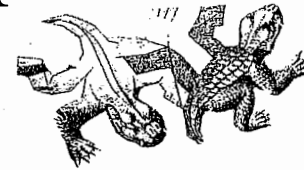


# Hemisfærer

Rigmor Kappel Schmidt



• Den spanske digter don Luis de Góngora y Argote (1561-1627) havde begejstrede læsere, tilhængere og disciple, men var ikke populær i bred forstand.

• Góngora udvikler renæssancens ansatser til symmetri. Symmetrien kan manifestere sig på forskellig vis. Det enkelte vers kan have en tofløjet opbygning med to syntaktisk og morfologisk identiske led:

A — A':

Creció deidad, creció invidia

(Hun voksede til guddommelighed, hun voksede til misundelse)

• Eller symmetri optræder i parallelle vers, der spejler sig i hinanden: A — B/A' — B':

fuesen de tierra cocidos,

o sean de tierra crudos,

• Den hollandske grafiker Maurits Cornelis Escher (1898-1972) var kendt af matematikere og krystallografer, der brugte hans grafik som illustrationer til deres abstrakte tænkning. Men blandt kunstnere følte han sig alene.

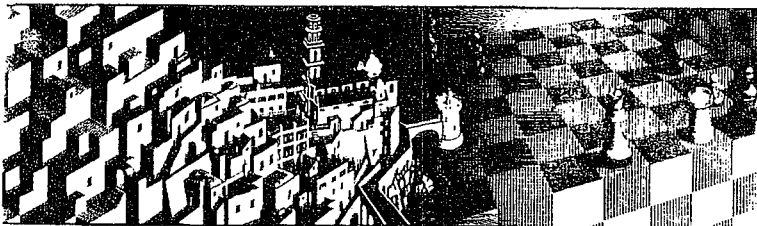
• Escher arbejder komplementært. Han lader ikke eet, men to hovedmotiver danne sig for beskueren. Baggrunden, der normalt virker statisk og formløs, kan i Eschers billeder gøre det for baggrunde så usædvanlige, nemlig at træde frem og antage form og identitet, mening og indhold. Betragtes de lyse figurer, træder de mørke figurer i baggrunden. Men skifter man fokus til de mørke figurer, ophører de lyse som figur og danner baggrund. Vekslebilledernes fladefyldende mønstre skaber en todimensional bundethed. Der danner sig en formernes komplementaritet, hvor figurerne følger sig ind i hinanden som yin og yang. Sådanne vekslebilleder peger satirisk og spaltende på vor tilværelse måde at betragte billeder (og om verden) på. Hierarkisk lader vi noget danne forgrund, mens andet bortføres fra og berøves eksistens (ikke an sich, dog, men für uns).



(hvad enten de var af brændt ler  
eller af soltørret ler)

- Desuden kan et vers spejles chiatisk: A — B / B' — A':  
sin libertad los galanes  
y las damas sin orgullo  
(uden frihed bejlerne  
og damerne uden stolthed)
- Men især kommer binariteten til udtryk gennem antiteser: ikke A, men B:  
angosto no, sino agosto  
(ikke smal, men majestætisk)
- Og antitesen kan findes i andre varianter: A eller B:  
el licenciado Nasón  
bien romo o bien narigudo  
(licentiaten Nasón (Stornæse)  
der enten var stumpnæset eller spidsnæset)
- A, hvis ikke B:  
Con la pestaña de un lince  
barrenando estaba el muro  
si no adormeciendo Argos  
de la suegra sustitutos,

• De periodiske vekselbilleder præges af symmetri og regelmæssighed. Maurernes abstrakt geometriske ornamentik, som Escher ved flere lejligheder så i Córdoba og Granada, har bevæget hans arbejder i denne



retning. Ligeledes kan Escher have fundet inspiration hertil i det italienske landskab: i sine tidlige billeder lader han småbyernes opbygning glide over i landskabets regelmæssigt arkitektoniske struktur.

