spørre seg om dens bestemmelser er gyldige. I bakgrunnen lurer dekonstruksjonens berettigede, men ubesvarte spørsmål om hvorvidt litteraturen lar seg erkjenne adekvat i og av et språk utenfor den. I de aller fleste tilfellene kan ikke litteraturen oversettes i den begreplige koden som utleggingskunsten krever for å kunne være allmenngyldig, forbindtlig og noenlunde etterprøvbare. Og i Celans tilfelle er dette tilnærmet umulig. Men det kan ikke stoppe en fra prøve å forstå Celans dikt, å beskrive hans „poetiske univers“ og forsøke å bestemme hans poetiske figurer, å identifisere de eventuelle lover som styrer det, eller å ville forstå – med Ingrid Nielsens formulering – de ”poetiske manøvrene” som gjør hans verk så uforlignelig.

Celans verk holder opp alle farene ved denne forståelsen. Men i den mortifikasjonen som tolkningsakten og forståelsen medfører ifølge et grufullt dikt som vi snart skal begi oss ut på, så ligger det også et håp. I fortolkningens drap ligger det også en mulig befruktning. Noe nytt kommer potensielt ut av det. Forhåpentligvis lar det seg si noe forbindtlig og viktig om Celans verk som ikke altfor mye strider mot hans dikts premisser – skjøre i sin robusthet som de er.

II. “ES LEBE DER KÖNIG!”

Lucile og diktningen i Celans tale “Der Meridian”

En av Celans mest betydningsfulle og poetologisk sett viktigste tekster er talen han holdt ved utdelingen av Büchner-prisen den 22.oktober 1960 i Darmstadt: “Der Meridian. Rede anlässlich der Verleihung des Georg-Büchner-Preises”. Denne talen, som er en av de mest behandlede Celan-tekstene i sekundærlitteraturen, er også en av de mest tvetydige og mangefasetterte.⁵³ Teksten er delt opp i oppimot 50 frittstående avsnitt som hvert og ett forsøker å ta opp og besvare spørsmål som vedrører lyrikk og kunst. Blant motivene som tas opp, er så sentrale kategorier som diktets ‘du’ (GWIII,201). Et annet viktig motiv er lyrikkens “Atemwende” (GWIII,195) (som også er navnet på en av Celans diktsamlinger), som Celan mener utgjør diktets mest autentiske øyeblikk. For i “Atemwende” ligger en pause av eller et brudd på talens kontinuitet, og i denne vendingen åpner diktet seg for stillheten, en annen av Celans betegnelser på diktningen: Diktet argumenterer utifra sin stillhet (“*argumentum e silentio*” (GWI,138), kaller et dikt det fra den tidlige diktsamlingen *Von Schwelle zu Schwelle*.) Dessuten rommer Meridian-talen Celans forsvar for lyrikkens konstitutive dunkelhet: diktets kompleksitet lar seg ikke oppløse, dets fremmedhet skal ikke erstattes av det kjente, men likevel - enda et viktig poeng - vil diktet forstås og det innehar muligheten til å kunne bli forstått, hevder han. Og i samme tekst kommer Celan også inn på at dikterens tale skjer “unter der Neigungswinkel seines Daseins” (GWIII,197): diktning hever seg ikke opp og vekk fra tilværelsen, men finner sted midt i den, som en del av den aktuelle virkeligheten selv, som “aktualiserte Sprache” (GWIII,197). - Celans tale er så tvetydig og så rikholdig på ofte innbyrdes motstridende refleksjoner at det nesten er umulig å gjennomgå hele talen. Derfor skal jeg i det følgende begrense meg til noen få utsnitt, som jeg mener i særlig grad kan sette lys på og problematisere temaet om *kunstens ende*. Det viser seg nemlig at en av talens mest grunnleggende tankefigurer er at kunsten ikke lenger er noe selvsagt, at kunsten på et eller annet vis er blitt problematisk, at den ikke (lenger) kan regne med sin videre bestand.

Først vil jeg se nærmere på de mer allmenne estetiske og litteraturhistoriske implikasjonene ved et avsnitt hvor motivet om kunstens ende synes å utgjøre en viktig forutsetning. Riktignok sier ikke avsnittet eksplisitt at kunsten har kommet til sin ende, men motivet om enden kan likevel sies å danne en sentral bakgrunn for det Celan hevder. Etter en

⁵² Peter Szondi, *Hölderlin-Studien – Mit einem Traktat über philologische Erkenntnis*, F.a.M. 1967, S. 9.

⁵³ Forskjellige aspekter av “Meridian”-talen behandles i bl.a. Emmanuel Lévinas, “De l’être à l’autre”, i *Noms propres*, Paris 1976, 49-57; Aris Fioretos, *op.cit*; Otto Lorenz, *Schweigen in der Dichtung. Hölderlin – Rilke – Celan*, Göttingen 1989; Christiaan Hart-Nibbrig, *Rhetorik des Schweigens*, F.a.M.1981, 226-240; Philippe Lacoue-Labarthe, *La poésie comme expérience*, Paris 1986, 61-104.

del generelle betraktninger vil jeg forsøke å utvide horisonten ved å undersøke Celans gjennomgang av Georg Büchners *Dantons Tod* (1835), et skuespill hvor ende-motivet spiller en vesentlig rolle. Her vil endelig den underliggende forbindelsen mellom motivet om enden og *sitatet* bli forsøkt forklart. Celan konsiperer sitatet som en allegori over kunstens fortidighet. Sitatet eksponerer både det fortidige og det kommende ved kunsten.

Spørsmålet om enden

Jeg begynner med følgende avsnitt som befinner seg omtrent midtveis i talen. Celan stiller her spørsmålet om den moderne kunstens historiske forankring. Han spør om gyldigheten av å se kunsten som et transhistorisk fenomen med en udiskutabel fortid og en sikker fremtid:

Gibt es nicht - so muß ich jetzt fragen -, gibt es nicht bei Georg Büchner, bei dem Dichter der Kreatur, eine vielleicht nur halblaute, vielleicht nur halbbewußte, aber darum nicht minder radikale - oder gerade deshalb im eigentlichsten Sinne radikale In-Frage-Stellung der Kunst, eine In-Frage-Stellung aus dieser Richtung? Eine In-Frage-Stellung, zu der alle heutige Dichtung zurück muß, wenn sie weiterfragen will? Mit anderen, einiges überspringenden Worten: Dürfen wir, wie es jetzt vielerorts geschieht, von der Kunst als von einem Vorgegebenen und unbedingt Vorauszusetzenden ausgehen, sollen wir, um es ganz konkret auszudrücken, vor allem - sagen wir - Mallarmé konsequent zu Ende denken?

(GWIII,193)

Celan spør om man istedetfor å ta kunsten for gitt ikke snarere bør sette igang en “radikale In-Frage-Stellung der Kunst”, en problematisering av kunstens grunnlag og epistemologiske, estetiske og historiske aktualitet. En slik problematisering må for det første sees i sammenheng med de umiddelbare omstendighetene for “Meridian”-talen: Celans utsagn ironiserer og reflekterer over en historisk situasjon hvor det opprettes priser for diktningen, kanskje fordi diktning og kunst i seg selv er blitt så lite selvsagt at det er nødvendig å holde den i live gjennom et ytre seremoniell. For det andre er det verdt å merke seg den merkelige syntaksen: Den synes stadig å holde inne, å suspendere sin egen fortsettelse. Overhodet er denne abrupte syntaksen, de tentative formuleringene, den underliggjørende og dunkle tonen, typisk for hele “Meridian“-talen: Slik Jacques Derrida et sted bemerker, er dette en tale om kunst som også selv er et kunstverk; den er et “poem on poetry”.⁵⁴ Kunst og tale om kunst, poesi og estetikk, krysser hverandre altså stadig i denne talen.

I Büchner (1813-1837) og Mallarmé (1842-1898) finner Celan to foregangsmenn som hver på sitt felt har utfordret gjengse forestillinger om hva kunsten er. At den moderne kunsten må vende tilbake til disse, betyr at den må konfronteres med overskridelsen av kunstbegrepet. Celans oppfordring: “Mallarmé konsequent zu Ende denken”, skal derfor sannsynligvis ikke forstås som en *komplettering*, siden en slik tanke kanskje ville innebære den formen for positivering og kanonisering av kunsten som Celans uttalelse sår tvil om, men snarere som en

⁵⁴ Jacques Derrida, *Sovereignities in Question*, N.Y.2005., hvor et foredrag Derrida holdt helt på slutten av sitt liv om “Meridian”-talen, titulert “Majesties”, er opptrykket, s. 108-135, s.122.

refleksjon over hvordan den autentiske kunsten problematiserer seg selv og sin egen status.⁵⁵ Celan spør om ikke den moderne diktingen må vende tilbake til “Eine In-Frage-Stellung” for derigjennom å kunne “weiterfragen”. Diktingen må fordype denne “In-Frage-Stellung”; jo mer den spør, desto mer usikker og problematisk blir den. Og det er viktig: Kunsten skal forbli tro mot uavklarheten i sitt eget spørsmål til seg selv. Litt senere i talen reflekterer Celan på nytt over spørsmålet og spørsmålets rolle som retningsgiver. Etter at han har gjort det klart at diktet har sin oppgave i å adressere det andre, sier han: “Wir sind, wenn wir so mit den Dingen sprechen, immer auch bei der Frage nach ihrem Woher und Wohin: bei einer ‘offenbleibenden’, ‘zu keinem Ende kommenden’, ins Offene und Leere und Freie weisenden Frage - wir sind weit draußen.”(GWIII,199). Her karakteriseres spørsmålet som noe som peker mot det åpne, frie eller tomme. Spørsmålet ‘kommer ikke til noen ende’, dvs. det perpetuerer det uavklarte snarere enn å (opp-)løse det.⁵⁶

Et annet sted i talen sier Celan at kunsten utgjør et problem: ”Die Kunst [...] ist, mit allem zu ihr Gehörenden und noch Hinzukommenden, auch ein Problem, und zwar, wie man sieht, ein verwandlungsfähiges, zäh -, und langlebiges, will sagen ewiges.” (GWIII,188) Når Celan sier at problemet er evig, betyr det at det er uløselig: Kunsten er et fenomen som har sin verdi og sin legitimitet i kraft av å være uløst. Løser man kunstens gåte, tar man fra den dens *raison d'être*. Det er slik sett gåtekarakteren som finnes i en del kanonisert kunst som Celan mener ettertiden må vende tilbake til og som den må la sin refleksjon fordypes av. Fordi disse kunstverkene er problemer i en essensiell forstand, kan de ikke bli løst eller finalisert, de kan ikke bli en gang for alle “tenkt til ende”. Parsdokset blir tydelig: Å tenke Mallarmé ”til ende”, betyr samtidig å konfronteres med kunstens endeløse problem. Vi kommer tilbake til dette utsagnet i analysen av diktet ”DAS NICHTS”.

Slik sett får altså tesen om kunstens ende en tvetydig behandling i Celans tale. Ved å bestemme kunsten som problem eller som spørsmål til seg selv, problematiseres og fordypes ende-tematikken. I dets etymologiske grunnbetydning innebærer ordet problem det å kaste foran seg (gr. *problema*, av verbet *proballein*). Som problem betraktet er kunsten således noe

⁵⁵ I en berømt artikkel: ”Die absolute Metapher. Ein Abgrenzungsversuch am Beispiel Stéphane Mallarmés und Paul Celans” (1970), har Gerhard Neumann forsøkt å koble de to dikterne på grunnlag av deres formentlig felles interesse for en metaforikk som emansiperer seg fra tvangen til å pleie en forbindelse til virkeligheten. Verken Mallarmés eller Celans metaforer er ”egentlige”, mener Neumann. Mye kan sies om dette, men det interessante i denne forbindelse er at Neumann lar Celan stå som en videreføring og komplettering av Mallarmés poetologiske program. Den positivistiske tendensen i Neumanns konstruksjon av en genealogi fra Mallarmé til Celan ignorerer spørsmålet om den ”In-Frage-Stellung der Kunst” som det her handler om. Det hører med at Celan avviste Neumanns tolkning. - Se ”Die absolute Metapher. Ein Abgrenzungsversuch am Beispiel Stéphane Mallarmés und Paul Celans”, *Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft*, 3.Band, München 1970, s.188-225.

⁵⁶ Det er vanskelig å vite hvorfor Celan setter “offenbleibenden” og “zu keinem Ende kommenden” mellom anførselstegn og hvor han eventuelt har funnet disse sitatene. I den største og mest omfangsrike studien om denne talen: ”Der Meridian”. *Ein Versuch zur Poetik und Dichtung Paul Celans*, F.a.M. Lang 1984, oppsporer David Brierley de fleste av sitatene i ”Meridian”-talen. Men det kan virke som han ikke finner opphavsteksten til ”zu keinem Ende kommenden” siden han unnlater å gå inn på nettopp dette stedet i sin diskusjon av det gjeldende

som er kastet fremover, noe som igjen betyr at den innehar et fremtidsaspekt. Det samme gjelder spørsmålet: Spørsmålet søker ut av den nærværende konteksten og det forhåndenværende, og etablerer et dynamisk forhold til fremtiden og det kommende. Som vi allerede har sett, viser nemlig spørsmålet, slik Celan ser det, ut av alle determinerte rom i retning av det "Offene und Leere und Freie"; når vi spør, er vi "weit draußen." Celans tekst antyder at slik i den autentiske kunstens spørsmål til seg selv om egen status, i dens selvproblematisering og tvil om egen aktualitet, altså nettopp der kunsten er nærmest sin egen ende, nettopp der fødes også kunstens forbindelse til fremtiden og det kommende og det åpne. Slik vi snart vil se, innebærer kunstens "In-Frage-Stellung" nemlig ikke bare en innrømmelse av egen maktesløshet, men også kunstens mulighet og sjanse.

I en artikkel om Celan fra 1962, "- Ach, die Kunst!", kommer Otto Pöggeler inn på det hegelienske motivet om kunstens ende i "Meridian"-talen. Pöggeler tolker Celans tale som en innrømmelse av at Hegels forestilling om at kunsten er epistemologisk devaluert, har vist seg å stemme, og at Celans tekst derfor tilkjenner den moderne kunsten en aporetisk status. Her er ikke plassen for en nærmere undersøkelse av Pöggelers noe idiosynkratiske fremstilling av kunstens devaluering, men det er verdt å insistere på hans poeng om at det er typisk for den modernistiske kunsten at den, som en respons på det dilemmaet som Hegels ende-tese setter den i, søker å benekte og å destruere seg selv.⁵⁷ Og det er jo nettopp det Celans diktning gjør, men, slik vi vil se, ikke bare dette. Men hvordan forestiller "Meridian"-talen seg at denne selvødeleggelsen skje? Celans påstand om kunstens "In-Frage-Stellung" lar seg betrakte i sammenheng med modernistisk tenkning omkring kunstens ende og spørsmålet om dens paradoksale fortsettelse. I "Literary History and Literary Modernity" fra 1969 forsøker Paul de Man å formulere det han ser som den aporetiske dimensjonen ved modernismen, nemlig en "temptation of modernity to move outside art". Hans sentrale påstand er at:

The continuous appeal of modernity, the desire to break out of literature toward the reality of the moment, prevails and, in its turn, folding back upon itself, engenders the repetition and continuation of literature. Thus modernity, which is fundamentally a falling away from literature and a rejection of history, also acts as the principle that gives literature duration and historical existence.⁵⁸

Den umiddelbare bakgrunnen for de Mans påstand trenger ikke oppholde oss her; det viktige er paradokset om at moderniteten forkaster historien og ønsker å legge litteraturen bak seg, samtidig som den fører den videre. En beslektet, om enn mer tvetydig formulering gir Celan når han sier at kunstneren og kunsten må tilbake til en "radikale In-Frage-Stellung der Kunst" for derigjennom å kunne "weiterfragen", underforstått for derigjennom å fortsette kunsten.

avsnittet.

⁵⁷ Otto Pöggeler, "Ach, die Kunst!", i Meinecke (Hrsg.): *Über Paul Celan*, F.a.M.1970, særlig 81ff.

⁵⁸ Paul de Man: "Literary History and Literary Modernity", i *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, Minneapolis; University of Minnesota Press 1983, s.142-165, her s.158, 162.

Gjennom gjentagelsen av spørsmålet om hvorvidt kunsten har noen fremtid eller noen legitimitet, kan kunstens reelle ende utsettes. Spørsmålsstillingen *om* kunsten utgjør slik sett det elementet *ved* kunsten som kunsten ikke kan klare seg uten; den permanente utspørringen av seg selv og egen status utgjør kunstens grunnleggende vesen. Celans uttalelse blir slik sett et eksempel på en spesifikt modernistisk tankeretning som består i å ville forankre eller situere kunsten nettopp der den ikke lenger besitter noen sikkerhet: i det grunnløse, i tapet, i forstummingen, i forsvinningen, i det anti-estetiske, i feilingen - eller, som Büchner, i 'kreaturet', den nakne, ikke-humane og de-humaniserende virkeligheten. Så dypt har faktisk denne forestillingen om kunstens apori trengt inn i den moderne og avantgardistiske kunstens selvforståelse at selve dens iboende umulighet, dens "radikale In-Frage-Stellung", er blitt dens mest autentiske "Gründungsmythos"⁵⁹, en topos som den bekrefter seg selv med. Umuligheten, fraværet, feilingen, revokasjonen, spørsmålet slår om til å bli kunstens egentlige identitet, dens dypeste vesen. Gjennom å så tvil om seg selv kan nok kunsten antyde sin egen epistemologiske devaluerthet og antyde sin egen ugyldighet og ende i tråd med Hegels tese, men samtidig innebærer denne "In-Frage-Stellung" også en sjanse: Celan mener at nettopp i spørsmålsstillingen skapes betingelsen for kunstens fremtid, for det kommende ved den.

Sitatet

En av "Meridian"-talens mest interessante aspekter når det gjelder endemotivet og tematiseringen av kunstens 'tap' av historisk forankring, er måten den bearbeider det litterære materialet. Celan velger naturlig nok å tematisere Büchners verk siden talen holdes ved overrekkelsen av den såkalte "Büchner-Preis". Det lille forfatterskapet til den geniale, men i samtiden ignorerte Büchner ble først oppdaget helt på slutten av det attende århundre og siden gjenoppdaget av de tyske ekspresjonistene, og er et verk som man den dag i dag ikke har den fulle oversikt over.⁶⁰ Celans tale siterer svært ofte fra Büchners verk, ofte uten å anmerke hvor sitatet er hentet fra, av og til siterer han feil.⁶¹ Det er altså som om Celan trekker Büchner frem fra glemselen, fra fortiden, men samtidig lar disse sitatene inngå i en tett og ofte dunkel sammenheng som bidrar til å problematisere aktualiseringen. For publikumet som var til stede og hørte Celans innforståtte dialog med Büchners verk, kan det ikke ha vært lett å orientere seg; dette publikumet kunne heller ikke vite *når* Celan siterte, da de ikke hadde tilgang til den skriftlige tekstens markering av anførselstegn. Men dette kommer Celan inn på når han på slutten av talen kommenterer at utgiveren av den første kritiske Büchner-utgaven Karl Emil Franzos leste "kommendes" hvor det i Büchners manuskript egentlig står "commode". Men

⁵⁹ Jf. Eva Geulen: *Das Ende der Kunst. Lesarten eines Gerüchts nach Hegel*, F.a.M. 2002, s.10.

⁶⁰ *Woyceck* er f.eks. meget uoversiktlig overlevert.

⁶¹ David Brierley har fulgt opp de fleste av sitatene i talen og påvist flere feil-siteringer. Jf. Brierley, *op.cit.*

Celan forsvarer utgiveren, dvs. han forsvarer feilsiteringen: “Und doch: Gibt es nicht gerade in [Büchners drama] *Leonce und Lena* diese den Worten unsichtbar zugelächelten Anführungszeichen, die vielleicht nicht als Gänsefüßchen, die vielmehr als Hasenöhrchen, das heißt also als etwas nicht ganz furchtlos über sich und die Worte Hinauslauschendes verstanden sein wollen?”(GWIII,202) Også tilhørerne av Celans tale har med usynlige anførselstegn å gjøre. De må, på samme måte som utgiveren av Büchner, “über die Worte hinauslauschen” for derigjennom å kunne spore opp det ‘kommende’, det ordene bærer i sin kim, deres skjulte mening eller telos. Celan sier her implisitt at sitatene er bærer av noe kommende.

Like viktig er det at dette avsnittet, på samme måte som det forrige, begynner med et “Gibt es nicht [...]”.⁶² En slik begynnelse projiserer inn eller konstruerer en “In-Frage-Stellung” i manuskriptet. Celan lytter etter noe Büchner ikke nødvendigvis sier, eller hvis han sier det, så kun halvhøyt og halvbevisst (“halblaut“, “halbbewußt“, som Celan skriver i det allerede siterte avsnittet). Nå er det, som vi alt har sett, mulig å betrakte *spørsmålet* som den verbale formaliseringen av denne lytten etter det “kommende”. Spørsmålet (hvis det da ikke er retorisk) forsøker jo å fokusere eller å finne frem til det usagte i det bare halvt sagte, å gripe helheten der man kanskje bare har det halve. Fordi en slik spørrende lytten faktisk - for det sier jo Celan - faller sammen med å betrakte ordene som *implisitte sitater* (usynlige anførselstegn eller “Hasenöhrchen“), dvs. som bærere av noe fremmed, noe som overskrider den umiddelbare konteksten, blir det mulig å si at hele den “In-Frage-Stellung der Kunst” som Celan omhandler, lar seg se i lys av en teori om sitatet.⁶³

Hva har altså sitatet og Celans sitatpraksis å gjøre med kunstens ende? Rent generelt kan det sies at sitatet målbærer en spenning mellom det endelige og det videreførende, mellom et tekstsegment som har sin naturlige plass i en fortidig tekst og dets kontinuering i en senere tekst. Dette tekstsegmentet flyttes ut av sin ‘egentlige’ plass over i en ‘uegentlig’, dvs. i en senere tekst hvis retrospektive blick på opphavsteksten i sin tur lar seg se som symptom på en viss type refleksiv omgang med litteraturhistorien.⁶⁴ Sitater er slik sett nomadiske

⁶² Det bør nevnes at man her også kan overhøre Heideggers karakteristikk av diktning som et “Es gibt”. Det har vært en tendens til å forstå Celans tale via heideggerske tenkebaner; jeg nevner her utelukkende Christopher Fynsk: “The Realities at Stake in a Poem” som i en av fotnotene sier at “In the ‘Meridian’, Celan offers (intentionally or not) a very precise and rich reading of Heidegger’s ‘The Nature of Language’ [“Das Wesen der Sprache” fra *Unterwegs zur Sprache*. Anmk. PSV]”, i Fioretos (ed.): *Word Traces. Readings of Paul Celan*, Baltimore and London 1994, s.159-184, s.182).

⁶³ Denne forestillingen om en “Herauslauschen” henimot det kommende og inassimilerte har en stor affinitet med Winfried Menninghaus’ kritikk av Celan-forskningens altfor raske refleks når det gjelder å bruke diktenes allusjoner og intertekstuelle sitater til tolkningsnøkler for å forklare og redusere diktenes semantiske heterogenitet: “Ein Textsegment, das einmal vereindeutigt und als Zitat dingfest gemacht worden ist, verliert fast zwangsläufig jene Unbestimmtheitsvaleurs, die es im Spiel des Textes vielleicht gerade haben soll.” (Menninghaus: “Zum Problem des Zitats bei Celan und in der Celan-Philologie” i W.Hamacher /W.Menninghaus (Hrsg.), *Paul Celan*, F.a.M.1988, s.170-191, s.187. Det er nettopp disse “Unbestimmtheitsvaleurs” som det kommer an på.

⁶⁴ Jf. f.eks. Herman Meyer som forstår sitatbruken til Jean Paul og E.T.A. Hoffmann som et “Indiz für das Ende

språkelementer som problematiserer forestillingen om at tekster har sin ende i seg selv. Ved å siteres kan en tekst - en tekst som kanskje er glemt (og nettopp fordi den er glemt er det jo nødvendig å sitere den) - leve videre. Hvis man legger Celans problematisering av kunsten som noe "Vorgegebenes og unbedingt Vorauszusetzendes" til grunn, og ser dette som en problematisering av kunsten som transhistorisk, så blir sitatets rolle som formidler mellom tekster som ligger langt fra hverandre i tid, av stor viktighet. Sitatet er nemlig en sentral versjon av det som på tysk kalles "gemünzte Worte", liksom preget, kanskje sågar fortsatt gangbar, mynt eller kapital i historiens løp. Slik sett kan sitatet sees som et spesielt betydningsfullt trekk ved det man, med en annen metafor, kan kalle tekstenes *liv*, eller kanskje heller *etterliv* eller *ettermodning*.⁶⁵

Et slikt spesielt berømt sitat i Celans tekst er det følgende: "Vielleicht darf man sagen, daß jedem Gedicht sein '20. Jänner' eingeschrieben bleibt?" (GWIII,196). "20. januar" utgjør datoen for Wannsee-konferensen i 1942 hvor "Endlösung", utryddelsen av alle jøder, ble besluttet og undertegnet av en komité bestående av representanter for alle myndigheter, forvaltningsgrener og administrasjonsinstanser i Det tredje riket. I Celans diktning klinger allusjoner til Shoah ofte med, slik vi vil se i de derpåfølgende kapitler, ja, Celans diktning har ofte blitt sett nettopp som et autentisk vitnesbyrd om jødeutryddelsen. Shoah har vært en slags siste hermeneutiske skanse for resepsjonen av hans dikt, som den siste mulig gripbare referens for hans ofte hermetiske og øyensynlig referens-negerende diskurs. Men i dette tilfelle fremstår nevnelser av denne datoen som mye mer kompleks. Den "20. januar" er datoen da Lenz, i Büchners novellefragment *Lenz* om den forrykte dikteren, går over fjellet. Dette er datoen da Lenz ønsker å se verden på hodet, slik Büchner skriver: "Müdigkeit spürte er keine, nur war es ihm manchmal unangenehm, da er nicht auf dem Kopf gehn konnte".⁶⁶ Celan kommenterer dette: "Wer auf dem Kopf geht, meine Damen und Herren, - wer auf dem Kopf geht, der hat den Himmel als Abgrund unter sich." (GWIII,195). Mindre kjent er det at "20. januar" også henspiller på et av de store diktene til den senromantiske lyrikeren og romanforfatteren Clemens Brentano (1778-1842): "20 Jenner [1835] nach großem Leid".⁶⁷ Dermed veves den såkalte "Endlösung" og diktning sammen i denne datoen, og ikke bare diktning, men diktningens begynnelse: Lenz' vandring begynner denne dagen, Brentano skriver sitt dikt på

der Kunstperiode." i den viktige boken *Das Zitat in der Erzählkunst. Zur Geschichte und Poetik des europäischen Romans*, Stuttgart 1967, 22. Begrepet "Das Ende der Kunstperiode" brukte i sin tid Heine for å karakterisere hva som gikk tapt med Goethe. Vedrørende dette begrepet, se Georg Lukács: *Goethe und seine Zeit*, Berlin 1953, s.241-261.

⁶⁵ Begrepet "Nachreife" stammer fra Benjamins berømte traktat "Die Aufgabe des Übersetzers" (*Gesammelte Schriften IV:1*, hrsg. Tiedemann, Rexroth, F.a.M. 1991, 9-21), hvor oversettelsen blir sett som en "Nachreife" av originalen. Når jeg her peker på den romantiske forestillingen om verkenes *liv*, er det også med tanke på forbindelsen mellom prosopoiea og sitat.

⁶⁶ Georg Büchner, *Lenz*, i *Werke und Briefe*, München 1988, 137

⁶⁷ Clemens Brentano: *Werke in drei Bänden, Band 1*, München 1968, s.601ff. Denne allusjonen nevnes ikke av

denne datoen. Det synes som om Celan i "Endlösung" ikke bare ser slutten, men også begynnelsen for litteratur. Dette er begynnelsen for vitnesbyrdet om den gale, eller for fortellingen om stor lidelse. Refrenget "O Stern und Blume, Geist und Kleid, / Lieb, Leid, und Zeit und Ewigkeit" repeteres 18 ganger i Brentanos dikt. Som om den "20. januar" var datoen for lidelsens opphør, og galskapens forløsning innenfor den totale objektiveringen og hymniske ordfestingen av verdens og universets helhet. Det at "20. januar" er innskrevet i ethvert dikt, betyr at et emblem på unevnelig lidelse ligger i diktet. For "20. januar" er det momentet hvor fiksjonen såvel opphører som begynner. Det er datoen da Celans hermetisme fødes, som konsekvens av historiens og virkelighetens uforståelighet. Denne datoen er det punkt Celan angir for når og hvor hans diktning møter virkeligheten. Det at "20. januar" siteres i "jedem Gedicht", impliserer at den inkluderer selv det punkt som er slutten for dens skjønnhet, kunst og form; at den tar opp i seg det sted der den møter heslighet, virkelighet og kaos. Virkeligheten er ikke ment å være utenfor diktene, eller forut for dem, en dimensjon oversatt i diktets, i litteraturens språk, men noe som finnes i diktet, som er med i diktet, i det Celan selv ønsket skulle være en helt ny måte å dikte på. "20. januar" er Celans regulative idé for hva litteratur og diktning skal være: Et dikt, med sin egen ende, og virkelighetens ekstremitet, inkludert i seg selv. Den "20. januars" trope er det Celans diktning kretser om.

Sitatet og Luciles "Gegenwort"

For å utvikle dette perspektivet om sitatet og å sette det i sammenheng med motivet om kunstens ende, vil jeg i det følgende analysere Celans gjennomgang av Büchners drama *Dantons Tod*. Celan vender seg her til et drama som omhandler ende-motivet på flere nivåer. Dramaet skildrer de siste dagene i Dantons og hans revolusjonære venners liv inntil øyeblikket hvor de guillotineres. Døden er en viktig dimensjon og en dramatisk variasjon av endemotivet. Samtidig er dramaet et innlegg i en kunstdebatt hvor det handler om å legge et anakronistisk kunstbegrep eller kunstskjema bak seg. Danton og hans venn Camille Desmoulins diskuterer og fordømmer, som en slags innmonterte kunstkritikere i Büchners skuespill, den samtidige kunsten, og hvordan den har forfalt til sterilt skjønnmaleri. Deres kunstsyn er negativt. De mener at kunsten i dens tradisjonelle form er kraftløs, ja på dødens rand. I dette er de forøvrig på linje med Büchner selv. En av protagonistene i dramaet er Mercier som er berømt for oppfordringen "Élargissez l'Art!" (som Celan siterer i sin tale). Viljen til å utvide kunsten kan sies å være et program for Büchner og hans verks feltgang mot det klassiske kunstbegrepet.⁶⁸

Brierley, *op.cit.*

⁶⁸ Büchner var en samtidig av Hegel, hadde imidlertid lite til overs for filosofen, noe som f.eks. *Woyzeck* vitner om. I figurene "der Hauptmann" og "der Doktor" blir samtidens idealisme latterliggjort.

Celan begynner sin gjennomgang av *Dantons Tod* med følgende bemerkning: “[Die Kunst, meine Damen und Herren, ist [...] ein Problem, das einem Sterblichen, Camille, und einem nur von seinem Tod her zu Verstehenden, Danton, Worte und Worte aneinanderzureihen erlaubt. Von der Kunst ist gut reden.”(GWIII;188) Samtalen om kunst skjer altså innenfor dødens og forgjengelighetens horisont. I samtalene mellom Camille og Danton beklager de to vennene at kunsten, istedenfor å bekrefte seg selv som levende kraft, istedenfor å frigjøre seg fra døden og forgjengeligheten, binder seg til den, ja finner grunnlaget for sitt eget livsopphold i døden. Danton levner ingen tvil om at han ser kunsten som en slags åtseleter; han oppgir den store maleren David, kjent bl.a. for maleriet ”Marats død” (David støttet regimet og stemte for henrettelsen av kongen Ludvig XVI), som den typiske kunstner fordi David i de de døende ofrene av terroren fant og tegnet “die letzten Zuckungen des Lebens”.⁶⁹ Slik lever kunsten av å fremstille døden. Og Camille, som anser kunsten som kopi og forfalskning av det virkelige liv, ser i den ovid’ske myten om Pygmalion og Galatea en allegori på kunstens dødsbundethet. Galatea er et navn på kunsten fordi hun er statuen som ble levende, men for Camille er hun likevel (siden myten forteller at Galatea ikke kunne få barn) negasjonen av “die Schöpfung, die glühend, brausend und leuchtend [...] sich jeden Augenblick neu gebiert”.⁷⁰ Galatea geberder seg som levende, men er i virkeligheten skinn og staffasje, livet i dets perverterte gestalt som kunst. Så snart man betrakter kunsten med Camilles og Dantons, dvs. med de revolusjonære estetiskernes øyne, blir kunsten til forstenet og død materie, en “Marionette”(id.) og et reliket.

Dette kunstsynet blir viktig også i Celans tale, slik vi vil se. Men Celan går et skritt videre ved å skjelne mellom “Kunst“ og Dichtung“. Han tar tak i en annen av figurene i Dantons drama, nemlig Lucile, Camilles hustru. Hos Büchner utgjør Lucile et slags kunstnerisk motprinsipp. Det er nemlig Lucile som etter at Camille og Danton har blitt henrettet på skafottet, avslutter dramaet ved å rope et absurd “Es lebe der König!”⁷¹ Dette utropet er underlig: For det første fordi det ropes etter at Ludvig XVI er henrettet og monarkiet har falt. For det andre fordi det er anti-revolusjonært; Lucile fornekter altså sin manns idealer, og stiller seg selv i fare for å bli stemplet som monarkist av de republikanske omgivelsene. Celans gjennomgang av Büchners drama sentrerer seg om dette utropet. Dette utropet figurerer nemlig “die Dichtung”, slik vi vil se. - I det følgende siterer jeg hoveddelen av Celans parafase og diskutering av stykket:

Aber es gibt, wenn von der Kunst die Rede ist, auch immer wieder jemand, der zugegen ist und ... nicht richtiginhört.

Genauer: jemand, der hört und lauscht und schaut ... und dann nicht weiß, wovon die Rede war. Der aber den Sprechenden hört, der ihn “sprechen sieht”, der Sprache wahrgenommen hat und Gestalt, und

⁶⁹ Georg Büchner: *Dantons Tod*, Stuttgart 1974, s.36. Alle sitatet stammer fra denne utgaven.

⁷⁰ *ibid.*35.

⁷¹ *ibid.*77.

zugleich auch - wer vermöchte hier, im Bereich dieser Dichtung, daran zu zweifeln? -, und zugleich auch Atem, das heißt Richtung und Schicksal.

Das ist, Sie wissen es längst, sie kommt ja, die so oft und kaum von ungefähr so oft Zitierte, mit jedem neuen Jahr zu Ihnen - das ist Lucile.

Das während der Unterhaltung Dazwischengekommene greift rücksichtslos durch, es gelangt mit uns auf den Revolutionsplatz, "die Wagen kommen angefahren und halten". Die Mitgefahrene sind da, vollzählig, Danton, Camille, die anderen. Sie alle haben, auch hier, Worte, kunstreiche Worte, sie bringen sie an den Mann, es ist, Büchner braucht hier mitunter nur zu zitieren, vom gemeinsamen In-den-Tod-gehen die Rede, Fabre will sogar "doppelt" sterben können, jeder ist auf der Höhe, - nur ein paar Stimmen, "einige" - namenlose - "Stimmen", finden, daß das alles "schon einmal dagewesen und langweilig" sei.

Und hier, wo alles zu Ende geht, in den langen Augenblicken, da Camille - nein, nicht er, nicht er selbst, sondern ein Mitgefahrener -, da dieser Camille theatralisch - fast möchte man sagen: jambisch - einen Tod stirbt, den wir erst zwei Szenen später, von einem ihm fremden - einem ihm so nahen - Wort her, als den seinen empfinden können, als rings um Camille Pathos und Sentenz den Triumph von "Puppe" und "Draht" bestätigen, da ist Lucile, die Kunstblinde, dieselbe Lucile, für die Sprache etwas Personhaftes und Wahrnehmbares hat, noch einmal da, mit ihrem plötzlichen "Es lebe der König!"

Nach allen auf der Tribüne (es ist das Blutgerüst) gesprochenen Worten - welch ein Wort!

Es ist das Gegenwort, es ist das Wort, das den "Draht" zerreißt, das Wort, das sich nicht mehr vor den "Eckstehern und Paradegäulen der Geschichte" bückt, es ist ein Akt der Freiheit. Es ist ein Schritt. (GWIII;188f)

Sentralt i Celans gjennomgang av *Dantons Tod* står Dantons og Camilles gang mot skafottet: "die langen Augenblicke", "wo alles zu Ende geht". Også her diskuterer Danton og hans venner. De bringer med seg "kunstreiche Worte", som Celan sier, veltalende og teatralske ord som hører inn under rammene for tradisjonell kunst, ord med "Pathos und Sentenz". Slik de selv hører hjemme i (Büchners) drama, slik hører ordene deres hjemme på teatret. Den teatraliserte kunsten som de fordømmer, den forlenger og kontinuerer de. Når Celan hevder at Camille og Danton må forstås utifra deres forestående død ("nur von seinem Tod her zu verstehen"), så er det ikke bare fordi Büchner skildrer dem der de sitter og venter på henrettelsen, men også som en henspilling på at det patetiske språk og følgelig den kunst de selv bringer til uttrykk, går til ende. Tidligere i stykket hadde Mercier sagt til Danton: "Geht einmal euren Phrasen nach bis zu dem Punkt, wo sie verkörpert werden. - Blickt um euch, das alles habt ihr gesprochen; es ist eine mimische Übersetzung eurer Worte. Diese Elenden, ihre Henker und die Guillotine sind eure lebendig gewordenen Reden."⁷² Slik sett faller Danton og Camille og de andre revolusjonære som offer for sine egne, dvs. revolusjonens grep; de faller som offer for terroren hvor ordene er blitt en slags guillotinerende performativer, som Celan antyder, hvor det sagte og realiseringen av det faller umiddelbart sammen.⁷³ Camilles forståelse av kunsten som teatralisk *make-believe* og virkelighetsløst skinn er, målt opp mot hans *reelle* henrettelse, gjort ugyldig. Danton og Camille føres på skafottet *sammen* med

⁷² *ibid*,51

⁷³ Jf. Jean Paulhans berømte skille mellom språkforståelsen til "retorikeren", som forutsetter en avstand mellom ord og mening, og "terroristen", som negerer denne avstanden, i *Les fleurs du Tarbes ou La terreur dans les lettres*, Gallimard (1941), 1990. Paulhans idé har nok inspirert Maurice Blanchots betraktninger om terrorens språk i "La littérature et le droit à la mort", i *La part du feu*, Gallimard 1949, 312

kunsten de representerer, sammen med deres “kunstreiche Worte”.

