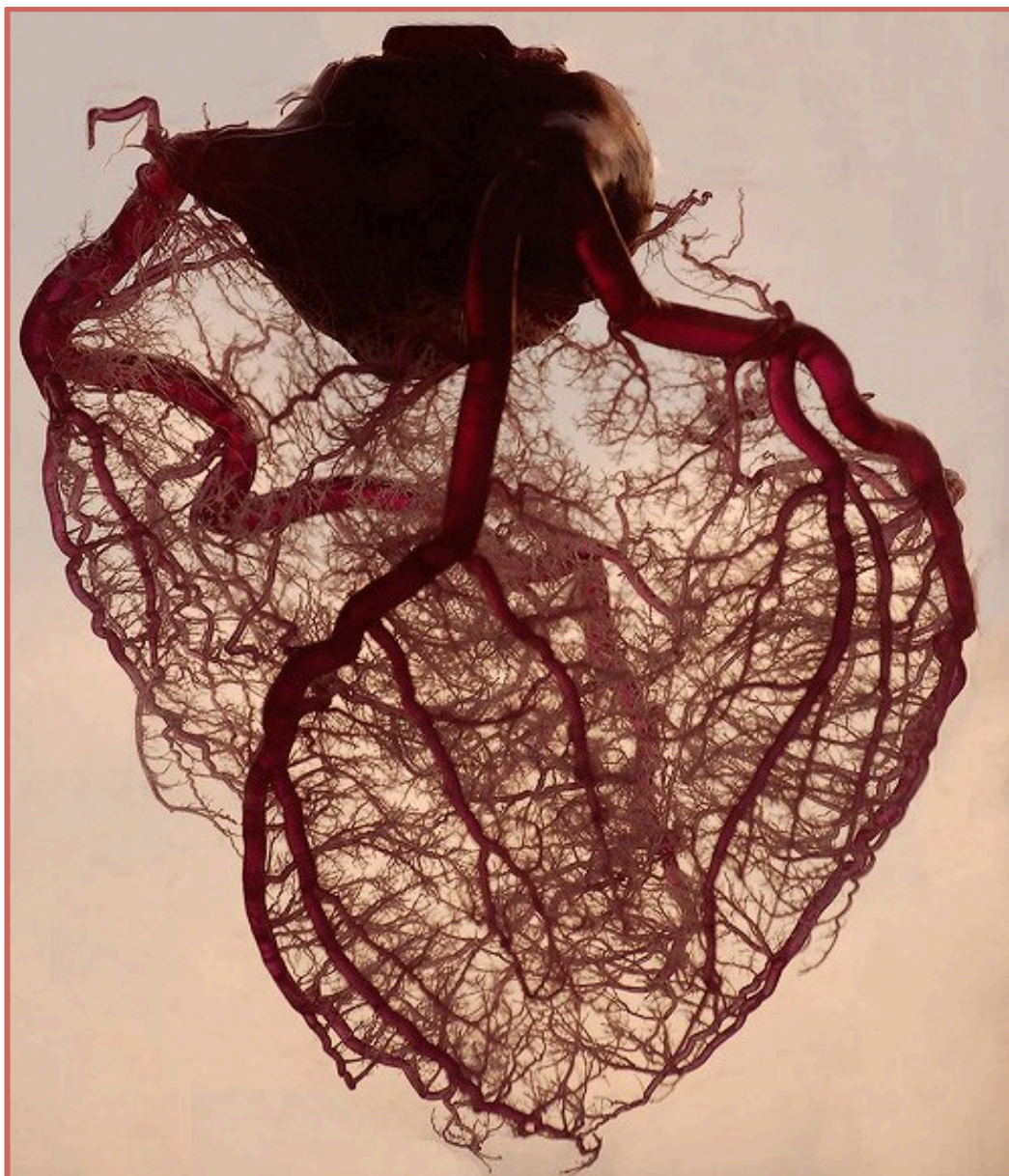


En ny uendelighed

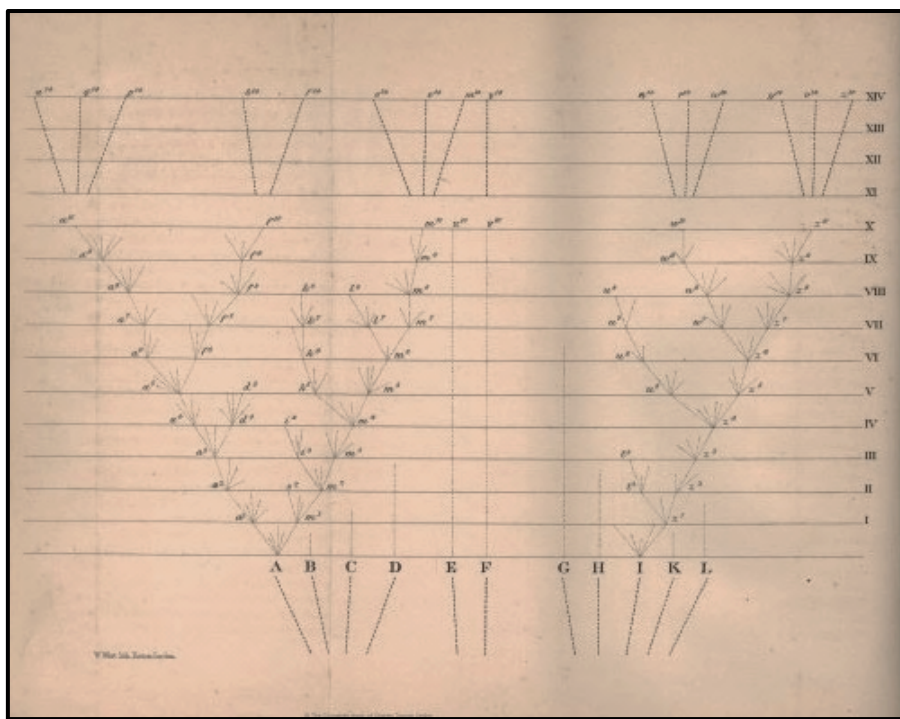
En undersøgelse af arabesken hos J. P. Jacobsen
som en poetisk omformning af Darwins *Tree of Life*



Et speciale af Marie Karkov, AAU - dansk, januar 2017
Vejleder: Louise Mønster

Indhold

Indledning.....	4
<u>I. Tankemønstre</u>	
Jacobsen-forskningen.....	8
Forskning på feltet.....	11
Arabesken.....	14
Romantikken.....	16
Den transcenderende arabesk.....	18
H. C. Andersen, H. C. Ørsted og arabesken.....	19
Baudelaires arabesk.....	22
Grotesken.....	24
Jacobsen og arabesken	25
Opsamling.....	26
Darwins vandmærke.....	28
Livets Træ.....	29
Analogi og homologi.....	31
J. P. Jacobsen, digt og Darwin.....	34
<u>II. Læsninger</u>	
“Mogens” i litteraturhistorien.....	37
Læsning af “Mogens”.....	38
Arabeske vandmærker.....	39
Træet	39
Branden	40
Bladhængen	42
Øjet	43
Overblik.....	46
“Arabesk til en Haandtegning af Michel Angelo” i litteraturhistorien.....	48
Læsning af “Arabesk til en Haandtegning af Michel Angelo”	50
Arabeske vandmærker.....	51
Bølgen	51
Natten	53
Kvinden	54
Form	55
Rytme og ranker	56
Kunsten.....	59
“Døer for at fødes paany”	60
Eksistentielt perspektiv	61
<u>III. Arabesk og eksistens</u>	
Udblik i forfatterskabet	65
Arabeskens forandrende snirkel	66
Hvirvlens vanvidspunkt.....	67
Sprogets gitter.....	69
Og forskningen.....	71
Rankens livsmønster.....	73
Længsel.....	75
Konklusion.....	79
Abstract.....	81
Litteraturliste.....	83



“Kunde jeg overføre Naturens evige Love, Herligheder, Gaader og Undere i Digtingens Verden, da føler jeg, at mit Værk vilde blive et mer end almindeligt.”

- J. P. Jacobsen i sin dagbog 15. januar 1867

Indledning

Nærværende speciale undersøger arabesken i J. P. Jacobsens forfatterskab og foreslår at se den hyppigt brugte figur hos Jacobsen som inspireret og udsprunget af Darwins evolutionsteori. J. P. Jacobsen (1847-1885) var den danske oversætter af Darwins værk *On the Origin of Species* fra 1859, der udkom i Danmark i Jacobsens oversættelse i 1872. Foruden at være uddannet botaniker med speciale i ferskvandsalger, skrev Jacobsen digte. Dagbogsnotater fra en 19-årig Jacobsen viser, hvordan de to lidenskaber – hhv. naturvidenskaben og digtningen – gav anledning til brydning i hans indre:

“Der gives Øjeblikke i mit Liv, hvori jeg troer, at Studiet af Naturen er mit Livs Kald; men til andre Tider er det, som om Poesien var det, der skulde være min Idræt, og dette er da navnlig, naar et eller andet udmærket Digt har vakt min Begejstring eller naar jeg har syslet med Nordens Gudelære. Kunde jeg overføre Naturens evige Love, Herligheder, Gaader og Undere i Digtningens Verden, da føler jeg, at mit Værk vilde blive et mer end almindeligt.”

(Dagbogscitat af 15. januar 1867, *Lyrik & Prosa*: 9)

Dagbogscitatets sidste sætning er en af specialets inspirationskilder. Kunde han det? – Og hvorledes forsøgte han?

Det er uomtvisteligt, at Jacobsens forfatterskab blev “mer end almindeligt”. Han udgav i sin levetid seks digte, romanerne *Fru Marie Grubbe*, *Interieurer fra det 17. Aarhundrede* (1876) og *Niels Lyhne* (1880) samt novellesamlingen *Mogens og andre Noveller* (1882). I 1886 udkom posthumt *Digte og Udkast*. Trods det i omfang beskedne forfatterskab skulle han med sin sanselige, lyriske stil og psykologiske indsigt gøre indtryk på store tænkere ud over Danmarks grænser. Rilke rejste således aldrig uden Bibelen og Jacobsens værker, og Freud skrev i et brev: “Jacobsens *Niels Lyhne* har skåret mig dybere i mit hjerte end nogen anden lektüre i de sidste ni år” (Ehlers Dam 2016: 16).

Arabesken er et særkende ved Jacobsens forfatterskab. Hans arabeskdigte kaldes i litteraturhistorien “...hans særlige bidrag til den lyriske genre” (Erslev Andersen 1993: 249), og samme forskning har kviet sig ved digtenes dunkel- og gådefuldhed (ibid.: 249). Niels Kofoed spørger i *Arabesken og dens æstetiske former*: “Ingen af de mange forskere, som i tidens løb har studeret Jacobsens forfatterskab, har stillet det enkle spørgsmål: Hvor har digteren dog arabesken fra, og hvorfor bruger han i det hele taget denne betegnelse?” (Kofoed 1999: 122).

Foruden ovenstående citater, er det et overbygningsfag på KU med Gry Hedin fra 2010 om emnet, såvel som Hedins Ph.d.-afhandling om Darwins fortællinger som katalysator for fem nordiske kunstnere fra 2012 som har ansporet mig til at undersøge forbindelsen mellem arabesken hos Jacobsen og Darwins evolutionsteori. I en artikel om J. F. Willumsen drager Hedin med udgangspunkt i en af Willumsens raderinger en visuel-æstetisk forbindelse mellem Darwins

illustration af teorien (s. 3). Eksemplet viser, hvorledes Darwins teori har kunnet inspirere og udfolde sig i andre sfærer end den videnskabelige. Dette har inspireret til specialets visuelt-æstetiske tilgang til Jacobsens arabesk.

I mine to hovedlæsninger af “Mogens” og “Arabesk til en Haandtegning af Michel Angelo” benytter jeg nærlæsning som metode inspireret af den visuelle tilgang, som Hedin giver prøver på i sin Ph.d.-afhandling. Således er teksten i centrum, og læsningerne er udfærdiget, før jeg har orienteret mig i andres læsninger, fordi jeg ønskede en så ‘ren’ tilgang til teksterne som muligt. Dagbogscitatet fra før er en rød tråd specialet igennem, ligesom i hvert fald to brevcitater er citeret som støtte for læsningerne. Således spiller det biografiske ligeledes en rolle, men kun som et bidrag til tilgangen og læsningerne; hvis ikke dagbogs- og brevcitaterne fandt genklang i selve værket, var der således ikke noget projekt.

Arabesken er altså det prisme, som jeg lader Jacobsens digtning og naturens loves mødes i. Den viser sig at have en lang, interessant og kompleks historie, fordi dens åbne struktur og altfortærende væsen gør den attraktiv for såvel oldtidens græske guder, den spæde Islam, renæssancekunstnere og romantiske foregangsmænd, der ville løsrive litteraturen fra stringente formkrav. Specialet er således også et eksempel på og en undersøgelse af, hvorledes former, mønstre og strukturer er med til at forme og udvikle vores erkendelse.

Specialet falder i tre dele. I specialets første del under overskriften *Tankemønstre* udfoldes først Jacobsens omdiskuterede indplacering i litteraturhistorien. Jeg er inspireret af de personer i forskningen såvel som i historien, som kan vriste os fri af en vedtagen sandhed og få os til at se på ny. En redegørelse for Hedins arbejder følger, såvel som en introduktion til Darwin-forsker, Gillian Beer, hvis tanker også ligger som et grundlag under specialet. Jeg forfølger arabeskens tilblivelseshistorie i det følgende afsnit og gør et stop ved H. C. Andersens forfatterskab, som er uomgængeligt og frugtbart, når Jacobsens arabesk skal belyses. Også arabesken hos Baudelaire præsenteres. Senere i kapitlet følger de for dette undersøgelsesfelt relevante aspekter ved Darwins opdagelser koblet til Jacobsens forfatterskab. I specialets anden del, *Læsninger*, læser jeg de nævnte værker i sammenhæng med de i teorien fremhævede aspekter. Tredje del, *Arabesk og eksistens*, rummer et udblik til forfatterskabet, og arabeskens status som metafor hos Jacobsen diskuteres med Jacobsen-forskningen, repræsenteret ved Jørn Erslev Andersen, Jørn Vosmar og Mogens Pahuus.

Sammenfattende er specialet altså en undersøgelse af arabesken hos J. P. Jacobsen, når den ses i lyset af Darwins evolutionsteoretiske tanker, kondenseret i illustrationen (s.3) eller beskrivelsen af *Livets Træ* (s. 29-30). Undersøgelsen er et forslag til en læsning af Jacobsens arabesk som en poetisk omformning af alt det, Darwins teori implicerer: altings *forbundethed, udvikling underlagt bestemte*

love, men også underlagt *vilkårlighed* og *uforudsigelighed*, *principiel uendelighed* og *menneskets indlejrethed*. Hvilke konsekvenser får dette forslag for Jacobsen-receptionen? Og hvilken rolle spiller arabesken i dette lys i forhold til det moderne menneskes livsvilkår?

I. Tankemønstre

Det revolutionerende ved Darwins tanker om naturen var, at han gjorde op med forestillingen om en statisk natur. Darwin så, at alt i naturen var foranderligt, og at alt ultimativt var beslægtet. Han formulerede et system og mønster i naturen, bestemt af de naturlove, som Darwin ud fra iagttagelse sluttede til, og som fandtes bag den tilsyneladende natur. Desuden omstyrkede teorien menneskets hidtidige plads i verden som skabt af gud. Man må forestille sig, at tanken om menneskets indfældning i – og dermed ligestilling med alt andet i naturen – har været en erkendelsesmæssig omvæltning og en omvending, hvis konsekvenser langsomt og gradvist er gået op for mennesker.

Om det at få øje på de mønstre, der ligger til grund for vor måde at opfatte verden på, skriver litteraten Klaus P. Mortensen:

“Når vi betragter verden omkring os, så er det i en vis forstand ikke den, men os selv vi ser. For fænomenerne i den er på forhånd udstyret med betydninger, som vores kultur har skabt og lært os at tillægge dem. Disse tillagte betydninger er så dybt indgroede, at vi normalt slet ikke betragter dem som forskellige fra fænomenerne. De er en slags åndelige kontaktlinser. De betinger vort syn, men er ikke selv synlige, så længe vi ser gennem dem. I den forstand er vores tanker ikke “vores”. Når vi tænker, er det i vid udstrækning tankerne, som tænker med os.

Et sådant kompleks af indbyggede betydninger og tankemønstre findes blandt andet i vores holdninger til naturen.” (Mortensen 1993: 15)

Citatet kan tjene som en frugtbart bund under nærværende undersøgelse. Det er netop tankemønstre, som jeg gerne vil nærme mig i forhold til først arabesken, men især i forholdet mellem Darwin – Jacobsen og ultimativt mellem litteraturen eller kunsten og verden.

De skiftende syn, kunstidealer og erkendelser vokser langsomt ud af hinanden; et nyt skud uden for det herskende paradigme indoptages måske langsomt i det herskende – måske ikke; for de forskellige tanker kan også vokse side om side – omtrent som, hvis vi skal blive i biologien, rhizomtegningen herunder:



Jacobsen-forskningen

Jens Peter Jacobsen blev født i Thisted den 7. april 1847. Han flyttede til København i 1863 for at tage studentereksamen og læste derefter botanik på KU, sideløbende digtede han, stadig kun for sig selv. Han kom efterhånden med i kredsen omkring Brandes-brødrene samtidig med, at han skrev naturvidenskabelige artikler bl.a. om Charles Darwins nye evolutionsteoretiske tanker til det nystartede *Nyt dansk Maanedsskrift*. På en udlandsrejse til Italien i 1873 fik han den første tuberkuløse blodstyrning, og han måtte haste hjem til Thisted. Siden levede han afhængigt af sit helbred skiftevis i Thisted og København, samtidig med at han skrev sine værker. Han døde 30. april 1885 i Thisted.

J. P. Jacobsens forfatterskab hører til et af de mest kommenterede og læste i dansk litteraturhistorie, hvorfor et overblik over Jacobsen-receptionen altid kun vil være et rids. Der er en gådefuldhed forbundet med Jacobsens forfatterskab, som går igen, når man giver sig i kast med Jacobsen-receptionen. "J. P. Jacobsen er arabeskens mester og gådens vogter", hedder det således i tidsskriftet *Springs* temanummer om Jacobsen fra 1998. Og i sit store værk *J. P. Jacobsens digtning* fra 1984 angiver Jørn Vosmar grunden til sin undersøgelse: "...savnet af en JPJ-opfattelse, der kunne forklare hans digtnings fascinationskraft..." (Vosmar 1984: 13).

Erslev Andersen betegner Jacobsen som "en af de mest markante sprog- og genreeksperimenterende digtere i moderne dansk litteraturhistorie" (Erslev Andersen 1993: 237), men beklager, at Jacobsen i litteraturforskningen ofte "...beskrives i to yderpunkter. Som naturalist eller som senromantisk symbolist" (ibid.: 237) eller i en deling af "...den jacobsenske personlighed i en (absolut) digterisk og en (absolut) videnskabelig side" (ibid.: 253). Der er altså en del tvist, når det kommer til litteraturhistoriens kanonisering af Jacobsens forfatterskab.

Før hver af de læsninger, som følger, findes en kort oversigt over vigtige positioner i Jacobsen-forskningen i forhold til den givne tekst. Fordi specialet med sin kobling mellem arabesken hos Jacobsen og Darwins evolutionsteori behandler litteraturen i lyset af de vilkår, mennesket er i verden under, og dermed har noget eksistentielt iboende, er filosofen Mogens Pahuus' eksistentielle perspektiv frugtbart, men også sproget og skriftens status hos Jacobsen giver anledning til en diskussion med relevante forskere sidst i specialet. Afsnittet her vil imidlertid beskæftige sig med den overordnede og vidtfavnende problematik, der har fyldt Jacobsen-forskningen de senere år, nemlig hans indplacering i litteraturhistorien.

Erslev Andersen har i artiklen "Kampen om Jacobsen" fra 2005 skrevet om Jacobsens omdiskuterede rolle i det litteraturhistoriske landskab:

“I hele dette komplicerede spil af litteraturhistoriske konstruktioner og begrebshistoriske forandringer fra 1870’erne og frem til i dag spiller J. P. Jacobsen en central rolle. Enten er han en lidt mislykket ‘naturalist’ efter Brandes’ opfattelse, men en stor stilist og særdeles moderne forfatter, eller også er han hovedeksempel på dette at gøre mennesket til et dyr, sådan som Vilhelm Andersen opfatter den franske naturalismes ærinde.” (Erslev Andersen 2005: 148)

Ifølge Erslev Andersen er det Vilhelm Andersens opfattelse af Jacobsen, der får lov at leve videre i undervisningssystemet og i *Encyklopædien*¹ (ibid.: 148), og det er et problem, fordi man derved risikerer at misforstå eller fejllæse væsentlige dele af Jacobsens forfatterskab². Jacobsen er ofte blevet beskyldt for, at hans karakterer er usammenhængende, eller at hans stil er for fragmentarisk. Efter en læsning af *Niels Lyhne* og et citat af et brev fra Jacobsens hånd, skrevet 1880, der gør op med en forestilling om den åndelige side af mennesket som “organisk hel”³, blotlægger Erslev Andersen Jacobsen-receptionens anakronistiske idealer, når “...Jacobsen allerede i 1880 affærdiger [kritikkens idealer] som traderede” (ibid.: 159). I henhold til brevet konkluderer Erslev Andersen:

“Det synes derfor ganske konsekvent, når Jacobsen både i portrættet af *Niels Lyhne* og i portrættet af hovedpersonen savner enhver form for ‘organisk helhed’ (deterministisk) fremstillingsform. [...] Jacobsen er snarere realist end ‘naturalist’ i sine benhårde dissektioner af misforholdet mellem drøm, fiktion og virkelighed. Og hans naturvidenskabelige indsigter fører netop til etableringen af en krystallklar definition og praktisering af forskellene mellem videnskab og litteratur” (ibid.: 161)

Det faktum, at Jacobsen skrev i en tid, hvor Georg Brandes fik monopol (i hvert fald i den senere litteraturhistorie) på, hvad datidens litteratur skulle kunne, er givetvis grunden til kampen om ham. Selvom Jacobsen allerede dengang slog sig i tøjret over for Brandes’ program⁴, blev hans tekster om han ville det eller ej henregnet under og kritiseret op imod⁵ Brandes’ parole: “at en Litteratur i vore Dage lever, viser sig i at den sætter Problemer under Debat” (Brandes i Jørgensen 2015: 23).

Poul Borum adresserer det problematiske i dogmatiske isme-inddelinger i en artikel fra 1969, der vil beskæftige sig med Jacobsen som “symbolist – ‘vor første modernist’” (Borum 1969: 123). Efter at have benævnt enhver litteraturhistorisk periodebetegnelse som en ‘pædagogisk fiktion’ (ibid.: 123) læser han Jacobsens forfatterskab ud fra tesen, at “‘Genrebillede og ‘Arabesk’ betegner to

¹ Erslev Andersen henviser til 1999-udgaven af *Encyklopædien*, men det kan tilføjes, at intet ser ud til at være ændret, heller ikke i

² Misforståelsen ligger i en hhv. brandesiansk naturalisme, som Brandes selv benævner som en “Kærlighed til Naturen” (Erslev Andersen 2005: 147) og en senere zolask naturalisme, der vil gøre romanernes karakterer til et studie i “individet som et biologisk produkt i en given social virkelighed.” (Erslev Andersen 2005: 147)

³ Brevet (som kan ses i uddrag s. 26) udtrykker en poetik for Jacobsen og diskvalificerer sammen med selvfølgelig hans forfatterskab for mig at se, at Jacobsen kan høre ind under den franske Zola-naturalisme.

⁴ Jf. to brev-citater af Jacobsen, skrevet hhv. 1869 og 1873, citeret i Jørgensen 2015: 27 ff.

⁵ Se fx Erslev Andersen 2005: 150ff.

genrer i hans digtning, som tillige er grundstrukturer i denne digtnings og i den moderne digtnings væsen overhovedet" (ibid.: 123). Og læsningerne udfolder sig i en skala af ismer, der ofte glider over i hinanden ("Senromantik, Naturalisme - REALISME - Impressionisme - SYMBOLISME, Parnassisme" (ibid.: 124)), og alle tilhører *perioden*. Efter en læsning af Jacobsens digt "Der aabnes en Dør" (1870) slutter Borum: "Realistisk motiv og symbolistisk holdning, impressionistisk stil og ekspressionistisk rytme (samt romantisk topos og naturalistisk dialektfarvning): 1870" (ibid.: 133).

Også Hans Otto Jørgensen vil i *Horden - 13 digterportrætter 1872-1912* fra 2015 nuancere og graduere bl.a. Jacobsens indplacering i historien, idet han præsenterer 13 forfatterskaber, der alle har været overset i litteraturhistorien, måske fordi de ikke har opfyldt de krav Brandes fremsatte i sit *gennembrud*:

"Det kunne på baggrund af ovenstående, hvor kvinderne og Jacobsen i forhold til Brandes kommer til at dele vilkår, være fristende at lave en alternativ fortælling om det moderne gennembrud som et *ikke-gennembrud*. Uden brug af penetreringen som billede. Den megen sidelænsghed i modsætning til forlænsghed og noget med kædedannelser og/eller hvirvel på hvirvel som formelle greb til indhøstning af nyt stof synes bedre at karakterisere meget af den ny litteratur." (Jørgensen 2015: 28)

Jørgensen omformulerer metaforen, som litteraturhistorien med Brandes har været tænkt i og introducerer 'sidelænsghed' og 'hvirvel på hvirvel' som nye matricer til at indfange de 'glemte' forfatterskaber. Litteraterne har med Jørgensens ord "gentaget sig selv" (ibid.: 9) i deres kanonisering, fordi man groft sagt har ledt efter Brandes' paroler i teksterne og læst udefra og ind. Jørgensen forankrer sit projekt i Jacobsen, når han afslutter sit forord således:

"Litteraturen kvalificeres ifølge J. P. Jacobsen ikke ved fasthed, ikke ved færdige tilstande, men ved en margen af muligheder, som giver plads til *alt muligt*. Ting, begivenheder etc. forløber ikke kun fra ét punkt til et andet, som årsag og virkning, i simpel linearitet, men oppebæres af komplekse, måske endda modsætningsfyldte uafgørligheder. Det er i omegnen af dette, det jacobscenske program, *Horden* foldes ud." (ibid.: 13)

Det er også i lyset af dette, at nærværende speciale folder sig ud. Hvad vil ske, når man samtænker Darwins evolutionsteori og Jacobsens arabesk? Det er min fornemmelse, at arabesken er en attraktiv figur til at gestalte denne komplekse 'margen' af muligheder, at den måske er en vigtig form, som bærer litteraturen frem mod det moderne.

Forskning på feltet

Darwins iagttagelser fik biologiske, epistemologiske og eksistentielle konsekvenser for mennesket. Hans opdagelser fik også indflydelse på kunsten og litteraturen, selvom en egentlig forskning på dette felt – især billedkunsten – har ladet vente på sig (Hedin 2012: 20).

Gillian Beer, prof. i engelsk litteratur, udgav i 1983 bogen *Darwin's Plots. Evolutionary Narrative in Darwin, George Eliot and Nineteenth-Century Fiction*, hvor hun først og fremmest analyserer Darwins sprog og læser ham som forfatter, idet hun opfatter hans sprog som en betingelse for hans radikale tænkning. Beer har øje for, hvor banebrydende ny Darwins forskning var, – også i sprogligt øjemed. Hvordan han ved hjælp af sproget – og med sproget – brød gamle forestillinger om verden ned og rejste nye:

“He was telling a new story, against the grain of the language available to tell it in. And as it was told, the story itself proved not to be single or simple. It was, rather, capable of being extended or reclaimed into a number of conflicting systems.” (Beer 1983: 5)

Beer understreger ligeledes, hvordan videnskab og litteratur (og her tænker hun især på det narrative aspekt) er beslægtede, idet begge indeholder en bevægelse fra en øjeblikkelig iagttagelse til en hypotese af, hvordan resten mon ser ud:

“When it is first advanced, theory is at its most fictive. The awkwardness of fit between the natural world as it is currently perceived and as it is hypothetically imagined holds the theory itself for a time within a provisional scope akin to that of fiction.” (Beer 1983: 3)

Gry Hedins ph.d.-afhandling *Skrig, sult og frugtbarhed, Darwins fortællinger og metoder som katalysator for værker af J. P. Jacobsen, Knut Hamsun, J. F. Willumsen, Edvard Munch og August Strindberg* bygger også på Beers forskning og undersøger hvordan kunstnerne sidst i 1800-tallet forvaltede det nybrud, der var sket i naturvidenskaben: “Hvordan påvirkes forestillingen om mennesket, når dets eksistens tænkes som del af Darwins udviklingshistorie? Og hvordan kan dette menneske og dets omverdensforhold undersøges gennem naturvidenskabens metoder?” (Hedin 2012: 7). Af de nævnte kunstnere er selvfølgelig J. P. Jacobsen interessant, men også Willumsen-artiklen rummer perspektiver af særlig interesse for nærværende projekt.

Hedin anskuer naturvidenskaben som *katalysator* for kunsten. Det er især den metodologiske afsmitning fra naturvidenskaben til kunsten, som Hedin er optaget af: Hvordan eksempelvis iagttagelse, og det – med Darwin skærpede – vilkår, at perception nødvendigvis er subjektiv, kommer til at spille en rolle i kunsten – og virker problematiserende tilbage på videnskaben. Men også ved at

have øje for kunstnernes kritiske stillingtagen til den 'nye' naturvidenskab adskiller Hedin sig fra tidligere forskning:

“Naturvidenskaben var et reservoir af billeder, fortællinger og metoder, der kunne trækkes på, men den var også en mangesidig og uensartet kontekst, som kunstnerne ikke bare forholdt sig passivt modtagende til. De tog i deres bearbejdning af naturvidenskabens fortællinger og metoder aktivt stilling til den omdefinering af mennesket, der foregik her, og bidrog til den. Kunstnernes værker er således udtryk for en kritisk fascination, som også i forskellig grad rummer et opgør med aspekter af naturvidenskaben og den udvikling, der var foregået med en professionalisering og specialisering af feltet op gennem 1870'erne og 80'erne.” (Hedin 2012: 11)

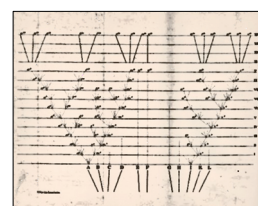
Hedin arbejder med feltet på værkniveau og nærlæser værker af fem nordiske kunstnere, der er valgt, ikke “...fordi de indoptager og formidler naturvidenskabens fortællinger og metoder, men fordi de forholder sig aktivt til dem. Det er således ikke et spørgsmål om, hvordan og om naturvidenskaben blev reciperet, men om hvordan kunstnerne stillede spørgsmål til dens autoritet” (ibid.: 10).