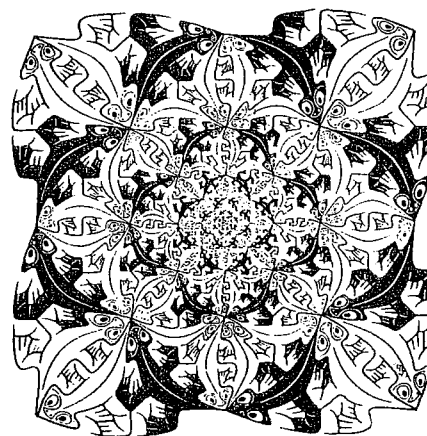
• Spejling, translation (forskydning), rotation og glidespejling (translation plus rotation) er de gentagende bevægelser, gennem hvilke en figur kan overføres i sig selv. I fladefyldende, reversible mønstre søger Escher at rytmisere fladen, en bevægelse, der ganske vist standser ved værkets kant, men som principielt går mod uendelig. De periodiske tegninger binder på den ene side to kontrasterende mønstre, men lader gennem mønsteret figurerne bevæge sig ad infinitum. Det kan ske gen-

(Med øjenhåret fra en los  
bore hul var hun ved i muren  
hvis ikke hun dyssede Argos i søvn,  
substitutter for svigermoderen,)

- Den antitetiske figur er normalt hierarkisk. Den ene term vælges fra og overgår til baggrundens glemsel. Den anden term træder frem i forgrunden, som relevant for den videre fortælling. Dette hierarki bryder Góngora. Det kan ske ved at dvæle så længe ved det fravalgte, at det tager form. Ikke A, men B implicerer, at A fravælges. A er således ikke interessant for den videre fortælling. Alligevel digter Góngora metonymisk videre på A, hvorved forgrund og baggrund inverteres.
- Styrkeforholdet mellem forgrund og baggrund kan også forstyrres ved at lade læseren vælge mellem de to termer og dermed aktivt tage stilling til såvel forgrund som baggrund. A eller B, vælg selv overlader til læseren, hvilken af de to termer der skal indgå som forgrund. Eller Góngora kan opløse modsætningen gennem to synonyme termer. Ikke A, men A' udgør en sær konstruktion, idet ikke ..., men ... markerer modsætning, mens A og A' nærmest er identiske. Med sådanne kunstgreb drev Góngora antitesen til det yderste (og læserne med). Kort sagt: der gøres grin med læserne. Men samtidig

nem en identisk gentagelse af samme mønster, eller ved en tiltagende formindskelse af figurerne i limitbillederne, for i det forsvindende mønster at lade os skue uendeligheden.

• Helst arbejder Escher, udtaler han ofte, med kendte figurer. Især ynder han luft- og vanddyr: fugle og fisk, fremstillet yderst stiliseret. Man finder dog også jord-dyr: firbenet og hesten. I sit valg af billedelementer er Escher faldet for dyr, der bevæger sig hurtigt som hesten, gesvindt som firbenet eller let og elegant som fugl og fisk. Han henfører det til, at fugl og fisk egner sig særlig godt til fladefyldende mønstre. Her ville blomster, søstjerner og snegle dog fuldt så godt kunne indgå. Selv tror jeg, at han har valgt således, fordi netop den gesvindte bevægelse i kontrast til bundet ubevægelighed har fascineret ham. Man ser et firben ligge helt



skabes der plasticitet og ambivalens.

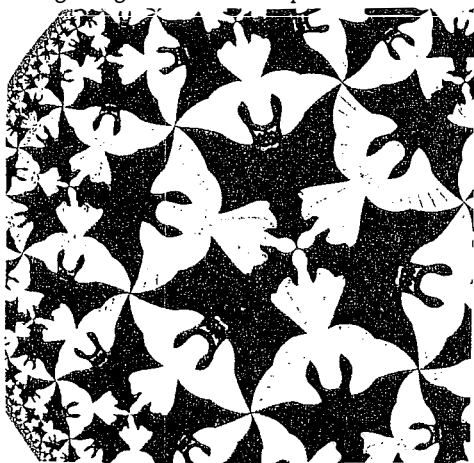
• Góngoras store digterværker, *Soledades* og *Polifemo*, blev mødt med afvisning og kritik. Som svar fremlagde Góngora i romanen *Píramo y Tisbe* sin poetik, demonstrativt og udæskende. Han anklages for at slå sproget i stykker. Nuvel, svarer han sine kritikere. Hvis jeg ikke må skrive A eller A', skal jeg da gerne skrive A og A'. Men, føjer Góngora til, hvordan kan det da være, at I accepterer, at man i poesien forestiller sig en kvinde flået i stumper og stykker, som tilfældet er i historien om Pyramus og Tisbe (der hyppigt var emne for digternes udfoldelser dengang). Sproget må man ikke rive i stykker, men det er i orden at gøre det med en kvinde. Og det gør Pyramus så også:

Spredte forestiller han sig  
i det uvejsomme vildnis  
elfenben eller divine,  
divine, ja, og elfenben,  
Tisbes underskønne lemmer,  
og igen rørte han på sig  
så Praxiteles måtte til  
at kopiere ham i stuk.

