

# Af kærlighedens billeder – eller Om videnskabens og venskabets vision og grænse

PETER CHRISTENSEN

*Thi Lysets Veie forvandle sig til Mørke, naar man vender sig mod Lyset:  
saaledes boer Kjerligheden i det Skjulte, eller skjult i det Inderste.*

Søren Kierkegaard

*For det kan man se på, og længe  
men hvis ikke man fatter stjernernes mysterier,  
bliver man på stedet blind, og det med åbne øjne.*

Tycho Brahe

Henrik Bjelkes *Tycho – drama i 3 akter* udkom i bogform på Gyldendal i 1987. Bogen er den fuldstændige version af en libretto, Bjelke skrev på opfordring til operaen *Tycho*, komponeret af Poul Ruders og produceret i samarbejde mellem Den jyske Opera i Århus og Cafétéatret i København. Operaen blev kun opført en snes gange i alt samme år, fordelt på Århus, Odense og København. Det er i sagens natur mere bogen og teksten end forestillingen og operaen, jeg i det følgende refererer til, når jeg gennemgår *Tycho* – Bjelkes eneste offentliggjorte stykke dramatik.<sup>1</sup>

Den væsentlige del af handlingen i *Tycho* er henlagt til Prag i året 1600, op til og under den danske astronom Tycho Brahes dødsleje. Tycho Brahe havde tilbage i 1572 med udsendelsen af

studiet i *De Stella Nova* opnået international status. Den blev fulgt op af en enestående national forskningsbegunstigelse i form af penge og lenskaber, bl.a. over den lille ø Hven i Øresund. Her byggede den af fødsel adelige Tycho Brahe et helt nyt slot og helt nye observatorier til sine kolossalt omfattende astronomiske studier. Det stod på i 20 år, hvorefter Brahe måtte emigrere. I Prag mødte han sin halvt så gamle arvtager og modstander i ét, den polsk-tyske Johannes Kepler. Det er først og fremmest dette historiske møde i videnskabens og det mulige venskabs tegn mellem to originale astronomer og vidt forskellige mennesker, Bjelke tematiserer og dramatiserer. Men dramaet eksponerer – i 13 scener eller „billeder“ – mødet i Brahes favør; det er, sagde Bjelke selv, „et smykke til at lægge om halsen på Tycho Brahe-skikkelsen i en besyngelse fra mange sider af denne store danske forsker og menneskeskikkelse“.

Bag Bjelkes drama om Tycho Brahe ligger altså både en biografisk historie og en videnskabshistorie. Dramaet *Tycho* forstærker den tematiske sammenhæng mellem disse to historier. Derfor er den også uomgængelig i denne redegørelse og fortolkning af Bjelkes drama: Jeg skitserer i det følgende et meditativt omrids af den biografiske og den videnskabshistoriske baggrund for *Tycho*, og håber med det at vise den analoge forbindelse mellem dette dobbelte forlæg for dramaet og så Bjelkes digteriske og



(Vignet 1: tegning af Tycho)

tekstdramaturgiske bearbejdning af dette til et drama – sådan som jeg har læst og set det, dramaet *som* drama, dramaets vision.

### Den umættelige videnskab

I begyndelsen lader Bjelke Tycho Brahe fortælle om en drøm, han har haft. Den er henvendt til Kepler, under deres første møde i Prag og i forventning om et kommende venskab, men den er et pessimistisk fremtidsbillede om vort århundredes astronomiske højdepunkt, rumfarten (I<sub>5</sub>):

Og den metalliske pastas divisioner og leddelte logik  
var kun modellen for hære af menneskelige bevægelser  
af glæde og styrke holdt sammen så overbevist  
og dog så frugtesløst  
(..) som de papirhvide skibes skrift henover det  
blyfarvede ocean  
hvormed de tror at have narret de suveræne vinde  
som dette iskammer højt på fjeldenes gravpladser  
hvormed hele årgange af ansete borgere tror at være  
den tænkning kvit  
som skulle give de voksbløde børn  
et altgennemkrydsende, verdensomstyrtende overblik.

Da man i denne sommer kunne fejre 25-året for den første landgang på Månen, kunne man samtidig konstatere, at de fremtidsforestillinger, man gjorde sig dengang i 1969 om mennesker på Mars inden år 2000, er gjort grundigt til skamme og står for fald. Bjelke lader allerede i år 1600 Brahe bære et af menneskehedens gamle kors: den hovmodige drøm om at indtage det ottende kontinent.

Gennem teknologien kan vi simulere drømmens realisering. Det var sommerens anden store astronomiske begivenhed et vidnesbyrd om: sammenstødet mellem den i forvejen sønderdelte komet Shoemaker-Levy 9 og kæmpeplaneten Jupiter. Det temporære kaos, sammenstødet forårsagede, var i forvejen beregnet i detaljen og fremstillet i naturtro computergrafik, velegnet til beroligende udgangsbilleder i alverdens nyhedsudsendelser. Vi slap dermed for det faktiske og ufattelige syn, man i forvejen kun

havde minimale chancer for at få fra Jordens overflade. Men at se en kollision som den mellem Shoemaker-Levy 9 og Jupiter, der skete på 760 mio. km.s afstand og med en medførende eksplosion mange gange større end de største atombomber, fremstillet grafisk, er nok anskueliggørende, men virkningsløs.

Sammenstødet bestemmes ofte først i en sen fase pga. kometers særligt store og aflange bevægelsesbaner. Når man først har opdaget den, kan man til gengæld bestemme sammenstødet art og tidspunkt helt nøjagtigt. Det viser os den astronomiske videnskab på toppen af sin ydeevne: det at kunne fremstille en regelmæssighed i den enorme universelle uregelmæssighed og dens uendeligt store informationsmængde, således at det kaos, der ind imellem midlertidigt blusser op, forandrer visse forhold og lader andre uberørte og så brænder ud igen, gøres anskueligt.

Det er dette kendetegn ved astronomien, der gør den moderne i sin erkendelsesmåde: at den gennem observation, beregning og forudsigelse skaber orden og regelmæssighed, *men* umætteligt stræber efter kaos, efter anormalitet, dissonans, sygdomstegn, og at denne stræben ikke er til for sin egen skyld, men til for at begribe den samlede virkelighed, hvori sygdomstegnene i den sunde normaltilstand er selve det, der skaber nyt og holder det eksisterende i kraftfuld live. „Sagens kerne: en himmel fuld af fejltagelser, som vort øje og vor tanke har afsøgt i mørke“, siger Brahe (II<sub>4</sub>). En modernitetsvision, der løber gennem hele Bjelkes forfatterskab. I *Solo Nolo* (1986) hedder det i slutningen: „himlen går videre i sine op- og nedblændinger, jorden brummer ligeglad af sted og tørner om nat efter nat, (...) og den lange fuga af epidemier i vækstskorpen på jordkloden fører bestandigt til nye grænsedragninger mellem sundt og sygt og deres tidvis indbyrdes ophævede definitioner.“

Når kometer og planeter provokerer universet opleves det som det det er: livstruende, men det er også denne provokation, der ved sig selv bryder igennem til ny sundhed. Astronomiens videnskabelige kombination af ordnet og beregnet perspektiv og kaotisk vision: det drejer sig lige så ofte om at fjerne informationer, at skabe plads mellem linjerne til betydningen af det, der ikke kan ses og siges, til den information, der udelades af sam-

menhængen for at danne den, til den uvidenhed, der følger enhver viden og ikke lader sig definere af den. En umættelighed, hvormed videnskaben danner sine egne modbilleder, analoge til det moderne drama. Citatet ovenfor fra *Solo Nolo* fortsætter ubrudt således: „Ingenting står mål med mennesket i dets fermenterende kemi af fordærvelig viden, og intet i dets omgivende natur har patent på uberørthed heraf.“

Den tekniske og den videnskabelige visionære fremdrift indhentes igen og igen af en art forsinket eksplosion, dens eget modbillede i lyd. En dissonans, der ikke har sin lige, ikke er hverken kaos i intet eller sammenhæng mellem alt, men skabes i hulrummet herimellem. Den kunstneriske vision og dens lydbillede bygger på denne eksplosion i hulrummet, denne fremdriftens ellers til stadighed enten fortrængte eller til den ene af de to poler: kaos eller orden forrykkede situation.

