

Moterbringens kunst

Latin-Amerikas barokke tradisjoner

Hans Jacob Ohldieck
Institutt for språk og litteratur - Universitetet i Sørøst-Norge

Accepted version of article in
***Agora : Journal for metafysisk spekulasjon*(3-4), 109-133.**
Publisher's version:
DOI: https://www.idunn.no/agora/2019/03-04/moterbringens_kunst

© Universitetsforlaget 2019

Havanna, 18. januar 1957: Den cubanske forfatteren José Lezama Lima holder et foredrag som under tittelen «La curiosidad barroca», den barokke nysgjerrigheten, skal bli sentral i

forståelsen av den latinamerikanske barokkens egenart, for som Lezama sier: «den første amerikaneren som trer frem som herre over sine rikdommer, er vår *Señor Barroco*».¹ Den barokke *gentleman* er den som begynner å «veve stier gjennom omgivelsene»,² som skaper seg «en egen skjebne»,³ og alt dette gjør han idet tumultene etter europeernes erobringer har lagt seg, når el Señor Barroco «rister av seg sandkornene fremfor et oppslukende speil».⁴ Derfor er barokken også *el arte de la contraconquista*, «moterobringens kunst»,⁵ fortsetter han, med en omskrivning av Werner Weisbachs berømte tese om barokken som «motreformasjonens kunst» fra *Der Barock als Kunst der Gegenreformation* (1921). Gjennom barokkens buktninger tok latinamerikaneren form som eget subjekt, foldet ut gjennom kontinentets flettverk av europeisk, afrikansk og «indiansk» kultur. Slik hevder Lezama at barokken også må forstås som Latin-Amerikas ontologiske fundament, og som kilde for en særegen latinamerikansk modernitet som utvikler seg under synkretismens tegn. Dette er en linje som senere forfølges av barokkforskere som Irlemar Chiampi, Octavio Paz og Roberto González Echevarría.⁶

Jeg skal i denne artikkelen ta for meg forestillingen om den latinamerikanske barokken som «moterobringens kunst», og fra barokken som historisk epoke skal vi bevege oss via avantgardebevegelsenes tilbakevending til barokk poetikk på 1920-tallet, og videre til utviklingen av poststrukturalistiske former for nybarokk tenkning på 1970-tallet, der Severo Sarduys teorier vil stå i sentrum. I forlengelsen av dette vil jeg også analysere noen sentrale scener fra Lezama Limas *Paradiso* (1966) og Sarduys *Maitreya* (1978)⁷ – to av de viktigste nybarokke romanene i Latin-Amerika – for å diskutere sentrale sider ved nybarokkens status og relevans i dag. Før jeg løfter frem det latinamerikanske skråblikket, skal jeg imidlertid begynne med det europeiske *aftenlandet*, ved å se nærmere på den spanske barokken.

Den spanske barokken

Ifølge den spanske historikeren Fernando de la Flor var Spania underlagt en *era melancólica* på 1600-tallet, en melankolsk tidsepoke. Han beskriver hvordan «alt i denne epoken var del

¹ José Lezama Lima, «La curiosidad barroca», i *La expresión americana*. Mexico: Fondo de Cultura Económica 1993, 91. Min oversettelse, i likhet med alle sitater i artikkelen som ikke viser til en norsk utgivelse.

² Ibid.

³ Ibid.

⁴ Ibid., 92.

⁵ Ibid., 91.

⁶ Se for eksempel Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe* (1982), Roberto González Echevarría, *Celestina's Brood – Continuities of the Baroque in Spanish and Latin American Literature* (1993) og Irlemar Chiampi, *Barroco y modernidad* (1994).

⁷ *Paradiso* er oversatt til norsk av Kjell Risvik, og kom ut på Pax forlag i 2002. *Maitreya* er ikke oversatt til norsk, men finnes i engelsk versjon, oversatt av Suzanne Jill Levine (Ediciones del Norte, 1987).

av et overordnet 'melankolsk øyeblikk' som bunnet i et virkelig eller innbilt tap av mening, og som satte dype spor i hele det sosiale feltet». ⁸ Melankolien bunnet i en radikal erfaring av forfallets ubønnhørlige lov, *Aeternum sub sole nihil*, «ingenting under solen varer evig», og slik vendte man ryggen til fremtiden og til løftet om at den messianske tilbakekomsten skulle bryte opp forfallets og ødeleggelsens sirkulære bevegelse.

Den melankolske etos hadde sammenheng med naturvitenskapelige oppdagelser, og blant andre Umberto Eco har satt den metafysiske krisen i forbindelse med Copernicus' teorier og overgangen fra et geosentrisk til et heliosentrisk verdensbilde. Menneskets livsverden rystes, og i denne sammenhengen finner Eco «en slående analogi» mellom kunsten og vitenskapen, for desentraliseringen av menneskets posisjon i universet reflekteres i en tilsvarende desentralisering på kunstens og litteraturens felt, «vitenskapens allierte metafysiske konstruksjoner». ⁹ Forbindelsen mellom vitenskapen og kunsten utforskes videre av den cubanske forfatteren Severo Sarduy, som i referanseverket *Barroco* (1974) undersøker sammenhengen mellom barokkens estetikk og Keplers teori om at planeten Mars sin bane rundt solen ikke er sirkulær, men elliptisk. Ifølge Sarduy, bidrar Keplers teori til et epistemisk brudd:

Mesterfiguren er ikke lenger sirkelen, med ett enkelt faderlig sentrum som stråler og lyser opp, men ellipsen, som stiller et nytt midtpunkt opp mot det synlige sentrum, et midtpunkt som er like aktivt og virkelig, men som er stengt av, dødt, et nattlig og blindt sentrum på baksiden av det solfylte og skapende *yang*: fraværende. ¹⁰

Det lyse sentrum suppleres nå av en mørk motsats, og renessansens optimistiske tro på klarhet og fornuft må dele lerret med den fortrenge skyggesiden som barokken løfter frem. På emblematiske vis splittes også litteraturhistoriens første roman, Miguel de Cervantes' *Don Quijote*, for mens renessansens evige dagslys setter sitt preg på del 1 (1605), dominerer den barokke natten i del 2 (1615). Ifølge Michel Foucault rammer *Don Quijote* på denne måten inn samtidens *mundus senescit*, ved at tittelfiguren vandrer ut i en verden hvor konturenes klarhet er svekket, og hvor tegnene har tapt sin forhenværende epistemiske beskyttelse:

⁸ Fernando de la Flor, «On the Notion of a Melancholic Baroque», i Nicholas Spadaccini og Luis Martín-Estudillo (red.), *Hispanic Baroques. Reading Cultures in Context*. Nashville, Tennessee: Vanderbilt University Press 2005, 16.

⁹ Umberto Eco, *The Open Work*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press 1989, 14.

¹⁰ Severo Sarduy, *Barroco*. Paris: Éditions du Seuil 1975, 88–89.

Don Quijote tegner renessanseverdenens negativ; skriften har sluttet å være verdens prosa, likhetene og tegnene har avviklet sin gamle samforstand; det likeartede bedrar og slår over i visjoner og delirier, mens tingene stadig forblir i sin ironiske identitet: De er ikke lenger annet enn det de er; ordene vandrer av sted på egen hånd, uten innhold, uten den likhet som skulle fylle dem. [...] Skriften og tingene ligner ikke lenger på hverandre. Mellom disse to flakker Don Quijote omkring på sine eventyr.¹¹

Det har funnet sted en splittelse mellom ordene og tingene; den klassiske tidsalders representasjons- og korrespondanseregime er erstattet av en verden hvor mennesket står igjen med bildenes overflate, bilder som har mistet sin trygge referanse. Fremmedgjøringen ledsages av *desengaño*, som blir et sentralt begrep i det barokke Spania. Den norske oversettelsen, *desillusjon*, griper bare én dimensjon ved betegnelsen, for det vesentligste er ikke den resignasjonen som oversettelsen løfter frem. Det spanske begrepet bærer i seg en frigjørende avsløring av at den metafysiske sannheten er et uoppnåelig ideal, og dermed skimtes også menneskets reelle og tragiske grunnforhold. Innsikten formidles estetisk gjennom *vanitas*-motivene, som minner oss om vår dødelighet, og *chiaroscuro*-maleriet, der et endeløst mørke lar seg ane bak skyggenes spill. Gud er ikke død (ennå), men livets skinnverden løftes frem som det eneste vi har tilgang til gjennom våre sanser, og dermed fremstår livet som en drøm – som i Calderóns *La vida es sueño* (Livet er en drøm) – eller et verdensteater, *theatrum mundi*, som i Lope de Vegas *Con su pan se lo coma* (La ham spise det med brødet sitt).

