

# Arabeskens Idé og lineatur

CARSTEN MADSEN

*Ligne droite et ligne arabesque, intention et expression, roideur de la volonté, sinuosité du verbe, unité du but, variété des moyens, amalgame tout-puissant et indivisible du génie, quel analyste aura le détestable courage de vous diviser et de vous séparer?<sup>1</sup>*

Charles Baudelaire, *Le thyrses*

J. P. Jacobsens „Arabesk til en Haandtegning af Michel Angelo“ fremstilles ofte som et af den moderne digtnings højdepunkter, ikke kun inden for dansk digtning. Når dette digt fra Jacobsens sparsomme produktion trækkes frem som særegent, skyldes det utvivlsomt dets heldige udnyttelse af arabeskens digteriske potentialer. Alene ud fra en overfladisk betragtning fremgår det, at digtet er eksemplarisk ved at forene arabesk-figures forskellige grundbetydninger: stiliseret planteornamentik, en pyntegenstand af forsirede og gentagne sidespring, genstandsløs lineatur uden andet formål end sig selv, musikalsk karakterstykke, digression uden fabel osv. Digtet skulle således være kalkeret over den moderne lyriks struktur, sådan som den i forbindelse med Charles Baudelaire er beskrevet af Hugo Friedrich som båret af en særlig form for abstraktion. Arabesken er her den moderne digtnings ækvivalent til en uindskrænket fantasi frie og spontane udfoldelse, og Friedrich henviser til Baudelaire's prosadigt tilegnet Franz Liszt, „Le thyrses“ fra *Petits poèmes en prose* (1864), som et karakteristisk udtryk for en sådan digtning. Her befrier Baudelaire arabesken fra den romantik, den endnu var del af hos Friedrich Schlegel, for hvem „arabesken er den

menneskelige fantasier ældste og reneste form" med forbindelse til „den menneskelige naturs oprindelige kaos“.<sup>2</sup> Hvad Schlegel ikke selv realiserede andet end som et romantisk og ufuldendt ideal, arabesken som fragmentarisk totalitet, skulle Baudelaire altså forløse ved i sin prosadigtning at give arabesken konkret form og overlevere dens særegne træk som digteriske muligheder til den kommende lyrik. Friedrich opremser de grundtræk, der for ham er det stof, Baudelairens arvtagere bearbejder til en moderne digtning, en afromantiseret romantik: „Dissonantisk skønhed, fjernelsen af hjertet fra digtningens subjekt, abnorme bevidsthedssituationer, tom idealitet, utingsliggørelse, hemmelighedsfuldhed, fremavlet af de magiske kræfter i sproget og af den absolutte fantasi, tilnærmet matematikkens abstraktioner og musikkens bevægelseskurver“.<sup>3</sup>

Skønt Jacobsens arabesk-digtning snarere henter sin inspiration fra Edgar A. Poes *Tales of the Grotesque and the Arabesque* end fra Baudelaire, kan der være anledning til kort at opholde sig ved Friedrichs programmering af den moderne digtning ud fra den baudelairenske arabesks stiltræk.<sup>4</sup> Det er nemlig muligt (ud fra Friedrichs perspektiv) at iagttage, hvordan alle disse elementer på forskellige niveauer bygger Jacobsens tekst op indefra. Digtets mange sansemættede billeder synes sammenkædet i en selvbevægende rytmi, et fornuftsløst kaos med en inkohærent sammenkædningslogik. Det er disse træk, der almindeligvis anføres til bestemmelse af arabeskens genre, men i forlængelse heraf hæfter man sig imidlertid også gerne ved det forhold, at arabesken aldrig har ladet sig bestemme entydigt. Jacobsens tre store arabesk-digte, Pan-arabesken (1868), Monomanie (1869) og Michelangelo-arabesken (1874), synes da heller ikke tilsammen at skabe nogen genre-definitiv muligheder. Tværtimod sætter især Michelangelo-arabesken en moderne genreproblematik i spil, idet dens billedannelser frembringes i en polyfonisk krydsning af den digteriske diskurs med adskillige andre diskurser, først og fremmest en mytologisk og en overleveret romantisk forestillingsverden samt en naturvidenskabelig diskurs (botanisten Jacobsen har valgt digtets planteverden med den største omhu). Problemet i Friedrichs perspektiv er, at det ta-

ger *negativt* udgangspunkt i en universel Idé om harmoni, enhed og kohærens mellem de digteriske momenter.<sup>5</sup>