I ly af den forsinkede eksplosion varsles stilheden, den ubønhørlige pause. Fermaten, hvor alting bringes til standsning for et øjeblik, hvor beslutningen holder stand mod fortid såvel som fremtid. Som den moderne digter kan skrive sidste linje i sit digt først og gennem det resten, for så at fjerne denne sidste linje igen, sådan kan dramatikeren, der arbejder med scenisk billede og lyd i ét, være nødt til at skrive pausen som det allerførste, ja, det kan være: den sidste replik før pausen. En på en gang tøvende og kontradiktorisk dialektik, hvor noget bestemt erkendes på en måde i et øjeblik, for i næste øjeblik ikke mere at gælde. *Erfaringens nådesløse selvdementi*: en observation eller erkendelse, der ikke vil lade sig fortolke i lyset af en anden, eller overhovedet ikke vil kaste betydning af sig.

Sådan kan man forstå en moderne dramatisk visions fikserbillede: som en transformation af den moderne tids tekniske og videnskabelige fikserbillede. Den videnskabelige stræben, der ligger til grund for billedet, kan uden videre føres fire århundrede tilbage i tiden, fra computerens expansionstid tilbage til umiddelbart før kikkertens opfindelse. Tilbage til den moderne astronomis grundlægger Tycho Brahe. – Et retrospektivt synspunkt, som kan siges at gå igen, såvel i de erkendelsesproblemer,



(Vignet 2: symbolsk fremstilling af renessancetidens forestilling om universet)

Tycho Brahe faktisk fik med sine observationer, som i Bjelkes drama om ham.

### Forudanselsens dialektik

Tycho Brahe befandt sig i en fase af astronomiens historie, hvor verdensbilledet som religiøs forestilling og politisk praksis virkelig var under ombrydning. En fase af den potentielt revolutionære art, hvor de åbenbare realiteter ikke kan nå op og få forbindelse med forudanselsen. At være forud for sin tid på den måde: at ane noget, man ikke selv kan begribe og som andre må fuldføre, det blev Tycho Brahes skæbne.

Man kan, polemisk og retrospektivt, tale om, at den videnskabelige erkendelse de sidste 4-500 år er karakteriseret ved, at diskontinuitetstænkningen har været under stadig afvikling, til fordel for kontinuitetstænkningen. Hver på sin måde indeholdende en krænkelse af ideen om mennesket som noget helt særligt. Sidste led i denne udvikling må så være kognitionsforskningens ul-

timative, afviklende undersøgelse af sprogets og bevidsthedens mønstre og paradokser.

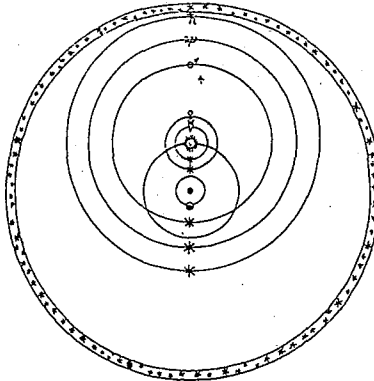
Afviklingen af diskontinuitetstænkningen har tidligere i særlig grad været forbundet med netop astronomiens udvikling. En udvikling, der fik retning, da Copernicus o. 1540 udsendte sit hovedværk om himmellegemernes omløbsbevægelser, *De Revolutionibus Orbium Coelestium*. Copernicus' reviderende hovedtanke var den, at jorden ikke, som ellers antaget i den antikke astronomis geocentriske verdensbillede, var diskontinuert i forhold til universets øvrige himmellegemer, men kun en lille del i et meget større system, solsystemet. Men det er først med Brahe og Johannes Kepler, at det egentlige brud med det geocentriske verdensbillede begynder at komme til udtryk. Det er samtidig i denne fase, at den moderne form for naturvidenskab tager sin start. Den slags videnskab, der som kriterium og drivkraft for sit stadige fremskridt har det vedvarende hensyn til den teoretiske og praktiske *erfaring*; hvilket Copernicus kun havde som en af flere grunde. En videnskab, der bygger på observation, beskrivelse, forudsigelse og *kontrol*.

Bruddet med det geocentriske verdensbillede til fordel for det heliocentriske er et brud på mindst to punkter. For det første med forestillingen om jorden som verdens hvilende midtpunkt; for det andet med ideen om, at himmellegemerne er knyttet til forskellige sfærer omkring jorden, alle bevægende sig i jævne cirkelbaner. Copernicus brød kun på det første punkt, ikke på det andet. Med Brahes observationer af planeternes baner og Keplers nøjagtigere beregninger af disse baners elliptiske former kom bruddet på det andet punkt. Her startede den videnskabelige erkendelsesform, vi kender i dag, den, der principielt bygger mere på en fænomenel og erfaringsbaseret beskrivelse af en virkelighed, end på de forestillingens kunstgreb, hvori man får fænomenerne til at gå op. – I dette stærkt forenkede, anakronistiske perspektiv er det vigtigt at fastholde, at den ene tids erkendelsessandhed jo ikke er mere eller mindre menneskelig sand end den anden.

Der er langt tilbage til tiden fra før kikkertens opfindelse, men det var ikke desto mindre den, der satte det absolutte skel ind i

videnskaben mellem umiddelbar menneskelig observation og den teknisk bearbejdede observation. Tycho Brahe var den første, der virkelig satte ind på at oparbejde observationer og samtidig den sidste, der gjorde dette maximalt ved hjælp af det ubevæbnede øje. Kikkerten blev først udviklet efter hans død. Brahe udviklede utroligt store og nøjagtige instrumenter til sine observationer, og var i øvrigt en af de første, der virkelig tog hensyn til deres indflydelse på måleresultaterne. Brahe var samtidig en klassisk forsker, hvis undersøgelser indgik i en samlet personlig stræben, polyhistoren, polyteknikeren. En erkendelseskamp, der er nutidens projektbaserede forskning fremmed. Der siges i dag at være 35-40.000 astronomer i funktion i forskellige, højt specialiserede og teknologiserede projekter. Det begrænser måske i virkeligheden erkendelsen, fordi den samlede viden eller blot: oparbejdede data indenfor hvert enkelt felt er så omfattende, at det enkelte menneske ikke kan rumme det. Dette er en væsensforskel, mere end en kvalitetsforskel: i dag skal mennesket erkende grænserne for dets indsigt og forudsigelsesevne gennem den apersonlige computerberegnete principielt uendelige virkelighed. Tycho Brahe fik såvel glorien som omkostnin-

NOVA MYNDANI SYSTEMATIS HYPOTYPOSIS AB  
 AUTHORE NUPER ADIUVENTA, QUAE TUM VETUS ILLA  
 PTOLEMAICA REDUNDANTIA & INCONCINNITAS.  
 TUM ETIAM RECENS COPERNICIANA IN MOTU  
 TERRÆ PHYSICA ABSURDITAS, EXCLU-  
 DUNTUR, OMNIAQUE APPAREN-  
 TIIS CÆLESTIBUS APTISSIME  
 CORRESPONDENT.