Barokkens epistemiske brudd er åpenbart angstbetont, men samtidig får skinnverdenen en verdighet den ikke hadde tidligere, og den spanske historikeren José Antonio Maravall vektlegger i denne sammenhengen kraften i den barokke tenkeren Baltasar Gracián omskriving av Platons hulelignelse. Hos Platon er som kjent mennesket innestengt i en hule hvor det er tvunget til å omgi seg med fenomener eller skygger som man betrakter som den empiriske verdens virkelighet. Når mennesket kommer ut av hulen, erfarer det imidlertid at det man tidligere hadde betraktet som virkelig, bare er gjenskinn av den *egentlige* virkeligheten, nemlig ideenes verden. Hos Gracián er lignelsen annerledes. Det er nemlig ikke slik at mennesket som løsriver seg fra hulens ensomhet, kan tre ut i en verden hvor sannhetens lys åpenbarer seg, for vi har bare tilgang til skinnverdenen, og lyset som velter mot oss, kan

¹¹ Michel Foucault, *Tingenes orden. En arkeologisk undersøkelse av vitenskapene om mennesket*. Oslo: Spartacus 2006, 79.

meget vel springe ut av «la fuente de engaños»¹² – bedragets kilde. Graciáns konklusjon: Dersom mennesket skal få innsikt, kan det ikke passivt ta imot sannhetens lys, men må aktivt folde kunnskapen ut gjennom egenskaper som *agudeza* og *ingenio*, skarphet og vidd, egenskaper som også kjennetegner Don Quijote, den skarpsindige (*ingenioso*) lavadelsmannen fra La Mancha.

Når Werner Weisbach omtaler barokken som «motreformasjonens kunst», er 1600-tallets åndelige krise utvidet med en politisk dimensjon. Betegnelsen viser til hvordan barokk estetikk lot seg anvende didaktisk og propagandistisk i det katolske Europas kamp mot Reformasjonen, og i Spanias tilfelle gikk denne strategien hånd i hånd med det regjerende Habsburg-dynastiets forsøk på å beseire Reformasjonen militært gjennom den såkalte åttiårskrigen (1568–1648) mot Nederlandene (Nederland, Belgia og Luxembourg). Selv om krigen fra nederlandsk hold var en kamp for uavhengighet, var det også en religionskrig, og konflikten hadde eskalert helt siden 1556, da nederlandske kalvinister smadret katolske statuer og plyndret katolske templer. Etter hvert fikk kalvinistene støtte fra England, og slik utviklet det seg en storkrig med vidtrekkende konsekvenser for Spania. På samme tid økte pirataktiviteten i Karibia, slik at gull- og sølv-leveransene i stadig mindre grad nådde frem til spanskekysten. Krisen var total, og den spanske armadaens nederlag i 1588 skulle for ettertiden bli stående som emblem for et Spania i forfall. Da fredstraktaten til slutt ble undertegnet i Westfalen i 1648, og stormaktene delte Europa mellom seg, var det med Spania i en svekket og marginalisert rolle.

Maravall tar opp tråden fra Weisbach, og hevder at den spanske barokkens kunst og litteratur var underlagt en form for «dirigismo», et begrep som viser til hvordan kulturen styres i en gitt ideologisk retning, basert på et mål om å gjenopprette harmoni innenfor den etablerte politiske orden. Man får dermed en sentralisert politikk knyttet til den spanske kronen, der man søkte å opprettholde den ideologiske myten om et velstrukturert samfunn i en tid preget av uro og krise. Gjennom et ekspressivt mangfold av estetiske teknikker, foldet man det potensielt subversive publikummet inn under statlig kontroll gjennom å tydeliggjøre forbindelsen mellom kongen og Gud. De klareste eksemplene finner man i den religiøse malerkunsten, som var underlagt det Maravall kaller «det ufullstendiges trope»,¹³ en samlebetegnelse for ulike teknikker som får sitt fremste uttrykk i *trompe l'oeil*-effekten: I kirketaket skapes en illusorisk dybde, en forestilling om at sannheten finnes rett utenfor

¹² Baltasar Gracián, *Criticón*. Madrid: Cátedra 1984, 155 (1.7).

¹³ José Antonio Maravall, *Culture of the Baroque. Analysis of a Historical Structure*. Manchester: Manchester University Press 1986, 212.

synsfeltet, i det hinsidige, som motsetning til falskspillet i det dennesidige. Slik forføres folket av løftet om evig liv – på betingelse av at det følger de mektiges spilleregler.¹⁴

Barokken som moterobringens kunst

Når Lezama Lima omtaler den latinamerikanske barokken – *el Barroco de Indias* – som moterobringens kunst, approprierer og omformer han altså Weisbachs tese om den europeiske barokken som motreformasjonens kunst. Et viktig premiss for omskrivningen var at Latin-Amerikas fysiske avstand til hundreårskrigen og kampen mot reformasjonen var for stor til at den latinamerikanske barokken kunne gi mening først og fremst som motreformasjonens kunst. Det propagandistiske elementet var imidlertid vel så relevant i sin oversjøiske fremtoning, for den barokke epoken sammenfaller med konsolideringen av de spanske koloniene i Latin-Amerika. I sin første fase utviklet disse seg i områder hvor det allerede var sterke sivilisasjoner, som visekongedømmet Nueva España – dagens Mexico – der Hernán Cortés beseiret aztekerhøvdingen Moctezuma i 1521, og i visekongedømmet Peru, hvor Francisco Pizarro beseiret Inka-høvdingen Atahualpa i 1533. I løpet av 1600-tallet fikk man kirker med didaktiske billedserier som i kombinasjon med røkelse og mektige ornamenter skulle overvelde urbefolkningens sanseapparat, og folde dem inn i den kristne tro.

Ifølge Lezama møter imidlertid spanjolenes oversjøiske *dirigismo* og erobring av Amerikas symbolske rom også motstand langs barokke linjer. Når Lezama for eksempel skriver at «vår señor Barroco vil føle seg hjemme» i la Capilla del Rosario i den meksikanske byen Puebla»,¹⁵ er det på grunn av spenningen mellom den importerte katolisismen og den stedlige utformingen av kirkeornamentene, som innfødte og svarte slaver hadde ansvar for, sammen med de såkalte *criollos*, en term som refererer til Amerika-fødte etterkommere av spanjoler (til forskjell fra det vi vanligvis omtaler som *kreoler* på norsk). I flere meksikanske kirker har dekoren tydelige trekk fra landets urbefolkning, og på tilsvarende vis flettet den brasilianske mulatt-arkitekten Aleijadinho – sønn av en svart slave – afrikanske detaljer inn i koloniherrns hegemoniske konstruksjoner. For Lezama kulminerer *the New World Baroque* med quechua-skulptøren Kondori, som formet en inka-prinsesse av den ene søylen i inngangsportalen til San Lorenzo-kirken i Potosí, Bolivia, rikholdig omkranset av andre inka-

¹⁴ Irlemar Chiampi er en av flere barokkforskere som betrakter Maravalls fremstilling som reduktiv, og basert på en mangelfull lesning av Weisbach. At «alle kulturelle frembringelser [...] betraktes som støtte til den rådende autoritære orden», fremstår som lite troverdig (Chiampi, *Barroco y modernidad*. México: Fondo de cultura económica 2000, 24).

¹⁵ José Lezama Lima, «La curiosidad barroca», 93.

symboler. Slik blir den klassiske europeiske karyatiden deformert, og en særegen form for *indiátide* trer frem.

Kondoris arkitektur blir emblematiske for en opprørske strategi, og i forlengelsen av Lezamas essay har en rekke barokkforskere – deriblant Irlemar Chiampi, Monika Kaup, Gregg Lambert, César Salgado, William Egginton og Lois Parkinson Zamora – skrevet om den latinamerikanske barokken, og senere *nybarokken*, som en dekoloniserende «moterobringens kunst». Da er det altså ikke først og fremst *satiriske* opprørsstrategier det handler om, slike som avslører og latterliggjør korrupte koloniale strukturer gjennom en rebelsk form for *desengaño*, og som man finner hos barokke latinamerikanske forfattere som Felipe Guaman Poma de Ayala og Juan Rodríguez Freile. Det er snarere bruken av hybridiserende strategier, som på en og samme tid undergraver maktavernes kontroll og skaper rom for den undertrykte kulturens egen tegnproduksjon.