Friedrich forstår således digtningen ud fra distinkte idéer om 1) en fortrolig, traderet verden, 2) en hemmelighedsfuld alliance mellem digteren og ordene (sprogmagien) og 3) en tom transcendens som forståelsens ideal, dvs. en ny, derealiseret og absolut harmoni, en Idé: det bestemmelige, det ubestemte og bestemmelsen i en *uproblematisk* enhed. Friedrichs bemærkninger om arabesken som et særegent digterisk form-potentiale for den moderne digtning kommer herved til at lægge under for en stiv dogmatik uden fornemmelse for digtningens dynamiske potentialer. Ud fra en tom transcendens (bestemmelsen) ser han arabesken som udtryk for en abstraktion (det ubestemte), en „diktatorisk fantasi“ der lader sine billeder træde i stedet for virkeligheden (det bestemmelige). Digtningen selv er kun bestemt som „en dissonantisk skønhed“, som Friedrich beskriver gennem anvendelsen af en klassisk stilistik. Denne idealisme er ikke egentlig cartesiensk, for så vidt Descartes sætter bestemmelsen og det rent ubestemte i en ideel forbindelse med hinanden. Friedrich er snarere kantianer, i den forstand at han sætter bestemmelsen og det bestemmelige som to uafhængige former i forbindelse med hinanden. To af de tre momenter forbliver altså i et yderligt forhold til hinanden, mens den ubestemte Idé, det særegne ved digtningen, kun er bestemt i forhold til erfaringens begreber (stilistikken), og kun bærer bestemmelsens ideal i forhold til forstandens begreber (negationen af verden). For Friedrich skulle den dissonantiske skønheds form således udtrykke en tom transcendens, intetheden får form, et fravær gengives i digtningens nærvær. Dette er det tilbagevendende skema for bestemmelsen af moderne digtning, ikke mindst i den journalistiske offentlighed: formbestemmelsen (det bestemmelige) samordnes med en negativ indholdsbestemmelse (det rent ubestemte) uden blik for den idealisme, den moderne digtning herved spærres inde i.

Som „et stilistisk hovedindicum på nutidig lyrik“ i det 20. århundrede ser Friedrich denne tendens programsat af det, han kalder „determinantens ubestemthedsfunktion“ i lyrikken, eller

„fremmedgørelsen af det fortrolige“ (p. 180-81). Dette sker, når den bestemte artikel (eller andre sproglige determinanter som personlige pronominer, steds- og tidsadverbier osv.) ikke længere udtrykker den fortrolighed og „bestemthed i saglig forstand af et nomen, som ellers er dens opgave“ (p. 181). Et slående eksempel hos Jacobsen er åbningen på Michelangelo-arabesken: „Tog Bølgen land?/Tog den land... /Nej! den stejled’ som en Ganger... /Ham den kasted’,/Ham den skifted’“. Ifølge Friedrich betyder disse determinanter, at den centrale forestilling i digtet, bølgen, bevidst påføres en illusorisk fortrolighed, som da også atter fremmanes i begyndelsen af anden afdeling af digtet, „Jeg kender din Flugt, du flyvende Bølge“. I Friedrichs idealistiske program vil det diskret indførte, næsten anonyme digter-jeg, der mere har karakter af narrativ konstruktion end af centrallyrisk funktion, besidde bølgens hemmelighed, som ikke er af denne verden. I Jacobsens tekst har netop denne ubestemthedsfunktion virket genererende på de mange læsninger af digtet: „De forskellige fortolkninger læser (...) i princippet nogle ganske forskellige digte. For selv om alle henholder sig til arabesken i den kendte form, så drejer uenigheden sig ikke mindst om, hvordan digtet i det hele taget forløber – hvorledes dets metamorfoser egentlig foregår. Helt ned til grundspørgsmålet, om bølgen i de indledende linier transformerer sig til dag, vind, nat eller til en ubestemt bølgende ‘strøm’, er der uenighed.“<sup>6</sup> Det er for så vidt korrekt nok, at sådanne determinanter har en „ubestemthedsfunktion“ i digtningen, men Friedrichs fejl er at se dem som indicium om noget hemmelighedsfuldt, noget gådefuldt skjult, som det er op til læseren at bestemme, og som ifølge „strukturen i den moderne lyrik“ kun lader sig bestemme som udtryk for den tomme transcendens’ abstraktion og fremmedgørelse. Friedrich forføres af sit eget begreb: bestemmelsen og det bestemmelige forbliver i et yderligt forhold til det ubestemte, og derved kan han kun bekræfte sit eget skema.

En anden mulighed for at læse Jacobsens Michelangelo-arabeske ville være at se de tre momenter, det bestemmelige, det ubestemte og bestemmelsen, som en *problematiske* og intern enhed, der står objektivt i forbindelse med hinanden. Det betyder, at vi

må forsøge at begribe arabeskens Idé ud fra den dynamiske lineatur, der er nedfældet i arabeskens form, og som udgør denne enhed. Stéphane Mallarmé er den første, der har formuleret en arabesk-poetik på disse vilkår, som Jacobsen i øvrigt indskriver sig i. Mallarmé beskriver i *La Musique et les Lettres* (1894), hvordan arabesken fungerer som det integrerende moment i selve skrivehandlingen:

Naturen finder sted, man tilføjer den ikke noget; udover byer, jernbaner og andre opfindelser, der udgør vor materielle verden.

