

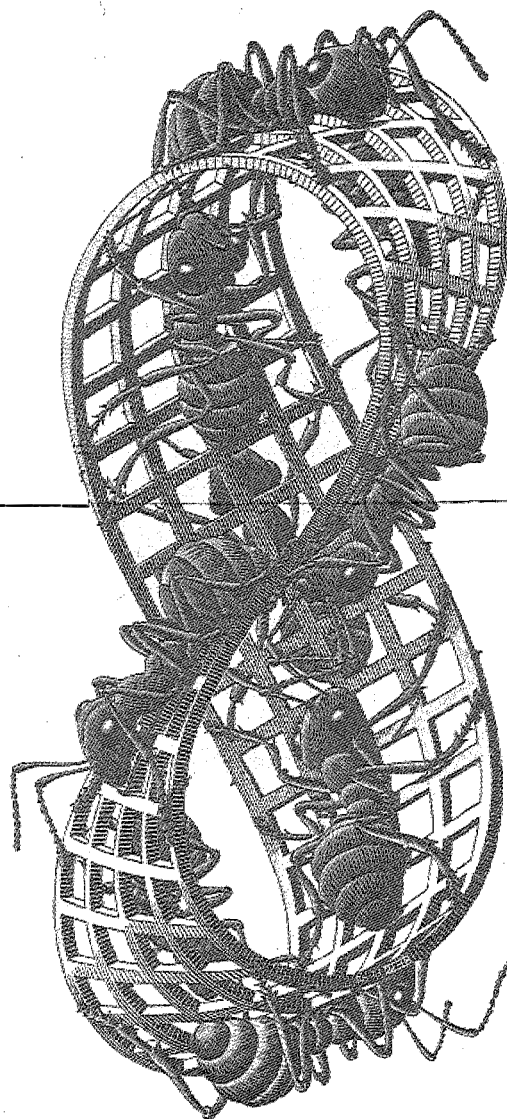
# Möbius-bånd

RIGMOR KAPPEL SCHMIDT

Möbius-båndet blev først set i litteraturen i begyndelsen af 1600-tallet. Dernæst skulle der gå næsten et kvart årtusinde, før det blev opdaget i geometriens verden. Et halvt århundrede senere havde det litterære möbius-bånd slynget sig 180° og fortættet sig i endnu et litterært værk. Og hundrede år efter, at möbius-båndet i Tyskland antog geometrisk form, var Escher i fuld gang med at udforme sine umulige geometrier, der selvfølgelig førte ham til möbius-båndet endnu engang. Men da havde den svenske kunstner Oscar Reutersvärd for længst lavet sin første umulige trekant, der netop er mulig, hvis det tredimensionale afbildes todimensionalt.

Prøv selv at lave et möbius-bånd. Tag et silkebånd og sæt kryds på det, der skal være oversiden. Sno båndet en halv gang om sig selv og forbind de to ender med en knappenål, men sådan at 180°-snoingen bevares. Følg oversiden med fingeren og du vil opdage, at det fører dig til det, du troede var undersiden. Og fortsætter du, vil du ende, hvor du startede, uden en eneste gang at have løftet fingeren. Möbius-båndet er således karakteriseret ved at have én og kun én side, til forskel fra silkebåndet, der havde en overside og en underside, før du gav det en halv snoing og samlede det til et möbius-bånd. Det var den tyske matematiker og astronom August Ferdinand Möbius, der i 1868 tænkte sig frem til denne umulige figur.

M. C. Escher var i mange af sine billeder inspireret af danskeren Edgar Rubins banebrydende arbejde om forgrund/baggrund, men lod sig også fascinere af möbius-båndet, som han sent i sit livsværk afbildede med myrer, der fulgte båndet rundt og rundt og rundt. Ved at sætte myrer ind på båndet, minder Escher os om, at man kan blive ved at van-



MÖBIUS-BÅND, M.C. Escher

dre uendeligt ad den möbiale vej. Myren, foreslår den spanske forfatter Miguel de Unamuno i sin rimon *Tåge*, er et arbejdsomt dyr. Den uendelige bevægelse ad det ensidede möbius-bånd bliver således et nyt billede på det ensidige arbejde, som Sisyfos ellers har haft monopol på at symbolisere. Men nu er jeg allerede blevet ført på afveje, for mit ærinde er ikke ensidigt arbejde, men det paradoks, at to eller flere sider bliver til én, ikke kun i geometrien, men også i litteraturen.

Når man betænker bogens materialitet, er romanen egentlig et paradoks. Bogen er som regel en rektangulær boks, hvor der på sidens todimensionale flade dannes en fortløbende, endimensional linje. Således mødes det tredimensionale bogbind med den todimensionale bogside, hvorpå den endimensionale tekststreng løber lineært fremadskridende. Men fordi tekststrengen består af tegn, der kan repræsentere den tredimensionale verden, vi plejer at kalde virkelighed, samt alskens andre 'dimensioner' såsom farve, lyd, lugt og tid, åbner den endimensionale tekststreng paradoksalt nok for en tre- eller flerdimensional verden. Så selv om möbius-båndets umulige logik ikke er identisk med romanens umulighed, har de det til fælles, at umuligheden muliggøres i en endimensional streng.