Den barokke hybridiseringsprosessen kan imidlertid også forstås innenfor rammene av en veletablert imperialistisk strategi, for som Mario Perniola påpeker, mente allerede romerne (i motsetning til jødene) at erobringens suksess baserte seg på en forutgående forføring og assimilasjon av fiendens guder.¹⁶ Lezama er klar over dette, og i motsetning til flere av (ny)barokkens fortolkere i dag, ser interessen hans for barokken ut til først og fremst å bunne i den produktive *spenningen* som er til stede i Kondoris *indiátide*, der inka-prinsessens tilstedeværelse «setter fyr»¹⁷ på hele inngangsportalen barokke sammenstilling. Beskrivelsen gir gjenklang i Lezamas paradigmatisk beskrivelse av den latinamerikanske barokken som kontrast til det europeiske motstykket:

Det kan være verd å nevne noen trekk ved den europeiske barokken – akkumulasjon uten spenning, asymmetri uten plutonisme – som kommer fra en betraktning av barokken som en forlengelse av gotikken, som i Worringers kategoriske dom: «Barokken er ikke noe annet enn en degenerert gotikk.» Tilnærmingen vår til den amerikanske barokken må være mer presis. For det første er det spenning i barokken; for det andre er det plutonisme, en opprinnelig ild som splitter og forener fragmentene; for det tredje er barokken vår ikke en dekadent, men en kulminerende stil [...].¹⁸

¹⁶ Mario Perniola, *Ritual Thinking. Sexuality, Death, World*. New York: Humanity Books 2001, 121.

¹⁷ José Lezama Lima, «La curiosidad barroca», 94.

¹⁸ *Ibid.*, 90.

Den latinamerikanske barokken er preget av overskudd og fylde, mens den europeiske barokken beskrives som *dekadent*, en dom som finner gjenklang i Friedrich Nietzsches *Menneskelig, altfor menneskelig* (1888): «[d]en barokke stilen oppstår nemlig alltid når en stor, klassisk kunst går under fordi kravene som stilles til den, nå er blitt for store» og «enhver vil måtte prise seg lykkelig over at en slik stil ikke har klart å gjøre ham ufølsom for en renere og større stil».¹⁹ Når Lezama derimot omtaler den latinamerikanske barokken som en kulminerende stil, er det i tilknytning til *plutonismen*, en referanse som er inspirert av den cubanske nasjonalpoeten og frigjøringshelten José Martí (1853–1895) metaforiske forestilling av at Latin-Amerikas *nye menneske* fødes gjennom kontinentets vulkanske ild.

Dersom vi skal forstå omfanget av den plutoniske referansen, må den imidlertid føres tilbake til sin mytologiske opprinnelse. Pluton var underverdenens hersker, og som sådan også sentral i Orfeus-myten, en myte vi finner i sentrum av Lezamas forfatterskap. Ifølge myten fikk Orfeus i hende en lyre som var laget av Hermes, og musikken hans fengslet alle som hørte den. Orfeus forelsket seg etter hvert i Evrydike, men etter kort tid døde hun av et slangebitt. Beskyttet av gudene fikk Orfeus reise til underverdenen for å oppsøke henne, og der sjarmerte han selveste Pluton/Hades og Proserpina med lyrespillet sitt. Slik fikk han også tillatelse til å hente Evrydike tilbake til de levendes verden, men på én betingelse: at han ikke snudde seg for å se på henne før de var tilbake i lyset. Hvis han gjorde det, ville han tape henne for alltid. Orfeus gikk med på dette, men siden han ikke hørte Evrydikes skritt bak seg under oppstigningen, begynte han etter hvert å lure på om gudene hadde bedradd ham. Rett før de nådde lyset, snudde han seg derfor mot Evrydike, som nå falt ugjenkallelig tilbake i skyggenes rike. Senere ble Orfeus' egen kropp revet i stykker av trakiske kvinner til kun hodet var tilbake, et hode som ble kastet i vannet og sang sørgende sanger mens det fløt nedover elven Hebrus til Middelhavet.

Orfeus-myten har gjennomgått ulike stadier, og noen versjoner er av ktonisk karakter, knyttet til Orfeus' tilgang til naturens rå, kaotiske, irrasjonelle krefter. På et tidspunkt fortrenses imidlertid Orfeus av Odyssevs, slik at underverdenen invaderes av «besøk, gjenkjennelser, forbipasserende skygger, mødre som gir råd om å vende tilbake til lyset».²⁰ Dette er den apollinske epoken, der fortidens skygger lar seg besøke, og selv om også denne er viktig for Lezama, stagnerer den og blir reproduserende dersom den ikke suppleres med den ktoniske orfismens innsikt. Denne ligger nemlig dypere, og gjør det mulig for Orfeus å

¹⁹ Friedrich Nietzsche, *Menneskelig, altfor menneskelig* (fragment 144). Oslo: Spartacus 2012, 366.

²⁰ *Ibid.*, 49.

trekke ut en ontologisk essens fra den radikale annetheten gjennom musikken, og slik muligjgjøres også det nye fellesskapet.

Den orfiske nedstigningen til underverdenen er for Lezama en av moterobringens viktigste koordinater. Dette skyldes til dels at tilbakevendingen til kulturens arketyper åpner for å tenke nytt om Amerikas posisjon i verdensaltet, noe som er i tråd med en dikterisk og apollinsk tendens til å gjøre Orfeus til samfunnsbygger. For Lezama er den apollinske versjonen imidlertid bare et stadium på veien mot det som fremstår som enda viktigere: å øse av Orfeus' innsikt som en mørk kilde hinsides kulturens imaginære signifikanter. Ved å utforske dette konturløse (ubevisste) dypet, kan et nytt bilde av Amerika – en ny *era imaginaria americana* – ta form, som et orfisk egg befruktet av kaos' vinder, slik Lezama formulerer det i «Introducción a los vasos órficos» (Introduksjon til de orfiske krukkene).²¹

El Señor Barroco har foretatt en reise i dypet, og han har steget opp til et nytt lys, der en særegen latinamerikansk væren kommer til syne. I tråd med dette identifiserer Lezama en sterk orfisk impuls i Latin-Amerika, blant annet i diktverket *El primero sueño*, «Den første drømmen», hvor den meksikanske nonnen og poeten Sor Juana Inés de la Cruz (1651–1695) stiger ned «til våre dybder»²² for å smelte sammen med det formløse kaos. Jupiters datters Proserpina, som Pluton røvet med seg til dødsriket, ikler seg her amerikanske gevanter, og diktets *tempo lento* ledsager drømmens inntrengning i den amerikanske skogen, ifølge Lezama, som antyder at Sor Juanas lyriske toner er tilpasset den langsomme rytmen i underverdenens elver. I et annet av Sor Juanas storverk, *El divino Narciso*, «Den guddommelige Narkissos», knyttes drømmen mer subtilt til Latin-Amerikas hybride karakter. Katolske myter finner gjenklang i prekolumbinske motstykker, blant annet ved at nattverdsritualet assosieres med aztekernes offerritualler til ære for «frøenes Gud» Huitzilopochtli. Den transkulturelle prosessen reflekteres også språklig, gjennom Sor Juanas sammenstilling av aztekernes språk Náhuatl og særegne varianter av spansk, assosiert med henholdsvis mulatter og *criollos*. Sistnevnte er en kategori som selv viser til en hybrid konstruksjon, siden *criolloen* betraktet seg som etterkommer av både spansk og innfødt sivilisasjon: Med stolthet løftet man frem aztekernes krigerfolk, samtidig som man foraktet deres etterkommere i samtiden.

Sor Juanas dikt *El divino Narciso* er et eksempel på hvordan *Criollo*-kulturen og barokken møttes under hybriditetens tegn, for «den meksikanske barokkens unike estetikk

²¹ José Lezama Lima, «Introducción a los vasos órficos», i *La cantidad hechizada*. Havana: Letras Cubanas, 2010, 49.