I mellemtiden består enhver forhåndenværende handling blot i altid at gribe forbindelserne, hvor få og mangfoldige de end er; i overensstemmelse med en indre tilstand og som man behager at udstrække eller simplificere verden.

Tilsvarende med skaben: forestillingen om et flygtigt objekt, som mangler.

I en sådan optagethed er det tilstrækkeligt at sammenligne aspekterne og deres antal, sådan som de strejfer vor forsømmelighed: her fremkalder de, som udsmykning, nogle smukke og krydsende figurers flertydighed. Den totale arabesk, der forener dem, har, indrømmet, svimlende og skrækfyldte spring; ængstelige akkorder. Eller, advarende gennem en sådan afvigelse, uden mislyd, dens lighed med sig selv ville fjerne den, idet den blev forvekslet. Med den melodiske chiffrering stillet, disse motiver der komponerer en logik, med vore fibre. Og uanset hvilken dødskamp, som ophidser Kimæren, mens den gennem sine gyldne sår udøser beviset for ethvert lignende væsen, ville ingen overvundet snoning forvanske eller overskride den allestedsnærværende Linie spredt fra hvert punkt til ethvert andet for at indsætte idéen; hvis den ikke er skjult af det menneskelige åsyn, mystisk, ligesom en Harmoni er ren.<sup>7</sup>

Mallarmés højst elliptiske syntaks (her svagt udglattet) danner selv en arabesk, der kommer til live som Kimære, men forbliver harmonisk inden for sin egen logik. Arabesken rummer sin egen bestemmelse, idet det bestemmelige (en digterisk skaben) samordnes med det ubestemte (et digterisk objekt), og gennem selve skrivehandlingen opstår der således en problematisk enhed af disse tre momenter i skriften. Men det er desuden interessant at iagttage, hvordan Mallarmé spiller arabesken og linien ud mod hinanden, „den totale arabesk“ og „den allestedsnærværende Li-

nie“, uden tvivl en genoptagelse af Baudelaires thyrsos (cf. artiklens motto), eftersom han tidligere i *La Musique et les Lettres* har talt om „en mere kompleks thyrsos“, uden at sammenligningen kan siges at referere til andet end netop Baudelaires intertekst. Ud over at vende forholdet mellem prosa og digtning om, hvor prosaen traditionelt opfattes som det lige (linien) og digtningen som det snoede (arabesken), søger han i denne arabesk at bringe linie/arabesk-modsætningen ud over sin dualisme. Som Barbara Johnson har skrevet i sin *Défiguration du langage poétique*: „Ved at eksemplificere Musikken og Digtekunsten [les Lettres] som sine to alternative sider eksemplificerer „Idéen“ samtidig „den totale arabesk“ og „den allestedsnærværende Linie“ som sine to ombyttelige figurer.“ Musik og digtning indgår således i en problematisk enhed, „en Idé“, „en mere kompleks thyrsos“, en „form for skrift baseret på dualitetens kompleksitet (modsigelse og op-hævelse)“.<sup>8</sup>

Det særegne og nye i Mallarmés generelle forestilling om digtet som en „total arabesk“, der forener digtningens forskellige aspekter, er forbindelsen mellem bevidstheden og det digteriske udtryk: bevidstheden bliver en dynamisk del af den struktur, den er optaget af. Tidligt, i 1866, har han i edderkoppespindets arabesk-lignende billede med ham selv som del af figuren beskrevet sammenhængen mellem bevidsthed og digterisk udtryk:

Jeg ville blot sige dig, at jeg blev færdig med at udkaste min plan for hele mit Værk efter at have fundet nøglen til mig selv, slutstenen eller centrum, om du vil, for at undgå at forplumre metaforerne, mit eget centrum, hvor jeg hænger, som en hellig edderkop, i de hovedtråde der allerede er udgået fra min ånd, og ved hjælp af hvilke jeg i mødepunkterne vil væve de forunderlige kniplingsblonder, som jeg forudser, og som allerede bor i Skønhedens bryst.<sup>9</sup>

En bemærkelsesværdigt moderne forståelse af arabeskens Idé som et problem uden løsning, men hvor bevidstheden altid selv er del af det problem, den er i færd med at løse. Når Mallarmé i *Divagations* søger at beskrive arabeskens Idé, så bliver beskrivelsen selv arabesk: sådan er den sære forbindelse mellem arabeskens Idé og arabesken som objekt, digt. Overalt bekræfter han

denne erfaring af vers som vildtvoksende tråde eller fibre i sin-  
det, som det er op til en digterisk disciplin at samordne, og på  
denne måde *dramatiserer* Mallarmé arabeskens Idé, han søger  
ikke at bringe det ubestemte på et ydre og formelt begreb, der går  
forud for erfaringen deraf.