Hvis kunsten, for å følge fordringen om “Élargissez l’art!”, skal overskride seg selv, hvis den skal komme ut av sin egen apori slik denne ble skildret av Camille, nemlig at kunsten er en “Marionette“ og et “Relikt“, så kreves det at den går til felts mot seg selv og sine grenser. Til dette bringer Celan (og Büchner) Lucile, “die Kunstblinde”, som Celan kaller henne. Lucile er antipoden til Camille og Danton. Der disse betrakter språk som budskap og vidd, er Luciles språkforståelse fysisk og ‘kreaturlig’, språket har for henne “etwas Personhaftes und Wahrnehmbares”, det er fysiognomi og pust. Nettopp i beskrivelsen av denne skikkelsen beveger Celan seg utover en ren parafrase av Büchners drama: han tilmåler nemlig Lucile paradigmatiske betydning som figuren på språket i dets *poetiske* gestalt. For Celan står Lucile for revitaliseringen av kunsten, eller mer presist formulert: med sitt “Gegenwort” “Es lebe der König!” setter hun en bresje inn i dramaets univers av “kunstreiche Worte”, hun emansiperer seg fra tidsånden og negerer republikken og den politiske korrektheten, hvilket ikke bare er et slag mot hennes manns idealer, men i det hele tatt mot romantikkens og idealismens republikanske kunstforståelse, ja selv mot Büchners egen anarkisme. Lucile negerer all fornuft, hun setter en cesur i kunstferdigheten, “zerreißt den ‘Draht’”, som Celan sier, hvor “Draht” kan bety sammenhengen og den kommunikative koden (som Büchners drama befinner seg innenfor). Lucile bryter de tragiske omstendighetene omkring hennes manns og Dantons død, og gjør at stykket ender ikke tragisk, men, med Celans ord, absurd.

L u c i l e (*sinnend und wie einen Entschluß fassend, plötzlich*). Es lebe der König!
B ü r g e r. Im Namen der Republik! (*Sie wird von der Wache umringt und weggeführt.*)⁷⁴

Luciles utrop kommenteres av Celan: “Gehuldigt wird hier der für die Gegenwart des Menschlichen zeugenden Majestät des Absurden.”, og føyer til: “Das [...] hat keinen ein für allemal feststehenden Namen, aber ich glaube, es ist ... die Dichtung” (GWIII;190). Luciles utrop, hennes “Akt der Freiheit”, er altså en figur på diktningen: “Ich habe bei Lucile der Dichtung zu begegnen geglaubt” (GWIII;194), heter det noe senere. Men Celan kaller jo henne også “die Kunstblinde”. Hva er grunnen til denne begrepsflokken?

Ved å skjelne mellom kunsten på den ene siden, representert ved Danton og Camille, og lyrikken på den andre, kan Celan skape en spenning i forhold til spørsmålet om kunstens ende. Begrepet “Gegenwort” illustrerer denne spenningen: der kunsten - og kunsten innbefatter selvsagt også diktningen - går i døden, er det diktningens oppgave å opponere gjennom påberopelsen av en begynnelse: diktningen utgjør det sekundet av motstand, det ‘mot-ord’ og ‘innsigelse’ som bryter den deterministiske “eksekusjonsmotorikken” som Danton og Camille målbærer. Kodifiseringen, sementeringen av enden som disse på teatralisk manér fremmer

⁷⁴ Büchner, *op.cit.*77

(“vom gemeinsamen In-den-Tod-gehen ist die Rede”), blir suspendert gjennom Luciles individualiserte og ’kunstblinde’ uttrykk. Lucile redder kunsten ved å tre ut av den, ved å opponere mot den. En indre-estetisk konflikt bygger seg opp⁷⁵: Absurditeten som Celan ser utspille seg i Büchners drama, viser nok til tilværelsens vilkår, men den er også et uttrykk for kunstens egen aporetiske situasjon. I det ’kunst-blinde’ øyeblikket som diktningen bringer til uttrykk, ligger et såvel kritisk som emansipatorisk aspekt ved kunsten. Absurditet er Celans navn på et av kunstens mest kritiske og mest selvrefleksive momenter, dens ytterste selvinnsikt. I Luciles “Es lebe der König!” utfolder kunsten et (poetisk) motbegrep til seg selv; istedetfor å sanksjonere sin egen ende med tragisk emfase, oppdager den sin frihet (“Akt der Freiheit”) til å avvike fra intensjonene og banene (altså det Celan kaller “Draht”) mot den forutbestemte enden. Absurditet er frihet fra konvensjonene og fra tilpassningstvungen.

Når Lucile negerer døden (kongens, hennes ektemanns og idealenes død) ved et “Es lebe...”, da er denne negasjonen uttrykk for en overskridelse av enden. Men innenfor det rommet som utropet skjer i, er et slikt opplivningsprosjekt ikke bare nytteløst. Paradoksalt nok er jo Luciles monarkistiske vivat det samme som en dødsdøm, hennes utrop for “der König” en grunn til at hun blir anholdt av republikanske borgere.⁷⁶ Lyrikkens “Gegenwort” i forhold til kunsten og enden er altså kun en midlertidig suspensjon, det Celan et annet sted i talen kaller diktningens “punktuelle Gegenwart” (“das Gedicht hat ja immer nur diese eine, einmalige, punktuelle Gegenwart” [GWIII,198f]). Dette øyeblikket utgjør ingen endelig oppheving av katastrofen. *Utsettelsen* varer kun et øyeblikk, og dette øyeblikket er ikke det samme som “die langen Augenblicke” som Celan påpeker ved henrettelsen av Camille, men en blind og kunst-blind handling, som river i stykker kunstens skinn og illusjonen om sammenheng (“Draht”).

Luciles rop impliserer en spaltning av kunsten i Camilles og Dantons teatralske kunst på den ene siden og Luciles “Dichtung” på den andre, en spaltning mellom konstaterende endepatos og oppfordrende eksklamasjon. Kunsten preges av denne spenningen. På bakgrunn av denne komplekse temporale strukturen belyses en annen av “Meridian”-talens karakteristikk av diktningen: Diktet, sier Celan, utgjør: “Toposforschung [...] im Lichte der U-topie” (GWIII;199), dvs. diktet handler om å finne og å være på et sted. Men det er et spesielt sted: “U-topie” innebærer et sted som prinsipielt ligger hinsides alle posisjoner og situeringer. Det er denne u-topien som skinner igjennom i Luciles “Akt der Freiheit”. Handlingen er u-topisk: utropet garanterer hennes død, utopiens død. Utopi blir u-topi, altså ikke (lenger) bare et

⁷⁵Påvisningen av spenningen i kunstbegrepet i ”Meridian”-talen blir mest energisk fremhevet av Philippe Lacoue-Labarthe, men han undersøker ikke spesifikt forbindelsen til enden. ”C’est dans l’art que la poésie parviendrait - peut-être - à se soustraire à l’art; elle sortirait de l’art à l’intérieur même de l’art. Il faut donc penser, au plus intime de l’art et comme cette intimité même, une sorte d’espacement ou de hiatus.”, *La poésie comme expérience*, Bourgois, Paris 1986, s. 81

⁷⁶ Se her f.eks. Philippe Lacoue-Labarthe, som kaller Luciles utrop suicidalt. *ibid.* 76.

transcendentalt sted, men også et sted som negerer seg selv. Lucile og diktningen er på sett og vis suicidal, selv-ødeleggende i sin absurditet. Denne u-topiske strukturen, denne forbindelsen mellom løfte (“Es lebe...”) og død, kjennetegner for Celan diktningen.

Luciles “Gegenwort” faller først etter at Camille har gått i døden, og avslutter Büchners drama. Celan hevder at hennes “Gegenwort” “zerreißt den ‘Draht’”, hun bryter dramaets mekanikk og ødelegger “der Triumph von ‘Puppe’ und ‘Draht’”, hvormed Celan henspiller på stykkets mest bevingede ord, nemlig Dantons sentens: “Puppen sind wir, von unbekanntem Gewalten am Draht gezogen“ [40]). Hennes handling illustrerer dermed ikke bare diktets ensomhet (GWIII,198), men det frigjøringsrom som diktningen ifølge Celan etablerer for seg selv. Dette rom utgjør det Celan gjentatte ganger i talen kaller “Ort der Dichtung” (GWIII;194), dvs. det dikteriske “Wort” situerer seg i denne “Ort”. Som så ofte spiller Celan språkspill: Det han kaller et “Gegenwort” er også et “Gegen-Ort”⁷⁷. Det er altså u-topisk, nemlig et sted som negerer seg selv.

Men det som først og fremst er påfallende i Celans fremheving av Luciles “Gegenwort” “Es lebe der König!”, er at det dreier seg om en klisjé, et *sitat*. I utsnittet ovenfor er sitatets betydningsfullhet knapt til å overse. Om Lucile, dvs. diktningen, skriver Celan at hun er “die so oft und kaum von ungefähr so oft Zitierte”. Og kanskje enda viktigere: hennes “Gegenwort” “Es lebe der König!” er jo nettopp et sitat, ja en klisjé, et dødt utsagn. Faktisk kan man si at hennes utrop utgjør den sjeldne klassen av selv-refleksive klisjeer. “Es lebe der König!” er både et vivat som innreflekterer døden (den tidligere monarkens, Ludvig XVI) og livet (den såkalte Ludvig XVII⁷⁸). Nettopp en slik sammenvevning av død og liv synes å kjennetegne klisjeen som på den ene siden er såkalt ‘dødt språk’ men som nettopp også fortsetter å brukes, som kommer på nytt “mit jedem neuen Jahr”, for å bruke Celans ord om Lucile. Klisjeen er altså noe dødt som fortsatt lever, dvs. den lever videre som dødt, som et slags spøkelse, hvis man vil. Men klisjeen er også kunstens og diktningsens ‘død’, den sterile intetsigenskap. Likefullt er det nettopp klisjeen “Es lebe der König!” som sanksjonerer og performerer det Celan kaller “Majestät des Absurden”, nemlig diktningen. Denne klisjeen utroper diktningen til konge, besverger den.⁷⁹ Men det konjunktiviske “Es lebe” er ingen garant for eller konstatering av

⁷⁷ Dette spillet er også tilstede når Celan sier at “die Kunst scheint *zu Hause* sein” ”in einem dem Menschlichen zugewandten und *unheimlichen* Bereich [...]” (GWIII;192, min uth.), og i henspillingen på det hjemløse diktet som står “*im Geheimnis der Begegnung*” (GWIII,198) Celan spiller ut den bl.a. av Freud påpekte tvetydigheten mellom “heimlich” og “unheimlich”, nemlig at “das Unheimliche” finner sted i det “Heimliche”, se Freud, “Das Unheimliche”, *Gesammelte Werke XII*, Fa.M.1999, 227-268. - Asterisk, ‘*’, markerer at ordet ikke er empirisk tilstede i den analyserte teksten.

⁷⁸ Ludvig XVII ble riktignok aldri konge; hans skjebne er uvisst, trolig døde han i ‘La Conciergerie’ i Paris i 1796. Ludvig XVII ble han kalt først på senere stadium av de såkalte ‘legitimistene’.

⁷⁹ En av de mange dunkle karakteristikkene “Meridian”-talen gir av diktet er den følgende: “Das Gedicht behauptet sich am Rande seiner selbst; es ruft und holt sich, um bestehen zu können, unausgesetzt aus seinem Schon-nicht-mehr in sein Immer-noch zurück”(GWIII;197). For å anskueliggjøre seg hva som ligger i dette, er det mulig å la kongeslekten, kontinuert ved et “Es lebe der König!”, stå som bilde på diktet.

diktets liv. Diktets liv er bare virtuelt. (Celan vil senere i talen snakke om diktets “Daseinsentwürfe”[GWIII;201]). Kanskje kan man heller si, uten at Celan verken bekrefter eller avkrefter dette, at diktets liv er noe som ligger foran det og som det må kjempe for, og at dette livet bare kan vinnes i den grad diktet er villig til å stille seg ansikt til ansikt med døden slik Lucile gjør, og slik også Celan gjør i sine dikt.

Kunsten lever videre som en død. Man trenger ikke gå til Hegels to hundre år gamle tese om at kunsten har kommet til sin ende for å få bekreftet dette. Også Büchners stykke gir beskjed om at kunsten lever videre på tross av sin død. Døden, heter det hos Celan, er “theatralisch”, “jambisch”, man kan si at den utelukkende *siteres* eller resiteres. Camille spiller nemlig skuespill også i døden. Kunsten lever av å sitere sin død eller ende, slik jo også Büchners drama handler om – og dermed lever av – å fremstille Dantons og Camilles venting på døden og å sitere de døende. Det er lite tvil om at Celan mener at Danton og Camille i de lange øyeblikkene før de guillotineres faktisk kun siterer seg selv. De siterer sin egen kunst. Hos Celan heter det: “Sie alle haben, auch hier, Worte, kunstreiche Worte, sie bringen sie an den Mann, es ist, Büchner braucht hier mitunter nur zu zitieren [...]” (GWIII,189) Celan siterer Büchner som siterer Danton og Camille, som igjen siterer sin egen død. Sitatene farer igjennom historien. Døden - kunstens død - kommer hos Celan sitert til uttrykk.

Å sitere er en hensynsløs affære. Celan sier det selv på begynnelsen av avsnittet hvor det står: “Das während der Unterhaltung Dazwischengekommene greift rücksichtslos durch [...]”. Med tanke på sitatets viktighet i “Meridian”-talen og dens eksplisitte tematisering av det som “Hasenöhrchen”, er det nærliggende å se “Das [...] Dazwischengekommene” som en perifraser av hvordan et sitat stiller seg *mellom* to anførselstegn, som et innskutt element innenfor en diakritisk ramme. Deretter følger et sitat fra *Dantons Tod*: “Die Wagen kommen angefahren und halten.” Dette sitatet er ufullstendig; i originalen avsluttes setningen med “vor der Guillotine”. Kanskje kan man si at dette sitatet handler om sitater: Dvs. sitater er lik vogner som kan kjøres vekk fra deres opprinnelige plass i opphavsteksten; disse vognene “kommen angefahren und halten“ i Celans tekst. Man kan dessuten, kanskje spekulativt, våge påstanden at Celan, siden han har kuttet ut “vor der Guillotine” og dermed *hugget* setningen i to, har villet antyde at sitering i seg selv er en form for guillotinerings, dvs. å hugge hodet av tekster og å sette det inn i en annen sammenheng. Utvilsomt kjente Celan til Walter Benjamins kjente essay om Karl Kraus (Celan leste mye Benjamin) hvor bl.a. en teori om det destruerende, straffende sitatet utvikles. Benjamin sier:

Im rettenden und strafenden Zitat erweist die Sprache sich als die Mater der Gerechtigkeit. Es ruft das Wort bei Namen auf, bricht es zerstörend aus dem Zusammenhang, eben damit aber ruft er dasselbe auch zurück an seinen Ursprung. [...] Erst der Verzweiflende [Kraus] entdeckte im Zitat die Kraft: nicht zu bewahren, sondern zu reinigen, aus dem Zusammenhang zu reißen, zu zerstören; die einzige, in der noch Hoffnung liegt, daß einiges aus diesem Zeitraum überdauert - weil man es nämlich aus ihm

herausschlug.⁸⁰

Benjamin mener at sitatet virker reddende siden det ødelegger (“reißen“, “zerstören”) den falske homogeniseringen av det fortidige. Hans poeng er at nettopp gjennom destruktivitet - det å rive sitatet løs fra sammenhengen det står i - skapes en mulighet for restitusjon. Sitatene vitner om sin egen istykkerslåtthet, men nettopp dermed vitner de også om alt det som det var nødvendig å renske bort (“reinigen”) eller å ødelegge, for at noe kunne vare ved og overleve (“überdauern”). Sitatet vitner således om hvordan enden og ødeleggelsen utgjør mulighetsbetingelsen for overlevelse.⁸¹ Som vi har sett, er det den samme figuren vi finner i Celans tekst: Kun gjennom selv-destruksjon kan kunsten overleve og vare ved.

Konklusjon

Vi har altså sett at Celans “Meridian”-tale er en tale om kunsten. “Von der Kunst ist gut reden” (GWIII;188), sier han. Men som det er blitt vist, er den kunsten Celan snakker om alt annet enn selvfølgelig eller nærværende. Kunstens vesen, sier Celan, består i å vende tilbake til en “In-Frage-Stellung der Kunst“. Ikke for derigjennom å finne et nytt og mer solid ståsted, men for i tvilen på eller negasjonen av seg selv å stadig spørre videre. Gjennom det Celan kaller nødvendigheten av å “weiterfragen”, skaper kunsten nemlig også en forbindelse til det kommende og åpne. Gjennom spørsmålet til seg selv fordyper kunsten sin egen krise, men muliggjør også sin egen overlevelse. I Luciles “Gegenwort” finner Celan et uttrykk for denne krisen: Med Lucile går kunsten til feltgang mot seg selv; den har altså blitt et problem for seg selv, slik dette også ligger i Hegels ende-tanke, hvor kunsten forstås som preget av en tiltagende refleksivitet og fremmedgjøring for seg selv. Lucile bryter stykkets “Draht”, hun negerer den kommunikative koden og Dantons og Camilles “kunstreiche Worte.”; hun bryter konvensjonene, hun gjør alt ”fragwürdig”. Men dermed skaper hun også noe nytt, nemlig det Celan kaller “Dichtung“. Hennes utrop kan sees som en allegori på negasjonen av alle hevdvunne og innarbeidede sammenhenger. Dette er et ytterst viktig element i Celans poetikk slik den presenteres i ”Meridian”-talen, og vi vil komme tilbake til det i det følgende. Slik vi har sett, innebærer Luciles utrop både en ødeleggelse og en redning av kunsten. Slik blir

⁸⁰ Walter Benjamin: ”Karl Kraus”, i *Gesammelte Schriften II,1*, Fa.M.1991, 362

⁸¹ Sitatene spiller en stor rolle i Benjamins verk. Så setter han f.eks. som motto for sin aforismesamling *Einbahnstraße*: ”Zitate in meiner Arbeit sind wie Räuber am Weg, die bewaffnet hervorbrechen und dem Müßiggänger die Überzeugung abnehmen. (*Ges. Schriften*, IV/1,138) På samme måte som Celan betjener Benjamin seg ofte av forandrede sitater, ja i hans bok om det tyske sørgespillet finnes det sågar muligens oppfundne sitater. I essayet om Karl Kraus står sitatet innenfor logikken av ”Dialektik im Stillstand” ettersom sitatet åpner for to inkommensurable men ikke desto mindre samhørende dimensjoner: sitatet som anklage (opprinnelig betyr *citare* å stille for retten; Kraus samlet på uttalelser som han, siterende, bruker mot deres opphavsmenn) og som forløsning, ettersom det i Kraus’ kritikk av samtiden og av menneskene ligger en latent utopisk (eller messiansk) dimensjon. - Ragnhild Reinton har i sin fine innføringsartikkel ”Skriften: tankens frukt eller tankens grav? Om skrift og lesning hos Walter Benjamin” (*Norsk Litteraturvitenskapelig Tidsskrift I*,1998, s.64-79) gjort rede for hvordan denne figuren om spredning og samling, destruksjon og konstruksjon går som en

Gjennom destruksjon muliggjøres restitusjon: Denne logikken, som vi fant i Benjamins fremstilling av sitatet, nedfeller seg også i Celans tekst. Mot slutten av talen sier Celan: “Meine Damen und Herren, ich bin am Ende - ich bin wieder am Anfang.”(GWIII,200). Enden snur om i begynnelse. Celans tekst sentrerer seg rundt “Umkehr” (vending), en figur som vi i de påfølgende kapitlene vil stifte nærmere bekjentskap med: Via selv-problematisering, tvil og vold skapes muligheten av å erfare det “åpne”, “fri” og “kommende“. Kunstens katastrofe kan vendes om i kunstens håp.

III. ”MUT”: MUTILASJON OG MUTERING

En lesning av ”DIE MANTIS”

I Meridian-talen skriver Celan om de veiene diktet og diktspråket må gå: ”es sind [...] Wege, auf denen die Sprache stimmhaft wird, es sind Begegnungen, Wege einer Stimme zu einem wahrnehmbaren Du, kreatürliche Wege, Daseinsentwürfe vielleicht, ein Sichvorausschicken zu sich selbst, auf der Suche nach sich selbst ... Eine Art Heimkehr.” (GWIII,201) Celan presser mye inn på ett rom her. Men det viktigste er nok hans poeng om at diktets veier går til et du; diktet søker dette du’et, hevder han: ”Das Gedicht will zu einem Anderen, es braucht dieses Andere, es braucht ein Gegenüber. Es sucht es auf, es spricht sich ihm zu.”(GWIII,198) Denne diktets søking etter du’et er paradoksalt, siden den også er en søken etter seg selv, kanskje seg selv som den Andre. Celan antyder at diktets prosess kan sammenlignes med en sirkel, dvs. hvor diktet kommer hjem til seg selv bare gjennom å gå den andre i møte. Hvem er denne andre som diktet søker? Hva slags status får du’et i Celans diktning?

Dette er spørsmål som blir aktuelle ved lesningen av diktet ”DIE MANTIS”. Diktet, som er datert 7.10.1967⁸², er fra den sene diktsamlingen *Lichtzwang*. Det består av to strofer med parataktisk konstruksjon, avbrutt av et spatium som i den første versjonen av diktet ikke forekom.⁸³ Det er et dikt som helt tydelig handler om en tilnærming til - eller nærmere bestemt: en forfølgelse av - et du.

DIE MANTIS, wieder,
im Nacken des Worts,
in das du geschlüpft warst -,

muteinwärts
wandert der Sinn,
sinneinwärts
der Mut.

(GWII; 295)

I første strofe forbindes tre elementer metonymisk (via nærhetsrelasjon): ”DIE MANTIS”, ”des Worts”, ”du”. Mantisen er i nakken av eller på sporet av ”ordet” som du’et *hadde sneket seg* inn i (pluskvamperfektumet skaper en usikkerhet om hvorvidt du’et *fortsatt* er i ordet). Denne situasjonen er repetitiv (”wieder”). Den andre strofen er organisert som en kiasme, og fremstiller hvordan meningen (”Sinn”) vandrer innover i/mot motet (”muteinwärts”), og vice versa. Diktet består av en eneste periode, men det er verdt å merke seg at denne er en anakolutt,

⁸² Se notene i Paul Celan, *Die Gedichte. Kommentierte Ausgabe* (Hrsg. B.Wiedemann), F.a.M.2003, 817

⁸³ Jf. Paul Celan: *Lichtzwang. Vorstufen, Textgenese, Endfassungen. Tübinger Ausgabe*, F.a.M.2001, s.121.

dvs. den avbryter seg selv, skifter spor ved strofe-skiftet og deler seg opp i to separate deler, og slik er diktets form avstedkommet av en grammatisk brist. Hvilken rolle denne bristen spiller for diktets innhold, vil vise seg i fortsettelsen.

I nakken av ordet

St.1 lyder: "DIE MANTIS, wieder, / im Nacken des Worts, / in das du geschlüpft warst, -". "Wort" er strofens tematiske midtpunkt, nemlig det fenomen som både "MANTIS" og "du" forholder seg til. "schlüpfen" betyr å smyge seg inn, slik man smyger seg inn i et hus, et hi, et telt eller et klede.⁸⁴ "Wort" kan altså gi ly til "du", det tillater at "du" tar tilflukt i det. Men hva slags "ord" dreier det seg om? "Wort" kan trolig være et hvilket som helst ord. Det eneste som sies er at det dreier seg om et ord som evner å ta opp i seg og omfavne du'et. Celans tekst omhandler altså et ord som har åpnet seg opp for og *inneholdt* du'et. Tar vi hensyn til Celans allerede siterte påstand i "Meridian"-talen om at diktene er "Begegnungen, Wege einer Stimme zu einem wahrnehmbaren Du", kan det hevdes at i "Wort" har dette møtet mellom du'et og det celanske diktspråket funnet sted. "Wort" kan i denne forstand være en synekdoke på Celans dikt forstått som dets oppsøking av og omfavning av du'et.⁸⁵ Likefullt handler ikke Celans strofe bare om et møte mellom dikt-ordet og du. Snarere blir dette møtet med du'et underordnet et annet møte: Nemlig det mellom dikt-ordet og "DIE MANTIS". Diktet stiller dets konstitutive henvendthet mot du'et i tegnet av mantisens gjentatte ("wieder") oppsøking av "das Wort".

Hva er en mantis? Her finnes det to betydningsmuligheter. Diktets overskrift - som også er dens *incipit* - aktualiserer umiddelbart den greske forestillingen om en mantikk, dvs. en utlegningskunst (utleggeren betegnes på gresk som *mantis*) rettet mot utlegningen av drømmer, oraklets taler og alle mulige slags naturtegn. Etymologisk er navnet mantis forbundet med mani, og ifølge den antikke tradisjonen var mantisen en som besatt evnen til å se inn i fremtiden, til å si sannheten om fremtidige hendelser utifra det nærværende. Hegel har viet noen sider til dette fenomenet i *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*, hvor han fremstiller mantikken som en helt avgjørende komponent i det greske verdensbilde og tankevirksomhet: Mantikken, sier han, er "eine Phantasie, die das Geistige in das Natürliche hineinlegt und sinnvolles Wissen ist. Der griechische Geist ist daher im ganzen ohne

⁸⁴ Grimm angir under "schlüpfen" dessuten "occultare, se cacher, *sich heimlich verkriechen*.", se *Deutsches Wörterbuch*, F.a.M.2004, under "schlüpfen".

⁸⁵ Celan var inspirert av den store religions- og eksistensfilosofen Martin Buber, som i det berømte verket *Ich und Du* (1923) hadde hevdet at kunsten grunner i opplevelsen av du'ets uangripbare og uassimilerbare nærvær. Buber hevdet at i møtet med du'et gestalter ett av de to basale 'grunnordene' seg, nemlig "Ich-Du" (det andre er "Ich-Es"). "Wer Du spricht, hat kein Etwas, hat nichts. Aber er steht in der Beziehung." Martin Buber, *Ich und Du* (1923), Stuttgart 1995, s.5. Affiniteten mellom Celans poetiske tenkning og Bubers blir bl.a. tematisert av Emmanuel Lévinas i sitt Celan-essay "De l'être à l'autre", *Noms propres*, Paris 1976, 49-57, s.51. For en tematisering av Bubers "Umkehr"-begrep i lys av Celans diktning, se kapittel 5 og 6 av denne oppgaven.

Aberglauben, indem er *das Sinnliche in Sinniges* verwandelt, so daß die Bestimmungen aus dem Geiste herkommen.” (min uth.)⁸⁶ Mantikken er slik sett for Hegel en utlegningsvirksomhet hvor det ytre og sanselige påføres tankens bestemmelser og blir gjort til mening, dvs. en operasjon som står i analogi med den Hegel gjør rede for i innledningen av *Wissenschaft der Logik* hvor ”Sein”, som i utgangspunktet er helt ubestemt, gjennom tanken blir gjort til en *bestemt* væren.⁸⁷ Mantisen, dvs. utleggeren, forlener de sanselige tingene med betydning og gir forklaringer på tilsynelatende uforståelige hendelser og fremtoninger. Celan tar opp dette aspektet: Diktet skildrer en situasjon hvor ”DIE MANTIS” er i nakken av eller på sporet av ”Wort”, dvs. på sporet av et ord (eller gr. ’sem’) som skal tydes. Forholdet mellom mantis og ord impliserer i Celans dikt slik sett en sem-mantikk (dbegrepet semnatikk skriver seg etymologisk fra denne sammenhengen). Denne sem-mantiske virksomheten hos mantikeren, altså tolkningen (ikke av hvilke som helst naturtegn, men) av ord, var i antikken særlig knyttet til fortolkningen av oraklets dunkle taler; særlig gjaldt det oraklene i Delfi og Dodona.⁸⁸ Celans dikt kan leses i lys av dette: Det er selv på mange måter et dunkelt dikt, og som oraklet synes det å formulere høyst tvetydige og enigmatiske gnomer (dette gjelder særlig for st.2, hvor jo forøvrig forestillingen om meningens flyktighet eller labilitet faktisk blir eksplisitt gjennom henspillingen på ”Sinn” som ”wandert”), men i mantisens skikkelse har det inkorporert sin egen interpret. Ordet som mantisen er på sporet av, kan forstås som en synekdoke på diktet. Celans dikt handler bl.a. den potensielle utlegningen, via mantisen, av sin egen tilsynelatende hemmelige eller forvrengte ”Sinn”. Ved å sette sin egen interpret som tittel, blir Celans dikt et i høyeste grad autopoetisk dikt beskjeftiget med sin egen utlegning.

Men mantis som utlegger eller interpret er ikke den eneste betydningen av dette ordet: ”mantis” kan nemlig også betegne det *insektet* (*mantis religiosa*) som på norsk kalles ”kneler”, på tysk ”Gottesanbeterin”, på fransk ”la mante”. Slik Barbara Klose argumenterer for i sin pionér-studie på dette feltet, er det nærliggende å koble ikke bare diktet ”DIE MANTIS”, men en hel rekke av de andre diktene i seksjon IV i *Lichtzwang* til Celans lesning av den franske insektforskeren Jean-Henri Fabres verk *Souvenirs entomologiques*, som først utkom i 1897, og dens tyske del-oversettelse: *Das offenbare Geheimnis* (1961).⁸⁹ Klose fremviser avgjørende motiviske sammenhenger mellom diktene og Fabres beskrivelse av mantisen. Fabre omtaler hunn-mantisen, *la mante* (jf. hunkjønnsformen i Celans dikt), som en skrekkelig drapsmaskin,

⁸⁶ G.W.F.Hegel: *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*, F.a.M. 1986, s.291.

⁸⁷ Jf. ”Erstes Buch” av Hegels *Wissenschaft der Logik I*, F.a.M.1986, titulert ”Die Lehre vom Sein”.

⁸⁸ Det eldste oraklet i Hellas, nemlig det i Dodona, behandles bl.a. i Auguste Bouché-Leclercqs standardverk over antikkens mantikk: *Histoire de la divination dans l’antiquité*, Paris 1879, opptrykket 1963.

⁸⁹ Barbara Klose: ”’Souvenirs entomologiques’ - Celans Begegnung mit Jean-Henri Fabre”, i C.Shoham, B.Witte (Hrsg.): *Datum und Zitat bei Paul Celan*, Bern 1987, s. 122-156. Celan brukte tekster fra Fabres verk i tysk-undervisningen han forestod som *lecteur d’allemand* på École Normale Supérieure i Paris vinteren 1967/68. - Klose kommenterer alt i alt 9 dikt som hun mener handler om mantisen, alle i seksjon IV av *Lichtzwang*.

en kannibalistisk ”vampire satanique” som ikke sjelden dreper og fortærer nettopp den hann-mantisen som hun umiddelbart før har latt seg befrukte av. Mantisen kan dessuten holde seg i en og samme posisjon i flere timer, med fangarmene tilsynelatende foldet i bønn (derav navnet *mantis religiosa*), men ved det plutselige angrepet på offeret - som ifølge Fabre ”hypnotiseres” av mantisens forunderlige fremtreden - blir disse fangarmene forvandlet til skarpe kniver som skjærer opp og kutter hodet av offeret. Fabre beskriver hvordan mantisen dreper sine ofre (artsfrender, men også andre insekter) gjennom å stikke en ”harpun” inn i nakken på dem, noe som jo selvfølgelig er høyst relevant for Celans dikt med v.2: ”im Nacken des Worts”.⁹⁰ Fabres beskrivelse munner ut i følgende eksklamasjon: ”Ces airs patenôtriers cachent des mœurs atroces; ces bras suppliants sortent d’horribles machines de brigandages; ils n’égrènent pas des chapelets, ils exterminent qui passe à leur portée.” (min uth.).⁹¹ Mantisen er altså i Fabres fremstilling en eksterminator, en ende-performator.

Dette perspektivet på mantisen som en eksterminator åpner opp for interessante konsekvenser for lesningen av Celans dikt. Hvis vi nemlig innrømmer tvetydigheten ved diktets overskrift, blir konsekvensene radikale: Celans dikt omhandler en prosess hvor en mantis - et insekt, men også, per homonymi, en fortolker - destruerer dikterordet og du’et som hadde tatt bolig i dette ordet. Ordet er mantisens offer. Celans dikt tematiserer altså drapet på ordet og gjør agenten for denne mortifikasjonen til en mantis, altså diktets og ordets utlegger: Det fusjonerer eksterminasjon og utlegning, behandler utlegning *som* eksterminasjon. Fortolkeren, som også er et drapsinsekt, sårer bokstavelig talt diktet og legger det kanskje dødt.⁹²

Her går det forbausende nok en forbindelseslinje til Hegels estetikk. Det var nemlig en grunnleggende konsekvens av Hegels tese om kunstens ende at kunsten som sådan kun kan betraktes og fortolkes adekvat av en estetikk hvis mest særegne kjennetegn er dens prinsipielt

⁹⁰ Jf. den aggressive figurative betydningen av dette preposisjonsuttrykket, som ordboken Duden spesifiserer: ”jmdm. im Nacken sitzen (1, jmdn. verfolgen, dicht hinter jmdn. hersein [...], 2. jmdn. stark bedrängen, jmdn. zusetzen) [...] jmdn. im Nacken haben (von jmdm. verfolgt u. bedrängt werden)”.

⁹¹ Sitert etter Thomas Schestag: ”Ikten”, i Prammer (Hrsg.) *Mouvante Limite/Gehende Grenzen; Zwischen den Zeilen. Eine Zeitschrift für Gedichte und ihre Poetik. Nr.23*, Urs Engeler Wien, 2003, s. 205-235, s. 210. Det dreier seg her om Celans avskrift av et avsnitt fra Fabre. For en større del av Fabres beskrivelse av dette insektet, se appendiks.

⁹² De to betydningene av mantis danner utgangspunktet for to komplementære dikt av den store amerikanske lyrikeren Louis Zukofsky (1904-1978): ”Mantis” og ”’Mantis’, An interpretation” fra samlingen *55 Poems* (1923-1935). Hvor ”Mantis” er en kunstferdig utformet sestina, kjennetegnes ”’Mantis’, An interpretation” av en brukket og fragmentarisk form som anskueliggjør, med diktets egne ord: ”thoughts’ torsion”, ”The actual twisting / Of many and diverse thoughts”. Rollen til dikteren som seer, som vates eller mantis er her blitt grunnleggende problematisert; det finner sted en interpretasjon av interpreten, en ”interpretation” som på sin side synes å gå vill i sin egen tanks multiperspektivitet og fragmenterthet. (Zukofsky: *Complete Short Poetry*, Baltimore 1991, s.65-73) Det er forøvrig ennå ikke kommet noen studie som belegger en eventuell affinitet mellom Zukofsky og Celan, men så vidt jeg kan se, er det godt mulig at Celan, som var meget fortrolig med samtidens amerikanske lyrikk (bl.a. oversatte han Marianne Moore og Robert Frost), kjente disse diktene og at de kan ha inspirert ham. - Zukofsky (en av de såkalte *Objectivists* i amerikansk lyrikk (og i kretsen til William Carlos Williams og Charles Olson) i kjølvannet av Pounds *Imagism*) er forøvrig sannsynligvis mest kjent for sin og hustruen Celias mesterlige

retrospektive og historiserende blikk på sin gjenstand: Estetikken forlegger kunsten konsekvent til en forgangen fase i åndens utvikling. Eller som Rüdiger Bubner hevder i sin Hegel-tolkning: "Die philosophische Behandlung von Kunst koinzidiert mit der Überwindung des unmittelbaren Anspruchs der Kunst auf Wahrheit. [...] Philosophie löst Kunst ab und verweist sie dadurch in eine vergangene Phase der Entwicklungsgeschichte des Geistes."⁹³ Estetikken, den begreplige håndteringen av kunsten, ble først introdusert som en selvstendig gren av filosofien i Alexander Gottlieb Baumgartens *Aesthetica* (1750-58) og ble på sett og vis videreført i Kants *Kritik der Urteilskraft* (1790), men det var først Hegel som skapte sammenhengen mellom kunstens ende og estetikkenes fødsel. I Hegels estetikk diagnostiseres jo kunsten som noe fortidig fordi den samtidige kunsten, slik vi har sett, ifølge Hegel ikke når opp til kravene om å formidle det sanne og absolutte. Estetikkenes historisering av kunsten går hånd i hånd med kunstens ende. Hegel mente som sagt at gjennom økende refleksivitet og fremmedgjøring står den romantiske kunsten på grensen til å bli filosofi eller "Prosa des Denkens": Kunsten er blitt uharmonisk, fordi den har innarbeidet et filosofisk element i seg, som er selve det hegelianske kunstbegrepet, slik dette er definert av en "sinnliches Scheinen der Idee"⁹⁴, fremmed. Nettopp dette filosofiske elementet i den innebærer at kunsten, i dens egenskap av å være kunst, mister sin aktualitet. I Celans "DIE MANTIS" utgjør mantisen, som vi alt har sett, en slags innmontert utlegger av diktet; det er altså mulig å hevde at Celans dikt blir en iscenesettelse av nettopp den bristen som Hegel mente kjennetegnet den samtidige kunsten, hvor kunstens selv-refleksjon og selv-fortolkning har ført til dens fremmedgjøring overfor seg selv.

Men forbindelseslinjene mellom Celans dikt og Hegels estetikk går videre: En av de aller viktigste metaforene som Hegel betjener seg av for å vise hvordan forståelsen opererer, er spising og fortæring av forståelsens gjenstand. Ved en anledning berømmer han dyrenes iboende instinkt som viser seg deri at de istedetfor å forholde seg passivt overfor og bli bestemt av en ytre gjenstand (f.eks. av et fiendtlig dyr), søker å tilintetgjøre den ved å sluke den.⁹⁵ Forståelse er nemlig hos Hegel alltid forbundet med det å innerliggjøre det ytre og således å utvide seg selv.⁹⁶ Mantisen, som i Celans dikt dreper ordet ved å spise det, står parallelt til Hegels filosof og fortolker, som gjennom devorering er-indrer kunsten, og som gjør den til noe forgangent og endt.

oversettelser av Catulls *Carmina* til engelsk hovedsaklig basert på fonetisk ekvivalens.

⁹³ Rüdiger Bubner: *Ästhetische Erfahrung*, F.a.M.1989, s.18.

⁹⁴ Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, F.a.M.1986, 151

⁹⁵ Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, F.a.M. 1986, 91

⁹⁶ Denne affiniteten mellom forståelse og fortæring hos Hegel blir undersøkt i Werner Hamachers epokegjørende studie *Pleroma - zu Genesis und Struktur einer dialektischen Hermeneutik bei Hegel*, F.a.M.1978. Se også en diskusjon i den meget informative boken til Daniel Birnbaum og Anders Olsson, *Den andra födan. En essä om melankoli och kannibalism*, 1992, særlig 152-160.