• Romanen om Pyramus og Tisbe er knap nok startet, før Góngora

stille på en sten, men et øjeblik efter er det væk. Som i vekselbillederne: en blinken med øjnene, en ændring i fokusering, og firbenet falder sammen med baggrunden.

• At anvende enkle og kendte figurer bringer hurtigt betragteren videre til det, der er Eschers egentlige ærinde: samspillet mellem formerne. Vekselbilledet lader beskueren skifte mellem to figurer, der på skift bliver forgrund. Vekselbilledets to figurer forholder sig til den vestlige kulturs gængse dikotomier: sort og hvid, djævle og engle. Ingen af de to alternerende figurer er i sig selv stærkt valoriseret: Escher fremstiller figurerne som harmløse, glad udseende dyr. Om intense udtryk er der ikke tale. Når vekselbilledet alligevel kan have

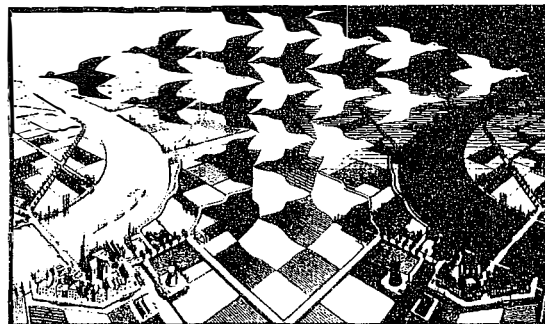


afbryder historien med et retarderende indskud: en antitese. Hvad byen Babylonia ikke var berømt for, nemlig murene, udgør antitesens første term. Denne fravalgte term digtes der metonymisk videre på med oplysning om, hvad murene var lavet af. At Góngora bare er ude på at forhale og være 'irrelevant', fremgår klart: han ved angiveligt ikke, hvad murene er lavet af. Læseren kan selv vælge efter behag: A eller B. Efter omhyggeligt at have fortalt, hvad byen ikke var berømt for, følger derefter, hvad byen faktisk var berømt for: **ikke** murene, **men** de to elskende. Således inverteres det hierarkiske forhold mellem forgrund og baggrund. Den kulissegtige baggrund: byen og dens mure, trækkes frem, mens hovedpersonerne introduceres senere og i første omgang uden navns nævnelse.

Byen Babylon, berømt,  
ikke for sine bymure  
hvad enten de var af brændt ler  
eller kun af soltørret ler  
men for sine to elskende  
dens bysbørn kendte videnom,  
der døde, og for een kårde,  
har vandret verden rundt og rundt.

en foruroligende virkning, skyldes det selve det visuelle skift fra motiv til motiv.

• Edgar Rubin (som Escher sandsynligvis kendte til) har gjort opmærksom på, at en figur dannes af sin kontur. Fladen omkring figuren, der imod, træder 'tilbage' som baggrund. Konturens formende virkning berører således ikke grunden. Den virker alene formende indadtil på det indesluttede felt, og har tingsdannende karakter. Den tingslige figur er indesluttet, ja, fanget i sin silhouet. Konturen, en grænse mellem to flader, danner et billedtegn, et ikon. Konturtegnet ville normalt kun danne eet tegn med een betydning, men i vekselbilledet, hvor konturen på skift formgiver to forskellige figurer, er billedtegnet spaltet.



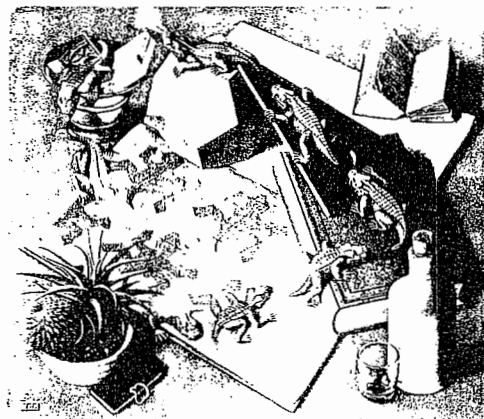
• En figur er en kombination af masse og kontur, set på baggrund af