²² José Lezama Lima, «La curiosidad barroca», 108.

samsvarte med *criolloens* historiske og eksistensielle særstilling», skriver Octavio Paz.²³ Cubanske Alejo Carpentier er enda mer eksplisitt:

Og hvorfor er Latin-Amerika barokkens utvalgte land? Fordi enhver symbiose, enhver *mestizaje*, fremskaper barokke uttrykk. Den amerikanske barokken vokser frem med *criolloen*, med den bevisstheten som det amerikanske mennesket tilegner seg, uansett om det er sønn av hvite som har kommet fra Europa, en svart afrikaner, en indianer som er født på kontinentet [...], en bevissthet om man er noe annet, noe nytt, en symbiose, en *criollo*; og *criollo*-ånden er i seg selv en barokk ånd.²⁴

Carpentiers *criollo* er grunnleggende barokk, og overlapper tilsynelatende med Lezamas beskrivelse av «el Señor Barroco», som også har tatt form gjennom inka- og afro-spansk genealogi.²⁵ Likevel: I langt større grad enn Carpentier – som står i fare for å skape en ny monolittisk identitet av *criollo*-figuren – vektlegger Lezama den dynamiske, spente og skapende *plutoniske* kraften som setter fragmentene sammen i stadig nye konstellasjoner. Som vi har sett, er denne kraften forbundet med bruddet og den orfiske nattens radikale annethet, og derfor er Lezama også avvisende når den spanske poeten Juan Ramón Jiménez forsøker å identifisere Cubas særegne poetiske sensibilitet med en synkretistisk *mestizaje*, for «en etnisk *mestizo*-kultur har ingenting å gjøre med en kunstnerisk *mestizaje*».²⁶ En overfladisk identifisering av poetisk skaperkraft og etnisk identitet kan ikke annet enn å holde cubaneren fast i det bestående, i verste fall i en eksotisk folkloristikk, mens den cubanske tradisjonen egentlig er «fremtidens tradisjon»,²⁷ åpen for tilblivelsen.

Barokkens gjenkomst i avantgarden

Lezama Limas interesse for barokken oppstod ikke i et vakuum, men inngikk i ulike former for «nybarokke» strømninger. Lezama var blant annet en dedikert leser av *Revista de Occidente*, som under José Ortega y Gasset – en av 1900-tallets viktigste spanske intellektuelle – publiserte tekster av noen av dem som i forlengelsen av sveitsiske Heinrich

²³ Ibid., 59.

²⁴ Alejo Carpentier, «Lo barroco y lo real maravilloso», i *Ensayos selectos*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor 2003, 142.

²⁵ José Lezama Lima, «La expresión americana», 118.

²⁶ José Lezama Lima, «Coloquio con Juan Ramón Jiménez» i *Analecta del reloj*. Havana: Editorial Letras Cubanas 2010, 40.

²⁷ José Lezama Lima sitert i Reynaldo González, *Lezama Lima: El ingenuo culpable*. Havana: Editorial Letras Cubanas 1994, 56.

Wölfflin bidro til å gjenreise statusen til barokken, som hadde vært latterliggjort helt siden Voltaires harselering over Leibniz i *Candide ou l'Optimisme* (Candide, eller Optimismen, 1759). Blant disse var tyske Wilhelm Worringer og Oswald Spengler og katalanske Eugenio d'Ors. Lezama leste også Pedro Henríquez Ureñas arbeider om den latinamerikanske barokken, og dessuten Ángel Guidos *Redescubrimiento de América en el arte* (Gjenoppgagelsen av Amerika i kunsten, 1940), der Guido foregriper noen av Lezamas innsikter i den latinamerikanske barokkens særtrekk. Han beskriver blant annet Kondoris *Indiátide* på San Lorenzo-kirken i Potosí som det kunstneriske motstykket til Túpac Amarus væpnede opprør mot den spanske kolonimakten i Peru på slutten av 1700-tallet.

Men Lezama hentet også viktige impulser i den spanskspråklige avantgarden på 1920- og 30-tallet. Jorge Luis Borges og *ultraísmo*-bevegelsen dyrket de spanske barokkdikterne, i likhet med den såkalte 1927-generasjonen, anført av Federico García Lorca, som Lezama ble kjent med under Lorcass tre måneder lange Havanna-besøk i 1930. Selve generasjonsbetegnelsen oppstod som en hyllest til den spanske barokkdikteren Luis de Góngora, i anledning 300-årsjubileet for hans død i 1627. Ifølge Roberto González Echevarría var en av hovedgrunnene til at avantgardebevegelsene i den spansktalende verden søkte tilbake til barokken, rimelig enkel: I motsetning til hva tilfellet var for avantgarden i Tyskland og England, var det ingen virkelig originale forfattere i den spanskspråklige romantikken som det var verd å hente frem igjen.²⁸ Det var det derimot i Barokken, selve gullalderen i spansk litteratur – *el Siglo de Oro*.

Tilbakevendingen var dessuten motivert av barokkens interesse for det sansemessige *sjokket*, som hos 1927-generasjonen blant annet fremprovoseres gjennom (metaforiske) sammenstillinger av elementer/virkeligheter som normalt ikke opptrer sammen, noe som er et grunnleggende trekk også ved poetikken til Baltasar Gracián, som skriver: «Bildet skapes ikke av sammenligningen, men av å bringe to virkeligheter sammen [...] Jo større avstanden mellom objektene er, og jo større nødvendigheten av å skape forbindelse mellom dem, desto sterkere og mer effektfullt vil bildet bli.»²⁹ Graciáns poetikk tar utgangspunkt i Góngora, som også øvde avgjørende innflytelse på Lezamas forfatterskap. Selv sammenligner Lezama metaforen med kattens posisjon i det gamle Egypt:

²⁸ Roberto González Echevarría, *Celestina's Brood. Continuities of the Baroque in Spanish and Latin American Literature*. Durham og London: Duke University Press 1993, 195.

²⁹ Sitert i Octavio Paz, *Sor Juana – Her Life and her World*, 53.

For egypterne var katten det eneste dyret som kunne snakke, det uttrykte et *som* som maktet å forene de to magnetiske endene av barten sin. Disse to magnetiske endene, som kan kobles i det uendelige, utgjør roten av den metaforiske analogien. Det er en skapende forbindelse, kopulativ. Forenes pinnsvinets og hyrdetaskens magnetiske punkter, et eksempel som er oss kjær, skapes det en kastanje. Det magnetiske *som* fremkaller også den nye art og overnaturens rike.³⁰

Et vesentlig trekk ved denne utleggingen av metaforen, er at spenningen mellom de «magnetiske endene» – feltene som sammenstilles – må opprettholdes for at en overskridelse skal finne sted, og for at et radikalt nytt bilde skal ta form.

Avantgarden skapte også sjokkeffekter ved å innlemme eksotiske og monstrøse figurer, også dette i likhet med barokk-forfatterne, kanskje særlig Calderón. «Barokkens mål var å forbause og forbløffe», skriver Paz,³¹ og slik var det også med den europeiske avantgardens interesse for fremmede skikker i andre deler av verden: Man ønsket å sjokkere borgerskapet, og da var blant annet det karibiske *Canibalia* en rikholdig ressurs, slik man ser det anvendt i Francis Picabias «Manifeste Cannibale Dada» (1920). På den andre siden av Atlanterhavet er imidlertid blikkpunktet et annet: Mens europeeren ønsket å sjokkere gjennom fremvisningen av «den andres» barbariske skikker, søkte man i Latin-Amerika å omforme posisjonen som europeerens «andre» til et selvstendig og moderne «selv». Som González Echevarría påpeker, var latinamerikanerne i stand til å finne en *kilde* i den bisarre barokke estetikken, for denne ga rom for å tenke «monstrøsitet som identitet»,³² og mulighet for å anerkjenne latinamerikaneren som unikt subjekt. Dermed løftes også *criolloen* frem igjen, for som Paz skriver:

På 1600-tallet fikk den fremmedartede *criolloen* et entusiastisk uttrykk gjennom det fremmedes estetikk. I en slik entusiasme er det ikke vanskelig å forstå at det dreier seg om kompensasjon; ved roten av denne holdningen lå en mental usikkerhet. En tvetydig fascinasjon: Som diametral motsetning til franskmannen fra samme århundre, betraktet ikke *criolloen* seg som en bekreftelse av at det universelle er nedfelt i alle mennesker, men snarere som det unntaket hver og en av oss er.³³

³⁰ José Lezama Lima, «Sammenstrømninger», i *Vagant* nr. 1, 2007.

³¹ Ibid.

³² Roberto González Echevarría, *Celestina's Brood*, 5.

³³ Octavio Paz, *Sor Juana – Her Life and her World*, 58.

