Sprog og følelser

Modersmål-Selskabets Årbog 1988

C. A. REITZELS FORLAG A/S

Udgivet med støtte fra Undervisningsministeriet,
Augustinus Fonden og A. P. Møller og Hustru
Chastine Mc-Kinney Møllers Fond til almene Formaal

Copyright © Forfatterne, Modersmål-Selskabet og
C. A. Reitzels Forlag A/S

Bogen er sat med Times hos Kolding Data Sats A/S
og trykt hos Jørn Thomsen Offset A/S, Kolding

Årbogsudvalget
Grethe F. Rostbøll (formand)
Gerda Th. Leffers
Lisbeth Algreen
Georg Søndergaard

Omslag og typografi
Erik Ellegaard Frederiksen IDD

ISBN 87-7421-607-4

Indholdsfortegnelse

Forord *side 7*
af Grethe Rostbøll

Hen over sprogets grænser *10*
af Johan de Mylius

Sprog og glæde *24*
af Kjeld Holm

Den vanskelige samtale *28*
af Elisabeth Siemen

Instrumentet er et ekstra sprog *34*
af Hanne Winsløv

Kroppen og sproget *40*
af Peter A. G. Nielsen

Billedet er mit sprog *42*
af Helle Thorborg

Giv mig dog lov til at danse *49*
af Susanne Breuning

Sangen, ordet og musikken *53*
af Peder Severin

Tal ikke om det – Lad det danse – lad det synge *58*
af Ulla Ryum

Mit andet sprog *67*
af Murat Alpar

Latter er animalsk *71*
af Per Højholt

Til tårens forsvar *78*
af Marianne Rosen

»Uden I bliver som børn ...« *83*
af Niels Jørgen Nedergaard

Hjertets øjne *93*
af Johannes Wærge

Sprog, erkendelse og følelser *101*
af Henrik Bandak

Liv, udtryk og sprog *114*
af Mogens Pahuus

Modersmålprisen 1988 *127*

Formandens beretning til generalforsamlingen *129*

Forord

Grethe F. Rostbøll

Det har været vores hensigt i år at forsøge det vanskelige, næsten umulige, nemlig at samle en række artikler om det, der ligger mellem oplevelse og udtryk. Der findes mange veje, som sproget kan bevæge sig ad, og mange oplevelser, der kan bevæge sproget. For kunstneren, præsten, psykiateren og filosoffen er sproget et redskab, der formidler tanker, dybe reflektioner og spontane oplevelser.

Samtidig er sproget også noget i sig selv. Det danner billeder og skaber forestillinger, som den, der skriver, taler og ytrer sig, ikke altid har tænkt sig.

Der er noget om, at ordet skaber, hvad det nævner. I sproget bliver noget til: dette forord, forfatternes artikler og digte. Derfor er sproget så vigtigt også for udøvende kunstnere, hvis daglige arbejde er at male, tegne eller spille musik. For danseren og den rytmiske musiker bliver sproget den udtryksform, der bygger bro til andres forståelse.

Sproget er det mest fælles, selv om det ikke kan udtrykke alt, hvad mennesker har på hjerte. Præsten og psykiateren ved, at der er barrierer at overvinde, før man når frem til et andet menneske i sjælesorg, medfølelse og psykologisk indsigt. Sproget kan bygge bro, men det kan også lukke af. Aldrig så mange analyser og forklaringer kan erstatte medmenneskelig omsorg og ømhed.

Vi har bedt en række kyndige mennesker med en særdeles forskellig baggrund fortælle om sprogets særlige betydning for deres fagområde, og de udøvende kunstnere har prøvet at beskrive deres udtryk i dans, musik og maleri i en sproglig form. Deres forklaringer bliver til en anskuelse af selve skabelsesprocessen. Hvad tænker kunstneren – det gør kunstneren i en



sproglig form – mens orkestret spiller eller farverne sættes på lærredet.

Digterne har i denne sammenhæng skrevet om specielle følelsesmæssige sammenhænge. Per Højholt om humor, Marianne Rosen om tårer, Ulla Ryum om sang og dans, Murat Alpar om indvandrerens helt specielle udtryksbehov på et nyt sprog.

Blandt de yngre skriver Susanne Breuning om kropssproget og Peter A.G. Nielsen fra Gnags fortæller om at tilbageerobre kroppen og naturen, sproget og dit eget indre. Vi ser, hvordan en ung generation med krop og sjæl søger at formulere virkeligheden næsten helt forfra.

Maleren Helle Thorborg fra Koloristerne beskriver, hvad der sker i hendes indre, mens lærredet tager form af et nyt udtryk, operasanger Peder Severin fortæller om sangen og violinisten Hanne Winsløv om orkesterarbejdet og om at opgive sit eget for helhedens skyld.