(Vignet 3: Tychos verdensbillede)



gerne ved den personbundne videnskab at føle på sin krop; det er hvad det er. Det vigtigste i denne sammenhæng er, at landflygtigheden skulle komme til at ramme hans forudanselseevne, vende vrangen ud på den: at og hvordan han anede sin egen erkendelses grænse, uden at kunne indhente denne anelse. Visionens grundstød.

### **Nec fasces nec opes sola artis sceptrā perennant**

Det er Tycho Brahes store fortjeneste at have skabt det store observationsmateriale, der for alvor bragte astronomien i retning af det heliocentriske verdensbillede. Allerede som 23-årig var han færdig på universitetet, som han siden kun kom tilbage til en enkelt gang for at afholde en række forelæsninger i begyndelsen af 1570'erne. For universitetet var dengang mest af alt en præstesko­le for sønnerne af de lavere stænder, hvor de gamle artes-discipliner, herunder matematikken, som indbefattede astronomi, var i teologiens tjeneste. Sønner af adelen, hvad Brahe var, havde ikke fordel af at blive gejstlige, men søgte i stedet ind i diplomati­et eller kancelliet eller blev lensmænd som Brahe. Og videnskabelig syssel i almindelighed var for en adelsmand en hobby eller fritidsbeskæftigelse.

Brahes adelige status gjorde også, at han intet standsmæssigt behov havde for at skrive latinske hyldestdigte til kongen og kolleger, sådan som det blev brugt i tiden. Han gjorde det alligevel, hvilket skal ses i lyset af hans grundlæggende *polynomiske* virke. Eftertiden kender Brahe for astronomien, samtiden konsulterede ham især for astrologien: han skulle fremstille horoskoper for sin mæcen, kongen. Derudover syslede han med kemi og alkymi og arbejdede seriøst med sin digtning. Alle sider af samme sag, i da­tiden naturligt forbundne i en analogisk praksis, hvor f.eks. astronomiens lære om himlens regioner og kemiens lære om de jordiske belyste hinanden gensidigt. Sider af samme sag, uløseligt forbundne og tilsammen indfoldet i et menneskesyn og verdensbillede, der senere skulle blive den visionære astronom Brahes skæbne. Det er der vidnesbyrd om i hans digte såvel som andre skrifter, f.eks. i hans forelæsning *Oratio de disciplinis mathe-*

*maticis* (trykt 1610). Dette er Brahes tilbagevendende trosbekendelse: tvivler man om astronomien og astrologien, tvivler man om Guds visdom og den daglige erfaring, der siger, at Gud ikke har skabt universet uden hensigt for menneskene i dets centrum. Hele universet virker under den hensigt, det gør ikke livet forudbestemt, men det gør det muligt for astrologen at fremstille forudsigelser. Det var denne trosbekendelse, Brahes pedantiske og fanatiske observationsarbejde hvilede på. Men den var også en besværgelse, den, der gjorde det umuligt for ham at forstå sine observationer til fulde.

Som 30-årig fik Brahe lenskabet over den lille, dengang danske ø i Øresund, Hven. I 1580 stod Uraniaborg færdig på Hven. Det storslåede bygningsværk indeholdt observatorier, bibliotek, kemiske laboratorier, beboelsesrum osv. I 1584 fulgte Stjerneborg. Tilsammen et arkitektonisk mesterværk på højde med Kronborg med inspiration i den norditalienske villaarkitektur. I det hele taget præget i idé og udformning af de italienske akademier, der længe havde været forud for universiteterne. Siden fulgte yderligere en papirmølle og et trykkeri (!), hvor Brahe kunne producere sine skrifter. I alt havde Brahe den måske største forskningssum nogensinde i dansk forsknings historie til sin rådighed i den snes år, han tilbragte på Hven.

Til sine observationer byggede han sine ambitiøse instrumenter, der stadig kun gjorde brug af det ubevæbnede øje, men som målte med op til tyve gange større nøjagtighed end hidtil. Nogle af de vigtigste instrumenter – gengivet i vignetterne<sup>2</sup> – var den store sekstant, den enorme murkvadrant, der anvendtes til at bestemme højder og meridianpassager, og den ikke mindre ækvatorialarmillarsfære, en instrumenttype Brahe egenhændigt opfandt til at bestemme stjerners positioner med. Det var som nævnt netop en studie i en ny stjerne, der havde givet ham fagligt ry allerede før han kom til Hven. Den radikale pointe er netop: at der var tale om en *ny* stjerne. En virkelig modsætning til tidens opfattelse af universet som uforanderligt. Er det i dag til at begribe det altforandrende i Brahes observation og tydning, den første gang den overhovedet blev fremsat: himlen er foranderlig!? Netop det har Bjelke gjort, synes jeg, begrebet det i dets be-

tydning og givet det begribelig kunstnerisk form. Og det er en af de få helt store kvaliteter i hans drama.

Det er skæbnens ironi, at dette konkrete videnskabshistoriske materiale, Brahes observatorier og instrumenter, med tiden er gået tabt. Astrologens gamle motto holdt ord: hverken magt eller rigdom, kun kunsten og videnskabens kraft består; *nec fasces nec opes sola artis scepra perennant*.

På Hven var Brahe så vidt vides en ubarmhjertig lensherre, der satte alt og alle – ikke mindst sig selv – i tjeneste hos Urania. Det lokale og sociale pres, der fulgte af hans videnskabelige stræbens universelle højtryk, skulle blive en af grundene til at han i slutningen af 1500-tallet, efter tronskiftet i 1588, et for et blev frataget sine kongeligt donerede privilegier. En anden var, at Brahe intet gjorde for at hindre øens præst i at undlade den lutherske djævluddrivelse, exorcismen, i dåbsritualet. Brahe tilbragte sine tre sidste år på slottet Benetsky ved Prag under Kejser Rudolf II's protektion. Og det er i perspektivet af *denne* uddrivelse, i landflygtighedens topografi, at Bjelke skildrer Brahe i et forstørret og tilbageskuende dødsøjeblik. I livsskuffelsens kolde lys fokuserer dramaet på de motiver i historien om Brahe, der presser sig ovenud af al verdslig skvalder og besvær og småligt fjendskab, op i sandhedens varmende og visionens uafvendeligt stræbende og det store venskabs sfære, der, hvor modsætninger næres af hinanden og hvor menneskelig forfængelighed og hovmod sønderslåes af den kraft de udstråler, sat i – dramatisk – spænding af hinanden.

Et oplagt kunstnerisk motiv for outsideren Bjelke: det eksakte og empiriske grundlag, der frisætter mennesket til vision; og det dermed forbundne motiv: menneskets vilje til at stedfæste fællesskab på hjemløshedens nådesløse præmisser. Tilbage står den biografiske status quo, hvad Brahe angår: en skuffet mand, der vidste, at han ikke selv kunne omsætte skuffelsen, men måtte lade andre om at drage konsekvenserne og nyde frugten af sit arbejde. Flere af hans digte har følelsen af at være en svigtet landflygtig som tema. Et af dem brugte digteren og amatørastromen J.L. Heiberg i sit skuespil om *Tycho Brahes spådom* fra 1819. Et andet bruger Bjelke som første scene i sit drama; nemlig det, hvor

Brahe under et ophold på slottet Wandsbeck hos vennen Henrik Rantzau i 1597, på vej til sit eksil, skriver sin store afskedslegi. Bjelke bruger digtet som en episk indvarsling af det forstørrede dødsøjeblik, der udgør dramaets egentlige – stillestående – plot.