I sin analyse af *Niels Lyhne* lader Hedin øjet være omdrejningspunkt for koblingen mellem Darwin og Jacobsen. Hun argumenterer for, at Jacobsen med bogen tematiserer et aspekt ved evolutionsteorien, som var problematisk; nemlig at også øjet er underlagt evolutionen og dermed ufuldendt – og altså også en usikker bidrager til al sansning. Analysen viser fire forskellige brug af øjet i *Niels Lyhne*: det fysiologiske, perceptionsmæssige, dets evne til at udtrykke følelser og endelig øjet som analogi (ibid.: 64): “Øjet anvendes dog også på mere litterær vis som analogi på det forstyrrede forhold mellem karaktererne og verden. Her optræder kunsten, religionen og videnskaben som i forskellig grad usikre ankre” (ibid.: 66). Endelig påpeger Hedin i forlængelse af Beer, hvordan Jacobsen, også i fremstillingsformen, er opmærksom på Darwin og hans fortællerstemme i *On the Origin*, idet han lader romanens form være fragmenteret og “...synliggør de erkendelsesmæssige begrænsninger ved at betone det subjektive og komplekse i øjet og blikket i *Niels Lyhne*” (ibid.: 69).

Hvor Hedin giver en metodologisk og tematisk tæt kobling til Darwin og andre beslægtede videnskabsmænd i *Niels Lyhne*-artiklen, bidrager hendes Willumsen-artikel med en kreativ og visuel ligefrem kobling mellem kunsten og Darwins evolutionsteori:

“Willumsen is a rare example of an artist who not only let the theory of evolution fuel his artistic imagination, but also concerned himself with a core issue of the theory; namely, to what extent it could be applied beyond biology. In *Fertility*, Willumsen suggests an expansion of evolutionary theory to encompass not only plant, animal, and human development, but also language and even art.” (Hedin 2012: 101)

Det er raderingen *Frugtbarhed* fra 1891 herunder, som artiklen omhandler. Hedin er den første til at se sammenhængen med Darwins tavle (herunder th.) fra *Om Arternes Oprindelse*:



Det er aksets lighed med et stamtræ, samt teksten (“L’art ancien a son ancienne langue, que le monde peu á peu a appris de comprendre // Un art nouveau a une langue nouvellement formée que le monde doit apprendre avant de la comprendre.”⁶) der, ifølge Hedin, refererer til Darwin og hans *Tree of Life*. Denne visuelle overføring af Darwins gods har især inspireret til tilgangen her, idet jeg vil læse arabesken hos Jacobsen som hans poetiske omformning af samme stamtræ.

Først følger imidlertid en historisk præsentation af arabesken.

⁶ “Den gamle kunst har sit gamle sprog som verden lidt efter lidt har lært at forstå / En ny kunst har et nyt formet sprog som verden skal lære før den forstår det.” (min oversættelse). Desuden skal det her tilføjes, at Darwin i *Om Arternes Oprindelse* etablerer en sammenhæng mellem sprogs udvikling og arternes (Darwin 1872: 428)

Arabesken

Det, vi i dag kalder arabesken, er et motiv, som mennesker, måske lige fra vi først begyndte at repræsentere og afbilde verden, har brugt som motiv. Bladranken findes mange steder i naturen som snerle, humle, efeu, akantus eller vin og er naturligt udsmykkende, hvorfor den i århundrederne f.v.t. i landene omkring Middelhavet allerede afbilledes på krukke og friser.



Dionysos på vase fra Attika 550-520 f.v.t.

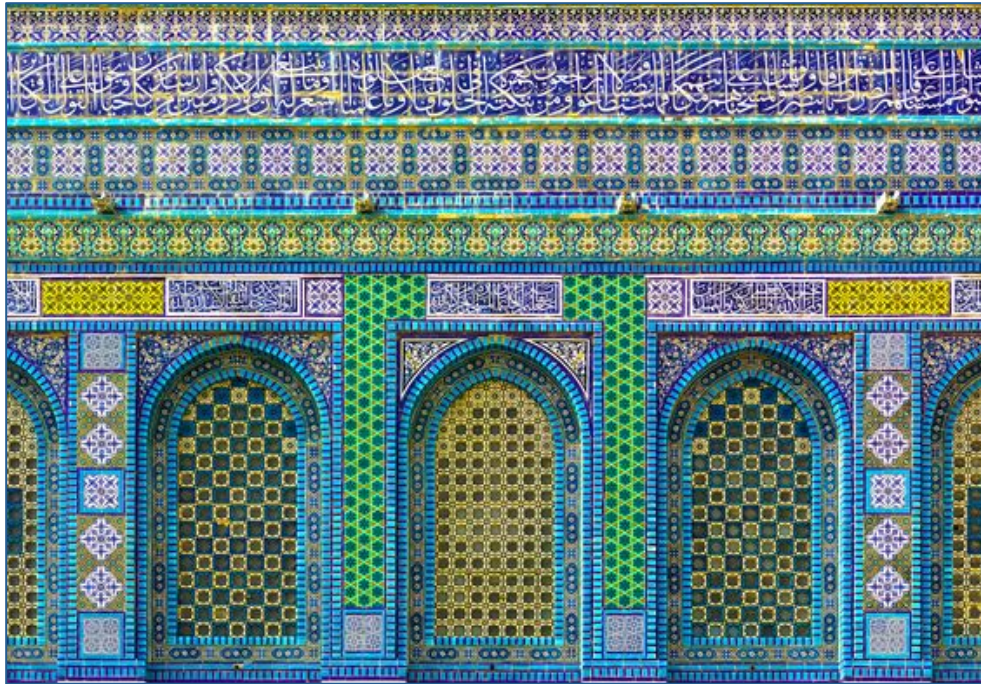


Marmorfrise fra fredsalteret, Ara Pacis, 13-9 f.v.t.

Den græske vin- og ekstasegud Dionysos genkendes med sine attributter: efeukrans om hovedet og sin efeu-omviklede thyrsosstav på krukke helt tilbage fra 400 f.v.t.⁷ og tidligere. Således er bladslynget kendt fra de tidligste tider og i forbindelse med Dionysos ikke blot efterlignende, men velsagtens symboliserende Dionysos' kvaliteter: frugtbarhed, ekstase, beruselse etc. Dionysos er desuden gud for frugtbarhed, teater og religiøs ekstase.

Det organiske bladslyng udviklede sig med tiden og geometriens opståen til et andet udtryk, idet løvet i afbildningen mistede sit naturlige, efterlignende præg. Linjerne blev tilbage og forvandlede gradvist til en mere geometrisk vækst, som de første muslimer i 600-tallet udviklede og forfinede og gjorde til Islams foretrukne ornamentik (jf. *Salmonsens leksikon*: 'Acanthus'). Arabesken får sit navn efter mødet med araberne, og på moskeerne gestalter den forholdet mellem Allah og naturen. Der er intet centrum, Gud er overalt:

⁷ Ifølge www.denstoredanske.dk



Arabeskuudsmykning fra Klippemoskéen i Jerusalem, opført 690-692

“Such widespread usage suggests that this mode of expression satisfies something essential in Islam. These patterns in their infinite form reflect the basic Islamic creed of the indivisibility of God. Endlessly repeating themselves in elaborate complexity these *mandalas* of Islam are a reflection of the One God whose influence is not ‘centred’ in a divine manifestation, as in Christianity, but whose presence is an even and pervasive force throughout His creation. Thus religious decoration in Islam [...] relates the static to the infinite and, by analogy, the material world to God.” (Wade 1976: 7)

Citatet foreslår det arabiske mønster som en *refleksion* af Guden, idet det som ham er udeleligt og uendeligt; det er ikke centreret omkring en manifestation, men er en ensartet, gennemtrængende kraft i skaberværket. Endelig relaterer mønsteret *ved analogi* det statiske til det uendelige – som det materielle til Gud.

De udsmykkende akantusranker bredte sig til billedhugningen og fladen allerede i hellenistisk tid, hvad Ara Pacis-relieffet på forrige side er et eksempel på. I renæssancen genopdagedes denne organiske, udsmykkende side af arabesken, da man under udgravningen af kejser Neros pragtbolig *Domus Aurea* i Rom sidst i 1400-tallet fandt adskillige rum med bevarede arabiske vægmalerier, som kunstneren Rafael lod sig inspirere af til sin udsmykning af vaterikanet:



Udsnit af Rafaels loggia-arabesker fra 1400



Indzoomet udsnit af arabeskerne

I renæssancens arabesk- og grotesk-malerier er der “...en stærk vekselvirkning mellem respekten for antikken som et uovertruffet ideal og ønsket om at overgå dette ideal” (Hansen 2006: 335).

I barokken erobrer arabesken mere og mere flade: “Og ikke kun som rammemæssigt ornament. I megen barok-udsmykning bemægtiger arabesken sig mere og mere af fladen, hvilket må siges at ligge i dens natur, potentielt infinit, uendeligt gentagelig, som den er” (Bøggild 2005: 4). Kopernikus’ heliocentriske verdensbillede havde vendt op og ned på menneskets verdensbillede og underlagt det ukendte forandringer, hvad barokkunsten spejlede: “Det gådefulde, det angstfyldte, [...] det mystisk henrevne, ekstasen, tiden og forgængeligheden, forvandling, fryd og triumf og mødet med Gud er tidstypiske motiver” (*Encyklopædien*: ‘barok’).

Siden følger oplysningstiden og klassicismen, som hylder fornuften og de antikke idealer og i kunsthistorien kan opfattes som en modreaktion til barokkens overfyldte, slyngende stil: “I klassicismen afviste man til gengæld arabesken som tøjlesløs og umoralsk, netop på grund af dens overskridende og destabiliserende karakter” (Bøggild 2005: 4).

Romantikken

Arabesken har indtil nu været en figur, der hører billedkunsten til, men fra romantikken finder den via Friedrich Schlegel (1772-1829) vej ind i litteraturen. Inden Schlegel og de øvrige romantikeres

position skal indkredses, er det nødvendigt at slå vejen omkring Kant, som er en vigtig forløber for de tyske romantikere.

Romantikens organismetanke – det at naturen er en organisme og digteren den privilegerede ener, der med intuition, drømmesyn og poesi kan formidle naturens storhed, kan siges at ligge i forlængelse af renæssancens natursyn, såvel som i opposition til oplysningstidens mere og mere tilstræbt objektive eller mekaniske natursyn. Ifølge naturromantikerne var mennesket og naturen begge besjælet med den samme sjæl eller ånd, således at naturens “...processer erkendes via en slags empatisk indsigt, det vil sige spekulativt eller intuitivt” (Kragh 2008: 109).

Romantikernes søgen efter det guddommelige i naturen er en konsekvens af de – for menneskets erkendelse – omvæltende tanker som Immanuel Kant fremlagde i 1780’erne: “Før Kant anså man sandheden for at ligge uden for subjektet – i tingene eller i verden som helhed – og man mente, at erkendelsen former sig – des bedre, jo mere sand den er – efter den foreliggende genstand, hvad enten denne genstand består i en idé eller noget materielt” (Jørgensen 2001: 242). Efter Kant erkender vi tingene som de optræder for os, vi erkender altid tingene “...som noget, og betingelserne for dette ligger ikke i tingene, men i os [...]: de er *a priori*” (ibid.: 242). At tingene optræder i tid og rum er forudsætningen for, at vi kan erfare dem. Tingen *i sig selv* – det absolutte, – i sidste instans Gud, er det ifølge Kant umuligt at erkende. Den kan højst “...anses i æstetisk erfaring af det skønne betraget som symbol for det sande og det gode” (ibid.: 256).

Kant omtaler indirekte arabesken i *Kritik af dømmekraften*, idet han skelner mellem to former for skønhed: den frie og den vedhæftede. Den frie er skøn i sig selv, mens den vedhæftede er betinget af det formål at skulle ligne noget; et motiv, et landskab.

“Blomster er frie naturskønheder. Hvad en blomst er for en ting, er der næppe mange andre end botanikeren, der ved; og selv botanikeren, der erkender det reproduktive organ i planten, tager ikke hensyn til dette naturtræk, hvis han skal sige noget om smagen. [...] Således betyder tegninger *à la grecque*, løvværket på rammer eller på tapeter osv. ikke noget for sig. De forestiller ikke noget – intet objekt under et bestemt begreb – men er frie skønheder.” (Kant 1790: 79 f.)

Kant slår her det udsmykkende *à la grecque* løvværk (~ arabesken) an som tilhørende ‘frie skønheder’, fordi de ikke skal forholde sig mimetisk til verden. Det er bl.a. dette, som Jena-romantikerne lader sig inspirere af. Kants kopernikanske vending vækker genklang i intellektuelle kredse i Europa. I hans skelnen mellem tingen *i sig* og *for os* ligger kimen til det subjektive, der peger hen på det moderne.

Den transcenderende arabesk

Det var i Jena i 1797, at den tyske romantik opstod i en kreds af intellektuelle med brødrene Schlegel i front. Det var sprækken ind til det absolutte, som med Kant havde set verden, som kredsen var på jagt efter:

“Romantikerne var besatte af tanken om en anden verden. Den empiriske verden, de færdedes i, ofrede de en mere patetisk interesse. Den blev set som en skærm for en anden skjult dimension, der dunkelt anedes bagved, eller som trådte frem i pludselige glimt. Poesien skulle frem for alt bane vejen til den anden dimension, den skulle åbne sluserne til dette endnu-ikke-sete, det transbevidste og transreale; [...] I denne proces var en mimetisk fremstilling uanvendelig. Det kendte verdensbillede måtte brydes om for at skaffe sprækker og åbne sluser til ‘det andet’, og sproget måtte løsnes fra sine sikre referencer.” (Svane 2003: 15)

Friederich Schlegel (1772-1829) formulerer sig i krydsfeltet mellem litteratur og filosofi og introducerer arabesken som en litteraturteoretisk kategori. Han henter den fra kunsthistorien og poder den over på litteraturen. Det, der kvalificerer arabesken som en af romantikkens vigtigste matricer, er alt det, der er problematisk for klassicisterne og rationalisterne:

“Det er: det kaotiske, det mangfoldige og modsætningsfulde, det der netop ikke isolerer sig omkring sit eget tyngdepunkt, men som blander sig og rækker uafgrænset frem og tilbage i tid. Arabesken er model for Schlegels vision af en digtning, der genskriver fragmenter og skikkelser fra verdenslitteraturen...” (Svane 2003: 26)

Ifølge Schlegel er arabesken “...uden tvivl den menneskelige fantasi ældste og oprindelige form” (Schlegel 2000: 214). Den romantiske arabeske tekst forholder sig analogt til dens bildende søster: Den er vildtvoksende og blander genrene. Schlegel formulerer sig i fragmenter, aforismer, og han fremhæver især romanen som en ultimativ arabesk genre, fordi den kan indoptage alle genrer i sig. For Schlegel er form og indhold tæt forbundne, idet formen er et bærende element i tænkningen (Gulddal 2000: 17). Også eventyret og prosaskitsen er arabeske genrer (Bøggild 2005: 5).

Kredsen omkring Schlegel lader sig inspirere af det a-mimetiske og iscenesætter arabesken som et “sindbillede på den produktive og avlende fantasi” (Bøggild 2005: 4):

“Det er en tekst, der er bevidst om sine egne greb og kapricer (dens kunstigt ordnede forvirring), en ironisk tekst, og den skaber hos læseren en bestandig usikkerhed om, hvor fortolkningspunktet ligger. For det er ikke et lokaliserbart centrum, et tyngdepunkt omkring hvilket tekstens grænser kan trækkes op. Man kan sige, at den er principielt uafsluttet, eller at den er permanent foreløbig, det kommer ud på ét.” (Svane 2003: 27)

Som matrice kan arabesken gestalte den ny tids tankemønster: ud af boksen, ud af systemerne, ud af antikkens former, strenge metrik og regler; lad det slynge!

Arabesken bliver altså med sin tøjlesløshed romantikernes oprør mod den stringente klassicisme, og en litteraturteoretisk kategori der både genre- og stilmæssigt fjerner sig fra det blot repræsenterende og mimetiske. I Danmark ses disse tanker især i H. C. Andersens digtning. Gennemgangen af arabesken skal i det næste dvæle lidt ved Andersens brug af arabesken, som også er inspireret af hans tætte venskab med H. C. Ørsted. Når emnet er Jacobsen og arabesken har det vist sig uomgængeligt og meget perspektivrigt at inddrage H. C. Andersen.

H. C. Andersen, H. C. Ørsted og arabesken

Arabesken som mere end en stilfigur, som netop “sindbillede på den avlende fantasi”, som Bøggild er citeret for herover, er H. C. Andersens forfatterskab⁸ et godt eksempel på:

“Grundformlen for H. C. Andersens ungdomsdigtning er arabesken, der er en kunstnerisk form, som efter Andersens eget udsagn synes som skabt for ham. Kernen i den korte form, der kaldes arabesk, er litterært set den lille begivenhed, episoden, fantasiens frie flugt, løbske associationer og en bagvedliggende ordnende tanke. Arabesken er fra begyndelse til enden af H. C. Andersens forfatterskab et nøglebegreb til en forståelse af den måde, hans fantasi arbejdede på.” (Kofoed 1999: 62)

Den bagvedliggende tanke, som Kofoed sigter til herover var naturligvis den romantiske, som i disse tidlige år var præget af vennen H. C. Ørsted (1777-1851), der havde overhørt Schlegels forelæsninger i Jena om, at “Naturen skal være den synlige Aand, og Aanden den usynlige Natur” (H. C. Andersen i Andersen 2003: 147).

Ørsted, som også var en meget stor beundrer af Kant, havde i 1820 påvist elektromagnetismen som “...en slags “identitet” mellem elektricitet og magnetisme” (Lindborg 1999: 25), og dermed også påvist den enhed i naturen, som han allerede vidste var til stede:

“nådens måde at opføre sig på kom som en bekræftelse på en naturfilosofi, som Kant og andre tyske romantikere havde lært ham, og som han troede på. [...]: den bekræftede hans verdensanskuelse.” (Lindborg 1999: 25)

Centralt i Ørsteds tanker og videnskabelige tilgang var begrebet ‘kraft’, og han formanede i *Aanden i Naturen* fra 1849 de videnskabsmænd, der udelukkende sluttete på baggrund af erfaring og ikke

⁸ Af værker, der specifikt behandler arabesken hos Andersen, kan nævnes: Bøggild, Jacob: *Svævende stasis, arabesk og allegori i H.C. Andersens eventyr og historier*, 2012; Kofoed, Niels: *H. C. Andersen – den store europæer*, 1996; Kofoed, Niels: “Arabesk og rejseskildring”, i *Arabesken og dens æstetiske former*, 1999

søgte hinsides: “Det er Tingene i *deres Vorden*, han skal gjøre til Gjenstand for sin Videnskab” (H. C. Ørsted i Kragh 2008: 111). “Alle materielle genstande, store som små, var underlagt forandringens lov og måtte uophørligt veksle både sted og natur. Hvad der var konstant, var derimod de i naturen iboende love” (Kragh 2008: 114). Ørsteds tanke om en bagvedliggende strømmende, forandrende kraft i naturen var blevet bevist ved påvisningen af elektromagnetismen; en anden påvisning kunne – helt i tråd med Kants tanker – ske gennem kunsten (Christensen 2009: 1099).

Andersens først udgivne værk fra 1829 *Fodreise fra Holmens Canal til Østpynten af Amager* kalder Andersen selv i retrospektiv “en Slags phantastisk Arabesk” (jf. Bøggild 2005: 1). Klassicismen og romantikken optræder som allegoriske figurer i rejseskildringen, som har fantasien som rejsefører, og værket er på samme tid en beskrivelse af en rejse og en tilblivelseshistorie om værket. Metapoesien er således indskrevet som præmis. Forfatterjeget møder klassicismens kone og romantikkens jomfru, der “flagrer i Phantasiens lystige Flugt” (Andersen 1829: 10) og følger jomfruen mod Amager. Over de 14 kapitler skifter genren snart fra eventyr til vers, snart fra nutid til 300 år frem i tiden og den ene mytologiske, allegoriske figur efter den anden træder frem. I slutningen siger et af væsenerne følgende om værket: “Deres hele Reise [...] er et Chaos af forvirrede Ideer, opkogte Reminiscenser og i det høieste et mislykket Eventyr; var det endda en mislykket Roman, men et Eventyr er en Chimære, som ikke eksisterer i Virkeligheden” (ibid.: 97). Til det siger forfatterjeget:

“Og mig forekommer det dog, [...] at det menneskelige Liv, Aanden som lever og virker i os er det saare meget beslægtet; kunde vor Sjæl med alle sine Følelser og Ideer levende afpræge sig paa Papiret, da vilde man faae det underligste Eventyr, der endnu var læst. Fryd og Smerte, Fornuft og Vildfarelse danne de store Capitler og gjennem det hele gaaer der, som i Eventyret, en uudgrundelig Traad.” (ibid.: 97)

Det er interessant at se, hvordan Andersen allerede fra første færd kobler litteraturen til menneskets eksistens, og man fornemmer, at teksten emmer af Ørsteds ideelle undersøgelsesgenstand: “Tingene i *deres Vorden*”. Jacobsens dagbogscitat klinger igennem i ovenstående Andersen-citat – og endnu mere i følgende erklæring fra *Fodreisens* unge digter til en tante, der helt i eventyrgenreens ånd også er en kvindelig kat, som i begejstring over hans digtning siger:

“Ak [...] der gives vel Øjeblikke i Livet, hvori jeg kan føle mig ret lykkelig, som naar jeg sidder i en Kreds af unge dannede, qvindelige Katte, og ved Oplæsningen af mine Digte hører mangt et svagt Suk [...], o da føler jeg mit Kald til Kunsten...” (Andersen 1829: 18)

Både i ordlyd og bestræbelse er der sammenfald med Jacobsens dagbogscitat fra 1867. Som Schlegel var Andersen en ‘aforistisk tænker’; han forstod at omsætte romantikernes tanker i litteratur og

omsatte, med inspiration fra Ørsted, i sin rejseskildrings-litteratur arabesken til erkendelsesteori, nøjagtigt som Schlegel havde ønsket.

I Andersens eventyr for børn, som han skrev fra 1835 og frem, er arabesken i dens egenskab af at være “fantasiens form” ofte forekommende (bl.a. i *De Visers Sten* (indledningen), *Klokken* (Slutsekvensen), *Høns-Grethes Familie* (indledningen). Andersen-forsker Jacob Bøggild anvender begrebet ‘arabeske vandmærker’ om beskrivelser som denne fra *Paradisets Have*:

“I lange Krandsse hang der de forunderligste Slyngplanter, som de kun findes afbildede med Farver og Guld paa Randen af de gamle Helgenbøger eller snoe sig gjennem Begyndelses-Bogstaverne. Det var de selsomme Sammensætninger af Fugle, Blomster og Snørkler. I Græsset tæt ved stod en Flok Paafugle med udbredte straalende Haler!” (Andersen-citat hos Bøggild 2005: 8-9)

Det arabeske vandmærke forekommer hos Bøggild uden yderligere præsentation, men forklares: “Her er arabesk-groteske blandformer, sælsomme sammensætninger af fugle og blomster, endda så man kan tage fejl af hvad der er hvad, og samtidig en tendens mod abstraktion: snørkler og ornamentale slyngplanter” (Bøggild 2005: 9). Under beskrivelsen af haven ligger det slyngede arabeske, som et vandmærke i en pengeseddel: Den er latent og uvilkårligt tilstede, men træder mere eller mindre frem afhængigt af belysning og vinkel.

I Andersens rejseskildringer viser arabesken sig i det fragmenterede udtryk og de blandede genrer, som vi så i *Fodreisen*, mens den i eventyrerne er spændt for fantasiens vogn og kan, som i citatet herover, åbne læserens verden mod endnu ukendte ofte sælsomme verdener. Indledningen fra *De Visers Sten* herunder er et andet eksempel:

“Solens Træ var et prægtigt Træ, som vi aldrig havde seet det, og Du heller aldrig vil faae det at see; Kronen strakte sig flere Mile rundt om, den var egenlig en heel Skov, enhver af dens mindste Grene var igjen et heel Træ; der var Palme, Bøg, Pinie, Platan, ja alle slags Træer, som findes rundt om i Verden, skøde her frem som Smaagreene paa de store Grene [...] men Fuglene vare ikke de eneste levende Skabninger, som kom her; Hjorten, Egernet, Antilopen og hundrede andre Dyr med Flugt og Deilighed vare her hjemme;...” (Andersen 1858: 153 f.)

Andersen må formodes at have været så markant en skikkelse i dansk litteratur, også i sin samtid, at Jacobsen må være vokset op med at kende til denne tankeverden.⁹ Som nævnt i ovenstående finder jeg interessante og markante sammenfald mellem de to digteres ønsker og bestræbelser på at ville

⁹ Emnet er forsøgt undersøgt, dels i den relevante litteratur og dels ved forespørgsler til hhv. Svend Sørensen, Else Bisgaard, aktive i Jacobsen-selskabet.

koble digt, natur og menneskeliv. Andersens og romantikkens verdensbillede synes at klinge igennem i Jacobsens forfatterskab, men med andre fortegn.

Baudelaires arabesk

Fortsætter vi nu arabeskens fortælling gennem historien, er der en station tilbage før vi når Jacobsen og Darwin, nemlig den side af arabeskens historie, som måske kan knyttes til dens dionysiske ophav. Hidtil har vi med Schlegels arabesk, der gestaltede romantikkens enhedstænkning, bevæget os på den ornamentale side af arabesken, som er "...forvandlingens abstrakte form. Naturens egen bevægelse løftes op i ikke-henvisende mønstre der vikler sig omkring sig selv. Arabesken udmærker sig fra dette synspunkt ved at være formålsløst skøn og i høj grad kunst" (Ringgaard 2001: 116). Den er ikke hos Schlegel formålsløst skøn, for den tjener i sin hele gestalt til at forløse romantikkens natursyn, men den er i høj grad kunstlet i Schlegels og romantikernes anvendelse.

Arabeskens dionysiske skær er ifølge Ringgaard, der laver delingen i *Digt og Rytme*, kendetegnet ved, at "De abstrakte, æsteticistiske og transcendentale sider af formen dæmpes til fordel for en kaotisk sanselighed og et dybdeperspektiv. Den febrøse vision og den digressive fantasikraft står centralt" (Ringgaard 2001: 116).

Digtere som Charles Baudelaire (1821-1867) og Edgar Allan Poe (1809-1849) kan siges at stå på denne springende, sitrende, kaotiske side af arabesken. Torben Brostrøm skriver i essaysamlingen *Labyrint og Arabesk*: "Den romantiske kunst havde et ideal, som den stræbte mod og prøvede at beskrive. Med tiden fortonede idealet sig, mange blev ængstelige ved denne voksende uvirkelighed og vendte sig i stedet til jorden og blev realister. Andre, som netop Baudelaire, ville imidlertid ikke opgive idealet [...] Derfor er hans digte spændt ud mellem afgrund og himmel, til sidst er kun døden udforsket, måske er den selve den ny eksistens. Men digtene skal ikke kun forstås som skildringer af sådanne tankebevægelser. De er i sig selv den nye eksistens. [...] Så paradoksalt forholder det sig, at råbet på det nye er det nye" (Brostrøm 1966: 111-112).

Baudelaire, der i 1857 udgav *Les Fleur du Mal*, som allerede med sin oxymoronske titel antyder splittelsen og en dysterhed, der peger væk fra romantikken. Digtene, som ofte er kærlighedsdigte sprænger ikke formen, de er strengt metriske, men det er i "...konstellationerne, der ofte har karakter af konfrontation" (Poulsen 1997: 338), at det nye ligger: "Men den poetiske skønhed, Baudelaire opnår ved sammenstødet mellem det formfuldendte og det (også moralsk) deforme, er uovertruffen og skaber netop den frisson nouveau, den nye skælven, Victor Hugo, da han havde læst Helvedsblomsterne, nævnte i et brev til sin yngre kollega" (Poulsen 1997: 338).

Les Fleurs du Mal fremskriver igennem de 100 digte en menneskelig fremmedgørelse: "livsledens, ensomhedens, forfaldets håbløshed, og mod den sættes en stræben mod idealet: skønheden, den ideelle kærlighed, den kristne renhed, roen og overfloden [...] Men idealet er principielt uopnåeligt, er det fjerne, og han søger glemsel, han flygter til rusen" (Borum 1966: 19ff.).

Baudelaire gør sig desuden bemærket som kunstkritiker, og han er den franske oversætter af Poe, hvem han, som Jacobsen, er tydeligt betaget og inspireret af (Watt 1868: II). Baudelaire og Schlegel har det til fælles, at de fjerner sig fra klassicismens stringens og samtænker hidtil adskilte discipliner som litteratur og billedkunst. Og interessant nok spiller arabesken også en fremtrædende rolle for Baudelaire, der skriver i sine aforistiske noter *Gnister* fra 1855-62: "Arabesken er den tegning, der mest er præget af ånd", og "Arabesken er den mest ideelle af alle tegninger" (Baudelaire 1887: 24).