Idéens drama er udtryk for en indre dynamisme, som begre-  
bets struktur endnu ikke er del af. Det er Gilles Deleuze, der i fi-  
losofien har systematiseret denne dramatiseringsmetode. Kritisk  
vendt mod en kantiansk skematisme som den, Friedrich betjener  
sig af, skriver han:

Dynamismen indbefatter altså sin egen evne til at bestemme rummet og  
tiden, da den umiddelbart legemliggør Idéens differentielle forbin-  
delser, singulariteter og immanente progressiviteter. Det korteste er ikke  
simpelthen skemaet for begrebet om det lige, men drømmen, dramaet  
eller dramatiseringen af liniens Idé, for så vidt som den udtrykker diffe-  
rentieringen mellem det lige og det kurvede. Vi skelner mellem Idé, be-  
greb og drama: dramaets rolle består i at specificere begrebet ved at le-  
gemliggøre Idéens differentielle forbindelser og singulariteter.<sup>10</sup>

Vi skal ikke her drage alle de epistemologiske konsekvenser af  
Deleuzes forståelse af Idéen som en problematisk enhed, en  
virtualitet, der aldrig finder sted i en stabil aktualisering, men al-  
tid er i færd med at blive til, – det han med Antonin Artauds  
„grusomhedens teater“ i tankerne også kalder „en ren iscenes-  
sættelse uden forfatter, uden skuespillere og uden subjekter“  
(ibid.). Blot skal det nævnes, at aktualiseringen af en Idé (her i  
form af læsningen af en arabesk) på en gang finder sted i rum-  
met, tiden og bevidstheden, Mallarmés komposition af en „logik,  
med vore fibre“, hvilket sætter de størst tænkelige fordringer til  
læsningen, idet det er dens bevægelser gennem teksten, der teg-  
ner arabeskens mønster.

En del af Jacobsens Michelangelo-arabesk lineatur lader sig  
forholdsvis overskueligt opridse, især hvis man nøjes med at se  
på, hvordan rummet dynamiseres, rummets bliven-tid, sådan  
som det skal forsøges i det følgende. Først må fremhæves den  
stærkt parataktiske og ofte langstrakte syntaks, der følger sig –  
som i øvrigt alle tekstens elementer – det centrale bølge-billedes

bevægelsesmønster, domineret som den er af en lang og rolig rullen, en legato, rytmisk bølgende bevægelse understøttet af de hyppige og varierede gentagelsesfigurer. Syntaksens parataksis har en hypotaktisk funktion, hvor de mange sideordnede led udskyder hovedledenes gennemførelse, og distribuerer adskillige assonansbuer ned gennem de enkelte afdelinger, men også henover lakunerne imellem dem. Den vigtigste assonansbue bæres af kombinationer med bogstaverne v-i-l: „men den gyldne dag vil segne,/Vil, svøbt i Nattens dunkle Kappe,“ der disseminerer sig videre i perioden: „Lægge sig træt til Hvile,/Og Duggen vil glimte i hans Aande“. Kombinationer med v-i og i-l fortsætter som een assonansbue ned gennem resten af afdelingen og skaber en bølges klangfigur ved i lydmaterialiet på en gang at markere en geometrisk v-figur (som genoptager første afdelings „Svævninger/Gjennem Solens hvide Lys“) og med i'ets konnotation til farven hvid at markere bølgetoppens skum, som sammen med den dominerende l-likvid bærer denne dissemination som en understrøm ind i de følgende afdelinger og gennem resten af teksten. V'et er dominerende i hele anden afdeling, men i resten af teksten går forskellige kombinationer af bogstaverne v-i-l igen i flere af de væsentlige billedelementer: „Blik“/„blinde“/„blinker“, „vildt“/„Vanvids“, „Silkevoer“/„skilles“, „Kvinde“/„herlig“/„hellig“/„Blik“ og „Liv“/„Liden“.

Man kan endvidere fremhæve de tunge vokaler i æ- og ø-assonanser, fx i æ-assonansbuen i anden afdeling, der starter, hvor æ-vokalen anvendes for første gang i teksten, „Lægge sig træt til hvile“, og som synes at opløses, i og med perioden afsluttes. Men længere nede i den lange periode, hvor æ-vokalen markerer sig for anden gang, genoptages den i „Brændes op af din skjælvende Længsel“ båret over „Marmortærskel“, der står cirka i midten i forhold til buens afslutning i „Fældes ned i havens græs“, der lukker den lange periode og anden del af arabesken. Man kan endvidere sige, at bølgen dissemineres gennem den hyppige brug af ø-klange forbundet med l- eller r-likvider, fx i tredje afdelings prægnante sammenvævning af b-alliterationen med netop denne assonans i serien „blinde“/„blinker“/„Bølger“/„Bægeres“/„Blodets“/„Blødendes“/„Brølen“/„blandet“.