Med sproget kan man let og hurtigt sende et menneske rundt i universet. Normalt er benævnelsen af en person nok til, at man rekonstruerer personen som en kombination af krop og identitet. Disse fiktive bevægelser, der altid lader aktørerne dukke op på rette tid og sted, udstiller Góngora ved at lade hver ny stilling, Pyramus indtager, bliver modelleret i stedet for gesvindt at lade ham skifte stilling i tekstens hurtige artificialitet. Når Pyramus træder frem fra kulisserne, antager han således tredimensional plasticitet. Pyramus eksisterer ikke uden for scenen, eller han eksisterer som abstrakt, uhåndgribelig størrelse, hvis dimension er ubestemmelig, så ubestemmelig, at man kunne tale om en nul-dimension.

og igen rørte han [Pyramus] på sig  
så Praxiteles måtte til  
at kopiere ham i stuk.

• Góngora fremstiller tegnet som spaltet. Det sker ikke på saussuriansk vis, hvor der er en diskret, omend arbitrær overensstemmelse mellem tegnets to dele: udtryk og indhold. Góngora overlader gerne til læseren at spalte tegnet til to tegn, der kan vise sig at rumme overraskelser. For eksempel omtaler Góngora en flod som *peón particular, quitado el parte*. Men gør man som Góngora foreslår og kvitter *parte fra particular*, står man tilbage med *cular*, som får en-

omgivende stof. En differentiering i figur og grund er visuelt stærkt indarbejdet. En fælles grænse virker normalt kun formgivende på den ene flade. "Utiltalende uroligt". Således oplever Rubin det re-



ciprokke mønster, hvor en fælles grænse på skift giver form til begge flader. Uroen hidrører fra, at figuren ikke har form, men tager form.

• Escher anså ikke de fladefyldende vekselbilleder for selvstændige billeder. De var forstudier til hans relationelle billeder, hvor vekselfigurerne udviklede sig i metamorfosiske og cykliske forløb. I symmetriske kompositioner afsøgte Escher formerne bundethed af hinanden, en viden, han derefter brugte til at sætte formerne på 'fri' fod. I metamorfosen kunne fisk blive til himmel med fugle, mens fugle omdan-

hver spansktalende til straks at tænke på *culo*, hvilket uventet bringer læseren over i et analt register.

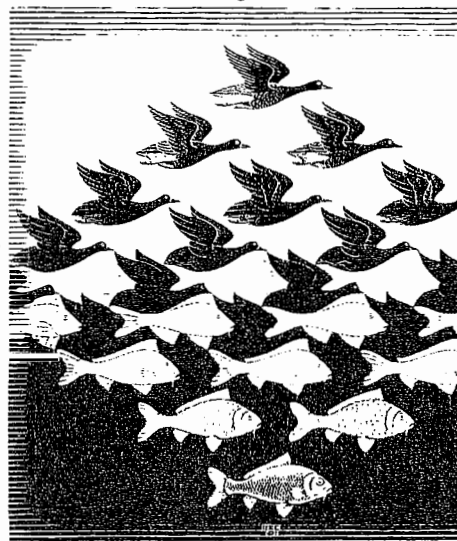
• Som metafor for det spaltede tegn kan man hos Góngora finde paradoksale krydsfigurer. I krydsfiguren sammenstilles to uforenelige dele kopulativt. Som ingredienser i sine krydsfigurer anvender Góngora velkendte tegn, hvis referenter er yderst håndgribelige størrelser. Og der opstår: menneske-træer, mænd med horn i panden, fugle-mennesker, men også abstrakte paradoksfigurer som livdød, knyttet til fugl fœnix og asken.

• At erkende sig selv som krydsfigur giver adgang til at kunne metamorfosere. Og hvad vil det sige: at erkende sig selv som krydsfigur? Nok fuldt så meget at acceptere, at de tegn eller objekter, man spejler sig i, altid allerede er spaltede. Da Pyramus kommer frem, for sent, for at møde Tisbe, finder han hendes silketørklæde, blodpletet. Pyramus fejlfortolker dette tegn: naturens vilde kræfter må have fået hendes jomfruelige legeme i stykker. Således at blive gjort til hanrej, en krydsning af menneske og behornet dyr, kan Pyramus ikke bære. En skæbne som krydsfigur undgår han ikke. Blot bliver hans figur ynkelig, idet han ikke kunne bære at få horn i panden. Forgæves råber han på Tisbe:

De su alma la mitad

nedes til hav med fisk. Eller Escher udnytter billedets mulighed for at veksle mellem to og tre dimensioner, således at figuren fra at være fan-

get i todimensionaliteten gradvis forvandles til et tredimensionalt væsen, udstyret med bevægelsesfrihed. Eller det metamorfosiske forløb kunne bevæge sig mellem abstrakt geometriske former og figurer med konkret reference til genkendelige former: menneske, dyr, plante. Og metamorfosen kunne udvikles i dens fulde konsekvens og danne cykliske forløb. Escher selv var mest tiltrukket af reversibel cyklicitet, idet han fandt det mere befriende at vende tilbage til udgangspunktet, fremfor at lade forløbet stå åbent og



cita a voces, mas sin fruto;  
(Halvdelen sin sjæls

indstævner han skrålende, men frugtesløst)

• Kun afbrudt af et lille indskud om den tapre Mucius, der stak hånden i ilden, tager Pyramus livet af sig. Hvad der skulle have været en heroisk handling, fremstilles i et latterligt skær. Pyramus er blevet en ynkelig krydsfigur: en menneskefugl på spid.

valeroso desnudo

y no como el otro Mucio  
asó intrépido la mano  
sino el asador tradujo  
por el pecho a las espaldas.

¡Oh tantas veces insulso,  
cuantas vueltas a tu yerro  
los siglos darán futuros!

(tappert blottede han [stålet]  
og ikke som den anden Mucius

stegte han dristigt hånden,  
men stegespidet førte han  
gennem brystet til ryggen.

Oh, så mange gange smagløs

uafsluttet. (Et sjovt paradoks, at et lukket, afsluttet forløb opleves mere befriende end et åbent, uafsluttet!)

• En anden slags spejlinger end i de periodiske vekselbilleder optræder i Eschers perspektiviske billeder, hvor han lader verdener gennemtrænge hinanden: en verden spejles ind i en anden verden. Her er der ikke tale om uhierarkisk ligevægt, som ved de periodiske billeder. Tværtimod er den ene verden indeholdt i og omsluttet af den anden verden. Og dog skabes en slags ligevægt, idet spejlbilledet repræsenterer en verden, der er den omsluttende verden jævnbyrdig. Etablering af ligevægt forudsætter rekonstruktion af det spejlede.

• Den samstedslighed, der præger Eschers tidlige billeder af verdener, der gennemtrænger hinanden, genfinder man i de umulige arkitektu-



så mange drejninger din fejl/jern  
århundreder vil gøre fremtidige!

• Tisbe, der imidlertid var flygtet til baggrunden, kommer nu frem. Hun finder Pyramus døende, impotent og i færd med at forbløde som en blodpølse: en kulinarisk krydsning. Pyramus, der ikke forstod at tolke tvetydige tegn, tog i panik livet af sig. Han kunne ikke leve med den mærkning, der er indskrevet i spaltede tegn, og da slet ikke at måtte spejle sig i den spaltning, som en deflorering af det elskede objekt er.

• Historien om Pyramus og Tisbe er blevet gentaget så meget, at den er endt som flad kliche. Flad, fad og uden smag bliver Pyramus, der spidder sig selv på stegespidet: en kulinarisk krydsfigur. En latterlig selvoptaget ung mand, der ikke kunne tåle at blive hanrej. En kulinarisk cyklicitet, idet man i kommende århundreder vil blive ved at dreje stegespidet igen og igen: kulturens banale kredsløb. Og dog giver Góngora den flade, fade historie nyt liv og plasticitet. En uvant latiniseret syntaks gør det digteriske sprog fremmed, kendte renaissance-metaforer lanceres, som var de nye og ukendte, mens nye og ukendte metaforer præsenteres, som var de almindelige dagligdags ord.

• Kort sagt: den gamle travet Pyramus og Tisbe, som mange digtere

rer i Eschers senere billeder. Yderligere skaber Escher forvredne universer, eller snarere pluriverser. Der er ikke længere kun eet forsvindingspunkt, men flere. Det danner en rumslig flerhed, der (med lidt god vilje) kan sammenlignes med det middelalderlige tegneserieforløb. Og han skaber huse og bygningsværker, der bryder med huses normale formål: at mennesker skal kunne bo i dem. Bortset fra rummenes umulige geometri, brydes også med et andet princip: rummene i eet og samme billede følger ikke samme fysiske love. Hvad der er opad i det ene rum, er nedad i det andet. Trapper, stiger og vandstrømme, der har med målrettet bevægelse at gøre, dekonstrueres, idet de som borgesianske labyrinter fører intetsteds hen, eller bevæger sig cyklisk rundt og rundt.