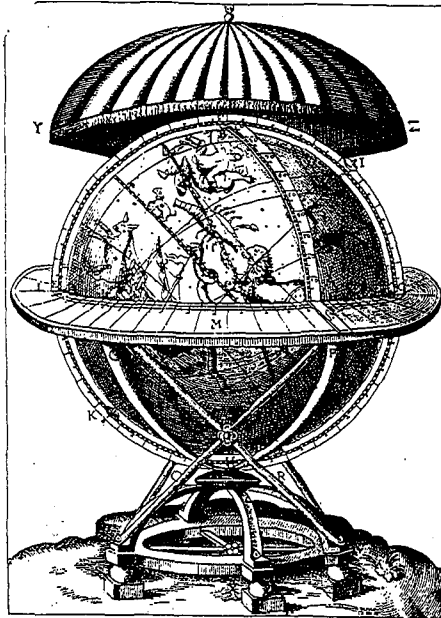
Et oplagt motiv for topografisten Bjelke: af visionen vokser længslen efter at komme ud af, ud over stedet; gennem den opdagelse og erkendelse, visionen fører med sig, når man frem til et sted, hvor alt startede, og hvor det væsentligste måske hører op i samme øjeblik, man indfinder sig. I fortællingen 'Et sted som ingen ved', *Rygternes atlas – syv topografier* (1992), citerede Bjelke en passage af T. S. Eliot:

And we shall not cease from exploration  
And the end of all our exploring  
Will be to arrive where we started  
And know the place for the first time.

I *Tycho* har dramatikeren Bjelke formået at transformere den specielle, på en gang faktuelle, sproglige og erkendelsesmæssige topografi, Tycho Brahe endte med at være bundet til: Eksilets ene side, Brahe definitivt stedfæstet til Prag, viser i en kronologisk opblænding visionens universelle, uendelige karakter. Eksilets anden side, Brahe midlertidigt stedfæstet til Wandsbeck, viser i skarpt spotlys visionens konkrete forgængelighed og forfængelighed. Astronomiens muse Urania synger i sin store klagesang over Tychos skæbne (I<sub>3</sub>):

Dadler for småting i forhold til sfærerne,  
som han læste i, som i en åben bog  
med usynlige tegn, usynlige  
for alle andre end ham,  
der læste himlens lysskrift  
gennem nattens kul.

Kun få årtier efter Brahes død lå bygningerne på Hven i total ruin, og sidenhen gik hans instrumenter så tabt. *Nec fasces nec opes....*



*Tycho Brahes store himmelglobus. Den er mere end halvaanden meter i diameter, og beklædt med messing. På globen ses ikke blot stjernetegnene. Ikke mindre end 1000 stjerners placering er angivet med stor nøjagtighed. Globen går til under Københavns Brand i 1728.*

(Vignet 4: Tychos himmelglobus)

### Den astronomiske visions paradoksale grænse

... *sola artis sceptrā perennant*. Tycho Brahe kunne ikke selv tyde sine observationer på en måde, der kunne skabe forbindelse frem til det heliocentriske verdensbillede. Til sin død i 1601 fastholdt han det, man siden har kaldt det tyconiske verdensbillede, hvori planeterne kredser om solen, mens solen og månen kredser om jorden. Det heliocentriske verdensbillede med solen i centrum blev først udfoldet i 1600-tallet med Johannes Kepler, Galileo Galilei og Isaac Newton, og holdt sig op i vort århundrede. Brahes insisteren på jorden som hvilende centrum hang sammen med hans grundlæggende syn på Gud og mennesker, men det har også en mere konkret astronomihistorisk forklaring.

Med Brahe blev der for alvor indført bevægelse og foranderlighed i universet. Det var en trussel mod kirkens verdensbillede, men såvel lutheranere som katolikker kunne acceptere det, bl.a. fordi jorden stadig stod i hvilende centrum. Foranderligheden påviste Brahe ved den tidligere nævnte *De Stella Nova*. Bevægeligheden, som han påviste få år senere, var direkte modsat den traditionelle opfattelse af, at planeterne var fastfæstede til deres kugleskaller. For Brahe blev det styrende princip dette, at der ikke fandtes faste sfærer i universet mere; men han – polyhistoren, polyteknikeren, digteren og mennesket – kunne dog ikke forestille sig den tunge jord i bevægelse. Brahe lod altså jorden være et hvilende centrum i en bevægelig og foranderlig verden. Her er det altså, at astronomen når sin paradoksale grænse, hvor observation og vision konfronteres. På baggrund af de observationer, Brahe faktisk havde foretaget, og styret af sin forestilling om verden, lavede han derfor et kompromis af et verdensbillede i 1588: han lod planeterne fra Merkur til Saturn bevæge sig omkring solen og følge med denne omkring den centralt hvilende jord. Men netop på dette punkt foretog han aldrig kvantitative observationer. Var det den visionære empiriker, der her i det tavse og usete anede sin egen grænse og derfor ikke skulle have noget af at afprøve den? *Aut tace aut loquere meliora silentio* – enten ti eller tal bedre end tavshed, lyder en af Brahes sidste replikker.

Da Kepler i år 1600 i Prag fik overleveret Brahes samlede observationsmateriale, skulle han egentlig have uddybet dette kompromis, det tyconiske verdensbillede. Men Kepler havde kort sagt en tro på en guddommelig harmoni i universet, der forbandt ham tilbage til det copernicanske verdensbillede. Til at forny dette brugte han Brahes observationer og sine egne beregninger af dem. Kepler formulerede hermed sine berømte tre lovmæssigheder. Den ene er, at planeternes baner er ellipser i hvis ene brændpunkt solen befinder sig. Den anden er, at en planet bevæger sig hurtigere tæt på solen end fjernere fra den. I *Harmonices Mundi libri V*, fem kapitler om verdens harmoni, undersøgte han den tredje lovmæssighed, der bl.a. indeholder forestillingen om, at der i planeternes indbyrdes hastighedsforhold findes

klangfulde proportioner, der svarer til musikalske intervaller som oktaven. En tanke af stor, ufattelig stor skønhed.

Med konfrontationen af to væsensforskellige astronomiske visioner, Brahes og Keplers, dannes et resonansrum, hvori erkendelsens forskellige paradoksale og styrende principper udvikles af og udvikler hinanden. Ovenover dette rum ligger kærligheden til sandheden, der slår mennesker i stykker, hvis ikke den har et korrektiv uden for sig selv. Bagom eller nedenunder rummet ligger igen kærligheden til og mellem mennesker, det styrende princip, der holder erkendelsen i skak, når den vil sandheden for enhver pris. Det er dette tredelte princip, man kan sige Bjelke har forsøgt at samle i én episk ramme og gøre til et styrende dramaturgisk princip.