Criolloen betraktet seg som noe singulært og som et unntak, i samsvar med barokkens estetiske orientering. Selv om *criolloens* selvforståelse ifølge Paz bunnet i usikkerhet og mangel, gir den avantgarde-forfatterne like fullt anledning til å identifisere en særegen latinamerikansk identitet og tradisjon. Derfor knytter den cubanske poeten Nicolás Guillén an til barokken når han med referanse til den hybride *son*-musikken skriver sine rytmiske «versos mulatos», mulattvers, og i «Det antropofagiske manifest» (1928) approprierer brasilianske Oswald de Andrade selve mestertropen i Europas amerikanske begjærinvesteringer: antropofagen eller kannibalen. Andrade snur om på kolonitidens maktforhold, og gjør antropofagien til en metafor for det handlende, selvstendige og selektive brasilianske subjektet. Brasilianeren tar nemlig aktivt stilling til hvilke europeiske – og latinamerikanske – elementer og uttrykk som skal absorberes og gi næring til det brasilianske subjektet, og hvilke som ikke er verd en slik kannibalistisk prosessering. Dermed blir antropofagien en metafor for et moderne og transkulturelt brasiliansk selv, en metafor som ifølge den brasilianske poeten Haroldo do Campos er intimt forbundet med Brasils barokke opphav, for «allerede i barokken utvikler det seg en mulig ‘antropofagisk lov’; den dekonstruerer logosentrismen vi arvet fra Vesten. Som differensierende innenfor det universelle, tok den form gjennom barokke forvrengninger og fordreininger [...]».³⁴

I likhet med Paz og González Echevarría, fremhever do Campos på denne måten kontinuiteten mellom barokke og avantgardistiske forsøk på å skrive frem et latinamerikansk subjekt fra posisjonen som Europas «andre». Andrades antropofagiske manifest er også blitt betraktet som en tidlig eksponent for en type hybridiserende *postkolonial* teori som begynner å ta form på 1970-tallet, og mer overordnet har William Egginton hevdet at «nybarokken er blitt det særegne latinamerikanske uttrykket for en postkolonial estetikk».³⁵ Påstanden tar utgangspunkt i den barokke genealogien vi har sett på, men kan også ses i lys av en dominerende tendens fra de siste tiårene til å se Latin-Amerikas barokke arv gjennom en poststrukturalistisk lupe, slik den blant annet tar form gjennom Sarduys teorier om barokken i *Barroco* og i «El barroco y el neobarroco» (Barokken og nybarokken, 1972). Disse tekstene er sentrale for forståelsen av den latinamerikanske nybarokken i dag, og vil også stå sentralt

³⁴ Haroldo do Campos, «The Rule of Anthropophagy – Europe under the Sign of Devoration», i Lois Parkinson Zamora & Monika Kaup (red.), *Baroque New Worlds*. Durham og London: Duke University Press 2010, 328.

³⁵ William Egginton, *The Theater of Truth. The Ideology of (Neo)Baroque Aesthetics*. USA: Stanford University Press 2009, 72.

idet vi i det følgende skal ta for oss forskjellen på Lezamas og Sarduys poetikk, gjennom en analyse av noen sentrale scener fra *Paradiso* og *Maitreya*.

Nybarokken

Vi har allerede berørt Sarduys fremstilling av den epistemiske overgangen fra renessansens til barokkens verden, en overgang som ble uttrykt gjennom passasjen mellom to mesterfigurer: fra sirkelen med ett sentrum til ellipsen med to sentra. Sarduys fremstilling av ellipsens to sentra har åpenbare lacanianske konnotasjoner, der den mørke undersiden er forbundet med Lacans forståelse av *det reelle*, som er fortrent og som verken kan assimileres av den symbolske orden eller konfronteres direkte. I «El barroco y el neobarroco» utforsker Sarduy i større grad litteraturens forhold til denne mørke undersiden, som her inntar rollen som den fraværende signifikanten eller *tingen*. Når den barokke litteraturen – og særlig Góngora – tøyser metaforen og de poetiske bildene til det ekstreme, er det for å tømme det referensielle språket for mening. Gjennom denne uforbeholdne ødslingen vil den barokke litteraturen kunne gi en erfaring av den fraværende signifikanten.

Selv om den barokke epoken var preget av et desentralisert blikk på virkeligheten, bevarte man et harmonisk verdensbilde. Slik er det blant annet i Leibniz sin filosofi, der alle monadene (sjelene) utgjør perspektiver på den samme byen, og der Gud er summen av alle de individuelle monadene, og den som ser med klarhet det som alle monadene bare ser fra en avgrenset synsvinkel. En slik harmoni finnes ikke etter Guds død i Nietzsches forstand, og heller ikke i Sarduys beskrivelse av samtidens nybarokke episteme innenfor senmoderniteten, der disharmonien og diskontinuiteten råder. Også i denne beskrivelsen griper Sarduy til astronomiens terminologi, og slik Keplers teorier får betydning for den barokke ellipsen, får Big Bang-teorien betydning for utviklingen av en nybarokk estetikk og tenkning. Ifølge Big Bang-teorien er universet et resultat av en eksplosjon som satte partiklene i bevegelse, og universet er nå «i voldsom utvidelse, uten grenser, uten noen mulig form: et vanvittig galaktisk kappløp mot intet».³⁶ Sarduy finner teoriens symbolske «ekkokammer» i «det fonetiske og grafiske materialet som utvider seg», det vil si i «en eksploderende nybarokk, hvor tegnene flykter mot underlagets grenser, uten noen oppskrift som gjør oss i stand til å følge tegnproduksjonen til tenkningens grense: til bildet av et univers som eksploderer helt til det uttømmes».³⁷ Innenfor det nybarokke epistemet er det altså snakk om en radikal form for

³⁶ Severo Sarduy, *Barroco*, 15.

³⁷ *Ibid.*, 20.

uttømming både av subjekt, språk og mening, der den barokke harmonien løses opp av en kraft som ikke lenger kjenner noen grenser.

Lezama er en gjennomgående referanse i Sarduys fremstilling av nybarokken, og i essayet «El heredero» (Arvingen) trer Sarduy indirekte trer frem som Lezamas arving idet han spør: «Hvordan føre tilbake *Paradisos* omfattende fiksjonsunivers, slik at vi kan reaktivere det i vår samtid og forankre det i vår egen kummerlige tid?»³⁸ Jeg vil argumentere for at *Maitreya* er Sarduys eget svar på dette spørsmålet. *Maitreya* reaktualiserer *Paradisos* fiksjonsunivers, blant annet gjennom eksplisitt å skrive seg inn i Lezamas roman ved å innlemme en av dens karakterer: den kinesiske kokken Luis Leng. Romanen starter ved dødsleiet til El Maestro, en tibetansk lama som i sine siste ord forteller disiplene om hvor han skal gjenfødtes. I brev og andre skriftstykker kalte Sarduy også Lezama for *el Maestro*, og romanen selv – utgitt to år etter Lezamas død – trer frem som den gjenfødte l(ez)ama som tittelen refererer til, innenfor senmoderniteten. I min lesning oppløser imidlertid nybarokken i Sarduys tapning både spenningen, det orfiske elementet og den territoriale forankringen som har særpreget Latin-Amerikas barokke tradisjon, og som også kjennetegner *Paradiso*, den fremste nybarokke romanen i Latin-Amerika. Ved å løsrive *Paradiso* fra Sarduys tolkning – som finner sted både i teoretiske tekster og i *Maitreya* – kan bildet av den nybarokke tenkningen nyanseres, og slik danne grunnlag for en diskusjon omkring nybarokkens relevans i dag.

Paradiso handler om José Cemi, som vi møter første gang når han er fem år. Mens de første syv av de totalt 14 kapitlene omhandler Cemís oppvekst og familie, utvides perspektivet gjennom en metaforisk nedstigning til underverdenen i kapittel 8. Cemí ledsages nå av vennene Fronesis og Foción, som blir hans veivisere og dessuten sparringpartnere i diskusjoner omkring vestlig og østlig tenkning og religion, Cubas historie og en rekke andre temaer. Mens Foción utgjør en dionysisk kraft, er Fronesis en apollinsk gestalt, og den spenningen og friksjonen som dette tospannet representerer, gjør det etter hvert mulig for Cemí å stige opp til et nytt lys, det Lezama kaller *la sobrenaturalaleza*, «overnaturen», og som utgjør en tilstand av poetisk og intellektuell modenhet. Det er med andre ord snakk om en form for *Bildungsroman*, der det er avgjørende for helten å trenge inn i det orfiske mørket, for slik å muliggjøre «gjenfødselen» innenfor et nytt (poetisk) lys. Katabasens betydning for handlingen understrekes av romanens tittel, som alluderer til Dantes *La Divina Commedia*, og denne diskuteres også inngående i romanen.