Celans dikt omhandler altså mantisens angrep på "das Wort". Dette er også det sentrale punktet i Barbara Kloses analyse av "DIE MANTIS". Hennes analyse munner ut i følgende påstand:

Wenn [die Mantis] im Gedicht "im Nacken des Worts" sitzt, so zeigt das an, daß ihre Fangbeine bereits zugeschlagen haben und der Akt des Tötens eingesetzt hat. [...] Der Zweifel an der Wirksamkeit des eigenen Dichterworts [...] läßt sich kaum entsetzlicher als in der Metapher von der sich im "Nacken des Worts" festbeißenen Mantis darstellen, die damit am Wesen des Wortes selbst 'rüttelt', dessen narrative Fähigkeit sie zerstört. So führt das Sich-Einlassen des Dichters mit dem Wort bzw. das Vertrauen auf das Wort unweigerlich zum Tode.⁹⁷

I Kloses analyse blir Celans dikt lesbart som en metapoetisk dramatisering av destruksjonen av det egne diktspråket. Dette stemmer langt på vei overens med Peter Horst Neumanns korte kommentar til dette diktet, hvor han hevder: "Von sich selbst spricht das Ich. Es ist eins mit dem 'Wort', das allein die Wahrheit zu bezeugen vermag; es ist zum Inhalt des 'Wortes', zu dessen Semantik geworden. In dieser Vereinigung nimmt das 'Wort' die leibliche Gestalt des Ich an ['Nacken'], gemeinsam erleiden beide den Zugriff der Mantis."⁹⁸ Som hos Klose blir diktet satt i sammenheng med et dikter-jeg som dramatiserer mantisens angrep som et angrep på seg selv og sitt språk. Slik blir dette diktet særlig i Kloses lesning en foregripelse av dikterens ende. Slik hun hevder, medfører det å innlate seg på og stole på ordet og på språket ("das Sich-Einlassen mit dem Wort bzw. das Vertrauen auf das Wort") diktets - og dermed også dikterens - destruksjon.

Slik kommentarene til Klose forsøker å vise, handler Celans dikt om diktspråkets eksterminasjon eller ende. Men hvordan viser diktspråket denne sin egen destruksjon eller ende? Klose hevder at "Wenn [die Mantis] im Gedicht 'im Nacken des Worts' sitzt, so zeigt das an, daß ihre Fangbeine bereits zugeschlagen haben und der Akt des Tötens eingesetzt hat."⁹⁹ Men så lenge Celans strofe mangler et finitt verb som kunne fortelle hva mantisen faktisk foretar seg, er det umulig å vite om mantisen virkelig "bereits zugeschlagen hat". Celan har latt strofen ende i en tankestrek som nettopp understreker det åpne og uavklarte.

Vi står her ved et generelt problem i Celans diktning: Gjennom den elliptiske formen blir utgangen av de skildrede situasjoner ofte uviss, diktene synes å insistere på sin uavklarhet. Nettopp i dette diktet blir imidlertid den lakunære formen selv betydningsbærende. Strofen utgjør en anakolutt, den utgjør en setning som avbryter seg selv, noe som avstedkommer en forstyrrelse av setningens betydningsproduksjon. I *Retorisk leksikon* definerer Tormod Eide

⁹⁷ Barbara Klose, op.cit. 135f.

⁹⁸ Peter Horst Neumann: "Ich-Gestalt und Dichtungsbegriff bei Paul Celan", i *Etudes Germaniques (Hommage à Paul Celan)* 25 (1970), s.299-310, s.308. I samme retning går Otto Pöggelers lesning av diktet: "[...] - kaum ein angenehmes Gefühl, da die betenden Hände dieser "Gottesanbeterin" in Wahrheit totbringende Fangbeine sind. Daß das Spiel der Dichtung als ein verzehrender Ernst in das Leben des Dichters eingebrochen ist, daran kann kein Zweifel sein.". Sitert etter Klose, *ibid.*135f.

anakolutten som et ”brudd på den grammatiske sammenhengen i en periode”, det greske ordet *an-akolouthia* betyr ”mangel på sammenheng”.¹⁰⁰ Men Celan har så å si utvidet anakolutten ved å sette inn et spatium som forsterker effekten av avbrytelsen. Som det alt er blitt sagt, ble spatiet mellom strofene tilføyd i en senere versjon. Hvorfor? Grunnen kan her ligge i at Celan ville fremheve mantisens angrep visualisert gjennom skriftens egen oppbrytning: Spatiet blir en allegori på mantisens dekapitasjon av ”das Wort”. Slik sett er spatiet som asemisk element ikke intetsigende, men tvertimot en avgjørende komponent i diktets betydningsproduksjon.¹⁰¹ Spatiet og anakolutten fremtrer som et riss, et sår i diktets kropp.

Både mellomrommet og anakolutten i dette diktet kan altså være et indisium på en selv-destruktivitet inherent i Celans diktspråk. Spatiet og den ufullstendige grammatiske sammenhengen kan anskueliggjøre mantisens virksomhet. Det tomrommet og den pausen anakolutten og spatiet innebærer fører oss over i et av de mest sentrale elementene ved Celans diktning. Celan var svært opptatt av hvordan diktenes stumme soner bærer på et semantisk potensiale.¹⁰² Han kaller dem diktets ”Höfe” (gårdsplasser), åpne felt. I et brev til Werner Weber fra 1960 skriver han:

Wieviele sind es wohl, die mit dem Wort zu schweigen wissen, bei ihm bleiben, wenn es im Intervall steht, in seinen ”Höfen”, in seiner - schlüsselfernen - Offenheit, das Stimmhafte aus dem Stimmlosen fällend, in der Systole die Diastole verdeutlichend, welt- und unendlichkeitssüchtig zugleich - Sprache, wie Valéry einmal sagt, *in statu nascendi*, freiwerdende Sprache, Sprache der Seelenmonade Mensch - und, wenn ich auch noch hinzufügen darf, Sprache in statu moriendi, Sprache dessen, der Welt zu gewinnen sucht, weil er - ich glaube, das ist ein uralter Traum der Poesie - *weltfrei* zu werden hofft, frei von Kontingenz.¹⁰³

Sitatet viser hvilken høy verdi Celan tilla de ”åpne”, tause stedene i språket, dvs. de stedene hvor språkets semiske fremtoning (midlertidig eller endelig) avbrytes eller ender. Ikke bare forestiller han seg at her er språket i kim, i ferd med å bli til: han henviser til Valéry's idé om at i stillheten er språket *in statu nascendi*, i ferd med å fødes. (Valéry mener at språket trenger stillheten for å fremstå i sin gåte og i sin renhet). Men Celan insisterer også på det motsatte:

⁹⁹ Klose, *ibid.* 135.

¹⁰⁰ Tormod Eide, *Retorisk leksikon*, Oslo 1990, 16

¹⁰¹ Angående den semiotiske kvaliteten til det åpne i Celans diktning, jf. Gerhart Baumanns bemerkning om Celans evne til å skape presisjon og ”Genauigkeit des Offenen”, i *Erinnerungen an Paul Celan*, F.a.M.1992, 35.

¹⁰² I ”Meridian”-talen sier Celan at ”das Gedicht heute zeigt [...] eine starke Neigung zum Verstummen” (GWIII, 197) og samme sted at ”das Gedicht behauptet sich am Rande seiner selbst” (*ibid.*, 197). En hel gren av Celan-forskningen er knyttet opp til spørsmålet om språkets og diktenes stillhet. Jf. de sentrale bidragene: Otto Lorenz, *Das Schweigen in der Dichtung, Schweigen in der Dichtung. Hölderlin - Rilke - Celan. Studien zur Poetik deiktisch-elliptischer Schreibweisen*, Göttingen 1989; Christoph Perels „Das Gedicht im Exil“ i Meinecke, D (Hrsg.), *op. cit.* s. 210-213; Leonard Olschner, „Poetic Mutations of Silence. At the Nexus of Paul Celan and Ossip Mandelstam“, i Fioretis, A (ed.), *op. cit.* s. 369-387; Hart-Nibbrig har også viet et interessant kapittel til fenomenet i sin *Rhetorik des Schweigens*, F.a.M. 1981, s. 226-240.

¹⁰³ Brev til Werner Weber, opptrykket i A.Gellhaus (Hrsg.): *Fremde Nähe. Celan als Übersetzer*, Marbach am Neckar, 1997, s.397ff.

Tomrommene markerer språkets forestående ende eller død, språket *in statu moriendi*.¹⁰⁴

Likevel er Celans ytringer mer optimistiske enn det man kanskje skulle forvente. Han hevder jo at språket *in statu moriendi* åpner en erfaring av å være ”*weltfrei*, frei von Kontingenz”. Dette synes å innebære at siden tomrommene er fri for alle referensielle henvisninger til virkeligheten, åpner de for en rent indrespråklig virkelighet som ikke labiliseres gjennom tegnets referensielle funksjon. I og gjennom tomrommene og cesurene frigjør diktspråket seg fra representasjonstvangen, tvangen til å stå for noe annet enn seg selv. Celan kaller dette poesiens drøm om å være ”frei von Kontingenz”. Disse betraktningene kan mislede en til å tro at Celan står for en lyrikkoppfatning så å si uendret siden Mallarmé, Valéry, de tyske symbolistene (George, Rilke, Hofmannsthal) osv. Men selv om Celan anerkjenner disse som store lyrikere, så må det understrekes at Celans poetikk skiller seg fra sine forgjengere på et avgjørende punkt: Hvis ordene evner å bli løst fra sine konvensjonelle referanser hos Celan (og det er jo aldri sikkert at de klarer det), så skjer ikke dette fordi han ønsker å optimere språkets skjønnhet ved å fjerne den heslige virkeligheten, slik dette mer eller mindre er tilfelle hos de nevnte lyrikerne. Tvert imot. Språket må snarere fange opp det stumme, må fange opp den virkeligheten som hverdagsspråket og dets konvensjoner tildekker, nemlig lidelsen og hesligheten. Han sier i teksten til Librairie Flinker i 1958, to år før brevet til Weber, at ”Wirklichkeit ist nicht, Wirklichkeit will gesucht und gewonnen werden“ (GWIII,168). Dermed avviser Celan at det umiddelbart nærværende og det empirisk bestående er det virkelig; snarere er det det som ikke ligger opp i dagen, det som må søkes og finnes, som diktningen må konsentrere seg som. Språket må ta inn over seg det døde og det døende. Men slik blir det selv døende, *in statu moriendi*. Predikatet ”*weltfrei*” blir slik altså en betegnelse på at språket skal gi uttrykk for at mellom ordet og tingen ligger stumhet, lidelse og død. Vi kommer tilbake til denne komplekse spenningen i Celans språkoppfatning i analysen av ”DAS NICHTS” i siste kapittel.

Vi har alt sitert Klosers bemerkning om at diktet viser hvordan mantisen ”bereits zugeschlagen hat” og at ordet er rammet i sin nakke. Men verken Klose og Neumann betenker i nevneverdig grad den komplekse sammenhengen mellom ordet og du’et, eller overhodet hvem dette du’et er, og hva Celan mener med å peke på et ”du” som ordets innhold. Som vi alt har sett: Betydningen av frasen ”des Worts, in dem du geschlüpft warst, -”, er at ordet fungerer som et slags klede, et hus eller hi for du’et (”*schlüpfen*”, ’å smyge seg inn i’). En svært nærliggende konnotasjon av dette, er at ordet peker mot en tekst i betydningen *textum* (vev), noe du’et kan kle seg i. Når vi samtidig henviser til Celans innføyning av spatiet som bevirker *et riss, en flenge eller en åpning i diktet*, blir parallellen åpenbar. Mantisen destruerer ordet ved

¹⁰⁴ Celan oversatte Paul Valérys store dikt ”La jeune Parque” (1917). I denne oversettelsen eksponeres Valérys språk for Celans ”Kunstfeindlichkeit”. Jeg viser her til upublisert materiale i Anders Kristian Strands ufullførte

å åpne det; mantisen spjærer teksten opp. Ved å åpne ordet eller diktet, avdekker mantisen dets innhold, nemlig et "du". Vi har alt i innledningen sitert Celans påstand om at hans dikt utgjør veier mot et du. I Meridian-talen sier Celan, som vi har sett, at "Das Gedicht [...] hält unentwegt auf jenes 'Andere' zu, das es sich als erreichbar, als freizusetzen, als vakant vielleicht, und dabei ihm, dem Gedicht – sagen wir: wie Lucile – zugewandt denkt." (GWIII,197) Du'ets eller den andres tilholdssted er "freizusetzen, vakant vielleicht", det er et sted som skal bli tømt eller frigis eller settes fritt. Formuleringen "freizusetzen, vakant vielleicht" minner sterkt om Celans ytring om "freiwerdende Sprache" osv. i det nettopp siterte brevet til Weber. Kanskje kan det hevdes at nettopp de åpne og asemiske stedene i diktspråket utgjør du'ets tilholdssted. Det kunne altså hevdes at Celans dikt søker nærværet av et "du" hinsides sin egen tale, på de stedene hvor språket brytes opp og tier.

Det vi hittil har sett, er at det utøves vold mot språket i Celans dikt, det brytes av som anakolutt, men at denne volden også synes å være noe språket vil og som det trenger i sin tjeneste. Igjen ser vi ambivalensen hos Celan. Det negative kan snus om i det positive, og omvendt. Å drepe ordet og å risse i språket er paradoksalt nok noe språket, diktet og dikteren behøver, ifølge Celan, for å kunne skape fritt. I "DIE MANTIS" er tomrommet såvel en anskueliggjørelse av mantisens drap på ordet som et tilholdssted for du'et, et sted der diktet og duet (eventuelt leseren) møtes. Dette betyr at når språket er *in statu moriendi*, i ferd med død, så det også i ferd med å fødes, *in statu nascendi*. I "DIE MANTIS" har Celan forbundet dette komplekset med fortolkningsaktens vold. Diktet sier at interpret-insektet har tilhold inne i diktet, som en parasitt på dets kropp som sårer det og utsetter det for enden. Dette er Celans ekstreme variant av Hegels diagnose om at kunst er blitt refleksiv, innadvendt; ikke bare morbid, men også moribund.

Drapet på morsmålet

Hvorfor hevder diktet at mantisens angrep skjer "wieder"? I sin relativt korte men instruktive tolkning av dette diktet kommer Thomas Schestag med noe som kan gi grunnlag for et mulig svar: Han samleser Fabres beskrivelse av mantisens angrep på ordets nakke med en biografisk omstendighet. Han siterer Edith Silbermanns erindringsbok *Begegnung mit Paul Celan* (1993): "Pauls Eltern [...] kamen am Bug [en elv som renner gjennom Polen og Hviterussland] um; der Vater erlag dem Typhus, die Mutter wurde durch Genickschuß ermordet."¹⁰⁵ På grunnlag av morens henrettelse gjennom et skudd i nakken, leser Schestag du'et i Celans dikt som et pek på moren, som sammen med faren ble hentet av Gestapo og deportert til Ukraina sommeren 1942

doktoravhandling *Lebst du?* om Georges, Rilkes og Celans oversettelser.

¹⁰⁵ Thomas Schestag: *Mantisrelikte*, Basel 1999, s. 234. Schestag forfølger også mantis-motivet i "Ikten", i T.Prammer (Hrsg.): *op.cit.*s. 205-235.

sammen med andre jøder i Czernowitz. Mantisen på sin side blir hos Schestag et bilde på nazistene. Hvis Schestags påstand (som han underbygger gjennom henspillinger på andre av Celans mantis-dikt) stemmer, blir betydningen av "wieder" at drapet på moren blir reaktualisert her i diktet. Tapet av moren er et konstant tema gjennom hele Celans forfatterskap, og det er på det rene at Celan hadde store skyldkomplekser overfor henne for ikke å ha hjulpet henne og faren med å flykte forut for arrestasjonen. Men viktigheten av morsmotivet i Celans diktning går videre enn det biografiske: Det tyske språket var Celans morsmål takket være henne, og det var hun som lærte ham å kjenne de tyske klassikerne, men det var også tyskere som deporterte og drepte henne. Derfor målbærer morens figur alltid også spenningen mellom det tyske språket Celan skriver på, og nazistenes, mordernes språk.¹⁰⁶ Hvis Schestag har rett, nemlig at mantisen dreper et ord som representerer moren, da blir konsekvensen av dette drapet eller eksterminasjonen ytterligere potensert. For da dreier det seg ikke lenger bare om et drap på det poetiske ordet eller på diktspråket som sådan, men overhodet på *die Muttersprache*.

Denne identifiseringen av "du" med moren er etter min mening langt på vei treffende. Et annet tekstindis på at det kan dreie seg om drapet på moren, finner vi i diktets siste ord: "Mut." er nemlig et leipogram av *Mutter*, en slags avkutting av hennes navn. Denne hentydningen til moren blir videre suggerert gjennom den foniske effekten av å inversere de to siste ordene: *Mutder*. En slik kryssing av ordene er legitim ettersom jo denne siste strofen nettopp handler om hvordan mening oppstår gjennom kiastiske kryssninger, som vi snart skal se mer på. Ikke helt ulikt hvordan den første strofen er kuttet vekk fra den andre gjennom spatiet, blir "Mut." et ord som er kuttet vekk fra sin andre, vel å merke fraværende halvpart.¹⁰⁷ Hvis "Mut" altså anses som et leipogram, blir det å regne som et ruinøst ord, en på mange måter adekvat betegnelse på at moren ikke lenger finnes.¹⁰⁸

¹⁰⁶ Morens betydning forfølges av biografene Israel Chalfen (*Paul Celan. Eine Biographie seiner Jugend*, F.a.M.1979) og John Felstiner (*Paul Celan. Poet, Survivor, Jew*, Yale 1995). Om morsfiguren i en religiøs forstand, se Erich Meuthen: *Bogengebete. Sprachreflexion und zyklische Komposition in der Lyrik der "Moderne"*. *Interpretationsansätze zu George, Rilke und Celan*, diss., F.a.M.1983, 249-262. Theo Bucks artikkel "Muttersprache, Mördersprache" (*Celan-Studien I*, Aachen 1993) har det dessverre ikke lyktes meg å få tak i.

¹⁰⁷ Det vil alltid være en viss grad av spekulasjon – og dermed tvil og kanskje kontrovers – knyttet til påvisningen av leipogrammer. Likevel viser Celans dikt stadig eksempler på dette foruroligende fenomenet: Jf. partikkelen "Häm" i diktet "AUS DEM MOORBODEN" (GWII,389) eller partikkelen "Men" (en avkutting av "Menschen") i diktet "... rauscht der Brunnen" (GWI, 237). Videre "entwo" i diktet "DEINE AUGEN IM ARM" (GWII,123 – som peker på neologismen "entwortet"). Celans dikt skjerper også øyet for selve avkuttingens prosess, "Tiefimschnee, / Iefimnee, / I-i-e." i "KEINE SANDKUNST MEHR" (GWII,39), et passim.

¹⁰⁸ Et annet indisium på at "du" alluderer til moren gir en sammenligning med det eneste andre diktet (også et dikt med motiver fra Fabre) som Celan skrev på samme dag, nemlig "KEIN HALBHOLZ", som følger direkte etter "DIE MANTIS" i *Lichtzwang*. (Schestag nevner ikke dette diktet). Dette er et dikt med to strofer, som slutter med henholdsvis "kein mit- / sprechender / Thymian" og "tot-/ sagender / Duft."(GWII,296) Slik det er vanlig hos Celan, kan man ane intertekstuelle forbindelser mellom de to diktene: "Thymian" går etymologisk tilbake til gr. "thymos", som kan oversettes til tysk bl.a. som "Mut", altså avslutningsordet i "DIE MANTIS". At Celan kunne ha kjent denne sammenhengen, er ytterst sannsynlig på bakgrunn av hans dokumenterte interesse for etymologiske leksika. Det er altså god grunn til å anta en motivert forbindelse mellom diktene. Men også en annen betydning av "Thymian" er interessant. Det at diktet eksplisitt hevder at timianen ikke "mit-spricht", må bety at dette ordet skjuler noe; at dens duft er "tot-sagend", blir en ytterligere negativ kvalifisering. Celan hadde en omfattende kjenskap til planter og deres navn (noe bl.a. Heidegger - selv en kjenner av floraen i Schwarzwald -

Celans diktning var i høy grad opptatt av det spenningsfulle ved morsmålet. George Steiner har oppsummert situasjonen på følgende måte:

How can a poetry, a prose whose parataxic subtlety, whose radical precision touch on magic, but whose abiding source and subtext are Auschwitz and the spectral condition of the Jew thereafter, adorn, enrich, perpetuate the life of the German language? [...] It enforces a finally suicidal tension between the act of expression and its immediate medium; between an imperative of articulation - what *must* be uttered - and the lexical-grammatical-semantic means of that articulation.¹⁰⁹

Det Steiner kaller den suicidal spenningen i Celans verk, går tilbake til erfaringen av det tyske språket som et simultant destruert og destruktivt språk. Den ytterste paradoksien viser seg ved ytringer som den følgende, fra Celans Bremen-tale i 1958: "Sie, die Sprache, blieb unverloren, ja, trotz allem. Aber sie mußte nun hindurchgehen durch ihre eigenen Antwortlosigkeiten, hindurchgehen durch furchtbares Verstummen, hindurchgehen durch die tausend Finsternisse totbringender Rede." (GWIII,185f). Celan refererer her utvetydig til Shoah som foregikk i det tyske språkets navn som en "Endlösung". Poenget er at bare gjennom en fryktelig stumhet er det tyske språket i stand til å vitne om grusomheten som ikke kan vaskes bort fra det, men som forblir i det. Tilspisset sagt er Celans *Muttersprache* også et *Mantis-Sprache*: Det er et språk som står for og er "die tausend Finsternisse"; det inneholder erindringen om moren, men er også språket til hennes *Tot-Bringer*.

Som om ikke det var nok: I figuren av mantisen har Celan ikke bare funnet et paradigme for denne komplekse forbindelsen mellom morderspråk og morspråk. Jean-Henri Fabre beskriver nemlig også hvordan hunn-mantisen dreper hann-mantisen underveis eller etter selve *parringsakten*. Denne kannibalistiske sadismen har med det paradoksale ved Celans Språket, morsspråket, overlever i den grad det gjør det til sin oppgave å destruere seg selvpoetikk å gjøre: Mantisen dreper mantisen, språket dreper språket, ordet dreper ordet: Diktets ende eller død er samtidig det punkt som begrunner dets generativitet, dets befruktning. Eller annerledes sagt: Språket, morsspråket, overlever i den grad det gjør det til sin oppgave å destruere seg selv. Ved å eksponere det dikteriske ordet ("Wort") for "DIE MANTIS", dets destruktør, kan det nemlig virke som om Celans dikt søker å vinne poetisk kraft (befruktning) gjennom selv-destruksjon. "DIE MANTIS" reaktualiserer nazistenes mord på moren ved å stille seg selv og sitt eget "Wort" i fare. Adverbet "wieder" ble føyd til diktet på et senere stadium¹¹⁰, og det uttrykker en gjentakelse: Volden mot, drapet på *Mutterwort* gjentas, kanskje tar det ikke slutt. I gjentakelsen av sin egen selv-mutilering eller selv-destruksjon finner diktet et generativt prinsipp (det regenererer seg gjennom selve drapet på seg selv). Det virker altså

ble forundret over da Celan besøkte ham i Todtnauberg), og det er ikke usannsynlig at han kjente den bulgarske eller tsjekkiske betegnelsen på timian som henholdsvis *mashterka* og *materidouska*, avledet av ordet for mor. Timianen blir slik en kryptisk figur på den døde moren. Denne ytterst subtile allusjonen kan absolutt være motivert fra Celans side som aldri kan bli subtil nok.

¹⁰⁹ Steiner: *Grammars of Creation*, London 2002, s.164f

som om Celan var avhengig av å skrive om jødeutryddelsene og skrekken ved nazistenes terror-regimer: Det var dette han på dette tidspunkt var kjent for, og det var dette han levde av. Vi vil komme tilbake til dette i neste kapittel, i analysen av diktet ”Mähneecho”.

Vandring: muterende ord og meninger

I diktets siste strofe blir forbindelsene enda mer subtile og komplekse enn i den første. En paronomatisk logikk utfolder seg, hvor ordene vandrer og krysses i hverandre. Dette medfører at lesningen stilles overfor store utfordringer. Den følgende tolkningen vil forsøke å følge de antydningene som de fonetiske parallellene og ekkoene åpner for:

muteinwärts
wandert der Sinn,
sinneinwärts
der Mut.

En rekke elementer kommer sammen her: Den særlig i tysk middelalderlyrikk hyppige sammenføringen mellom “muoth” og “sinn” (f.eks. hos minnesangeren Walther von der Vogelweide) som en formelaktig samstilling av indre egenskaper (“Sinn” i betydningen “Gemüt”) for å skape en større ettertrykkelighet¹¹¹; assosiasjonen til en vandring som skjer kalvbeint (“einwärtsgehen” - å gå kalvbeint); og ikke minst den retoriske strukturen: *kiasmen*. Nettopp den kiastiske innfoldings- og overlappingsstrukturen åpner for et sentralt metapoetisk poeng. Celans strofe tematiserer språkets egen vandring innover mot den kiastiske krysningen av dets elementer, “Sinn” i “Mut” og “Mut” i “Sinn”. Det avgjørende er hvordan kiasmen fører til en forskytning eller differensiering av meningen, av “Sinn.” Forestillingen at “Sinn” vandrer “muteinwärts“, betyr at “Sinn” *muterer* i “Mut“; at “Sinn” “*wandert*“, betyr at meningen fjerner seg fra sin hjemstavn, ja fra sin identitet, og slik sett kanskje snarere mister enn bekrefter seg selv.¹¹² Som i st.1 tematiserer Celans dikt også her språkets semantiske gehalt og spørsmålet om meningens lokalisering. Strofen synes å være en refleksjon over den hermeneutiske vanskeligheten som oppstår gjennom dobbeltbetydningen av navnet mantis og dessuten gjennom språkets egen bevegelighet og mutérbarhet, som her kommer til full utfoldelse, slik vi vil se.

Celans strofe tematiserer altså vandring og mutering: ”muteinwärts / wandert der Sinn, / sinneinwärts / der Mut.” Et av diktets absolutte nøkkelord er ”wandert”. Kiasmen viser hvordan ordene vandrer, men denne vandringen har allerede begynt i st.1: Alliterasjonen mellom sluttordene i v.2 og 3: ”Worts” og ”warst”, blir videreført av dobbeltforekomsten av ”-

¹¹⁰ Jf.: *Lichtzwang. Vorstufen, Textgenese, Endfassungen. Tübinger Ausgabe*, F.a.M.2001, s.121.

¹¹¹ Jf. Grimm: *Deutsches Wörterbuch* under ”Sinn”, bd. 16, Sp.1118.

¹¹² Jacques Derrida har beskrevet kiasmen som en disseminerende (betydningsspredende) struktur (eller destruktur): “le χ (le chiasme) (qu’on pourra toujours considérer, hâtivement, comme le dessein thématique de la

wärts” i v.4 og 6, og slik skapes en fonetisk glidning som ikke bare lar ekkoet av ”Worts” gjenlyde i ”sinneinwärts” og ”muteinwärts”, men som også forandrer og labiliserer ”ordets” grafiske identitet. Ordet, ”Wort”, gjennomgår en paronomatisk og grafisk glidning endog helt over i ”Mut”, antydnet gjennom den felles slutt-konsonanten (T) og den inverserte åpningsbokstaven (M er W snudd på hodet; gjennom hyppigheten av ord med disse initialene: ”MANTIS”, ”wieder”, ”Worts”, ”warst”, ”muteinwärts”, ”wandert”, ”Mut”, antydes en motivert forbindelse). Når det dessuten betenkes at ”Mut” i seg selv er en paronomasi av fr. ”mot” (”ord”), blir denne forbindelsen åpenbar: Det blir mulig å lese ”Mut” i st.2 som et mutert og oversatt ekko av ”Wort” i st.1.¹¹³ Nesten alle Celans dikt inviterer til en refleksjon om språkets vandringer og glidninger, dets paronomatiske forføyninger, og de fleste interpretasjonene tar høyde for det. En av de fremste er kanskje Werner Hamacher. Om diktenes såkalte ineksplisitte paronomasier skriver han:

In den inexpliziten Paronomasien wird durch eine minimale Alteration der phonetischen oder graphischen Gestalt eines Wortes, das selbst nicht erscheint, ein anderes erzeugt, das als verzerrtes Echo des ersten fungiert: *rauchdünn* steht so an der Stelle von hauchdünn (GWI,228), *Morgen-Lot* an der von Morgenrot, *Ferse* für Verse (GWII,25), *Pestlaken* für Bettlaken (GWII,153), und *Datteln* für Daten (GWII,134).¹¹⁴

Det er i hvert enkelt tilfelle opp til interpreten å avgjøre hvorvidt det manglende ordet har paradigmatiske betydning. Når det gjelder ”Mut”, synes den implisitte paronomasien med fr. ”mot” å være nærliggende nok, ikke bare fordi ”Wort” allerede inntar en nøkkelstilling i strofen før, men fordi skildringen av ”Sinn” som vandrer ”muteinwärts” først synes noe mer anskuelig idet ”Mut” forstås i betydningen ”ord” (fr. ”mot”). Dette gjør det nemlig mulig å omskrive strofen som følger: Meningen vandrer inn i eller mot ordet; ordet vandrer inn i eller mot meningen. Den forestillingen som st.1 handler om, nemlig at mantisen oppsøker, haker seg fast i, og åpner ”ordet”, blir altså videreført og fordypet i st.2.

Hvis vi midlertidig holder fast på ”Mut” som en slags oversettelse av fr. ”mot”* og ”Wort”, synes Celans kiastiske strofe å kunne gi et bilde av en løselig og bevegelig sammenheng mellom ord og mening, tegn og betydning, form og innhold. Ordene og meningene vandrer, både deres gestalt og deres gehalt skifter. Det er interessant at denne løselige og bevegelige forbindelsen mellom ord og mening, fremtoning og vesen, i seg selv er et vesenskjenntegn ved det insektet som Fabre beskriver. Fabre skildrer nemlig mantisen som en forkledningskunstner. Ja, selve dets navn er en forkledning: For ikke bare er ”la mante” overhørbart som ”l’amante” (den elskende); på fransk kan ”mante” også betegne en ”Manteau

dissémination)”, altså en anti-totaliserende figur. I Derrida: *La dissémination*, Éditions du Seuil, Paris, 1972, s. 59.

¹¹³ Denne oversettelsestematikken knyttet til ordet „Mut“ har Celan allerede utviklet i diktet „MUTA“ fra 1961 i dikterens *Nachlaß*. Diktet veksler mellom tysk og fransk og viser hvordan språkene muterer: ”Ein Bogen, hinauf / ins Vielleicht einer Sprache gespannt, / aus der ich, souviens- / t’en, - aus der ich / zu kommen / glaubte. Und // une corde (eine Saite, eine / Fiber) qui / répondrait.” (GWVII,63)

de femme très simple, ample et sans manches”¹¹⁵ (en tilsvarende forbindelse antyder den tyske paronomasien “Mantis”-“Mantel“). Ordene for kappe: *mante* og *manteau* er avledet av middelalderlat. *mantus* (*mantum*), dvs. kort kappe, og lat. *mantellum*, som i Georges’ *Ausführliches Lateinisch-Deutsches Handwörterbuch* oversettes: ”Hülle, Decke”¹¹⁶, altså dekke, tildekking, dermed også *tilsløring*. Dermed blir mantisens navn et navn som tilskygger, ja som *lyver*, i tråd med den påfallende homofonien (som ordboken *Larousse* opplyser om) mellom ”mante” og ”mente” (*mentir*): ”la mante mente”. Mantisens navn betegner ikke bare et insekt eller en fortolker, men betyr også sin egen tilhylling, sin tilsløring eller falskhet, noe som Fabre sikkert har hatt i baktankene når han skildrer mantisen som et drapsdyr som kler seg i fromhetens gevandter (se appendiks). Det er ytterst nærliggende å tro at Celan merket seg disse komplikasjonene ved mantisens navn idet han leste om mantisen i Fabres fremstilling. Mantisens figurativitet blir analog med det celanske diktspråkets figurativitet. Det spiller med sin retorikk, er ustabil, uberegnelig og overraskende. ”Wort” er selv, som vi har sett, en *textum*, kanskje en kappe (”Mantel”*) for du’et, noe dette kan smyge seg inn i (”geschlüpft”), hvilket betyr: ”Wort” i v.2 er kanskje selv uten noen som helst leksikalsk fasthet eller stabilitet, det kan anta et hvilket som helst innhold. Dette understreker den mutérbare, figurative og semantiske mobiliteten som karakteriserer dette språket. Og slik diktets stumme steder er tilholdssted for du’et, slik kan det også finne seg til rette i ”Wort”.¹¹⁷ Vi har sett at moren, som er diktet du, både har krøpet inn i ordet ”Wort” og som leipogram, i ”Mut”. Moren har altså tilholdssted i flere ord.

”DIE MANTIS” (*la mante*) er altså en betegnelse på noe som er noe annet enn seg selv, slik Fabres tekst (jf. appendiks) suggererer: ”la mante” blir altså en figur på det figurative som sådan, et ord som impliserer tilsløring og forkledning. Fabre opplyser at mantisen er en slektning av cikaden, dvs. av det insektet som en berømt myte i Platons *Phaidros* presenterer som kunstens og diktingens opphav.¹¹⁸ I motsetning til cikaden står imidlertid mantisen i Celans dikt ikke ved kunstens begynnelse, men ved dens ende, som det dikterske ordets eksterminator og - underlig nok - dets befrukter eller generator.

Vi har altså sett at så snart ”Mut.” tolkes paronomatisk som ”ord“, blir st.2 en slags videreføring og fordykning av tematikken i st.1: Mantisen, hermeneuten, søker å utlegge ordet;

¹¹⁴ Hamacher, ”Die Sekunder der Inversion” i *Entferntes Verstehen*, F.a.M.1998, s.341.

¹¹⁵ *Le Nouveau Petit Robert*, Paris 2003, s. 1564, under ”mante”.

¹¹⁶ Karl Ernst Georges: *Ausführliches Lateinisch-Deutsches Handwörterbuch*, Bd.2, Darmstadt 2003, Sp. 802.

¹¹⁷ Celans dikt suggererer - via forestillingen om ordets nakke - at ordet kan bøyes, altså deklineres. Denne bøyningen kan også gjelde ordet *mantis*. I øvrige dikt har Celan ustanselig jonglert med paronomasier av ordet ”Mantel”; han snakker om ”Mantelaug, Mandelaug” (GWII,88), et dikt heter ”Mandorla”(GWI,244) og - en eksplisitt henvisning på det mantiske - ”der barock ummantelte, / spracheschluckende Dusdraum, / semantisch durchleuchtet,” (GWII,151). Se også ”AUSGESCHLÜPFTE” med dets henvisning på ”Gebetmäntel”(GWII,140)

¹¹⁸ *Phaidros*, 259a-d, *Werke*, Bd.5, Griechisch/deutsch (Hrsg. Eigler: oversatt av Friedrich Schleiermacher), Darmstadt 1981, 119f.

mantisens virksomhet er altså, som det heter i v.7, forbundet med å vandre “sinneinwärts”, altså inn mot eller inn i “Sinn“. Også i den leksikalske betydningen av “Mut” som “vågemot” blir hermeneutiske spørsmål aktualisert. Celans dikt sier jo at vågemotet vandrer “sinneinwärts“, og dermed antyder han at selve utlegningsprosessen, altså den mantiske aktiviteten, er forbundet med vågemot. “Mut” er innenfor Celans forfatterskap et betydningsfullt og mangefasettert ord, og med neologismen “muteinwärts”, som befinner seg i randen av det forståelige, har jo Celan også antydning ordets semantiske komplikasjoner.¹¹⁹ I Meridian-talen hadde Celan suggerert at det trengs mot for å nærme seg den andre og fremmede, og slik implisitt gjort mot til en betingelse for sin egen diktergjerning.¹²⁰ Som dessuten Philippe Lacoue-Labarthe hevder, er Celans diktning å anse som en “poésie comme expérience”, hvor “expérience” etymologisk går tilbake til *periri* (gå igjennom), et ord som gjenfinnes i *periculum* (fare).¹²¹ Celans diktning blir i denne forstand forstått som modig idet den utsetter seg for farer og går inn i et usikkert terreng hvor døden lurar. Denne foruroligende kiasmen, “muteinwärts / wandert der Sinn, / sinneinwärts / der Mut.”, kan nettopp være et pek på dette: Vandringsen skjer i et landskap hvor mot er påkrevet, dvs. hvor meningene og betydningene ikke lar seg fikseres og stabilisere i en trygg referanse, men åpner seg for muligheten av deres egen destruksjon. Celans språk oppsøker meningsdimensjoner hinsides de kjente, assimilerte og konvensjonelle sammenhengene. Kanskje spiller Celans dikt på forestillingen av mantisen som en seer og utlegger som ser forbi det nærværende og inn i fortidens og fremtidens fravær.¹²²

Motet, mantikerens mot, innebærer å begi seg inn i det som ligger hinsides det manifeste og umiddelbare, inn i det asemiske, åpne og latente, forbi den manifeste fremtoning. Celans dikt er skrevet på tysk. Morsmålet er et morder- eller mantis-språk. Som vi husker, ble hunn-mantisen befruktet av hann-mantisen som hun umiddelbart etterpå drepte. Diktet befruktet av å mutilere og å ødelegge seg selv, det blir svangert med fremtid. Bak mordet og gruen ligger altså en noe annet. Gadamer gjengir i sin fine Celan-bok *Wer bin Ich und wer bist Du?* (1973) følgende: “Celan soll einmal gesagt haben, daß es in seinen Gedichten keine

¹¹⁹ Et av forslagene til tittel på diktsamlingen som til slutt fikk navnet *Lichtzwang*, var “Steinmut” Også “sinneinwärts” var foreslått som mulig tittel. Jf. *Die Gedichte. Kommentierte Ausgabe*, Hrsg. B.Wiedemann, Fa.M. 2003, s. 818, 846. - Se også Celans dikt “ALL DEINE SIEGEL GEBROCHEN? NIE” (*Fadensonnen*) som kiastisk forbinder “Mut” og “Klage” (II,134).

¹²⁰ “Vielleicht - ich frage nur - , vielleicht geht die Dichtung, wie die Kunst, mit einem selbstvergessenen Ich zu jenem Unheimlichen und Fremden, und setzt sich - doch wo? doch an welchem Ort? doch womit? doch als was? - wieder frei?.”(III,193).

¹²¹ “*Expérience* vient du latin *experiri*, éprouver. Le radical est *periri*, que l’on retrouve dans *periculum*, péril, danger. La racine indo-européenne est PER à laquelle se rattachent l’idée de *traversée* et, secondairement, celle d’*épreuve*. [...]”. Se Philippe Lacoue-Labarthe, *op.cit.* 30.