• Stadig i den tidlige renaissance kan man finde billeder, der på tegneserievis fortæller en historie. Der var narrative forløb og dermed temporalitet indskrevet i billederne. Da man begyndte at eksperimentere med den illusion, det var at afbilde det tredimensionale rum som todimensionalt billede, mistede man interessen for narrativ temporalitet. Billedets primære ærinde blev herefter at fremstille spatialitet. Men med muligheden for at skabe en realistisk illusion om virkeligt rum bliver man også i stand til at manipulere med virkeligheden i naturtro illusionsbilleder.

• Escher er ikke den eneste, men een af dem, der har eksperimenteret med det paradoks at afbilde tredimensionale rum på en todimensional

havde prøvet kræfter med, virker i Góngoras udlægning sært fremmed og dermed også ny. Digtet handler mindre om selve historien, og mere om sproget, om digtere, kritikere og læsere i sin præsentation af en alternativ poetik.

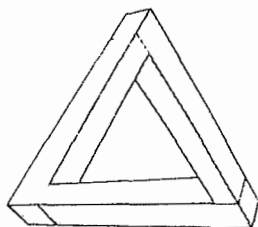
Calificarle sus pasas  
a fuer de aurora propuso;  
los críticos me perdonen  
si dijere con ligustros.  
(At udmærke hendes negerkrus  
som Aurora satte [Pyramus] sig for;  
kritikerne må undskylde mig  
hvis jeg skulle sige med ligusterblomster.)

• Historien om Pyramus og Tisbe indgår i den banale cyklicitet, der får en ironisk behandling af Góngora. Men ved gennemboring af kroppen (en gennemboring, der har ironi som symbolsk parallel) flyder kropsvæsker ud og indgår i en mere omfattende cyklicitet: naturens anale kredsløb. Floderne fødes oppe i bjergene og løber forbi træer, der står med fødderne i vand og tisser i floden. Også muldyrene bidrager med deres fækaliar. På vej forbi byerne går floderne over sine bredder og renser huse og gader for menneskenes efterladenskaber, og blander sig med asken i urnerne. Den anale flod er en

flade. Barokkens trompe-l'oeil leger i grunden med det samme, idet de lader todimensionale malerier illudere en fortsættelse af rummets fysiske arkitektur.

• Man kán så meget i fladens illusoriske fremstilling af rum: kysse hinanden på to kilometers afstand, gå ned ad en trappe og alligevel ende øverst oppe, lade en stiges ben støtte inde under den balkon, stigen ender oppe ved. I sine umulige billeder fremstiller Escher spillet mellem billedets todimensionalitet og det perspektiviske billedes illusion om tredimensionalitet.

• Hvordan man konstruerer umulig arkitektur? Egentlig er det ganske enkelt. Det kan eksemplificeres med Penrose's tribar: en umulig trekant (der indgår i Eschers umulige billeder). Man tager to trekanter, der hver især er afbildede perspektiviske, men er indbyrdes spejlvendte. De deles begge i to. En halvdel fra hver af de to trekanter føjes sammen, hvorved man har dannet en geometrisk krydsfigur. Den ville være umulig at snitte i træ, men ser fuldstændig naturtro ud som perspektivisk billede.



skrift, der ambivalorerer: på een gang vidunderlig ophøjet og uhumsk fornødret. Til sidst flyder floden ud i havet, hvoraf der opstår fugl fønix og meget andet godt. En flydende, skripturel cyklicitet, der lader død blive liv og liv blive død i en evigt genskabende bevægelse. En cyklicitet, man får adgang til i døden, men også i levende live, hvis man kan bære dødens mærkning, metaforisk udtrykt gennem krydsfigurer og hanrejsering.