Karakteristisk er her netop brugen af de to likvider, der synes at bære bølge-billedet gennem teksten som en understrøm, indtil billedet er brugt op og finder en logisk afslutning, ligesom tidevand der trækker sig tilbage.

Disse serier tegner på forskellige niveauer en række linier igennem ordmaterialet, snart genererer de assonansbuer, snart alliterationer, anagrammer, epanafor, epanalepsis, asymmetriske konstellationer mv. Som Jacques Derrida har fremhævet i forbindelse med Mallarmé, sætter en sådan dissemination, der undergraver ordets enhed, nye fordringer til læseren: „læsningen bør her ikke udføres som en simpel aflæsning [relevé] af begreber eller af ord, som en statisk eller statistisk udpegnings. Man må rekonstituere en kæde i bevægelse, et netværks effekter og spillet i en syntaks.“<sup>11</sup> Der er altså tale om en dynamik, hvori læsningen indgår som en genererende instans, idet det er bevægelsen gennem teksten, der frembringer dens udtryk. Et slående eksempel på denne lineaturs dynamik fremkommer i tekstens billeddannelser, fx i første afdelings glidning fra bølge-billede til heste-billede og til sidst til svane-billede. Bølgen løftes ved hjælp af de to følgende billeder gradvist ud af sit våde element, „Bølgers Verden“, og op i „Luften“. Man bemærker her, at svane-billedet først dukker op som en sammenligning inde i heste-billedet, „Snehvidt som en Svanes Ryg“, for at bølgen i løsnet tilstand derefter kan flyve på „brede Svanevinger“, der i forløbets bevægelse er blevet gjort selvstændig som en pars pro toto. Svane-billedet er altså først til stede inde i heste-billedets syntaktiske område for siden at blive selvstændigt, og denne delvise sammenføjning af svanen med hesten, hvor billederne agerer og reagerer på hinanden, mere end antyder den skjulte tilstedeværelse af det, man i klassisk retorik kalder en mytologisme, nemlig Pegasus, – hesten får vinger.

Pegasus er jo et traditionelt symbol for digterens inspiration, som her uden direkte at nævnes bliver indskrevet i tekstens selvåbnende bevægelse. Billedbevægelsen følger sin egen lineatur, der på denne fragmenterede måde kan løse virtuelle billeder, der ikke var synliggjorte før da. Man aner måske endnu en bagvedliggende mytologisme fremsuggeret af selve bevægelse-

sen, nemlig det kosmogeniske billede af „den skumfødte Venus“ eller Afrodite, kærlighedsgudinden, hvis elsker Adonis fødes med foråret og dør med efteråret, en naturrytme der her er underordnet arabeskens rytmik.<sup>12</sup> Det afgørende er imidlertid ikke den symbolske værdi, det er muligt at tilskrive billederne, men derimod bekræftelsen af den overordnede tese, at billed-strukturen frembringes gennem det syntaktiske forløb. Teknisk lader billederne sig nok fikseres som klassiske metaforer og metonymier, men de mange krydsbindinger gennem teksten underminerer billedernes entydige status gennem en høj grad af komplikation. Fx. krydses første afdelings „*Rallende* med Grusets Perler“ med tredje afdelings „Blodets Dryppen og Blødendes *Rallen*“ og denne afdelings „Staalets hurtige, syngende Klang“ med fjerde afdelings „Sværdet/Dog skal vristes af vor Haand en Gang?“ og videre med sjette afdelings „Som et Sværd igjennem Nattens Hjerter“, der her desuden kombineres med „Tegner sig mørk mod den mørke Luft“, en identisk gentagelse fra fjerde afdeling. Botanikeren Jacobsen indfører blandt blomsterne desuden irisen, en urt af sværdlilje-familien. Man kan videre opregne serierne „gyldne Dag“/„gyldne Gitter“/„gyldne Druerklaser“ og „dunkle Kappe“/„dunkle Krone“/„dunkle (...) Cypresser“ eller forbindelserne „Vover“/„Silkevover“ og „Folder“/„Silkevover“. Eller krydset fra tredje til fjerde afdeling med „graadmilde Drømme“ til „Drømmenes sælsomt skiftende Røg“, der griber samme afdelings „Sælsomme Bølger af sælsom Lyd“. En anden krydsbinding finder sted mellem tredje afdelings „Høje, rolige Cypresser“ og kvinden, der i fjerde afdeling kaldes „høj og herlig“ og til sidst står „Tavs og rolig“. De mange krydsninger binder teksten sammen på en måde, der kun med en overanstrengt vilje lader sig forklare ved hjælp af klassisk retoriske figurer, fordi de kontekstuelle områder, der normalt skal afgøre figurens tropiske eller ikke-tropiske status, bliver for store og adspredte.