¹²² Maurice Blanchot hevder i essayet “La parole prophétique”: “Quand la parole devient prophétique, ce n’est pas l’avenir qui est donné, c’est le présent qui est retiré et toute possibilité d’une présence ferme, stable et durable.”, i *Le livre à venir*, Paris 1986, 109-120, 109f.

Brüche gebe, wohl aber verschiedene mögliche Anfänge.”¹²³ Dette gjelder også for “DIE MANTIS”. Det er nemlig først i og gjennom språkets bruddsteder, altså markeringer av tomhet og fravær, ved det semiske språkssystemets ende, at fremtiden åpner seg. Hvor språkets nærvær ender, åpner diktet seg for et du. ”Das Gedicht will zu einem Anderen, es braucht dieses Andere, es braucht ein Gegenüber. Es sucht es auf, es spricht sich ihm zu.” (GWIII,198). Så voldelig språket enn er, det trenger i sin stumhet dette duet, dette fremmede og andre. En nær venn av dikteren, nemlig poeten Jean Daive, har - i en av de beste bøkene om Celan - i en suggestiv formel som i aller høyeste grad også har betydning for dette diktet, formulert det spenningsfulle ved dikterens oppsøking av fremtiden og gjort det hele til et spørsmål om stillhet og det uendelige ved det endelige. Daive kaller det Celans “volonté de mutisme: le non-fini du fini”.¹²⁴

Konklusjon

Dette kompliserte diktet handler om sin egen utlegning. Celan har skapt et dikt hvor utlegningen tematiseres som en vandring ”sinneinwärts”, altså som en hermeneutisk operasjon innskrevet i et kiastisk mønster og innenfor en logikk kjennetegnet av mutilasjon, mutering, mutisme og paronomatiske forskytninger. Gjennom tittelens ambivalens setter diktet fokus på det tvetydige og potensielt dødbringende ved utlegningen: Denne kan også være en eksterminasjon av det dikteriske ordet. I *Ästhetische Theorie* skriver Adorno om Celan: “Diese Lyrik ist durchdrungen von der Scham der Kunst angesichts der wie der Erfahrung so der Sublimierung sich entziehenden Leids. Celans Gedichte wollen das äußerste Entsetzen durch Verschweigen sagen. Ihr Wahrheitsgehalt selbst wird ein Negatives. Sie ahmen eine Sprache unterhalb der hilflosen der Menschen, ja aller organischen nach, die des Toden von Stein und Stern.”¹²⁵ I den kryptiske henspillingen på moren vever Celans dikt empirisk erfaring og språk sammen: Det er i fraværet av semantiske bestemmelser, ved språkets ende, at “das äußerste Entsetzen” baner seg vei, hvor empirisk lidelse gis et uttrykk. Hvordan kan disse pausene tolkes, hva sier diktet idet det tier? Celans dikt har som sagt installert en fortolker i seg, en mantis, men denne er samtidig den som medfører diktspråkets destruksjon. Slik vises det Adorno kaller skam: Celans dikt gjennomsyres av språksskam, skam over språket som betydningsbærer. Språket lar seg ikke oversette i en utlegning som bevarer og konsoliderer det, men bryter sammen under betrakterens - mantisens - betraktning. Diktet *vil* at dets tolkning slår det i stykker. At utlegningen er forbundet med destruktivitet eller eksterminasjon, presiserer Celan i et annet, beslektet dikt (“DIE FLEISSIGEN“), hvor en av strofene lyder: ”der barock

¹²³ Hans-Georg Gadamer, *Wer bin Ich und wer bist Du?*, F.a.M.1973, 118

¹²⁴ Jean Daive, *La condition d'infini 5. Sous la coupole*, Pol, Paris 1986, s.154.

¹²⁵ Theodor W.Adorno, *op.cit.*, F.a.M. 1973, 477.

ummantelte, / spracheschluckende Duschraum, / semantisch durchleuchtet,” (GWII,151) Det ”språkslukende dusjrommet” er en allusjon til gasskamrene i nazistenes tilintetgjørelsesleire; dette dusjrommet er ”semantisch durchleuchtet”, altså belyst, bestemt, gjort til manifest betydning. I dette diktet har vi sett betydningen av mantisen som et draps-insekt som dreper det det befruktes av. Utleggeren, mantisen, befruktes av diktet og avler så å si frem mening, men befruktningen medfører samtidig destruksjonen av ordet og av språket, slik at meningen som utvinnes ikke står harmonisk til den språklige formen, men står som en destruksjon av den. Celans dikts tema er således å vise semantikkens lakuner, det utgjør et angrep på betydningens *positivum*. Det som dikteren ønsker, skriver Celan i det allerede siterte brevet, er ikke bare å vise språket *in statu nascendi*, men - bevæpnet med pauser og fravær som befrukter diktet - å føre språket til dets egen negasjon eller destruksjon: Språk *in statu moriendi*.

IV. ENDENS EKKO

Om vitnesbyrd i Celans dikt "DEIN MÄHNEN-ECHO"

Hegels tese at kunsten er noe forgangent - "die Kunst ist und bleibt nach der Seite ihrer höchsten Bestimmung für uns ein Vergangenes"¹²⁶ - betyr at romantisk og post-romantisk kunst er på etterskudd i forhold til "sin høyeste bestemmelse". Ånden, "Geist", målbæres ikke lenger av kunsten, men av filosofien. Kunsten *var*, den *er* ikke, fordi den ifølge Hegel ikke engasjerer "oss" på noen direkte eller umiddelbar måte lenger. Det denne kunsten sier, og måten den sier det på, er derfor ikke lenger på høyde med den formen for tale som befinner seg i brennpunktet av åndens aktuelle tilstand. Kunstens tale skjer på distanse. Kunsten, ja hvert kunstverk, er et *ekko*, noe som fortaper seg. Dens fortidighet er ifølge Hegel konstitutiv for "vår" opplevelse av den og betinger de spørsmål vi stiller til den.

Vi vender oss nå mot Celans dikt "DEIN MÄHNEN-ECHO" (GWII,379; datert 13.6.1968¹²⁷), det avsluttende diktet i seksjon III i diktsamlingen *Schneepart*. Dette er et dikt jeg ikke har funnet noen referanser til i forskningslitteraturen. Hvis det overhodet er skrevet noe om dette diktet, så er det i alle fall ikke mye.

DEIN MÄHNEN-ECHO
- ihm wusch ich den Stein aus -,
mit Rauhreif beschlagen,
mit entsiegelter
Stirn beleu-
mundet
von mir.

Den grammatiske konstruksjonen er svært typisk for Celans sene dikt: En eneste periode av korthugget og komprimert karakter, med tilsynelatende heterogene metaforer og (med unntak av parentesens i v.2) uten noe finitt verb. Diktets første tre vers består av et nomen, en parentes¹²⁸ og en partisipp-konstruksjon: "Ditt mane-ekko" ("Mähnen" er pl. av "Mähne", 'mane' [til en hest eller løve]) er "beslått med rimfrost". Mellom v.1 og v.3 kiles en parentes inn: "jeg vasket steinen ut av mane-ekkoet". Mens partisipp-konstruksjonen "mit Rauhreif

¹²⁶ Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik I*, F.a.M. 1986, s. 25. Hegel karakteriserer litt senere den aktuelle tilstanden som "das Nach der Kunst", s. 142. Dette genitivsuttrykket kan peke på det som kommer etter kunsten, men det kan også innebære et "Nach" i og innenfor kunsten. Dette betyr at kunsten kjennetegnes av en *brist* ved å være på etterskudd i forhold til seg selv.

¹²⁷ Paul Celan, *Die Gedichte. Kommentierte Ausgabe* (Hrsg. B. Wiedemann), F.a.M. 2003, 848.

¹²⁸ Gero von Wilpert definerer parentesens som "syntaktisch nicht eingeordnet und äußerlich durch Gedankenstriche oder Klammern gekennzeichnet." (min uth.), under "Parenthese" i *Sachwörterbuch der Literatur*, Stuttgart 1989, s.659.

beschlagen” beskriver ekkoets form eller fremtoning, peker diktets siste fire vers ”mit entsiegelter / Stirn beleu- / mundet / von mir.”, mot måten dette ekkoet blir gitt et ry eller rykte (”beleumunden” = gi et skussmål; ”Leumund” = rykte, ry): Mane-ekkoet er altså ”med avseglet panne ryktespredt av meg”. Det fremgår slik at ”ditt mane-ekko” er blitt oppfanget av jeget, og at det gis et ry *pga.* jeget.

Ekko: diktets Unterwegssein

I essayet ”Le vestige de l’art” tar filosofen Jean-Luc Nancy opp spørsmål knyttet til Hegels tese om kunstens ende. Hva gjenstår det av kunsten, hvis kunsten er endt? Nancy svarer at kanskje finnes det bare et spor eller en rest, ”Peut-être seulement un vestige.” Og han fortsetter:

Ensuite, nous aurons à nous demander si ce quelque chose d’essentiel [ved kunsten; PSV] ne serait pas lui-même de l’ordre du vestige, et si l’art tout entier ne manifeste pas au mieux sa nature ou son enjeu lorsqu’il devient vestige de lui-même: lorsque, retiré de la grandeur des œuvres qui font advenir des mondes, il semble passé, ne montrant plus que son passage.¹²⁹

Det er den romantiske og post-romantiske kunsten som blir rammet av dette utsagnet. Nancy forestiller seg at siden kunsten i sin ”høyeste bestemmelse” er ”endt” (som Hegel sier), er enden blitt konstitutiv for den post-hegelianske kunsten. Kunstens ende er altså integrert i den moderne kunsten, og dette betyr at kunsten fremviser en brist mellom det å være endt og det å vedvare som et spor av seg selv. For Nancy utgjør denne bristen det essensielle ved kunsten ettersom den viser dens ”nature” eller ”enjeu”.

Nancys spekulasjon omkring kunsten som rest eller spor kan stå som et utgangspunkt for Celans dikt. ”DEIN MÄHNEN-ECHO” er et dikt om en rest eller et ekko, nemlig et ekko av deg, og dette ekkoet forplanter seg inn i diktet, som dets overskrift og som det ryet det lyriske jeget sprer, *i og gjennom* diktet. Dette ekkoet er i seg selv et pek på en ende-tematikk. Et ekko målbærer en spenning eller oscillering mellom talens ende og denne tale-endens utsettelse gjennom ekkoets spredning og endring av talen. Ekkoet kan kalles en ende-figurasjon på den måten at det viser tiden det tar at noe (en lyd, en stemme) ender. Dette ekkoet av du blir ”beleu- / mundet / von mir.” Å spre ekkoet som et ry innebærer å innvie andre i ekkoet. Ved å gi ekkoet et ry lar jeget altså dette ekkoet forplante seg videre, ut av diktet og til leseren. Slik sett er Celans dikt en prosess eller en ”passage” (for å bruke Nancys ord), mellom tale og stillhet, mellom noe endt og fortidig på den ene siden, og spredningen og kontinuasjonen av den via ekkoet og ryet på den andre.

Celans dikt er svært tett og komprimert. Winfried Menninghaus påpeker ”die Entwicklung zum Spätwerk charakterisierende Tendenz zur kontrahierenden Verknappung der Gedichte, Strophen, Verse, Sätze, ja der Worte und Silben.” Gjennom kontraksjon og

¹²⁹ Jean-Luc Nancy, *Les muses*, Éditions Galilée, Paris, 1994, s. 135.

reduksjon vises en "Erschütterung der Worte", de forskjellige dikt-elementene kolliderer med hverandre, diktene blir til et "Seismogramm der starken Bedeutungsenergien", en "kritische Dynamik".¹³⁰ Dette fører oss over i en tekst fra 1960 som Celan skrev om en av sine viktigste inspirasjonskilder, nemlig den russiske lyrikeren Osip Mandelstam (1891-1938). Celan skriver om Mandelstams dikt: "das Wort - der Name! - zeigt eine Neigung zum Substantivischen, das Beiwort schwindet, die "infiniten", die *Nominalformen* des Zeitworts herrschen vor: das Gedicht bleibt *zeitoffen*, Zeit kann hinzutreten, Zeit *partizipiert*."¹³¹ Selv om Celan skrev dette om Mandelstam, kan denne beskrivelsen også gjelde for "DEIN MÄHNEN-ECHO"; også her finner vi et fravær av finite verbformer. Også dette er et dikt hvor tiden, men også rommet, "partisiperer." Celans dikt vil nemlig være et ekko, og som sådan en klang som forskytes og gradvis dør ut. Ekkoet er figuren for den måten tale blir underlagt tiden og rommet, og hvor distansen (tid og rom) oppløser det opprinnelig sagte og skaper nye konstellasjoner og fremtoninger.¹³²

Gjennom ekkoet er talen underveis og i endring. I klassikeren *Manierismus in der Literatur* (1959) kommer Gustav René Hocke inn på skjønnlitteraturens svært lange tradisjon for ekko-effekter og paronomasier (vel å merke uten å nevne Celan). En av de latinske ekko-figurene Hocke gjengir, er med rette berømt: *Amore, more, ore, re coluntur amicitiae* (Gjennom kjærlighet, sedelighet, ord og gjerning blir vennskaper pleiet).¹³³ Poenget er åpenbart hvordan "amore" gradvis forminskes. I Celans dikt kan man ane en beslektet prosess. Rent typografisk viser det seg at versene blir kortere linje for linje inntil det ender med "von mir". Diktet smalner altså av, dets fysiske gestalt blir magrere og magrere, og dette kan være et indis på hvordan diktets tale gradvis fortaper seg, lik et ekko, inntil det forsvinner i og med sitt punktum. Diktet beskriver en kurve fra (det første ordet) "DEIN" til (det siste) "mir", og det avdekker underveis en fonetisk glidning, en slags ekko-effekt, fra -ei til -i: nemlig fra "DEIN" over "Stein" til "Stirn" og "mir.", hvor "jeget" altså står ved enden av *ditt* ekko. Den siste hørbare lyden av Celans dikt er "mir". Men diktets ekko-figur begrenser seg ikke til å gjelde dets klangstrukturer. Ekkoet blir nemlig også forstått som en figur på hvordan ordene, trass i deres heterogenitet, er henvist på og reagerer på hverandre.

Celans dikt er altså en "Beleumundung", et "skussmål" av ekkoet. Måten dette skjer på

¹³⁰ Winfried Menninghaus, *Paul Celan. Magie der Form*, F.a.M.1980, 208ff

¹³¹ Mandelstam, som ble drept under Stalin-terroren, var en dikter som Celan oversatte og som han identifiserte seg med: Begge var jødiske diktere som gjorde diktningen til et panser mot fiendtlige omgivelser. Se "Die Dichtung Ossip Mandelstams": Paul Celan: *"Mikrolithen sinds, Steinchen"*. *Die Prosa aus dem Nachlaß*, F.a.M.2005, s. 199

¹³² For en strålende undersøkelse av måten tiden strukturerer Celans diktspråk, se Werner Hamacher: "Die Sekunde der Inversion. Bewegungen einer Figur durch Celans Gedichte", i d.s. *Entferntes Verstehen*, F.a.M.1998, 324-369.

¹³³ Gustav René Hocke, *Manierismus in der Literatur. Sprach-Alchimie und esoterische Kombinationskunst*, Hamburg 1959, 26

er viktig. Ekkoet blir ikke ”beleumundet”^{*} men ”beleu- / mundet”. Celan bruker, som så ofte, lyrikkens konvensjon om det motiverte linjeskiftet til å splitte opp ordet. En slik oppsplitting må settes i sammenheng med ekko-tematikken: ”beleu- / mundet” er nemlig intet annet enn et uttrykk for en *ekko-virkning*, en spredning av ordet over på to vers, og en oppbrytning av dets enhet. Leksemet holder seg ikke på plass, men forskytes og desintegreres, slik at den konvensjonelle betydningen vris på. To distinkte grafiske enheter: ”beleu-” og ”mundet” har skilt seg fra hverandre. Diktet er ikke bare stedet hvor ekkoet oppfanges og bevares, men hvor selve dissosiasjonen - som ekkoet målbærer - mellom mening og lyd blir gitt konkret uttrykk: Den meningsløse lyden ”beleu-” har skilt seg ut fra den leksikalske sammenheng.

La oss stoppe opp ved dette underlige ordet et øyeblikk. ”beleu-” er et halvord eller et ikke-ord: - så vidt meg bekjent finnes ikke dette ordet i noe europeisk språk. At Celan nettopp har isolert et ”ord” som (såvidt jeg kan finne ut) verken er tysk, fransk, italiensk, engelsk, russisk eller rumensk (språk han behersket) eller andre språk han hadde en viss kjenskap til, må anses som meget betydningsfullt: ”beleu-” kan ikke tilordnes noe bestemt språk og nasjonalspråk, og som sådan innebærer ”beleu-” en åpning av diktspråket mot noe som ikke kan bli sagt adekvat, og som bare kan bli approksimativt tilnærmet gjennom et ”ord” uten definitiv betydning. Gjennom ”beleu-” er Celans dikt, som det heter i et tidligere dikt, ”Ein Bogen, hinauf / ins Vielleicht einer Sprache gespannt,”(GWVII,63). Diktet antyder at hvis ”mane-ekkoet” overhodet kan formidles, i og gjennom diktet, så skjer det i et språk som delvis unndrar seg det bestemte språkets fikserende og ekskluderende rammer.

Vi står her overfor en absolutt avgjørende dimensjon ved Celans dikt: ”beleu - / mundet” viser nemlig hvordan jegets ryktespredning av ekkoet blir innskrevet i en destruktiv og desintegrerende bevegelse, og hvor diktets skrift, som skal vitne om du’ets ”mane-ekko”, forskytes og forvrenges. Diktet hevder at denne ryktespredningen skjer ”mit entsiegelter / Stirn”. Slik Jacques Derrida har vist i artikkelen ”Poetics and Politics of Witnessing”, er bevitnelses- og seglproblematikk forbundet: Å bevitne er, slik Derrida påpeker, å forsegle, en handling hvor vitnet setter sitt eget navn på vitnesbyrdet og gjør det til sitt eget.¹³⁴ Men i Celans dikt betyr ”entsiegelt” selvsagt ikke forsegling, men avsegling. Her er det nærliggende å peke på den etymologiske betydningen av ordet ”Siegel” som noe som går tilbake til det middelalderlatinske substantivet *sigillum*, diminutiv av *signum*, dvs. tegn. Med denne etymologien som bakgrunn, kan det hevdes at å bryte seglet også innebærer å bryte tegnet, slik jo ”beleu- /mundet” er et ord som er grafisk brutt opp. Den avseglede ”Stirn” kan kanskje leses som en allegori på skriftens egen frontalitet eller fremtreden. Diktet anskueliggjør nemlig en fysiognomi: På øverste linje en mane eller manke, nedenfor en ”Stirn” (v.4) og til slutt en

¹³⁴ Jacques Derrida: ”Poetics and Politics of Witnessing” i Derrida: *Sovereignities in Question. The Poetics of Paul Celan*, N.Y.2005, s.65-97, 66ff

mun (”mundet”, v.5). Det er altså nærliggende å tro at det er diktets ansikt, dvs. tegnenes materielle eller manifeste fremtredelsesform, som brytes opp idet pannen avsegles. Likevel impliserer ikke denne avseglingen nødvendigvis at noe blir tydelig og åpenbart. Det å bryte opp ordet eller diktets ansikt, betyr ikke først og fremst å eksponere noe skjult, men å skape noe forvridt og tvetydig. Når Celans dikt skriver ”beleu- / mundet”, peker jo diktet nettopp mot det hemmelige og tilbakeholdte ved ryktespredningen. Ryktespredningen innebærer i Celans dikt ikke bare å gjøre noe manifest, men også å forvanske og problematisere diktets kommunikasjon.

Slik kan det hevdes at ekkoets forskytningsenergi virker konkret inn i diktet gjennom oppsplittingen av ordet for ryktespredningen, ”beleu- /mundet”. Når vi leser ”DEIN MÄHNEN-ECHO”, så leser vi altså på sett og vis et ekko av dette mane-ekkoet: Vi er konfrontert med en tekst kjennetegnet av ekkoets dissosiative, forskytende og heterogeniserende logikk¹³⁵. Denne logikken er, som vi har sett, tvetydig: Ekkoet henspiller både på det som fortaper seg og forsvinner, men også på noe som bevares. Celans dikt kan nok ønske å initiere leseren i sitt rykte, men det er også et dikt som utydeliggjør og vanskeliggjør sin kommunikasjon. Som ekko målbærer diktet en dobbel bevegelse: Restitusjon av en opprinnelig tale, men også dens forvrengning. Slik kan ekko-figuren minne om den figuren som Celan ved en anledning karakteriserte sine dikt som: ”Das Gedicht kann [...] eine Flaschenpost sein, aufgegeben in dem - gewiß nicht immer hoffnungsstarken - Glauben, sie könnte irgendwo und irgendwann an Land gespült werden, an Herzland vielleicht. Gedichte sind auch in dieser Weise unterwegs: sie halten auf etwas zu.”¹³⁶ Flaskepost skriver den som trenger hjelp av et du. Men flaskepostens skjebne er meget uviss. Flaskeposten er på vei bort fra en og har ikke gitt evnen til å søke det umiddelbart nærværende og aktuelle duet. Med flaskepost-metaforen peker Celan på en figur som er beslektet med ekkoet. Begge viser hvordan diktet er underkast tidens og rommets tilfeldigheter. Flaskeposten drives av havets strømninger, og ekkoet bestemmes av flatene lyden brytes mot. Hvis dette overføres på diktene, så blir det tydelig at det er usikkert om de noensinne når land, og videre om og i hvilken form ekkoet når frem. Diktene er nok ”underwegs” til leseren, men på omveier, og kanskje er det på avveier. Celan kjente Adornos tese om ”overvintring” som et prinsipp for autentisk modernistisk kunst, og han hadde lest *Philosophie der neuen Musik* (1949) hvor Adorno karakteriserer verkene til Schönberg som ”wahre Flaschenpost”, viet til ”das absolute

¹³⁵ Verdenslitteraturens kanskje mest berømte eksempel på ekkoets forskytning og heterogenisering er Narcissus’ fremmedgjøring når Ekko kaster hans ord tilbake til ham i en annen form. Se Ovid, *Metamorfosene*, Bok 3, V. 391-92. Den romerske litteraturen er veldig rik på slike fenomener, jf. Frederick Ahl’s klassiker *Metaformations. Soundplay and Wordplay in Ovid and other Classical Poets*, Ithaca/London, 1985.

¹³⁶ ”Ansprache anlässlich der Entgegennahme des Literaturpreises der freien Hansestadt Bremen”, i GW,III,186.

Vergessensein.”¹³⁷ I Adornos bruk av denne metaforen lå en henvisning til samtidens generelle mangel på resepsjon i møtet med såkalt autentisk moderne kunst. For Celan blir flaskepost-metaforen et pek på sammenhengen mellom den moderne kunsten og dens potensielle ende: Ingen vet om flaskeposten kommer frem. Flaskepost-metaforen kan slik si noe sentralt om Celans diktspråk: Snarere enn å gå samtiden i møte med en mer kommuniserende og umiddelbart tiltalende diktning (slik dette gjelder for, for eksempel, Nelly Sachs og Ingeborg Bachmann, to samtidige diktere Celan satte stor pris på), søkte Celan å vanskeliggjøre resepsjonen av sine dikt gjennom et hermetisk språk. For Celan var diktenes avstand, fremmedgjøring og suspensjon av leseren vel så viktig som deres kommunikativitet og imøtekommenhet.

Vitnesbyrd

I de senere år har det kommet flere studier som har studert Celans diktning på bakgrunn av diktenes evne eller vilje til å avlegge vitnesbyrd. Særlig fremtredende i disse undersøkelsene har vært fokuset på dikteren som en overlevende av Shoah.¹³⁸ En slik sammenheng har vært nærliggende all den tid det å bære vitnesbyrd også innebærer en dødstematikk. Slik Jacques Derrida har pekt på, består det en dyp sammenheng mellom det å vitne og døden, noe som fremgår av at det latinske ordet for vitne, *superstes*, også betyr ”den som overlever”.¹³⁹ Ifølge Derrida er et vitnesbyrd derfor alltid også et vitnesbyrd om døden. I denne sammenheng blir analysen til Shoshana Felman i *Testimony. Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History* (1992) særlig betydningsfull. Felman undersøker Celans Bremen-tale samt det berømte diktet ”Todesfuge” (1952), Celans vel mest eksplisitte tematisering av Holocaust, og ”Keine Sandkunst mehr” (GWII,39), og setter diktenes vitne-funksjon spesifikt i sammenheng med deres språkbruk:

The poems dislocate the language so as to remould it, to radically shift its semantic and grammatical assumptions and remake - creatively and critically - a new poetic language entirely Celan's own. Mallarmé's crisis of language here becomes the vital effort - and the critical endeavor - to reclaim and repossess the very language in which *testimony* must - and cannot simply and uncritically - be given.¹⁴⁰

Felman peker på noe essensielt: Gjennom den ekstreme måten Celan forrykker og bøyer det

¹³⁷ Theodor W. Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, F.a.M. 1997, 126. At Celan var fortrolig med dette verket fremgår av Joachim Seng, ”Von der Musikalität einer 'graueren' Sprache. Zu Celans Auseinandersetzung mit Adorno”, i *Germanisch-Romanische Monatschrift*, Band 45, 1005, 419-430.

¹³⁸ Se f.eks. Ulrich Baer, *op.cit.*; dessuten Baer (Hrsg.): ”Niemand zeugt für den Zeugen”. *Erinnerungskultur nach der Shoah*, F.a.M.2000.

¹³⁹ Derrida: ”Poetics and Politics of Witnessing” i Derrida: *Sovereignities in Question. The Poetics of Paul Celan*, N.Y.2005, s.65-97, her 73. Karl Ernst Georges, *Ausführliches Lateinisch-deutsches Handwörterbuch*, Zweiter Band (1916-1919), bekrefter dette: ”Superstes” betyr ”der dabei steht, der gegenwärtig ist, der Zeuge”, i tillegg til ”überlebend”, ”am Leben bleibend”. Darmstadt 2003, s.2948.

¹⁴⁰ Shoshana Felman og Dori Laub: *Testimony. Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, London 1992, om Celan særlig 25-41; s.27ff.

tyske språket i forhold til dets konvensjonelle form, forsøker han å gjøre dette språket til sitt eget, å få det til å være adekvat i forhold til lidelsen det beskriver, å få språket til å bli lidelsens ekko. Det er bare i det brukkede språket at språket innehar ”testimonial function” og en ”testimonial power”. Dette språket kan vitne om nazistenes forbrytelser, nettopp fordi det gjennom sine brudd, anakolutter og ellipser registrerer traumene av ”Endlösung”.

En umiddelbart klingende paronomasi av tittelordet ”MÄHNEN” er ”mahnen”, noe som i sin tur peker mot *Mahnmal*, og det kan vel knapt herske noen tvil om at Celans dikt forstår seg som bevitnelsen og erindringen av ditt ekko. Men gjennom sin komprimerte og hermetiske form og gjennom bruddet av ordet for kolporteringen peker diktspråket på formidlingens problem. Celans dikt setter altså spørsmålstegn ikke bare ved *hva* som bevitnes, men *at* og *om* noe bevitnes. Som flaskepost-metaforen viser, er Celan ikke bare interessert i å fremme kommunikasjon, men også i å unndra sine dikt en populær og umiddelbart tilgjengelig forståelighet. Vel å merke munn ”beleu-” ut i ”mundet” i verset etterpå, og meningen blir noenlunde klar, men Celans dikt har likevel gjennom det leksikalske bruddet skapt en kritisk differens og derigjennom problematisert sin egen vitne-funksjon. Denne problematiseringen er ikke uvanlig i Celans diktning: Slik Janss og Refsum har påpekt i sin utmerkede lesning av diktet ”ASCHENGLORIE” (som også omhandler en vitnesbyrd-tematikk), er vitnesbyrdets status ambivalent hos Celan: ”Celans dikt kan leses som en form for stammende vitnesbyrd [...], men også som en utprøving av diktets (u)muligheter av å bære vitne.”¹⁴¹

V.1 og 3 lyder: ”DEIN MÄHNEN-ECHO [...] mit Rauhreif beschlagen”. Ifølge ordboken *Duden* betyr ”beschlagen” ”mit einem Beschlag versehen”, og ”Beschlag” betyr: ”auf etw. befestigtes Metallstück (z.B. ein Band, Scharnier, eine Schließe) zum Zusammenhalten von beweglichen Teilen als Schutz od. Verzierung”.¹⁴² ”Beslaget” holder altså noe heterogent og distinkt sammen. Man kan kanskje si at til tross for ekko-virkningens dissosiasjonsbevegelse, og til tross for oppsplittingen av ordet for ryktespredningen, så henger diktet sammen, og dette skyldes at noe fungerer som et beslag for det. Den forbindende instansen kaller diktet rimfrost, ”Rauhreif”, en hvit, vakker hinne av frosset fuktighet over et landskap. (Rimfrossten er beslektet med et annet fenomen som Celan metaforiserer diktet som, nemlig ”Atemkristall” [GWII,31]).¹⁴³ Ekkoet er altså holdt sammen av rimfrossten. Ja, diktet blir til som krystalliseringen eller utstansningen av ”ditt” bevegelige ”mane-ekko”. Diktet er dekket av rim og ordene og bokstavene bindes sammen av et lag av frost, lik atomene av et krystall.

¹⁴¹ Christian Janss, Christian Refsum: *Lyrikkens liv. Innføring i diktanalyse*, Oslo 2003, 113

¹⁴² *Duden. Deutsches Universal Wörterbuch*, Mannheim 1989, ”Beschlag”, 241

¹⁴³ ”WEGGEBEIZT” fra den såkalte ”Atemkristall”-syklusen i *Atemwende* avsluttes: ”Tief / in der Zeiteinschränkung, / beim Wabeneis / wartet, ein Atemkristall, / dein unumstößliches / Zeugnis” (GWII,31) Også dette diktet handler om det å avlegge vitnesbyrd. - For en summarisk gjennomgang av betydningen av krystall, og

Celans dikt er et *cluster* av ekko, paronomatiske og etymologiske spor. Slik er f.eks. adjektivet ”rauh” i ”Rauhreif” en manifestasjon av flere av tekstens tematiske nøkkelforestillinger. Slik Celan formodentlig visste, tatt i betraktning den dokumenterte fascinasjonen hans for etymologier¹⁴⁴, går adjektivet ”rauh” (ru, grov) etymologisk tilbake til (mittelhochdeutsch) *ruch*, som er homonymt med et ord som betyr det samme som ”Leumund”, nemlig ”Ruch”: rykte. Kluges etymologiske ordbok opplyser videre at ”ruch” på mhd. også kan bety ”haarig, behaart”, noe som dermed tydelig alluderer til hestens eller løvens mane.¹⁴⁵ I sin bok *The Figure of Echo* behandler John Hollander flere typer litterære ekko: Allegoriseringer av ekko som nymfe eller berømmelse, skjematisk ekko-former (refreng, rim), intertekstuelle forbindelser. Det mest gåtefulle er det han kaller ”Echo Metaleptic”.¹⁴⁶ Hollander definerer ikke metalepsen, men hans bruk av den gjør den forenlig med Fontaniers definisjon i den berømte *Les figures du discours* (1821-1830), hvor det heter at metalepsen består i ”à substituer l’expression indirecte à l’expression directe, c’est-à-dire, à faire entendre une chose par une autre, qui la précède, la suit ou l’accompagne, en est un adjoind, une circonstance quelconque, ou enfin s’y rattache ou s’y rapporte de manière à la rappeler aussitôt à l’esprit.”¹⁴⁷ For Hollander er metalepsen mønstreksemplet på en diakron trope, dvs. hvor leseren møter en senere versjon av noe forutgående.¹⁴⁸ I Celans tilfelle kan vi se et eksempel på dette: ”Rauhreif” inneholder et ord (”rauh”) som på et tidligere språkstadium var et homonym med ”ruch” i betydningen ”behaart” og ”Leumund”. I dette tilfellet består altså ”Echo Metaleptic” i hvordan ”Rauhreif” viser tilbake til ”Leumund”. ”Rauhreif”, rimfrosen, fungerer altså metaleptisk (via etymologien) som et synonym på rykte og hår.

Også heste- eller løve-allusjonen i tittelordet ”MÄHNEN” er interessant. At v.3: ”mit Rauhreif beschlagen” kan henspille på en hest, suggereres gjennom perfektumet som kan assosiere til standarduttrykket: ”das Pferd *beschlagen*” (å sko hesten), og dessuten fordi uttrykket merr, dvs. ”Mähre”, pseudo-etymologisk står i sammenheng med de gamle ordene ”Mar” eller ”Mähre”, som betyr beretning eller fortelling eller rykte (samme betydningsområde som ”Leumund” og ”Ruch”), og som er pseudo-etymologisk beslektet med det russiske og polske ordet *mora*, spøkelse, det franske *cauchemar* og engelske *nightmare*, og det latinske

beslektede fenomener som snø eller is, i Celans diktning, se Winfried Mernninghaus, *op.cit.*, 101-116

¹⁴⁴ Dikterens venn Gerhart Baumann bevitner den sene Celans obsessive interesse for etymologiske håndbøker av alle slag, og peker på hvordan denne interessen finner sitt nedslag i diktene: ”Von der Etymologie erwartete [Celan] nicht nur Aufschlüsse über die Herkunft [der Wörter], vielmehr war er zunehmend überzeugt, daß sie auch einen wichtigen Weg in das Künftige bezeichnen könne.” Gerhard Baumann, *Erinnerungen an Paul Celan*, F.a.M.1992, 112. Etymologier er altså på sett og vis som sitater. Jf. vår tolkning av sitatene i kapitlet om ”Meridian”-talen.

¹⁴⁵ Friedrich Kluge, *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, Berlin 1963, under ”rauh”

¹⁴⁶ Hollander, *The Figure of Echo. A Mode of Allusion in Milton and After*, University of California Press, Berkeley 1981; om ”Echo Metaleptic”, se 113-151.

¹⁴⁷ Pierre Fontanier, *Les figures du discours*, Paris 1977, 127f

¹⁴⁸ Hollander, *op.cit.*114.

mors, død.¹⁴⁹ Celans dikt handler om et rykte eller ry, og som en slags emblem på dette ryktet synes det altså å velge hesten. Hesten kan nemlig, slik disse etymologiene antyder, være en allegori på *Fama*, ryktets guddinne. Også biografiske elementer kan kanskje spille med i denne ikonografien: "Leu", en av stavelsene i ordet som betyr rykte eller ry ("Leumund"), er et gammelt ord for løve, og Celans far het Leo Antschel. Faren ble deportert av nazistene og døde i en konsentrasjonsleir i Ukraina. Mane-ekkoet kan således mane om faren, kan være et ekko av "Ahn", pl. "Ahnen", forfader.¹⁵⁰

Celans dikt er altså et *Mahnmal* over et erindret du med et beslag av rimfrost. Men et beslag er også et segl, dvs. noe som tildekker og lukker. Slik Derrida har påpekt, er bevitnelse nært knyttet opp til bevaringen av en eller annen hemmelighet. Han kommenterer de berømte avslutningslinjene av diktet "ASCHEGLORIE": "Niemand / zeugt für den / Zeugen." (GWII,72), på følgende måte:

No one bears witness for the witness. It is no doubt an indicative, a constative description, but also, implicitly, perhaps, a prohibiting prescription: no one in fact bears witness for the witness, no one can, of course, but first of all because no one should. No one can, for it must not be done. The possibility of the secret must remain sealed at the very moment when bearing witness unveils it - or claims to reveal anything at all.¹⁵¹

Derridas poeng om vitnesbyrdets hemmelighet utvikler hans tese om at et vitnesbyrd er noe absolutt singulært og idiomatisk, og at ingen andre enn vitnet selv har tilgang til det bevitnede. Parallellen til Celans dikt "DEIN MÄHNEN-ECHO" er nærliggende: Hva som spres som rykte i dette diktet, er et ekko, og som sådan bare et spor eller en reminisens. Hemmeligholdet springer i øynene: I sin inkommensurabilitet og inkommunikativitet blir fremmedordet "beleu" et uttrykk for bevitnelsens hemmelighet, en kode som ingen andre enn "jeget" kjenner. Endverset "von mir." kan, som vi vil se, anses som uttrykk for jegets signatur, og i denne forstand fungerer det som en forsegling: Jeget antyder at bare det selv er i stand til å spre ryktet, og bare jeget kjenner hemmeligheten om "ditt ekko".

Spørsmålet om vitnesbyrdets innhold blir desto mer brennende når man tar i betraktning parentesene i v.2: " - ihm wusch ich den Stein aus -, " "Jeg vasket ut steinen av mane-ekkoet". Denne parentesene kan på den ene siden være en insistering på at ekkoet ikke formidles via et bestandig og varig element (steinen som det varige og evige), og at ekkoet dermed blir prisgitt foranderligheten og døden. "Mane-ekkoet" hadde altså opprinnelig en stein eller en kropp (et minnesmerke? en epitaf?), men denne har jeget fjernet.

Men også en annen betydning av ordet "auwaschen" er mulig. Som vi har sett var

¹⁴⁹ Se Friedrich Kluge: *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, Berlin 1963, og J.Chevalier, A.Gheerbrant, *Dictionary of Symbols*, London 1996, s. 520 under: "Horse".

¹⁵⁰ Det er påfallende at flere av de umiddelbart tilgrensende diktene i denne delen av *Schneepaart* inneholder ord med denne vokal-lyden: "LEVKOJEN" (GWII,374); "Levade" (GWII,377); "Löwen" (GWII,371).

Celan en fanatisk leksikon-leser, og han betonte selv at hans lyrikk søker en "Vielstelligkeit des Ausdrucks" (GWIII,167), dvs. et uttrykk rikt på betydninger. For den filologiske erkjennelsen er det uhyre viktig å være lydhør overfor ordenes dobbeltbetydninger, noe bl.a. Peter Szondi argumenterer for i sin klassiske artikkel „Über philologische Erkenntnis“.¹⁵² I parenteser peker verbet nemlig ikke bare mot det å vaske ut. Hos Grimm heter det nemlig under "auswaschen" (ved siden av betydningen av å vaske ut): "effutire, divulgare, ausplaudern: die sache ist schon ausgewaschen".¹⁵³ Parenteser sier i så fall at *jeget plapret ut med steinen*. Parenteser foregriper slik sett rykte-tematikken i avslutningslinjene: Steinen er ikke bare ekkoets utvaskede, fjernede og utviskede legeme, men også ryktets konkrete innhold, det jeget plaprer ut med. Parenteser er skilt ut fra resten av diktet og blir gjennom sin ambivalens ved enten å henvise til ryktespredning (pludring eller plapring) eller til utviskning en summa av diktets bevitnelses-problematikk: Det målbærer spenningen mellom det å utviske og det å avsløre, mellom hemmelighold og spredning av ryktet. Slik sett peker parenteser i samme retning som ordet for ryktespredningen, "beleu - / mundet". Også dette skaper, som vi har sett, en spenning og en betydningsvridning i forhold til diktets vitne-funksjon.