³⁸ Severo Sarduy, «Arvingen», i *Vagant* nr. 3, 2008 (oversatt fra spansk av Hans Jacob Ohldieck).

Underverdenens kaoskrefter balanseres gjennomgående av en territoriell ramme i *Paradiso*, for «det å ha et hus er å ha en stil for å bekjempe tiden. Å bekjempe tiden er bare mulig dersom en nødvendig tradisjonsbevissthet tilføres en type skaperkraft som har bevart sin spiralbevegelse, som ikke har sluttet å virke».³⁹ Sitatet fremhever på den ene siden hvordan sensibilitet overfor egen historie er en forutsetning for at noe nytt skal komme til syne, på den andre siden hvordan en uopphørlig plutonisk skaperkraft må være virksom – via den barokke folden eller spiralbevegelsen – dersom man ikke skal stivne i en gitt identitet. Slik knyttes orfismens ulike stadier sammen, og José Cemís nedstigning går via den apollinske/familiære/nasjonale underverdenen/fortiden for å nå frem til den *andre* natten, Orfeus' ktoniske mørke, der det verken er drømmer, reflekterende speil eller mødre som gir råd om å vende tilbake til lyset.

I tråd med dette kretser romanens første halvdel omkring familiens *patio*, gårdsplassen som er omkranset av leilighetens yttervegger, og som utgjør familiens intime og beskyttede sfære. Gjentatte astmaanfall ser imidlertid ut til å ha sammenheng med den lukkede rammen, og minst ett av anfallene er nær ved å ta livet av Cemí: Kroppen invaderes av byller og sår som delvis alluderer til kristologiske *stigmata*, i tråd med hovedpersonens initialer (J.C.), men som tydeligere peker i retning av underverdenens diabolske innskrift. Cemí vinner kampen mot byllene, og neste morgen velter lyset frem gjennom persiennene, som tidligere i romanen har bidratt til å beskytte familiesfæren fra den ytre verden. Scenen er en innvielse, men samtidig en *mise-en-abîme* for romanen som helhet: Den unge Cemí har utforsket den mørke natten, og han har steget opp igjen fra (den metaforiske) nedstigningen til underverdenen. Slik gjøres han mottakelig for tilblivelsens nye lys.

Romanens bevegelse er ekspanderende, og Cemí forlater etter hvert gårdsplassens indre rom for å utforske en utvidet territoriell ramme, bestående av Castillo de la Real Fuerza og Castillo del Morro, festningsverk som rammer inn Havanna-bukten, og som sammen blir en synekdoke for nasjonen som helhet – *pars pro toto*. I tillegg til å beskytte nasjonen mot ytre fiender er el Castillo de la Real Fuerza et arkiv av den typen Roberto González Echevarría – i en innflytelsesrik studie – identifiserer som en mestertopos i den latinamerikanske 1900-tallsromanen:

Det som er karakteristisk for arkivet, er: 1) ikke bare historiens tilstedeværelse, men også tilstedeværelsen av de forutgående elementene som historiens narrativer var

³⁹ José Lezama Lima, *La Habana – JLL interpreta su ciudad*. Madrid: Verbum 1991, 32.

mediert gjennom, som for eksempel juridiske dokumenter fra kolonitiden eller vitenskapelige dokumenter fra 1800-tallet; 2) tilstedeværelsen av en historiker som leser, fortolker og skriver tekstene; og til sist 3) tilstedeværelsen av et uferdig manuskript som historikeren forsøker å avslutte.⁴⁰

I tillegg til å være Havannas – og Latin-Amerikas – eldste forsvarsverk, har el Castillo de la Real Fuerza fungert både som bibliotek (1938–57) og nasjonalarkiv (1899–1906), en kombinasjon som setter fiksjonen sammen med dokumentasjonen av landets opprinnelse, og som slik skaper den typen «opprinnelsens aura» som González Echevarría beskriver. Ved romanens begynnelse opptrer José Cemís far som arkivets vokter og fortolker, obersten som startet karrieren i Castillo de la Real Fuerza og som er øverstkommanderende på El Morro-festningen. Etter hvert arver José Cemí denne funksjonen.⁴¹

Under farens ledelse skaper murene et klaustrofobisk rom, en patriarkalsk struktur som er hermetisk lukket mot den transformerende annetheten som poesien kan åpne opp for – den orfiske underverdenen. Det er også påfallende at Cemís astma oppstod da han som barn tilbrakte tid i festningsverkets fuktige luft, det domestiserte feltet *par excellence*. Når Cemí på symbolsk vis overtar som festningens arkivar, skapes en forbindelse mellom poeten som individ og nasjonen som kollektiv, ved at poetens hud assosieres med festningens murer: Cemís astma-anfall opphører idet hudens porer åpner seg, slik at pusten – poetens plutoniske kraft – kan moduleres i et annet og mer heterogent register, og på tilsvarende vis åpner også festningens murer seg for den truende og monstrøse utsiden. I begge tilfeller åpnes nye kanaler gjennom metaforiske nedstigninger til underverdenen, gjennom kampen mellom dionysiske og apollinske krefter, en spenning som er avgjørende for Cemís orfiske oppstigning.

Både hudens overflate og festningsverkets murer omtales som *tejido*, et vev eller en struktur, og den kanskje tydeligste beskrivelsen av Lezamas poetikk finner også sted gjennom beskrivelsen av et *fibroma*, et fibrom eller en bindevevssvulst som moren har fått operert ut, og som nå befinner seg i et glasshylster:

⁴⁰ Roberto González Echevarría, *Myth and Archive. A Theory of Latin American Narrative*. Cambridge: Cambridge University Press 1990, 22.

⁴¹ Ibid., 174. I *Paradisos* uferdige og posthume oppfølger *Oppiano Licario* (1977) er det også – i tråd med González Echevarriás beskrivelser – et uferdig manuskript som José Cemís læremester Oppiano Licario har skrevet, og som skal gi svar på poesiens gåter. José Cemí får det overrakt på broen til el Castillo de la Real Fuerza, men det blir kort tid etter ødelagt under en syklon.

For å tilfredsstillere denne utvekstens behov hadde organismen vært nødt til å ødelegge den normale utviklingen, den enkle, livsnødvendige stabiliteten, i de aller nødvendigste innvollene. Så snart smidigheten i aorta var brutt ned og den venstre ventrikkelen hadde vokst seg så overhending stor, hadde organismen greid å innrette seg med det monsteret som hadde tilhold i den. For å nå frem til en slags surrogatnormalitet hadde det vært nødvendig å skape nye anomaliteter, og dermed kunne det monstrøse vedhenget oppnå en anormal normalitet og en sunnhet som lot seg opprettholde ved hjelp av dets egen ødeleggelse. På samme måte gjelder det, i de legemene som fantasien frembringer, å ødelegge slangeelementet for å bane vei for drageelementet, en organisme som er skapt for å fortære seg selv i ring, må ødelegge seg selv for å slippe frem et nytt dyr, som skyter opp av svovelsjøen og ber om å få låne klørne av de digre åtselgribbene og kraniet av den trehodede hunden som vokter de underjordiske gemakkene. Fibromet måtte altså eksistere som en monstrøsitet som bevirket at organismen skaffet seg nye midler til assimilering av denne overraskende tingen og søkte en høyere og mer spent likevekt.⁴²

Både på et individuelt/kroppslig nivå og innenfor festningsverkets større kollektiv handler det altså om å søke kampen med den truende annetheten (fibromet) for at man skal kunne overskride grensene til den bestående orden, fornye det «vevet» – den strukturen – som ellers holder oss fanget i *status quo*, det selvfortærende slangeelementet. Man må søke kampen mot dragen, uhyret som velter frem fra svovelsjøen i Johannesevangeliet, der svovelsjøen representerer den *andre* døden, hinsides oppstandelsens mulighet.⁴³ Slik får Orfeus sitt kristne motstykke i erkeengelen Mikael, som Cemí og hans venner også diskuterer inngående. I likhet med Mikael må vi søke kampen med dragen, for bare slik kan vi trekke ut den ontologiske essensen av det mørket vi omgis av. Her er Lezama helt på linje med Nietzsches Zarathustra, som også prediket hvordan overmennesket alltid ville søke sin overdrage. Kampens evige gjenkomst er nødvendig for at mennesket skal kunne overvinne seg selv, og for at tilblivelsen skal finne sted.