• Góngora fremhæver i sin skrivning sproget som virkende faktor. Det sker ved at lade syntaks, der normalt kun er diskret virkende, træde frem. Det gør Góngora gennem parafraser, hvor der skrives 'for meget' og ellipser, hvor der skrives 'for lidt', og ikke mindst ved at bryde den normale sætningsfølges hierarkiske orden, der oprettholder illusionen om tekstens lineære endimensionalitet. Brydes lineariseringsreglerne, som Góngora gør det, sker der ikke det, at sproget bryder sammen og bliver meningsløst. Sproget viser sig da fra en anden side: som mangedimensionalt. Insisterer man på at læse lineært fremadskridende, vil Góngoras tekster i passager virke meningsløse. Góngoras poesi skal læses labyrintisk. Da vil læseren opleve sproget primært som syntaks og kun sekundært som semantik. Disse krumspring lader fortællingen, den tekstlige makrosyntaks, fremstå som en morcelleret narration, hvor kaskader af mini-

#### EPILOG

Ligesom billedkunsten, installerer litteraturen os ofte i illusionen om et tredimensionalt rum, der yderligere beriges med den fjerde dimension: tiden. Man kan dog også i litteraturen finde tematiseringer af anderledes dimensionalitet. *The Planiverse* og *Flatland* (en af inspirationerne til *Planiverse*) opretter begge et todimensionalt 'vers'. Men ligesom Escher, opererer de to romaner i spændingsfeltet mellem det to- og det tredimensionale rum, idet beskrivelsen og erkendelsen af den todimensionale verden bliver til igennem kontakten med den tredimensionale verden: Spaceland.

• Flatlands beboere, der indgår i et strikt socialt hierarki, har alle geometriske former. De kan dog ikke erkende sig selv som sådan, idet de ikke kan se sig selv 'ovenfra'. Dimensionen højde mangler. Fladlænderne oplever hinanden som en linie. Først gennem kontakten med den tredimensionale verden bliver deres geometriske former åbenbare.

• Planiverse er også fladt, men på den anden led. Her er der højde, men den dimension, der skaber dybde i det tredimensionale rum, mangler. Planiverse udvikler sig gradvis på en grafisk terminal, der er koblet op til en stor computer. Interessen samler sig her om at udstyre vers'et med todimensionale naturlove, snarere end med sociale love som i Flatland. Der fremstår talende væsener, FECere, med en begrænset intelligens. I online kommunikation mellem de tredimensionale jordboere og de todimensionale FECere udvikles FECernes begrebsap-

fortællinger bryder den globale stor-fortællings samlede struktur. Med sin umulige syntaks peger Góngora på sprogets og narrens syntaks. Der brydes radikalt med den endimensionalt fremskridende læsestrategi. Der indstiftes ikke en anden læsestrategi, hvor bestemte rekursive bevægelser kunne bringe læseren helt gennem digtene. Der må ændres læsestrategi fra strofe til fe, fra vers til vers. Hør for eksempel omtalen af Ovid, hvis va udgør en stærk inspiration til Góngoras romance om Pyramus og Tisbe:

Pyramo fueron y Thisbe  
los que en verso hizo culto  
el licenciado Nasón,  
bien romo o bien narigudo,  
dejar el dulce candor  
lastimosamente oscuro,  
al que tùmulo de seda  
fue de los dos casquilucos;  
moral que los hospedó,  
(Pyramus var de og Tisbe,  
som i vers fik til kultistisk,  
licentiaten Nasón,

parat gradvis — og en dag genererer en FEC'er ordet YNDRD (hvilket muligvis er inspireret af UNDR, som Jorge Luis Borges har lånt vort nordiske UNDER). Ligesom dr. Jekyll og mr. Hyde kan den gældende FEC'er skifte mellem sin FEC-tilstand og YNDRD. I lang tid kan jordboerne føre samtaler med YNDRD. Men på et tidspunkt begynder YNDRD at skifte stadig hurtigere mellem at være FEC'er og YNDRD, for endelig blakeiansk at erklære:

WE CANNOT TALK AGAIN. TO TALK AGAIN IS OF NO BENEFIT.

• BUT WE HAVE SO MUCH MORE TO LEARN FROM YOU.

YOU CANNOT LEARN FROM ME. NOR I FROM YOU. YOU DO NOT HAVE THE KNOWLEDGE.

• WHAT KNOWLEDGE?

THE KNOWLEDGE BEYOND THOUGHT OF THE REALITY BEYOND REALITY.

• WOULD IT HELP IF WE LEARNED YOUR PHILOSOPHY AND RELIGION?

enten stumpnæset eller spidsnæset,  
at lade den blide hvidhed  
blive sørgeligt mørk  
på det, som gravmæle af silke  
blev for de to lyshoveder;  
morbærtræ, som husede dem,)

• Jo vist, der står: Licentiaten Nasón (øgenavn for Ovid) fik i kultistisk vers Pyramus og Tisbe til at gøre den blide hvidhed beklageligt mørk (Góngora blev lastet for at skrive dunkelt og uforståeligt, men mente selv, at hans kritikere ikke kunne se lyset i hans digte) på morbærtræet, der blev silkegrav for de to brushoveder (morbærtræets frugter kan være hvide eller mørke som brombær. Den mørke farve fik bærrerne med Pyramus' og Tisbes død. Bærrerne tjener i øvrigt som føde for silkesommerfuglen).