I en sådan roman blev don Quixote vakt til live og foretog sine ture ud og hjem, i uregelmæssige cirkelfigurer ud fra et decentreret udgangspunkt: landsbyen, der kan ligge alle og ingen steder i La Mancha. Når vi overhovedet kan møde den fysiske set dimensionsløse fiktionsfigur don Quixote, sker det på vort initiativ, idet vi åbner *Don Quixote* og bevæger os mentalt ind i bogen ved at følge tekststrengen og lade den danne en tredimensional verden for vore indre sanser. Til gengæld kan don Quixote ikke bevæge sig ud af bogen, ligesom en fysisk bog eller person heller ikke kan bevæge sig ind i bogen. Alligevel får vi i kap. LIX, bd. II den umulige oplevelse, at don Quixote står med det fysiske bd. I i hånden. Når en figur i en bog pludselig står med bogen om sig selv i hånden og dermed på én og samme tid befinder sig uden for bogen og inden i den, danner der sig en umulig logik, der kan minde om möbius-båndet. Ligesom silkebåndet har en overside og en un-

derside, der forbindes, så det bliver til én side, således sker der noget tilsvarende omkring bogen. Bogens ydre eksistens danner en fysisk, tredimensional boks, mens bogens indre består af en endimensional tekststreng, der rummer en mental, tredimensional verden, hvor den selvsamme bog pludselig 'materialiserer' sig.

Der nævnes mange andre teksteksterne bøger og fiktionsfigurer i *Don Quixote*, uden at de opleves som umulige figurer. Tænk bare på den berømte scene i kap. VI, bd. I, hvor don Quixotes bogsamling udsættes for præstens inkvisitoriske udrensning. Men når den aktuelle bog og dennes forfatter dukker op inde i bogen, virker det umuligt simpelthen fordi læseren i læsende stund er opmærksom på bogen som materialitet, idet han sidder med den i hånden, og i et vist omfang også på forfatteren som tekstens eksterne ophavsmand. Den aktuelle bog og forfatteren vil normalt ikke få adgang til bogens indre, for kun sådan kan man opretholde en forskel mellem uden for og inden i bogen som to ontologisk forskellige værensformer. Når det alligevel sker, bliver læseren opmærksom på det paradoks, at den ydre, tredimensionale virkelighed bringes ind i bogen gennem den endimensionale tekststreng for igen at foldes ud i tekstens tredimensionale univers. Således rummer romanens leg med fysiske og mentale dimensioner en umulighed af samme karakter som möbius-båndet.

Den umulige kontakt mellem fysisk og mental tredimensionalitet bringer ikke kun fysiske genstande ind i det mentale rum. Bevægelsen kan også gå den modsatte vej, ud af bogen fra mental til fysisk figur. Det skete meget hurtigt med don Quixote og Sancho, der allerede inden bd. II kom på gaden var blevet yndede figurer ved folkefester og processioner. Som figurer, der let og ubesværet skiftede mellem forskellige værensformer, blev don Quixote og Sancho indlemmet i den spanske intrahistorie. Her antog de en mental værensform, der ikke var bundet til bogens tekststreng, men blev lagret i den kollektive hukommelse, hvorfra de igen blev fortættet til figurer i Miguel de Unamunos værker.

Unamuno hentede ikke kun Cervantes' fiktionsfigurer ind, men iscenesatte ligesom han det umu-

lige møde mellem figurer uden for og inden i bogen. I *Don Quixote* var det værkets bd. I, der krøb gennem tekststrengen, så don Quixote pludselig stod med bogen i hånden i romanens mentale tredimensionalitet. I Unamunos rimon *Tåge* går bevægelsen den modsatte vej, idet rimonpersonen Augusto, da plottet går helt galt, opsøger sin skaber 'Unamuno'. Augusto har tidligere i rimonen talt med fiktionelle forfattere og forskere, uden at det opleves som en umulig overskridelse mellem værensformer, men netop kontakten til selve skaberen af rimonen *Tåge* danner en umulig figur.

I diskussionen mellem skaber og skabt bliver vi lidt klogere på, hvorfor dette møde opleves som umuligt. Forfatterpersonen 'Unamuno' er skaber og dermed ophavsmand til den skabte rimonfigur Augusto. Normalt kan en romanperson ikke tage initiativer, men det er netop, hvad Augusto prøver på. I deres disput om, hvem der har initiativet, skaber eller skabt, sætter begge Augustos liv på højkant. Han vil begå selvmord, mens 'Unamuno' vil tage livet af ham. Augusto dør, men det afklares ikke, hvem af de to der afstedkommer Augustos død og således har initiativet. I et forord til rimonen *Tåge* hævder Augustos ven Víctor Goti, at Augusto begik selvmord, samt at Goti selv er ophavsmand til den nye genre rimon. 'Unamunos' autoritet betvivles således ikke kun i forhold til rimonpersonen, men også i forhold til den metakreativitet, det er at opfinde en ny genre. Det får naturligvis 'Unamuno' til at protestere i en postprolog og true med også at tage livet af Víctor Goti.