Hans nye syn på kunsten kommer fx til udtryk i en berømt anmeldelse af verdensudstillingen fra 1855: "*Det skønne er altid besynderligt*. Jeg mener ikke, det med køligt overlæg er forsætligt besynderligt, for så ville det være et uhyre, der var afsporet i livet. Jeg mener, det altid rummer noget vist besynderligt, noget oprindeligt og ubevidst besynderligt, det ikke selv har søgt, og at det netop er dette besynderlige, der gør det til det skønne" (Baudelaire 1855: 22). I prosadigtene fra samlingen *Parisisk Spleen* (*Petits poèmes en prose*) fra 1869 skinner kunstkritikeren igennem, når han i "Thyrsus-staven - Til Franz Listz" skriver:

"Hvad er en thyrsus-stav? [...] Men rent fysisk er det kun en stav, ja ikke andet end en stav, en humlestige, en vinstok, tør, hård og lige. Rundt om denne stav leger og boltrer stængler og blomster sig i lunefulde snoninger, nogle er krogede og flygtige, andre rundede som klokker eller pokaler der står på hovedet. Og en forbløffende pragt springer ud af disse komplekse linjer og farver, om de er blide eller svulstige. Kunne man ikke sige at den krumme linje og spiralen gør kur til den lige linje og danser rundt om den i stum tilbedelse? [...] Og hvem er i øvrigt den dumdristige dødelige der ville vove at afgøre om blomsterne og vinrankerne er skabt for staven, eller om staven er et påskud for at udstille blomsternes og vinrankernes skønhed? [...]

Lige linje og arabesk-linje, hensigt og udtryk, viljens stivhed, verbets bugtning, målets enhed, midlernes variation, geniets almægtige og udelelige amalgam; hvilken analytiker ville have det afskyelige mod til at dele og adskille Dem?" (Baudelaire 1869: 178)

Baudelaire's prosadigte er også en måde at omgå de stringente formidealer på. I digtet fremskriver han først modsætninger ved Thyrsus-staven, modsætninger, som han til sidst gendriver og forener i et udeleligt amalgam: "I Thyrsus-staven er modsætningerne forenet til en helhed [...] Derved forbindes drøm og virkelighed til en ny form for højere virkelighed - kunstens egen" (Kofoed 1999: 104).

Ligesom H. C. Andersen tjener poesien og kunsten for Baudelaire til at forløse os fra den verden, som er modsætningsfyldt og spaltet (ibid.: 104). Ved det ikke-mimetiske, hos Baudelaire ved det fremmedgørende, opnår vi 'kontakt' til det hinsides, den enhed, man troede var at finde bag det synlige.

Grotesken

Edgar Allan Poe udgav i 1840 *Tales of the Grotesques and the Arabesques*, som var en samling af fortællinger er sælsomme mareridtsfortællinger, der dyrkede det fremmedgjort uhyggelige. Fra et dagbogscitat ved vi, at Jacobsen læste denne i oversættelse *Phantastiske Fortællinger* i december 1867¹⁰ (Kofoed 1999: 122). Interessant nok beskriver Beer, hvordan det groteske også var en inspiration for Darwin:

"The grotesque, the beautiful and the wonderful in the everyday was a major Victorian imaginative theme. The study of 'fact' was for Dickens and for Carlyle and for Hopkins an exploration of the fantastic. Darwin shared this pleasure in 'making strange', in skimming off the familiar and restoring it, enriched and stabilised." (Beer 1983: 81)

Arabesken og grotesken er to sider af samme sag, og jeg er i mine studier af emnet stødt på overlap og uklare definitioner på de to. Ifølge Kofoed kan arabesken i modsætning til grotesken "...nok overskride de grænser, som er sat omkring naturen og den sociale verden, men den forsøger ikke at omstyrte eller ophæve dem. Sandhed og virkelighed er noget man kan ændre og udvide i det arabeske, men ikke definitivt ombringe" (Kofoed 1999: 31). Det er interessant her, at Darwin lader sig inspirere af tidens kunstneriske figurer og af det fantastiske. Men Darwins evolutionsteori prikker hul på romantikkens tro på en ånd i naturen, idet den afdækker og forklarer de mekanismer, der er styrende for udviklingen i naturen uden at forudsætte en bagvedliggende ånd. Konsekvensen af Darwins teori er ultimativt, at den dualistiske naturopfattelse punkteres. I Danmark bruger Georg Brandes Darwin i sin togt mod en ny dagsorden for litteraturen. Han tordner i 1871(-73) fra talerstolen for litteraturens forandring:

"Vi Nulevende véd, at Videnskabsmændene har givet Revolutionsmændene Ret og Schelling Uret; vi som lever i Charles Darwin's Tidsalder, antager ikke mere Muligheden af en oprindelig paradisk Tilstand og et Fald. Der er ingen Tvivl om at Darwin's Lære vil slaa Retroenhedens Moral til Jorden ganske som Copernicus's Lære slog den rettroende Dogmatik til Jorden. Som Copernicus's System berøvede Kirkens Himmerig dets udvortes Sted, saaledes vil engang Darwin's Lære berøve Kirkens Paradis dets." (Brandes 1872: 173)

¹⁰ Udgivelsen bærer året 1868, men har åbenbart været tilgængelig i december 1867 for Jacobsen, hvad Kofoed også nævner på side 122.

En række unge forfattere bliver "...stormtropperne i en kulturkamp, som dog ikke først og fremmest føres for at *nedbryde* gamle værdier. Den inderste kunstneriske drivkraft er et dybfølt behov for en litteratur, der kan fornemme og udtrykke det moderne livs puls. Verden har ændret sig så voldsomt, at nye fortolkninger er blevet påtrængende nødvendige" (*Litteraturens Veje*: 186).

Jacobsen og arabesken

Arabesken har altså haft en plads i kunst- og litteraturhistorien længe før Jacobsen begyndte sin digtning. Når Kofoed spørger: "Hvor har digteren dog arabesken fra, og hvorfor bruger han i det hele taget denne betegnelse?" (Kofoed 1999: 122), er der selvsagt ikke noget entydigt svar. Kofoed foreslår selv den bildende kunst, som Jacobsen angiveligt også var optaget af (ibid.: 117), ligesom Poe sikkert har været en inspirator til arabesken (jf. dagbogscitater, ibid.: 122).¹¹

Som en optakt til udgivelsen af hele *Om Arternes Oprindelse* formulerede Jacobsen først i 1870'erne en række mindre artikler om Darwins tanker til Vilhelm Møllers nye tidsskrift *Nyt Dansk Maanedsskrift*.¹² Her er indledningen til "Darwins Theori", som Jacobsen skrev til oktober 1870-udgaven interessant, fordi den i andersensk stil præsenterer den nye videnskab. En digter fornægter sig ikke, og aner man ikke det arabeske vandmærke?!

"Naturen er som et vidunderligt stort Slot med Tusinder af Sale og Celler, med dunkle Løngange, der føre ud i Dagens Lys, og med andre Svalegange, der lede ind i Mulm og Mørke. [...] For en halv Snees Aar siden kom en ældre Mand ud derfra. Han havde vandret derinde en tyve, tredive Aar gennem mange smaa Celler ad mange bugtede Gange, til han kom til en stor Sal med herligt Hvalv, med mægtige Dybder og store, vide Udsigter, og han fortalte, hvad han havde seet i Cellerne og i Hallen, og Nogle meente, at han var naaet til Slottets Hjerte, men Andre sagde, han havde drømt i Forhallen.

Manden var Charles Darwin, og det, han fortalte, var, hvorledes Alt, hvad der lever paa Jorden, var som et mægtigt Klædebon, der vævede sig selv, hvor den ene Traads Løb og Farve betingede den andens, og at alt som Tiden svandt, blev Vævet rigere og skønnere." (Jacobsen 1871: 283 f.)

Videnskaben er sat ind i eventyrets rammer, og Jacobsen tilbyder den ene metafor efter den anden til emnet: Slottet, vævet, klædebonen.

Georg Brandes krævede, at litteraturen skulle sætte problemer under debat og mane til bl.a. frihed og lighed mellem kønnene og sociale klasser. Gennem et, med Hans Otto Jørgensens ord

¹¹ Bl.a. Brostrøm og Gemzøe nævner Poe som Jacobsens inspirator når det kommer til arabesken (Brostrøm 1966: 161) Gemzøe 2010: 68)

¹² **Bind I. Oktober 1870 - marts 1871:** "Om Bevægelsen i Planteriget", "Darwins Theori" (del 1), "Darwins Theori" (del 2) **Bind II. April 1871 - September 1871:** "Menneskeslægtenes Oprindelse", "Om Planternes Livshistorie", "Parringsvalget I: Erotiken i Dyreriget", "Parringsvalget II: Menneskeracenens Skønhedsbegreber".

“...eksemplarisk *handlingsforløb*, skal [vi] kunne se, hvorfor han og hun er, som de er, hvorfor de gør, som de gør” (Jørgensen 2015: 22). Og Brandes afviste også Jacobsens tidlige digte med “der er noget Usikkert, Svagt, Ranglende ved den Maade, hvorpaa Pennen er ført” (Jørgensen 2015: 27). Men Jacobsen synes at tolke Darwins evolutionsteori anderledes end Brandes, der lægger vægt på det stærke menneske med dets *potentiale* (Jørgensen 2015: 28). I marts 1880 skriver han til Edvard Brandes om sit eget syn på udviklingshistorien og fiktionens forvaltning af den:

“...Den virkelige Udviklingshistorie (“voir venir les choses”) er det der bør lægges Vægt paa nu af dem der kan, selv med Fare for at Karaktererne skal synes at mangle Sammenhæng. (*I Virkeligheden er der enkelte Sider i Mennesket der ikke hænger sammen; hvor skulde ogsaa en saa complex, saa mange Steder fra hentet, uddannet og paavirket Ting som den aandelige Side af et Menneske, være organisk Hel.*) Naturligvis skal der være Sammenhæng i det hele Store, men hvis Bøgerne ikke skal blive hele Conversationslexica for Menneskekundskab maa man stille Fordringer til Publikums Intelligens og *ikke ængstelig og omhyggelig trække et rødt Ankertoug igjennem alle en Figurs Stadier og Phaser.*” (Hvidt 1988: 110, mine kursiveringer)

Jacobsen insisterer på, at fiktionen skal afspejle det komplekse, sensitive og ufærdige ved mennesket. Og i de sidste fire linjer plæderer han for, at en vis fragmentarisk stil i skildringen af karakterer i fiktionen er at foretrække.

Opsamling

Arabesken er umiddelbar anvendelig for kunstnere i kraft af dens uvilkaarligt udsmykkende egenskaber. Den besidder som sin ‘original’ i naturen – vinen eller vedbend – en vilterhed, der leder tankerne hen på frugtbarhed og overflod og hertil en åbenhed i sin struktur, en kraft og overlevelsessevne, ikke blot i naturen, men også i kunsten. Gennem kunsthistorien er der blevet knyttet ny betydning, nyt indhold til figuren, der synes i stand til at indoptage en hvilken-som-helst idé i sit slyng, blot det som arabeskens væsen er karakteriseret ved noget dynamisk, løbende, strømmende. Tendensen i litteraturen går fra et ideal, hvor indholdet må presses ned i faste former, fast versefod, streng metrik mod en opløsning af dette hierarki, en frigørelse, hvor “formen integreres i indholdet” og “bevidsthedsstrukturer bliver bestemmende for digtets udseende” (Brostrøm 1966: 162).

På grund af sin åbne struktur er arabesken gennem tiden blevet taget til indtægt for meget. Konturerne af den kan let kollapse under alle de definitioner og meninger, den gennem tiden, har fået pålagt. Det synes, at den også besidder kvaliteter af meta-poetisk værdi, således benytter både Kant, Schlegel og Baudelaire, såvel som Ringgaard arabeskens billede for at sige noget om livet eller kunsten. Da Schlegel introducerer den i litteraturen står den til rådighed for at få fyldt betydning på

sig på ny. Og arabesken er i det forrige omtalt som både symbol, refleksion, analogi, figur, ornament, pyntebort, en fri skønhed, fantasiens oprindelige form, sindbillede, et ufuldendt ideal, en fragmentarisk totalitet. Opremsningen giver en god idé om, hvordan kunst- og litteraturhistorie-skrivning konstrueres.

Arabesken regnes i moderne litteraturteori til lyrikken. I Gads litteraturlleksikon står: “I metrikken er arabeskdigtet et digt, der har mere end to rimsæt. Det giver rige muligheder for slyngninger og variationer. Arabeskslyngningerne kan også forekomme som figurative billeder, der glider ud og ind af hinanden, ...” (*Gads Litteraturlleksikon*: ‘arabesk’).¹³

I læsninger og hos Jacobsen er den oftest omtalt som en genre¹⁴, men det er min fornemmelse, at mange forskere holder sig fra et synonym, simpelthen tror jeg, fordi arabesken er sin egen. Som afslutning på afsnittet vælger jeg samme løsning som Brostrøm (der i øvrigt omtaler arabesken som “fænomenet” (Brostrøm 1966: 162)), nemlig at gengive begyndelsen af artiklen fra Salmonsens leksikon:

“Arabesken består snart af knækkede eller buede flettebånd, der danner indviklede stjernemønstre, snart af rankeslyng, der består af buede bånd eller streger, som hist og her udvider sig til spydformede, posede eller opsplidsede bladflige og gerne løber sammen til spidsovale figurer, snart af begge elementer samlede i eet ... Dertil er de ofte, om end ikke altid, mønstre, hvori de samme motiver stadig gentages, og som kunne fortsættes i det uendelige, hvis ikke de afgrænsedes ganske vilkårligt.” (citater fra Salomonsens leksikon i Brostrøm 1966: 162)

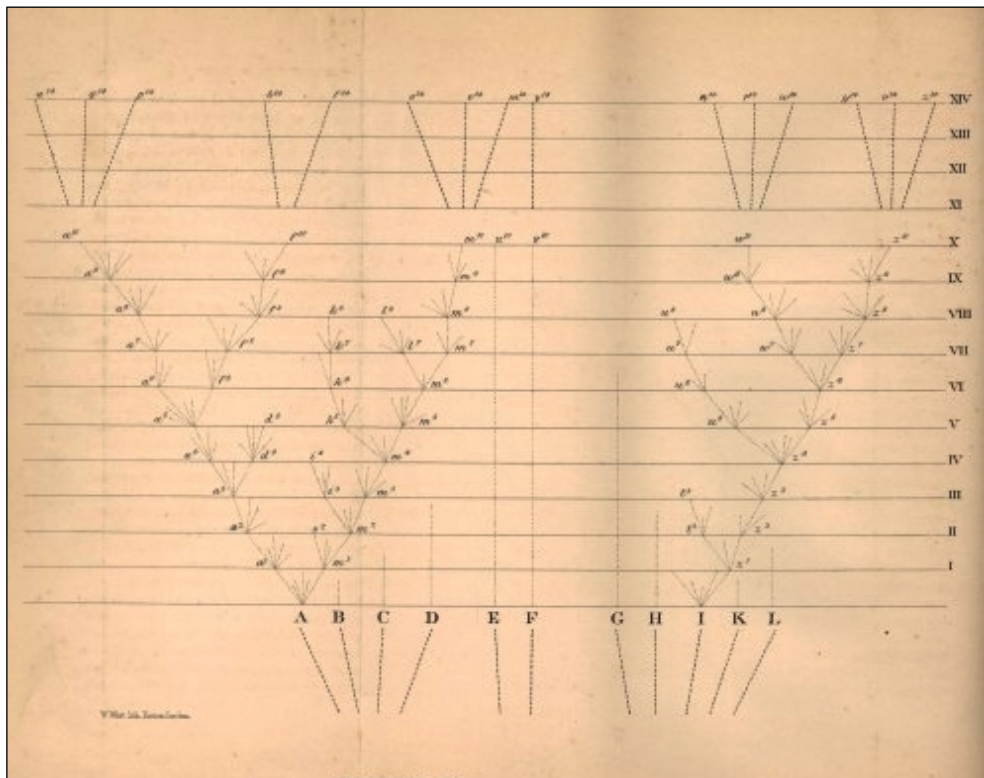
I næste afsnit knytter jeg endnu et led til arabeskens historie, idet jeg står på skuldrene af Hedins arbejder og koblinger mellem naturvidenskaben og kunsten og med inddragelse af Beers teoretiske pointer om Darwin som fortæller og metaformager, ønsker at vise evolutionsteoriens klare sammenfald med arabesken.

¹³ At et digt med mere end to rimsæt skulle være en arabesk forekommer mig nu at være en vel bred og noget vag definition, for en arabesk behøver vel ikke have et eneste rim, men tilknytningen til lyrikken er tydelig.

¹⁴ Bl.a. Erslev Andersen 1993: 251, Kofoed 1999: 113, Gemzøe 2010: 68

Darwins vandmærke

Darwins evolutionsteori kan, når man ser på de store linjer, sammenfattes i nedenstående diagram, som stammer fra Darwins banebrydende bog *On the Origin of Species by Means of Natural Selection, or the Preservation of Favoured Races in the Struggle for Life* fra 1859. Det var værkets eneste illustration:



Illustrationen var tænkt som en pædagogisk forklaring: “Den medfølgende Tavle vil hjælpe os til at forstaa dette temmelig indviklede Emne” (Darwin 1872: 132). Udover at visualisere arternes gradvise udvikling til forskellige varieteter og dermed også de mellemformer, der måtte være, antyder diagrammet den principielle uendelighed hos en art, der er i stand til at tilpasse sig efter omgivelserne. Darwin syntes slet ikke illustrationen afspejlede uregelmæssigheden tilstrækkeligt:

“Jeg maa imidlertid her bemærke, at det ikke er min Mening, at det altid gaar saa regelmæssigt til som paa Tavlen – skønt jeg der dog har gjort det noget uregelmæssigt – heller ikke at det altid er gaaet saa jævnt; det er langt mere sandsynligt, at hver enkelt Form forbliver uforandret i lange Tider og saa igen bliver Forandringer underkastede.” (Darwin 1872: 133)

De 11 kraftige, stiplede linjer, der er markeret med versaler i bunden af diagrammet, er arter af samme slægt; jo tættere de er, desto mere ligner de hinanden; disse omdannes til tyndere prikkede linjer, da de når de horisontale linjer, som markerer generationer (hver horisontale linje markerer 1000 eller flere generationer). To af de stiplede linjer knopskyder, idet diagrammet læses nedefra og op; nogle af disse knopskydninger stopper undertiden, mens andre former sig videre og videre. Arten A har således to varieteter ved den første horisontale linje. Ved den 10. horisontale linje er et hul, hvorefter linjerne bliver kraftige og stiplede igen. Af de 11 'ur-arter' har 3 gennem tusindvis af år overlevet (A, F og I) og formeret sig til forskellige varieteter undervejs, således at 15 linjer ~ arter fortsætter op og ovenud af diagrammet.

Alene at give evolutionsteorien visuel form var nyt og banebrydende. Kants kopernikanske vending var 90 år gammel, da Darwin endelig udgav sit værk, der om noget så naturen fra subjektet – det indlejrede øje, og Darwins værk var kendetegnet ved ikke at lægge skjul på den usikkerhed, som teorien nødvendigvis var underlagt. Usikkerheden blev en strategi for Darwin, også i hans fremstillingsform, hvad følgende eksempel fra begyndelsen af *Om Arternes Oprindelse* i Jacobsens oversættelse vil vise:

“Da jeg var med hendes Majestæts Skib “Sporhunden” som Naturforsker, blev jeg i høj Grad slaaet af visse Omstændigheder ved Fordelingen af Sydamerikas organiske Væsener og af det Forhold, hvori de geologiske Lags uddøde Former stod til de nulevende. Disse Kendsgerninger syntes, som det vil ses i dette Værks senere Kapitler, at kaste noget Lys over Arternes Oprindelse – dette Mysteriernes Mysterium, som en af vore største Filosofer har kaldt det. Da jeg var kommen hjem, det var i 1837, faldt det mig ind, at der maaske kunde gøres noget ud af dette Spørgsmaal ved taalmodig at samle og reflektere over alle de Kendsgerninger, som paa nogen Maade kunde staa i Forbindelse med det.” (Darwin 1872: 23)

Hedin peger på især tre omstændigheder ved diagrammet, som på Darwins tid var nye og bemærkelsesværdige, og som vi vil vende tilbage til igen og igen: dets *visualisering af tiden og det gradvise*, dets *uregelmæssighed* og diagrammets *understregning af kompleksitet og usikkerhed* (Hedin 2012: 104ff.). Herudover vil jeg tilføje: dets *principielle uendelighed*.

Livets Træ

Diagrammet optræder i fjerde kapitel af *Om Arternes Oprindelse*, og mod slutningen af kapitlet etablerer Darwin endnu et billede til forklaring af sin teori, nemlig træet. Her skriver han:

“Man har undertiden villet give et Udtryk for Slægtskabet mellem alle Væsener af samme Klasse ved at fremstille Klassen som et stort Træ. Jeg tror, at dette Billede er overordentlig sandt.

Kvistene med Løv og Knopper kan forestille endnu levende Arter, og Grenene fra tidligere Aar kan forestille den lange Rækkefølge af uddøde Arter. I hver enkelt Vækstperiode har alle de da voksende Kviste søgt at forgrene sig til alle Sider, søgt at overskygge og dræbe de dem omgivende Kviste og Grene, paa samme Maade som Arter og Grupper af Arter til alle Tider har overvældet andre Arter i den store Kamp for Tilværelsen. Stammens store Hovedforgreninger, som nu er delt i store Grene, der igen deler sig i mindre og mindre Dele, de var selv en Gang, da Træet var lille, Kviste med Knopper, og denne Forbindelse mellem de tidligere og de nu levende Knopper ved forgrenede Grene kan være et meget godt Billede paa den Maade, paa hvilken alle uddøde Arter er ordnede i Grupper, der igen er andre Grupper underordnede. Af de mange Kviste, der havde Liv og Løv, da Træet kun var Busk, er der kun to eller fire nu store Grene, der endnu lever og bærer alle de andre Grene; [...]. Ligesom vi hist og her ser en underlig tynd Gren skyde frem fra en Tveje langt nede paa Træet, en Gren, der tilfældigvis har siddet heldigt og endnu er i Live øverst oppe, saaledes ser vi ogsaa nu og da Dyr som Næbdyret og Lungefiskene, der til en vis Grad forbinder to store Livsgrene ved sit Slægtskab med dem begge, og som øjensynligt har undgaaet en skæbnesvanger Rivalisering ved at have levet paa et beskyttet Sted. Ligesom Knopper afføder nye Knopper, og disse, dersom de er kraftige, slaar ud i Grene og overskygger mange svagere Skud paa alle Sider, saaledes tror jeg ogsaa, at det er gaaet med Livets store Træ, der opfylder Jordskorpen med sine døde og brudte Grene og bedækker Jordens Overflade med sine skønne Forgreninger, der stadig skyder nye Skud.” (Darwin 1872: 157f.)

Træet mimer naturens love, i lille såvel som i stor skala, idet det sidste afsnits “Livets store Træ” (hos Darwin *Tree of Life*) bliver metafor for hele evolutionsteorien. Denne glidning over i træet er afgørende for forståelsen af Darwins teori. Både tavlen og billedet ‘Livets Træ’ indeholder i kondensat evolutionsteorien og kan siges at ligge som vandmærke under Darwins værk. Træet var jo ikke noget nyt billede, idet menneskets verden i Norden havde været knyttet til den nordiske mytologis Yggdrasil og kristendommens livets- og kundskabens træ. Hos Darwin overskrives kristendommens træ og lades med nyt indhold.

Darwins anvendelse af træet som billede for teorien er meget udfoldet, idet hele træets ‘natur’ eller væsen udnyttes i metaforen: Træets tidlige stadie og dets voksende natur er i Darwins beskrivelse en ligeså tydelig del af billedet, som det store ‘udvoksede’ træ. Gillian Beer skriver om Darwins behov for at tænke i analogier og metaforer:

“Darwin’s copious imagination constantly tried out and extended possibilities, drawing upon the richness of the perceptual world. [...] ...his method of description placed great emphasis upon congruities within the multiple materiality of the world. These became the major means of *organising* knowledge as well as being a part of knowledge. At the same time, however, Darwin’s theory, in its emphasis on variation and change, was obliged equally to accept the *shifting* energy of congruities.” (Beer 1983: 79)

Evolutionsteorien var fuld af usikkerheder og ting, der ikke stemte overens.

Analogi og homologi

Darwin viser sine kommunikative evner i sin etablering af træet som billede på teorien. Han forstod at bruge analogier i sin formidling. Men også i sin videnskab skelner han skarpt mellem analogien – det blot *lignende* og homologien – det *sande slægtskab*.

For at kunne bestemme, om forskellige individer tilhører den samme art på trods af forskellige livsbetingelser og modifikationer ved arten, introducerer Darwin det naturlige System: “...de Karakterer, som Naturforskerne mener viser sandt Slægtskab mellem to eller flere Arter, er saadanne som nedarves fra en fælles Stamform, idet al sand Klassifikation er genealogisk; – derved, at fælles Oprindelse har været det skjulte Bindeled, som Naturforskerne ubevidst har søgt efter” (Darwin 1872: 426)¹⁵. Antager man, at to former af samme art ikke har eet fælles karakteristikum, da kan man ved “...en Række af mellemliggende Grupper, bestemt hævde deres Afstamning fra det samme Ophav og kan roligt sætte dem i samme Klasse” (ibid.: 431). For en systematisk klassifikation af arter er det nedarvede karakteristikum, så lille og tilsyneladende ubetydeligt som det måtte være, af allerstørste vigtighed; denne genealogiske klassifikation kaldes *morfologi*. Morfologi kalder Darwin også en homolog lighed eller virkeligt slægtskab:

“Hvad kan være mere mærkeligt, end at Menneskets Haand, der er dannet til at gribe med, Muldvarpens, der er dannet til at grave, Hestens Ben, Delfinens Luffer og Flaggermusens Vinger, at alt dette er indrettet efter den samme model og indeholder de samme Ben i de samme relative Stillinger? [...] Dersom vi antager, at en tidlig Stamform – man kunde kalde den Urtypen – til alle Pattedyr havde sine Lemmer indrettede efter den nuværende almindelige Plan, til hvad Øjemed de saa maatte være bestemt, saa vil vi straks fatte den fulde Betydning af Lemmernes homologe Konstruktion hele Klassen igennem.” (ibid.: 439-440)

Heroverfor står den analoge lighed – den tilsyneladende lighed, som ofte vil vildlede forskeren, idet han vil lade sig snyde af den tilsyneladende lighed og sætte forskellige klasser under samme, fx fisk og hvaler: “...saaledes er Legemets Form og de finneagtige Luffer kun analoge Karakterer, naar man sammenligner Hvalen med Fiskene, idet de nævnte Karakterer er Lempelser efter Svømning” (ibid.: 432 f.).

Men også i sin fremstillingsform har Darwin behov for analogier. Beer skriver:

“Analogy and morphology are both concerned with discovering structures common to diverse forms. In the case of analogy this communality expresses itself by first ranging two patterns of experience alongside each other, seeking their points of identity, and then using one pattern to extend the other. There is always a sense of *story* – of sequence – in analogy, in a way that there need not be in other forms of metaphor.

¹⁵ Til illustration af den genealogiske klassifikation bruger Darwin sprogene (Darwin 1872: 428)

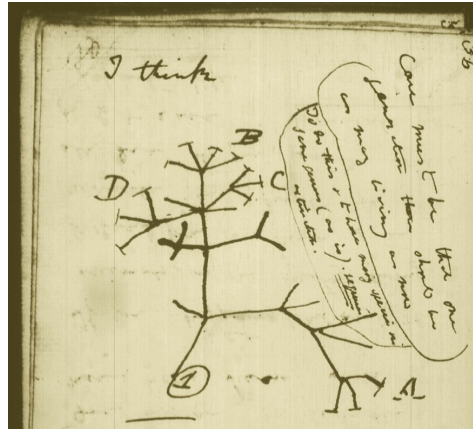
If allegory is narrative metaphor, analogy is predictive metaphor. Whereas in allegory the one-to-one correspondence of object and meaning is sustained, in analogy the pleasure and power of the form is felt in part because it is *precarious*. [...] Darwin's aim is to discover analogies which can move beyond the provisional and metaphorical and prove themselves as 'true affinities'. Analogies may turn out to be homologies. In such a case the parallel narrative patterns reveal actual identity, and the distance between the two patterns vanishes. Total and satisfying congruity is achieved." (Beer 1983: 80)

Mens allegorien som billede er en fortællende metafor, er analogien forudsigende, men fordi dens overføring ikke er 1:1 som allegorien, virker analogien som form stærkere ("pleasure and power of the form is felt"). Analogien frigør lidt efter lidt sine overensstemmelser med objektet og holder læseren i et fast greb, indtil paralleliteten mellem mønstrene er opnået (Beer 1983: 80). I analogien er den fuldstændige opløsning ("complete resolution") målet, selvom den kun i sjældne tilfælde - om nogensinde, nås (Beer 1983: 80).

De to 'erfaringsmønstre', som Beer omtaler herover, er hos Darwin fx evolutionsteorien og Træet. I ovenstående tekst udfolder han deres identitetspunkter (fx "Kvistene med Løv og Knopper kan forestille endnu levende Arter, og Grenene fra tidligere Aar kan forestille den lange Rækkefølge af uddøde Arter") og bruger det ene mønster til gradvist at udvide det andet. I Træets billede forstår vi evolutionsteoriens logik, og teorien gøres lettere begribelig. Og træet er altså ikke et tilfældigt billede, idet det - såvel som det det skal afbilde - er underlagt samme love.

Hvad Darwin altså stræber efter, også i sin fremstilling, er, ifølge Beer at opdage analogier, der udviser et 'sandt Slægtsskab' ('true affinities'). Herved udviskes forskellen mellem de to erfaringsmønstre, fordi de i takt med at fortællingen skrider frem, viser sig ikke bare at *ligne* hinanden, men i deres struktur *være ens* - være udviklet og udvikles på samme måde.