Valget af den episke ramme, Brahe og Keplers møde i Prag op til og under Brahes dødsleje er genialt set af Bjelke; det bringer historie og tema i samspil, så de uddyber hinanden erkendelsesmæssigt, og ikke blot står side om side som relative sandheder. En virkelig moderne digterisk konfiguration af et møde mellem to klassisk arbejdende forskere: de to polyhistorer og polyteknikere Brahe og Kepler, der hver for sig arbejdede og erkendte i flere ulige områder og genrer, men også hver for sig søgte en samlet, universelsandhed. Det sidste skiller dem fra den moderne erkendelsesform, vi kender i dag. Men gennem den første, konfrontationen af to mennesker, der arbejdede i flere områder, hvor det ikke altid var til at holde kunst og videnskab ud fra hinanden, fremstiller Bjelke en episk figuration, analog til den figuration, Horace Engdahl inddrager i sin karakteristik af *tecknets utopi* og den moderne forfatterskabspraksis fra Schlegel over Kierkegaard og frem til Benjamin og Sartre:

„...bitar av mening, men själv står den inte för någon enhetlig mening. Det finns ingen strävan att mildra erfarenheternas självmotsägelser. Man kan inte med någon större framgång parafrasera eller summera figurerna, bare ge dem stickord. Indbördes har de inte någon logisk ordning eller hierarki, de bildar inga syntagmer, utan texten uppstår mera genom att de samlas i svärmar (Barthes jämför med myggornas flykt), stöder samman

och surrar kring ett centrum som självt förblir tomt.“ (Engdahl 1992, s.182-183).

En sådan figuration afviser enhedskompositionen som en mulig fremstillings- og erfaringsform. Dens form er karakteristisk fragmentarisk og *parataktisk*: udsagnene er en stadig, uafbrydelig række af henvisninger. En idealiseret metode, hvor værket blot har modsat fortegn af den sluttede, enhedslige klassiske form, hvori én sandhed lader sig samle. Dens centrale sprogbevidsthed er også dens erkendelsesmæssige imperativ: ikke ét metasprog, ikke én sandhed må herske over andre. Heri ligger så grænsen for denne analogi: Såvel Brahe som Kepler havde på hver deres måde det styrende princip, at myggene faktisk lader sig fange i flugten, at centrum aldrig er tomt, at der er et metasprog, der hersker over alle andre. Men den klassiske og den moderne metode støder sammen hen over tidens og sprogets afgrund – via Bjelkes figuration af dette sammenstød. En dramatisk udfoldelse af det fælles i den klassiske og den moderne erkendelse: det er *dens stræben mod sig selv, der får den til at fortsætte*. Sagt på en anden måde: fra hver sin side, men hen over tid, sted og genre, kendte Brahe og Bjelke til erfaringen af at være „oupphørligt på avdrift från den meningens nävaro han sökte“ (Engdahl 1992, s.188). En metode og en erfaring, der næres mere af visionen end af kontrollen, mere af den indre spejlede sandhed end af den ydre afmålte sandhed, eller, med Engdahls ord, mere udspringer af begyndelsen end af (af)slutningen. „Hver aften slår himlens store bog sig op med lysende bogstaver men jeg kan ikke læse den eller jeg læser meningsløse fantastiske, hæsle sætninger“ , lader Bjelke den Brahe sige, for hvem øjets iagttagelse er den hypotaktiske hovedsætning i alt, og for hvem den absolute sandhed „er det exakte når det er erfaret exakt“ (II<sub>1</sub>).

Med kombinationen af tema, valget af episk ramme og den tekstuelle figuration er Bjelke lykkedes ovenud. Men den egentlig dramaturgiske transformation af den, som han jo ikke er eneansvarlig for, kniber det anderledes med.



### 'Tycho' som opera, libretto og dramatekst

Såvel Bjelke som komponisten Poul Ruders har haft et mildest talt anstrengt forhold til operaen som en genre med nutidige muligheder. Begge afviste i første omgang overhovedet at gå ind i arbejdet med en opera om renæssancen og Tycho Brahe. For Bjelke privat gjorde en biografisk og produktionsmæssig meget kompliceret procesfase dette forhold direkte adrenalinfremkaldende (se Bjelke 1987 og Christofoli 1987). Nu skabte de den alligevel, og *Tycho* skal alene bedømmes på det færdige værk.

Som motto til dramateksten *Tycho* citerer Bjelke W.H. Auden: „ ... alle de moderne digtere, som jeg beundrer, deler tilsyneladende min overbevisning om, at den digtning, der i vor tid frembringes med oplæsning eller fremsigelse for øje, ikke længere kan skrives i den Høje stil eller blot i den gyldne stil, men kun i den Gråmelerede ... For den ikke-dramatiske digtning skaber dette ingen problemer men derimod for det poetiske drama ... thi at optræde offentligt er, så at sige, 'at spille komedie'; dette kan den Høje stil gøre uden blusel, mens den gråmelerede stil nødvendigvis må foregive, at den ikke 'laver scener'. ... som kunstform der inddrager ordet er Opera det sidste tilflugtssted for den Høje stil, den eneste kunstform, hvortil en digter med nostalgi for disse svundne tider – da digtere uden støtte (af musikken) kunne skrive i den grandiose stil – stadig kan bidrage.“ (*Secondary Worlds* 1967). – Men dette asylsøgende forhold til operaen som en genre med nutidige muligheder bringer spørgsmålet om parodien og pastichen i focus. Det sætter igen brugen af ældre forlæg i *Tycho* i perspektiv af dens nutidige kunstneriske status og kvalitet.

I en vis forstand kan *parodien* ses som et kunstnerisk *kriseudsagn*: parodien blotlægger en samtidig kunstform eller en stilarts nedslidte tilstand, den er epigoneriets nabo og modbillede i ét. Men parodien er ikke blot en latterliggørelse af en højtiddig stilart, ikke blot en *via negativa* gennem det, der allerede findes og stadig er på mode. Ved at imitere på en fremmed måde i en ny form, bliver den samtidig et kunstnerisk fremadrettet udsagn, der indeholder en demonstration af, at det nye og deri autentiske også er reorganisering af det etablerede. Om *pastichen* er der i

øvrigt det anekdotiske at tilføje, at den ifølge Gyldendals røde fremmedordbog er efterligning „af et ældre litterært arbejde; opera hvortil musikken er sammensat af forskellige ældre operaer“; men går man tilbage til Salmonsens Konversationsleksikon føjes denne bemærkelsesværdige sætning til: „i den hensigt at *skuffe* publikum med hensyn til navn eller stil“. – Som dramaturgiske principper modsvarer parodien og pastichen radikalt den kunstneriske vision, der skabes i det eksplosive hulrum, modernitetens på stadig fremdrift baserede erkendelsesform forår-sager.

Operaen er Poul Ruders' første musikdramatiske værk. Jeg skal antyde de kunstneriske overvejelser og principper, Ruders har lagt til grund for sit arbejde. Det væsentligste princip er, at Ruders søger at skabe kontakt mellem operaens forskellige, men tidsmæssigt sammenfaldende historiske forlæg. Tycho Brahes historie udspiller sig i renæssancen og den gryende barok, altså samtidig med operaens etablering som en selvstændig kunstart. Ruders indfører derfor en tidlig barokpastiche som associativt princip gennem hele operaen. Han lader Brahe bevæge sig i, hvad han kalder afrundede, melankolske tonale cirkler i dur og mol, for at fokusere på dette, at *her* er det den gamle tid, der taler. „Tycho er så at sige døende under hele forestillingen, så jeg har gjort ham til et syngende mausoleum, med hvad det indebærer af pomp og arkaiserende højspændthed“. Heroverfor står så Kepler, der jo i den grad havde sans for de sfæriske harmonier, men som Ruders lader agere i et modernistisk dissonerende tonesprog, „altså op og ned ad luftrøret i een køre af skæve intervaller“. Dermed opstår det tonale mellemrum, hvor Brahe synes både gammel og ny, og publikum stilles med et ben i år 1600 og et andet i nutiden. Det kompositoriske princip har sit konkrete modsvar i instrumenteringen: Ruders kontrasterer gamle instrumenter som cembalo, harpe, guitare, violin og kontrabas og nye som klarinet, slagtøj og synthesizer.