Der krydses også på en række andre sub- og suprasemantiske niveauer, som nævnt i klangmønstre, men også i forestillingsmønstre, som i den rytmiske alternation mellem blik/blind. Skiftene mellem det seende og det blinde er manifest i fjerde af-

deling, men fortøner sig ud i hele teksten. Der krydses i skiftet fra det rolige rum med „den hvide Villa/Med de maanebelyste Ruder“ til det urolige rum, hvor „Maanen suger Havets kolde Vande“, og i den næsten helt gennemførte bevægelse af ildmetaforen fra „Gjennem Manken gnistred' Skummet“ til „Brændes op ad din skjælvende Længsel“ til „Langsomt brænder du henover Jorden“ til „Brændende, tvivlende Sorg“. Denne kommen- og-gåen af enkeltelementer er en konsekvens af bølge-bevægelsen, der går igen i scene-skift, skiftet fra nat til dag, eksistensers skiften fra liv til død osv. Men afgørende er, at man nu kan bekræfte at bølgen slår igennem i alle tekstens elementer, og at rytmen af det faldende og det stigende bliver arabeskens væsentligste strukturelle moment: samtlige billedannelser indgår i den rytmiske bølges systematiske fragmentering. Når Jacobsens arabesk er så eksemplarisk, skyldes det netop, at arabeskens Idé kan siges at slå igennem i alle enkeltdele af dens lineatur.

Isoleredes tekstens billeder som metaforer, måtte man sige, at de trækker på en klassisk romantisk metaforik, men hvis billederne indlæses i tekstens syntaktiske og disseminerende spil, mister de deres metaforiske status og virker da bearbejdende ind på det romantiske tekstkorpus, hvorfra billederne lånes. Spørgsmålet om, hvad bølgen er metafor for, bliver i den optik uden relevans. I kommentarlitteraturen finder man ofte, at der læses to bølge-billeder ind i teksten: en egentlig bølge og en uegentlig bølge, dvs. en konkret, virkelig bølge i tekstens real-plan (vers 1-4) og en abstrakt, metaforisk bølge på tekstens fiktive plan (fra vers 5 til anden afdeling ud, hvor en ny motivkreds bliver dominerende). Her får den anden bølge metaforisk status som en længslernes, lidenskabernes og drifternes bølge: den får repræsentativ værdi. Men alt i teksten er bølger, vover, strømninger, sug, svulmen, løft og fald, glidning, rullen osv. Alt er bølge og fortsætter den bølgebevægelse, der kan iagttages i Michelangelos håndtegning, helt frem til kvindens figur i rummet, der fungerer som bølgebryder og standser bevægelsen. Denne bølge er ikke metafor for noget, eller også er den metafor for alting som Demokrits *rythmos*, og så er den alligvel ikke metafor for noget. Man må snarere sige, at bølgen ødelægger sig selv som metafor betragtet.

Teksten er sig tilsyndeladende bevidst, at den oparbejder et billede løsnet fra „Bølgers Verden“, men dens selvrefleksion er således konstrueret, at allerede den første bølge fungerede som billede set fra tekstens perspektiv, heller ikke den havde repræsentativ værdi. Man kan derfor sige, at bølgen brydes mod sit eget billede og forgår, idet den suger sin metaforiske kraft ud af sig selv og spreder fraværet af bølgen på et real-plan ud i syntaksen. Som billede betragtet spreder den altså sit fravær til alle sider i en sådan grad, at billedet sprænges indefra.

De mange krydsninger mellem liniernes serier i arabesken udgør i sin prolifererende dynamik en systematisk borterodning af billedernes entydige status, som bølger der slår mod kysten i en vedvarende ændring af dens linie. Man kan sige, at dynamismen dramatiserer linierne i digtet, og selv om det kan se ud, som om en læsning i arabeskens lineatur derved skyder dens billeder – det traditionelle fortolkningsgrundlag – til side, er dette ikke ganske korrekt. Sandt nok prioriterer en sådan læsning ikke et linearperspektiv, der ville forsyne tekstens billeder med en fortolknings fornødne stabilitet. Men opmærksomheden mod lineaturen er udtryk for, at billederne gribes i deres bevægelse, således at læsningen selv kan blive del af den dynamisme, vi forstår som arabeskens Idé. I mødet med arabesken må spørgsmålet være, hvordan teksten på en gang læses som synligt billede og tidlig dynamik, eller som i Baudelaires thyrsos, hvor den rette linie (billedet) og arabesken udeleligt er vævet sammen: „hvilken analytiker vil nogensinde have mod til at prøve på at opløse og adskille“ Dionysos' thyrsos? Han ville selv blive sønderdelt af de vilde mænader.