Man ved, at Darwin arbejdede omhyggeligt med illustrationen, der endte med *Livets Træ*. Herunder ses en skitse fra Darwins notesbog med titlen "I think". Efter sigende arbejdede han først med en koral som vehikel i metaforen, fordi korallens fod er død, hvorfor den bedre ville passe til at illustrere de forgangne uddøde arter (Kjærgaard 2009: 14). Han endte dog med træet som erfaringsmønster:



Illustrationen "I think" fra Darwins notesbog

Det er denne glidning fra naturobservationer – over diagrammet – til etableringen af træet, som metafor for Darwins erkendelser, jeg er interesseret i. Observationerne danner tilsammen et mønster, der får betydning for menneskets væren i verden. Diagrammet mimer de observationer, Darwin har gjort og billedliggør hans tanke i et naturvidenskabeligt accepteret sprog, mens træet som billede kan siges at almenføre en viden, som ellers har været skjult i en videnskabsmands hjerne. De er tankefigurer, som først her får form. Med Darwins teori – visualiseret i hans diagram – sættes mennesket ind i en ny sammenhæng. Darwins teori ændrer ikke umiddelbart naturen – men den, der kender den, begynder måske at se det skjulte mønster. Og til det er, foruden illustrationer, sproget og sproglige billeder nødvendige.¹⁶

Kondenserer vi Darwins evolutionsteori, idet vi fokuserer på teorien, som den tager sig ud og formidles i disse to overføringer (Tavlen og *Livets Træ*) til enkelte ord, vil de love, som naturen udvikler sig efter være karakteriseret af: *uregelmæssighed*, *vilkårlighed*, *altings indbyrdes forbundethed*, *forandring* og *principiel uendelighed*. Den orden, der er i virvaret, er egentlig enkel: Den bedst tilpassede; den, der bedst kan tilegne sig forandringer, er den, der overlever. Derfor *udgøres livets træ af sig selv*: Det, der er, det er, for ellers havde det ikke været der.

Tavlen og træet klarlægger vha. menneskets evne til abstrakt tænkning og evne til at tænke i metafor det helt ufattelige, at jorden er millioner af år, og at vi – mennesket, som alle andre arter i verden, er det foreløbige resultat af mange arters kamp for overlevelse. Også vi er underlagt denne naturens orden om evig forandring. Derfor er vort syn betinget, og vi må være forsigtige med vore domme, hvad hele Darwins fremfærd videnskabeligt såvel som udsigelsesmæssigt vidner om.

¹⁶ Darwin sammenligner sin evolutionsteori med Kopernikus' opdagelse af det heliocentriske verdensbillede (*Om Arternes Oprindelse*: 204)

Jeg håber med denne vinkel på Darwins videnskab, hans skarpe skelnen mellem analogi og homologi og hans evne til metafor at have skitseret evolutionsteorien som andet og mere end en teori, nemlig også som en struktur, en abstrakt tanke, som kan formidles dels illustrativt, men også ved hjælp af træffende billedskabende sprog.

J. P. Jacobsen, digt og Darwin

“Der gives Øjeblikke i mit Liv, hvori jeg troer, at Studiet af Naturen er mit Livs Kald; men til andre Tider er det, som om Poesien var det, der skulde være min Idræt, og dette er da navnlig, naar et eller andet udmærket Digt har vakt min Begejstring eller naar jeg har syslet med Nordens Gudelære. Kunde jeg overføre Naturens evige Love, Herligheder, Gaader og Undere i Digtingens Verden, da føler jeg, at mit Værk vilde blive et mer end almindeligt.” (Jacobsen 1867 (1993): 9)

Jacobsen ønsker at overføre naturens love, herligheder, gåder, og undere i digtningens verden. At omsætte disse nye erkendelser *i* digtning, ikke *til* digtning. Dette sidste ville være en tilsyneladende lighed, en analogi. Som jeg forstår Jacobsen, ønsker han at finde den træffende lighed, det sande slægtskab mellem naturen og digtningen.

Ordet ‘homologi’ optræder i *Gads Litteraturreksikon* som “overensstemmelse mellem to eller flere strukturer”, men det eksempel, der herefter følger udfoldes ikke yderligere i metafor-teoretisk eller stilistisk retning¹⁷. I litteraturteorien er ordet homologi således ikke hidtil et begreb, der har med billedsprog og metafor-teori at gøre, selvom jeg i forbindelse med dette arbejde er stødt på det i et enkelt tilfælde (Vosmar 1984: 136¹⁸). Derimod nævnes termer som ‘præcise udgaver’ af analogier eller ‘den træffende lighed’, fx i Aristoteles’ *Poetik*: “For dette er det eneste man ikke kan overtage fra andre, men det er et tegn på naturbegavelse; det at danne gode metaforer beror nemlig på at have øje for den træffende lighed” (Aristoteles: 53). Erik A. Nielsen skriver i *Dansk litterær analyse*:

“Den overførelse eller sammenførelse, der finder sted igennem sproget, når man taler metaforisk, forudsætter som sagt, at der er et betydningsmæssigt slægtskab imellem to livsområder, metaforen fører sammen. Dette slægtskab viser sig i en grad af ensdannethed. To væsensområder, der i øvrigt kan være meget forskellige, afslører deres slægtskab, idet den metaforiske mulighed opstår. Dette slægtskab navngiver man somme tider med ordet: *analogi*. Den tyske romantiker Novalis hævdede som en grundlov for poetisk verdenserkendelse: *Was wir wissen, wissen wir aus Analogie, (...)*. At kunne se ligheder er en erkendelsesform.” (Nielsen 2005: 142)

¹⁷ Leksikonet nævner homologier i “de relationer mellem klasseforhold i samfundet og litterære værker”, som findes inden for marxistisk teori. (*Gads Litteraturreksikon*: ‘homologi’)

¹⁸ Vosmar skriver: “Under omtalen af temaet lykken før den kom blev det (s. 110) nævnt, at JPPs fremstilling minder om Kierkegaards beskrivelse af de »umiddelbare erotiske stadier«. En meget markant homologi er der mellem et af Eriks malerier [...] og Kierkegaards analyse af pagen i »Figaros Bryllup« (Vosmar 1984: 136)

Nielsen bruger altså også ordet 'slægtskab', som Beer – og Darwin. Og videre lyder det – stadig med Beer klingende i baggrunden:

“Analogier kan opfattes som en art kanaler, betydninger kan strømme igennem fra det ene livsområde til det andet. Den analogiske eller poetiske erfaringsform opretter et betydningsmæssigt kredsløb, som i upræcise tilfælde kan ophæve alle forskelle og røre alting sammen i en frygtelig grød, men som i præcise udgaver kan påvise meget fascinerende overgange og nuancer mellem forskellige livsområder. I moderne poesi er analogien en art udforskningsfigur, der bringer hidtil uerkendte væsensberøringer til udtryk.” (Nielsen 2005: 142)

Jeg mener, at arabesken har noget at tilbyde Jacobsen i forhold til ønsket om denne overføring fra naturen i digtningen. For arabesken er, som træet hos Darwin, kendetegnet ved *kompleksitet, uregelmæssighed, vilkårlighed og en uophørlig, gradvis udvikling og forandring – og en principiel uendelighed*. Også den udgøres af sig selv, konstitueres indefra. Den er således, som Darwins hele teori, genealogisk i sit væsen. Og da Jacobsen debuterer som skønlitterær forfatter med “Mogens”, nævnes arabesken i sin indledning, netop i sammenligning med træet:

“Sommer var det, midt paa Dagen, i et Hjørne af Hegnet. Ligefor stod der et gammelt Egetræ, om hvis Stamme man gjerne kunde sige, at den vred sig i Fortvivlelse over den Mangel paa Harmoni, der var mellem dens ganske ny, gulladne Løv og dens sorte og tykke, krogede Grene, som meest af Alting lignede grovt fortegnede gammelgothiske Arabesker.” (105)

Selvom arabesken med Schlegel blev romantikkens figur, ikke mindst i metapoetisk perspektiv, så besidder den en enestående åbenhed. Den er for så vidt fri, idet den ikke skal forholde sig mimetisk til verden. Det er netop dette karakteristikum, der har gjort den yndet som bærer af forskelligt gods gennem tiden, men til stadighed har den sat modsætninger i spil på ny: gud – menneske, klassicisme – romantik, endeligt – uendeligt. Arabesken er æstetisk og dynamisk, og i denne egenskab brugte Schlegel den:

“Dens princip er netop at sætte disse poler i bevægelse, eller den bevæger sig selv frem og tilbage over grænsen mellem kaos og form, fantasi og fornuft eller mellem ubevidst natur og en høj artistisk bevidsthed. Arabeskens forvirring er kunstigt ordnet, og modsætningerne henrivende symmetriske. Man kan sige, at Schlegel bruger arabesken til at drive tidens stive tankemodsætninger fremad i en dialektisk og nyskabende dynamik. Arabeskens forbløffende dobbeltvæsener, dens ranker af forvandlingsfigurer og knopskydende mønstre indikerer en sådan skabende proces.” (Svane 2003: 27)

Verden har brug for ny litteratur (Brandes), en ny kunst (Willumsen) med den nye evolutionsteori. De citater, vi hidtil har set af Jacobsen, viser hans indsigt i og respekt for naturens love og orden. En

åbenhed over for den splittelse og kompleksitet, der er til i verden, ikke mindst som menneske og reflekterende væsen. Et ønske om at forene viden og digtning. Det synes indlysende, at Jacobsen har ladet sig inspirere af Darwins indsigter. Der er stof og storhed til kunst i disse erkendelser. Jacobsens romaner *Fru Marie Grubbe* og *Niels Lyhne* har begge et individs livsudvikling i fokus og kan uden videre 'omsættes' til darwinistisk tankegods – på et tematisk, indholdsmæssigt plan.

Her vil jeg imidlertid undersøge dele af Jacobsens lyriske og novellistiske forfatterskab, idet jeg vil bringe de hidtil berørte teorier og pointer i spil og med arabesken som en visuel strukturel forankring nærlæse to af Jacobsens mest kendte værker: "Mogens" og "Arabesk til en Haandtegning af Michel Angelo". Mit udgangspunkt for læsningerne skal være arabesken som en poetisk omformning af Darwins evolutionsteori.

Det er min tese, at Jacobsen bidrager afgørende og nyt til arabeskens historie, og at den med Darwins evolutionsteori lades på ny med væsentlige karakteristika og bliver en uundværlig matrice for den menneskelige erkendelse, der bærer frem mod det moderne.

II. Læsninger

Novellen “Mogens” markerer en begyndelse på Jacobsens skønlitterære forfatterskab. Den skrives på bestilling af redaktøren for *Nyt Dansk Maanedsskrift*, Vilhelm Møller og offentliggøres i tidsskriftet i to dele i 1871-72, altså samme år som *Om Arterne*.

“Mogens” er et overgangsskrift, hvad også forskningshistorien vidner om. Alle er enige om, at med den sker der noget nyt i dansk litteratur. Edvard Brandes mener, det er fordi “...den med ét Slag spænder Fordringerne til den prosaiske Fortælling saa højt, at denne i Form og Farve kommer Verset helt paa Siden” (E. Brandes 1882: 59). Stemningen og livligheden er ny: “For Jacobsen er hvert Ord som en levende Organisme, hvis Liv og Vorden han kjender [...] Læseren *skal* se og høre ligesom han, skal tvinges ind i den Stemning, i hvilken de opdigtede Personer tænke og handle” (ibid.: 59). Også Herman Bang roser novellen og viser stor forståelse for dens ellipser, når han i 1879 skriver: “Hos Jacobsen derimod er Manglen af Komposition – hvis man tør kalde den en Mangel – ham fuldt bevidst lige fra første Færd, og selv om han ganske sikkert ikke formaar at give alt, hvad han vil, véd han dog bestandig hvad han giver, og hvorfor han giver netop *det*” (Bang 1879: 78). Og i afsnittet under påpeger Bang: “Det er Literaturen, som skriver Æsthetiken og ikke omvendt. Kritiken er Geniernes Tjener, en venligt-regulerende Raadgiver, aldrig Lovgiver” (ibid.: 78).

Siden har det især været diskuteret, hvorvidt novellen formidler romantikkens eller naturalismens verdensbillede (Bredsdorff 2006: 148ff.). Karakterskildringen af Mogens har været kritiseret for at være for løs og postulerende¹⁹, og endelig har novellens mange ellipser givet anledning til en diskussion af branden som en symbolsk brand²⁰. Men overordnet er det i læsningerne påfaldende, hvor meget kritikernes ønske om helhed og sammenhæng i fortællingen påvirker deres læsninger²¹.

Min læsning tager udgangspunkt i arabesken, som allerede tematiseres på interessant vis i novellens indledning. Bredsdorff beskriver, at indledningens beskrivelser og skift i synsvinkler var hidtil ukendt i dansk prosa “Bortset fra i H. C. Andersens eventyr, men dem tænkte ingen på i forbindelse med *Mogens*, som jo var realistisk” (Bredsdorff 2006: 148). I læsningen herunder følger en præsentation af novellens komposition og indledende fortælleforhold og dernæst en gennemgang af de arabiske vandmærker.

¹⁹ Nænsomt hos Bang 1879: 77f., Brandes 1882: 59, Jørgensen 2015: 54

²⁰ Se bilag 1 for en kort udfoldelse af forskellige positioner, men især Jørgen Ottosens symbolske læsning.

²¹ Bang: “Derfor er det maaske urigtigt at forekaste vore nye Forfattere, at de opgiver Komposition: thi vi bør først undersøge om det, de opnaar derved, tilnærmelsesvis Sandhed i den psykologiske Udvikling, ikke er noget langt mere væsentligt – væsentligt, mener jeg, for os og vor tid.” (Bang 1872: 78f.) og Jørgensen: “Spørgsmålet er så, om han fra forfatterens side skulle være *andet* end et postulat ... At det er fortællingens præmis, at den er mindre fortælling end poetisk tænkning.” (Jørgensen 2015: 55)

Læsning af “Mogens”²²

Fortællingen falder overordnet i to dele; den første del hvor Mogens og Kamilla mødes og forelsker sig; denne del slutter, da Kamilla på dramatisk vis omkommer i en brand, og Mogens tumler rundt i byen ude af sig selv. Anden del indledes med bysladder i replikskifte mellem en kvinde og to mænd fra Kamillas borgerskabslige kreds og oplæsning af et brev om Mogens’ udfarende liv efter tragedien. Vi træder ind i Mogens’ liv igen en forårsdag, da syrenerne blomstrer, og han forlader svirekæresten Laura og sit svireliv for til sidst at møde Thora en sensommer: “Aftalen faldt saadan, at Brylluppet skulle staae ved Midsommertid. Saa reiste han, og saa kom Vinteren og en Snee af Breve” (134). Novellen slutter, da Mogens og Thora forsvinder sammen i rugmarken, som igen står gylden.

Udsigelsesmæssigt veksles der mellem en indre, personbundet fortæller – mest fra Mogens’ perspektiv, men også fra Kamillas, Justitsrådens og Thoras og så en ydre fortæller, der er vidne til begivenhederne, fx: “Der stod nu han og sang, men henne mellem de mørke Hasselbuske stak der et lille pigehoved frem.” (106). Det er en lunefuld fortællerstemme, der snart smyger sig tæt op ad karaktererne, som om den ser med deres øjne, snart er den lidt længere på afstand og indimellem højt svævende og alvidende. Den kan også meget effektivt sætte tid og sted for begivenhederne, eller skabe dramatisk samtidighed i fortællingen: “Omtrent ved den Tid, Mogens blev ført op til Nikolais, var der Opløb om en Vogn (...) Det var den Vogn, der skulde hente Kamilla til hendes Tante” (123).

Efter indledningen med egetræet, som gennemgås herunder (i afsnittet “Træet”) sker der et meget eksplicit skift i synsvinkel, idet perspektivet flyttes:

“Alt dette kunde man see, naar man kom ad Markstien der udenfor Gjærdet. Laae man derimod i Skyggen af Egen, med Ryggen mod Stammen, og saae den anden Vei – og det var der En, der gjorde – saa saae man først sine egne Been, saa en lille Plet med kort, kraftigt Græs, dernæst en stor Klynge mørke Nelder, saa Tjørnehækken med de store hvide Konvolvus, Stenten, lidt af Rugmarken udenfor, endelig Justitsraadens Flagstang der borte paa Høien, og saa Himlen.” (105)

Her – med ryggen mod egetræet – sidder fortællingsens hovedperson. Og fortællingsens ‘øje’ flyttes ned i ham med de begrænsninger, der måtte være herved (fx “lidt af rugmarken”). Teksten fortsætter med en sanselig beskrivelse af en trykken i vejret og et par dryp, der går over i et sensommerligt regnskyl.

Vi bliver i menneskets perspektiv et afsnits tid: “...der var ikke Andet, der rørte sig, end Mariehønsene derhenne paa Nelderne” (105) – *derhenne*. Den autoritære stemme, som var på færde i novellens første sætning og som effektivt satte tid og sted, har over den første side i historien

²² Hvor intet andet er angivet refererer tallene i parentes til *Lyrisk & Prosa*, DSL-udgaven.

forvandlet sig til en, kan det synes, personbundet fortæller. Fortæller-perspektivet lander påfaldende tydeligt ("og det var der En, der gjorde") i det menneske, der sidder lænet op ad egen. Der finder altså en indlejring af perspektivet i mennesket – en perspektivisk vending – sted inden for novellens første side. Denne indlejring broderes der videre på, når branden slår ned i novellen.

Den fortællerinstans, der på olympisk vis satte tid og sted så koncist og arrangerede landskabet for os, har nu inkarneret sig i mennesket ved egen. Udsigelsen sker altså ikke fra noget fast sted eller en fast instans. Begivenhederne vokser frem frit slyngende.

Arabeske vandmærker

Efter de sammenfald mellem arabesken og naturens love (jf. Darwins evolutionsteori), der er redegjort for i det forrige, er det, jeg vil pejle efter for at bestemme et arabesk vandmærke: *kompleksitet, uregelmæssighed, vilkårlighed, en uophørlig, gradvis udvikling og forandring, en næring indefra – og en principiel uendelighed.*

Træet

Novellen begynder med, at Mogens sidder lænet op ad dette egetræ. Disharmonien mellem træets slyngede grene og dets nye løv tematiseres: "Ligefor stod der et gammelt Egetræ, om hvis Stamme man gjerne kunde sige, at den vred sig i Fortvivlelse over den Mangel paa Harmoni, der var mellem dens ganske ny, gulladne Løv og dens sorte og tykke, krogede Grene, som meest af Alting lignede gammelgothiske Arabesker" (105). Der er noget så manieret ved denne beskrivelse af træet, at man bliver vakt. Novellen tematiserer selv træet som et arabesk vandmærke ved at forsyne læseren med sammenhængen mellem det fine nye løv og det store grove krogede. Alligevel er der en afstandstagen i hele fremstillingen, som om fortælleren tager afstand eller mimer en afstandtagen med sine indskud: "man gjerne kunde sige" og "som meest af Alting lignede".

Fortælleren besjæler træet – dets stamme vrider sig i fortvivlelse, og besjælingen modereres med fortællerens: "man gjerne kunde sige". De krogede grene lignes lige efter med gammelgothiske arabesker, igen ved fortællerens mellenkomst: "som meest af Alting lignede" og man får fært af, at denne fortæller ikke er nogen uskyldig stemme. Glidningen fra et konkret element i fortællingen (træets grene) til et abstrakt element (arabesken) sker ligefremt ved en visuel association, skabt af denne tydelige fortællerstemme. Der kan knap siges at være tale om en sammenligning, idet denne i klassisk stilistisk forstand skal indeholde et 'som' – og denne sætnings 'som' er et relativt pronomen, der indleder sammenlignings-sætningen: "som meest af Alting lignede gammelgothiske arabesker", hvorfor sætningskonstruktionen kommer til at virke næsten spøgende. Det er værd at bemærke, at

fortællerstemmen træder tydeligt frem i begge de tilfælde, hvor beskrivelsen går fra det direkte iagttagede til et sprogligt billede. Besjælingen er romantikkens foretrukne trope, fordi den – ja, besjæler – naturen og dermed ‘opfører’ dette verdensbillede²³.

Første halvdel af novellen tematiserer i det hele taget noget gammelt, ligesom det gammelgotiske peger tilbage. Mogens og Kamilla mødes ved træet. Sangen (106), som Mogens synger i regnen, lige før han får øje på Kamilla, er på fast metrik med faste rim – og folkeviseagtig i sin tematik. Kamilla taler om Oehlenschläger og Schiller (110), og der er klare referencer til det kristne syndefald i deres første forening som kæresten (116). Det er en ung, naiv, romantisk verden, ordnet af tydelige samfundsstereotyper (Justitsråden, Mogens er Amtmandens søn). Justitsråden latterliggøres af fortælleren, når han i dækket tale besynger naturtilstanden i modsætningen til civilisationen: “Naturtilstanden var noget ganske Andet, ganske noget Andet. Justitsraaden skulde ikke have Noget imod at ernære sig af at gaa omkring i Lammeskindspelts og skyde Harer og Snepper og Brokfugle og Rytter og Dyrekøller og Vildsviin” (108). Det er naturligvis dyrekøllen, der afslører hans hykleri.

Hvis vi forfølger det natursyn, som fortællingen ender med at foretrække, nemlig det natursyn, som Mogens står for, hvor naturen er “...i Farven, i Bevægelsen og i den Form, det har, og saa i det Liv, der er i det, Safterne, der stiger op i Træer og Blomster” (133), så kan der ikke eksistere en mangel på harmoni i et stort egetræ, fordi naturen altid er, som den er. Altså harmoni tænker jeg her som romantikkens tanke om enhed i naturen. Derfor er det en fortæller med et andet blik end dette, der indleder fortællingen. Eller en fortæller, som *mimer* dette syn på naturen – det besjælede syn. Fortælleren lander manglen på harmoni mellem træets grene og løv i billedet med de gammelgotiske arabesker og planter hermed et nyt billede: Analogien mellem træet og arabesken.

Mogens’ væsen står i modsætning til denne verden. Hans liv formes af noget andet end alle andre karakterer i fortællingen: Det er uforudsigeligt, han står frit i verden. Som arabesken næres han indefra, han læner sig ind ad mod sin natur og lader sit liv udgøres af dér, hvor disse slyngninger bringer ham hen. Og i hele Mogens’ væsen ligger et ulmende oprør mod alt det faste og forudsigelige, en kraft der bryder ud – i branden.

Branden

Branden bryder idyllen i “Mogens” og er novellens begivenhed på flere planer. Den slår ned pludseligt i fortællingen og sender Mogens ud i et virvar:

²³ Jf. bl.a. Albeck 1939: 121

“Han kunde ikke blive fri for Synet af Flammerne, han holdt sig for Øinene: Flammer, Flammer! kastede sig paa Jorden og trykkede Ansigtet ned i Sneen: Flammer! sprang op, løb tilbage, drejede af: Flammer overalt; [...] Der kom spredte Glimt af Erindringer fra den gode Tid, og det blev dobbelt mørkt, naar de vare forbi, han kunde ikke udholde at tænke paa, hvad der var skeet, det maatte ikke være skeet, han kastede sig paa Knæ og vred sine Hænder mod Himlen, idet han tiggede om at faae det Skeete gjort tilbage igjen.” (122)

Det arabeske ligger tydeligst i fremstillingen, hvad jeg vil komme ind på i næste afsnit. Men branden har en underliggende kompositorisk effekt, som også kan siges at være arabesk, idet branden bliver den begivenhed, der bryder med det lineære og forventede (at Mogens og Kamilla skulle have hinanden og leve sammen til deres dages ende). Den sætter virvarret i gang og kaster Mogens ud i livet:

“Det var saa sørgeligt det hele Liv, tomt bagved, mørkt foran. Men saadan var Livet. Han havde lært at see af Ulykken, Alt var uretfærdigt og løgnagtigt, den hele Jord var een stor rullende Løgn; Troskab, Venskab, Barmhjertighed, Løgn var det, Løgn hver en Stump; men det, der kaldtes Kjærlighed, det var dog det Huleste af det Hule, Lyst var det, flammende Lyst, ulmende Lyst, osende Lyst, men *Lyst* og aldrig Andet. Hvorfor skulde han vide dette? hvorfor havde han ikke faaet Lov til at blive i Troen paa alle disse lueforgyldte Løgne? hvorfor skulde han see, og de Andre være blinde? han havde Ret til Blindhed, han havde troet paa Alt, hvad der kunde troes paa.” (128 f.)

I citatet herover, der er dækket direkte tale, sker der en kobling mellem branden og begæret: “flammende Lyst, ulmende Lyst, osende Lyst, men *Lyst* og aldrig Andet.” Forinden er livet beskrevet som: “tomt bagved, mørkt foran” (128), og måske derfor læste jeg først, eller studsede i hvert fald over – om ‘lyst’ skulle udtales med [y] eller [ø]. Branden er det, der her åbner for et symbolsk lag under novellen, samtidig med at den aktualiserer noget i Mogens’ natur, der før lå slumrende hen. Branden tvinger Mogens ud i livet, den aktualiserer en vildskab, som hidtil blot har været fornemmet. Inden branden siger han til Kamilla i et anfald af jalousi: “Du er *ikke* hans, slet ikke hans. Du er min, Du har forskrevet Dig til mig, som Doktoren til Fanden, Du er min med Sjæl og Krop, med Hud og Haar, lige lukt ind i al Evighed” (118). Forholdet mellem Kamilla og Mogens er ikke seksuelt (hvad syndefalds-allusionen s. 116 understøtter), men branden er i familie med den lyst, - et seksuelt begær, der ikke har fundet sit udtryk i deres forhold. Skeler vi til Ottosens læsning af branden her, er jeg enig så langt, at novellen med “flammende Lyst, ulmende Lyst” (129) osv. selv foreslår koblingen mellem brand og begær. Og at novellen foreslår dette, fordi begæret og branden har væsentlige karakteristika tilfælles: Begæret kan slumre, ulme i een og flamme ustyrligt op. Det er, som om begæret skrives godt i brandens billede, hvad Jacobsen tydeligt benytter, men nogen afgørelse af hvorvidt branden er symbolsk eller realistisk, er for mig at se slet ikke nødvendig. Branden er en begivenhed på novellens

realplan og bliver omslaget, der tvinger Mogens ud i sin eksistens til at udfolde sin indre natur. Kamilla var hans eneste tilhørsforhold i verden, og med hende forsvinder hans ydre stillads. Branden kobles i Mogens' eget tilbageblik til begæret.

Branden har også væsentlige karakteristika tilfælles med arabesken: Den næres indefra af det, der ér, er i sit væsen summen af det materiale, den har til rådighed. Den kan springe uventede spring, er uforudsigelig, idet den kan opstå, hvor man mindst ventede det, og når alt brandbart er fortæret, ligger den ulmende hen, indtil den går i sig selv. Og hvad er en mere oplagt og brugbar begivenhed til, at noget hidtil eksisterende forgår, og noget nyt opstår end en brand? Branden bliver et tragisk arabesk vandmærke, idet den nedbryder det hidtil opbyggede i fortællingen: Med Kamillas forsvinden er justitsråden ude, Mogens' hele tilhørsforhold er væk, det romantiske verdensbillede er væk (Mogens fordømmer verden, s. 128). Med branden brister noget, der hidtil har hersket, både tematisk og stilistisk.

Bladhængen

Efter branden træder et nye vandmærke frem, som tematisk modsvarer det i indledningen præsenterede egetræ, nemlig bladhængen. Hvor vi med træet direkte fik præsenteret forbindelsen mellem dets vækst og arabesken, er fortælleren langt mere skjult. Igen leder poesien Mogens til en kvinde. Han tror først, det er bladløvs lyd, men det er en kvindestemme, som højt fremsiger et digt. Et rimet digt, i friere metrik end det første, men dog rytmisk harmonisk (129). Dets tematik er romantisk, en blomst besjæles – tiltales, elverlandet inddrages, og digtet bærer og udtaler længslen i sin urimede udgang: "I Længsel, / I Længsel jeg lever!" (129). I denne anden del får det arabeske vandmærke lov til at træde rent og ukommenteret frem i bladhængen med drueklaserne i drivhuset, hvor Thora og Mogens endelig forenes:

"De skønne, bugtede Blade og de tunge, duggede Druer, gennemstraaede, oplyste og beskinne af Solen, bredte sig under Glasdækket i een stor, grøn Salighed. Thora stod og saae lykkelig derop, Mogens var urolig og stirrede nu og da bedrøvet paa hende, nu op i Løvet. "Hør!" sagde Thora glad, "nu troer jeg, jeg begynder at forstaae det, De sagde forleden oppe paa Høien om Form og Farve." (134)

Her er det slyngede tydeligt til stede igen, vel at mærke uden en stilistisk metakommentar fra fortælleren. Thoras natursyn er under forandring. Hendes før så romantiske natursyn, naturen ladet med metafysisk betydning ("Men hvad Fornøjelse kan De da have af et Træ eller en Busk, naar De ikke forestiller Dem, at der boer et levende Væsen i dem, som aabner og lukker Blomsterne og glatter Bladene." (133)), er erstattet med Mogens' syn:

“...det ligger i Farven, i Bevægelsen og i den Form, det har, og saa i det Liv, der er i det, Safterne, der stiger op i Træer og Blomster, Solen og Regnen, der faaer dem til at voxe, og Sandet, der fyger sammen i Bakker, og Regnskyllene, der furer og kløver Skrænterne, aa! det kan slet ikke forstaaes, naar *jeg* skal forklare det.” (133)

Mogens ser det, der *er*. I dette arabeske vandmærke ligger foreningen af Thora og Mogens’ natursyn – og kærlighed.

Thora gentager digtets sidste strofer, da Mogens ikke kan forene sin kærlighed til hende med et kropsligt begær: Hun lever stadig i længsel. Før dette har de to gået tavse rundt i haven og Thora har fantaseret: “Det er ligesom i Eventyret, hvor Hans og Grethe kommer til Kagehuset ude i Skoven [...] Der gemmer sig nok en Hex derinde” og videre: “Det kan ogsaa være Stortyrkens Pallads, og Du er Araberen ude fra Ørkenen” (137). Og Mogens punkterer associationen: ““Hvorfor maa det ikke være, hvad det er?” / “Jo det maa det nok, men det er for lidt . . . dersom Du vidste, hvor jeg elsker Dig, men jeg er saa ulykkelig – jeg veed ikke, hvad det er – der er saa langt mellem os – nei -” (138). Thora griber til eventyret for at fylde tomrummet ud imellem dem. Mogens punkterer dette (“hvorfors må det ikke være, hvad det er?”). For Thora er dette ikke nok, selvfølgelig fordi den kropslige kærlighed mangler, og hun gentager versene: “I Længsel, / I Længsel jeg lever!” (138). Mogens bærer Thora ind, så følger et linjeskift, hvorefter næste dags morgen beskrives: “Lyset kom roligt og dæmpet gennem de nedrullede Gardiner, og alle Linier derinde gjorde det stilfærdige, alle Farver mættede og fredsommelige” (138).