Hvad Ruders ifølge musikkritikken tilsyneladende lykkedes med i kompositionen: pastichen som kunstnerisk virkemiddel, – det lykkedes Bjelke *ikke* med, når man taler om *Tycho* som libretto. Men dette lykkedes derimod, når man læser *Tycho* som

dramatekst. Sådan som det kun var observationerne og instrumentalskitserne, der overlevede Brahe, sådan er det Bjelkes dramatekst som tekst, der så langt overlever den som opera libretto. Den episke situation og det stillestående plot i *Tycho*: det til to timer udvidede dødsøjeblik, får scenisk åndenød i såvel de talte som i de sungne sekvenser. Bjelkes ord kvæler simpelthen den sceniske dramatik. Og at det ikke blot er forklaret ved det almindelige problem med opera: det er ikke til at forstå ordene, skal jeg vise et eksempel på nedenfor. *Tycho* er digterisk animerende og filosofisk reflekterende læsning, men den ejer ikke den dramatiske og rytmiske smidighed, en libretto til en opera gør krav på.

**Første person flertal:  
dramaets og venskabets afstandsløse dialog**

Overalt i sit forfatterskab, såvel i det essayistiske som i det prosaistiske, beskæftiger Bjelke sig med identitetsproblemet, at 'jeg' er det mest problematiske om ikke intetsigende ord, der findes af alle. Det nøjagtige ord mangler simpelthen, som åndsfællen Højholt har sagt det. Subjektproblemet er først og fremmest et sprogligt og litterært problem, der accentueres på en særlig

Nogle "STILLS" fra *Tycho*:

Urania Lamento Iste Akt.  $\text{♩} = 120$

*klagende* *mf* *mf*

U — ni — ver — set er som en bog, men kun den før — ste

(Vignet 5: udsnit Ruders' partitur til dramaet)

måde, når det drejer sig om en dramatisk tekst. I titelnovellen til Henrik Bjelkes debutnoveller, *Første person ental* (1968), lyder den anden sætning: „sprog uden ord“. Et udsagn, hele fortællingen og fortælleren præges af. Da den sikre stilist Bjelke små tyve år senere skulle skrive dramatik, var det afgørende problem for den prosaist, der havde mange års erfaringer med at ombryde sproget og klippe det i stykker for at sammensætte det på ny, hvordan han kunne omsætte sine virkemidler i dramatisk regi, som talt replik og som sunget libretto – som dialog. Og det netop i et plot, der i den grad påkaldte sig ord for at kunne fremstille sine egne historiske og tematiske forlæg.

„Er der to gennemsnitsmennesker, er der også to livsløgne“, skriver Bjelke – med skjult henvisning til Ibsen – om Lars Noréns sceniske dialog: „begynder de at tale for at etablere kontakt, er kontakten dømt til før eller siden at gå over til at blive konflikt. Jo mere de søger mod hinanden ved hjælp af ordene, jo længere glider de væk fra hinanden. (...) Det kærlighedssøgende menneske bliver derfor nødt til at blive et sandhedssøgende menneske for enhver pris“ (*Skandalens sted* 1992).

Men de to hovedpersoner på scenen i *Tycho*, Tycho Brahe og Johannes Kepler, er ikke just gennemsnitsmennesker. Der er desuden en uovervindelig kulturhistorisk og -psykologisk forskel mellem dem og Noréns nutidsmennesker. Men Bjelkes karakteristik af Noréns dialog viser modbilledet af den dialog, han selv søger at skabe i ord og tema mellem Brahe og Kepler. En central scene fra *Tycho* kan vise dette. Scenen er den første i anden akt, og den udmønter både det måske væsentligste almene tema, der flyder som en stille strøm under *Tychos* biografiske og videnskabs-historiske historier, og afslører samtidig, hvordan Bjelke slap for nemt om ved den dramatiske bearbejdning af et tekststykke.

Scenen starter med en dialog om videnskabsmanden Brahes faglige ensomhed: hans observationsbundne vision behøver Keplers beregnende vision for at kunne ske fyldest. Men den unge, ærgerrige Kepler skræmmes af Brahes samtidige krav om venskab. Den slags venskab, hvor man ikke spejler sig direkte i hinanden, men i et fælles tredje punkt: „på den strålende himmel mødtes vore blikke, der ikke kunne mødes på jorden“, som

mødtes vore blikke, der ikke kunne mødes på jorden“, som Tycho havde sagt det i scenen umiddelbart før (I<sub>5</sub>). Dialogen skrider efterhånden ud til at være en slags monolog, hvor Brahe deklamerer sit håb og krav om *det nødvendige venskab før, efter og under alt*, det være sig kærlighed eller videnskab – Kepler føjer små modreplikker til.

Stykket er, uden at det fremgår, hentet fra Friedrich Nietzsches *Således talte Zarathustra*, afsnittet ‘Om vennen’ (da. overs. ved Louis v. Kohl 1983, s.46-48). Jeg citerer fra det sted i *Bjelkes* tekst, hvor den begynder at bruge Nietzsche i skjult citat. Det stykke, der citeres fra *Bjelkes* tekst, er fra ord til andet det samme som hos Nietzsche. De eneste forskelle er, at *Bjelke* bryder linjerne op på en anden måde og i replikker, og at han udelader to passager (som jeg derfor *ikke* kursiverer, men hér forkorter), hvoraf han indsætter den første passage senere (som jeg markerer med fed klamme-parentes: [...]). – Altså slutningen af *Tycho* lyder (II<sub>1</sub>):

Tycho:

*Men mit empiriske jeg og mit visionære jeg  
er altid i altfor ivrig samtale.  
Hvordan holdt man det ud, hvis ikke der fandtes en ven?  
For eneboeren er vennen altid tredjemand,  
han er redningsbæltet der hindrer de to andres samtale  
i at gå til bunds i dybet.  
Ak alt for mange dyb er der for alle eneboere  
derfor længes de så såre efter en ven og hans højde.*

Kepler:

*Vor tro til andre  
forråder hvori vi gerne vil tro på os selv  
vor længsel efter en ven er vor forræder.*

Og ofte vil man ved kærligheden kun overspringe misundelsen. Og ofte angriber man og skaffer sig en fjende, for at skjule, at man selv er angribelig.

Tycho:

*Vær i det mindste min fjende.  
Således siger den sande ærefrygt,  
som ikke vover at bede om venskab.*

*og for at føre krig, må man kunne være fjende.  
Man skal i sin ven selv endnu ære en fjende.  
Kan du træde tæt hen til din ven  
uden at træde over til ham?  
I sin ven skal man have sin bedste fjende  
du skal være ham nærmest dit hjerte  
når du er imod ham.*

(...) Du kan ikke smykke dig skønt nok for din ven: thi du skal være ham en pil og en længsel efter overmennesket.

Har du allerede set din ven sove – for at få at vide, hvordan han ser ud? Hvad er da ellers din vens ansigt? Det er dit eget ansigt, set i et dårligt og ufuldkomment spejl.

Har du nogen sinde set din ven sove? Forskrækkedes du ikke over, at han så således ud? Å min ven, mennesket er noget, der skal overvindes.