På et tidspunkt spekulerer Cemí på hva Kafka ville ha gjort med festningverkets labyrinter, med en kamuflert referanse til Kafkas *Slottet*, som på spansk nettopp bærer tittelen *El Castillo*. Muligens inspirert av *Slottet* – som er perforert av hemmelige, erotiserte korridorer – utforsker Lezama begjærets muligheter til å finne nye innganger og utganger i *el*

⁴² José Lezama Lima, *Paradiso*. Oslo: Pax forlag 2002, 385.

⁴³ Johannesevangeliet 20, 12–15.

castillos arkiv, nasjonens kollektive hukommelse. Ifølge Lezama er slike passasjer bare mulige dersom man har tilstrekkelig sensibilitet overfor arkivets sammensetning, for bare da vil man kunne identifisere potensielle åpninger hvor utsidens mørke kan foldes inn. Bare slik kan Cemí trenge igjennom skogen i *Paradisos* avsluttende del, bare slik kan han trenge gjennom den orfiske natten for å hente med seg egget fra det tomme rommet, frøet til den nye begynnelsen. Denne sensibiliteten er i tråd med Graciáns begrep om *el ingenio* (vidd), mens broen, spydet, penisen og hånden – motiver som åpner for annetheten i *Paradiso* – innehar Graciáns *agudeza* (skarphet), et begrep som også diskuteres i Lezamas roman. En vesentlig side ved disse motivene er at de bevarer spenningen mellom det kjente og det ukjente, slik similens «som» kan skape en friksjonsfylt forbindelse mellom de feltene som sammenstilles i det poetiske bildet. Med andre ord: Det skjer ingen sammensmeltning, for bildets *enigma* – den gåtefulle passasjen mot annetheten, som også innebærer en positiv form for fremmedgjøring – er ikke mulig uten at spenningen og det medierende elementet bevares.

Disse refleksjonene omkring sentrale sider ved *Paradiso* viser hvordan spenningen og territorialiteten/historien ligger til grunn for Lezamas poetikk, og i denne sammenhengen er det bemerkelsesverdig at den arkiviske og eldste delen av festningsverket bærer navnet «El Castillo de la Real Fuerza». En norsk oversettelse vil være «Den kongelige styrkens slott/borg», men navner kapsler også inn en assosiasjon til *la fuerza* som en kraft i mer generell (ontologisk) forstand, og også til *Real* som det reelle i en lacaniansk betydning. Dersom vi betrakter festningen som en konstruksjon som er bygget over en *reell*, innstiftende begivenhet, blir åpningsscenen i Sarduys *Maitreya* spesielt interessant. Scenen beskriver først den døende I(ez)ama, *el Maestro*, deretter eksplosjonene fra lamaens kloster, idet kinesiske styrker invaderer Tibet. Klosteret kan betraktes som metonymi for festningsverket i *Paradiso*, der overnaturen til Lezama – denne andre Maestro – tar form. På tilsvarende vis knyttes også den kinesiske revolusjonsgarden metonymisk til sitt cubanske motstykke, Castros revolusjonære gerilja.

Etter kinesernes invasjon står klostrene tomme tilbake. Det historiske arkivet er tømt, og *Paradisos* ontologiske kraft henvises til en annen nybarokk scene, en scene som langt fra er entydig. Mesterens siste gåtefulle ord omhandlet stedet for hans egen gjenfødelse, og disiplene bærer med seg disse ordene idet de vandrer gjennom et snødekt tibetansk landskap i flere dager. Scenen kunne være beskrivende for eksilets desillusjonerte og fremmedgjorte posisjon, som Paris-baserte Sarduy delte med lamaens disipler. Det som etter hvert blir tydelig, er imidlertid at flukten gjennom det snødekte landskapet erfares som positiv, som

mulighet for ny innskrift og som grunnleggende for den nybarokke nomadiske tenkningen og poetikken Sarduy – mesterens fremste disippel – skriver frem.

Romanens videre handling er så fragmentert at den knapt lar seg oppsummere: Maitreya, den gjenfødte lama, bortføres etter hvert av søstrene Leng til Sri Lanka, hvor søstrene søker å bli rike på en kommersialisering av Maitreyas innsikt. Senere reiser de til Cuba, der Maitreya dør, og der romanens første del ender. I andre del følger vi tvillingsøstrene la Divina og la Tremenda, som blant annet reiser sammen med Luis Leng (en karakter fra *Paradiso*) til New York, der de grunnlegger sex-sekten Fist Fuckers of America (F.F.A.), som har som mål å innføre totalt kaos. Senere følger vi La Tremenda til Midtøsten, der hun gjennom *fist fucking* søker å bevise «alle tings tomhet». Romanen ender med at la Tremenda føder et monstrøst avkom – halvt dyr, halvt menneske – som dør etter kort tid.

Romanens bevegelse tar form av en nomadisk vandring hvor etablerte betydningssammenhenger (territorier) løses opp, på bekostning av spesifikke historiske erfaringer som ligger dypere i den kollektive bevisstheten. I *Maitreya* finnes ingen festningsverk eller andre fremstillinger av *arkivet* etter at klosteret er ødelagt, her er det ingen spenning mellom en (dionysisk) Foción og en (apollinsk) Fronesis, ingen kamp mellom lys og mørke. Snarere tvert imot: I *Maitreyas* verdensteater er barokkens performative og hybridiserende kvalitet trukket ut til det ekstreme, uten å ledsages av noen form for orfisk nedstigning som kan gi erfaring av overskridelse. Fordoblinger skjer *en masse*, alle tegn er utbyttable, og alle monadene/perspektivene fremstår som «kompossible»; de foldes ut, samtidig, i en og samme dimensjon.

Hva er det så Sarduy har arvet fra Lezama? Svaret finnes i scenen hvor el Maestro «begraves» gjennom et ritual hvor knoklene kastes ut fra en klippe:

The head, like a planet torn from its order and which upon falling would turn back into lava, lime or mother-of-pearl, in a luminous, spiral unwinding, became a giant iridescent conch which when blown by the wind emitted a muffled, unchanging sound, the charred vibration of a remote explosion. A sound that became deeper until, followed by a rain of tiny bones, a hoarse hailstorm, faded in the circle of an OM.⁴⁴

Her er det altså El Maestros hodeskalle som beskrives, en hodeskalle som i seg selv er et av de fremste barokke vanitas-motivene («husk at du er dødelig»), og også spiralbevegelsen er

⁴⁴ Jeg har valgt å sitere fra Suzanne Jill Levines engelske oversettelse, siden romanen ikke er oversatt til norsk.

en velkjent barokk figur. Samtidig innebærer scenen en radikal avkledning av el Maestro, som her er strippet for alle «ytre» kjennetegn, til vi står igjen med hodeskallen, selve essensen av mesterens formidling. Umiddelbart fremstår hodeskallen som fortsetter å «synge» etter mesterens død – «a muffled, unchanging sound» – som et bilde på Orfeus' posthume kunst. Vi kommer imidlertid dypere i fortolkningen dersom vi ser scenen i forbindelse med Sarduy's lesning av Hans Holbeins maleri *Ambassadørene*,⁴⁵ der hodeskallen beskrives på en lignende måte som i *Maitreya*. I beskrivelsen av maleriets barokke anamorfose presenterer Sarduy tre blikk: et *frontalt* blikk, et *skråblikk* og et *barokt* blikk.

I den frontale lesemåten vil objektet som befinner seg mellom ambassadørene, ligne en konkylie, en maritim referanse som vil være i overensstemmelse med bildets øvrige objekter, som sammen skaper et arkiv over renessansens kunnskapsregime, bestående av en rekke matematiske og astronomiske apparater, musikk- og navigasjonsinstrumenter, vitenskapelig og religiøs litteratur, osv. Dette bildet av en slags kunnskapens *summa*, kan også være en subtil referanse til *Paradiso* i Sarduy's lesning. Det som uansett gjør dette perspektivet ekstra interessant i vår sammenheng, er at et av objektene i Holbeins bilde, en globus, viser frem kysten av det nylig oppdagede Amerika, med to skuter som seiler til og fra det nye landområdet. Selve «oppdagelsen» av Amerika er altså vist frem, og den kobles direkte til det barokke skråblikket som anamorfosens utgjør, et skråblikk som ble mulig nettopp gjennom oppdagelsen av Amerika.⁴⁶ Det som blir synlig gjennom dette perspektivet, er forbindelsen *par excellence* mellom den barokke estetikken og dens territoriale forutsetning og, i siste instans, den latinamerikanske barokken som moterobringens kunst (skipenes bevegelse går begge veier). Hvis vi dessuten legger til at den spiralformede konkylie er Lezamas fremste bilde på poesien, forstår vi at det her dreier seg om et perspektiv som fremfor noe løfter frem det lezamianske (ny)barokke blikket. Samtidig vil ikke Lezamas poetikk være komplett uten den produktive spenningen mellom dette perspektivet og det Sarduy omtaler som et alternativt *skråblikk* på Holbeins maleri, der objektet forvandler seg fra en konkylie til en hodeskalle, et barokt vanitas-motiv som utgjør en radikal form for negativitet. Disse to perspektivene svarer til ellipsens to ulike sentra i Sarduy's fremstilling av barokken, der renessansens lyse fremside ikke lar seg skue samtidig som den mørke, fortrenge baksiden. Dette umulige blikkpunktet er

⁴⁵ Sarduy, «La simulación», i *Obra Completa* 2000.