Thora tvinges af Mogens til at forlade sit romantiske – eventyrlige verdensbillede, da han spørger: ‘hvorfors må det ikke være, hvad det er?’. Men først da Mogens fatter, at Thoras længsel ikke er romantisk, men *er* – også efter hans punktering, forenes de endelig helt.

Bladhængen bliver det arabeske vandmærke, der forener Thora og Mogens. Det romantiske islæt med Thoras inddragelse af eventyr og fantasi for at få virkeligheden til at slå til kan siges at være et indslag af Schlegels arabesk: Skriften, der blander genrer, fantasiens frie løb. Mogens diskvalificerer – med Jacobsen – denne; ‘alle illusioner må falde, for der er allerede rigeligt, bare vi tør se det’, synes den sidste side at sige. Også Mogens skal turde noget her, nemlig at indse at begæret og kærligheden lader sig forene.

Øjet

Arabesken synes tættere knyttet til synssansen end nogen anden sans. Den er en stærkt æstetisk struktur,; først og fremmest er den visuel, og dermed bliver øjet det organ, der er hovedbudbringer af de slyngede indtryk som træet og bladhængen. Sammenhængen mellem det arabeske og øjet bliver

især tydeligt i branden, som Kamilla omkommer i. Her flytter det arabeske sig fra det egentligt motiviske til fremstillingen:

“Mogens vred sig gennem Hoben. Nu var han ved Hjørnet; Gnisterne dalede langsomt ned over ham. Opad Gaden; det føg med Gnister, Ruderne glødede paa begge Sider, Fabrikken brændte, Justitsraadens brændte, og Nabohuset brændte ogsaa. Alting var Røg, Ild og Forvirring, Raaben, Banden, Tagsteen, der raslede ned, Øxehug, Træ, der splintredes, Ruder, der klirrede, Straaler, der hvislede, spruttede og pladskede, og mellem Alt dette Pumpeslagenes regelmæssige, dumpe Hulken. Møbler, Sengeklæder, sorte Hjelme, Stiger, blanke Knapper, oplyste Ansigter, Hjul, Reb, Seildug, underlige Instrumenter; Mogens styrtede mellem det, over det, under det Altsammen, fremad mod Huset.” (119 f.)

Vi føres ind i virvaret af en ydre fortæller, der går over i en tydeligt personbunden, sanselig fortæller. Dette menneskeindlejrede perspektiv skaber begrænsning, flimrer, associationer, samtidighed, og kæder det, *der er* sammen til en sanselig beskrivelse, der hele tiden nærer sig selv indefra – fra mennesket, der sanser og synes at kunne fortsætte i det uendelige, men afbrydes af den effektive fortællerstemme, der zoomer os ud af begivenhederne: “Mogens styrtede mellem det...”. Det er ved spejlingen i øjet, at fremstillingen bliver arabesk.

Den såkaldt ‘begrænsede’ personbundne fortæller går igen igennem fortællingen, og især i fremstillingen af brandscenen synes begrænsningen ligefrem at være befordrende. Det er, som om begrænsningen i udsyn ligefrem *nærer* sproget. Jacobsens leg med det begrænsede udsyn har sit anslag allerede over den første side af novellen, hvor perspektivet flyttes fra det alvidende, og tydeligt – i sproget – bevæger sig ned i mennesket, der sidder op ad egen.

Hvor fortællerinstansen i begyndelsen af novellen visse steder effektivt satte tid og sted, er den personbundne udsigelse optaget af stemninger, der sætter tiden i stå. Beskrivelser som den ovenstående er nærmest udfyldning af en flade og kan tilsyneladende strækkes i det uendelige. Øjets dvælen ved detaljer, luft, lys er ofte genkommende og sætter tempoet i fortællingen ned:

“Derinde i Stuen vare alle Former og Farver vakte, alle Linier og Omrids vare som levende: det Flade bredte sig, det Buede krummede sig, det Skraa gled og det Brudte brødes. Alle grønne Toner myldrede mellem hinanden paa Blomsterbordet lige fra de blødeste mørkegrønne til de skarpeste Gulgrønt. De brunrøde Toner flød i Flammer henover Mahognybordets Plade, og Guld gnistrede og funkede fra Nips, fra Rammer og Lister, men paa Gulvtæppet brødes alle Farver i een lystig, lysende Tummel.” (116 f.)

Som med branden kan beskrivelsen her strækkes, som om Jacobsen ikke ved handling, men ved stemning udvider rummet, broderer på, udfylder fladen, før ranken fortsætter sit slyng:

“Kamilla sad ved Vinduet og syede, og hun og Gratiernerne paa Konsollen vare heelt indhyllede i et rødt Lys fra de røde Gardiner, og Mogens, der vandrede langsomt frem og tilbage paa Gulvet, gik hvert Øieblik ud og ind af skraa Lysstøtter af svagt-regnbuefarvet Støv. Han var i et snaksomt Hjørne.” (117)

Hans Otto Jørgensen kalder disse lange fladeudfyldende beskrivelser for ranker: “Rankerne er i sig selv Jacobsens signatur, hold øje med dem, de optræder som bevidste aktører i teksten. De er markører for stoffets organisering, idet de som stilfigurer bliver mobile, og i romanen kommer til at danne et stormasket net [...] Som bjergkrystaller: det, at stoffet har en form at vokse i” (Jørgensen 2015: 118).²⁴ Det er ved disse ranker, at stilen bliver ny. Den radikale fragmentering i beskrivelsen af en realistisk tragisk begivenhed på den ene side, og de uendelige teleskopsætninger der skyder og skyder på den anden.

Men der er i fortællingen også helt konkret, fokus på øjet – og dets formåen: “Mogens lænede sig ind over Karmen, Persiennen laae ham nedad Ryggen. Det var velgjørende for Øiet efter al den Sommersol paa Skov og Vand og i Luft at see ind i Stuens dæmpede, bløde, rolige Lys” (126). Og netop synet bliver et tema i fortællingen i forhold til, hvordan Thora og Mogens ser naturen:

“Der var lette, lyse Farver i Tusindviis, stærke, straalende i Hundredviis. Mogens vendte sig fra dem og saae paa den dunkle Skikkelse ved sin Side: hvor uanseelig tog hun sig ikke ud mod al denne glødende Pragt, han sukkede og saae igjen paa de farverige Skyer. Det kom ikke som en virkelig Tanke dette, fjernt og flygtigt kom det, var et Sekund og forsvandt, det var, som om det var Øiet, der tænkte.” (132)

Det tænkende øje.. Det er som om øjet i citatet i et splitsekund fanger sammenhængen i alting, det får en næsten religiøs overtone – farverne, det største, det mindste, den dunkle skikkelse, de glødende skyer. Et dyb møder et andet dyb. Øjet som det sted, hvor mennesket møder verden, som organet, der nærer længslen måske, fordi det så uvilkaarligt er i kontakt med verden uden for. Øjet er på samme tid en del af verden og beskuer til verden, – det er dette paradoks, som i øjeblikket på højen i haven, overkommes. Det er som om, at flere planer løber sammen i denne beskrivelse på højen, hvor Mogens’ øje (?) et øjeblik fatter noget om verden. Det er en genkommende topos i romantikkens litteratur, at digteren i eet nu fatter naturens enhed, men citatet her punkterer med ‘det tænkende øje’ den romantiske enhed. Og verden er ikke blevet mindre fortryllet.

²⁴ Jørgensen taler her om *Niels Lyhne*, men tendensen er den samme i *Mogens*, blot i mindre målestok og langt mere skitsepræget.

Overblik

“Mogens” portrætterer på det nærmeste en overgang fra et romantisk til et naturligt natursyn. Helt udtalt med justitsrådets og Thoras udtalelser om naturen over for Mogens’, og mere underliggende med den måde Mogens’ liv kommer til at udspille sig på, hvad jeg kommer nærmere ind på senere.

Litteraturhistorisk tematiserer novellen selv romantikken, idet Kamilla læser Oehlenschläger og Schiller (110), og Thora citerer eventyr hhv. *Hans og Grethe* og *1001 Nat* (137). Også i sin fragmenterede stil læner novellen sig op ad det romantiske litterære ideal, som Schegel formulerede det. De mange forskellige fortælletekniske greb som brev-citat, digt, eventyr-fortælling, ligesom de lange dialoger med skiftende replikskifte passer ind i romantikkens idé om a-mimetisk litteratur, ligesom dens spring i tid og diverse handlingsmæssige blindgyder understøtter dette. Men novellen kortslutter netop denne arabeske, som jeg ovenfor har redegjort for, og introducerer en ny forståelse af det arabeske. Det sker ikke eksplicit, men Mogens’ replik: “Hvorfor maa det ikke være, hvad det er?” (138) kunne være en foreløbig overskrift for denne, fordi der ligger en brød i den, der gør op med romantikken. Replikken kunne også være overskrift for beskrivelsen af branden, der netop er karakteriseret ved det begrænsede, flimrede syn – det indlejrede perspektiv, der beskriver det, der er.

Det er fra og med branden, at denne iscenesættende, orkestrerende, manierede fortællerstemme forsvinder, hvad der understøtter branden som det helt afgørende element i fortællingen både handlingsmæssigt, udsigelsesmæssigt og erkendelsesmæssigt for Mogens.

Det nye og realistiske er handlingsgangen i novellen; det *at* branden sker, den sanselige, rapporterende beskrivelse af den, og de konsekvenser den har for Mogens. Brandens udbrud og Kamillas død kaster Mogens ud i uforudsigeligheden, som han tidligere selv har tematiseret og idylliseret (fx 118). Brandens strukturelle lighed med arabesken har jeg skitseret, men branden har også klare indholdsmæssige implikationer, der er darwinistisk ladede: Den slår ned tilfældigt og ændrer Mogens’ liv. Efter branden fordømmer han Gud (129), og fra at han sværmer om tanker om det naturlige menneske (ved fx sin foragt for Karlsen og Rønholt og deres borgerlige liv), kastes han nu ud i det - han mister retningen i sit liv og lader sig drive omkring efter sit begær. Branden kan siges at være en arabeske darwinistisk motor for fortællingen.

Også fremstillingen er en art centrum: Den leg fortælleren har i indledningen med den tydelige omvending i fokalisering, fra ydre til personbundet, kan siges at spejle – eller tematisere handlingsforløbet: Et portræt af et menneskeliv, der i begyndelsen er sat i en verden, der styres af en samfundsmæssig – ydre – status (Justitsråden bliver aldrig andet end justitsråden, Mogens er amtmandens søn osv.), og via en brand ‘falder ned i sig selv’ og lever indefra, spejles i den alvidende,

allestedsnærværende, tydelige fortæller, der i begyndelsen er ydre og manieret med sine påfaldende indskud, men i branden indlejrer sig i Mogens.

På den måde tematiserer "Mogens" også, at vi altid allerede er indlejrede i os selv, i vores begrænsede udsyn; og dog viser Jacobsen allerede her, hvordan denne begrænsning kan overkommes, for han leger med den – i sproget, i kunsten. Det er for alvor i beskrivelsen af branden, at de semantiske ranker slynger sig ud. Det er her form og indhold smelter sammen. Det for Mogens flammende afgørende øjeblik males ud over fire sider (119-122), hvor tiden går i stå og sætning for sætning danner kæde på kæde. Ilden nærer sproget, og det er det tydeligste og vigtigste arabeske i novellen: Branden og sproget som fornyer af stemninger, ranker, der sætter tiden i stå. I samme nu den gamle verden forgår, tager rankerne over, fladeudfyldet, en stemningsmættet realisme, som ikke er set før i dansk litteratur.²⁵ Disse stemningsmættede semantiske kæder bliver en måde at sætte tiden i stå og give øjeblikket og stoffet "en form at vokse i" (Jørgensen 2015: 65).

Jacobsen knytter i første omgang metapoetisk arabesken til noget gammelt – gammelgotisk, men sætter i løbet af fortællingen ild til dette gamle. Branden er i sit væsen jo det perfekte modbillede til det romantisk arabeske, som tematiseredes med træet i indledningen, idet den ødelægger verden. Og den bliver det realistiske og stærkt arabeske nedslag i novellen, der forkaster de første siders orkestrerende fortæller og for alvor indlejrer perspektivet i mennesket. Branden bliver den vigtige katalysator for Mogens og for Jacobsens skrift.

Arabesken er ikke længere blot udsmykning, ej heller et ironisk, metapoetisk greb for at nå en hinsides verden, som Schlegel iscenesatte den som i romantikken. Med det arabeske vandmærke - branden - slår en ny realisme ned og ændrer med eet slag alting – fremstillings-, såvel som fortællermæssigt. Hermed er arabesken sat i scene, helt underliggende, også som det realistiskes figur, der formulerer det, som novellen med Mogens udtrykker: "Hvorfor maa det ikke være, hvad det er?" (138), - for det er nok og sommetider for meget! - altformeget! (133)

²⁵ Jf. E. Brandes: "Faa ville glemme Beskrivelsen af Ildebranden..." (E. Brandes 1882: 60), Bredsdorff: "Der er ingen tvivl om, at den brand er så 'virkelig' som sprog kan gøre en ild." (Bredsdorff 2006: 155)

“Arabesk til en Haandtegning af Michel Angelo”



Kvindeprofil med sænkede Blikke i Uffizierne

J. P. Jacobsen fik udgivet seks digte i sin levetid²⁶. “Arabesk” med undertitlen: “til en Haandtegning af Michel Angelo, Kvindeprofil med sænkede Blikke i Uffizierne” (1874) var hans lyriske debut, og som undertitlen siger inspireret af håndtegningen af Michelangelo, som ses herover, og som Jacobsen menes at have set i Uffizier-galleriet i Firenze, hvor han var i 1873 (Friis 1956: 277). Dele af digtet viser sig at være fra 1870 (jf. Friis 1956: 269ff.), men da Vilhelm Møller manglede et digt til tidsskriftet *Flyvende Blade* den 11. juli 1874, samlede Jacobsen gamle og nye dele til denne store arabesk²⁷.

Arabeskdigtene er Jacobsens særegne bidrag til litteraturen. Erslev Andersen kalder dem Jacobsens “...mest originale og selvstændige fornyelse af den lyriske genre og synes uden forbillede overhovedet i den foreliggende digtning” (Erslev Andersen 1993: 251). Vosmar beskriver i sin doktorafhandling “Pan-arabesken” som “...miraklet i JPJs ungdomsdigtning. Her sprænger han med

²⁶ De seks digte er: “Arabesk til en Haandtegning af Michel Angelo” (i *Flyvende Blade*, 11.7. 1874), “Det bødes der for” (sammesteds, 10.4. 1875), “Genrebillede” (i *Fra Fjeld og Dal*, 1875), “Landskab [I]” (sammesteds, 1875), “[Landskab] [II]” (i *Ude og Hjemme*, 25.12. 1881), “En Arabesk” (~ “Pan-arabesken”) (i *Dansk Folkekalender*, 1883), kilde: Svend Sørensen, Thisted Museum.

²⁷ Oluf Friis går tekstgenerisk til værks i sin gennemgang af digtet (Friis 1956: 269ff.).

ét traditionens rammer” (Vosmar 1984: 149), og i modsætning til Jacobsens tidligere digtning “...har hans linjer her det smidige, tungt bugtede fald, som skal blive JPJs helt særegne sprogføring” (ibid.: 149).

I hans bagkatalog af digte, som først blev udgivet efter hans død i 1886, findes flere digte med arabesk-præg, altså digte, der dyrker den slyngede form, heriblandt digtcyklussen “Gurresange” (1868). Der er ikke enighed om inddelingen, men fire digte regnes i hvert fald til de rendyrkede arabesker²⁸, disse er “En Arabesk” (1868), “Monomani” (1869), “Fra Husets Tag” (1870) og endelig “Arabesk til en Haandtegning” (1874). Arabeskdigtene hører altså ind under Jacobsens tidlige forfatterskab, dvs. under og lige efter hans oversættelsesarbejde med *Om Arternes Oprindelse*.

Erslev Andersen kalder “Arabesk til en Haandtegning” “...det vel nok suverænt mest læste, fortolkede, kommenterede af JPJs digte” (Erslev Andersen 1993: 251) og anledning til disput:

“En række af dansk litteraturkritiks mere eller mindre kendte navne har foreslået vidt forskellige fortolkninger af digtet. Ikke blot af, hvad det kan siges at handle om. De forskellige fortolkninger læser også i princippet nogle ganske forskellige digte. For selv om de alle henholder sig til selve arabesken i den kendte form, så drejer uenigheden sig ikke mindst om, hvordan digtet i det hele taget forløber – hvorledes dets metamorfoser egentlig foregår. Helt ned til grundspørgsmålet, om bølgen i de indledende linier transformerer sig til dag, vind, nat eller til en ubestemt bølgende ‘strøm’, er der uenighed. Ligeledes er kvindebilledets betydning i digtets udgang blevet fortolket vidt forskelligt – fra at være et billede på kunsten, en metafor for begærets dunkle mål til at give et signalement af en digterisk tegnbrydende instans.” (ibid.: 251)

Der findes utallige læsninger og fortolkninger af denne arabesk²⁹. Når mit perspektiv er arabesken som en mulig omformning af evolutionsteorien, interesserer jeg mig i forskningen for perspektiver, der har øje for disse transcenderende bevægelser i digtet. Vosmar har i sin læsning blik for, at flere planer løber sammen i digtet (“Slægtskabet med vilkårene i den uorganiske natur understreges ved at natten “suger vildt / Til Stormflod Aarens røde Strøm, / Som Maanen suger Havets kolde Vande”” (Vosmar 1984: 159)). Han henviser undervejs især til Pan-arabesken, idet han ser samme naturopfattelse udlagt i de to (“der gælder samme love for (menneske)livet som for den uorganiske natur”), ligesom han løbende perspektiverer til og forklarer med Kierkegaard. Han udpeger temaet i arabesken at være længselen, “der aldrig når sit mål...” (ibid.: 166). Brostrøm har blik for det komplekse ‘jeg’, der er i digtet (Brostrøm 1966: 163, 170) og bestemmer arabesk-artiklen fra Salmonsens leksikon til at være “...en lyrisk elementbestemmelse af Jacobsens digt” og fortsætter: “Den bevidsthedsstruktur der går igen i hans stil, er netop den uafsluttede ornamentik” (ibid.: 163f.).

²⁸ Vosmar kalder “Pan-arabesken”, “Monomani” og “Arabesk til en Haandtegning” “...de tre store arabesk-digte” (Vosmar: 135), Gemzøe regner også “Hvor den flade Mark” og “Ellen” (~ “Der aabnes en Dør” med til arabeskerne (Gemzøe: 68)

²⁹ Se bilag 2 for et udvalg af læsninger.

Han får øje på det spaltede overalt og mener, at digtet formidler, at "Livet er spaltet, og det skaber angst – ikke for døden, men for livet. Digtet er således ud fra hele sin karakter et billedligt udtryk for et jeg, der blottægger sit væsen og sin struktur" (ibid.: 166). Dette synspunkt skal senere diskuteres.

Når man tager i betragtning, at et af arabeskens mest fremtrædende karakteristika synes at være dets dunkelhed (hvad Vosmar bemærker s. 167)), er det bemærkelsesværdigt, at mange af de læsninger forsøger at forklare og bedømme digtet³⁰.

Jeg vil i min læsning forsøge at holde mig fra det postulerende. I mit ærinde – at undersøge arabesken – har min tilgang i første omgang været at følge digtets bevægelser mere end noget andet, – at gå med bølgen, eller arabeskens slyngninger og tyde dem, beskrive dem, som man beskriver et billede. Min tilgang er altså i første omgang visuel og æstetisk. Dernæst gennemlæser jeg digtet igen med fokus på rytme, metrik og rankedannelserne. Til sidst følger et afsnit om det metapoetiske perspektiv, som digtet selv tilbyder.

Læsning af "Arabesk til en Haandtegning af Michel Angelo"³¹

Digtet rummer en hel verden i sig og har bølgens rullen, tidens rullen som konstituerende bevægelse. Ved første gennemlæsning konstaterer man, at tidens fremadskriden bliver synlig i digtet, idet en mening først indtræffer med tilbagevirkende kraft, eller at præmissen for det netop læste ændres retroaktivt. Således kan digtet siges implicit at tematisere menneskets indlejring i verden – i tid og rum. Samtidig insisterer digtet sine steder, som vi skal se, på en stilstand, der på sin vis sætter tiden i stå eller forlænger digtets nu. Arabesken som form muliggør, blandt flere andre ting, denne leg med tiden og menneskets væren i verden.

Digtet er én bølgende bevægelse fra første til sidste verslinje. Sat i gang af de indledende spørgsmål og det benægtende svar ("Tog Bølgen Land? / Tog den Land og sived langsomt / Rallende med Grusets Perler / Atter ud i Bølgers Verden / Nej! Den stejled' som en Ganger..."). Digtet består af 6 strofer af varierende længde. Der er ingen rim eller fast metrik, derimod holdes digtet sammen af billedranker, som slynger sig gennem digtet og antager snart bølgeskikkelse, snart ganger- og svaneskikkelse. Trods dets associative – flyvende – karakter synes digtet stramt og velkomponeret. Det motiv, der slås an i første strofe, nemlig bølgen, giver kraft til resten af digtet. Bølgen kan rallende tage land, og forsvinde ud i havet igen, og den kan lette og flyve ind over land med en forvandlende

³⁰ Vosmar skriver fx: "Afgørende for forståelsen af digtet er ..." (Vosmar 1984: 167), "Det er indiskutabelt, at Michelangelo-arabeskens tema er længselen..." (Vosmar 1984: 166), "Resultatet er, hvad man trods digtets grandiose kvaliteter må kalde en æstetisk mangel" (Vosmar 1984: 166), Brostrøm: "Det er digtets svageste og sprogligt mindst originale del, hvor dets prosamening lægges frem" (Brostrøm 1966: 165)

³¹ Tallene i parentes refererer til verslinjer i bilag 3

kraft. Bølgens tydeligste forvandlinger efter de første hamskifter er natten, sukket og tiden. Bølgen i digtet synes hele tiden at have et mål, nemlig kvinden i villaen, der træder frem i fjerde strofe. Herefter bruser bølgen ud i en række ultimative eksistentielle spørgsmål - i et, for digtet, nyt direkte sprog, før der zoomes ud og sættes i perspektiv i den sidste sjette strofe.

Under digtets bølgende billedverden, som en understrøm, ligger temaer som liv, død, længsel, angst og sorg, som i korte glimt dukker op - i klarhed - for at forsvinde ned i digtets bølge igen. Bl.a. i kraft af disse forvandlinger kan digtet siges at falde i tre dele: Bølgen (str. 1-2), Natten (str. 3), Kvinden (str. 4-6); delene griber ind i hinanden, foregribes i billedsproget og forlades så igen for at vende tilbage. Dette mønster skal vi senere iagttage.

Arabeske vandmærker

Det, som bl.a. fængsler ved digtet, er dets performative karakter; det opfører det, det siger. Således går billeder over i hinanden, kaster ham og forvandler sig fra bølge til ganger til svane og bevarer samtidig sin første form igennem hele digtet. Bølgen er det gennemgående arabeske vandmærke. Og den går igen gennem hele digtet - synonymt, associativt, afledt, metaforisk: "Henover Lavres og Myrthers Vover" (25), "En Luftning fra Havet" (39), "Mens Balkongardinets kolde Silke / Langsomt vugger sig i tunge Folder" (43, 44), "Der Intet seer, men suger vildt / Til Stormflod Aarens røde Strøm" (57, 58), "Sælsomme Bølger af Sælsom Lyd" (63), "Døer for at fødes paany" (71), "Gardinets Silkevover skilles" (73), "Slægter paa Slægt i lange mørke Bølger / Rulle over Jord, / Rulle og forgaa, / Medens langsomt Tiden døer." (82-85), "Langsom Løben ud i Dødens Liden?" (93).

Bølgen

Digtets apostrofiske indledning sætter bølgeslaget og digtet i gang og varsler samtidig den stofflige deling, der også er at spore i digtet; nemlig mellem den tunge, sugende kraft og den lette, flyvende, forvandlende:

Tog Bølgen Land?
Tog den Land og sived langsomt
Rallende med Grusets Perler
Atter ud i Bølgers Verden?
Nej! den stejled' som en Ganger,
Løfted' højt sin vaade Bring;
Gjennem Manken gnistred' Skummet
Snevidt som en Svanes Ryg.

I anden strofe følger vi den flyvende bølge i et hypotetisk ridt over land. For det jeg, der indtræder i første linje: “Jeg kjender din Flugt, du flyvende Bølge”, ved hvordan ridtet vil ende: “Men den gyldne Dag vil segne, / ... / Før du naar dit Maal”. Og alligevel fortsætter strofen: “ - Og har du naa’t det gyldne Gitter”, - hvad jeg læser som solnedgangen, nattens tærskel, og samtidig i digtets fortsættelse kan læses som gitteret ind til villaens have, eller begge dele i eet: Solnedgangens lys på gitteret, “Da forgaaer du i Anelsers Angst, / Brændes op af din skjælvende Længsel, / ... / Og du dør mellem Vinrankens Løv.”

Dagen vil være omme, før målet er nået – det vil være for sent, og hvis du alligevel når det: “Da forgaaer du i Anelsers Angst, / Brændes op af din skjælvende Længsel”. Anden strofe er, foruden at være bølgens flugt over land også jegets forudsigelse af bølgens flugt. Forudsigelsen sker samtidig med flugten. Den er smuk og besmykket undervejs, klædt i blomsternavne, trakter mod villaen, men den dør på tærsklen. Den får ikke indfriet hvad den håbede, og “...dør mellem Vinrankens Løv / Vinrankens susende Løv”.

Her lander første bølge. Den flyvende bølge, den lette forvandlende bølge dør i vinrankens løv. Digtets første inspiration i skikkelse af den lette, flyvende bølge dør ca. midt i digtet, som det var forudsagt af digtets jeg (15-21):

Og de gyldne Drueklaser
Fra de angstfuldt-vredne Ranker
Fældes ned i Havens Græs.

Her sættes løvet over for frugten; de angstfuldt-vredne ranker sættes over for den gyldne, tunge frugt, der falder. Den lette inspiration fører her til en angstfuld-vreden ranke, der dør. Her falder ordet ‘gyldne’ igen – for tredje gang i samme strofe. Der er en sammenhæng mellem “den gyldne Dag”, “det gyldne Gitter” og “de gyldne Drueklaser” – samme grammatiske konstruktion alle tre gange. Klaserne, der fældes, antyder, hvis vi følger den metapoetiske forståelse af digtet, som jeget med sin forudsigelse – og dermed digtets skabelse - giver anledning til, at den inspiration (den flyvende bølge), som jeget med nattens komme (det gyldne Gitter) havde forudsagt død, alligevel kan kaste noget af sig, fordi de *kaster* noget af sig: I haven de gyldne drueklaser, i digtet den næste strofe, der i stoflig tyngde knytter videre på drueklaserens tyngde (i opposition til den flyvende ranke). De gyldne drueklaser er et billede på inspirationens frugt; de er det samlende billede mellem den lette flyvende bølge og den sugende, mellem rankens virvar – og tyngde. Uden ranke ingen frugt.

Natten

Med frugternes fald ned i haven tager næste bølge fat: natten. Den er i modsætning til anden strofes flyvende, flugtende bølge, langsom og brændende. Nat og ild væves metaforisk sammen i denne tredje strofe. Det er fristende at koble til *brændingen* fra første strofe: Bølgen, der "...sived langsomt / Rallende med Grusets Perler / Atter ud i Bølgers Verden?". Også fordi, der er noget rallende over natten, hvor al fornuft opløses, alt er hvirvlende, flakkende i natten:

Viljer er Voks i din bløde Haand,
Troskab Siv kun for din Aandes Pust,
Og hvad er Klogskab lænet mod din Barm?
Og hvad er Uskyld daaret af dit Blik,
Der Intet seer, men suger vildt
Til Stormflod Aarens røde Strøm,
Som Maanen suger Havets kolde Vande?

Natten er i digtet opløseren. Den sugende understrøm, begæret. Med "Vældige, blinde Mænade!" alluderes til den græske mytologi og Dionysos med thyrsosstaven³². Mænaden personificerer nattens vanvid, lyden af Bægeres Klang, Stålets Klang, Blodets dryppen, Blødendes Rallen, Vanvids Brølen og Attraes hæse Skrig og så:

- Men Sukket glødende Nat?
Sukket, der svulmer og dør,
Dør for at fødes paany,
Sukket, du glødende Nat?

Bølgens natur i en poetisk omskrivning kunne være: "Dør for at fødes paany" (71). Den verslinje forekommer mig at være meget central i digtet. - Hvad med sukket, du glødende nat? "Sukket, der svulmer og dør, Dør for at fødes paany". Sukket som metonymi for, ja: orgasmen, kroppen, begæret, livet – så flertydigt her, så fint accentueret. Og det "Men", der indleder dette semantiske felt, denne hvirvel – og formuleringen som spørgsmål, der antyder at natten intet kan stille op med sukket, for sukket er som natten selv, som bølgen: Det dør for at fødes på ny. Åndedrættet. I sukket bliver mennesket som bølgen.