I at gætte og i at tie skal vennen være mester: ikke alt kan du for dre at se. Dine drømme skal fortælle dig, hvad din ven tager sig til vågen.

En gættens skal din medlidenhed være: for at du først kan vide, om din ven ønsker medlidenhed. Måske elsker han netop hos dig dit klare øje og evighedsens blik.

Er du ren luft og ensomhed og brød og lægedom for din ven? Mången kan ikke løse sine egne lænker og er dog vennens forløser.

Kepler:

*[Ofte angriber man og skaffer sig en fjende  
for at skjule at man selv er angribelig.]*

Tycho:

*Er du slave? Så kan du ikke være ven.  
Er du tyrann. Så kan du ikke have venner.*

Som man ser: Det er ordret så godt som det samme; kun har Bjelke stykket Nietzsches prosa op i verslinjer. Dermed ændrer han rent typografisk og teknisk Zarathustras retoriske dialektik til to rollers replikker; men det kommer der hverken dramatisk rytme og replik eller operalibretto ud af. Eksemplet her viser hen til et grundlæggende genetisk problem ved Bjelkes tekst som libretto – og hen til et nabobegreb til pastichen: det epigoneri, Bjelke selv polemiserer om i *Skandalens sted* (1992).

Det er værd at bemærke de sentenser af Zarathustra, Bjelke har *udeladt*: de omhandler, ud over temaet om overmennesket, bl.a. venskabet *problem*. Ved at udelade disse passager, fjerner Bjelke bunden i Nietzsches tekst, og undgår dermed at dramaets tema: venskabet vision støder på grund i sit tekstuelle forlæg.



Opera af Poul Ruders  
Libretto af Henrik Bjelke

(Vignet 6: scenografen Jean Voigts tegning af Tycho spiddet på globus og solur)

Tematikken styrkes derved, men der kommer ingen dramaturgisk virkning ud af det. Ved desuden at stoppe citeringen før de spektakulære passager i 'Om vennen' om venskabet mellem manden og kvinden, holder Bjelke yderligere visionen fastknyttet til det mandlige forhold – og til, at begge sider af dette venskab: ensomheden og kærligheden, desforuden er nøje forbundet med den videnskabelige erkendelse.

Altså Tychos kamp med sig selv, mellem det visionære og det empiriske jeg (hvor Zarathustra blot siger Jeg og Mig). „Mit ene jeg der opmåler brudstykker taber tråden til mit andet jeg der fabler om et system“. Det fører den ensomhed med sig, som kræver en ven, som tredje part. Kepler vil måske ikke forstå dette, fordi han endnu ikke mærker denne ensomhed, hyldet som han er i sin fremdrivende og kommende triumf. Brahe tilgiver til sidst, i sit dødsøjeblik, dette fuldstændigt, sådan som Bjelke slutter sit drama om ham.

### **Dialogens sorte huller, dramaets cæsurer**

I det hulrum, modernitetens på stadig fremdrift baserede erkendelse forårsager, varsles stilheden igen og igen af en art forsinkede eksplosioner. Den ubønhørlige pausering, fermaten, hvor alting bringes til standsning for et øjeblik, og domsafsigelsen holder stand mod fortid såvel som fremtid. I *Tycho* akkumuleres denne episke genesis undervejs gennem stykket, for til sidst, i selve det konkrete dødsøjeblik, at folde sig ud. Men det sker forskelligt i Bjelkes libretto og komponisten Ruders' bearbejdning af den.

Bjelke har i teksten *Tycho* et sikkert digterisk greb om det i historien, den videnskabelige såvel som den venskabelige, mellem Brahe og Kepler, der ikke kan fortælles. De huller i historien, som bestemmer den, og som personerne og stemmerne vokser op af. I sammenstødet af de to temaer: videnskabshistorien og venskabet, skaber Bjelke det rum, hvori dramaets indre stemme kan komme til orde. Vil man bestemme punktet, hvorfra den enkelte person eller stemme taler, kan man ikke samtidig forstå den udvikling i historien, sammenstødet mellem disse personer eller



stemmer fører med sig. Og omvendt, vil man forstå den udvikling i historien, sammenstødet fører med sig, må man give afkald på at forstå den enkelte person eller stemmes oprindelse. Det er den store kvalitet i Bjelkes tekst at have fremstillet det. (Og det gør *Tycho* i øvrigt mærkelig aktuel, når man ser til den seneste revolutionerende udvikling indenfor astronomien: opdagelsen af de såkaldte 'sorte huller', som for så vidt er stjerner, der er kollapsede og dermed har skabt en tyngdekraft så stærk, at lyset ikke kan slippe ud, og som indeholder energikilder og stof, man ikke kender.)

Komponisten Ruders, som naturligt måtte bearbejde Bjelkes tekst for at kunne bruge den som libretto, har stået tilbage med dilemmaet i denne kvalitet – og taget konsekvensen af det. Et væsentligt eksempel på Ruders' *tekstuelle* bearbejdning af Bjelkes libretto, er samtidig et eksempel på Bjelkes bearbejdning af 'Bjelke'. I første akt lader Bjelke alle fem sangere fremstå samtidigt, ikke som *personae dramatis*, men som stemmer i en fælles af-sunget madrigal. De medvirkende står fremme på stævnen af den båd, der skulle føre Brahes instrumenter fra Hven til Prag, ned gennem Europas floder (I<sub>4</sub>):

Linjer ordnes og strækkes længere ud  
end man havde troet.  
Stå op og gå ud på de tomme kyster.  
Mød exilets fyrster.  
Lær af kræfternes spil det princip der behersker  
kloden.  
Lev på den. Følg uvejret i dig selv  
og tak guderne at du så en del af dine omgivelser  
i dig selv.  
Vil du kende alting, lever du.  
Vil du ikke, dør du. (...)

Denne tekst kendes igen fra Bjelkes egen roman *Saturn* (1974). Bjelkes libretto til *Tycho* slutter egentlig med Brahes dødsøjeblik og hans sidste ord til sine efterkommere (hvad jeg kommer tilbage til). Men Poul Ruders forandrer Bjelkes slutning, og dermed dramaets morale, ved at gentage madrigalen til allersidst i operaen, efter Brahes død. Dermed spoler han på en gang historien

tilbage og forstærker to andre af de centrale temaer, Bjelkes libretto selv udfolder. Det ene, at du skal ville stå op og gå ud på de tomme kyster, og det andet, at det moderne kærlighedssøgende menneske nødes til at blive et sandhedssøgende menneske for enhver pris, fordi den menneskelige kontakt er reduceret til at udløse konflikt. Med det sidste trækker Ruders Bjelkes *Tycho* frem gennem det norénske modbillede, Bjelke karakteriserede ovenfor, og tegner dermed to af de modbilleder, en vision som Bjelkes om Brahe ikke kunne være foruden.

Men Bjelkes slutning er altså en anden. Til sidst mærker og erkender Tycho det som Kepler endnu ikke har kendt: nederlagsfølelsen og sidenhen nederlagserkendelsen. Men det er *ikke* en erkendelse, der fører tvivlen med sig – af to grunde:

For det første fordi, han jo faktisk støttes af Kepler i, at han ikke har taget fejl med sine observationer, han har blot ikke kunnet tyde deres betydning rigtigt. Og det gør Tycho til den moderne videnskabsmand, han allerede var ved hele sin metode: han erkender gennem smerten ved ikke at kunne forstå sine egne iagttagelser. For venskabets vision er det positivt altafgørende: kunsten at tage afsked med det, der vedligeholder konflikten og den menneskelige adskillelse. Det var et væsentligt tema i relation til den mandlige erotik og seksualitet i Bjelkes roman *Solo Nolo* (1986); og det er, hvad Bjelke lader Tycho Brahe dø i erkendelsen af.