⁴⁶ Dette ser man blant annet i essayistikken til Montaigne, og særlig «Om kannibalene». For mer om den amerikanske forbindelsen til *The Ambassadors*, se Gisle Selnes og Hans Jacob Ohldieck, «Kulturkritikk av volden? Begivenhet, tilblivelse og det reelle», i *Kultur og klasse* nr. 122, 2016: <https://tidsskrift.dk/kok/article/view/25060/21985>

metaformosens konstituerende kjennetegn, og grunnleggende for Lezamas poetikk, som er spent mellom disse motsatsene.

Likevel er det nettopp dette «umulige» blikket som ligger til grunn for den tredje lese måten, som utgjør Sarduys (ny)barokke optikk. Det som nå avdekkes, er verken konkylien eller kraniet, men selve den transformerende kraften som gjør perspektivskiftet mulig, og som Sarduy omtaler som *simulakrets* kraft. Der Lezamas *agudeza* identifiserte de punktene hvor det (aktualiserte) historiske arkivet kunne åpne opp for en mørk (virtuell) utside, oppløser Sarduy både den historiske rammen og Lezamas grunnleggende spenning mellom innsiden og utsiden. Det han «arver», etter å ha tømt både arkivet og mesterens kranium, er en ren intensitet, simulakrenes impuls, som han lar spille ut gjennom fordoblinger og forvandlinger i en uopphørlig serie av signifikanter som taper enhver forankring både i Lezamas orfisme og i hans territoriale utgave av barokken. Slik skriver *Maitreya* frem «en eksploderende nybarokk, hvor tegnene flykter mot underlagets grenser, uten noen oppskrift som gjør oss i stand til å følge tegnproduksjonen til tenkningens grense: til bildet av et univers som eksploderer helt til det uttømmes».⁴⁷

Det (ny)barokke blikket på *Ambassadørene* – og på mesterens kranium – ligger tett opp til Deleuzes forståelse av nybarokken, der foldbevegelsen mellom lys og mørke er så hurtig at den skaper en *zone d'indiscernabilité*, en uskjelnelighetssone, hvor «la puissance du faux», falskhetens kraft, har frigjort seg fra sannhetsidealet.⁴⁸ «Det tibetanske eksilet er en hel verdens eksil»,⁴⁹ skriver Sarduy, en generaliserende betraktning som gjenspeiles i at tegnene blir radikalt utbyttable på globalt nivå: Vi beveger oss innenfor en uskjelnelighetssone mellom en cubansk, tibetansk, iransk og srilankisk erfaring, og dermed står også det spesifikke historiske arkivet i fare for å bli oversett. Ved å velge overflaten fremfor den orfiske dybden, blir Sarduy på denne måten kraftløs overfor den *reelle* forvandlingen. Vi står tilbake med en kontekstløs feiring av «la artificialización», simulakrenes kunstferdige og metonymiske forflytninger som ikke lenger søker den lezamianske *metapherein*, overføringen av den mørke, fortrenge undersidens impuls. Verden er redusert til skinnverdenes friksjonsløse og udifferensierte overflate.

Falskhetens kraft – avsluttende betraktninger

⁴⁷ Severo Sarduy, *Barroco*, 20.

⁴⁸ Se Gilles Deleuze, *Le pli – Leibniz et le baroque*. Paris: Les Éditions du Minuit 1988.

⁴⁹ Sitert i Marie-Anne Macé, *Severo Sarduy*. Paris: L'Harmattan 1992, 74.

Når Sarduy reaktualiserer *Paradisos* nybarokke univers i det han omtaler som «vår egen sorgfulle tid»,⁵⁰ opererer han innenfor en senmoderne tidsalder der også globaliseringsprosessene for alvor har begynt å skyte fart. I et slikt lys kunne man lese *Maitreya* som en dystopi over globaliseringens homogeniserende tendens, men romanen er skrevet i et positivt register som gjør en slik lesning lite troverdig. Her løsrives tegnene fra sine referanser på en bejaende måte, for slik simulakrene kan frigjøre oss fra å gå til grunne på sannheten, ifølge Deleuze og Nietzsche, ser de også ut til å kunne folde ut en vitalistisk kraft som motsetter seg enhver stedlig forankring hos Sarduy.

Slik blir romanen imidlertid kraftløs som «arte de contraconquista», moterobringens kunst, den som ifølge Lezama «vever stier gjennom omgivelsene», gjennom den amerikanske skogen.⁵¹ For at en slik kunst skal være mulig, må man utvikle en form for sensibilitet overfor de spesifikke stedene hvor tegnenes overflate åpner for et underliggende mørke, noe som i sin tur kan gjøre det mulig å betrakte omgivelsene i et nytt lys. *El Indio Kondori* gjorde dette ved å forvandle karyatiden til en *indiátide* i San Lorenzo-kirkens portal, Lezama Lima gjorde det ved å åpne Havannas emblematiske festningsverk for orfiske strømmer, som i sin tur gjorde det mulig å tre inn i «la sobrenaturalidad», overnaturen, eller også det Lezama kaller «una nueva era imaginaria», en ny imaginær æra. Både i forbindelse med *Kondori* og *Paradiso* blir imidlertid «la tensión», spenningen, avgjørende for den poetiske åpningens effekt. Dette er i tråd med Baltasar Graciáns *enigma*, og det er også i tråd med tenkningen til en av dem Lezama holdt høyest, nemlig Nietzsche, som i *Slik talte Zarathustra* legger vekt på «spenningsforhold og kamp» som en forutsetning for at livet skal kunne «overvinne seg selv».⁵² Dersom spenningen og striden ikke er til stede, står man i fare for å henfalle til det som Nietzsche advarte mot i forbindelse med barokken, og som også ligger til grunn for kritikken hans av Richard Wagner:

Den tenker og forfatter som ikke har et medfødt talent for en dialektisk fremstillingsform av sine tanker, vil uvilkårlig gripe til retoriske og dramatiske virkemidler: I siste instans er det nemlig maktpåliggende for ham å gjøre seg forstått og oppnå makt over leseren enten det nå skjer på en betenksom eller tvungen måte, altså at han opptrer som enten gjeter eller røver.⁵³

⁵⁰ Severo Sarduy, *Obra Completa*, 1405.

⁵¹ José Lezama Lima, «La curiosidad barroca», 91.

⁵² Friedrich Nietzsche, *Slik talte Zarathustra*. Oslo: Gyldendal 2003, 64.

⁵³ Friedrich Nietzsche, *Menneskelig, altfor menneskelig*, 366.

I en slik forstand er Lezamas «Señor Barroco» en gjeter, en som med skarphet og vidd kan overskride det bestående ved å folde ut baksiden av det som er aktualisert, gjennom en spenningsfylt *chiaroscuro*. I *Maitreya*, derimot, er det ingen spenning, ingen strid, ingen friksjon, ingen natt eller skog å trenge gjennom, bare figurer som uopphørlig skifter roller og forkledning i det globaliserte verdensteaterets kunstige lys. Kanskje Sarduy skulle ha tatt til seg det Lezama en gang skrev til ham i et fortrolig brev, der *el Maestro* gir råd til «el heredero», arvingen, og der snø-metaforen er strippet for de positive, nomadiske konnotasjonene den har i *Maitreya*: «Når fremmedfølelsen undertrykkes, forvandles livet til en snødekt slette.»⁵⁴ Med andre ord: Når den enigmatisk spenningen løses opp, reduseres livet til en kald og monoton overflate, der forskjellene forsvinner og der fortidens stier er usynlige og glemt. Da opphører også den latinamerikanske barokken å være moterobringens kunst.

⁵⁴ Sarduy, *Obra Completa*, 170.