Jeg har præsenteret forfatterpersonen 'Unamuno' i citationstegn for at understrege forskellen mellem den autoritære forfatterperson 'Unamuno' og rimonforfatteren Unamuno, der lader personerne vokse frem af sig selv. Det kan undre, at den polyfont indstillede Unamuno vælger at lade sig repræsentere af en særdeles monologisk og autoritær forfatterperson, men derved giver han rimonpersonerne lejlighed til at brillere: Víctor Goti med sin rimon og Augusto med sit oprør.

Det må således være den polyfone rimonforfatter Unamuno, der giver plads for Augustos oprør, som

i øvrigt bygger på den spanske barokforfatter Calderón de la Barca's *Livet er en drøm*:

Udmærket, min herre og skaber don Miguel, De skal også dø, også De, og vende tilbage til den intethed, De er udgået af ... Gud vil holde op med at drømme Dem! De skal dø, jovist, De skal dø, selv om De ikke ønsker det; De skal dø og dø skal alle de, der læser min historie, alle, alle uden undtagelse! Fiktionsvæsener ligesom jeg; dø ligesom jeg! Alle, alle, alle skal de dø. Det siger jeg jer, jeg, Augusto Pérez, et fiktionsvæsen ligesom jer, en rimonperson ligesom jer. For De, min skaber, min kære don Miguel, De er bare endnu en rimonfigur, og rimonfigurer er også Deres læsere ... (slutningen af kap. XXXI, Niebla).

Den autoritære 'Unamuno' kan imidlertid sagtens se, hvor træls det er at være skabt af en anden:

Sørgeligt og bedrøveligt: sådan havde hans liv været i den senere tid, men endnu mere sørgeligt og endnu mere bedrøveligt var det at tænke på, at det hele bare havde været en drøm, og ikke engang hans egen drøm, men min drøm. Intetheden forekom ham mere frygtindgydende end smerten. At drømme at man lever ... det kan gå an, men at en anden drømmer én ...! (begyndelsen af kap. XXXII).

Men Augusto dør, og hans oprørske indsigt siver ud af Unamunos *Tåge* og bliver en del af intrahistorien igen. Som en tåge lejrer den sig i den argentinske forfatter Jorge Luis Borges' hoved, hvorfra indsigten fortættes i fortælling efter fortælling. Hvad der en stund var Augustos oprør mod 'Unamuno', har nu antaget mental værensform som en af Borges' allermost centrale og originale ideer. Således fik Augustos tanker et efterliv, selv han ikke havde regnet med. Borges nævnte ganske vist aldrig hverken Augusto eller Miguel de Unamuno. Ikke en eneste gang. Men hermed gav Borges bare et levende eksempel på sin egen idé om, at skabningens herkomst nødvendigvis må rammes af glemsel, for at han kan tro på sin egen selvstændige eksistens. Det samme gælder de idéer, der hentes ud af den intrahistoriske tåge og fortættes til geniale indfald i en bog. Skønt skabt af en anden, kommer de som en anelse, en åbenbaring, en selvstændig tanke, som var det første gang, de blev skabt.

Således fortæller Borges i "De runde ruiner" fra samlingen *Fiktioner* historien om en mager, der sætter sig for et drømme et andet menneske. En gud fortæller ham i en drøm, at han skal oplære sin skabning og derefter udviske enhver erindring hos denne om, at han er skabt. Kun guden, hvis navn er Ild, vil vide, at skabningen er skabt. Da skabningen er sendt væk, som guden havde befalet, udbryder der ild i ruinerne efter ildgudens helligdom. I stedet for at søge tilflugt i vandet går mageren op mod ilden for dér at søge døden. Men da ilden ikke bider på ham, forstår han, at "også han var et fantasifoster, at en anden drømte ham".

Heller ikke denne artikel er original. Jeg har tidligere skrevet om:

Escher og det dimensionale paradoks i *Passage* nr. 3-4, 1987.

Borges og hans udforsknining af drømmens logik i *Passage* nr. 47, 2003.

Don Quixote i *Passage* nr. 35, 2000., nr. 44, 2002 samt nr. 49, 2004.

Mine øvrige artikler i *Passage* passede ikke ind i denne artikel.

Miguel de Unamunos bog *Niebla* er fra 1914. Både i og uden på bogen optræder Unamunos hjemmelavede genrebetegnelse *nivola* (rimon). Genren *nivola* (rimon) spiller på *novela* (roman) og på titlen *Niebla* (Tåge), idet bogstaverne b og v på spansk repræsenterer samme lyd. Det siger sig selv, at bogen ikke befolkes med romanpersoner, men med rimonpersoner.