³² Mænader var kvindelige tilbedere af Dionysos, der holdt natlige ceremonier i naturen og "oplevede ekstase ('det at stå uden for sig selv') og entusiasme ('det at guden sætter sig i mennesket'), og i denne orgiastiske stemning fik de uanede kræfter og blev ét med guden" (*Encyklopædien: Dionysos*) "...de har kranse om håret og bærer løvomvundne stave, thyrsosstave." (*Encyklopædien: Mænade*)

Kvinden

Kvinden er det næste arabeske vandmærke, idet hun står som samlende skikkelse for sukket, tiden, slægten. Det bølgen hele tiden har tragtet imod, kvinden, træder nu frem på balkonen: "Se, Gardinets Silkevover Skilles, / Og en Kvinde høj og herlig / Tegner mørk sig mod den mørke Luft." – Og med hende også sorgen, slægten, tiden. Det brændende, der før var nattens, glider nu over på kvinden og sorgen:

– Hellige Sorg i dit Blik,
Sorg, der ej kan hjælpes,
Haabløs Sorg,
Brændende, tvivlende Sorg.

Her udfoldes sorgen i en ranke, der knopskyder og udvikles linje for linje. Så ruller bølgen videre, nu defineret af det menneske, der er fjerde strofes motiv: "Nætter og Dage summe over Jorden, / Aarstider skifte som Farver paa Kind, / Slægter paa Slægt i lange, mørke Bølger / Ruller over Jord / Rulle og forgaa, / Medens langsomt Tiden dør". Dag og nat, årstider og slægt tematiseres her; det er menneskets livspræmisser i bølgens form. Og med det dystre: "Medens langsomt Tiden dør" bruser bølgen egentlig ud – for anden gang i digtet (første gang var: "Og du dør mellem Vinrankens Løv").

Digtet skifter modus med spørgsmålene: "Hvorfor Livet? / Hvorfor Døden? / Hvorfor leve, naar vi dog skal dø? / Hvorfor kæmpe, naar vi veed, at Sværdet / Dog skal vristes af vor Haand en Gang? / Hvortil disse Baal af Kval og Smerte: / Tusind Timers Liv i langsom Liden, / Langsom Løben ud i Dødens Liden?". Denne bølge af spørgsmål er en ny tone i digtet. Synet af den høje hellige kvinde føder en række spørgsmål hos digtets jeg, som står i modsætning til de gådefulde forvandlinger, vi hidtil har læst os igennem. De eksistentielle spørgsmål er formuleret i et umiddelbart forståeligt sprog, der tilføjer digtet tyngde før bølgens endelige udløb: "Langsom Løben ud i Dødens Liden."

– Og med den næste en-linjede strofe, bryder digtet med en illusion: "Er det din Tanke, høje Kvinde?" Her går en bevægelse fra de tyngende menneskelige spørgsmål op til den høje kvinde. Fra jeg til du. Fra bølgens flugt til ro. Digtets jeg gemmer sig bag spørgsmålet, og han udæsker billedet af kvinden på håndtegningen, der ligger til grund for digtet. Han forsøger at tyde hendes uudgrundelige mine med sine forslag.

Digtet stiller spørgsmålene samtidig med, at det retrospektivt ikke stiller dem, men foreslår dem som tankereferat fra en kvinde, digtets jeg selv har skabt. På samme måde som bølgens flugt i anden strofe i grunden kun er sprogets flugt, idet den er jegets forudsigelse af det, der vil ske med den flyvende bølge. – Og bølgen dør, nøjagtig dér, hvor jeget sagde den ville dø. De sidste fire vers lyder:

Tavs og rolig staaer hun paa Balkonen,
Har ej Ord, ej Suk, ej Klage,
Tegner mørk sig mod den mørke Luft,
Som et Sværd igjennem Nattens Hjerte.

Det er, som om digtet svarer jeget. Kvinden svarer bølgen med en ro. Digtet slutter med sammenligningen: "Som er Sværd igjennem Nattens Hjerte." Denne åbne, tydelige stilfigur afslutter arabesken med en gådefuld metafor: Kvinden står tavs og rolig på balkonen ligesom et sværd igennem nattens hjerte. Det er ikke et drabeligt, bloddryppende sværd. Det er nærmere, som om hun holder natten fast, så man ikke suges med af understrømmen. Det er beroligende, at hun er der. – Som om digtet heller ikke kunne holdes fast, hvis ikke hun stod som et pejlemærke deroppe på balkonen. Hun er inspirationen, personificeringen af kunsten, hvad koblingen mellem hende og Michelangelos håndtegning yderligere godtgør. Som et sværd igennem nattens hjerte, står hun dér. Nattens hjerte bliver da en metafor for digtet, eller det, der strømmer fra hjertet, som hun holder fast. Og lige så rullende, som digtet begynde, lige så fast slutter det her – i sproget – i sværdet.

Form

Bølgen, der er digtets bærende element, bidrager både med rytme og stoflighed. Dan Ringgaard skriver i *Digt og rytme*:

"Bølgens regelmæssigt gentagne slag mod kysten er en af naturens fundamentale rytmer, én vi til hver en tid kan se for os, genkalde os lyden af og føle på kroppen. Rytme er knyttet til gentagelse. En række lyde kan følge regelløst efter hinanden eller ikke være til at skelne fra hinanden, først når de begynder at gentage hinanden i genkendelige mønstre, opstår der rytme. Gentagelsen kan være identisk med sig selv eller varieret. Sådan har vi i hvert fald vænnet os til at forstå rytme. Men det græske ord *rythmos* betød i sin tid blot form, nærmere bestemt det flydendes form. For grækerne var rytme *formens realisering i tid*." (Ringgaard 2001: 10)

Rytmen altså som formens realisering i tid. Og stofligheden er, hvad vi så prøver på i "Mogens", et af Jacobsens særkender – hans evne til at udfylde fladen. Her gentager jeg, hvad Hans Otto Jørgensen skriver: "Rankerne er i sig selv Jacobsens signatur, hold øje med dem, de optræder som bevidste aktører i teksten. De er markører for stoffets organisering, idet de som stilfigurer bliver mobile, (...). Som bjergkrystaller: det, at stoffet har en form at vokse i." (Jørgensen 2015: 65). Disse to elementer – rytme og ranker, som er tæt forbundne, skal vi undersøge nærmere her.

Rytmer og ranker

Trods dets uforudsigelighed vidner digtet om stor metrisk bevidsthed. Vi begynder i et stigende jambisk metrum: "Tog Bølgen Land?" (v - v -), der modsvares - også rytmisk - i svaret: "Nej! den stejled' som en Ganger," (- v - v - v - v). I 2. strofe begynder bølgens flugt, hvad metret - rytmen - understreger "Jeg kender din Flugt, du flyvende Bølge" (15), der mest er daktylisk, hurtigt (v - v v - v - v v - v) og med en faldende trokæ til sidst, der tager farten lidt af. Sådan fortsætter rytmen let varierende: "Henover Havens brede Gange, Henover Lavrers og Myrthers Vover, ..." (24ff.) over de næste 14 verselinjer. Bølgens flugt er det første eksempel i digtet på en af disse ranker, en af disse endeløse indskud, vilkårligt afgrænsede, som betegner bølgens flugt over land:

- Og har du naa't det gyldne Gitter	- v - v - v - v
Og stryger tyst paa spredte Vinger	v - v - v - v - v
Henover Havens brede Gange,	- v v - v - v - v
Henover Lavrers og Myrthers Vover,	- v v - v v - v - v
Over Magnoliens dunkle Krone,	- v v - v v - v - v
Fulgt af dens lyse, roligt-blinkende,	- v v - v - v - v v
Fulgt af dens stirrende Blomsterøjne,	- v v - v v - v - v
Nedover hemmeligt-hvidskende Iris,	- v v - v v - v v - v
Baaret og dysset i graadmilde Drømme	- v v - v v - v v - v
Af Geraniernes Duft,	v v - v v -
Af Tuberosers og Jasminers tungtaandende Duft,	v - v v v v v - v - v v v -
Baaret mod den hvide Villa	- v v v - v - v
Med de maanelyste Ruder,	v v - v - v - v
Med dens Vagt af høje, dunkle,	v v - v - v - v
Høje, rolige Cypresser,	- v - v v v - v

Sætningerne bindes sammen helt overordnet af bølgebilledet, som er den form, stoffet vokser i. Bølgebevægelsen holdes i gang dels af metret, dels af gentagelser i verselinjernes begyndelse, såkaldte anaforer ("Fulgt af dens lyse, roligt-blinkende / Fulgt af dens stirrende Blomsterøjne" (27-28), "Baaret og dysset..." // "Baaret mod..." (30, 33)), og for det meste i sætninger med tre eller fire trykstærke stavelser, og indimellem afbrydes den helt (31, 32). Den daktyliske metrik holder farten, og bevirker noget rullende og kontinuerligt, der skaber en bølge ud af sproget. Bølgens flugt er også sat i gang rent grammatisk ved en hypotetisk sætningskonstruktion i 2. strofe: "- Og har du naa't det gyldne Gitter, (/ Og... / Henover.../ Henover..." 22 f.), der først lander grammatisk i følgesætningen, da luftningen også lander i haven 15 linjer senere:

Da forgaaer du i Anelsers Angst,	v v - v v - v v -
Brændes op af din skjælvende Længsel	- v - v v - v v - v
Glider frem som en Luftning fra Havet	v v - v v - v v - v

Og du dør mellem Vinrankens Løv
 Vinrankens susende Løv,

v v - v v - v v - (/)
 - v v - v v -

Metret skifter i den første af de oven-citerede linjer til anapæster (“Da forgaaer du ...”), fortsætter i de næste linjer og lander med trokæen ved gentagelsen af ‘Vinranken’. Hele konstruktionen med den hypotetiske sætning (“ - Og har du naa’t det gyldne Gitter”, 22 ff.) kan udvides i det uendelige, og kan næsten sammenlignes med stemningsscenerne fra “Mogens”, hvor sætninger knopskød ind i hinanden, billedet byggedes ud - i bredden - i intensitet og stemning. Det er slyngende, bevægende, forvandlende og en måde at udfylde fladen på. Et forløb fortættet til billede. En måde at udvide nuet på, digtets nu, læserens nu.

Tredje strofe slår et nyt tema an - understreget i et tydeligt rytmisk motiv: “Glødende Nat!” (- v v -). Frasen gentages 3 gange i strofens første 12 linjer. Natten er også en rankeudvikling; den skrives frem kæde på kæde over 20 verselinjer. Rytmen er langsommere og tungere her end i anden strofe, daktylerne er mest fremtrædende i nattebilledet: “Vældige, blinde Mænade! / Frem gennem Mulmet blinker og skummer / Sælsomme Bølger af sælsom Lyd: / Bægeres Klang”. Et ekko af metret fra “Glødende Nat!” høres i “Bægeres Klang”, og det går igen i en udvidet form i strofens slutbillede og en tydelig knopskydende ranke:

- Men Sukket glødende Nat?	v - v / - v v -
Sukket, der svulmer og dør,	- v v - v v -
Dør for at fødes paany,	- v v - v v -
Sukket, du glødende Nat?	- v v - v v -

Sproget bliver næsten en bølge her, hvor en sætning tager over fra den forrige, korrigerer og leder videre. Sproget slynger sig videre, men bliver og maler en flade, der gør, at vi et øjeblik kan opholde os i sukket. Emfasen er rullet videre fra natten over på sukket, og det sikre udråbstegn (i “Glødende Nat!”) er blevet til et spørgsmålstegn, ligesom det før så tydelige rytmiske motiv - og stærke billede ‘Glødende Nat!’ nu synes vagere i denne efterstilling i strofens sidste linje (“Sukket, du glødende Nat?”). Digtet bevæger sig indholdsmæssigt over i kvindebilledet, der slås an med apostrofen, imperativen: “Se! Gardinets Silkevover Skilles / Og en Kvinde høj og herlig / Tegner mørk sig mod den mørke Luft”.

De rytmiske motiver eller mønstre, der sætter sig fast, er de daktyliske, vekslede med andre uforudsigelige metre, eksempelvis Sorg-ranken herunder, 4 verslinjer inde i 4. strofe (76-79):

Hellige Sorg i dit Blik,	- v v - v v -
Sorg, der ej kan hjælpes,	- v - v - v

Haabløs Sorg	- v -
Brændende, tvivlende Sorg.	- v v - v v -

Det er et øre-ret metrum, der begynder og slutter den semantiske hvirvel, sorgen. I midten broderes semantisk på sorgen, og der afsluttes, semantisk opsummeret i det kendte daktyliske metrum. Et formfuldendt felt, vil jeg kalde det, stillestående og dog i fremdrift. Broderi eller som en blomst, der står, vokser og springer ud. Strofen understreger det rullende, skiftende og bygger op til et nyt semantisk klimaks. Anaforen 'Hvorfor' sætter rytmen:

Hvorfor Livet?	
Hvorfor Døden?	
Hvorfor leve, naar vi dog skal dø?	
Hvorfor kæmpe, naar vi veed, at Sværdet	
Dog skal vristes af vor Haand en Gang?	
Hvortil disse Baal af Kval og Smerte:	
Tusind Timers Liv i langsom Liden,	- v - v - v - v - v
Langsom Løben ud i Dødens Liden?	- v - v - v - v - v

- Her løber bølgebevægelsen endelig ud og sammensmelter i og med dette udløb tiden og bølgen. Udløbet understøtter det, der hele tiden har været en fornemmelse i digtet; at der er mange lag på færde, der indbyrdes, i deres *væsenslighed*, er forbundet.

Her munder bølgen ud, smukt rytmisk formet med allitterationerne: 'Tusind Timers' 'Liv i langsom Liden' / 'Langsom Løben ud i Dødens Liden'. Med 'Liden' som epiforer og med en kiasme-konstruktion i konsonanterne, der understøtter det langsomme udløb. Med udløbet sker noget væsentligt i digtet: Døden og bølgen mødes i samme billede, de løber ud i hinanden ("Tusind Timers Liv i langsom Liden, / Langsom løben ud i Dødens Liden") - og de løber ud i skriften. Der er en sammensmeltning af planer her, hvor også digtet er ved at løbe ud. I næste strofe gøres spørgsmålene forsøgsvis til kvindens tankereferat:

Er det din Tanke, høje Kvinde?	v - v - v - v - v
--------------------------------	-------------------

Her er en fast rytme igen, så et linjeskift og siden følger de sidste fire verslinjer, som snarere med retoriske figurer, fx gentagelsen ("ej Ord, ej Suk, ej Klage", "Tegner mørk sig mod den mørke Luft"), end med metrik skaber stemningen:

Tavs og rolig staaer hun paa Balkonen,
 Har ej Ord, ej Suk, Ej Klage,
 Tegner mørk sig mod den mørke Luft
 Som et Sværd igjennem Nattens Hjerte.

Her skabes igen et felt, ikke metrisk denne gang, men grammatisk – stilistisk, idet strofen indledes med en beskrivelse af kvinden, som udvides og udvikles over de næste to verslinjer, før det fuldbyrdes – og endelig lander med det andet sammenligningsled i sidste verslinje. Først ved sammenlignings-sætningen bliver strofen retroaktivt et billede, der afslutter digtet og samtidig føjer nye dimensioner til. Digtet begyndte rullende med den forvandlende bølge og slutter roligt, på afstand – i sværdet og det gådefulde nattens hjerte.

Kunsten

Efter denne ekskurs, vender jeg nu tilbage til de arabiske vandmærker, der ikke tematisk træder tydeligt frem, men som er underliggende og perspektiverende, nemlig kunsten og mennesket. Billedet som den sidste strofe maler frem er gådefuldt, dødbringende og alligevel underlig beroligende. Det er som om, at sproget træder tydeligt frem i sammenligningen, der har den tydelige markør, nemlig et ‘som’, der fortæller: Nu skabes der et billede. Der er fem andre sammenligninger i digtet, hvoraf kun een anden indleder en verslinje, nemlig nattens blinde blik: “Der Intet seer, men suger vildt / ... / Som Maanen suger Havets kolde Vande?” (57-59). I dette eksempel refererer sammenligningen til en virkelighed – en natur - uden for digtet. Men her i sjette strofe er meningen uegentlig, fordi natten besjæles så overraskende med metaforen Nattens Hjerte, og fordi det kalder på et ældgammelt symbol for smerte og kærlighed: et sværd igennem et hjerte. Sammenligningen peger ikke ud på en verden uden for digtet, og billedet bliver derved selvrefererende – det bliver i sproget. Også Eros alluderes der til her, kærlighedsguden, der med bue og pil skyder forelskelsen ind i hjertet på mennesket – og længslen.

Kvinden på balkonen ejer ikke det, som digtet er: ord, suk (69-72) og klage (86-93). Hun er af en anden verden. Og så træder første sammenligningsled ind med: “Tegner mørk sig mod den mørke Luft”, så fint konstrueret med ‘Tegner’, der både alluderer til håndtegningen og digtet selv. Næste verslinje rammer strofen ind – retroaktivt – som en sammenligning: “Som et Sværd igjennem Nattens Hjerte.” Hun *tegner* mørk sig mod den mørke luft, som et *Sværd* igennem Nattens Hjerte. Kun i sproget – ved en sproglig overførsel, i tegnet – er hun til stede. Hun kan ikke virkelig nås, det er det smertelige. Men Nattens Hjerte står som en pulserende, glødende udgang på digtet, som om det vil sige: Længslen efter kvinden kunne ikke indfries, men skabte dog dette pulserende hjerte af et digt.

Når Jacobsen lader titlen være “Arabesk til en Haandtegning af Michel Angelo”, så kalder det på kunsten – og renæssancen. Og hvad er en mere oplagt reference for Jacobsen, der synes – ganske vist udtalt – at lægge sig i forlængelse af Willumsens radering *Frugtbarhed*. Det er netop en renæssance, et nyt kunstsprog, der er brug for til at formidle disse nye erkendelser. Jacobsen synes at

forholde sig frit til klassicismens idealer, han har ikke romantikernes oprørstrang, men tager de kunstgreb, der passer i hans ærinde.

Digtet synes også at være direkte inspireret af den græske mytologi. Afrodite, skønhedens, kærlighedens, frugtbarhedens gudinde kaldes også 'Den skumfødte', - hvad digtet vel også er. Eros er ifølge myterne Afrodites søn. Således kunne kvinden i digtet ses som Afrodite, født af skummet; hun har selv avlet Eros - længslen, der i digtet er drevet mod hende. Botticelli som i 1486 malede *Venus' fødsel*, hænger i øvrigt, hvis internettet taler sandt, netop på Uffizierne i Firenze, hvor Jacobsen formentlig også så Michelangelos håndtegning.

“Dør for at fødes paany”

Digtet besidder en sanselighed og stofflighed med det bølgende anslag, bølgen som en reduktion af alle bevægelser i verden, urkraften, naturens hjerteslag. Bølgen er både rytme, flyvende lethed og sugende tyngde; et sammensat fænomen, der dør for at fødes på ny.

Den metamorfose, der udgør digtet, er kendetegnet ved dette: at dø for at fødes på ny. Bølgen dør for at fødes på ny, i tredje strofe træder natten ind i dette billede, der ender i sukket, i fjerde strofe tiden, slægten og til sidst digtet i sin helhed - med renæssancen og mytologien som reference - skriften og kunsten. Denne for digtet væsentlige og gennemgående bevægelse er der ingen af de nævnte forskerne, som har fået øje på. Ofte nævnes digtets tre billeder: dag-, aften- og nattebilledet³³, ligesom strofen med “Slægter paa Slægt...”, som Brostrøm betegnede som digtets svageste (jf. note 29), sættes ind i den rullende bevægelse. Men sukket, som jo kobler digtets væsentlige bevægelse til mennesket, synes at være blevet overset i forskningen, selvom Jacobsen broderer feltet frem umiddelbart inden kvinden træder frem. Den spaltning, som Brostrøm læser frem i digtet kan jeg til dels få øje på, når man følger ‘jeget’ i digtet³⁴ (fx i digtets spørgsmål (86-90)), men jeg mener under henvisning til det forrige, at det er en dyb, men smertefuld enhed, der ligger i digtets forvandlinger. Enhed i den forstand, at den rullende bevægelse ‘dør for at fødes på ny’, som er emblematiske for digtet, forener natur og menneske.

Denne ur-bevægelse og rytme kalder også en sanselighed frem i læseren. Det daktyliske metrum: - v v - v v - (fx “Glødende Nat!”, “Viljer er Voks...”, “Vældige, blinde Mænade!”, “Sukket, der svulmer og dør, / Dør for at fødes paany / Sukket, du glødende Nat” osv.) sniger sig ind på een og klinger i een efter endt læsning. Og digtet tematiserer selv dette irrationelle, ustyrlige, som er hinsides fornuften og kroppens domæne i sit nattebillede: “- Viljer er Voks i din bløde Haand, / Og

³³ Fx Friis 1956: 274ff., Vosmar 1984: 163

³⁴ Se bilag 4

Troskab Siv kun for din Aandes Pust". Mænaden er Dionysos' og ekstasens tilbeder, den sugende understrøm, alt det, som en hjerne ikke kan fatte, men som kroppen kan: rytmen bl.a.. Der er svingninger i digtet, som klinger i med menneskelivet – en gådefuldhed, som er æggende og rammende. Bølgeslaget, - det rallende og flyvende – forvandlingerne, foreningerne af det modsætningsfulde: viljers blødhed, troskabs-siv, Uskylds-dåre, blodets dryppen, vanvids brølen, attrås skrig – sukket. Og så de ultimative – og meget direkte – spørgsmål: "Hvorfor Livet? / Hvorfor Døden? / Hvorfor leve, naar vi dog skal dø?", der retroaktivt gøres til kvindens.

Eksistentielt perspektiv

Arabeskens forvandlende bølge sætter de tungeste eksistentielle emner i et menneskeliv i bevægelse: liv, død, forgængelighed, længsel, tvivl, begær, angst, ekstase. Vi har fulgt skriftens sammensmeltning med bølgen, med natten, med sukket, alle med forskriften: Døer for at fødes på ny. Dens semantiske hvirvler udvikler temaer og sætter tiden i stå (fx som vi så med sorg-feltet), og den daktyliske rytme understreger det kontinuerlige: Den går ud over sproget og sætter sig som en strøm af ord og rytme i kroppen.

Arabeskdigtet bliver en strøm af ord – forvandling på forvandling, en skrift, der tager skikkelse og rytme af bølge og strømmen. Den bevæger sig videre og videre gennem haven, gennem natten, vanviddet, attråen til den når kvinden på balkonen; så sætter spørgsmålene ind: "Hvorfor Livet? / Hvorfor Døden? / Hvorfor leve, naar vi dog skal dø?". Og med de to sidste strofer lægger Jacobsen kunsten ovenpå denne strøm, som et perspektiv og gitter: "Er det din Tanke, høje Kvinde?" Livet er en strøm, en bølge, men der er sfærer – fx kunsten, som har noget at sige den, som kan perspektivere livet og fremkalde dens væsentlighed: "Tegner mørk sig mod den mørke Luft / Som et Sværd igjennem Nattens Hjerte."

For mig at se er der aspekter i digtet, der åbner mod en kompleks og irrationel tolkning. Når natten i digtet besjæles med mænaden (61), som er et ekstatisk menneske, og når i samme strofe vanviddet, attråen, 'voks-vilje' besynges, så bringes dette komplekse område, som Jacobsen beskriver i brevet til E. Brandes (s. 26), om at menneskets ånd er kompleks og ikke hel i spil. Dette ikke-lineære felt, som for mig at se er i forbindelse med Jacobsens poetik (formuleret i brevet), synes at gå forbi litteraturforskernes radar.

Arabesken er omgærdet af kompleksitet og gådefuldhed, og der løber i det hele taget i Jacobsens digtning en strøm, som er hinsides ord og fortolkning, men som rammer et vilkår i den menneskelige eksistens. Jeg har nævnt, at Vosmar med sin disputats om Jacobsens digtning bl.a. ønskede at "...forklare hans digtnings fascinationskraft..." (Vosmar 1984: 13). Også filosofen Mogens

Pahuus beskæftiger sig med Jacobsens forfatterskab i et eksistentielt perspektiv, idet han anskuer digtning som erkendelse (Pahuus 1986: 5) ud fra følgende betragtning:

“Man må gå ud fra, mener jeg, at når Jacobsen er blevet en klassiker, når generation efter generation vender tilbage til ham, når vi stadig læser ham, nu hundrede år efter hans død, så er det fordi, han skriver således, at vi i hans værker kan *genkende* og *erkende* noget i os selv, som stadig er en både gyldig og vigtig erkendelse.” (Pahuus 1986: 5)

Idet “Arabesk til en Haandtegning” så eksplicit bærer og udtrykker det moderne menneskes vilkår, er dette eksistentielle perspektiv oplagt. Arabesken som genre er med Kants ord ‘frie naturskønheder’ (jf. citatet s. 17). Den bevæger sig på kanten mellem form og indhold. Som bølgen, ilden, natten, sukket *sker* den, mens den dannes. Den former og fyldes op i een bevægelse. I sin gådefuldhed og sin natur er den identisk med noget i vores natur; strømmen, sukket – åndedrættet eller det, der “Dør for at fødes paany.”

Når arabesken ses som en poetisk omformning af Darwins kortlægning af naturen, bliver dette sammenfald synligt. Den har indbygget i sig alle de konstituenten, der med Darwin karakteriserer livet: *altings indbyrdes forbundethed, uregelmæssighed, vilkårlighed, forandring*, dertil kommer *det decentrale, principielt uendelige og det indefra-nærede*.

I “Arabesk til en Haandtegning” sættes menneskelivets eksistentielle spørgsmål på vers (“Hvorfor Livet? / Hvorfor Døden? / Hvorfor leve, naar vi dog skal dø? / Hvorfor kæmpe, naar vi veed, at Sværdet / Dog skal vristes af Haand en Gang?”). Det udløb, der sker efter spørgsmålene:

Tusind Timers Liv i langsom Liden,
Langsom Løben ud i Dødens Liden?

rummer en sammensmeltning af planer, som jeg forsøgte at indkredse (s. 58). Hvor livet løber ud i bølgens billede, frigives eller forløses noget i arabesken. Det er et af digtets klimakser, hvad linjeskiftet bagefter og skift i modus og tone kunne understøtte. Stedet klinger i eet med Beers citat (s. 31-32) om den træffende lighed hos Darwin, hvor parallelle mønstre, som her er bølgen, livet og arabesken, lidt efter lidt frigør sammenfaldet mellem to planer og ender i den fuldstændige opløsning (“complete resolution”):

“Analogue may turn out to be homologies. In such a case the parallel narrative patterns reveal actual identity, and the distance between the two patterns vanishes. Total and satisfying congruity is achieved.” (Beer 1983: 80)

I digtets udløb tematiseres tidens udløb i bølgens billede. Det er så fortættet, så stram en sammenknytning af ord, rytme, betydning, forløb – af liv og kunst. Døden tematiseres i bølgens udmunding, der også er digtets udmunding. Arabesken står ikke blot som en analogi over livet, men mimer, som redegjort for ovenfor, både i indhold og rytme den væsentlige bevægelse: Døer for at fødes på ny.

Derfor mener jeg, at al tale om bølge I og bølge II, spaltning osv. som vi har set eksempler på da forskningshistorien opridsedes, er skudt forbi. Her er jeg på linje med Madsen, som i en læsning skriver, at “... alt i teksten er bølger, vover, strømninger, sug, svulmen, løft og fald, glidning, rullen osv. Alt er bølge og fortsætter den bølgebevægelse, der kan iagttages i Michelangelos håndtegning [...] Denne bølge er ikke metafor for noget, eller også er den metafor for alting som Demokrits *rythmos*, og så er den alligevel ikke metafor for noget. Man må snarere sige, at bølgen ødelægger sig selv som metafor betragtet” (Madsen 1994: 61). Bølgen ødelægger sig selv som metafor, fordi den fra begyndelsen (“Tog Bølgen Land? /.../ Nej! den stejled’ som en Ganger...”) river sig løs fra repræsentationen og bliver sin egen bølge. I fortsættelsen repræsenterer den jegets forudannelser (“Jeg kjender din Flugt, du flyvende Bølge”). Til gengæld er sproget bølgende, altså bevægelsen *bølge* er til stede på alle digtets planer, hvad jeg har redegjort for i det ovenstående. Det leder tankerne hen på Baudelaires Thyrsus-digt:

“Lige linje og arabesk-linje, hensigt og udtryk, viljens stivhed, verbets bugtning, målets enhed, midlernes variation, geniets almægtige og udelelige amalgam; hvilken analytiker ville have det afskyelige mod til at dele og adskille Dem?” (Baudelaire 1869: 178)

Jacobsen demonstrerer med “Arabesk til en Haandtegning” sit øje for den træffende lighed; at vi via arabesken – sproget, kunsten, i et øjeblik kan fatte eksistensen – det store væv i mennesket. Som om han har skuet, at digtningen i arabeskens gestalt klinger i eet med Darwins evolutionsteori, at deres fortegn i strømmen er de samme. Det er ikke en overførsel, en glidning, men et sandt slægtskab, en homologi, en ‘præcis udgave’:

“Analogier kan opfattes som en art kanaler, betydninger kan strømme igennem fra det ene livsområde til det andet. Den analogiske eller poetiske erfaringsform opretter et betydningsmæssigt kredsløb, som i upræcise tilfælde kan ophæve alle forskelle og røre alting sammen i en frygtelig grød, men som i præcise udgaver kan påvise meget fascinerende overgange og nuancer mellem forskellige livsområder.” (Nielsen 2005: 142)

Med “Arabesk til en Haandtegning af Michel Angelo” viser Jacobsen, at arabesken på samme tid som den folder sig ud er og skaber en matrice, som kunsten kan benytte for at indoptage og omsætte den

komplicerede, rullende, ekstatiske, fornuftige, vanvittige verden, mennesket er sat i. Arabesken bringer de eksistentielle temaer i spil på ny: længslen, livet, døden, angsten, tvivlen, attråen. Alle kan de udtrykkes i sukket, som kommer til at stå helt centralt i digtet.