Celans dikt er en monolog. Men du'et er likevel av sentral betydning, selv om det mangler som konkret og nærværende substans og bare finnes som et ekko. Det er her nærliggende å sitere den tidlige undersøkelsen til Peter Paul Schwarz: „Totengedächtnis und dialogische Polarität“ (1966), ikke fordi den konkret omhandler dette diktet (Schwarz' tekst ble skrevet to år før Celan skrev „DEIN MÄHNEN-ECHO“), men fordi den synes å si noe allment og treffende om Celans diktning. Schwarz er en av de første som tematiserer det dialogiske ved Celans diktning, men han går utifra at denne dialogen er asymmetrisk, dvs. diktene blir bevitnelser om at „die Kommunikation zwischen dichterischem Ich und dem Du des Toten als unmöglich erkannt wird.“¹⁵⁴ Forsøket på å nærme seg den andre mislykkes (Schwarz taler om en „transcendentale Vergeblichkeit“), og denne mislykketheten innskrives i diktene. En av måtene dette skjer på, er gjennom steinens figur. Stein-motivet finner man overalt hos Celan, men Schwarz har gitt det en allmenn, og likevel svært sannsynlig tolkning: "Die im Bilde des Steins chiffrierte Schicksalserfahrung Celans ist auf den Tod als Grunderlebnis zurückbezogen.

¹⁵¹ Jacques Derrida: *op.cit.* 87.

¹⁵² Om en semantisk tvetydighet i Heinrich von Kleists underlige drama *Amphytrion* skriver Szondi: „Solche Ambiguität gilt dem Philologen leicht als Skandalon. Aber wenn es auch seiner Aufgabe ist, die Verhältnisse des Textes zu erkennen und das Problem zu lösen, so kann doch die Lösung nicht darin bestehen, daß eine Doppeldeutigkeit, die dem Text selber angehört, aus der Welt geschafft wird. Die philologische Lösung darf sich nicht an die Stelle des Problems setzen, vielmehr muß der Satz der Sosas, sooft er vernommen wird, die Frage von neuem aufwerfen. In diesem Sinn war die These gemeint, philologisches Wissen sei perpetuierte Erkenntnis.“, „Über philologische Erkenntnis“, i Szondi: *Hölderlin-Studien. Mit einem Traktat über philologische Erkenntnis*, F.a.M. 1967, s. 27

¹⁵³ Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, "auswaschen", F.a.M.2004

¹⁵⁴ Peter Paul Schwarz, *Totengedächtnis und dialogische Polarität in der Lyrik Paul Celans*, vedlegg til tidsskriftet *Wirkendes Wort* 18, Düsseldorf 1966, s.40.

[...] Sie (die Dichtung) versteht sich als Totengedächtnis, das sich die Leiden der Unschuldigen [...] wachhalten will.”¹⁵⁵ Steinen er et vitne om et nærvær som ble til fravær. I figuren av steinen blir altså du’ets død chiffreert, ifølge Schwarz.

Men vi kan i parentesene ane en ambivalens: Har ikke verbet ”auswaschen” en nedlatende klang? Hva dette er et indisium på, kommer vi til.

Vitnesbyrd om Auschwitz?

Hvilket rykte sprer jeget? Hva er det denne talen om steinen dreier seg om? Hvis vi ser nøyere etter, viser det seg at ”wusch aus” er et paronomatisk ekko av menneskehetens største forbrytelse. ”wusch aus”: Auschwitz.¹⁵⁶ Helt siden Peter Szondis fastslåing i sin klassiske analyse av Celans store dikt ”Engführung” (GWI,195) i artikkelen ”Durch die Enge geführt. Versuch über die Verständlichkeit des modernen Gedichts”, nemlig at ”Nach Auschwitz ist kein Gedicht mehr möglich, es sei denn auf Grund von Auschwitz.”¹⁵⁷, har Celan-forskningen tendert til lese inn Auschwitz som Celans diktnings tyngste referens, det magnetiske nullpunkt som diktene bare kan nærme seg gjennom allusjoner.¹⁵⁸ Szondis tese var en respons på Adornos påstand om at ”nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch.”¹⁵⁹ og hans noe senere modererte bemerkning om at lyrikkens situasjon ”ist paradox [...] Aber jenes Leiden, nach Hegels Wort das Bewußtsein von Nöten, erheischt auch die Fortdauer von Kunst, die es verbietet; kaum wo anders findet das Leiden noch seine eigene Stimme, den Trost, der es nicht sogleich verriete.”¹⁶⁰ Lyrikkens stilling er altså paradoksal og aporetisk: Tradisjonelt har den blitt ansett som kulturens sarteste og fineste uttrykk. Men Adornos poeng er at lyrikken ikke kan fungere som en i seg selv skakkjørt kulturs auto-terapi. Og den kan kun bestå i den grad den gjennom en ytterste diskresjon vitner om lidelsen og ikke forråder ofrenes stemme gjennom skjønnmaleri. Etterkrigskunsten må gå sin egen apori i møte.¹⁶¹

Celans dikt kan være en ”Beleu- / mundung“, en hemmeliggjørende ryktespredning, som reflekterer over ryktet om Auschwitz. Det er et dikt som bare i en forvrengt, paronomatisk form („wusch aus“, Auschwitz) er i stand til å vitne om det uhyrlige. Men her er vi ved et stort problem. Det er vanskelig å overhøre det pejorative ved utvaskningen: Forestillingen om en

¹⁵⁵ Schwarz, *ibid.*10

¹⁵⁶ Akkurat ”auswaschen” kan her dessuten alludere til dusjrommet som metonymi på gasskamrene. (jf. ”DIE FLEISSIGEN”, GWII,151)

¹⁵⁷ Szondi, *Schriften II*, Fa.M. 1978, s. 384.

¹⁵⁸ Et eksempel er ordet „Königszásur“ i diktet „ICH TRINK WEIN“ (GWIII,108): Fortkortet til sine initialer blir det KZ, det fryktede akronymet for ”Konzentrationslager”

¹⁵⁹ Adorno, *Prismen*, i *Gesammelte Schriften 10,1*, ”Kulturkritik und Gesellschaft I”(1951), F.a.M. 1977,s. 30.

¹⁶⁰ ”Engagement”(1962) i: *Noten zur Literatur*, Fa.M.1981, s. 409-430, s. 423.

¹⁶¹ Jf. Theo Bucks korthuggede setning: ”Lyrik nach Auschwitz steht im Zeichen einer Aporie”, i ”Lyrik nach Auschwitz. Zu Paul Celans ’Todesfuge’”, i Shoham/Witte (Hrsg.): *Datum und Zitat bei Paul Celan*, F.a.M. 1987, 11-42, s.11. Artikkelen drøfter diktets resepsjon i Tyskland.

utvaskning av steinen kan bety at Celan vasker ut ekkoet ("Stein" som ekko av "DEIN"; "Stein" som metafor på at du er død [i henhold til Schwarz]), vasker ut det harde ved dette ekkoet, at han svekker dets kraft og eroderer dets brutalitet gjennom en estetisk stilisert form. I og med valøren ved ordet "auswaschen" aner man en selvkritikk hos Celan i forhold til sitt dikteriske prosjekt. Celan var seg sin problematiske stilling som dikter bevisst. Det er i denne henseende nærliggende å lese isolasjonen av „mundet“ i v.6 (jf. vendingen "es mundet", det smaker) i lys av en innrømmelse av vitnesbyrdets basale problematikk slik den uttrykkes i Adornos kritikk av etterkrigskunsten i essayet „Engagement“ (1962). En av innsigelsene var at kunsten forsøker å presse ut estetisk nytelse av lidelsen, at den kokte suppe på ofrene, som Adorno anklager bl.a. Schönbergs sene komposisjon „Ein Überlebender aus Warschau“ (1944) for å gjøre ved å foredle den konkrete lidelsen gjennom estetiske stiliseringsprinsipper.¹⁶² Det bør nevnes at etter "Todesfuge" (1952) var Celan stadig blitt kritisert for å ha forvandlet og forrådt det grufulle ved Shoah om i noe som kunne oppleves som vakker lyrikk, om i estetisk nytelse. Det ble antydnet at Celan nøt og profiterte på den privilegerte stilling man innrømmet ham som overlevende tysk jøde. Denne kritikken gikk sterkt inn på ham, og kan ha vært en årsak til den tiltagende hermetismen i den sene delen av forfatterskapet. Nettopp pga. skjønnheten ved et dikt som "Todesfuge" ble det nemlig ineffektivt som vitnesbyrd over katastrofen: Diktet ble kommentert i vide kretser, men ofte uten at kritikerne tok seg bryet med å kommentere eller også overså diktets referanse til Holocaust og til gruen ved et etterkrigs-Tyskland hvor – noe Celan ikke opphørte å forferdes over – mange av forbryterne fra nazitiden fortsatt levde i beste velgående.¹⁶³ Det tyske ble renset og reddet gjennom diktets vakre tysk, som utifra et visst perspektiv ikke bare la et forsonende skinn over det skrekkelige det fortalte om, men som også kunne sies sublimere det tyske til avgrunnsdyp grandiositet (mørkets og avgrunnens skjønnhet er noe tysk intellektuell mentalitet og mythos siden romantikken har svermet for), noe det berømte verset "der Tod ist ein Meister aus Deutschland" er et eksempel på. "Todesfuge" var slik et dikt Celan selv senere tok avstand fra, og et dikt som nettopp klargjorde for ham det lyriske vitnesbyrds aporetiske situasjon. Celan var nemlig ingen orfiker: Orfismen vil suspendere enden, gjøre det av med døden og gjenopplive de døde med poesiens kraft, slik dette f.eks. skjer i Rilkes *Sonette an Orpheus* (1923) eller Mallarmés programerklæring "L'explication orfique de la terre".¹⁶⁴ Celan

¹⁶² Adorno, "Engagement", *Noten zur Literatur*, Fa.m. 1981, 423.

¹⁶³ Et eksempel er Auschwitz-prosessene i Frankfurt på 1960-tallet hvor de anklagede ble idømt forholdsvis milde straffer og fikk rettens sympati.

¹⁶⁴ Bruno Hillebrand ser orfismen som avsluttet i 1945 (Hillebrand: "Ende des orphischen Gesangs - Gedanken zur Tonlosigkeit der deutschen Lyrik nach 1945", i W.Düsing (Hrsg.) *Traditionen der Lyrik. Festschrift für Hans-Henrik Krummacker*, Tübingen 1997, s.221-237. Mot dette kan det innvendes at både Nelly Sachs og Johannes Bobrowski sørger for en viderebestand for den orfiske tradisjonen. Jf. Anders Kristian Strand: "Bobrowski und der Orphismus. Überlegungen zur Lyrik Johannes Bobrowskis" i Skare, R./Hoppe, R. B. (ed.) *Wendezeichen? Neue Sichtweisen auf die Literatur der DDR*, Amsterdam-Atlanta, 1999, s. 151-170.

besynger ikke de døde og låner ikke direkte stemme til ofrene som i Nelly Sachs' diktning. Men hvis diktningen ikke kan tale på vegne av de døde, hvordan da vitne for dem? Celans dikt problematiserer den hymniske skjønnheten som Nelly Sachs gir ofrenes stemmer, så brukne og fragmentariske disse enn er. Den vitnesbyrdets apori eller umulighet som Celan konfronterte, ga han mest betont uttrykk for i "ASCHENGLORIE": "Niemand / zeugt für den / Zeugen."(GWII,72), ingen kan vitne for vitnet. Dette betyr også at ingen kan vitne for, garantere for språkets evne til å vitne.¹⁶⁵ Slik minner han om vår manglende evne til å vitne og erindre adekvat. Slik vi har sett, preger denne vitnesbyrdets apori også "DEIN MÄHNEN-ECHO".

Det finnes også ytterligere ekko som peker i retning av en Auschwitz-tematikk i dette diktet: Grimms ordbok opplyser at "mähen" eller "menen" er et gammelt ord for å drive kveg og hester fremover: "jetzt noch alemannisch mennen, männen, mehnen, etwas auf einem schlitten, wagen führen, pferde, vieh ziehen machen, durch schreien oder prügeln antreiben".¹⁶⁶ På veien til konsentrasjons- og tilintetgjørelses-leirene ble de deporterte satt i togvogner som var ment for kveg. Et annet ekko av tittelen er "Zähnen": Nazistene slo ut gullet av tennene til ofrene og omdannet det til smykker og ringer, noe som blir en parallell til hvordan jeget i Celans dikt vasket ut steinen av mane-ekkoet, og hvordan dette ekkoet er beslått med "Rauhreif", hvor substantivet "Reif", ved siden av å kunne bety 'rimfrost' også kan bety 'ring'.

Ytterligere et sentralt ekko skal nevnes, nemlig av intertekstuell karakter: I Marina Tsvetajevas (1892-1941) diktsyklus *Poema Konca, Diktet om enden* (1924) avsluttes det tolvte diktet med følgende utrop: "I denne mest kristne av verdener er alle diktere jøder". Den ikke-jødiske poeten Tsvetajeva, som hengte seg i 1941, var en av Celans store inspirasjonskilder, og nettopp disse avslutningsversene fra det såkalte *Diktet om enden* valgte han å plassere som motto foran sitt eget dikt "Und mit dem Buch aus Tarussa" (*Die Niemandrose*). Tsvetajevas dikt beskriver livet som uutholdelig, som en jødisk ghetto hvor det er forbudt å leve. Avslutningsversene viser dikteren som forfulgt og forvist (Tsvetajeva hadde de russiske pogromene i sinne når hun kalte alle diktere jøder), og som martyr i den etymologiske betydningen av dette ordet: gr. *martus*, 'et vitne'.¹⁶⁷ En av de ende-figurasjonene som Tsvetajevas dikt tematiserer, er utvilsomt denne: At dikteren må dø for å si sannheten. I vår sammenheng blir dette tolvte diktet fra *Poema Konca* også viktig på en annen, mer direkte, måte: Dets innledningsvers lyder nemlig: "Dense as a horse mane is: / rain in our eyes. And hills. / We have passed the suburb. / Now we are out of town, // which is there but not for

¹⁶⁵ Jeg viser her på nytt til den meget fine analysen hos Janss/Refsum, *op.cit.*110-115

¹⁶⁶ Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, under "mähen", F.a.M.2004

¹⁶⁷ Om dikteren som sannhetens martyr: Philippe Lacoue-Labarthe: "Poetry's Courage", i B. Hanssen/ A. Benjamin (ed.): *Walter Benjamin and Romanticism*, London 2002, s.163-179.

us.[...]“.¹⁶⁸ Erfaringer av deportasjon og eksil og død stilles i bildet av heste-manens tetthet. Celans dikt begynner således med en allusjon til Tsvetajevas *Dikt om enden*.

Ingen steder i “DEIN MÄHNEN-ECHO“ er henvisninger til Auschwitz eller til Holocaust eksplisitte: denne referansen er kun beroende på den paronomatiske logikken som diktet synes å invitere leseren til å gjennomføre. Celans dikt er vel å merke et dikt om enden: Enden i form av ekkoet som figur på talens utdøen, enden i form av vitnesbyrdets døds-tematikk, men det kan ikke avgjøres med sikkerhet om det ryktet eller ryet som jeget hevder å spre, faktisk henviser til Auschwitz og dermed til nazistenes ”Endlösung”. Gjennom avslutningen ”von mir.” setter jeget sin signatur på diktet. ”von mir” utgjør en innskrivning av et *fecit*, dvs. en markør eller et segl på verkets ferdighet, en sanksjonering av dets ende. Dikteren - ”mir” - plasserer seg ved diktets ende, altså på det stedet hvor ansvaret er på sitt største. Men diktets konkrete ende utgjør også det øyeblikket hvor jeget overlater dette diktet, som et rykte eller som en flaskepost, til ettertiden. Hinsides diktets manifeste fremtoning og ende, gjennom de ekkoene det eventuelt fremkaller i leseren, begynner tolkningen. Jeget lukker sitt dikt, og lar dets ekko gjenlyde i leseren.

Konklusjon

I denne analysen har jeg forfulgt noen av ekkoene og motivene i Celans dikt, og til slutt endt opp med ekkoet Auschwitz. Selvfølgelig er det langt fra sikkert at diktets ’kode’ dermed er løst. Som Janss og Refsum nevner på slutten av deres analyse av vitnesbyrd-problematikken i ”ASCHENGLORIE”, og med spesifikk henvisning til Ingrid Nielsens avhandling om Celans diktning: “[...] ordene i Celans dikt peker i så ulike betydningsmessige retninger at diktet fremstår som en slags ”hemmelighet”, som ikke kan avdekkes eller løses med rett nøkkel eller lesestrategi, men der betydningslagene uopphørlig virker på hverandre og produserer nye betydnings spenn.”¹⁶⁹ Dette gjelder også for ”DEIN MÄHNEN-ECHO” hvor, som vi har sett, ekkoene forskyter det entydige og definte, og hvor ordene er labile og ustødige. Vitnesbyrdets innhold blir altså aldri entydig. Ja, kanskje kan språket aldri romme et adekvat vitnesbyrd, hvis da ikke det sanne vitnesbyrd er det som unnslipper og transcenderer ens kontroll og besittelse. For som Novalis sier i et berømt fragment: ”Denn wovon man spricht, das hat man nicht.”¹⁷⁰

Det er opp til leserne å finne ekkoer og vitnesbyrd. Men dette er forbundet med en viss hermeneutisk problematikk. I denne forbindelse kan det være på sin plass å avslutte med en allusjon som v.4, ”mit entsiegelter Stirn” åpner for. Dette uttrykket bringer tankene hen på den berømte historien om Golem, en slags *homunculus* som ifølge beretninger ble skapt av leire av

¹⁶⁸ Marina Tsvetayeva: *Selected Poems*, Harmondsworth 1974, s.121

¹⁶⁹ Janss/Refsum, *op.cit.* 114. Se også Ingrid Nielsen, *op.cit.*

¹⁷⁰ Novalis, *Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs*, Hrsg. P.Kluckhorn/ R.Samuel, 2.Aufl. Stuttgart

Rabbi Löw i Praha i det 16.århundre.¹⁷¹ Idet jødene sier gudsnavnet (Schemhamforas) over dette mennesket av leire, så blir golemen levende. I pannen på golem hadde Rabbi Löw inngravert "emeth", som på hebraisk betyr "sannhet". Men golem vokste seg større og større og ble til slutt større enn menneskene, og av frykt visket jødene ut den første bokstaven, slik at det som ble igjen var: "meth", "han er død", hvormed golemen ifølge legenden falt sammen. Det samme kan kanskje hevdes om måten leseren omgås dette diktet: I og utifra diktet kan leseren finne ekkoer, og jo flere han finner, jo større vokser diktet seg. Det skjer en proliferasjon av betydning og en åpning for nesten ubegrenset spekulasjon og assosiasjon. Finnes det en grense for hvor mye dette Celan-diktet inneholder av ekko og allusjoner? I alle fall finnes det ett ekko i Celans diktning som synes å være sterkere enn andre, kanskje fordi det fører ut av diktets ekko-verden og inn i den empiriske realiteten. Dette ekkoet, som målbærer en fatal gravitasjon, er Auschwitz. Kanskje kan det å lese Celans dikt sammenlignes med spenningen mellom det å lese "emeth" og "meth": Lesningen forsøker alltid å fiksere betydning og skape en entydig referanse, men dette prosjektet innebærer samtidig på en måte å mortifisere ekkoenes ekspansjon og betydningsspredning. Å fastlegge betydning og å fornemme et ekko er alltid en viss innskrenkning av diktets vekst og ekkoets videre gang.

1960, Bd.3, 671.

¹⁷¹ Celan kjente denne myten, gjenfortalt av Achim von Arnim ("Isabella von Ägypten"), Jacob Grimm og forelegg for Gustav Meyrinks uforlignelige roman *Der Golem* (1915); omtalt av Gerschom Scholem i *Zur Kabbala und ihrer Symbolik*. Vedrørende Celans bruk av Golem-myten i dikt som "Tenebrae" og "EINEM", se Neumann, *Zur Lyrik Paul Celans. Eine Einführung* (1968), Göttingen 1990, s.44-56. Celan refererer også til Rabbi Löw i diktet "Einem, der vor der Tür stand" (I,242). Albrecht Schöne har i en viktig analyse gitt seg dette diktet hen: "Dichtung als verborgene Theologie. Versuch einer Exegese von Paul Celans 'Einem, der vor der Tür

V. SANGENES ØDELEGGELSE

apokalyptisk tale i Celans dikt „Wanderstaude“

Zeitgehöft er navnet på Paul Celans siste diktsamling; den ble utgitt posthumt i 1976 og samler i seg dikt fra Celans to siste leveår, fra våren 1969 frem til selvmordet i april 1970. Det tematiske midtpunktet i denne samlingen er dikterens først og eneste reise til Israel og Jerusalem i oktober 1969, hvor hans kjæreste på denne tiden, Ilana Shmueli, bodde. Det er ikke skrevet mye om diktene fra denne tiden, men både Felstiner og Mosès har levert viktige diktinterpretasjoner hvor Jerusalem fungerer som det ultimate referanse-punktet.¹⁷² En av de aller tidligste, viktigste og som regel mest følsomme Celan-leserne, Bernhard Böschstein, skriver om den midterste delen av denne diktsamlingen:

Denn jetzt scheint der Dichter an den Ort des Weltendes gelangt und bereit zu sein, sein Leben, das ihn von der Wahrheit trennt, im Tod abzulegen, um endlich frei zu sein für Jerusalem. Die Stadt, die er im Herbst 1969 aufgesucht hat, wird ihm in einigen Gedichten des mittleren Konvoluts von ‚Zeitgehöft‘ Chiffre für das Ende der Zeit, für einen neuen Zustand nach der Zeit.¹⁷³

I Celans Jerusalem forbindes det personlige, nemlig møtet med Shmueli, med det verdenshistoriske og eskatologiske, slik dette fremstilles i Johannes' Åpenbaring, 21, 2-3: ”Og jeg så den hellige by, det nye Jerusalem stige ned fra himmelen, fra Gud, gjort i stand og pyntet som en brud for sin brudgom.”

Det første diktet i denne diktsamlingen heter ”Wanderstaude”.

Wanderstaude, du fängst dir
eine der Reden,

die abgeschworene Aster
stößt hier hinzu,

wenn einer, der
die Gesänge zerschlug,
jetzt spräche zum Stab,
seine und aller
Blendung
bliebe aus.

(GWIII,69)

stand”, Göttingen 2000.

¹⁷² John Felstiner, *Paul Celan, Poet, Survivor, Jew*, Yale University Press, 1995, 264-280, om ”Mandelnde”, og Stéphane Mosès, ”Patterns of Negativity in Paul Celan’s The Trumpet-Place [”Die Posaunenstelle”]”, i Budick, Stanley/Iser, Wolfgang (ed.): *Languages of the Unsayable, The Play of Negativity in Literature and Literary Theory*, N.Y. 1987, S. 209-225; se også Mosès, S: ”Else Lasker Schüler, Rose Ausländer, Paul Celan: Drei Jerusalem-Gedichte”, *Etudes germaniques* 58, 2003, ss. 197-209. Dette er en analyse av diktet ”DIE POLE”. Selv ikke i Hans-Michael Speier (Hrsg.) *Interpretationen. Gedichte von Paul Celan*, Stuttgart 2002, som samler et bredt utvalg av Celans dikt og et representativt riss av Celan-forskningen, forekommer dikt fra *Zeitgehöft*.

¹⁷³ Bernhard Böschstein, „Erste Notizen zu Celans letzten Gedichten“, i *Text und Kritik* 53/54, 1977, s.55-61, her s.55. Både nytestamentlige forestillinger om ”det himmelske Jerusalem” og gammeltestamentlige apokalyptiske forestillinger om Jerusalem spiller en viktig rolle i *Zeitgehöft*-diktene. Se Richard Reschikas avhandling om diktene fra midt-delen av denne samlingen: *Poesie und Apokalypse: Paul Celans ”Jerusalem-Gedichte” aus dem Nachlassband ”Zeitgehöft”*, Univ.Diss, Freiburg (Breisgau), Cantaurus, 1991, s.40f et passim.

Diktet består av en eneste periode av parataktisk karakter oppdelt i tre strofer med ulik lengde: to dobbeltvers og en sekslinjers sistestrofe. St.1 anroper en "vandrerstaude" og sier at den "fanger seg en av talene". St.2 er like gåtefull: "den avsvergede stjernen støter hitover" ("hier hinzu" er vanskelig å oversette; "hinzu" kan også oversettes "hen til", men når "hier" står foran som bestemmelse blir denne stedsbevegelsen paradoksal, og betyr noe sånt som "her hen til"). Etter henspillingen på et støt som finner sted "hier hinzu", følger et mellomrom, som om stjernens voldelige aksjon deler diktet i to. St.3 er en betingelsessetning som sier at hvis den som "slo i stykker sangene ville tale til staven, ville hans og alles forblendelse/blindhet utebli". Forestillingen at "sangene" er slått i stykker, aktualiserer spørsmålet om hvordan Celan oppfatter lyrikkens status. I den følgende tolkningen vil det handle om diktets apokalyptiske tale og om billedforbudet, et av de aller mest sentrale motivene for en tenkning om enden. Er Celans dikt selv en av disse istykkerslåtte "sangene"?

Moses og apokalypsen

"Wanderstaude, du fängst dir," - Celans tolinjede strofe (distikon¹⁷⁴) begynner med å anrope en staude, dvs. en planteart som spirer på vårparten (omtrent fra og med den tiden Celan skriver sitt dikt: 25.2.1969¹⁷⁵), og som vel kan alludere til den spiringen eller blomstringen (både eksistensielt og poetisk) som Celan forventet seg av det å skulle reise til Jerusalem og til sin kjæreste. Diktet går videre: "Wanderstaude, du fängst dir / eine der Reden,". Dermed antyder Celans dikt at det finnes mange taler, kanskje uendelig mange, hvorav vandrerstauden bare "fanger seg" en. Det nærliggende spørsmålet er dermed hva slags tale det her dreier seg om.

Celans dikt ble skrevet på en dag som etter den jødiske kalender (7. Adar) minner om Moses' død. Barbara Wiedemann nevner dette i sin hjelpsomme kommentarutgave til alle Celans dikt, og finner en klar allusjon til Moses' såkalte vidunderstav i Celans dikt med dets v.7: "jetzt spräche zum Stab".¹⁷⁶ Også Bernhard Böschenstein er inne på Moses-allusjonen i sin tolkning av diktet.¹⁷⁷ Det finnes overhodet gode grunner for en slik antagelse. Moses er en vandrer, en mann som hører Gud tale til ham¹⁷⁸, og som skriver ned denne talen på lovtavlene. Versene i diktets siste strofe: "wenn einer, der die Gesänge zerschlug, / jetzt spräche zum Stab" kan henspille både på Moses som knuser lovtavlene (som "Gesänge" kan være metafor på) og

¹⁷⁴ Betegnelsen distikon på strofer med to vers bruker jeg i tråd med Gero von Wilperts definisjon i *Sachwörterbuch der Literatur*: "Distichon, allg. Doppelpers, Strophe aus zwei versch. Versen.". (von Wilpert, op.cit. 198.) (I sin klassiske form består distichonet av et daktylisk hexameter og et pentameter.)

¹⁷⁵ Paul Celan, *Die Gedichte. Kommentierte Gesamtausgabe* (Hrsg. B.Wiedemann), Fa.M.2003, 866

¹⁷⁶ *ibid*, 866

¹⁷⁷ Bernhard Böschenstein, "Parole ultime. Un poème tardif de Paul Celan", i *Etudes de lettres: Revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne*, vol.4, Lausanne 1981, 21-24

¹⁷⁸ I visse Bibel-oversettelser kalles den brennende tornebusken, hvor Moses får sitt oppdrag av Gud, "Staude".

på Moses' stav, som spiller en ytterst sentrale rolle i beretningen: Staven har guddommelig kraft og Moses gjør stadig vekk undre med den. Beretningen om Moses forteller som kjent om jødernes befrielse fra det egyptiske fangenskapet, deres selvstendighet, og deres vandring mot det lovede landet med Moses som fører. Vandrerstauden kan være et embleme på vandringen til Israel, og i videre forstand på Celans forestående reise til Jerusalem. Slik kan "Wanderstaude", som er diktets og diktsamlingens første ord, sies å peke mot dikterens oppbrudd og mot en ny vår, et nytt land, en ny eksistens.

Stauden er en flerårsplante, noe som kan peke på sammenhengen mellom anropelsen av denne planten og datoen for diktets nedskrivelse. I det storslåtte essayet "Shibboleth. Pour Paul Celan" fokuserer Jacques Derrida på diktenes datering og signering. Som Derrida slår fast, er Celans diktverk gjennomsyret av en vilje til å vitne om det idiomatiske og singulære. Han påpeker at nesten alle Celans dikt er datert, dvs. de søker å holde fast ved og bevare det absolutt unike og singulære som den spesifikke dato representerer. Gjennom datoen kan diktene vitne om det som aldri kan komme tilbake: "The first inscription of a date signifies this possibility: that which cannot come back will come back as such, not only in memory, like all remembrance, but also at the same date, at an in any case analogous date, for example each February 13... And each time, at the same date, what one commemorates will be the date of that which could never come back."¹⁷⁹ Datoen utgjør en rekurrens-figur hvor det som erindres – i dette tilfelle Moses' død og vandringen mot det lovede land – "kommer tilbake" som det som aldri kan komme tilbake. Datoen er innhenting av det tapte qua tapt. Derrida fokuserer på det negative og melankolske ved merkedatoen, men kanskje må den generelle tesen hans modifieres noe i forhold til dette diktet. Det er et poeng at denne datoen for minnet for Moses' død blir markert med anropelsen av en vårplante, og at selv om den kan være en metonymi på Moses' stav, og dermed har med ham å gjøre, så står "Wanderstaude" som sådan som et ganske positivt og håpefullt bilde på våren og på fornyingen.

"Wanderstaude, du" kan altså være en apostrofe av staven i seg selv eller som metonymi på noe som tilhørte Moses. Hele 2. Mosebok er full av gjenfortellinger av hvordan Gud vender seg til Moses og taler til ham, og Celans dikt kan synes å henvise til dette: Det du'et diktet apostroferer, "fanger seg" en av talene, kanskje slik Moses gjør Guds ord til sine egne. Beretningen om Moses forteller om etableringen av en forbindtlig lov for jødefolket; Moses er den jødiske religionens grunnlegger. Som lovstifter er Moses' tale noe forbindtlig og enerådende. Likevel sår Celans dikt en viss usikkerhet når det gjelder hvilken tale det dreier seg om; du'et "fanger seg" jo bare "eine der Reden". Her er mulighetene mange: Dreier det seg for eksempel om talen ved tornebusken (2.Mos,3.2), talen i ørkenen (2.Mos.16), eller

Se Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, 17.Sp.1150

¹⁷⁹ Derrida, "Shibboleth", i Fioretos (ed.), *op.cit* s.19f. Teksten går tilbake til en forelesning i Seattle i 1984.

Dekalogen (2.Mos.20)? Eller en annen tale? Med bakgrunn i at Moses stammet, eller, som Bibelen sier, var "uomskåret på leppene" (2.Mos.6.12), var det nødvendig at Aron talte i Moses' sted når det Moses hadde hørt fra Gud skulle forkynnes til folket. Aron utla altså Moses' tale. Bibelen antyder at den mosaiske beretningen slik sett også handler om pluraliseringen av talene. Og i etterkant er utleggelsene og talene blitt enda flere: Jødernes midrash-litteratur, for eksempel, som er en samling av fortolkninger av og supplementer til mosebøkene lovtekster, og Talmud.

Ifølge Hans-Georg Gadamer's suggestive Celan-studie *Wer bin Ich und wer bist Du* vil et eksplisitt "du" i et Celan-dikt alltid oppfattes av leseren som en henvendelse til henne eller ham som *leser*. Gadamer skriver: "Es ist deshalb nicht auszumachen, wer jenes Du ist, weil es nicht ausgemacht ist. Die Anrede zielt, aber sie hat keinen Gegenstand - es sei denn den, der sich der Anrede stellt, indem er antwortet."¹⁸⁰ Slik Gadamer ser det, er diktene en invitt til en samtale mellom forfatter-jeg og leser-du. Vi har alt sett at "Wanderstaude, du" kan være en apostrofe av Moses, men det kan altså også forstås som en henvendelse til leseren. Akkurat som Moses, som hører Guds tale, er jo også leseren en resipient. Leseren kan godt forstås som en som vandrer med diktet, og likedan som en som vokser ved siden av det eller på det. Det hermeneutiske problem dette verset oppkaster, må dermed knyttes til at verset apostroferer leseren: Det blir et vers som oppfordrer leseren (du'et) til å plukke ut en av mange taler. Bildet av du'et som "fanger seg en av talene" underforstår at ved å "fange" en av dem inn, utskilles denne ene talen fra de mange. Diktet tematiserer i så fall metapoetisk behandlingen det blir til del av leseren; det tilkjenner at det er beredt til å bli appropriert av leseren, og er uten krav til hvordan denne appropriasjonen skal skje. Diktet antyder at det bærer i seg et mangfold av taler. Slik Celan-leseren Ingrid Nielsen har vist, er Celans dikt generelt en tumleplass for mange diskurser.¹⁸¹ Dette diktet synes å anmode leseren om å finne en av disse diskursene. Kanskje vil denne éne talen være representativ for totaliteten av diktets taler, men det kan også hende at diktet antyder at totaliteten av det enten er uoppnåelig eller uviktig. Det partitive elementet "eine der Reden" antyder uansett at helheten har slått sprekker.

"du" kan altså være Moses eller leseren, men også en tredje mulighet står åpen: Apostrofen kan være forfatterens tiltale av seg selv, en oppfordring til seg selv om å "fange" en tale, dvs. å skrive et dikt. Den talen som fanges, kan være diktets tale, og stauden eller staven som fanger en av talene kan være pennen som skriver en av dem ned. "fångst" kan peke på diktets "Anfang"*. Det innledende distikonet kan slik anses som en metapoetisk refleksjon over diktets skapelsesøyeblikk.

St.1 er altså meget tvetydig, men dette gjelder også for st.2: "die abgeschworene Aster /

¹⁸⁰ Hans Georg Gadamer, *Wer bin Ich und wer bist Du*, F.a.M. 1973, 12.

¹⁸¹ Ingrid Nielsen, *op.cit.*

stößt hier hinzu,“, ”den avsvergede stjernen støter hitover” (”hier hinzu” er som sagt en paradoksal retningsangivelse. Det finnes mange slike i Celans dikt. Her mener jeg at trykket ligger på ”hier”). Gjennom det deiktiske ”hier” etableres en sammenheng mellom det diktet sier og dets egen lokalisering: Strofen kan leses som at støtet finner sted *her*, midt i diktet, foran øynene på leseren. Handlingen er voldelig: Innfangningens makt-operasjon (”fängst dir”) får her en tematisk oppfølging gjennom en volds-forestilling, dvs. et støt eller et slag. ”die abgeschworene Aster” utgjør subjektet for handlingen: En stjerne støter inn i diktet. Men hvilken – avsverget - stjerne dreier det seg om?

”Aster” betyr på gresk stjerne eller sol, men det er også navnet på stjerneblomsten, som tilhører staude-familien. ”Aster” er altså slik sett beslektet med ”Wanderstaude”. Det er rimelig å anta at ”Aster” har noe med Moses’ stav å gjøre (noe som dessuten suggereres gjennom den fonetiske glidningen fra ”Wanderstaude”, over ”Aster” og helt til ”Stab” i st.3). En av Moses’ viktigste handlinger var hvordan han i ørkenen slo sin stav mot en klippe slik at det flommet vann ut av den (2.Mos.17). Selve stavens støt reddet jødene fra å tørste ihjel. Men mens Moses’ slag snur fortvilelse om i håp, utelater Celans dikt alle bestemmelser av konsekvensene av dette støtet. Diktet sier utelukkende at dette støtet finner sted. Samtidig sier det at ”die Aster” er avsverget, ”abgeschworen”. Er det den mosaiske staven som er avsverget? Bli metamorfosens og håpets mulighet avsverget i Celans dikt? Støter stjernen som en straff pga. avsvergelsen av den?

I bildet av stjernen som støter, åpnes en apokalyptisk horisont som fortsetter å virke i st.3 med bildet av ødeleggelsen av sangene og ”alles forblendelse” (”seine und aller / Blendung”). Derrida har karakterisert den apokalyptiske diskursen som et spektrum av mange taler og stemmer og koder som overlapper hverandre uten at det er klart hvem som snakker, og hvor budskapets orden, den klare referensielle bestemmelse, blir suspendert og utydeliggjort. Den apokalyptiske talen er obskurantistisk og mystagogisk, og baserer seg på en idé om åpenbaring av en hemmelighet (jf. det apokalyptiske begreps etymon: *apokaluptô*, det å åpenbare). Eller som Derrida selv mener: Å åpenbare en hemmelighet som må forbli hemmelig.¹⁸² For denne apokalyptiske talen verken kan eller vil gjøre det apokalyptiske momentet, selve undergangen eller kataklysmen, entydig og definitt, men den kan bare peke mot apokalypsens overhengende nærhet eller imminens, og dette skjer gjennom det Derrida kaller et ”apokalyptisk tonefall” og en retorikk preget av utydeliggjøring og antydninger, snarere enn av empirisk verifiserbare ytringer (noe som Derrida selv jo er eksponent for). En apokalyptisk diskurs består av mange partikulære og fragmenterte taler, fordi undergangen

¹⁸² „On ne sait plus très bien qui prête sa voix et son ton à l’autre dans l’Apocalypse, on ne sait plus très bien qui adresse quoi à qui. Mais par un renversement catastrophique ici plus nécessaire que jamais, on peut aussi bien penser ceci: dès qu’on ne sait plus qui parle ou qui écrit, le texte devient apocalyptique“, Jacques Derrida, *D’un ton apocalyptique adopté naguère en philosophie*, Éditions Galilée, Paris 1983, 77

eller verdens ende selv aldri kan bli endegyldig festet med ord.