Ser vi på et enkelt eksempel i Jacobsens arabesk, kan det omtalte sværd-billede illustrere arabeskens og liniens sammenvævedhed. Billedet fremstår mest prægnant til sidst i teksten, hvor sidste linie sammenligner kvinden, der ophober alle digterjegets spørgsmål i sig, med et sværd: „Som et Sværd gennem Nattens Hjerter.“ Ofte vil denne sammenligning være fortolknings udgangspunkt: dette er den ubøjelige linie, der skærer sig igennem arabeskens fletværk og synes at rumme spørgsmålenes svar, hemmeligheden. Men sværd-billedet var allerede til stede i

den foregående afdeling, hvis centrale billede er den apollinske kvinde: „Hvorfor kæmpe, naar vi veed, at Sværdet/Dog skal vristes af vor Haand en Gang?“ Ligeledes var det til stede i tredje afdeling i forbindelse med en mænade, en dionysisk kvinde som centralt billede, her kun omtalt med en pars pro toto: „Staalets hurtige, syngende Klang“. Og endelig var det skjult til stede i anden afdelings centrale flora-billeder: „Nedover hemmeligt-hvidskende Iris“. Irisen tilhører sværdlilje-familien, en urt med sværdformede blade, men samtidig må man her hæfte sig ved en krydsning til den involverede mytologi, hvor Iris personificerer regnbuen og fungerer som gudernes, især Heras, sendebud, og iris som udtryk for øjets regnbuehinde griber tilbage til den foregående linie: „Fulgt af dens stirrende Blomsterøjne“. (Måske den livlige fantasi også ser en sværd-bevæbnet rytter på første afdelings gang). Disse linier komplicerer enhver fortolkning i en grad, der gør den næsten frugtesløs: på en gang tegner de en lige linie, sværdets lange, regelmæssige blad igennem teksten og vridder sine snoede stængler ud og ind af forskellige typer forestillingsindhold. Semantikken snoes uden begyndelse og afslutning omkring adskillige sådanne linier af tegn-relationer, hvor hvert tegn frit indgår forbindelser med andre tegn uden tilsyneladende at være forpligtet på nogen kohærens. Arabeskens lineatur bliver en thyrsos, hvor stavens lige linie forenes med vinløvets ranker, og prægnant nok for Jacobsens arabesk bliver det apollinske og det dionysiske således knyttet sammen i lineaturens dynamik.

Under arabeskens lineatur, som i et vist omfang endnu tilhører det læseliges orden, hersker der således en virtualitet af figurale kombinationsmuligheder, det ulæselige der understøtter det læselige. Man kunne måske tale om, at der her arbejder en virtuel *form-figur* i arabesken, sådan som Jean-François Lyotard har beskrevet denne, og som i een læsning viser den gode forms klare og apollinske kontur og i en anden, hvor „den liniære invariant, går over i en boblen, hvor energien cirkulerer i høj hastighed,“ viser os den „dårlige form“, et „bakkisk delirium“.<sup>13</sup>

Endelig må man sige, at arabeskens Idé hermed bekræfter en barok poetik, sådan som den er blevet beskrevet af Gilles Dele-

uze i *Le pli*. I kapitel 2, „Les plis dans l’ame“ (hvor han i øvrigt netop henviser til Mallarmé som en barok digter, der benytter folden som digterisk middel), taler Deleuze om infleksion som den variable kurves eller folds genetiske element og henviser i den forbindelse til Paul Klees overvejelser omkring den aktive, spontane linie, kritisk vendt mod Kandinskys hårde vinkler og faste punkter. Arabesken er, som thyrsoen, et udtryk for Klees forståelse af, at der ikke kan eksistere nogen eksakt og usammensat figur. Den barokke filosof Leibniz kaldes til vidne herpå: „der kan aldrig eksistere (...) „en lige linie, uden at den er blandet med kurver“, men heller ingen „kurve af en vis afgrænset natur, som ikke er sammensat med andre, og i de mindste dele såvel som i de største dele“, således at man „aldrig vil være i stand til at tilskrive en krop en bestemt overflade, som man ville kunne ved atomer“.<sup>14</sup> Sådan som liniens idé kommer til udtryk i thyrsoens samtidige linie og arabesk er den altså netop det, Deleuze tidligere kaldte „differentieringen mellem det lige og det kurvede“, og arabesken er som digterisk form enestående ved at tage denne dobbelte forpligtelse på sin udtrykspraksis, både linie og arabesk.