III. Arabesk og eksistens

Udblik i forfatterskabet

Arabesken nævnes eksplicit i både “Mogens” og “Arabesk til en Haandtegning”. Vi så sammenfald mellem arabesken som figur og Darwins teori om arternes udvikling, kondenseret i illustrationen *Livets Træ*. De karakteristika, der træder frem for os, når arabesken ses som en poetisk omformning af Darwins evolutionsteori, er: *altings indbyrdes forbundethed, uregelmæssighed, vilkårlighed, forandring*, dertil kommer *det decentrale, principielt uendelige og det indefra-nærede*. Til grund for disse karakteristika ligger livet, som en fremadskridende strøm. Og *udvikling* er et nøgleord.

I “Arabesk til en Haandtegning” var der en træffende lighed mellem form og indhold, når vi så på hovedelementerne: bølgen, natten, sukket og underliggende kunsten, naturen, livet. Arabesken skrev sig frem i sproget og inkorporerede udviklingen og forandringen i sig, hvad end det var særprægede blomsternavne, nattens vanvid eller menneskets ultimative eksistentielle spørgsmål. Som en altfortærende strøm optog den det i sig og forandrede sig med det. Arabeskens væsentligste bevægelse kunne samles under overskriften “Døer for at fødes paany”, hvad den fremviste på et væld af planer: tematisk, indholdsmæssigt, rytmisk, kunsthistorisk. Af de ovenfornævnte karakteristika tematiserede den klarest den *principielle uendelighed*.

I “Mogens” var det Mogens’ replik: “Hvorfor maa det ikke være hvad, det er?”, der kunne opsummeres til det *indefra-nærede* karakteristikum. Branden var det, der gestaltede dette *indefra-nærede* og blev det eksistentielle omslag i Mogens’ liv, ligesom vi fra og med branden iagttog et omslag i fremstillingen til rankende, udfyldende og ikke fremadskridende beskrivelser. Hertil blev arabesken implicit tematisk bærer af det naturalistiske natursyn – at naturen er det, der *er*.

Branden er i stofflig forstand bølgens modsætning, og dog har de i deres væsen interessante sammenfald – også med arabesken: det altfortærende, foranderlige, decentrale og det, der døer for at fødes på ny. Hvor branden i sig bærer udsluktheden og døden, er bølgen karakteriseret ved sin rullende kontinuitet og uendelighed. I begge tilfælde knytter arabesken an til et større eksistentielt perspektiv.

I det næste vil jeg afprøve det visuelt æstetiske blik på dele af Jacobsens øvrige forfatterskab, idet jeg især undersøger eet punkt, som går igen hos Jacobsen, fordi det knytter sig til noget helt centralt i den menneskelige eksistens – det han i en novelle kalder ‘et Vanvidspunkt’.

Arabeskens forandrende snirkel

De hidtidige læsninger har afdækket arabesken, som en gestalt i stand til at indoptage grundlæggende bevægelser og figurer for livet. Ikke kun ved tematik, men også i form, rytme og rankeudfyld, der sætter tiden i stå. Det tilblivende, udviklende, komplekse ved mennesket er centralt for Jacobsen som forfatter, hvad han nævner i førømtalte brev til Edvard Brandes, herunder i uddrag:

“...(I Virkeligheden er der enkelte Sider i Menneskene der ikke hænger sammen; hvor skulde ogsaa en saa complex, saa mange Steder fra hentet, uddannet og paavirket Ting som den aandelige Side af et Menneske, være organisk hel)...” (Hvidt 1988: 110)

Jacobsen maner i brevet desuden tidens forfattere til at “...stille Fordringer til Publikums Intelligens og ikke ængstelig og omhyggelig trække et rødt Ankertoug igennem alle en Figurs Stadier og Phaser” (ibid.: 110, min kursivering). Og kompleksiteten, den stadige udvikling og forandring, ses afspejlet Jacobsens forfatterskab i et ofte pol-opløsende felt eller punkt, som vi allerede har stiftet bekendtskab med (fx i “Mogens” i brandens virvar (120-122), i “Arabesk til” især i nattebilledet: “Viljer er voks...”). Punktet er relateret til arabesken i den forstand, at arabeskens snirklende åben- og føjelighed synes befordrende for ‘at give stoffet en form at vokse i’ (lån fra Jørgensen 2015: 65). I et studie af de fire udprægede arabesk-digte (“Pan-arabesken”, “Monomanie”, “Fra Husets Tag”, “Arabesk til en Haandtegning”) og Jacobsens noveller er dette pol-opløsende punkt et genkommende motiv. Her følger med udblik til Jacobsens novellistiske og digteriske værker eksempler på, hvordan han integrerer stof og form i vanvidspunktet. Flere af arabeskdigtene og novellerne kunne have interessante aspekter, men her er valgt dem, der i dette ærinde træder skarpest frem³⁵.

Arabesken har ikke monopol på dette punkt eller denne bevægelse, men dens frie, slyngede, altfortærende karakter indoptager lettere denne hvirvlen end det lineære perler-på-en-snor-forløb. Dette felt af paradoks, modsætningsbroderi gestaltes fint i arabesken. Billedligt udtrykt er det den enkelte snirkel i arabesken, jeg her zoomer ind på:



³⁵ Se bilag 5 for flere værker. Tallene i parentes henviser til *Lyrik og Prosa*, hvis ikke andet er angivet.

Hvirvlens vanvidspunkt

Det er i “Pesten i Bergamo”, at vendingen ‘vanvidspunkt’ optræder. Fortællingen har en akse indbygget i sig, idet de pestbefængte Bergamo-borgeres opgivende vellevned og skuffede over ikke at få frelse og helbredelse af Gud står over for de rabiater flagellanter fanatiske opofrelse til Gud. Begge grupper er lige rabiater. I kirken betragter de hånende Bergamoerne de fremmede, der pisker sig selv: “Hvert Slag var et Offer til Gud” (167).

“Og de, som saae paa dette, følte med Et deres Hjærter banke, mærkede Varmen stige op i deres Kinder, og havde tungt ved at aande. Det var ligesom om noget Koldt strammede sig hen under deres Hovedhud, og deres Knæ blev saa svage. For dette greb dem; der var et Vanvidspunkt i deres Hjærner, som forstod denne Galskab.

Dette at føle sig som den vældige haarde Guddoms Træl, at sparke sig selv hen for hans Fødder, at være Hans, ikke i stille Fromhed, ikke i blide Bønners Uvirksomhed, men være det rasende, i en Selvfornedrelsens Rus, i Blod og Hyl og under vædeblinkende Svøbetunger, det var de oplagt til at forstaa, selv Slagteren blev stille...” (168)

I deres trældom for gud, er de ens. Det syndige oprør og den lidenskabelige tilbedelse er ikke modsætninger. I deres ufrihed er de ens. Og fortællingen fortsætter med en hårrejsende anti-fortælling om Jesu deserteren på korset; han farer til himlen i trods uden at have lovet frelse til menneskene, og Bergamo-borgerne ender i deres angst med at råbe på korsfæstelse: “Munk, Munk, vil Du nagle ham til Korset igjen, vil Du. [...] kostfæst, korsfæst ham!” (170), før flagellanterne forsvinder i optog ned ad bjerget igen. Denne omvending af bibelhistorien og af Bergamo-borgerne er endnu en snirkel – en opløsning af før så modsatte poler eller et strukturelt sammenfald mellem to tilsyneladende modsatte poler.

Vi har været vidne til et afgørende punkt i Bergamo-borgernes liv. Et omvendelsespunkt – et vanvidspunkt, en opløsende hvirvel. Med fortællerens eksplicitering af et fælles “Vanvidspunkt” var omvendelsen varslet af fortælleren før det endeligt indtraf med korsfæstelseshistorien, der får de oprørske borgere til at råbe på korsfæstelse og frelse. Men mere end noget andet åbenbarer denne hvirvel, hvor bevægeligt menneskets indre er, hvor hyklerisk og angst, hvor frygtindgydende. Hvordan intet er fast, og hvordan det med et psykologisk indsigtfuldt snuptag kan vendes om til sin modsætning – og åbenbare sin enshed.

Vanviddet som stof er tilbagevendende i arabesk-digtene, især i “Monomanie” (79 ff.), hvor vanviddet både er digtets stof og begrænsning. Digtet står tilbage som genklangen af cellens jernstænger; et jogs klagesang i paradoksets tegn:

Jeg er gal!

Men jeg kjender mit Vanvid,
Dets Ophav og dets Væsen,
Jeg er gal og nu vil jeg synge;
Men jeg ved, jeg er stum,
Og at Strengene, jeg slaar,
Er Jernstængerne for min Celle.

Også tågen hentes ind som kompleksitetens billede, når usikkerheden besynges:

O jeg hader Rhytmer,
Jeg elsker det, der hviler i Usikkerhed,
Mest hader jeg stormens sikre Flugt,
Mest elsker jeg Taagen.

Det modsættende, oxymoronske princip eller hvirvlen som billede må også siges at være en grundlæggende idé bag "Pan-arabesken" (194 f.). Her hersker det paniske, dionysiske, hvor vanviddet knyttes til beskrivelsen af kærligheden som en urt, der i et flygtigt sekund åbner sin blomst:

Den ser ud som en gal Mands Øje,
Som et Ligs røde Kinder.
Den har jeg set
I min Kjærlighed.

I dette landskab er kærligheden en gift: "Af den giftige Lilies / Blændende Kalk / Drak hun mig til" og romantikkens panteistiske verdenssyn, hvor alt tiende taler, er i omvending. I dette pol-opløste landskab - kan man fare vild:

Har du faret vild i dunkle Skove?
Kjender du Pan?
Jeg har følt ham,
Ikke i de dunkle Skove,
Medens alt Tiende talte,
Nej! den Pan har jeg aldrig kjendt,
Men Kjerlighedens Pan har jeg følt,
Da tav alt Talende.

Det sluttede, sugende hvirvelagtige digt slutter i et ildevarslende efterskrift, hvor tjørnens bær drypper ned i sneen:

De glødende Bær
I den kolde Sne. -

Kjender du Pan?

Jacobsen benytter flere udtryk for at give det hvirvlende felt eller vanvidspunktet mæle. Punktet har vi her set knyttet til forskellige temaer: vanvid, kærlighed, længsel, begær, ikke-tro – og stoffet eller billedet dette punkt vokser i hos Jacobsen er eksempelvis: tågen, bølgen, strømmen, natten eller ranken. Ofte er der et udløb knyttet til hvirvlen, så den ikke lukker sig om sig selv; her har vi set udløbet være: suk, bær eller druer – og så selvfølgelig skriften.

Det snirklande vokser friest i den lyriske arabesk, men Jacobsen finder også måder at udtrykke den på i sin prosa. Her trækker “Et Skud i Taagen” især tråde både til “Pan-arabesken” med den giftige kærlighed og til tågen og ufriheden i “Monomani”.³⁶

Novellen “To Verdener” spejler med en strømmende flod som akse en rask og en syg kvindes skæbner. Skitsen, som Jacobsen i en underoverskrift kalder den, kommer til at stå som et billede på menneskets krinkelkrogede sind: På trods af, at den syge kvinde bliver rask, vil den dårlige samvittighed ikke forlade hende; dén bliver hendes død, for den tvinger hende til selvmord (155). Det smertelige, paradoksale punkt i menneskehjernen – at vi trakter efter lykken, længes og håber, men aldrig ved, hvad opfyldelsen vil betyde – besynges i novellens slutning: “En Skaal for Lykken før den kom, / En Skaal for Haabets Fattigdom, / En Drømmeskaal!” (156).

Sprogets gitter

Vanvidspunktet, snirklen eller hvirvlen viser menneskets krinkelkroge. Det komplekse menneskesind synes at vokse godt i arabeskens snirkel, men også menneskelivets sælsomme veje, det strømmende, ranglende, levende liv befordres af arabeskens form.

Det jeg kaldte semantiske hvirvler i “Arabesk til en Haandtegning”, hvor tiden går i stå og der broderes i dybden, går igen i de lyriske arabesker og novellerne. De fremstår renest koblet til menneskesindet i de to spejlende noveller “To Verdener” og “Pesten i Bergamo”, som næsten står mere som billeder over dette end som fremadskridende tekster. De er fastfrysninger af skæbnesvangre øjeblikke, omvendinger i menneskers liv og en sælsom eksponering af enhed i forskellighed, og hvor skrøbelig enhver overbevisning kan være; den kristne, den modsatte, overtroen – alt, som bliver for fast og ikke strømmer.

Men Jacobsens digtning er også gennemsyret af en selvrefererende pegen på sproget – at sprog er sprog. “Arabesk til en Haandtegning” var gennemsyret af det selvrefererende (jegets forbehold i 2. strofe, “Tegner mørk sig mod den mørke Luft” osv.), der pegede på kunsten eller digtet selv. Gitteret er et genkommende motiv (“Og har du naa’t det gyldne Gitter” (“Arabesk til..”: 22), “Jeg er gal og nu vil jeg synge; / Men jeg ved, jeg er stum, / Og at Strengene, jeg slaar, / Er Jernstængerne for min Celle”

³⁶ jf. bilag 5, s. 1

(“Monomanie”)) for dét sted, hvor sproget viser sig og har sin begrænsning. Og sprogets status hos Jacobsen er, som vi har set ansatser til³⁷ også der, hvor forskningen for alvor brydes.

Det stærkeste eksempel på, hvad sproget er for Jacobsen, finder vi måske i novellen “Fra Skitsebogen”, som har både ‘gitteret’ og ‘balkon’ indskrevet i et centralt afsnit i den transparente fortælling³⁸:

“Paa den lange, graa Mur ligeoverfor, en Mur fuld af Firbenehuller og Revner med fortørret Murgræs, *dér er det Roserne burde have været, og de skulde have tittet frem just det Sted*, hvor den lange, *ensformige* Flade brydes af en udbuget, stor Kurv af *dejligt gammelt Smedearbejde, en Gitterkurv, der danner en rummelig og mer end brysthøj Balkon...*” (157, min kursivering)

Fortællingen, som tydeligt associeres frem af fortælleren, foregår i et sydlandsk landskab omkring denne mur. Fortælleren fremmaner illusionerne, hvor to (kvindelige) pager spiller hovedrollerne. Temaet i deres dialog er kærlighed og længsel. Tilsyneladende er intet i fortællingen fast: Roserne byttes ud (“Eller skulde de være røde, Roserne?” (157)), illusionerne brister fx da et firben pludselig løber hen over muren (“Men Pagerne, de blev borte med det Samme” (161)), for at blive genoptaget igen, da firbenet er væk (“Og er det nu ikke som om de begge var der igen?” (161)), og fortællingen slutter i et vindpust, der “burde” komme og hvirvle en “Regn af Rosenblade” (162) efter pagen. Men muren med gitterkurven er det eneste element, som er til stede i alle illusionslagene: I fortællerens nutid, som det sted roserne burde have været (158 øverst), den er længslens sted i dagdrømmen (158), den er den gule pages kulisse i proverbet (160), og det er på gitterkurvens kant, at firbenet løber (160).

Desuden er gitterbilledet frugtbart og genkendelig i forhold til selve fortællingen, der også synes at ske på kanten af noget, eller igennem noget. Sproget er stoffet, som illusionerne og fortællingen vokser i, på samme tid som det skygger for det, der synes at ligge bag. For der ligger noget bag, nemlig en længsel, som fortælleren helst ikke vil give sig hen til:

“Saadan store Sletters Graa og Grønne . . . det er som om mange mødige Miles Træthed stiger op fra dem og lægger sig tyngende over En og faar En til at føle sig ensom og forladt, bringer En til at søge og hige. Saa er det dog meget bedre at hygge sig ind i en Krog som denne, nede mellem høje Havemure” (157)

³⁷ fx Jørgensen 2015 om “Mogens”: “Spørgsmålet er så, om ... det er fortællingens præmis, at den mindre er fortælling end poetisk tænkning” (Jørgensen 2015: 55), Madsen 1994: “Denne bølge er ikke metafor for noget, eller også er den metafor for alting som Demokrits *rythmos*, og så er den alligevel ikke metafor for noget. Man må snarere sige, at bølgen ødelægger sig selv som metafor betragtet” (Madsen 1994: 61).

³⁸ Se bilag 6 for et referat og en mere udfoldet gennemgang af novellens lag.

Og forskningen

Da Jørn Erslev Andersen i 1988 læser skitsen på ny, kritiserer han tidligere læsninger for at opfatte teksten som en repræsentation "...af et psykisk, intentionelt eller traumatisk forhold" (Erslev Andersen 1988: 86), fordi dette forhindrer "...videre perspektiver på tekstens poetiske arbejde" (ibid.: 86) og foreslår i stedet:

"Måske er der slet ingen metaforer i denne lille tekst. Måske er betydningsglidningerne, det fragmentariske, det henkastede, det ufuldendte, det flertydige, det skitseagtige, det flygtige, det sammensatte, det uforsonede i sig selv tekstens afgørende betydningslag" (ibid. 1988: 87)

Det tror jeg er overordentlig rigtigt. Men for mig at se stirrer Erslev Andersen sig til gengæld så blind på sproget, at han overser det, der ligger som et stof og en strøm under og i sprogets gitter; nemlig længslen. En af Erslev Andersens pointer er, at både fantasiplanet og virkelighedsplanet i skitsen gestaltes gennem "projicerende verber og adjektiver" (ibid.: 89), dvs. at virkelighedsplanet får liv for os gennem fortællerens indre tilstand, fx landskabet, der "faar En til at føle sig ensom og forladt" (157). Sproget relaterer sig altså ikke til virkeligheden uden for fortælleren, det er derimod "...selv-udviklende i sin betydningsdannelse. Glidende og adjektivisk" (ibid.: 89).

Eksemplet med havemuren på forrige side tjener til at studere den glidning mellem ikke-projiceret og projiceret sprog, idet jeg har markeret det projicerede med kursiv. Glidningen mellem projiceret og ikke-projiceret sprog er der, og opdelingen kan diskuteres, men for mig at se har havemuren med kurven en særstatus i skitsen, som noget der er der, i en 'ren' beskrivelse, usmittet af fortællerens indre. Sætningen "Paa den lange, graa Havemur..." er det sted, hvor læseren 'kan lande' for første gang i den æteriske, strømmende, foreløbige begyndelse, den er ikke kun til stede i fortællerens indre, og dermed har sproget i de forskellige illusionslag i skitsen forskellig status. De er ikke lige illusoriske, men 'hierarkisk' ordnede, hvad Erslev Andersen overser, når han kommenterer tekstens sidste vindpust, der opløser fortællingen:

"Tydeligere kan tekstens demonstration af sig selv som projiceret sprog i en fundamentalt set tavs og tom verden næsten ikke være. Kun i sproget er der liv, men det er forgængeligt, ubestandigt, flygtigt, temporalt, provisorisk. Dét er, hvad teksten mest éntydigt kan siges som helhed at være metafor for. Dét er dens poetik..." (Erslev Andersen 1988: 91)

Erslev Andersen kalder på denne baggrund skitsen en sekulariseret allegori, der adskiller sig fra den klassiske allegori ved "...ikke at henvise éntydigt til en konvention, en skjult, virkelig sandhed eller et dogmatisk system" (ibid.: 19), men ved sin sammensathed kaster den "...læseren tilbage mod sig selv" (ibid.: 91).

I sproget er livet ganske vist, for det giver liv til forestillinger og pager, men det er kun et gitter, et intermezzo i fortællerens univers. Som læsere aner vi via fortællerens åben- og uskyldighed, at der ligger noget under, at der er noget bag sproget: "...det er som om mange mødige Miles Træthed stiger op fra dem og lægger sig tyngende over En og faar En til at føle sig ensom og forladt, bringer En til at søge og hige. Saa er det dog meget bedre at hygge sig ind i en Krog som denne..." (157) – og så forsvinder han ind i sproget og fortællingen. Sproget er, som Erslev Andersen skriver "forgængeligt, ubestandigt, flygtigt, temporalt, provisorisk" (Erslev Andersen 1988: 91), og det er det, fordi livet er det – hvad fortælleren i skitsen måske helst vil glemme, men ikke kan slippe for.

Det er de med Darwin definerede livsvilkår, der ligger under skitsen, og derfor mener jeg, at Erslev Andersens 'sekulariserede allegoriske' fortolkning nedbrydes. Skitsen henviser nemlig til livet, som det er efter Darwin: "forgængeligt, ubestandigt, flygtigt, temporalt, provisorisk" (ibid. 1988: 91), ikke allegorisk, for derved ville den stadig være repræsentativ. Skitsen forholder sig ikke allegorisk, men homologisk til livet: Sproget og skitsen er lige så virkelig for os som alt andet i verden. Dens usikre konstituent er de samme som i livet.

Når havemuren er det element i fortællingen, som har særstatus, er det måske for at have et fast element at perspektivere det længselsfulde blik i forhold til. Muren over for gitteret. Og for at synliggøre det lærred hvorpå fortælleren maler illusion på illusion (roser, pagerne, dagdrømmen). I læserens indre er fortællerens 'virkelighedsplan' tankevækkende nok ikke mere virkeligt for læseren end dagdrømmen og proverbet er. De forestillede gule roser er ligeså tydelige i læserens bevidsthed som de forestillede røde. De skiftes ud, idet de nævnes. Næsten alle forslag i teksten er på samme vilkår: som indfald i et jeg, de er fragmentariske, foreløbige, synes vilkårligt afgrænsede, er uden centrum; de indgår i en sproglig strøm. Som læsere vil vi gerne finde mening i teksten, paralleller, symboler, metaforer. De er der, og de er der ikke. Der er et sammenfald mellem firbenet og fortælleren (de knyttes begge til havemurene (157)) og mellem firbenet og pagerne i proverbet, hvor illusionen forsvinder med firbenets sæt ("Men Pagerne, de blev borte med det Samme" (161)), men de forfølges ikke.

Skitsen er måske den reneste overføring af "Naturens Love i Digtingens Verden", vi hidtil har set. Den peger på sproget som en strøm fra en længselsfuld fortæller, der skaber illusion på illusion, der alle tematiserer det, han selv forsøger at slippe væk fra, nemlig længslen. Den er skrift holdt nødtørftigt sammen af indhold. Den ægger læseren til at finde mening og sammenhæng, men intet andet end fragmentarisk hvirvel – og længsel ender den med selv at skildre.

Gitterkurven, som også kaldes en 'Balkon', knytter "Fra Skitsebogen" til både "Arabesk til en Haandtegning", hvor længslen også er knyttet til kvinden på balkonen og til "Monomanie", hvor

gitteret var et uomgængeligt vilkår og den eneste mulighed for at sige noget. Sproget lægger sig som et gitter transparent ovenpå den strøm, som livet er og går på samme tid til tider i eet med den strøm. Vi kan se gitteret, og derfor kan vi se, at det er et gitter ind til noget andet. Vi kan se teksten på papiret som sort på hvidt, og kun derfor åbner skriftens verden sig for os – i os. Adgangen sker gennem øjet, skriften er gitteret – resten er resonans.

For mig at se illustrerer skitsen, hvad Beer skriver i sit centrale citat (s. 31-32) om analogi, allegori og homologi. Skitsen her er ikke en fortælling, der i sit indhold etablerer metaforer og sammenligninger, for på et tidspunkt at kunne forene de to mønstre (som bølgens udløb med tiden i “Arabesk til...”), i stedet skrives lagene ovenpå hinanden. De strukturer, der ligger under såvel liv som skitse er *altings indbyrdes forbundethed, uregelmæssighed, vilkårlighed, forandring*, dertil kommer *det decentrale, principielt uendelige og det indefra-nærede*, og “In such a case the parallel narrative patterns reveal actual identity, and the distance between the two patterns vanishes. Total and satisfying congruity is achieved” (Beer 1983: 80).

Sproget er et intermezzo, et proverb i den strøm, som livet er. Det kan bruges til at skabe kunst, religion, billeder, mening, løgne, illusioner. Det er, hvad det er. Sproget bærer ikke en mening, et liv, en hemmelighed, en nøgle. Det skaber, måske gennemsigtigt som i “Fra Skitsebogen”, måske mere dækket en række illusioner, der tematiserer det, der måske er mest fundamentalt i et menneskeliv: Længslen efter noget andet og angsten. På samme tid er værkerne i de fem minutter den tager at læse et lille vindue – et gitter ind til en anden verden.

Rankens livsmønster

Også Jørn Vosmar beskæftiger sig i sin disputats *J. P. Jacobsens digtning* fra 1984 med sprogets status hos Jacobsen. Ud fra tre træk (multiplicitet, iteration og spatiering³⁹) i Jacobsens beskrivelser definerer Vosmar et omverdensmønster hos Jacobsen. De tre træk er også konstituerende for arabesken, hvad Vosmar dog ikke nævner, men han konkluderer: “De mangfoldige intense, men ubenævnte og vanskeligt benævnelige stemninger i hans digtning ligger indkapslet i de forskellige manifestationer af mønsteret. Det er derfor ud fra mønsteret, man må trænge frem til en forståelse og vurdering af hans digtnings fascinationskraft” (Vosmar 1984: 30). Og omverdensmønstret kommer hos Jacobsen især til syne, når det er “... egnet til at befordre indtrykket af frit, meningsfuldt liv” (ibid.: 30). Det er interessant, hvordan Vosmar griber kortlægningen af en digtnings fascinationskraft rationelt og skematisk an, og interessant, at han tilsyneladende ikke ser forbindelsen mellem omverdensmønstret

³⁹ *Multiplicitet* (“et utal af beslægtede omverdenssemner” (Vosmar 1984: 18)), *iteration* (gentagelser) og *spatiering* (“Ordet anvendes om beskrivelser, der ligesom breder forløbet ud,...”(Vosmar 1984: 19)). For en mere udfoldet gennemgang af Vosmars position, se bilag 7.

og arabesken. Ca. en side efter ovenstående citat skriver han, at “*ranker* som metafor for det frie, meningsfulde liv” (Vosmar 1984: 31) først forekommer i det sene værk, *Niels Lyhne*:

“Inden jeg bevæger mig videre mod dette mål [at nå en forståelse og vurdering af hans digtnings fascinationskraft], skal det bemærkes, at det først er i NL, man finder den explicitte forståelse af forholdet mellem enhed og mangfoldighed [...]. Det er også først her, man træffer *ranker* som metafor for det frie, meningsfulde liv. I ungdommelig begejstring erklærer Niels:

»jeg stævner mod en Strand, hvor Stemninger slynge sig som frodige Ranker opad alle Hjærtets Fibre – en vildende Skov; for hver visnende Ranke er der tyve i Blomst, for hver blomstrende Ranke er der hundred i Skud.

Om jeg var der blot!«” (Vosmar 1984: 31)

og efter endnu et citat fra *Niels Lyhne* placerer Vosmar ranken i sin omverdenstype-skalering:

“Rankens anvendelighed som metafor skyldes dens linjemylder. Den rummer en uoverskuelig mængde detailler, som dog er nært beslægtede og organisk sammenhængende. Der findes enhed i mangfoldigheden, og enheden er ikke »et dødt Stykke Klods«, men en bestandig væren anderledes, som til den anden side adskiller sig fra et »forviltret, meningsløst« sammensurium ved at være struktureret over nogle få grundformer.” (ibid.: 31)

Det undrer mig for det første, at Vosmar ikke nævner arabesken her, hvor han faktisk definerer og beskriver den (om Vosmar har en grund til ikke at sætte lighedstegn mellem ranke og arabesk fremgår ikke af disputatsen). For det andet er Vosmars optagethed af ‘det frie og meningsfulde liv’ i Jacobsens digtning påfaldende. Det er klart, at Niels i sin barndomsfantasi i en sammenligning knytter ranken til noget levende og frodigt, men ranken, hvis man er villig til at udvide begrebet til arabesken eller blot noget slyngende, er jo til stede som vi har set i hele Jacobsens forfatterskab og knyttet til livet, som det er. Ikke nødvendigvis frit og meningsfuldt.

Vosmars analyse er meget perspektivrig og viser et grundigt og struktureret arbejde. Hans skematiske, strukturelle gennemgang laver et fint filter, som han filtrerer Jacobsens tekster varsomt igennem. Men det kan synes, at vævet bliver knyttet så tæt og er så konstrueret, at det lader til ikke at fange åbenlyse sammenhænge. Og sætter man lighedstegn mellem ranken og arabesken, fordi deres strukturer er ens, nemlig ‘linjemylderet’ og det faktum, at de “...rummer en uoverskuelig mængde detailler, som dog er nært beslægtede og organisk sammenhængende” (ibid.: 31), ses den jo brugt på mangfoldige måder igennem hele forfatterskabet, hvad der er redegjort for på de forgående 36 sider.

I Jacobsens roman *Fru Marie Grubbe* fra 1876 bliver arabesken, ranken og livet knyttet så tæt, at det ikke er til at sige, hvor det ene mønster holder op, og hvor det andet begynder. Sidst i romanen

beskrives det om livet på Tjele og i det på alle måder ulykkelige og opslidende ægteskab med Palle Dyre:

“Evindeligt Strid og Uenighed, gjensidig Tværhed og indbyrdes Pukken paa hinanden, det var det, den ene Dag førte med sig efter den anden.

Marie sløvedes derved, og *Alt det blomsterfine, duftende og fagre, der hidtil i frodige, vistnok ustyrlige og tidt barokke Arabesker havde slynget sig gennem hendes Liv, det visned bort og døde Døden*. Raahed i Tanker som i Tale, en plump og trælesindt Tvivl om det Ædle og Store, og en fræk Foragt for sig selv, det havde disse seksten Tjeleaar bragt hende.” (*Fru Marie Grubbe*: 169f., min kursivering)

Umiddelbart herefter bryder branden ud på Tjele, og Marie får – netop under branden – øje på den nye kusk, Søren Ladefoged, som igen tænder livsgnisten i hende. Sætningen i citatet herover viser en interessant brug af ranken eller arabesken som et fænomen, der slynger sig igennem et liv, hvortil en række kvaliteter kan knytte sig: det blomsterfine, duftende, fagre, frodige, ustyrlige, barokke. Den tilbyder en snor at hænge en række kvaliteter op på, og selvom den er det substantiv, som adjektiverne lægger sig til, er den ikke subjekt i sætningen. Alligevel præger den med sit slyngede væsen det særlige, der giver form til det hele, og den kommer til at stå som en modsætning til det røde ‘Ankertoug’, som Jacobsen nævner i marts-brevet 1880 til Edvard Brandes: “... men hvis Bøgerne ikke skal blive hele Conversationslexica for Menneskekundskab maa man stille Fordringer til Publikums Intelligens og ikke ængstelig og omhyggelig trække et rødt Ankertoug igennem alle en Figurs Stadier og Phaser” (Hvidt 1988: 110).