Den senere videnskab må være ham taknemmelig for, at denne erkendelse kom så sent i hans liv, til allersidst i følge Bjelke, for ellers havde han omvendt ikke haft den disciplinerede evne til vedholdende at føre observationer over et halvt liv på Hven. Brahe var ikke så moderne i sin praksis, at han stræbte mod sig selv eller havde tvivlen som styrende princip; det, der for mange moderne er selve det, der holder erkendelsen i live.

Og med det følger for det andet, at netop fordi han havde det store eksistentielle og visionære rum at leve og forstå verden i, havde han overskud til ikke at være tvivlende. I kærlighed til denne verden kunne han erkende, at grænsen for hans virke var nået, og at han ikke forstod, hvad der er på den anden side. Der-

for, netop derfor, var han rede til at dø og nå over på den anden side af det tilværelsens synlige, han altid forsøgte at gøre større og skabe klarhed i. Erkendelsens gåde tager næring af kærlighedens gåde, sådan som skæbnen i heldigste fald kan gøre det af tilfældigheden.

Tycho og venskabets tema toner smukt ud i det ellers sjældent varme sandhedsllys; en bibelsk forsoning, så det vil noget. Den sidste ordveksling mellem Brahe og Kepler tager åbenlyst udgangspunkt i Paulus og lyder således (III<sub>3</sub>):

Kepler:

*Mester Tycho, jeg er hos Jer, kan I høre mig?  
Dengang så jeg Jer i et Spejl og så Jer ikke  
men kun mit eget ansigt,  
dengang så jeg ind i en gåde under mørke billeder.  
Jert store livsværk i observationen,  
som I skænkede mig, har jeg nu studeret.  
Den største bedrift siden Erasthøthenes.  
Og nu ser jeg Jer ansigt til ansigt.  
Jeg kendte Jer dengang kun ufuldkomment,  
men nu kender jeg Jer i en klar vision,  
på samme måde som jeg kender mig selv.*

Tycho (Griber Keplers hånd og fastholder den resten af scenen):

*Velsignet, velsignet denne stund.  
Min Kepler, min fjende der ikke vidste,  
han var min ven.  
Som min jordiske forbundsfælle  
velsigned jeg Jer dengang  
som min himmelske.  
At Gud har lagt så megen kærlighed  
i mig for Jer, min antipode,  
forstod jeg dengang kun delvis,  
men nu har jeg fattet,  
at ingen forståelse der er af universum  
uden kærlighed til det man ikke vil.  
Kærligheden forstår vi ikke,  
men om vi ej den adlyder blindt,  
ophører vor nærmens os  
enhver forståelse af universums gåder.*

Men i Bjelkes tekst går så yderligere Brahes – og dramaets – sidste ord til Christina, hans kone: „Sig til drengene der må ikke raffles i gården eller spilles med terninger“. En *up to date* justering med henvisning til den videnskabelige strid mellem Bohr og Einstein. Men først og sidst et moralsk udsagn om den slags af livets regler, der grunder på deres eget modbillede: erfaringen med at have brudt disse regler.

\*\*\*

### Note

1. Tak i den forbindelse til Den jyske Opéra v. Ritta Løndal og Søren Holm for at have stillet en arkiv-videooptagelse af operaen *Tycho* til rådighed. Operaen produceredes som nævnt i et samarbejde mellem Den jyske Opera og Café Teatret. Ud over Bjelkes libretto og Poul Ruders' komposition stod Peter Johannes Erichsen for dramaturgien, Kaare Hansen for den musikalske ledelse, Niels Skjoldager for iscenesættelsen, Jean Voigt for scenografien og Søren Glad for lysdesign. Carl Christian Rasmussen var Tycho Brahe, Ole Hedegaard Johannes Kepler. 2. Artiklens vignetter viser i rækkefølge: 1) Pennetegning af Tycho Brahe. 2) Renæssancetidens univers-opfattelse i symbolsk fremstilling: mennesket gennembryder himmelhvælvingen og ser ud imod uendeligheden. 3) Tycho Brahes eget verdensbillede. 4) Brahes himmelglobus. 5) Udsnit af Poul Ruders' partitur til operaen. 6) Jean Voigts tegning af Tycho spiddet på globus og solur (forsideillustration til programmet).

### Litteratur

Bjelke, Henrik: *Tycho – drama i 3 akter*. København 1987.

Bjelke, Henrik: 'Adrenalin & Opera' i *DMT* (Dansk musik tidsskrift), årg. 61 nr. 4. København 1987.

Bjørnvig, Thorkild: 'Univers og digtning' i Per Højholt, Vagn Lundbye og Jens Smærup Sørensen (red.) *Spurvens vilje. Om Natur og Digtning*. Viborg 1980.

Chatel, Paul: *Stjerneborgen. Den forunderlige historie om Tycho Brahe Astro- nom og adelsmand*. Oversat af Hans Kiesow efter 'Le Château des Étoiles' (opr. 1985). København 1987.

- Christofoli, Francesco: 'Henrik Bjelke og operaen' i *DMT* (Dansk musik tidsskrift), årg. 61 nr.4. København 1987.
- Egebak, Niels: 'Narcissismens skrift og skriveprocessens narcissisme' i *Skrift subjekt fiktion*. Viborg 1980.
- Egebak, Niels: 'Pastichen som kunstnerisk princip' i *Bogens verden*, årg. 71 nr. 4. København 1989.
- Engdahl, Horace: 'Tecknets utopi: Roland Barthes och litteraturen' i *Stilen och Lyckan – essä om litteratur*. Stockholm 1992.
- Hofstadter, D.R.: *Metamagiske temaer. Mønster og paradoks i sprog, musik og videnskab*. Udvalg og forord ved Frederik Stjernfelt. Oversat af Ole Linddegård Henriksen. København 1991.
- Nielsen, Aksel C. Wiin: *Forudsigelighed. Om grænserne for videnskab*. København 1987.
- Nørlyng, Ole: 'Opera mellem himmel og jord' i *DMT* (Dansk musik tidsskrift), årg. 62 nr. 1. København 1987.
- Pedersen, Bertel: *Parodiens teori*. København 1976.
- Ruders, Poul: 'Tycho – om musikken og hvorfor' i *DMT* (Dansk musik tidsskrift), årg. 61 nr.6. København 1987.
- Stybe, Svend Erik: *Fra folkevækkelse til erevælde af Guds nåde. Den danske reformations idéhistorie*. København 1975.
- Teichmann, Jürgen: *Verdensbilledet i forvandling. Astronomi og fysik i kulturhistorien*. Oversat af Anneli Ginzler efter 'Wandel des Weltbildes. Astronomie, Physik und Meßtechnik in der Kulturgeschichte' (opr. 1985). København 1988.
- Voigt, Jean: 'Om den oplevelse det er at møde Tycho Brahe' i *DMT* (Dansk musik tidsskrift), årg. 61 nr. ..6. København 1987.
- Zeeberg, Peter: *Den praktiske muse. Tycho Brahes brug af latindigtningen*. København 1994.
- Zeeberg, Peter: *Tycho Brahes 'Urania Titani' – et digt om Sophie Brahe*. København 1994.