Den hermeneutiske problematikken som Celans dikt åpner for, kan føres tilbake til den apokalyptiske talens unndragelse av en klar og tydelig mening. Når diktet nevner "eine der Reden" og slik underforstår et mangfold av taler, blir dette lesbart i lys av Derridas forståelse av det apokalyptiske tonefallet som preget av et mangfold av overlappende taler eller stemmer. Celans dikt beveger seg altså på en foruroligende måte fra en tematikk sentrert rundt Moses, og over i det apokalyptiske. Her kan det nok riktignok finnes en sammenheng, siden Moses, som jo representerer den ene guden og en monoteistisk religion, og som dessuten gir jødene en forbindtlig lov, likevel paradoksalt nok gjennom sin talefeil åpner for uklare og flere (Aron) taler, slik vi har sett. Men også i den mosaiske vandringen ser dette diktet tydeligvis en apokalyptisk dimensjon: Stjernen, "Aster", kan nemlig henspille på Davidstjernen, judaismens ledestjerne og symbol for staten Israel. På den annen side: Davidstjernen er også identitetsmerket som nazistene satte på jødene. Den peker derfor også mot Holocaust og ødeleggelse. Celans dikt knytter således den mosaiske fortellingen om vandringen til det forgjettede land opp til en horisont som fokuserer på undergang og ødeleggelse. Denne destruktive tendensen viser seg også gjennom andre allusjoner: Det apokalyptiske bildet av stjernen som støter, kan alludere til Johannes' Åpenbaring 6,13, hvor det heter om vredens dag at det kommer et jordskjelv og at himmelens stjerner faller ned på jorden.

Diktenes destruksjon: "wenn einer, der die Gesänge zerschlug"

Diktets siste strofe lyder:

wenn einer, der
die Gesänge zerschlug,
jetzt spräche zum Stab,
seine und aller
Blendung
bliebe aus.

Versene omtaler sangenes - lyrikkens - ende, deres ødeleggelse: "einer" har nemlig slått dem i stykker. Det er helt nærliggende å anta at diktet her handler om seg selv: Den apokalyptiske diskursen gjelder også for Celans dikt, slik at det er mulig å si at også dette er en istykkerslått sang.¹⁸³ Dette er også Böschensteins ståsted: I sin korte tolkning "Parole ultime. Un poème tardif de Paul Celan" fremhever han hvordan Celan slår i stykker diktene sine, "par le morcellement de sa phrase, de son vers, de son rythme." Böschenstein mener at i alle Celans

¹⁸³ Den tyske komponisten Peter Ruzicka (f.1948) tonesatte i 1985 seks Celan-dikt for bariton og ensemble, og han kalte denne komposisjonen etter dette diktet: "...der die Gesänge zerschlug. Stele für Paul Celan nach Gedichten aus 'Zeitgehöft'". I Ruzickas musikk drives istykkerslåingen av verket på en absolutt slående måte ved at interludiene som omkranser hvert resitert dikt inneholder musikk fra komponistens 2. strykekvartett. Ruzicka slår altså i stykker sin egen komposisjon, legger bruddstykker av den inn i sang-syklusen. (RCA, *Musik und Dichtung. Das Beispiel Paul Celan*, hvor det dessuten finnes komposisjoner av bl.a. Aribert Reimann (f.1936) og

dikt, også i dette, kommer en "fragmentation de la parole"¹⁸⁴ til uttrykk. Dette vil vi snart vende tilbake til. Det sentrale er likevel at her i st.3 står voldsoperasjonen i preteritum ("zerschlug") i motsetning til de to første strofene, hvor verbene står i presens. I st.2 finner ødeleggelsen konkret sted, som stjernens støt *her* eller "hitover", midt i diktet. Men i st.3 blir denne ødeleggelsen altså bare konstatert som noe fortidig. Dette er viktig: Denne siste strofen beskriver nemlig ikke bare en ødeleggelse, men uttrykker også en vending, en mulighet for å overstige det destruktive stadiet. Diktet slutter nemlig med en konjunktiv om muligheten for uteblivelsen av "Blendung". Ved å tale til staven kan "einer" omstøte forblendelsen. Men la oss ta dette i tur og orden, og først se på de to første versene.

Celans dikt sier altså at sangene ble istykkerslått av "einer". Men anonymiteten i "einer" åpner for usikkerhet; "einer" kan være en hvilken som helst. I det følgende skal fire mulige referanser gjennomgås:

En første mulighet er at "einer" kan være Moses. Da Moses, etter å kommet tilbake fra Sinai første gang, så jødene som danset rundt gullkalven, ble han så sint at han både knuste gullkalven (2.Mos.32) og lovtavlene hvor han hadde skrevet ned det Gud hadde sagt til ham. Denne ødeleggelsen av gullkalven må settes i sammenheng med den kanskje strengeste mosaiske loven, nemlig billedforbudet. Som det nemlig heter i det andre av de ti budene, skal mennesket "ikke lage seg noe gudebilde eller noe slags bilde av det som er oppe i himmelen eller nede på jorden eller i vannet under jorden." (2.Mos.20,4). Til grunn for billedforbudet ligger en idé om at hver billedlig fremstilling av guddommen blir et simulacrum som forfalsker og fordreier gudens egentlige vesen. Bildet er altså et *eidolon*, et idol eller en fetisj, og innebærer en pervertering av troen i retning av avgudsdyrkelse. Her ser vi dessuten en forbindelse til Platons avvisning av kunsten i den tiende boken av *Staten*. En av de viktigste grunnene til at Platon ikke ønsket seg kunstnere i idealstaten, var nemlig at kunsten betjener seg av bilder, noe som innenfor Platons idélære innebærer et avbilde av et avbilde av idéen (*Politeia*, 596). Kunsten er altså nettopp gjennom sin billedbruk noe som, slik Platon ser det, perverterer og undergraver beskuelsen av ideene.¹⁸⁵ I Celans vers "wenn einer, der / die Gesänge zerschlug" kommer den platonske og den mosaiske fordømmelsen av bildet sammen: "Gesänge" kan tolkes som den billedglade diktningen, den diktningen som uttrykker seg gjennom idoler og fetisjer, gjennom et ytre skinn som snarere, slik Platon ser det, forleder enn fører til sann erkjennelse. "Wanderstaude" suggererer slik at ødeleggelsen av "sangene" og av det billedmessige ved diktningen utgjør en analogi til Moses' ødeleggelse av gullkalven og

den store komponisten Wolfgang Rihm, (f.1952)).

¹⁸⁴ Böschstein, op.cit. 22f.

¹⁸⁵ Se Platon, *Politeia/Der Staat*, Band 4 i *Werke in acht Bänden* (Griechisch/deutsch), hrsg. von G.Eigler, übers. F.Schleiermacher, Darmstadt 1971, 792-875. En god diskusjon av Platons, Aristoteles' og jødedommens billedforståelse finnes i Sven-Olov Wallenstein, *Bildstrider. Föreläsningar om estetisk teori*, Stockholm 2001, 9-36.

lovtavlene.

En annen mulighet er at "einer" kan være leseren. Vi har alt påpekt at det apostroferte "du" i v.1 kan være leseren. Men hvorfor skulle leseren ødelegge sangene? Hvis man fanger seg én tale, så mister man helheten. En metafor på dette kunne være at man slår helheten i stykker - en slags "Zerschlagen", ikke ulik slik vi så interpret-insektet i "DIE MANTIS" gjøre. Leserens forsøk på forståelse, hans analyse, altså det å adskille den komplekse sammenhengens enkeltdeler og dele det opp i (forståelige) partikulariteter, kan altså sammenlignes med en ødeleggelse av sangene. Hvis "einer" er leseren, har Celan pekt på noe som skjer i hans dikts møte med interpreten.

Den tredje muligheten er at "einer" kan være Celan. I den eneste tolkningen av dette diktet som jeg har kommet over, Böschensteins (som forøvrig kjente Celan og bl.a. inviterte ham i 1970 til Stuttgart og Tübingen), trekkes, som vi alt har antydnet, en slik slutning. Böschenstein begynner med følgende spekulasjon: "L'arbuste qui accompagne le marcheur et qui capte un discours est peut-être une antenne d'un émetteur ambulante."¹⁸⁶ For Böschenstein (som her synes å trekke på betydningen av "Stab" som "Stabantenne") er altså stauden kanskje en metafor på en radio-antenne som fanger opp stemmene i eteren. I Böschensteins tolkning blir diktet til en metapoetisk refleksjon om forholdet mellom diktning og teknologi, og han leser det som dikterens avskjed og oppgjør med en arkaisk konsepsjon om lyrikken som kanaliseringen av dikterens umiddelbare og inderlige tale. "einer" er ifølge Böschenstein Celan fordi Celans diktning har slått i stykker "sangene" og forlatt den type hymnisk tale som finnes hos Rilke, Trakl eller Hölderlin med deres "message croyant ou laudatif ou mélodieux". Celans diktning tar altså et oppgjør med en hel lyrisk tradisjon; hans "parole aveugle refuse le faux semblant d'une lumière qui séduit."¹⁸⁷ Likevel modererer Böschenstein straks sin egen påstand ved å kalle Celan en "Hölderlin recrée à partir de notre époque."¹⁸⁸; Celan er altså en som på paradoksalt vis også fører tradisjonen videre og som nettopp trenger tradisjonen for å kunne problematisere den. Selv om jeg er skeptisk til at stauden er en antenne og at diktet knytter seg opp til teknologien (selv om Celan riktignok var opptatt av dette spørsmålet), mener jeg at Böschenstein i all hovedsak har rett. For Böschenstein dreier Celans dikt seg nemlig om en

¹⁸⁶ Böschenstein, op.cit. s. 22. Böschensteins sveipende og summariske tolkning har sine poeng, men siden den hopper over så mange vesentlige aspekter ved diktet, fremstår slutningene som han trekker mer eller mindre tilfeldige og langt på vei ubegrunnede.

¹⁸⁷ *ibid.* 22f.

¹⁸⁸ *ibid.* 23. Böschenstein mener Celans dikt alluderer til Hölderlins hymne "Patmos" gjennom ordet "Stab". Etter mitt skjønn er det like nærliggende å knytte "Wanderstaude" til Hölderlins "Stimme des Volks" som kjennetegnes av ende-tematikk, bl.a. ved å peke på hvordan kunstneren slår i stykker kunsten: "er selbst, / Der Mensch, mit eigener Hand zerbrach, die / Hohen zu ehren, sein Werk der Künstler." (St.7, *Zweite Fassung*, i *Sämtliche Werke und Briefe, Band 1*, Hrsg. M.Knaupp, Hanser, München 1992, s.332.) Hölderlin var en viktig inspirasjonskilde for Celan og allusjoner til hans diktning finnes overalt. Se f.eks. B.Böschenstein: „Celan und Hölderlin“, i Menninghaus/Hamacher (Hrsg.) *op.cit.* 191-201. Celan skrev et dikt viet Hölderlin, nemlig det berømte „Tübingen, Jänner“(GW,I,226) fra *Die Niemandsrose*.

destruksjon av det poetiske skinnen og av poesien som sangbar og hymnisk.

Fjerde mulighet: "einer" kan være den monoteistiske Gud eller Messias. Celan kjente det religionsfilosofiske verket til den store jødiske teologen Franz Rosenzweig (1886-1929) *Der Stern der Erlösung* (1921). I behandlingen av forløsningen som Gud forordner, skriver Rosenzweig: "Die Erlösung ist sein [Guds] Ruhetag, [...] der Tag wo er, erlöst von allem außer ihm, das ihm dem Unvergleichbaren immer wieder verglichen wird, Einer sein wird und sein Name: Einer. Die Erlösung erlöst Gott, indem sie ihn von seinem offenbarten Namen löst."¹⁸⁹ Her klinger det ikonoklastiske temaet med: Navnet er et bilde, og "Erlösung" umuliggjør alle bilder, også Guds navn. "einer" kan innenfor denne tolkningen altså være et embleme på Guds forløsning fra å være bilde. Her som i Moses-allusjonen blir altså billedforbudets viktighet understreket. "Gesänge" kan, som sagt, være et pek på den sanselige og billedglade diktingen som den gudommelige forløsningen gjør en ende på. En slik forløsning tar i Celans dikt preg av å være messianistisk, i den forstand dette begrepet innenfor jødedommen henviser på den kommende, ennå ikke inntruffede frelseren, han som skal forløse menneskene fra historiens og tidens åk. Mens kristendommen allerede har hatt sin frelser, nemlig Kristus, lever jødene i en stadig forventning om den fremtidige Messia' komme. Den messianske forløsningen vil ifølge læren være billedløs.¹⁹⁰

Lyrikk hinsides ødeleggelsen?

"einer" kan altså, som vi har sett, henspille på både Moses, Celan, leseren og Gud. Denne uklarheten er i seg selv konstitutiv for diktets apokalyptiske retorikk: En ubestemt, uidentifisert instans attribueres med makten både til å ødelegge og å redde. Likevel gjenstår et vesentlig problem når det gjelder måten denne redningsaksjonen skal foregå. Det påfallende ved denne strofen er nemlig at den som har ødelagt "Gesänge" skulle vende seg til staven på en utpreget lyrisk-poetisk måte: Å tale med staven utgjør jo en basal poetisk operasjon, nemlig en personifikasjon og en apostrofe. Celans dikt spiller her med en spenning mellom lyrikkens ødeleggelse og dens reaktualisering eller videreføring; diktet stiller altså spørsmål om lyrikkens viderebestand hinsides dens egen angivelige ende eller ødeleggelse.

Celans dikt avsluttes altså med å hevde at hvis "einer" ville tale til staven, ville forblendelsen utebli. I st.3 står ikke talen lenger i indikativ, men er transformert over til en konjunktivisk, en potensiell eller hypotetisk, horisont. Konjunktiven i preteritum angir altså en

¹⁸⁹ Franz Rosenzweig, *Der Stern der Erlösung*, F.a.M. 1988, s. 426.

¹⁹⁰ En annen stor jødisk religionsteoretiker, Gerschom Scholem, siterer i sin betydelige artikkel "Zum Verständnis der messianischen Idee im Judentum", det han kaller "jenes abgründige Wort, daß die messianische Welt eine Welt ohne Gleichnisse sein werde, 'in der das Gleichnis und das Vergleichene nicht mehr aufeinander bezogen werden könne, das heißt also wohl, daß hier ein Sein auftauchen werden, das nicht mehr abbildfähig ist." Også den messianske tilstanden er altså billedløs. Se Scholem, "Zum Verständnis der messianschen Idee im Judentum", i *Über einige Grundbegriffe des Judentums*, Fa.M.1970, 166. Scholem viser her at det består det en

tale som ennå ikke har funnet sted, men som *kan* finne sted, nå ("jetzt"). "sprache" blir her et pek på en tale hinsides den nærværende talen, kanskje en messiansk tale. Bare hvis "einer" taler med staven, vil "Blendung" (blendethet, blindhet, apokalypsens brennende himmel) utebli. Slik sett kan konjunktiven sies å utgjøre en "messiansk grammatikk"¹⁹¹, dvs. den gjør det som (ennå) ikke er tilfelle, mulig; den suggererer realiseringen av det urealiserte, og skaper en spenning mellom det som *er* og det som *kunne* ha vært. Celans dikt antyder at etter at sangene er slått i stykker og – implisitt – den kunstneriske talen kommet til ende, kan den lyriske talen likevel fortsette – i konjunktiv. Dette ville være en lyrikk i en messiansk modus på den andre siden av ødeleggelsen.

Celans dikt ender som sagt med en profeti om den mulige omstøtelsen av forblendelsen. Siden denne forblendelsen er universell ("seine und aller"), er det nærliggende også å tilregne den til diktets egen tale eller det diktet hittil – helt til dette verset – har vært. Dette ville bety at Celans dikt tematiserer seg selv som et blendverk, noe som dets lesere går vill i og forvirres av. Diktets tale er apokalyptisk, og som vi har sett utgjør "det apokalyptiske tonefallet" en retorikk preget av dulghet og uklarhet, snarere enn av klare og tydelige utsagn. Diktet er et amalgam av stemmer, diskurser og taler, en forvirrende kakofoni (vi har f.eks. nettopp gjennomgått fire muligheter for hvem "einer" skulle referere til). På den annen side er diktet tydelig når det gjelder muligheten for å omstøte denne forblendelsen, slik dette gjelder for alle apokalyptikker. Alle holder de opp, implisitt eller eksplisitt, en mulighet for redning og avvending av katastrofen. På slutten iscenesetter diktet seg som profetisk, og slik kan det hevdes at det viser ut av den forblendelsen det selv synes å ha tatt del i. Hva dette *andre* er, som skulle avløse "Blendung", sier diktet ingenting om.

Men denne slutten oppkaster noen spørsmål. Må denne utopien, nemlig omstøtelsen av "Blendung", være strengt billedløs og absolutt negativ, må den stå utenfor alle foreskrevne og determinerte rom? Forbyr den helt og holdent alt som kunne hete sanger, eller er den snarere forenlig med en type sang som har latt den lyriske tradisjonens skjønnsang bak seg? Hvis det første var tilfelle, så ville lyrikken være død. Men Celan fortsatte jo å skrive. Og diktet står der. Slik sett er kanskje "Wanderstaude" selv et dikt hvor forblendelsen kan bli suspendert. Det er her bemerkelsesverdig at frasen "sprache zum Stab" er et pek på diktets begynnelse, nemlig apostrofen av "Wanderstaude, du", hvor diktets tale nettopp henvender seg til stauden (paronomasi av "Stab"). Frasen "sprache zum Stab" kan slik faktisk sies å være en metapoetisk refleksjon over diktets apostrofiske begynnelse. Spørsmålet blir dermed om Celans dikt er den

dyp og interessant strid i jødedommen mellom en apokalyptisk og en messianistisk ende-tanke.

¹⁹¹ Begrepet "messiansk grammatikk" bygger på George Steiners *Grammars of Creation*, London 2002, hvor han skiller mellom det han kaller "Grammars of nihilism"(s.9) på den ene siden og en messiansk diskurs kjennetegnet av futurum og konjunktiv på den andre. Steiner skriver om den sistnevnte: "'Shall', 'will' and 'if', circling in intricate fields of semantic force around a hidden centre or nucleus of potentiality, are the passwords to hope.

konkrete iscenesettelsen av "einer" sin tale til staven. Vi har derfor enda et lag av betydningsmuligheter som legger seg oppå diktet. "Wanderstaude" spiller med tid: Diktet fremsetter gjennom konjunktiven en vending og en overgang til en ny tid, men gestalter seg samtidig som realiseringen av denne fremtiden. Ikke bare er det en av de "ødelagte" sangene, det er et dikt som viser ut av ødeleggelsen og forblendelsen, og som kanskje selv er det som oppstår på bakgrunn av det ødelagte. Spørsmålet om kunstens og lyrikkens ende kiler seg gjennom "Wanderstaude".

I en notis fra begynnelsen av 1960-tallet skriver Celan: "Das Gedicht ist eine Umkehr".¹⁹² En slik "Umkehr" handler også "Wanderstaude" om, nemlig om en bortvending fra forblendelsen. Vi har tidligere sett at Celan metaforiserer sin diktning som vei og vandring, og dette åpner for muligheten av en omsnuing, en omvending eller hjemreise. Begrepet "Umkehr" kan henviser til det berømte eksistensialistisk-religiøse hovedverket *Ich und du* (1923) til den store jødiske teologen Martin Buber (1878-1965), en tenker og myte-forteller Celan satte svært høyt.¹⁹³ I Bubers verk er "Umkehr" selve nøkkelbegrepet. Det er et av historiens to prinsipper (den andre er "Ablauf"), immanent i enhver utvikling. "Ablauf" peker på den negative utviklingen mot instrumentalisering, rasjonell fornuft og fremmedgjøring hvor menneskene ikke lenger erfarer du'et i dets overveldende nærvær. "Umkehr" derimot er et messiansk prinsipp: Det borger for menneskets til enhver tid gitte mulighet til å aktivt vende det uhellsvangre over i salighet. Mennesket er nemlig det Buber et sted kaller et "Überraschungszentrum der Schöpfung", gitt evnen å omstøte den fatalistiske determinismen i "Ablauf" som uvilkårlig fører henimot ulykksaligheten.¹⁹⁴ "Umkehr" er et ende-begrep: Bubers tekster suggererer at jo lenger mot sin egen fortapelse mennesket beveger seg, desto nærmere og mer "pressende" (som han skriver) blir muligheten av en "Umkehr", en vending. I forestillingen om "Umkehr" ligger simultant en drift mot fortapelsen og mot enden *og* ønsket om å omstøte den.¹⁹⁵ Enden påskyndes for dermed å kunne unngås, - oversatt til Celans dikt: Sangene må slås i stykker, bare slik kan autentisk og adekvat lyrisk tale bli til. Bare slik stiller

Hope and fear are supreme fictions empowered by syntax."(s.5).

¹⁹² Celan: "Mikrolithen sinds, Steinchen." *Die Prosa aus dem Nachlaß*, Hrsg. B.Wiedemann, B.Badiou, F.a.M.2005, s.170. Kommentatorene formoder at notisen går tilbake til 1960.

¹⁹³ Celans beskjeftigelse med Buber var dyp og komplisert; han hadde lest ham siden ungdommen og identifiserte i den såkalte Bremen-talen den regionen hvor han var født og oppvokst, Bukowina (rumensk fra 1920), med Bubers hasidiske fortellinger. Buber kom til en konferanse i Paris i september 1960, og Jean Bollack, Celans venn, forteller om hvordan møtet mellom Buber og Celan på Bubers hotellrom endte "schrecklich": Celan anklaget Buber fordi han skrev sine fortellinger på tysk og fordi han - i Celans øyne - inngikk kompromisser med tyskerne i navn av en falsk "Wiederversöhnung". Ifølge Bollack, som selv var tilstede, var angrepet egentlig Celans angrep på seg selv, hans projeksjon av seg selv i den store jødiske mystikeren. (Jean Bollack, *Paul Celan*, Wien 2000,132f) Hos Celan var beundring og anklage - og selv-anklage - åpenbart nært forbundet, noe dikterens forhold til Heidegger også antyder.

¹⁹⁴ Martin Buber, *Ich und Du*, Stuttgart 1995, s.54f, 91 et passim.

¹⁹⁵ Her ligger grunnen til Bubers lære om den såkalte *alternativistikken* som hans eskatologi ikke kan forstås uten. Vedr. dette, se Jacob Taubes, "Martin Buber und die Geschichtsphilosophie", i d.s.: *Vom Kult zur Kultur*, München 1996, s.50-68.

lyrikken seg frem som ”fragwürdig”, som det heter i ”Meridian”-talen.

Konklusjon

”Wanderstaude” handler om sangenes ødeleggelse. Ja, det er kanskje det diktet av Celan som mest eksplisitt setter fokus på lyrikkens destruksjon. Likevel viser, slik vi har sett, Celans dikt helt til slutt ut av denne destruksjonstematikken. Det finnes her og der slike signaler i Celans diktning. Et programmatisk klingende dikt fra *Atemwende* slutter med følgende linjer: ”es sind / noch Lieder zu singen jenseits / der Menschen.” (”Fadensonnen”, GWII,26). Diktet bringer til uttrykk en forhåpning, om enn ikke på vegne av menneskeheten, så på vegne av diktningen. Også det mye senere ”Wanderstaude” slutter med en gest av forhåpning: Hinsides ”sangene” finnes det fortsatt en mulighet til å synge, og det finnes en lyrikk hinsides lyrikken. Det er et dikt som dermed kan minne om Luciles utrop ”Es lebe der König!”, et utrop som (slik det ble vist i kapittel 2 om ”Meridian”-talen) peker mot det kommende og andre, så paradoksalt, så selvbedragerisk, så virkelighetsfjernt det enn kan virke. Denne dimensjonen om det kommende og forløsende går nemlig side om side med ødeleggelsen og døden i Celans dikt. Språket diktene skjer i, er kanskje ødelagt, og sangen er annerledes enn tidligere lyrikks sanger, men likevel ser Celan det som sin oppgave å skape *sin* egen musikalitet (som han hevder i sin uttalelse til libraire Flinker, slik vi så i kapittel 1). På samme måte som ”DEIN MÄHNEN-ECHO”, peker også ”Wanderstaude” mot viktigheten av Hegels påstand om ”das *Nach* der Kunst”.¹⁹⁶ Genitiven er ambivalent: Uttrykket kan henvise til en tilstand som etterfølger kunstens epoke, men det er også mulig at dette ”Nach” finner sted *i* og *innenfor* kunsten selv. I Celans dikt blir denne kunstens brist tydelig. Etter at diktning er ødelagt, kan kanskje ny diktning finne sted; diktning kan altså kanskje overleve sin egen destruksjon. ”Wanderstaude” viser at dette er mulig i ett og samme dikt. Diktet er i seg selv en ”Umkehr”. Slik peker dette diktet mot det diktet som skal behandles i neste kapittel, nemlig ”DAS NICHTS”.

VI. DET USKILTE

Celans dikt "Das Nichts"

Til Aurora og Christoffer

Das Namengeben hat ein Ende,
über dich werf ich mein Schicksal.
("Schwarz", *Atemwende*, GWII,57)

Etter at Celan hadde kommet hjem til Paris fra Jerusalem høsten 1969, skrev han tilbake til sin kjæreste i Jerusalem: "Daß Jerusalem eine Wende, eine Zäsur sein würde in meinem Leben - das wußte ich. [...] Aber wie wird aussehn, was ich jetzt, nach Jerusalem aufschreibe?"¹⁹⁷ Det følgende diktet, "DAS NICHTS", datert 18.12.1969¹⁹⁸, ble til i etterkant av denne reisen. Det er plassert i diktsamlingen *Zeitgehöft* i den delen som omfatter de såkalte Jerusalem-diktene, og som utgjør de siste diktene Celan skrev. Disse diktene utgjør, slik Richard Reschika har hevdet, Celans "Endzeit-Dichtung" og en "eschaton dichterischen Sagens." (gr. *eschaton*, det siste)¹⁹⁹ På samme måte som "Wanderstaude" er også "DAS NICHTS" kjennetegnet av en apokalyptisk tone og en eskatologisk tematikk, men på en mindre voldelig måte.

DAS NICHTS, um unsrer
Namen willen
- sie sammeln uns ein -,
siegelt,

das Ende glaubt uns
den Anfang,

vor den uns
umschweigenden
Meistern,
im Ungeschiednen, bezeugt sich
die klamme
Helle.

(GWIII,110)

Diktet består av en eneste periode, delt inn i tre strofer bestående av henholdsvis 4, 2 og 6 vers. Gjennomgangstrekk er et "uns": I st.1 "forsegler intetheten for våre navns skyld." Dessuten sier parenteser (v.3) at "vi" samles inn av "sie", hvor pronomenet sannsynligvis viser til

¹⁹⁶ Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik I*, F.a.M.1986, s.142.

¹⁹⁷ Sitert etter etterordet til Gerhard Kurz i Ilana Shmueli, *Sag, daß Jerusalem ist. Über Paul Celan*, Isele, Eggingen 2000, 94.

¹⁹⁸ Jf. Paul Celan, *Die Gedichte. Kommentierte Gesamtausgabe in einem Band*, Hrsg. B.Wiedemann, F.a.M.2003, s.876

¹⁹⁹ Reschika, *op.cit.*, 27 og 56. Reschikas studie behandler spesifikt denne midterste delen av *Zeitgehöft* (omfattende Celans siste 20 dikt).

navnene. I st.2 blir ”vi” betraktet fra perspektivet av enden. I siste strofe omringes ”vi” av tiende mestere mens et ”klamt lys” avlegger vitnesbyrd i ”det uskilte”. Som et av ganske få dikt i Celans dikt-corpus og som det eneste i *Zeitgehöft* nevner det eksplisitt ordet ”Ende”. St.2 lyder: ”das Ende glaubt uns / den Anfang.” Enden blir slik agerende subjekt (altså mer enn bare en figur eller et tematisk rammevilkår). Hva betyr dette? Diktet forvirrer mer enn det konkluderer, og dets fremstilling av enden unndrar seg vante forestillings skjemaer. Den følgende tolkningen vil forfølge de spørsmål som diktets uvante ende-konsepsjon åpner for.

Navn og intet

Diktets st.1 er et hyperbaton²⁰⁰ hvor subjekt og verb er skilt fra hverandre gjennom et preposisjonsuttrykk og et parentetisk uttrykk: ”DAS NICHTS, um unsrer / Namen willen / - sie sammeln uns ein -, / siegelt,”. Perioden er en finalkonstruksjon, en setning som peker på at subjektet har en hensikt med sin handling: Forseglingen skjer nemlig for ”våre navns skyld” (jf. standardsfrasen ”um einer Sache willen”: for en saks skyld). Leseren står her ved to hovedspørsmål: Hva er forbindelsen mellom intetheten og navnene? Hva betyr det at navnene ”samlar oss inn”?

”Name” er et hyppig ord i Celans verk, og dets betydning og funksjon varierer. Menninghaus anfører i sin toneangivende bok *Paul Celan. Magie der Form* (1980) en hel katalog av sitater fra Celans verk hvor ordet ”Name” forekommer. Men generelt betegner ”Name” ikke bare egennavn, men også fellesnavn, og er noe som vedrører alle ting. Og ofte bruker Celan ”Name” som metafor på dikt overhodet. Menninghaus hevder at Celans diktspråk har sin basis i det han med en frase inspirert av Walter Benjamin kaller en ”Intention auf den Namen”²⁰¹. Tilgrunnliggende for Celans ”Intention auf den Namen”, som Menninghaus ser på bakgrunn av en navneteori med røtter i Benjamin og den jødiske kabbalaen, er diktenes virkelighetstilnærming. Menninghaus fremlegger en variant av den såkalte *physei*-teorien om den naturgitte relasjonen mellom ord og ting: Navnene *presenterer* det virkelige snarere enn representerer det; gjennom benevnelsen skapes en umiddelbar og forbindtlig tilgang til verden ettersom navnene, i motsetning til andre språk tegn, ikke står i noe arbitrært forhold til det betegnede. For Menninghaus blir Celans dikt uttrykk for en språkoppfatning begrunnet i benevnelsen som en ”Individuation des Sprechens”, hvor språkets materielle fremtoning ikke er skilt fra sin betydning, og hvor virkeligheten blir til i takt med talehandlingen. Et vedvarende prosjekt for Celan var ifølge Menninghaus en ”Realisieren einer Indifferenz der signification”,

²⁰⁰ Et hyperbaton - av gr. hyper-bainein, å stige over - er en ordstillingsfigur som impliserer at ”to ord som hører nøye sammen, er skilt fra hverandre, slik at man må ’stige over’ de mellomliggende ord for å finne det tilhørende ord”, Eide, *op cit.* 63.

²⁰¹ Winfried Menninghaus, *Paul Celan. Magie der Form*, Fa.M. 1980, 24.

eines 'Einbruchs des Ungeschiednen in (die) Sprache'(GWIII,150)".²⁰² Gjennom navnene søker diktene altså, slik Menninghaus ser det, en "uskilthet", en enhet eller ikke-forskjell av benevnelsen og det benevnte. Som vi snart vil se, er denne forestillingen om det "uskilte" også høyst viktig i dette diktet. Men Menninghaus' tese er problematisk. Den stammer nemlig fra en svært kompleks benjaminsk teori, hvor den type navneteori Menninghaus refererer til, er en *adamittisk* benevnelse. Men i samme essay viser Benjamin til at det adamittiske språket var mulig bare forut for syndefallet, og at innenfor den instrumentelle fornuft i den borgerlige tidsalder er ordene blitt skilt fra tingene.²⁰³ Her er vi ved problemets kjerne. Ikke bare er denne type teoretiske eklektisisme problematisk, men også det Menninghaus gjør Celan til en dikter med mytiske krefter og intensjon om å være magisk. Kan og vil Celans språk forstås som primært adamittisk? Kan en dikter som skriver om lidelsen ved Shoah påberope seg slike krefter? Eller må hans språk leses på den moderne, instrumentelle og sekulariserte ordens premisser? Spørsmålene er komplekse. Det finnes enkelte elementer i mange av Celans dikt som peker i retning av det ordmagiske ved det adamittiske språket, men samtidig er det vel så mye som peker – både i diktene og i hans mange uttalelser – mot det motsatte: at hans språk har skilt seg fra, suspenderer eller snur om på de konvensjonelle referansene.

På denne bakgrunn er også en annen, mer kjent navneteori nærliggende: Jean Bollack skriver i kapitlet "Der Name" i boken *Paul Celan. Poetik der Fremdheit* om "die für den Akt des Namenbegens so wesentliche Kraft der Negation".²⁰⁴ For Bollack er negasjons-bevegelsen det "tragische" men også konstruktive elementet i Celans dikt: Den sikrer at språket ikke fastlegges, den åpner for flertydighet og samtidig for en ufravikelig dødsbevissthet: "die Trennung der Zeichen von den Bedeutungen ist notwendig geworden, weil der Bezug auf den Tod für sie zu einer vom Geschehen unumgänglich gemachten Wahrheit wurde."²⁰⁵ Her pekes på et helt annet poeng enn det Menninghaus legger opp til: Døden skiller navnet fra den benevnte og opphever derfor enhver umiddelbarhet og uskilthet. Bollacks poeng, en moderne variant av *thesei*-teorien om at relasjonen mellom ting og ord bare er en konvensjon, er her tydelig avledet av og bygger på kjente poetologiske og teoretiske overveininger om sammenhengen mellom navn og intethet. En av de mest kjente eksponeringer av denne tenkningen finnes i Maurice Blanchots essay "La littérature et le droit à la mort" (1949):

Je dis: cette femme. Hölderlin, Mallarmé et, en général, tous ceux dont la poésie a pour thème l'essence

²⁰² Menninghaus, *ibid.* 24f. Sitatet stammer fra diktet "EINBRUCH".

²⁰³ Benjamin, "Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen" (1916, *Gesammelte Schriften, band 2:1*, F.a.M. 1991, 140-157. Menninghaus utga på samme tidspunkt som Celan-boken en bok om Benjamin, hvor han skriver litt om dette komplekse essayet, men uten å peke på de *ulike* språkfase Benjamin essay omhandler. Jf. Menninghaus, *Walter Benjamins Theorie der Sprachmagie*, F.a.M., 1980, særlig s. 9-33.

²⁰⁴ Jean Bollack, *Paul Celan. Poetik der Fremdheit*, Wien 2000, overs. W.Wögerbauer s. 44 (opprinnelig tittel: *L'Écrit. Une poétique dans la poésie de Celan*, Paris 1999).

²⁰⁵ Bollack, *ibid.* 67.

de la poésie ont vu dans l'acte de nommer une merveille inquiétante. Le mot me donne ce qu'il signifie, mais d'abord il le supprime. Pour que je puisse dire: cette femme, il faut que d'une manière ou d'une autre je lui retire sa réalité d'os et de chair, la rende absente et l'anéantisse. Le mot me donne l'être, mais il me le donne privé d'être. Il est l'absence de cet être, son néant, ce qui demeure de lui lorsqu'il a perdu l'être, c'est-à-dire le seul fait qu'il n'est pas.²⁰⁶

Blanchots poeng (som er en variasjon av et viktig sted fra Mallarmés *Crise de vers* [1886-96]) er altså at navnet tilintetgjør det benevnte. Dette betyr at intetheten er et virksomt prinsipp i representasjonen.

Både Bollack og Menninghaus fremlegger navneteorier som kan virke plausible. Når det gjelder Menninghaus har han utvilsomt noe rett med hensyn til navnet som en eksponent av "uskilthet". I parenteser heter det at navnene "samler oss inn", noe som jo må bety at navnene *ikke* skiller seg fra "oss" gjennom en negasjonsbevegelse, men tvertimot forener seg med "oss". I sin korte tolkning av diktet har Ilana Shmueli forsøkt å forklare dette verbet og meningen med denne parenteser. Hun sier at "Einsammeln" er oversettelsen av "ein hebräischer Ausdruck, der bedeutet, zu denen, die nicht mehr sind, beigelegt werden."²⁰⁷ Shmueli tolker altså diktet som et dødsdikt; det samme gjør Bernhard Böschenstein når han påpeker at navnene i dette diktet fungerer som urner: "Denn wie Scherben, wie Aschen-Reste, werden wir jetzt von unsern Namen, die als Urnen gesehen werden, eingesammelt und versiegelt."²⁰⁸ Både Shmueli og Böschenstein synes å mene at døden, snarere enn å adskille navnet fra den benevnte, befester deres enhet eller forenhet. I døden blir vi *ett* med våre navn. Dette stemmer overens med en gammel religiøs forestilling om at i dødens stund hører den døende sitt eget navn bli ropt ut. Men diktet tømmer seg ikke i denne påvisningen. Snarere må man si at Celans "DAS NICHTS" viser hvordan de ulike språkteoriene (to former for de klassiske *thesei* og *physei*-konsepsjonene) inngår i den spenningen mellom det "uskilte" og det skillende som diktet beveger seg rundt.

Celans dikt sier altså at "intetheten forsegler for våre navns skyld". Her er det for det første viktig å betone at denne forestillingen om intethetens forsegling synes å snu om på en mer konvensjonell idé om forsegling. I vår tradisjon er det jo ofte snarere slik at forsegling (som er en operasjon som består i å identifisere, bekrefte og lukke) utføres av egnavnet eller av signaturen. Likevel innebærer ikke diktets fremheving av intetheten som forseglingens instans en tilsidesettelse av navnene. Snarere tvertimot: Det at denne forseglingen skjer "for navnenes skyld", må jo bety at intethetens forsegling er nødvendig for at navnene overhodet skal kunne bestå. Intetheten er altså en nødvendig faktor for at "våre navn" kan fungere. Ved å sikre eller å understøtte "våre navn", innehar intetheten altså snarere en positiv enn en negativ

²⁰⁶ Blanchot, "La littérature et le droit à la mort", i *La part du feu*, Gallimard, Paris, 1949, 291-331, 312.