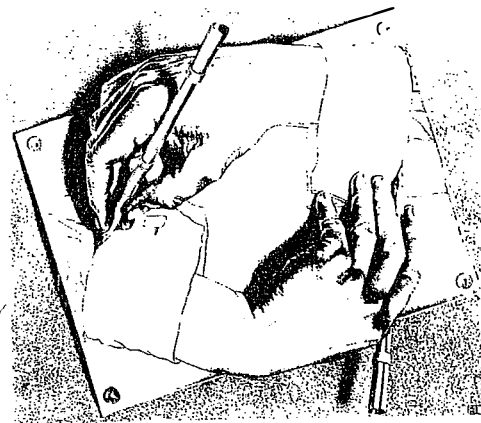
• I sandhed en labyrint, hvor Góngora med sine dekonstruktioner af lineær sætningsfølge og fremadskridende narrativt forløb tvinger læseren til at rekonstruere lineariteten, såvel i den mikrotekstlige sætningssyntaks som i den makrotekstlige narration. I spillet mellem endimensional linearitet og mangedimensional syntaks virker Góngoras tekster. Når man ikke normalt tænker over relationen mellem disse to dimensionaliteter, skyldes det hierarkiseringen mel-

IT HAS NOT TO DO  
WITH WHAT YOU  
CALL PHILOSOPHY  
OR RELIGION. IF  
YOU FOLLOW ONLY  
THOUGHT YOU  
WILL NEVER DIS-  
COVER THE SUR-  
PRISE WHICH LIES  
BEYOND THOUGHT.

• WHAT SURPRISE?

UNKNOWN:  
'WHAT SURPRISE.'

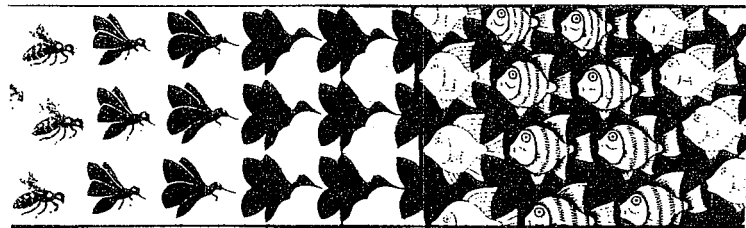
Herefter mistede jordboerne kontakten med YNDRD.



lem dem: syntaksens flerhed af relationer er underordnet lineariteten. Hvert syntaktisk element indtager sin bestemte plads i tekststrengen. Men ændres styrkeforholdet mellem linearitet og syntaks, således at den lineære følge ikke på forhånd er givet, trænger syntaksens usynlige relationer sig på. Effekten er forunderlig. Underlig for nogle, således at blive konfronteret med sproget som arkitektonisk kunstighed. Hvis sproget ikke er naturligt, naturgivet, givet af Gud, er der ingen instans uden for mennesket, der garanterer for det. Og da kan enhver bygge videre på det, udvide det, invertere det og dermed opleve en følelse af frihed, når sprogets snærende bånd slækkes så meget, at man kan binde sløjfer med det.

#### Litteratur:

Góngora y Argote, Luis: Obras completas. Madrid, 1961.



#### Litteratur:

Abbott, E. A. Flatland. A Romance of Many Dimensions. New York, 1952 [1884].

Dewdney, A. K. The Planiverse. Computer Contact with a Two-Dimensional World. New York, 1984.

Ernst, B. Der Zauberspiegel des M. C. Escher. München, 1978. [Originaltitel: De Toverspiegel van M. C. Escher].

Hofstadter, D. R. Gödel, Escher, Bach: an Eternal Golden Braid. New York, 1979.

M. C. Escher. Art and Science. Proceedings of the International Congress on M. C. Escher. Ed. H. S. M. Coxeter et al. Amsterdam, 1986.

Refleksioner over "Gödel, Escher, Bach". Ed. B. Mayoh. Århus, 1987.

Rubin, E. Synsoplevede Figurer. København, 1915.

Veltman, K. H. Studies on Leonardo da Vinci I. Linear Perspective and the Visual Dimensions of Science and Art. München, 1986.