Det er, når skriften følger sig i arabeskens form, i snirklens, hvirvlens form – i indhold, stil, rytme – at den ligner og lægger sig op ad livets form, som Darwin anskueliggør den i *Livets Træ*, da er det, at skriften hos Jacobsen bliver ‘fri’ – ikke-mimetisk og klinger i eet med tilværelsen, hinsides tid og sted. Da sker den fuldstændige opløsning og det sande slægtskab.

Jeg mener, det er helt afgørende for den måde, mennesket er i verden på efter Darwin, at arabesken eller ranken for Jacobsen ikke er en metafor eller et billede, men at det rent faktisk er den måde han ser livet på. Og at sproget kan gestalte denne ranke. På samme måde som vi er i verden på een gang underlagt dens mekanismer og love og som betragter af den, på samme måde er sproget i verden på een gang som betragter og som stof. Vi kan fokusere på gitterets stænger eller udsigten mellem tremmerne. Vi kan hos Jacobsen betragte sproget, men også udsigten igennem det.

Længsel

Med de forgående læsninger in mente er det tydeligt, at et perspektiv på arabesken i Jacobsens forfatterskab som bærer af Darwins *Tree of Life* har sin berettigelse i Jacobsen-receptionens

landskab. Det synes sandsynligt, at Jacobsen med Darwins evolutionsteori som et fast underlag under arabesken, skælvende håndfast førte sit unge ærinde ud i livet: "At overføre Naturens Love i Digtingens Verden" (jf. dagbogscitat af 15. januar 1867) og hermed understregede kompleksiteten i mennesket (jf. brev 30/III 1880, Hvidt 1988: 110). Arabeskens åbenhed viste sig fra begyndelsen af forfatterskabet – med dens hvirvler og snirkler – som et brugbart og træffende mønster til at skildre menneskets eksistens.

Som en afrunding vil jeg tematisere den længsel, der måske kan siges at ligge til grund for det dagbogscitat, som indledte specialet og for mange af Jacobsens tekster. Også Vosmar udpeger efter at have analyseret snart alle forfatterskabets værker, blandt meget andet længslen efter enhed som et af de helt centrale punkter i forfatterskabet:

"Der er udpeget en række ejendommeligheder i hans værkers ydre og indre verden samt i hans valg af motiver og æstetiske virkemidler, og det er blevet påvist, at alle disse træk hænger sammen med og må forstås ud fra en fakticitetsflyvende enhedslængsel." (Vosmar 1984: 126)

Denne 'fakticitetsflyvende enhedslængsel' er noget af det, Pahuus kritiserer Vosmar for som reducerende:

"Man kan ikke, som Vosmar, sige, at Jacobsen skriver ud fra en længsel efter en mystisk enhedsoplevelse. Jacobsen tror ganske enkelt ikke på dens mulighed. Han afslører den som en romantisk illusion, om end det selvfølgelig er rigtigt, at dette har været en vanskelig og smertelig erkendelse for ham." (Pahuus 1986: 149)

Jeg finder Pahuus' perspektiv befordrende og berettiget hos en forfatter som Jacobsen, der så udtalt interesserer sig for menneskets eksistentielle vilkår og i både indhold og stil skriver i overensstemmelse med det vilkår. Pahuus ønsker at påvise, at Jacobsens digtning beriger læserens menneskesyn og livsforståelse, og han formulerer sig i modsætning til hidtidige forskere, når han skriver, at "...Jacobsen nok netop er blevet en klassiker, fordi han har en så rig og dybtgående erkendelse, at den ikke kan udtømmes, at vi ved hver gennemlæsning kan blive klogere på os selv" (ibid.: 7). Herudover påpeger han, hvad vi netop har set eksempler på med vanvidspunktet, at hvad Jacobsen "...i særlig grad har formået at indfange og belyse er de situationer i vores liv, hvor vi ikke har fuld klarhed over os selv, hvor noget i os gør sig gældende, som vi ikke ved hvad er, hvor noget i os spirer, er ved at tage form, hvor der sker forvandlinger i os" (ibid.: 7).

"Hans stil er umiskendelig. Men formen er jo ikke fuldstændig udvendig i forhold til indholdet. Når Jacobsen skriver, som han gør, er det for at kunne formidle netop den bestemte opfattelse og forståelse af menneskelivet, som det er ham om at gøre at få os til at fatte." (Pahuus 1986: 11)

Jeg mener i forlængelse af Pahuus, at arabesken hos Jacobsen er det sted, eksistens og digt smelter sammen. Og at skriften, når den vedhæftes evolutionsteoriens karakteristika *uregelmæssighed, vilkårlighed, altings indbyrdes forbundethed, forandring, principiel uendelighed* og at den udgøres af det, der er, vil tage skikkelse af det kunsthistorien, har kaldt 'arabesk'. At arabesk og menneskets eksistens efter Darwin er to sider af samme sag. Jo flere planer denne sammensmeltning lykkes på, jo stærkere følelse og genklang vækker det hos læseren.

Ingen forskere har, så vidt jeg ved, koblet evolutionsteorien og arabesken. Kofoed er snublende nær:

"I Jacobsens naturalistiske digtning vokser mennesket ud af naturen ikke blot som en følge af hans oversættelser af Charles Darwin og de naturhistoriske studier ved Københavns Universitet. [...] I arabesken og grotesken kunne han finde visualiserede fremstillinger af den *livsbølge*, som er det overordnede tema i hans forfatterskab." (Kofoed 1999: 118)

Alligevel spørger han fire sider senere: "Hvor har digteren dog arabesken fra, og hvorfor bruger han i det hele taget denne betegnelse?" (ibid.: 122). Der er for mig at se så interessante og frugtbare perspektiver i denne tilgang, der udspringer af en tanke om at blande i vor tid adskilte områder: naturvidenskab og litteratur. Iagttager man hovedparten af de forskere og kunstnere, som er brugt til belysning her (Hedin, Beer, Nielsen, Andersen, Ørsted, Schlegel, Baudelaire, Pahuus, H. O. Jørgensen), kan det konstateres, at de har det til fælles, at de har rakt ud over deres primære interesse- og udøvelsesfelt og søgt at belyse det kendte mønster med et nyt, nøjagtig som analogien og homologien.

I romantikken indtil Jacobsen havde arabesken godt nok været fravristet det mimetiske, men altid vist hen til enheden i verden, hos så forskellige digtere som Andersen og Baudelaire. Andersen formulerer i en "digterisk programartikel" (Brøndsted 2003: 143) fra 1851 følgende om forholdet mellem videnskab og litteratur:

"Videnskabens Sollys skal gennemtrænge Digteren, med klart Øie skal han opfatte Sandheden og Harmonien i det Smaa og i det uendelige Store, det skal luttre og berige Forstanden og Phantasien, vise ham nye Former, der endmere levendegjør Ordet. [...] Hvilken Eventyr-Verden kan ikke oprulle under Mikroskopet, naar vi deri overføre vor Menneskeverden; Electromagnetismen kan blive en Livstraad i nye Lystspil og Romaner..." (Andersen 1851: 136)

De "nye Former, der endmere levendegjør Ordet" kunne være Jacobsens arabesk. Trods sammenfald i Andersens og Jacobsens forfatterskab, brister med Jacobsen dette romantiske natursyn, fordi naturen får afdækket nye love, og et nyt mønster med nye former træder frem. For både

Andersen og Baudelaire var verden dualistisk og kunsten og arabesken det transcenderende middel. Jacobsens arabesk vil ikke nå eller vinde en anden verden, men jonglere med det, der *er*. Arabesken og evolutionsteorien hører uomgængeligt sammen hos Jacobsen, idet de knytter an til et helt andet alvorligt og bundet vilkår, nemlig mennesket *i* verden som den er. Arabesken er enestående, fordi den forener fremadskriden med stilstand, vanvid med rationale, usikkerhed med sikkerhed osv. i et udeleligt amalgam. Hos Jacobsen smelter skriften i de lykkeligste øjeblikke sammen med eksistensen:

“Her er der ingen transcendental hemmelighed, alt er spillet ud på sin overflade, hvorpå linierne opfører deres drama.” (Madsen 1994: 64)

Et af de allersidste digte, Jacobsen skriver, bestyrker hans tanke om, at *væksten* og den principielle uendelighed stadig er bundet til menneskets natur og vilkår, uanset hvilken tro og hvilke tanker vi har herom:

“Saa standsed’ og der den Blodets Strøm,
Som før var vant at rinde.
Saa dirred ogsaa de Nerver til Ro,
Og Sandserne alle blev blinde.
Og Hjertet og Hjernen virker ej mer,
Du er kun Støv nu og livløst Ler.
Lad længes, lad grædes med Evighedssavn,
Der er kun en Stofhob, en Daad og et Navn.

For alle gode Tanker, de kan slet ikke dø,
Før endnu bedre Tanker er spired af deres Frø.”
(Jacobsen 1885)

Konklusion

Og med dette smukke digt, der slutter i en knopskydende ranke, har specialet nået sin afslutning. Jeg har i det forrige undersøgt arabesken hos J. P. Jacobsen som en poetisk omformning af Darwins *Livets Træ*. Og arabesken har vist sig særdeles anvendelig og frugtbar i forhold til at læse Jacobsen på ny. Når arabesken ses i samklang med Darwins evolutionsteori, træder deres sammenfaldende naturer frem: *altings indbyrdes forbundethed, uregelmæssighed, vilkårlighed, forandring*, dertil kommer *det decentrale, principielt uendelige og det indefra-nærede*, og nye pointer træder frem i Jacobsens ellers gennemkommenterede forfatterskab. Især de to sidste karakteristika viste sig afgørende og nye i Jacobsen-forskningen. Jacobsen insisterer overalt på det føjelige, og har, synes det, egentlig ikke andet ærinde end at fremstille mennesket og menneskesindet så komplekst som det ifølge hans indsigt i naturvidenskaben er. Og det er paradoksalt, at litteraturhistorien har forholdt sig lige så stejlt og uføjeligt til hans digtning, som Brandes gjorde.

Specialet var i sine læsninger på udgik efter, med et udtryk fra Darwinforsker Gillian Beer, de træffende ligheder eller homologe sammenfald mellem to strukturer, altså henholdsvis arabesken og evolutionsteorien. I "Mogens" afslørede sammenfaldet mellem branden som det vigtigste arabeske vandmærke og Mogens' karakter, novellens natursyn under overskriften *det indefra-nærede*. I "Arabesk til en Haandtegning af Michel Angelo" var den *principielle uendelighed*, udtrykt i digtets egen verslinje "Døer for at fødes paa ny" det karakteristikum, der var den samlende struktur under digtets væsentligste elementer: bølgen, natten, sukket og kunsten.

Det er, når sproget føjes i arabeskens former – underlagt de med Darwin indførte karakteristika, at afgørende ting om menneskets eksistens i verden og menneskesindets krinkelkroge kan formuleres. Og ikke kun i det indhold sproget beskriver, men også ved sprogets rytme, bevægelse og materialitet, der *rammer* os og perspektiverer det vilkår, vi er i verden under. Denne sproglige materialitet, sproget som et gitter, er et vandmærke – stadig præget af det arabeske – under Jacobsens tekster, der peger frem mod moderne og arabeske arvtagere som fx Henrik Nordbrandt og Søren Ulrik Thomsen.

Det er mit håb, at jeg med denne tilgang har vist en frisk- og føjelighed i forhold til den hidtidige forskning, der kan synes at lide under en kassetænkning, som dog er under opblødning. Nye skud har vist sig undervejs. Således sås med arabesken som prisme fx et overvældende sammenfald mellem H. C. Andersen og Jacobsens forfatterskaber, som det kan undre mig, at ingen er dykket ned i før.⁴⁰ Det vil uden tvivl være perspektivrigt at foretage en sammenligning af de to forfatteres brug af arabesken,

⁴⁰ Professor Jan Rosiek påpeger samme mangel – og tydelige slægtskab i en undervisningssituation på KU, efteråret 2016

såvel som arabeskens indflydelse af naturvidenskaben, hhv. Ørsteds elektromagnetisme og Darwins evolutionsteori. Ligesom et skud frem mod moderne digtere er sat.

Arabesken som en darwinistisk ladet figur viste sig at være en afgørende matrice for Jacobsen til at udfolde naturens love i digtningen og med blik til den tidligere forskning kan ranken eller arabesken endog fast- og foreslås som en livsform, der går igen i hele forfatterskabet og installerer mennesket i en ny verden, underlagt nye love. Med sproget og det træffende slægtskab viser han os, at mennesket såvel som ranken, bølgen, sukket, natten – og kunsten – alle dør for at fødes på ny. Det er en ny uendelighed.

Abstract

This thesis investigates the often-appearing form *arabesque* in the Danish author J. P. Jacobsen's body of work. Jacobsen (1847-1885) was the Danish translator of Darwin's *On the Origin of Species* and an educated botanist, but he was first and foremost a poet. A quote from his diary as a young man shows that he aimed in his poetry "to apply the laws of nature in poetry" (Jacobsen 1867, in *Lyrisk & Prosa* 1993: 9).

Jacobsen's authorship contains two novels, *Fru Marie Grubbe* (1876) and *Niels Lyhne* (1885), a collection of short stories, *Mogens og andre noveller* (1882), as well as the posthumously published collection of poems, *Digte og Udkast* (1886). After H. C. Andersen (1805-1875), he is the most translated Danish author (Sørensen 1997: 45). Jacobsen's body of work is of great significance and has been investigated thoroughly by literary scholars. With its sensuous, lyric, and swirlingly impressionistic style, Jacobsen's writings differ from the most well-known writings around 1870; distinguishing him from the other writers of the Danish Contemporary Breakthrough, a group in which he is typically included.

It is this thesis' aim to contribute some freshness to the Jacobsen-research by combining the arabesque in Jacobsen's writing with the patterns of nature that appeared with Darwin's discovery of the Evolutionary Theory.

This thesis builds on the work of English professor Gillian Beer, who has researched Darwin's language and metaphors, and concluded that there is a true affinity between the Evolutionary Theory and the predominant metaphor in *On the Origin of Species*: the Tree of Life. The thesis investigates and suggests Jacobsen's arabesque as a poetic reconstruction of Darwin's Tree of Life. After a survey of the arabesque's genealogy, I will show how the characteristics of the arabesque and Darwin's Evolutionary Theory are alike. Both are defined by *everything's mutual connectedness, irregularity, arbitrariness, and change*. Furthermore, they are *without a centre, infinite, and fed by themselves*.

The arabesque is thus the prism in which this comparison will take place. The arabesque is an ancient form with roots in the Classical Greek time period, as well as the main ornament of Islam from the very beginning of the seventh century. The swirling sprigs are found in the history of visual art through the Renaissance and Baroque periods. Friedrich Schlegel first planted the figure in literature, stating in 1790 that the "form of the human fantasy is arabesque" (Schlegel 2000: 214). H. C. Andersen's children's writings are permeated by this use of the arabesque. Baudelaire's writing (1821-1867), in an international context, and more darkly, is an example of the arabesque style in romantic literature. Jacobsen was a child of the Romantic period, making his use of the arabesque not

surprising on the one hand. On the other, as Darwin's translator it is surprising to find the arabesque so continuously present both explicitly and implicitly in Jacobsen's writing. It is the purpose of this thesis to investigate this paradox: Why does a writer, influenced by naturalism, use a romantic form?

This thesis is primarily focused on two of Jacobsen's pieces, the short story "Mogens" (1872) and the poem "Arabesque to a drawing of Michel Angelo" (1874). The readings reveal a coincidence: They show an affinity between the changing forms of the laws of nature and the arabesque. When language, in rhythm, content, and form complies after the laws of nature, as they are described after Darwin, it is, *sine qua non*, arabesque. The arabesque is thus for Jacobsen an absolute necessity to merge poetry and the human existence.

This thesis is organized in three parts. Part one focuses on patterns – both concretely and abstractly. I briefly go through some positions in the Jacobsen research, as well as two important works on the subject Darwin in relation to Art. The next chapter is on the genesis of the arabesque. The thoughts of Darwin, his patterns, and metaphors is explained in the following chapter, and connected to Jacobsen's early writings and thoughts upon the relation between poetry and the Evolutionary Theory. Part two contains the two readings. Part three provides further perspectives on the arabesque in Jacobsen's body of work, focussing on the arabesque's ability to express the complexity of the human mind. This chapter concludes with a discussion with three well-known Jacobsen-researchers about the status of the language in Jacobsen's writings.

The thesis as a whole illustrates how reading Jacobsen's arabesque as a reconstruction of Darwin's Tree of Life reveals its function as a pertinent image to show the homology between poetry and the laws of nature. Finally, this is how he places the human being in a new infinity.

Litteraturliste

Albeck, Ulla: *Dansk Stilistik*, 7. udgave, København: Gyldendal 1973 (opr. 1939)

Andersen, H. C.: *Fodreise fra Holmens Canal til Østpynten af Amager i Aarene 1828 og 1829*, Det Danske Sprog- og Litteraturselskab Borgen 2003, opr. 1829

Andersen, H. C.: *I Sverrig*, København: Det Danske Sprog- og Litteraturselskab Borgen 2003, opr. 1851

Andersen, Jens: *Andersen - en biografi*, bind 2, København: Gyldendal 2003

Aristoteles: *Poetik*, København: Hans Reitzels Forlag 1992/2003, opr. ca. 335 f.v.t.

Bang, Herman: *Realisme og Realister, Kritiske Studier og Udkast*, København: Det Danske Sprog- og Litteraturselskab Borgen 2001, opr. 1879

Baudelaire, Charles: "Parisisk Spleen", i *Udvalgt Prosa*, København: Det Poetiske Bureaus Forlag 2009 (opr. 1869)

Baudelaire, Charles: "Gnister", i *Charles Baudelaire Dagbøger*, København: Gyldendals Uglebøger 1967 (opr. 1887)

Beer, Gillian: *Darwin's Plots: Evolutionary Narrative in Darwin, George Eliot & Nineteenth-Century Fiction*, Port Chester, NY, USA: Cambridge University Press, 2000
ProQuest ebrary. Web. 11 August 2014.

Borum, Poul: "Moderniteten og skønheden, Baudelaire", i *Poetisk modernisme*, København: Stig Vendelkærs Forlag 1966

Borum, Poul: "Jacobsen mellem Mallarmé og Rimbaud", i *Danske digtanalyser*, København: Arena 1969

Brandes, Edvard: "J. P. Jacobsen: Mogens og andre Noveller", i *Litterære Tendenser*, i udvalg ved Carl Bergstrøm-Nielsen, København: Gyldendal 1968 (opr. anmeldelse fra 1882)

Brandes, Georg: "Emigrantlitteraturen", i *Hovedstrømninger i det 19. Aarhundredes Literatur, Samlede skrifter*, bind IV, København: Gyldendalske Boghandels Forlag 1900, opr. 1872

Bredsdorff, Thomas: *Digternes natur, En idé historie i 1700-tallets danske poesi*, København: Gyldendal 1975

Bredsdorff, Thomas: "Brændende kærlighed", i *Dansk litteratur set fra månen*, København: Gyldendal 2006

Brostrøm, Torben: *Labyrint og arabesk*, København: Gyldendal 1966

Brøndsted, Mogens: "Efterskrift", i *I Sverrig*, København: Det Danske Sprog- og Litteraturselskab Borgen 2003

Bøggild, Jacob: "Andersens (post-)romantiske arabesk", i *Litteraturkritik & Romantikstudiers Skriftrække 39*, 2005

Christensen, Dan Ch.: *Naturens Tankelæser – en biografi om Hans Christian Ørsted*, København: Museum Tusculanums Forlag 2009

Darwin, Charles R.: *Om Arternes Oprindelse ved Kvalitetsvalg eller ved de heldigst stillede Formers Sejr i Kampen for Tilværelsen*, oversat af J. P. Jacobsen efter originalens femte udgave, København: Gyldendal 1872

Ehlers Dam, Anders: "Berusede sanser", i *Jacobseniana*, nr. 10, 2016

Encyklopædien: Den Store Danske Encyklopædi, København: Gyldendal 1994

Erslev Andersen, Jørn: *Dryssende roser, Essays om digtning og filosofi*, Århus: Modtryk 1988

Erslev Andersen, Jørn: "Efterskrift" i *Lyrik & Prosa*, København: Det Danske Sprog- og Litteraturselskab, Borgen 1993

Erslev Andersen, Jørn: *Værkelighed, Essays om dansk litteratur*, Aarhus: Forlaget Modtryk 2005

Fafner, Jørgen: *Dansk Vershistorie 1: Fra kunstpoesi til lyrisk frigørelse*, København: C. A. Reitzels Forlag 1994

Friis, Oluf: "Outlines of Danish Poetry", i *Edda – Nordisk Tidsskrift for Litteraturforskning*, bind XXI, Kristiania: H. Aschehoug & Co. (W. Nygaard) 1924

Friis, Oluf: "J. P. Jacobsens Michelangelo-Arabesk", i *Festskrift til Paul V. Rubow*, København: Gyldendal 1956

Gads Litteraturreksikon, København: G.E.C. Gads Forlag 2005

Gemzøe, Anker: "Stemning og stemmer, - dissonanser i J. P. Jacobsens poesi og prosa", i *Nordica*, bind 27, Odense: Syddansk Universitetsforlag 2010

- Gulddal, Jesper: "Indledning" i Friedrich Schlegel: *Athenäum-fragmenter og andre skrifter*, København: Gyldendal 2000
- Hansen, Maria Fabricius: "Renæssancens grotesker", i *Renæssancens Verden – Tænkning, kulturliv, dagligliv og efterliv*, Aarhus: Aarhus Universitetsforlag 2006
- Hedin, Gry: *Skrig, sult og frugtbarhed, Darwins fortællinger og metoder som katalysator for værker af J. P. Jacobsen, Knut Hamsun, J. F. Willumsen, Edvard Munch og August Strindberg*, Ph.d.-afhandling, INSS, København: Københavns Universitet 2012
- Hvidt, Kristian (udg.): *Et Venskab, En brevveksling mellem J. P. Jacobsen og Edvard Brandes*, København: Gyldendalske Boghandel, Nordisk Forlag A.S. 1988
- Høiris, Ole & Vellev, Jens: "Indledning", i *Renæssancens Verden – Tænkning, kulturliv, dagligliv og efterliv*, Aarhus: Aarhus Universitetsforlag 2006
- Jacobsen, J. P.: "Darwins Theori", i *Nyt dansk Maanedsskrift*, Første Bind, København: 1871
- Jacobsen, J. P.: *Fru Marie Grubbe, Interieurer fra det syttende Aarhundrede*, København: DSL/Borgen 1989, opr. 1876
- Jacobsen, J. P. : *Niels Lyhne*, København: Det Danske Sprog- og Litteraturselskab, Borgen 2013, opr. 1880
- Jacobsen, J. P.: *Lyrik & Prosa*, København: Det Danske Sprog- og Litteraturselskab, Borgen 1993
- Jørgensen, Dorthe: *Skønhedens metamorfose, De æstetiske idéers historie*, Odense: Odense Universitetsforlag 2001
- Jørgensen, Hans Otto: "Forord", i *Mogens og andre noveller*, København: Gyldendal 2012
- Jørgensen, Hans Otto: *Horden, Tretten digterportrætter 1872 - 1912*, København: Gladiator 2015
- Kant, Immanuel: *Kritik af dømmekraften*, Frederiksberg: Det lille Forlag 2005 (opr. 1793)
- Kjærgaard, Peter C.: "Introduktion til nyoversættelse", i *Arternes Oprindelse ved naturlig selektion eller bevarelse af de bedste tilpassede racer i kampen for tilværelsen*, København: Statens Naturhistoriske Museum 2009
- Kofoed, Niels: *Arabesken og dens æstetiske former*, København: C. A. Reitzels forlag 1999
- Kragh, Helge: "H. C. Ørsted, Ludvig Colding og den romantiske naturopfattelse", i *Romantikens Verden – Natur, menneske, samfund, kunst og kultur*, Aarhus: Aarhus Universitetsforlag 2008

- Kristensen, Sven Møller: *Impressionismen i dansk prosa 1870 - 1900*, København: Gyldendal 1955
- Lindborg, Rolf: *Ånden i naturen, Naturfilosoffen H. C. Ørsted - eksperimentalfysiker*, København: Gyldendal 1999
- Litteraturens Veje*, red. Johannes Fibiger, Gerd Lütken, København: Gads Forlag 2001
- Lyrik & Prosa*, af J. P. Jacobsen, redigeret af Jørn Erslev Andersen, København: Det Danske Sprog- og Litteraturselskab, Borgen 1993
- Madsen, Carsten: "Arabeskens Idé og lineatur", i *Passage 16*, Århus: 1994
- Madsen, Carsten: "Den fragmenterede betydning", i *Spring, tidsskrift for moderne dansk litteratur* nr. 13, Hellerup: Forlaget Spring 1998
- Madsen, Svend Ole: *J. P. Jacobsen - virkelighed og kunst. En undersøgelse af den eksistentielle erfarings transformering til kunst*, Akademisk Forlag 1974
- Mortensen, Klaus P.: *Himmelstormerne, En linje i dansk naturdigtning*, København: Gyldendal 1993
- Nielsen, Erik A. (red.), Søren Skriver: *Dansk Litterær Analyse*, København: Akademisk Forlag 2000
- Pahuus, Mogens: *J. P. Jacobsens forfatterskab, En eksistentiel fortolkning*, Herning: Forlaget Systime 1986
- Poulsen, Peter: Efterordet "Baudelaires Maskerade", i *Helvedsblomsterne*, København: Nansensgade Antikvariat 1997
- Ringgaard Dan: *Digt og rytme - en introduktion*, København: Gads Forlag 2001
- Salmonsens Konversationsleksikon*, red. af Chr. Blangstrup, København: A/S J. H. Schultz Forlagsboghandel 1915
- Schlegel, Friedrich: *Athenäum-fragmenter og andre skrifter*, København: Gyldendal 2000 (opr. udkom tidsskriftet *Athenäum* i seks hæfter fra 1798-1800)
- Spring, Tog Bølgen Land* (red. Marianne Barlyng), nr. 13, Hellerup: Forlaget Spring 1998
- Stein Larsen, Finn: *Prosaens mønstre, nærlæsninger af danske litterære prosatekster*, Odense: Syddansk Universitetsforlag 2005 (opr. 1971)

Svane, Marie-Louise: *Formationer i europæisk romantik*, København: Museum Tusculanums Forlag 2003

Sørensen, Peer E.: "Den æstetiske abstraktion, Omkring J. P. Jacobsens lyrik", i *Analyser af moderne dansk lyrik*, bd. 1, København: Borgen 1976

Sørensen, Svend og Niels Nielsen: *At bære livet som det er, Om J. P. Jacobsens liv og digtning*, Thisted: Sparekassen Thy's Forlag 1997

Vosmar, Jørn: *J. P. Jacobsens digtning*, København: Gyldendal 1984

Wade, David: *Pattern in Islamic Art*, New York: The Overlook Press 1976

Watt, Robert: "Edgar Poe. Biographiske Notitser", i *Phantastiske Fortællinger*, København: Forlaget af Kristian Vissing 1868

Witthoff, Kim: "Form og diskurs, en studie i J. P. Jacobsens lyrik", i *Spring, tidsskrift for moderne dansk litteratur nr. 13*, Hellerup: Forlaget Spring 1998

Østerud, Erik: "Symbol og allegori", i *Spring, tidsskrift for moderne dansk litteratur nr. 13*, Hellerup: Forlaget Spring 1998

Elektroniske opslagsværker:

www.denstoredanske.dk

Oplysningerne der refereres til med note 7:

http://denstoredanske.dk/Kunst_og_kultur/Billedkunst/Antik_kunst_og_kunstværker/Kunstnerbiografier/Eretria-maleren (15.5.2016)

Illustrationer

Forside:

<http://kateoplis.tumblr.com/post/9589150434/photojojo-the-human-heart-stripped-of-fat-and>
(19.12.2016)

Side 3: Darwins tavle:

http://darwin-online.org.uk/graphics/Origin_Illustrations.html (19.12.2016)

Side 7: *Frugtbarked*, radering af J. F. Willumsen:

<http://www.jfwillumsensmuseum.dk/museets-samling/willumsen-samlingen/frugtbarked/> (19.12.2016)

Darwins tavle:

http://darwin-online.org.uk/graphics/Origin_Illustrations.html (19.12.2016)

Side 13: Rhizom-tegning:

http://www.web500.com.br/Bambus_Fotos_Site/Hausbau_mit_Bambus_Payer-05.html (19.12.2016)

Side 14: Ara Pacis-relief:

<https://sewaneecaesaradvent2012.wordpress.com/2012/11/26/ara-pacis-roman-art-and-architecture/>
(19.12.2016)

Attisk krukke:

<http://www.wikiwand.com/fr/Dionysos> (11.8. 2016)

Side 15:

Udsnit fra Klippemoskéen:

<https://dk.pinterest.com/tiphainevilbert/mosqueesomeyyades/> (19.12.2016)

Side 16:

Rafaels loggia-arabesk:

http://im-akermariano.blogspot.dk/2014_05_01_archive.html (19.12.16)

Det indzoomede udsnit:

<https://dk.pinterest.com/bella0317/celtic/> (19.12.16)

Side 28: Darwins tavle:

http://darwin-online.org.uk/graphics/Origin_Illustrations.html (19.12.16)

Side 33: "I think", fra Darwins notesbog:

<http://phylonetworks.blogspot.dk/2012/06/charles-darwins-unpublished-tree.html> (19.12.2016)

Side 48: Michelangelos håndtegning:

<http://www.myartprints.co.uk/a/michelangelo/ideal-head.html> (19.12.2016)

Side 66: Udsnit af snirkel af Rafaels loggia-arabesk:

<https://dk.pinterest.com/pin/550705860663593282/> (19.12.2016)