²⁰⁷ Shmueli, *op.cit.*, s. 48

²⁰⁸ Böschenstein, „Erste Notizen zu Celans letzten Gedichten“, i *Text und Kritik* 53/54, 1977, s.55-61, 60.

rolle i Celans dikt. Vi står her ved et ytterst sentralt trekk i Celans forfatterskap. Slik det gjelder for Mallarmé, er intetheten også for Celan en sentral poetologisk figur. For ingen av dem står intetheten (hos Mallarmé: "néant" og "nul" etc) som et utelukkende destruktivt element; intetheten er ingen trussel, men en ressurs: Den er en mulighet diktningen kan skape ut ifra.²⁰⁹ Dette gjelder såvel for Mallarmés forsøk på å skrive et språk som suspenderer virkeligheten, som for Celan, som – slik vi så i forbindelse med "Meridian"-talen – formulerer programmet om "Mallarmé konsequent zu Ende denken" (GWIII,193). Gjentatte ganger underveis i denne oppgaven har vi sett hvordan Celans diktning henspiller på forestillingen om at tilintetgjørelse eller død (for eksempel språkets og diktningens ende) kan skape et nytt dikterisk grunnlag. I "DIE MANTIS" og "Wanderstaude" så vi hvordan en destruksjon (av hhv. morspråket og av "sangene") kan virke poetisk befruktende, hvordan diktet vinner en slags kraft også hinsides tilintetgjørelsen, ja at tilintetgjørelsen og enden kan virke genererende. Poenget er her at denne endeproblematikken også griper ned i kjernen av det poetiske språket til Celan. Vi siterte i kapitlet om "DIE MANTIS" dikterens brev til Werner Weber, hvor han kaller det en "uralter Traum der Poesie" å skape et språk som er *in statu moriendi*, et språk som er "weltfrei, frei von Kontingenz".²¹⁰ Dette "verdensfrie" språket vil være fri fra all referensiell *tvang*; det vil snarere utsette og spille med referansene. Celans dikt vil riktignok alt annet enn en *art pour l'art*, en kunst hinsides historien og den samfunnsmessige virkeligheten. Og tilsvarende ønsker han ikke å kvitte seg helt med referansene, noe som selvfølgelig ville legge språket helt død, fordi en slik total abstraksjon ville innebære at språket slutter å bety noe som helst for oss. Celan vil snarere et språk *in statu moriendi*, et døende språk. Det han vil, er å skrive et språk som slår dype sprekker i dagliglivets språk, og dermed gjøre det av med den *business as usual* som preger språket, og som kanskje preger det tyske språket mest av alt. Det adenauerske Tyskland karakteriseres av fortrenghing av Hitler-tidens forbrytelser. Etterkrigs-Tyskland er samfunn som avtegner høy økonomisk vekst og bred sosial velstand. Det tyske språket slik det ble brukt i massemedia og i det daglige samkvem avspeilet ingen ting av den nære fortidens usammenlignbare gru. Dette høyst kompromitterte språket ville Celan til livs i sin diktning. Celan ønsker å skape diktning kjennetegnet av et kontinuerlig spenning mellom diktspråket og referansene, og et diktspråk som ikke lar seg underkaste den empiriske, aktuelle virkeligheten, men som kan *sette* sin egen virkelighet. Ved at språket blir fremstilt som *in statu moriendi*, så reddes det, paradoksalt nok. Derfor heter det "DAS NICHTS, um unsrer / Namens willen" – bare slik kan våre navn faktisk ha en autentisk posisjon. Ser vi det på denne måten, har både Bollack og Menninghaus litt rett: Bollack i forhold til at Celan betoner oppløsningen av den

²⁰⁹ Jf. det berømte brevet til Cazalis fra 18.7. 1868 hvor Mallarmé beskriver poetikken til den såkalte sonetten på "-yx" ("Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx") om hvordan han har tatt utgangspunkt "d'un sonnet nul et se réfléchissant de toutes les façons". Mallarmé, *Correspondance*, éd. Y. Bonnefoy, Gallimard, Paris 1995, s. 392f.

²¹⁰ Brevet står i Gellhaus (Hrsg.), *op.cit.*, 397f

konvensjonelle relasjonen mellom ord og ting; Menninghaus i forhold til at Celan i neste instans går over til å bruke språket som om han kunne sette virkeligheten fritt. Riktignok kan ikke Celan som Adam i sin tid sette en *helt ny* virkelighet. Men Celan kan forsøke å sette en autentisk og historisk adekvat virkelighet. Og han kan sette opp *håpet* om en helt ny virkelighet. - Idealene for diktningen er altså høye. I ”Meridian”-talen kaller Celan diktningen ”die Majestät des Absurden.” Det er en formulering som peker mot at prosjektet er opphøyet og mektig, men også absurd og trolig illusorisk.

Men betydningen av diktets navne-tematikk går videre. Som vi alt var inne på i forrige kapittel i forbindelse med tolkningen av mulige referanser av ”einer”, er Franz Rosenzweig (1886-1929) og hans filosofisk-teologiske hovedverk *Der Stern der Erlösung* (1921) en svært viktig kilde for Celan.²¹¹ Slik bl.a. Otto Lorenz har pekt på i studien *Schweigen in der Dichtung. Hölderlin - Rilke - Celan* (1989), er Rosenzweigs nærvær flere steder påtagelig hos Celan; Lorenz henviser både til Meridian-talen og det store diktet ”Engführung” hvor han mener å overhøre sitater fra Rosenzweigs verk.²¹² For Celans vedkommende var denne boken sannsynligvis særlig viktig ikke bare fordi dens forfatter viser spenningen mellom sin tyske oppvekst og en jødisk identitet, men også fordi han tillegger kunsten og ikke minst poesien en stor og viktig funksjon.²¹³ I Rosenzweigs system er den historiske virkeligheten delt opp i tre stadier eller ”verdensaldre” (”Schöpfung”, skapelse; ”Offenbarung”, åpenbaring; og ”Erlösung”, forløsning), hvor ”Erlösung” utgjør den avsluttende og høyeste fasen kjennetegnet av ”sannhet”. Den passasjen det her dreier seg om, befinner seg i bokens nest siste kapittel (”Der Stern oder die ewige Wahrheit”), og bærer tydelige likheter med flere av formuleringene i Celans dikt. Meg bekjent er denne forbindelsen mellom Celans ”DAS NICHTS” og Rosenzweigs tekst ikke tidligere påvist:

Die Erlösung erlöst Gott, indem sie ihn von seinem offenbarten Namen löst. [...] der Gang der Erlösung in der Welt geschieht im Namen und um des Namens willen. Aber das Ende ist namenlos, über allen Namen. Die Heiligung des Namens geschieht selber, auf daß der Name einmal verstummen möge. Jenseits des Worts - und was ist der Name anders als das ganz gesammelte Wort - jenseits des Worts leuchtet das Schweigen. [...] Solch einfaches Dasein des Höchsten, solch ungekränkte allherrschende und alleinherrschende Wirklichkeit jenseits aller Not und Wonne der Verwirklichung, das ist die Wahrheit. Wahrheit wird nicht, wie die Meister der Schule meinten, am Irrtum erkannt; Wahrheit bezeugt sich selber, sie ist eins mit allem Wirklichen, sie scheidet nicht in ihm. / Und solche Wahrheit

²¹¹ Rosenzweig begynte å skrive boken som tysk soldat under første verdenskrig. Det var dessuten Rosenzweig som sammen med Martin Buber skapte det som regnes som den fineste tyske oversettelsen av den hebraiske Bibelen siden Luther.

²¹² Otto Lorenz, *Schweigen in der Dichtung. Hölderlin - Rilke - Celan. Studien zur Poetik deiktisch-elliptischer Schreibweisen*, Göttingen 1989, s.201ff, 235f, et passim.

²¹³ Kunstens stilling hos Rosenzweig er paradoksalt: På den ene siden er den devalorisert fordi den tildekker eksistensens realitet. Men på den andre siden er den også nødvendig: Før mennesket brøt ut av sin opprinnelige ensomhet for å finne Gud eller den Andre, uttrykket det seg, slik Rosenzweig mener, gjennom den, og denne ensomme og opprinnelige formen for ”stum tale” (som Rosenzweig kaller kunsten) vedblir å virke formende på menneskeheten. For en gjennomgang av denne kunstteorien, se Stéphane Mosès’ studie *Système et Révélation. La philosophie de Franz Rosenzweig (Préface d’Emmanuel Lévinas)*, Seuil 1982, 249-260.

ist die, welche als Gottes Siegel kündigt, daß er Einer ist [...]²¹⁴

Utsnittet handler om forløsningen, den siste fasen i Rosenzweigs store system basert på de tre "verdensaldrene". Forfatteren spiller ut et gammelt, opprinnelig gnostisk motiv om den frelste frelseren²¹⁵: Ved å forløse menneskene, forløses Gud. Og denne forløsningen innebærer at Gud forløses fra sitt eget, åpenbarede navn. Men først og fremst er det viktig å peke på de slående forbindelsene til Celans dikt. Vi tar dem i tur og orden (de kursiverte ordene gjenfinnes i Celans dikt): "der Gang der Erlösung in der Welt geschieht im Namen und *um des Namens willen*"; "- und was ist der Name anders als der ganz *gesammelte* Wort -"; "*das Ende* ist namenlos, über allen Namen"; "jenseits des Worts leuchtet das *Schweigen*"; "*Meister*"; "*bezeugt sich*", "*scheidet nicht*"; "*Siegel*". Rosenzweigs avsnitt munner ut i en fremstilling av "sannheten", hans systems høyeste og ultimate kategori. Denne sannheten har sin vesentlige bestand i det uskilte ("scheidet nicht"); "Wahrheit" "*bezeugt sich*". Hos Celan ser vi en påfallende likhet med henhold til sluttversene: "im Ungeschiednen, bezeugt sich / die klamme / Helle." Celan har skiftet ut sannheten med "klamme Helle", noe vi vil vende tilbake til senere. Vi ser altså at flere av formuleringene i Celans dikt klinger som ekko av Rosenzweigs nesten hymniske prosa. Og også i tittelordet "DAS NICHTS" finnes det en mulig henspilling, ettersom ordet "Nichts" stadig dukker opp i Rosenzweigs verk, blant annet når han hevder at Gud er intethet: "Gott ist das Nichts"²¹⁶

Med tanke på de forbløffende intertekstuelle forbindelsene som finnes mellom Rosenzweigs og Celans tekst, er det god grunn til å hevde at "DAS NICHTS" er et dikt som reflekterer over og tematiserer de religiøse motivene i Rosenzweigs avsnitt. Parallellene mellom de to tekstene viser at Celans dikt forbinder de poetologiske betraktningene, som vi har sett utfolde seg i st.1, med teologiske problemstillinger. Slik sett blir "intethetens forsegling" ikke bare uttrykk for en poetikk som viderefører vesentlige aspekter fra både den *physei*-teorien Menninghaus redegjør for, og den moderne (modernistiske) *thesei*-teorien som Bollack refererte til, men også satt i forbindelse med det religiøse motivet om forløsning.²¹⁷ Som vi vil

²¹⁴ Franz Rosenzweig, *Der Stern der Erlösung*, F.a.M. 1988, 426. For hele passasjen, se appendiks.

²¹⁵ I Hans Jonas, *The Gnostic Religion. The Message of the Alien God and the Beginnings of Christianity*, Boston 1991 (1958) tematiseres den gnostiske læren om "the redeemed redeemer.", s.50.

²¹⁶ Rosenzweig, *op.cit.* 434. Denne bruken av intethets-kategorien er hos Rosenzweig grunnet i en såkalt apofatisk retorikk, dvs. en figur som innebærer at det som skal sies kun kan sies gjennom sin egen negasjon eller sin motsetning. Det sentrale er at guden innehar en slags supra-essensialitet hevet over alle språklige predikasjoner, altså også over sitt eget åpenbarte navn. Bare gjennom negasjon eller fortieelse er det mulig å vitne om guddommen. - Om apofasens betydning i negativ teologi, se Jacques Derrida: *Comment ne pas parler - Dénégations*, Paris 1987. Videre: Finn Tveito, "Samuel Becketts litterære apofase", i *Norsk Litteraturvitenskapelig Tidsskrift* 1/98, 57-64.

²¹⁷ Sammenhengen mellom Celans intethetskategori (for eksempel i diktet "Mandorla" i *Die Niemandrose*) og religiøse og mystiske forestillinger om en såkalt "Theophanie des Nichts", undersøkes av Joachim Schulze, *Celan und die Mystiker. Motivtypologische und quellenkundliche Kommentare*, Bonn 1976, s.6. I sin studie *Negativität in der Dichtung Paul Celans* (Tübingen, 1977) utforsker Georg-Michael Schulz både de filosofiske og de teologiske implikasjonene av begrepet "Nichts" for Celans forfatterskap. Schulz' konklusjon er at: "Celans

se, er nemlig Celans dikt svært opptatt av dette forløsende aspektet, som det setter i sammenheng med muligheten for ”Umkehr” og utopi.

Ende og ”Umkehr”

Vi har i det foregående sett hvordan intetheten i ”DAS NICHTS” uttrykker et poetisk prinsipp. Dette prinsippet består i at intetheten ”forsegler for navnenes skyld”, dvs. på en eller annen måte sikrer intetheten navnenes eksistens eller bestand. Når vi nå vender oss til st.2, fortsetter dette temaet om forsegling å spille en rolle. Det å forsegle innebærer nemlig å sette en ende, å avslutte, å fullende.

St.2 lyder ”das Ende glaubt uns / den Anfang,” (”enden tror at vi er begynnelsen”). Perspektivet er påfallende: Det er enden som betrakter oss, snarere enn omvendt. Celans vers snur altså opp ned på den mer nærliggende konsepsjonen av enden som noe ”vi” kan stille spekulasjoner om.²¹⁸ Men hva betyr det at ”vi” er et element i endens projeksjon av begynnelsen? Diktet griper her opp og viderefører figuren fra st.1 om intethetens innvirkning på eller partisipering i forhold til ”våre navn”. Slik intetheten innvirker på ”våre navn”, slik innvirker her i st.2 ”enden” på våre liv. Begge strofer har som sine grammatiske subjekter metafysiske begreper (intethet, ende) som innenfor en mer konvensjonell forestillingsverden kan oppleves som både fremmede og intetsigende, ja kanskje også som truende, men som i Celans dikt får en helt ny dimensjon ved seg. Både intethet og ende er nemlig i ”DAS NICHTS” tilgrunnliggende positive kategorier. Vi har alt sett viktigheten av intetheten innenfor en poetologisk horisont, og her i st.2 blir også enden gitt samme positive valør, ettersom den setter ”oss” i sammenheng med begynnelsen. Enden blir altså en slags styrende faktor for ”oss”; den blir en ressurs og ingen trussel. Hos Celan er ikke enden (eller døden) nødvendigvis noe som ligger foran ”oss” og som ennå ikke har vist seg som aktuelt, men noe nærværende, noe som går midt igjennom diktet, som deltar i det og i ”oss”.

Syntaktisk og semantisk er denne strofen et *hysteron proteron*, tropen for den omsnuingen at det siste kommer først. Det dreier seg altså om en vending eller omsnuing av det kronologiske skjemaet menneskene forholder seg til. Denne vendingen blir dessuten realisert gjennom linjeskiftet hvor ”den Anfang” står alene på v.6, noe som må anses som meget betydningsfullt: Diktet synes nemlig dermed å gjøre linjeskiftets vending til en

Gedichte, wie es scheint, mit dem Begriff des Nichts vorwiegend auf die [...] Tradition der Mystik zielen.”(107) - Dermed skal det ikke utelukkes at ikke også filosofiske argumenter har spilt en rolle for Celan. Han kjente bl.a. Heideggers berømte drøfting av intethetens tveeggethet i *Was ist Metaphysik?* (1929, *Wegmarken*, F.a.M.1976, s.103-123).

²¹⁸ Ved første øyekast kan Celans strofe minne om refrenget i T.S.Eliot’s ”East Coker” (1940): ”In the beginning is my end.” (*Four Quartets*, i *Collected Poems. 1909-1962*, London 1974, 196.) Men her er perspektivet snarere fra begynnelsen enn fra enden, i motsetning til Celans vers. - Eliot var inspirert av Heraklits fragment ”I kretsens periferi sammenfaller ende og begynnelse” (*Xunon gar arche kai peras epi kuklou periferειας*) (Diels/Kranz 103) da han skrev sitt beste verk.

betingelse for det å skape noe nytt. Dette fører oss over i forståelsen av denne strofen som et uttrykk for "Umkehr", omsnuing. Slik det ble vist i forrige kapittel, så Celan "Umkehr" som en grunnleggende dimensjon ved diktningen: Diktet kan vende en gitt tilstand om i dens motsetning, det kan omstøte gjeldende paradigmer, det kan endog motsi seg selv. For Celan borger diktets evne til "Umkehr" for dets u-topiske karakter. Når distikonet hevder at enden antar eller forestiller seg (oss som) begynnelsen, anes en slik u-topisk omsnuing av enden over i begynnelsen: Det suggererer at enden ikke utgjør det ultimate eller ytterste punktet, det er snarere det *pen-ultimate* (det nest siste) punktet.²¹⁹ Enden er ikke det aller siste, i enden åpnes det for noe nytt.²²⁰ Eller annerledes sagt: Ved endens ekstrem går enden over i begynnelse. Enden muliggjør altså begynnelsen, den inneholder eller bærer i kim det nye. Det er en logikk som kan minne om paradokset i Johannes' Åpenbaring (21,1-4): På den siste dag vil også døden opphøre å eksistere, og alt vil bli nytt. Strofen handler om at "vi" blir initiert i denne omsnuingen av tiden. Likevel er denne "inntreden" i en omsnudd virkelighet (hvor ende er blitt begynnelse) kun en mulighet, foreløpig ingen realitet: Gjennom verbet "glaubt" viser diktet at fra endens ståsted er ingenting sikkert. At enden bare antar eller tror, dvs. ikke vet, må bety at det hefter en viss tvil ved at det er vi som personifiserer "Anfang", og hvis vi som agent for den er usikker, så blir i sin tur selve begynnelsen tvilsom. Men det forblir en mulighet.

Denne usikkerheten vedrørende vårt forhold til "Anfang" kan sies å analogisere den gjennomgående usikre statusen som "uns" har i dette Celan-diktet. Det er ikke vi som forføyer over navnene, men navnene over oss; det er ikke vi som anstiller spekulasjoner om enden, men enden om oss; og det er ikke vi som tier, men mesterne som tier rundt oss. Det viser seg nemlig at den settende, handlende instansen i diktet aldri er "vi", men snarere "DAS NICHTS", "Namen", "das Ende", "klamme / Helle". Diktets rom bestemmes altså ikke av "vårt" sentralperspektiv, "vår" fokalisering. Celans dikt synes altså å undergrave eller problematisere den tradisjonelle antroposentriske virkelighetsorganiseringen. Dermed blir imidlertid noe sentralt ved diktets u-topiske tematikk (noe tilsvarende gjaldt i Rosenzweigs tekst) fremhevet: Forløsning, utopi, "Umkehr", påtvinges ikke instrumentelt eller gjennom kalkyle, men finner sted (hvis overhodet) hinsides "vår" kontroll og aksjonsradius. Forløsningen er noe som skjer 'med oss', uten at vi selv kan overstyre den.²²¹ Celans dikt uttrykker forventning overfor en

²¹⁹ Jeg viser her dessuten til komplekset rundt jegets fascinerende undring over setningen "La Pénultième est morte", "Penultima er død" i Mallarmés berømte prosastykke „Le démon de l'Analogie", i Stéphane Mallarmé, *Oeuvres complètes*, Gallimard, Paris 1945, S. 272f.

²²⁰ I Rosenzweigs *Stern der Erlösung* finnes et avsnitt om "das ewige Leben" som kan minne om disse versene: Det evige livet "nimmt das Ende vorweg und macht es so zum Anfang", og gjennom denne "Umkehr" fornektes tiden og forgjengeligheten. I Rosenzweig, op.cit.,s.467.

²²¹ Jf. Walter Benjamins skille mellom historiens telos og historiens ende i "Theologisch-politisches Fragment", *Gesammelte Werke* II, 203. Bare den sistnevnte er messiansk. Messia komme oppløser nemlig enhver forbindelse mellom den profane historien, forstått som kalkyle, hensikt og telos (f.eks. teokratiets ønske om å realisere det messianske ved hjelp av verdslige midler, - fremskrittstanken er ifølge Benjamin en sekularisert versjon av dette), og Guds rike. Menneskene kan altså ikke fremtvinge historiens ende.

slik mulighet.

Celans dikt blir altså uttrykk for en ende-forestilling hvor enden ikke fremstår som en trussel eller som destruksjon, men som mulighet og invitt. Celans dikt ser ikke enden eller intetheten som primært destruktive kategorier, men som transcendent vilkår, altså mulighetsbetingelser. Slik vi vil se, eksponerer diktet en eskatologisk topografi, hvor ende og intethet utgjør de dominerende og medierende faktorene. Dette eskatologiske landskapet fremstilles i st.3.

Samling og uskilthet: eskatologisk topografi

St. 3 handler om en åpenbaring i et tilsynelatende sakralt landskap: "vor den uns / umschweigenden / Meistern, / im Ungeschiednen, bezeugt sich / die klamme / Helle." ("foran mesterne som tier rundt oss, i det uskilte, avlegger det trange/klamme lyset vitnesbyrd.") Stedsanvisningen impliserer at "vi" står i en midte omringet ("um-") av de tiende mesterne; disse har altså samlet oss i sentrum for sin taushet. Hvem er mesterne? Kanskje dreier det seg, slik Böschenstein peker på i sin korte tolkning, om "les porteurs et les inventeurs de la parole qu'ils nous avaient léguée", dvs. han forstår mesterne som tidligere diktere eller filosofer.²²² Mesterne tier, og dette impliserer, ifølge Böschenstein, at "leur parole est invalidée" (id.), dvs. mesterspråket er ugyldiggjort. Foran mesterne "bezeugt sich / die klamme / Helle." Verbet betyr både å manifestere seg og å bevitne. I stedet for mesterspråket setter altså Celans dikt det klamme lysets manifestasjon og vitnesbyrd.

En kompleks romlig struktur kjennetegner 3.strofe: "uns" i midten, mesterne rundt og "Helle" foran ("vor") mesterne. Tre ulike instanser forbindes og samles. I parenteser i v.3 heter det jo om navnene at "- sie sammeln uns ein -," og denne samlingsfiguren underbygges og videreføres her. Martin Heidegger har påpekt at ordet ende etymologisk sett er beslektet med "sted" ("Ort"), og han definerer på dette grunnlag enden som et sted kjennetegnet av "Versammlung". I essayet "Das Ende der Philosophie und die Aufgabe des Denkens" (1966) skriver han: "Die alte Bedeutung unseres Wortes 'Ende' bedeutet dasselbe wie Ort: 'von einem Ende zum anderen' heißt: von einem Ort zum anderen. Das Ende der Philosophie ist der Ort, dasjenige, worin sich das Ganze ihrer Geschichte in seine äußerste Möglichkeit versammelt. Ende als Vollendung meint diese Versammlung."²²³ For Heidegger er enden såvel avslutning

²²² Se Böschenstein, "Désorientation orientée. Lecture de quelques poèmes de la dernière année", i M.Broda (ed.) *Contre-jour. Etudes sur Paul Celan*, Cerf, Paris 1986, s.151-167, 163. Dette motivet om dikteren som mester finner vi f.eks. i Mallarmés "Un coup de dés". Kanskje henviser de tiende "Meistern" i Celans dikt nettopp til Mallarmé, eventuelt også Rosenzweig. Begge to betoner jo intethetskategorien viktighet. Men også Heidegger kan her være en mulighet. Det støttes av at Heidegger etter krigen fikk en litt tvilsom berømmelse for å la være å uttale seg om sin rolle og sine nazistiske sympatier i årene mellom 1933 og 1945. Gerhart Baumann forteller at Celan irriterte seg over dette, *op. cit.* passim.

²²³ Martin Heidegger, *Zur Sache des Denkens*, F.a.M. 2000, s.63. Det er interessant at forsamlingen finner sted i Heideggers såkalte *Durchkreuzung* (X) (i essayet "Zur Seinsfrage"), dvs. i utkryssningen av et ord som "Sein".

som fullendelse, og samtidig innebærer den, som han skriver, en "äußerste Möglichkeit". Heideggers poeng i dette essayet er nemlig at enden er en overgangsfigur fra metafysikken til den post-metafysiske tenkning: Ved filosofiens (dvs. metafysikkens) ende åpnes det han kaller "tenkningens mulighet" og "Aufgabe" (et ord som er tvetydig, fordi det både kan bety "oppgave" og det å gi opp). Uten at vi her skal forfølge Heideggers refleksjoner, er forestillingen om ende som forsamling umiddelbart interessant for lesningen av Celans dikt: Det landskap eller rom som denne strofen tegner opp, er nettopp beskrivbart som en endens "Ort". Vi har altså å gjøre med en eskatologisk topografi, det ekstreme punktets forsamlethet. Diktet har et eget ord for dette stedet: Det kaller det "im Ungeschiednen". I det udelte finnes det ikke forskjell, alt er samlet og komprimert. I og fra dette stedet kan så "die klamme / Helle" tre frem. Som hos Heidegger borger også hos Celan forsamlingens figur for muligheten av en ny begynnelse, slik vi vil se.

I den siste strofen står det grammatiske subjektet (i motsetning til de foregående strofene) helt til slutt: "die klamme / Helle.". Slik konvergerer lyset med diktets konkrete, typografiske ende, noe som suggererer dette lysets eskatologiske karakter. "klamme Helle" kan oversettes som "trangt/fuktig/kramt lys". Angående dette lyset er alle tolkningene av diktet i tvil: Shmueli mener at "klamme / Helle." signaliserer "streng, kalte, pressende Wahrheit", uten at hun kvalifiserer hva denne sannheten skulle bestå i.²²⁴ Böschstein betoner det grelle og tvungne: For ham peker "klamme / Helle" mot en konsepsjon av "Lichtzwang" (tittelen på en av Celans diktsamlinger) og mot noe vinterlig.²²⁵ Reschika på sin side hevder at "Helle" peker mot lyset i skapelsesberetningen. Han leser nemlig "im Ungeschiednen" som en oversettelse av skapelsesberetningens ord på verden som et "tohu wabohu" forut for at Gud *skilte* dag og natt, og tiden ble til.²²⁶ En slik henspilling på det bibelske motivet om tidens begynnelse er en konsekvent videreføring av "begynnelses"-motivet i st.2. Reschika er imidlertid påpasselig med å påpeke det uklare ved disse versene: "Ob diese im

Idet dette krysses ut, markeres endens sted. Men samtidig innebærer utkryssningen muligheten for en tenkning hinsides metafysikken. - Men samlingsfiguren påtreffes også ellers hos Heidegger: I den spennende utgreiingen av hva smerte (gr. *algos*) er (også i "Zur Seinsfrage", *Wegmarken*, F.a.M. 1976, s.404, samt, i sammenheng med Trakl, i *Unterwegs zur Sprache*, Stuttgart 1959, s. 27), såvel som i sammenheng med utlegningen av det greske verbet *legein*, å lese, i "Logos (Heraklit, Fragment 50)" i *Vorträge und Aufsätze*, Stuttgart 1954, s.199-223.

²²⁴ Ilana Shmueli: *op.cit.*, s. 48

²²⁵ Böschstein, *op.cit.* 164.

²²⁶ "Die Rede vom 'Ungeschiednen' meint mit großer Wahrscheinlichkeit jenen Urzustand bzw. jenes Chaos (oder 'tohu wabohu'), das laut Bibel geherrscht hatte, bevor Jahwe sein Schöpfungswerk, an dessen Anfang die Schaffung der Räume durch Scheidung stand, begann: 'Am Anfang schuf Gott Himmel und Erde. Und die Erde war wüst und leer [på hebraisk er betegnelsen på denne tilstanden 'tohu wabohu' [PSV]], und es war finster auf der Tiefe; und der Geist Gottes schwebte auf dem Wasser. Und Gott sprach: Es werde Licht. Und es ward Licht: Und Gott sah, daß das Licht gut war. Da schied Gott das Licht von der Finsternis und nannte das Licht Tag und die Finsternis Nacht. Da ward aus Abend und Morgen der erste Tag.' Mit der Verwandlung des Chaos in einen Kosmos wurde den Menschen die Zeit geschenkt und der Geschichte mit all ihren Folgen der Anfang gesetzt! Im 'Ungeschiednen' dagegen - so darf gefolgert werden - versteht sich als zeitloser und u-topischer Raum, in dem es keine Dualismen und Zäsuren gibt; ein Raum, der die 'Einheit' als solche repräsentiert." Reschika, *op.cit.* 186f.

'Ungeschiednen' präsente 'Helle' Bezug auf Gottes Wort 'Es werde Licht' nimmt (der Umkreis der 'Genesis' legt eine solche Deutung nahe) und somit quasi als Vorbote einen neuen Anfang und die erste Scheidung bzw. Trennung ankündigt oder in einem positiveren Sinn als 'Lichtzwang', als Hoffnungsschimmer zu deuten ist, bleibt offen.²²⁷

Med tesen om at "Helle" viser mot skapelsesberetningens lys, altså at vi har å gjøre med et skapende lys, har Reschika gitt en meget interessant og etter mitt skjønn ganske treffende fortolkning av diktets sluttvers. Vi har alt sett at diktets andre grammatiske subjekter - "DAS NICHTS" og "das Ende" - kan anses som poetologiske nøkkelbegreper. Men også lyset, "Helle", antar i Celans diktning poetologisk viktighet.²²⁸ Hvis det her dreier seg om skapelsesberetningens lys, blir jo diktets avslutning nettopp lesbart som et pek på en ny begynnelse, på en skapelse midt i det eskatologiske - "uskilte" - landskapet. Celan viser her på slutten av diktet at den eskatologiske topografien kjennetegnet av forsamling og uskilthet vendes om i lysets åpenbaring.

Adjektivet "klamm" kan også ha betydningen "klemmt" (ordet har sitt etymologiske opphav i verbet "klemmen"). At lyset er både "trangt" og "klemmt" kan tyde på at det bærer i seg et potensiale om å kunne utvide og utfolde seg. Dette kan gi assosiasjoner til dagryet, hvor bare en strime av lys er synlig. Men hva er det som presser lyset sammen? Celan kaller mesterne "umschweigenden", og dette adjektivet peker tydelig på stillheten som noe som omringer og omhyller. Forbindelsen er åpenbar: Lyset ("Helle.") er klemmt inne i tausheten. Tausheten ligger altså som en ramme, som en slags omkrets, rundt det bevitnende lyset. Men "Helle" betyr ikke bare lys, det er nemlig substantivet av adjektivet "hell", som, slik Grimms ordbok påpeker, peker mot "*klarheit, durchdringende reinheit des tones: die helle ihrer stimme.*" I althochdeutsch og mittelhochdeutsch var "hell" hovedsaklig brukt om tone og stemme ("hell" betyr opprinnelig derfor "hallend, laut"), og forbindelsen mellom "Helle" og lys ble først etablert på et senere stadium.²²⁹ "Helle" bare betyr ikke bare lys, men også noe lydlig. Kanskje kan det hevdes at "Helle" i seg selv antyder både et lys og en tone eller stemme som er presset inne i stillheten? Slik sett kan diktets siste ord også antyde hvordan et lys og lyd gjør seg hørbar i en atmosfære av stillhet eller taushet.

En slik tolkning av "Helle" som en henspilling på en stemme vil dessuten ha stor affinitet med forestillingen om at "Helle" alluderer til skapelsens ur-lys. Celan hadde lest Gerschom Scholems drøfting i *Zur Kabbala und ihrer Symbolik* (1960) om hvordan tidlige jødiske lærde hadde ansett skapelsens ur-lys som for edelt til å skulle fornedres til å

²²⁷ Reschika, *op.cit.* 187.

²²⁸ Slik Winfried Menninghaus viser, kan Celans "linguistische Programmatik" undersøkes med basis i de distinksjonene diktene gjør mellom på den ene siden det grelle og blendende lyset, og på den andre siden det "svømmende" lyset. Lyset er altså i høyeste grad et virksomt poetologisk prinsipp for Celan, og ifølge Menninghaus direkte forbundet med diktenes "Intention auf den Namen". Jf. Menninghaus, *op.cit.* 24ff, 128f

tjenestegjøre for kreaturene, og at dette lyset i stedet fant inngang i den hellige skriften, i Toraen. Bare en spesielt sinnrik og religiøst innforlivet - ”pneumatisk” - eksegesi var i stand til å erfare dets sannhet. Toraens hellige skrift var en slags beholder for det guddommelige lyset, men dette lyset kunne utelukkende erfares idet de hebraiske ordene, som ofte bare bestod av konsonanter, gjennom eksegetens ”pneuma”, hans pust, ble tilført vokaler og slik avdekket deres hemmelige betydning (betydningen avhang selvfølgelig av hvilke vokaler interpreten forsynte konsonantene med). Gjennom sin stemme eller pust åpenbarte altså interpreten ordenes hemmelige indre rom. Vokaliseringen innebar at konsonantene ble *skilt* fra hverandre; en prosess som i en viss forstand analogiserte den opphavelige skapelsesberetningen, hvor lyset skilte dag fra natt. Ur-hendelsens ”Det bli lys.” kunne slik bli reproduisert eller i det minste antydning gjennom den pneumatisk utleggingen av Toraen. Gjennom vokalisering og lydliggjøring åpenbarte skriften sin ”sjel”, sin såkalte ”hvite ild”.²³⁰

Dermed er vi kanskje nærmere en forståelse av ”die klamme / Helle” og dets betydning for Celans dikt. ”Helle”. kan nemlig, i tråd med Scholems betraktninger om ur-lyset, være et uttrykk for den pusten, ”pneuma”, som dikteren puster inn i språket. Dette kan understøttes med en bemerkning fra et brev Celan skrev til Gustav Schocken 5.2.1970, altså kort tid etter at han skrev ”DAS NICHTS”, hvor han sier at for ham er ”das Jüdische mitunter nicht so sehr eine thematische als vielmehr eine pneumatische Angelegenheit.”²³¹ Det handler altså om pust, om livsånd, det å leve og gi og få liv fra det jødiske. Men dette gjelder ikke bare for Celan som leser av skrifter om jødisk religion og lærespørsmål, dette er et også et prinsipp som kan gjelde for lesningen som sådan, og kanskje især lesningen av Celans tekster, som sikkert tidvis kan fortone seg like vanskelige å forstå som Toraens hebraiske konsonanter. Dette diktet om enden, om ”das Nichts”, tror at ”vi” er begynnelsen. Dette kan henspille på at ”vi” leser det, ”vi” gir ordene pust og mening, ”vi” utfyller pausene og lakunene, sprekke i og mellom ordene og gjør dem betydningsfulle. Slik kan vi merke oss at Celans dikt i allmennhet, også de ”eine pneumatische Angelegenheit”, trenger oss og vår omgang med dem. Vi gjør deres ende til en begynnelse.

Celans dikt avsluttes altså med at ”Helle” ”bezeugt sich”, ”im Ungeschiednen”. Som det alt ble påpekt tidligere, kan denne ordlyden minne om hvordan Rosenzweig beskriver ”sannheten” i den siterte passasjen fra *Stern der Erlösung*: ”Wahrheit wird nicht, wie die Meister der Schule meinten, am Irrtum erkannt; Wahrheit bezeugt sich selber, sie ist eins mit

²²⁹ Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, under ”hell” og ”Helle”.

²³⁰ Scholem, *Zur Kabbala und ihrer Symbolik*, F.a.M.1973, (1960), s. 87. Denne boken befant seg i Celans bibliotek. For en videre diskusjon av kabbalistenes såkalte ’hvite lys’ og sammenhengen med en ”pneumatisk eksegesi” begrunnet i vokaliseringen av hebraiske ord, se Mosche Idel: ”Schwarzes Feuer auf weißem Feuer”. Text und Lektüre in der jüdischen Tradition”, i A.Assmann (Hrsg.) *Texte und Lektüren. Perspektiven der Literaturwissenschaft*, F.a.M.1996, 29-47

²³¹ Sitert i Gerhard Kurz’ ”Nachwort” i Ilana Shmueli, *op.cit.* s. 95.

allem Wirklichen, sie scheidet nicht in ihm.”²³² Sannheten gjør altså rede for seg selv uten å definere seg gjennom sin motsetning. Rosenzweig viser hvordan sannheten utgjør virkelighetens forløsning. I forløsningen er nemlig alle skiller - liv og død, ende og begynnelse, navn og navnløshet - opphevet. I Celans dikt har vi sett en tilsvarende tanke gjøre seg gjeldende. Hvor Rosenzweig skriver ”Wahrheit”, skriver Celan ”die klamme / Helle.” Utvilsomt kan også Celans dikt settes i sammenheng med en forløsningstanke kjennetegnet av utopi og ”Umkehr”, slik vi har sett særlig i forbindelse med st.2. Det er alt blitt nevnt at ”die klamme / Helle.” kan forstås som dagryet eller morgenrødmen, som nettopp innenfor jødisk spekulasjon har blitt ansett som tegn på forløsningen.²³³ Men hvor Rosenzweig gjør en slik forløsning til et guddommelig verk, gjør Celan det til diktets verk. På plassen av den guddommelige sannheten står det poetiske lyset, dikterens eller leserens *pneuma*. Og hvor Rosenzweig skriver at agenten bak forløsningen er Gud og at forløsningen ”geschieht im Namen und um des Namens willen”, setter Celan ”intetheten” som agenten for det som skjer ”um unsrer Namens willen”. Ikke Gud forseglar, men intetheten qua dikterisk prinsipp.²³⁴

Konklusjon

”DAS NICHTS” er et dikt som altså eksplisitt gjør intetheten og enden til poetiske prinsipper. Døden, intet og enden skal imidlertid ikke forstås i en utelukkende negativ betydning. De sikrer jo nettopp ”våre navns” bestand. Og de muliggjør diktningens autentiske bestand. ”Våre navn” – kanskje dreier det seg her, som så ofte hos Celan, om en metafor på diktene utifra ekvivasjonen at dikt er navn – består på grunn av intethetens forsegling. Enden og intet frigjør, den åpner for noe *annet*.

Celans dikt handler om det eskatologiske, altså om det ekstreme: ”DAS NICHTS”, ”das Ende”. Men ekstremer utgjør også punkt hvor ting går over i hverandre, hvor forskjellene blir utydelige og motsetningene glidende. Som vi har sett, er dette tilfelle for det eskatologiske landskapet i ”DAS NICHTS”. Dette landskapet kan nok være preget av forsamling og taushet og en lukkende forsegling, hvor forskjellene oppheves fordi tiden er kommet til ro og ikke lenger skiller. Men likevel er dette også et landskap som virker åpnende, slik Celans sluttvers henspiller på, med antydningen om et lys eller en stemme som er i ferd med å utfolde seg i eller kanskje utifra det uskilte. I eller utifra ”det uskilte” kommer vendingen. Diktets poeng er

²³² Rosenzweig, op.cit.426.

²³³ Gerschom Scholem siterer i ”Zum Verständnis der messianischen Idee im Judentum“(1957-65) hvordan Rabbi Chija ved synet av morgenrødmen sa „So ist Israels Erlösung auch; zuerst wird sie nur ganz wenig sichtbar, dann strahlt sie stärker auf und erst nachher bricht sie in voller Macht hervor.“, i Scholem, *Über einige Grundbegriffe des Judentums*, F.a.M.1970.