Også ordet er altså underlagt sådanne bøjninger, „ordets bølgen“ [sinuosité du verbe], som Baudelaire siger. Her er der ingen transcendental hemmelighed, alt er spillet ud på sin overflade, hvorpå linierne opfører deres drama. Og endelig, er det ikke også denne bølge, J. P. Jacobsen så mesterligt har iscenesat, ord i polyfoniske krydsninger af linier og arabesker uden andet mål end deres egen digrederende lineatur, og således forudgribende en Raymond Roussel eller, hvorfor ikke, en William S. Burroughs?

## Noter:

1. *Œuvres complètes*, Paris 1968, p. 285. „Du rette linie og du arabesken, hensigt og udtryk, viljens stejlhed, ordets bølgen, det ene mål, de talløse midler, du geniets almægtige og udelelige blanding, hvilken analytiker vil nogensinde have mod til at prøve på at opløse og adskille dig?“, *Parisisk spleen* (da. overs. Hoffmann, K. og Rimestad, Chr.), Kbh. 1968, p. 94.
2. Friedrich Schlegel: „Rede Über die Mythologie“, in „Gespräch über die Poesie“, cit. efter *Kritische Schriften und Fragmente* (red. E. Behler og H. Eichner), Paderborn 1988, p. 204.
3. Hugo Friedrich: *Strukturen i moderne lyrik*, Kbh. 1968, p. 61.
4. For Jacobsens inspiration fra Poe i forbindelse med arabesk-digtningen, cf. Torben Brostrøm: *Labyrint og arabesk*, Kbh. 1966, 161-62. Brostrøm ser Poe som en mulighed for at ændre den traditionelle forståelse af Jacobsen.
5. For en videre kritik af Friedrichs negative bestemmelser af den moderne digtning, cf. Paul de Man: „Lyric and Modernity“, in *Allegories of Reading*, Minneapolis 1983, pp. 171-73 og Jonathan Culler: „Om negativiteten i den moderne poesi: Friedrich, Baudelaire og den kritiske tradition“, in *Passage*, nr. 5, Århus 1988, pp. 103-12. Cf. også Per Dahl: *Thorkild Bjørnvigs tænkning*, Kbh. 1976, pp. 137-44 for en diskussion af Friedrichs modernismeforståelse som et erkendelsesteoretisk problem, der løses i en idealistisk, vertikal model.
6. J. E. Andersen: „Efterskrift“, in J. P. Jacobsen: *Lyrik og prosa*, Kbh. 1993, p. 251.
7. *Œuvres complètes*, Paris 1945, p. 647-48.
8. B. Johnson: *op. cit.*, Paris 1989, p. 178. Cf. hendes diskussion af dette forhold mellem Baudelaire og Mallarmé i kapitlet „Selon un thyrse plus complexe“, især pp. 175-80.
9. *Correspondance 1862-1871*, (éd. Mondor, H. og Richard, J.-P.), Paris 1959, CXII. Cf. også dette aspekt af arabesk-temaet i *Crise de vers*: „enhver sjæl er en melodi, som det drejer sig om at knytte på ny; og til dette, har hver sin fløjte eller viola“, *Œuvres complètes*, p. 363.
10. G. Deleuze: *Différence et répétition*, Paris 1968, p. 282.
11. J. Derrida: *La dissémination*, Paris 1972, p. 221.
12. Min tak til stud. mag. Christian Andersen (litt. hist., AU) for at have rettet min opmærksomhed mod muligheden for at fremlæse Afro-dite/Adonis-mythologismen.
13. Cf. J.-F. Lyotards *Discours, figure*: „Form-figuren er den, der understøtter det synlige uden selv at ses, dets ribbe; man kan dog gøre den selv synlig. Dens forbindelse til det ubevidste rum er givet gennem overskridelsen af den gode form (Gestalt). Den „gode form“ er den pythagoræiske og neo-platoniske form. Den hidrører fra en euklidisk

geometrisk tradition. En talfilosofi, ja endda talmystik, og med en kosmisk lysende valør hvilende på sig. Denne form er apollinsk. Heroverfor ville den ubevidste form-figur, formen som figural, være en anti-god form, en „dårlig form“. Man kunne sige dionysisk, for så vidt den er energetisk indifferent over for helhedens enhed. (...) [Med form-figuren] har vi nærmet os det bakkiske delirium, vi er gået ned på underetagen, hvor de plastiske „invarianter“, i det mindste den liniare invariant, går over i en boblen, hvor energien cirkulerer i høj hastighed fra det ene punkt til det andet i det piktorale rum, idet den forbyder øjet at standse nogetsteds og, om så kun et kort øjeblik, investere sin fantasmagoriske last det ene eller det andet sted,” *op. cit.*, Paris 1971, p. 277-78.

14. G. Deleuze: *Le pli. Leibniz et le baroque*, Paris 1988, p. 20. Deleuze henviser her til Leibniz' brev til Arnauld, september 1687 i udgaven Gerhard, *Philosophie*, II, p. 119.