²³⁴ For en lignende poengtering av intetheten som poetisk prinsipp i forhold til bibelske referanser i Jerusalem-diktet ”DIE POSAUNENSTELLE” (GWIII,104), se Stéphane Moses, ”Patterns of Negativity in Paul Celan’s ’The Trumpet Place’”, i Budick/Iser (ed.), *Languages of the Unsayable. The Play of Negativity in Literature and Literary Theory*, N.Y.1987, s. 209-225, s.223.

jo nemlig at enden, dvs. det aller siste, *eschaton*, ikke er så ultimat som man tror, men snarere det nest siste: Det er et dynamisk prinsipp. Enden kan snus om i begynnelse, ja slutten av diktet - "Helle" – er uttrykk for at dikteren eller leseren puster liv inn i det. Slik blir det eskatologiske landskapet hos Celan ikke noe stivnet, men et sted hvor noe er i emning og kan utvikle seg. Slik Bernhard Böschstein har pekt på, søker Celans Jerusalem-diktning "das Ende der Zeit, [...] einen neuen Zustand nach der Zeit.", og han kvalifiserer det på følgende måte: "Die Sprache der letzten Gedichte handelt von ihrer Verschiebung zu einer neuen Bedeutung hin, die nur mit dem Ende erkaufte werden kann."²³⁵ „DAS NICHTS“ demonstrerer en slik eskatologisk spenning mellom enden og det kommende eller forløsende, mellom forsamlingen og det "uskilte" og hvordan dette skilles i overgangen til noe nytt, en ny tone eller et nytt lys. Celan ser i enden nemlig ikke bare ødeleggelse og død, men – slik jeg gjentatt har hevdet – også en mulighet og et håp. Ja, Celans diktning, viser det seg, fokuserer i sin tenkning rundt enden ikke bare på maktesløshet, gru, håpløshet og det negative som nedbrytende prinsipp, men ser i enden også noe hinsides den. Nettopp i enden er nemlig forløsningen og det kommende en mulighet, men trolig en illusorisk og absurd mulighet.

²³⁵ B.Böschstein, "Erste Notizen zu Celans letzten Gedichten", *Text und Kritik* H.53/54, (1977), 55f

VII. "DAS NACH DER KUNST: ENDEN OG VENDINGEN

Konklusjon

Denne oppgaven har undersøkt ende-figurer og ende-tematikk i Celans diktning. Gjennomgangsmotiver har vært kunstens ende, lyrikkens ende, språkets ende, døden, apokalypsen, u-topien. I kapittel 1 ble Celans "Meridian"-tale gjennomgått med særlig henblikk på dens sitatbruk og på forholdet mellom sitatet og døden: Luciles utrop "Es lebe der König!" representerer ifølge Celan diktningens "Gegenwort", men samtidig er det et utrop som fører Lucile i døden, og som dermed også vier det Celan kaller diktningen til døden. Men Luciles utrop er også uttrykk for det kommende, det viser i et glimt en *annen* kunst. Kunsten er noe endt, men den gjenoppstår i hennes siterende vivat. - Kapittel 2 tolker "DIE MANTIS" som en fremstilling av drapet på ordet, diktet, det tyske mors-språket og endog moren, men antyder også hvordan diktet selv vinner kraft ved å tematisere språkets ende. Gjennom tittelens tvetydighet spiller diktet ut en intrikat logikk hvor det destruktive elementet både er insektet og utleggeren, og denne problematikken ble tilbakeført til den hegelske diagnosen om kunstens ende. - Kapittel 3 fokuserer på ekkoet som taps- og ende-figur i Celans "DEIN MÄHNEN-ECHO": Diktet legger opp til en vitnesbyrd-problematikk og hentyder mot Auschwitz, og aktualiserer dermed Adornos påstand om at det er barbarisk å skrive dikt etter Auschwitz. - Kapittel 4 omhandler den apokalyptiske talen i "Wanderstaude", og påpeker sammenhengen mellom diktets ende-motiv, nemlig at sangene er blitt slått i stykker, og spørsmålet om billedforbudet. Men diktet holder opp en potensiell fornyelse hinsides ødeleggelsen. - Kapittel 5 viser et eskatologisk landskap preget av forsamling og stillhet i "DAS NICHTS". Gjennom en intertekstuell forbindelse til Rosenzweigs *Der Stern der Erlösung* blir diktets ende-tematikk og åpenbarings-problematikk forsøkt belyst. Igjen ser vi hvordan enden viser at diktet er det Celan kaller en "Umkehr", en vending.

At Celans dikt er negasjonsdiskurser, er i og for seg intet nytt. Men dersom man undersøker dem med særlig bakgrunn i en av de mest eksplisitte kategoriene for denne negativiteten, for eksempel *enden*, som i denne oppgaven, så viser det seg at diktene ikke alltid uttømmer seg fullstendig i det negative. Snarere holder de ofte opp noe som Celan kaller det "kommende", et slags håp. Diktene har en vending i seg.

Celan var en fanatisk leksikonleser og diktene viser dette til fulle. Med et heterogent billedtilfang og et oppbrudt, komprimert språk er de aller fleste av Celans dikt så hermetiske at bare brokker kan forstås umiddelbart. Et møysommelig fortolkningsarbeid må derfor etablere større betydningssammenhenger. Det er diktene selv som betinger denne aktiviteten gjennom

deres polyvalens, deres "Vielstelligkeit des Ausdrucks" (GWIII,167), som Celan sier. Men samtidig som de inviterer til fortolkning, er ofte en fortolkningsinstans skrevet inn i dem: Om det er Camilles kunstdiagnose eller Lucile i sitt utrop; om det er mantisen, dette fortolkerinsektet; om det er det selvkritiske jeget i "DEIN MÄHNEN-ECHO" eller "einer" i "Wanderstaude". Diktene handler på sett og vis om hvordan de i sin selvrefleksjon er blitt uforståelige for seg selv, for dikteren eller for fortolkeren.

Dette har med Hegels berømte setning om kunstens ende å gjøre. Hegel mente at i og med kunstens ende, i vakuemet "nach der Kunst"²³⁶, fødes estetikken, altså tenkningen rundt kunsten.²³⁷ Kunsten begynner å bli innadventd, selvrefleksiv, og er ikke lenger naiv og sanselig; den er seg selv fremmed og splitter seg selv opp. Enden er skrevet inn som en uomgjengelig betingelse for den moderne kunsten og den moderne diktningen. Celans diktning er iscenesettelser av dette dilemmaet om kunstens splittelse, fremvisninger av bruddet mellom kunst-karakter og selv-refleksjon. Hans dikt har ingen harmonisert form og de slår istykker det skjønne skinnet; diktene kan ikke beskrives som "Vollendungssillusionen"²³⁸, men er snarere fremstillinger av ende-figurer i form av brudd, pauser, vendinger og forstumming. Hvis det er noen enhet i Celans dikt, så beror det på "den integrerende kraften til det fragmentariske" (Robert Musil), et sitat Celan ifølge Gerhart Baumann stadig siterte²³⁹. For kunsten brytes opp av at den er, som Celan hevder i "Meridian"-talen, "fragwürdig", og dette utsagnet i denne sentrale poetologiske teksten formulerer et hovedkjennetegn ved hans dikt. Celans dikt preges og skapes på en ekstrem måte av selv-problematisering og tvil; de kjemper med sitt eget medium, med fremstillingens og språkets grenser. I måten Celans diktning stiller spørsmål til seg selv, viser den at den har gjort egenfortolkningen til en del av seg. Kanskje mer konsekvent enn i noe annet verk fra modernismen, viser Celans diktning at tenkningen *om* diktet er en immanent del *av* diktet. Det er en diktning som har inkorporert idéen om sin egen ende, og som derfor tvinges til å tenke utover denne enden. Ellers kan diktene ikke selv bestå som tekster.

Celans hovedspørsmål gjelder diktningens gyldighet *her og nå*. Dikteren plasserer sine dikt ikke *over*, men *i* tiden og dermed i forgjengligheten.²⁴⁰ I Celans øyne kjennetegnes den autentiske kunsten nemlig verken av (som han sier i "Meridian"-talen) "der Gravis des Historischen" eller "der Zirkumflex - ein Dehnungszeichen - des Ewigen", men "der Akut des Heutigen" (GWIII,190). Diktningen skal gjøre den aktuelle tilstanden akutt. Og denne

²³⁶ Formuleringen finnes i: Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik I*, Fa.M.1986, 142.

²³⁷ Dette påpekes også av Adorno i *Ästhetische Theorie*: "Ist die Stunde naiver Kunst, nach Hegels Einsicht, dahin, so muß sie die Reflexion sich einverleiben und so weit treiben, daß sie nicht länger als ein ihr Äußerliches, Fremdes über ihr schwebt; das heißt heute Ästhetik." *Ästhetische Theorie*, Fa.M. 1970, 508.

²³⁸ Odo Marquard, "Finalisierung und Mortalität", i K.Stierle, R.Warning (Hrsg.): *Das Ende. Figuren einer Denkform*, München 1996, 467-476, her s. 471

²³⁹ G. Baumann, *op. cit.*, s. 97.

²⁴⁰ Celan sier i Bremen-talen: "Denn das Gedicht ist nicht zeitlos. Gewiß, es erhebt einen Unendlichkeits-

temporelle situeringen i nået betyr også at diktenes *erfaring av enden* blir akutt: Det er nemlig bare fordi diktene ikke er tidløse at de kan ta inn over seg forgjengeligheten og muligheten av tap og ende. Celans dikt ser seg ikke som forløste, fordi de ikke kan skille seg fra den uforløste virkeligheten og tro seg hevet over den. Slik Adorno mente, har kunsten utelukkende sin berettigelse som uoppfylt profeti. ”Erfüllte sich die Utopie von Kunst, so wäre das ihr zeitliches Ende.”²⁴¹, skriver han i *Ästhetische Theorie*. Celans dikt har denne u-topiske lengelsen innskrevet i seg: Diktene søker hele tiden ut av seg selv mot et *du*, en mottager, mot noe fremmed og annet, og i denne vendingen mot det andre ligger diktenes forløsningsønske. De plasserer seg slik i spennet mellom det nærværende og det kommende, og tematiserer uavbrutt konsekvensene av og mulighetene som finnes på de stedene der språket ender i pauser, tomrom og åpenhet.

Diktene til Celan står som et *nec plus ultra* i litteraturhistorien, og utgjør et høydepunkt i den såkalt hermetiske og ikke-mimetiske kunsten, sammen med Joyce, Beckett eller Kafka. Få er de modernistiske diktere som har skrevet vanskeligere og mer intransparent. Diktningen burde kanskje ha stoppet opp med Celan, fordi den har blitt uforståelig, fordi den ikke på noen punkt lenger harmonerer med de kriterier Hegel stiller opp for det vellykkede klassiske kunstverk. Men den gjør heldigvis ikke det. Celans dikt viser hvordan riktigheten av Hegels setning ikke kan måles opp mot om hvorvidt kunsten faktisk er noe forgangent, om den er over, og vi ikke lenger produserer kunst, men snarere hvordan kunsten klarer å forholde seg til sin egen uforståelighet, klarer å anstille refleksjoner, ansatsvise og fullendte, vellykkede og forfeilede, om hvordan den selv skal forholde seg til alle de trusler om endegyldig ødeleggelse som er dens eneste betingelse i en avsjelet verden.

anspruch, es sucht, durch die Zeit hindurchzugreifen – durch sie hindurch, nicht über sie hinweg.” (GWIII,186)

²⁴¹ Adorno, *op.cit.*55

BIBLIOGRAFI

- Celan, Paul, *Gesammelte Werke in fünf Bänden*, B.Allemann (Hrsg.), F.a.M.1996.
- Celan, Paul, *Mikrolithen sinds, Steinchen. Die Prosa aus dem Nachlaß*, Kritische Ausgabe, Hrsg. B.Wiedemann/B.Badiou, F.a.M.2005.
- Celan, Paul: *Lichtzwang. Vorstufen, Textgenese, Endfassungen. Tübinger Ausgabe*, F.a.M.2001
- Paul Celan - Gisèle Celan-Lestrangé: *Briefwechsel*, F.a.M. 2001.
- Celan, Paul, *Die Gedichte. Kommentierte Ausgabe*, Hrsg. B.Wiedemann, F.a.M. 2003.
-
- Adorno, Theodor W., *Philosophie der neuen Musik* (1949), F.a.M. 1997
- Adorno, Theodor: "Kulturkritik und Gesellschaft"(1951), i *Prismen* (1955), *Gesammelte Schriften 10,1* (Hrsg. R. Tiedemann), F.a.M.1997
- Adorno, Theodor W. *Ästhetische Theorie*, Fa.M. 1973
- Adorno, *Noten zur Literatur* (1974), F.a.M. 1981
- Adorno, Theodor / Horkheimer, *Dialektik der Aufklärung* (1947), F.a.M.1997
- Agamben, Giorgio, *The End of the Poem. Studies in Poetics*, Stanford 1999
- Ahl, Frederic: *Metaformations. Soundplay and Wordplay in Ovid and other Classical Poets*, Cornell University Press, Ithaca and London, 1985.
- Baer, Ulrich, *Traumdeutung. Die Erfahrung der Moderne bei Charles Baudelaire und Paul Celan*, F.a.M, 2002.
- Bahti, Timothy, *Ends of the Lyric. Directions and Consequence in Western Poetry*, Baltimore 1996
- Barthes, Roland, *Essais critiques*, Seuil 1964
- Baudelaire, *Oeuvres complètes*, Laffont, Paris 1980
- Baumann, Gerhard, *Erinnerungen an Paul Celan*, F.a.M.1992
- Benjamin, Walter, *Gesammelte Schriften* (Hrsg. R. Tiedemann/H.Schweppenhäuser) F.a.M.1991
- Birnbaum, Daniel og Olsson, Anders, *Den andra födan. En essä om melankoli och kannibalism*, Stockholm 1992.
- Blanchot, Maurice, *La part du feu*, Gallimard, Paris 1949
- Blanchot, Maurice, "Le dernier à parler" (1972) i *Une voix venue d'ailleurs*, Gallimard, Paris 2002, s. 69-109.
- Blanchot, Maurice, *Le livre à venir* (1959), Paris 1986
- Bollack, Jean, *Paul Celan. Poetik der Fremdheit*, Wien 2000
- Bonnefoy, Yves, *La Vérité de parole et autres essais*, Mercure de France et Folio, Gallimard, 1995.
- Bois, Yve-Alain, *Painting as Model*, MIT 1993
- Böschenstein, Bernhard „Erste Notizen zu Celans letzten Gedichten“, i *Text und Kritik* 53/54, 1977, s.55-61
- Böschenstein, Bernhard, "Parole ultime. Un poème tardif de Paul Celan", i *Etudes de lettres: Revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne*, vol.4, Lausanne 1981, 21-24
- Böschenstein, Bernhard, "Désorientation orientée. Lecture de quelques poèmes de la dernière année", i Martine Broda (ed.), *Contre-jour. Etudes sur Paul Celan*, Cerf, Paris 1986, s.151-167
- Böschenstein: „Celan und Hölderlin“, i W.Menninghaus/W.Hamacher (Hrsg.) *Paul Celan* F.a.M.1988,191-201.
- Böschenstein, Bernhard, *Leuchttürme. Von Hölderlin zu Celan. Wirkung und Vergleich*, F.a.M.1977

- Bouché-Leclercq, Auguste, *Histoire de la divination dans l'antiquité*, Paris 1879, 1963.
- Brentano, Clemens: *Werke in drei Bänden, Band 1*, München 1968
- Brierley, David, "Der Meridian". *Ein Versuch zur Poetik und Dichtung Paul Celans*, F.a.M. Lang 1984
- Brooks, Peter, *Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative*, Harvard, Cambridge, Mass. 1992
- Buber, Martin, *Ich und Du* (1923), Stuttgart 1995
- Bubner, Rüdiger, *Ästhetische Erfahrung*, F.a.M.1989
- Büchner, Georg: *Dantons Tod*, Stuttgart 1974
- Buck, Theo, "Lyrik nach Auschwitz steht im Zeichen einer Aporie", i "Lyrik nach Auschwitz. Zu Paul Celans 'Todesfuge'", i C.Shoham og B.Witte (Hrsg.) *Datum und Zitat bei Paul Celan*, F.a.M. 1987, 11-42
- Chalfen, Israel, *Paul Celan. Eine Biographie seiner Jugend*, F.a.M.1979
- Chevalier, J. og Gheerbrant, A., *Dictionary of Symbols*, London 1996
- Daive, Jean, *La condition d'infini 5. Sous la coupole*, Pol, Paris 1986
- Danto, Arthur, *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, N.Y.1986.
- Derrida, Jacques, *La dissémination*, Éditions du Seuil, Paris, 1972
- Derrida, Jacques, *D'un ton apocalyptique adopté naguère en philosophie*, Éditions Galilée, Paris 1983
- Derrida, Jacques, *Comment ne pas parler - Dénégations*, Paris 1987.
- Derrida, Jacques, *Shibboleth. For Paul Celan*, i Fioretos (ed.) *Wordtraces. Readings of Paul Celan*, Johns Hopkins, Baltimore 1994, s. 3-74
- Derrida, Jacques, *Sovereignities in Question*, N.Y.2005
- Dickinson, Emily, *The Complete Poems of Emily Dickinson*, (ed. Thomas H. Johnson), N.Y, Boston, 1961
- Düttmann, Alexander García : *Kunstende. Drei ästhetische Studien*, F.a.M. 2000.
- Eide, Tormod, *Retorisk leksikon*, Oslo 1990
- Felman, Shoshana og Laub, Dori: *Testimony. Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, London 1992
- Felstiner, John, *Paul Celan. Poet, Survivor, Jew*, New Haven, London 1995
- Fioretos, Aris (ed.), *Wordtraces. Readings of Paul Celan*, Baltimore 1994
- Fontanier, Pierre, *Les figures du Discours*, Paris 1977
- Freud, Sigmund, "Das Unheimliche", *Gesammelte Werke 12*, F.a.M.1999
- Friedrich, Hugo: *Die Struktur der modernen Lyrik. Von der Mitte des neunzehnten bis zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts*, Hamburg 1956
- Fynsk, Christopher, "The Realities at Stake in a Poem", i Fioretos (ed.) *Word Traces. Readings of Paul Celan*, Baltimore and London 1994, s.159-184
- Gadamer, Hans-Georg, *Wer bin Ich und wer bist Du?*, F.a.M.1973, 118
- Gadamer, Hans-Georg: *Gesammelte Werke. Ästhetik und Poetik I*, Tübingen 1993
- Gellhaus, A. (Hrsg.), *Fremde Nähe. Celan als Übersetzer Marbach am Neckar*, 1997
- Georges, Karl-Ernst: *Ausführliches Lateinisch-Deutsches Hanswörterbuch*, Zweiter Band, Darmstadt 2003
- Gebauer, Gunter/Christoph Wulff, *Mimesis. Kultur - Kunst - Gesellschaft*, Hamburg 1992
- Geulen, Eva: *Das Ende der Kunst. Lesarten eines Gerüchts nach Hegel*, F.a.M. 2002.
- Grimm *Deutsches Wörterbuch. Der digitale Grimm*, Zweitausendeins, F.a.M. 2004
- Hamacher, Werner, *Pleroma - zu Genesis und Struktur einer dialektischen Hermeneutik bei Hegel*, F.a.M.1978.
- Hamacher, Werner, "(Das Ende der Kunst mit der Maske)", i K.H.Bohrer (Hrsg.), *Sprachen der Ironie, Sprachen des Ernstes*, F.a.M.2000, 121-159
- Hamacher, Werner, „Bogengebete“, i Nägele, Rainer / Haas, Norbert (Hrsg.): *Aufmerksamkeit. Liechtensteiner Exkurse III*, Eggingen 1998, s. 11-45.
- Hamacher, Werner, "Die Sekunde der Inversion. bewegungen einer Figur durch Celans Gedichte", i d.s. *Entferntes Verstehen*, F.a.M.1998, s. 324-369

- Hamacher, Werner: "Häm. Ein Gedicht Celans mit Motiven Benjamins", i J.Mattern/ G.Motzkin/ S.Sandbank (Hrsg.) *Jüdisches Denken in einer Welt ohne Gott - Festschrift für Stéphane Mosès*, Berlin 2000, s.173-197.
- Hamon, Philippe, "Clausules", *Poetiques*, 24, 1975, 495-525
- Hansen-Löwe, Aage A."Diskursapokalypsen: Endtexte und Textenden" i K.Stierle/ R.Warning (Hrsg.) *Das Ende. Figuren einer Denkform*, München 1996, s.183-251
- Hart-Nibbrig, Christiaan L, *Ästhetik des Todes*, F.a.M.1995
- Hart-Nibbrig, Christiaan L., *Rhetorik des Schweigens*, F.a.M. 1981
- Hegel, G.W.F. *Vorlesungen über die Ästhetik I-3* (Hrsg. E.Moldenhauer, K.M. Michel), F.a.M. 1986
- Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, Fa.M. 1986
- Hegel, *Grundlinien der Philosophie des Rechts*, Fa.M.1986
- Hegel, *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*, F.a.M. 1986
- Hegel, *Wissenschaft der Logik I*, F.a.M.1986
- Herrnstein-Smith, Barbara, *Poetic Closure. A Study of How Poems End*, Chicago 1968
- Huppert, Hugo: "'Spirituell'. Ein Gespräch mit Paul Celan", i Menninghaus/Hamacher (Hrsg.) *Paul Celan* F.a.M.1988, 319-325
- Heidegger, Martin: *Holzwege*, Fa.M.1957
- Heidegger, Martin, "Das Ende der Philosophie und die Aufgabe des Denkens" (1966) i *Zur Sache des Denkens*, F.a.M.1969 (2000)
- Heidegger, Martin, *Wegmarken*, F.a.M. 1976
- Heidegger, Martin, *Unterwegs zur Sprache*, Stuttgart 1959
- Heidegger, Martin, *Vorträge und Aufsätze*, Stuttgart 1954
- Heller, Erich, „Die Reise der Kunst ins Innere: Eine Prognose Hegels und ihre Erfüllung“, i (Hrsg.U.Fülleborn et alia) *Rilkes Duineser Elegien. Band 2*, F.a.M, 1982
- Henrich, Dieter, „Zerfall und Zukunft. Hegels Theoreme über das Ende der Kunst“, i *Fixpunkte*, F.a.M.2003, 65-125.
- Hocke, Gustav René, *Manierismus in der Literatur. Sprach-Alchimie und esoterische Kombinationskunst*, Hamburg 1959
- Hölderlin, Friedrich, *Sämtliche Werke und Briefe, Band 1*, (Hrsg. M.Knaupp), Hanser, München 1992
- Hollander, John, *The Figure of Echo. A Mode of Allusion in Milton and After*, University of California Press, Berkeley 1981
- Idel, Mosche: "Schwarzes Feuer auf weißem Feuer'. Text und Lektüre in der jüdischen Tradition", i A.Assmann (Hrsg.) *Texte und Lektüren. Perspektiven der Literaturwissenschaft*, F.a.M.1996
- Janss, Christian / Refsum, Christian, *Lyrikkens liv. Innføring i diktlesning*, Oslo 2003
- Jonas, Hans, *The Gnostic Religion. The Message of the Alien God and the Beginnings of Christianity* (1958), Boston 1991
- Kant, Immanuel, *Das Ende aller Dinge*, i *Werke VI* (Weischedel, Hrsg.), Darmstadt 1964, 175-195
- Kermode, Frank, *The Sense of an Ending*, Oxford, 1966
- Klose, Barbara: "'Souvenirs entomologiques' - Celans Begegnung mit Jean-Henri Fabre", i C.Shoham, B.Witte (Hrsg.) *Datum und Zitat bei Paul Celan*, Bern 1987, s. 122-156.
- Klotz, Volker, *Geschlossene und offene Form im Drama*, München 1975
- Kluge, Friedrich : *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, Berlin 1963
- Lacoue-Labarthe, Philippe, *La poésie comme expérience*, Bourgois, Paris 1986
- Lacoue-Labarthe, Philippe: "Poetry's Courage", i B.Hanssen/ A.Benjamin (ed.) *Walter Benjamin and Romanticism*, London 2002, s.163-179.
- Lermen, Birgit, "Paul Celans Gedicht *Augenblicke* - eine poetologische Selbstreflexion", i H.Speier (Hrsg.) *Interpretationen. Gedichte von Paul Celan* Stuttgart, 2002, 148-161,
- Lévinas, Emmanuel *Noms propres*, Paris 1976

- Lorenz, Otto, *Schweigen in der Dichtung. Hölderlin - Rilke - Celan. Studien zur Poetik deiktisch-elliptischer Schreibweisen*, Göttingen 1989
- Lukács, Georg: *Goethe und seine Zeit*, Berlin 1953
- Mallarmé, Stéphane, *Correspondance*, éd. Y. Bonnefoy, Gallimard, Paris 1995
- Man, Paul de: "Literary History and Literary Modernity", i *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, Minneapolis; University of Minnesota Press 1983, s.142-165
- Marquard, Odo, "Finalisierung und Mortalität", i K.Stierle, R.Warning (Hrsg.): *Das Ende. Figuren einer Denkform*, München 1996, 467-476
- Meinecke, Dietlind, "Einleitung" i Meinecke (Hrsg.) *Über Paul Celan*, F.a.M.1970
- Meister Eckehart, *Deutsche Predigten und Traktate*, Hrsg. und übers. Josef Quint, München 1963
- Menninghaus, Winfried, *Paul Celan. Magie der Form*, F.a.M 1980
- Menninghaus, Winfried, *Walter Benjamins Theorie der Sprachmagie*, F.a.M.1980
- Menninghaus, Winfried, "Zum Problem des Zitats bei Celan und in der Celan-Philologie" i W.Hamacher/ W.Menninghaus (Hrsg.), *Paul Celan*, F.a.M.1988, s.170-191
- Meyer, Herman, *Das Zitat in der Erzählkunst. Zur Geschichte und Poetik des europäischen Romans*, Stuttgart 1967
- Miller, J.Hillis, "The Problematic of Ending in Narrative", i *Nineteenth-Century Fiction*, Vol.33, no.1. 1978, s.3-7
- Meuthen, Erich: *Bogengebete. Sprachreflexion und zyklische Komposition in der Lyrik der "Moderne"*, diss., F.a.M.1983
- Mosès, Stéphane, "Patterns of Negativity in Paul Celan's "The Trumpet Place"" ["Die Posaunenstelle"], i Budick/Iser (ed.), *Languages of the Unsayable. The Play of Negativity in Literature and Literary Theory*, N.Y.1987, s. 209-225.
- Mosès, Stéphane: "Else Lasker Schüler, Rose Ausländer, Paul Celan: Drei Jerusalem Gedichte", *Etudes germaniques* 58, 2003, ss. 197-209.
- Mosès, Stéphane: *Système et Révélation. La philosophie de Franz Rosenzweig*, Seuil 1982
- Nancy, Jean-Luc, *Les muses*, Éditions Galilée, Paris, 1994
- Neumann, Gerhard "Die absolute Metapher. Ein Abgrenzungsversuch am Beispiel Stéphane Mallarmés und Paul Celans", *Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft*, 3.Band, München 1970, s.188-225.
- Neumann, Peter Horst: "Ich-Gestalt und Dichtungsbegriff bei Paul Celan", i *Etudes Germaniques (Hommage à Paul Celan)* 25 (1970), s.299-310
- Neumann, Peter Horst, *Zur Lyrik Paul Celans. Eine Einführung* (1968), Göttingen 1990
- Nielsen, Ingrid, "Mir wuchs Zinn in die Hand". *Studier av Paul Celans poetiske manøvre.*, Universitetet i Bergen 2003.
- Nietzsche, Friedrich, *Werke in drei Bänden* (hrsg. K.Schlechta), München 1955
- Novalis, *Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs*. 3 Bände, P.Kluckhohn und R.Samuel (Hrsg.), 2.Aufl., Stuttgart 1960 ff
- Olschner, Leonard, „Poetic Mutations of Silence: At the Nexus of Paul Celan“ i Fioretos (ed.), *Wordtraces. Readings of Paul Celan*, Baltimore, 1994, 369-387
- Paulhan, Jean, *Les fleurs du Tarbes ou La terreur dans les Lettres*, Gallimard Paris (1941),1990
- Perels, Christoph, „Das Gedicht in Exil“, Meinecke (Hrsg.) *Über Paul Celan*, F.a.M.1970, 210-214
- Perels, Christoph, "Erhellende Metathesen. Zu einer poetischen Verfahrensweise Paul Celans", i Menninghaus / Hamacher (Hrsg.) *Paul Celan*, F.a.M.1988, s.127-138.
- Platon, *Phaidros, Werke in acht Bänden* (Hrsg. Eigler), Darmstadt 1981
- Pöggeler, Otto, "Ach, die Kunst!", i Meinecke (Hrsg.) *Über Paul Celan*, F.a.M.1970
- Reinton, Ragnhild, "Skriften: tankens frukt eller tankens grav? Om skrift og lesning hos Walter Benjamin" i *Norsk Litteraturvitenskapelig Tidsskrift I*, 1998
- Reschika, Richard, *Poesie und Apokalypse: Paul Celans "Jerusalem-Gedichte aus dem Nachlassband "Zeitgehöft"*, Univ.Diss. Freiburg (Breisgau) 1991.

- Rosenzweig, Franz, *Der Stern der Erlösung* (1921) F.a.M. 1988
- Safranski, Rüdiger, *Ein Meister aus Deutschland. Heidegger und seine Zeit*, F.a.M.2001
- Schestag, Thomas: "Ikten", i T.Prammer (Hrsg.) *Mouvante Limite/Gehende Grenzen Zwischen den Zeilen. Eine Zeitschrift für Gedichte und ihre Poetik. Nr.23*, Urs Engeler Wien, 2003, s. 205-235
- Schestag, Thomas: *Mantisrelikte*, Basel 1999
- Schestag, Thomas, *buk. Zu Fragen der Topographie in der Dichtung Paul Celans*, München 1994
- Schmueli, Ilana, *Sag, dass Jerusalem ist*, Eggingen 2000
- Scholem, Gerschom "Zum Verständnis der messianschen Idee im Judentum", i *Über einige Grundbegriffe des Judentums*, F.a.M.1970
- Scholem, Gerschom, *Zur Kabbala und ihrer Symbolik* (1960), F.a.M. 1973
- Schulz, Georg-Michael, *Negativität in der Dichtung Paul Celans*, Tübingen 1977
- Schulze, Joachim, *Celan und die Mystiker. Motivtypologische und quellenkundliche Kommentare*, Bonn 1976
- Schöne, Albrecht: *Dichtung als verborgene Theologie. Versuch einer Exegese von Paul Celans 'Einem, der vor der Tür stand*, Göttingen 2000.
- Schwarz, Peter Paul, *Totengedächtnis und dialogische Polarität in der Lyrik Paul Celans*, vedlegg til tidsskriftet *Wirkendes Wort* 18, Düsseldorf 1966
- Seng, Joachim: "Von der Musikalität einer "graueren" Sprache". Zu Celans Auseinandersetzung mit Adorno", i C. Wiedemann (Hrsg.) *Germanisch-romanische Monatsschrift* 45, 1995, 419-430.
- Steiner, George: *Grammars of Creation*, London 2002
- Strand, Anders Kristian: "Bobrowski und der Orphismus. Überlegungen zur Lyrik Johannes Bobrowskis" i Skare, R./Hoppe, R. B. (ed.) *Wendezeichen? Neue Sichtweisen auf die Literatur der DDR*, Amsterdam-Atlanta, 1999, s. 151-170.
- Strand, Anders Kristian: „Lebst du?“ *Studien zur Lektüre von Übersetzungen anhand ausgewählter Texte aus dem Übersetzungswerk Stefan Georges, Rainer Maria Rilkes und Paul Celans*, [ufullført og upublisert doktoravhandling, UiB]
- Szondi, Peter, *Schriften II*, F.a.M. 1978
- Szondi, Peter, *Hölderlin-Studien. Mit einem Traktat über philologische Erkenntnis*, F.a.M.1967
- Taubes, Jacob, "Martin Buber und die Geschichtsphilosophie", i d.s.: *Vom Kult zur Kultur*, München 1996, s.50-68.
- Tveito, Finn, "Samuel Becketts litterære apofase", i *Norsk Litteratur-Vitenskapelig Tidsskrift* 1/98
- Tsvetayeva, Marina: *Selected Poems*, Harmondsworth 1974
- Ullrich, Wolfgang, *Was war Kunst*, F.a.M.2005
- Valeur, Peter Svare, "Alexander Garcia Düttmanns *Kunstende* og Eva Geulens *Das Ende der Kunst*" i *Norsk Litteratur-vitenskapelig Tidsskrift*, Årgang 8, Nr.1, 2005, s. 89-95.
- Valeur, Peter Svare, "Wiedergefunden", Notiser til en oversettelse av Rimbauds dikt "Elle est retrouvée" av Paul Celan", i *Bøygen*, 1,2007, 75-81
- Wallenstein, Sven-Olov, *Bildstrider. Föreläsningar om estetisk teori*, Stockholm 1991
- Wallenstein, Sven-Olov, *Den sista bilden*, Stockholm (uten utgivelsesår)
- Wilpert, Gero von, *Sachwörterbuch der Literatur*, Stuttgart 1989
- Zukofsky, Louis: *Complete Short Poetry*, Baltimore 1991, s.65-73
- Aadland, Erling, "Forundring. Trofasthet." *Poetisk tenkning i Rolf Jacobsens lyrikk*, Oslo 1996.

APPENDIKS

Jean-Henri Fabre: *Souvenirs entomologiques, Tome V*, Paris 1946.

“La Mante”:

Encore une bête du Midi, d'intérêt au moins égal à celui de la Cigale, mais de célébrité bien moindre, parce qu'elle ne fait point de bruit. Si le Ciel l'eût gratifiée de cymbales, première condition de la popularité, elle éclipserait le renom de la célèbre chanteuse, tant sont étrange et sa forme et ses moeurs. On l'appelle ici lou Prégo-Dieu, la bête qui prie Dieu. Son nom officiel est Mante religieuse (*Mantis religiosa* Lin.)

Le langage de la science et le naïf vocabulaire du paysan sont ici d'accord et font de la bizarre créature une pythonisse rendant ses oracles, une ascète en extase mystique. La comparaison date de loin. Déjà les Grecs appelaient l'insecte mantis, le devin, le prophète. L'homme des champs n'est pas difficile en fait d'analogies: il supplée richement aux vagues données des apparences. Il a vu sur les herbages brûlés par le soleil un insecte de belle prestance à demi redressé majestueusement. Il a remarqué ses amples et fines ailes vertes, traînant à la façon des nonnes de longs voiles de lin; il a vu ses pattes antérieures, des bras pour ainsi dire, levées vers le ciel en posture d'invocation. Il n'en fallait pas davantage; l'imagination populaire a fait le reste; et voilà, depuis les temps antiques les broussailles peuplées de devineresses en exercice d'oracles, de religieuses en oraison.

O bonne gens aux naïvetés enfantines, quelle erreur était la vôtre! Ces airs patenôtriers cachent des moeurs atroces; ces bras suppliants sort d'horribles machines de brigandages; ils n'égrènent pas des chapelets, ils exterminent qui passe à leur portée. Par une exception qu'on serait loin de soupçonner dans la série herbivore des Orthoptères, la Mante se nourrit exclusivement de proie vivante. Elle est le tigre des paisibles populations entomologiques, l'ogre en embuscade qui prélève tribut de chair fraîche. Supposons-lui vigueur suffisante, et ses appétits carnassiers, ses traquenards d'horrible perfection en feraient la terreur des campagnes.

Son instrument de mort à part, la Mante n'a rien qui inspire appréhension. Elle ne manque même pas de gracieuseté, avec sa taille svelte, son élégant corsage, sa coloration d'un vert tendre, ses longues ailes de gaze. Pas de mandibules féroces, ouvertes en cisaille, au contraire un fin museau pointu qui semble fait pour becqueter. A la faveur d'un cou flexible, bien dégagé du thorax, la tête peut pivoter, se tourner de droite et de gauche, se pencher, se redresser. Seule parmi les insectes, la Mante dirige son regard; elle inspecte, elle examine; elle a presque une physionomie.

[...]

Sitert etter Thomas Schestags "Ikten", i *Zwischen den Zeilen* 23, Urs Engeler, Basel 2004, s. 210. Det dreier seg om Celans egen avskrift av Fabres *Souvenirs entomologiques, Tome V*, "La Mante. La Chasse", som han brukte i undervisningssammenheng på École Normale Supérieure.

Marina Tsvetayevna: *Poema Konca*, "Poem of the End" nr. 12:

Dense as a horse mane is:
rain in our eyes. And hills.
We have passed the suburb.
Now we are out of town,

which is there but not for us.
Stepmother not mother.
Nowhere is lying ahead.
And here is where we fall.

A field with. A fence and.

Brother and sister. Standing.
Life is only a suburb:
so you must build elsewhere.

Ugh, what a lost cause
it is, ladies and gentlemen,
for the whole world is suburb:
Where are the real towns?

Rain rips at us madly.
We stand and break with each other.
In three months, these must be
the first moments of sharing.

Is it true, God, that you even
tried to borrow from Job?
Well, it didn't come off.
Still. We are. Outside town.

Beyond it! Understand? Outside!
That means we've passed the walls.
Life is a place where it's forbidden
to live. Like the Hebrew quarter.

And isn't it more worthe to
become an eternal Jew?
Anyone not a reptile
suffers the same pogrom.

Life ist for converts only
Judases of all faiths.
Let's go to leprous islands
or hell anywhere only not

life which puts up with traitors, with
those who are sheep to butchers!
This paper which gives me the
right to live - I stamp. With my feet.

Stamp! for the shield of David.
Vengeance! for heaps of bodies
and they say after all (delicious) the
Jews didn't want to live!

Ghetto for the chosen. Beyond this
ditch. No mercy!
In this most Christian of worlds
all poets are Jews.

Marina Tsvetayeva, *Selected Poems*, Trans. by Elaine Feinstein, London 1974,
s.121f

Franz Rosenzweig, *Der Stern der Erlösung* (1921), nr.404

Die Erlösung erlöst Gott, indem sie ihn von seinem offenbarten Namen löst. Im Namen und seiner

Offenbarung vollendet sich die in der Schöpfung angehobene Niederkunft der Offenbarung. "Im Namen" geschieht fortan alles was geschieht. Heiligung wie Entweihung des Namens - es gibt keine Tat seit der Offenbarung, die nicht eins oder das andre wirkte; der Gang der Erlösung in der Welt geschieht im Namen und um des Namens willen. Aber das Ende ist namenlos, über allen Namen. Die Heiligung des Namens geschieht selber, auf daß der Name einmal verstummen möge. Jenseits des Worts - und was ist der Name andres als das ganz gesammelte Wort - jenseits des Worts leuchtet das Schweigen. Wo dem einen Namen keine andern Namen mehr sich entgegenwerfen, wo der eine Name all-ein ist und alles Geschaffne ihn und nur ihn kennt und bekennt, da ist die Tat der Heiligung zur Ruhe gekommen. Denn Heiligkeit gilt nur, solange es noch Unheiliges gibt. Wo alles heilig ist, da ist Heiliges selbst nicht mehr heilig, da ist es einfach da. Solch einfaches Dasein des Höchsten, solch ungekränkte allherrschende und alleinherrschende Wirklichkeit jenseits aller Not und Wonne der Verwirklichung, das ist die Wahrheit. Wahrheit wird nicht, wie die Meister der Schule meinten, am Irrtum erkannt; Wahrheit bezeugt sich selber, sie ist eins mit allem Wirklichen, sie scheidet nicht in ihm. / Und solche Wahrheit ist die, welche als gottes Siegel kündigt, daß er Einer ist [...]

Der Stern der Erlösung, F.a.M. 1988, 426f