Flere har fat i den teologiske dimension, og de senere års diskussion om det religiøse sprog mærkes tydeligt. To yngre filosoffer afslutter denne årbog med en grundig historisk og begrebsmæssig analyse af forstand – følelse, oplevelse – intellekt. Mogens Pahuus og Henrik Bandaks akademiske grundighed sætter de øvrige indlæg i et fint perspektiv.

Johan de Mylius giver i det indledende kapitel en fin oversigt over sammenhænge mellem sprog og musik, sprog og billeder, og han føjer, med sin store viden, på en overordnet måde årbogens mangfoldighed sammen til en helhed.

En hjertelig tak til forfatterne, der vederlagsfrit har stillet deres manuskripter til Selskabets rådighed. Tak til grafiker Erik Ellegaard Frederiksen og Michael Blædel.

Om illustrationerne: Maleren Bodil Kaalund, Lyngby, har stillet fire grafiske arbejder til rådighed for Selskabet. Det nævnes hos flere af årbogens forfattere, at billeder og symboler også videregiver fælles menneskelige erfaringer. Vi takker Bodil Kaalund for tilladelsen til at benytte disse bibelske billeder, der for flereres vedkommende vil blive brugt som illustration til en kommende bibeludgave. Billedet på side 8 hedder „Skabelsen", på side 39 „Lots hustru" og på side 62 „Maria, Martha og Jesus" samt på side 92 „Simon fra Kyrene".

Hen over sprogets grænser

Johan de Mylius

Det er en udbredt fordom, at alt kan siges. At der findes sprog for alt, og at sproget *er* alt.

Der er filosoffer – som Hartnack – der går så vidt som til at mene, at vores verden er en sproglig verden, og at vi egentlig kun *har* verden *i* sproget. Der er teologer, der bygger deres lære på Johannes-evangeliets »I begyndelsen var Ordet, og Ordet var hos Gud, og Ordet var Gud« (1,1). At de samme teologer undertiden forledes til at forveksle dette »Ord« med deres egne ord, er en anden sag. Der er gode højskolefolk, der i Grundtvigs ånd udleder alt af »det levende ord«.

Men det er nu slet ikke disse mere eller mindre eksklusive fænomener, der er bestemmende for, at vi i vores dagligdag beherskes af den fordom, at alt kan siges – og af den uvane, at alt *skal* siges. Det er en fordom, der er speciel for vor tid, og hvad der ovenfor er nævnt af filosofi, teologi og højskolevæsen har altsammen umiskendelig rod i en ældre tids forestillinger om mennesket.

Nej, den sproglige forslugenhed, vi her er ved at indkredse, har ikke meget med filosofi eller teologi at gøre. Den er et simpelt udtryk for, at vi lever i en verden, der i det daglige oversvømmes af ord. Trykte ord, talte ord, ord til at arkivere, ord til at smide ud, memo'er, referater, avisord, ord der svirrer gennem luften og kværner i bilradioer, kunderadioer, telefoner. Reklamer og budskaber der er ved at vælte over hinanden på alt, hvad der kan stå og gå. Selv tøjet er blevet bærer af sprog. Bilernes bagruder er overklistret med sprog, og man kan få paraplyer med avistekster på skærmen. Som om det skulle være et effektivt værn mod syndfloden!

H.C. Andersen forestillede sig – i sit debutarbejde *Fodreise* – at den ny syndflod ville komme over os i form af en altover-

svømmende bogproduktion. Men syndfloden af ord lader sig ikke begrænse af omslaget på en bog. Ordene har for længst sprængt bogens snævre og eksklusive rammer og imperialistisk underlagt sig alt. Der er ord alle vegne, opklæbet, løstflyvende, synligt og usynligt. Verden er blevet en kakofonisk, evigt kværnende sproglig verden. En verden, hvor alt kan siges og ustandseligt bliver sagt.

Overforbruget af sprog kan give sig de pudsigste udslag i en angst for bare få sekunders ikke-sprog. I radioen opstod der for nogen tid siden en kort pause mellem et overkvikt, ordrablende program og den radioavis, der skulle følge efter. Det var nok til at få speakeren til at reagere helt febrilsk: »Vi har nu en kort pause inden radioavisen . . . kun nogle ganske få sekunder . . . så kommer den«, og da radioavisen stadig lod vente få sekunder på sig, lød de guddommelige ord: »Det er altså kun en kort pause, hvor vi venter på radioavisen . . . ja, vi venter stille og roligt på, at den skal komme, ingen grund til panik . . .«

Sprogets allestedsnærværelse er blevet en forsikring mod tomheden, men overforbruget af sprog tømmer samtidig sproget for egentligt indhold. Det er et intetsigende sprog, der larmer som syndflodens vande.

Den sproglige overklistring af verden fører med sig en kraftig devaluering af sproget. Hvis vi kan kalde indholdsfyldt, nuancerig sproglig meddelelse for »tale«, så er det, der uhæmmet besætter vores hverdag, blevet til »snak«.

Og da vi overfyldes med »snak«, opstår side om side med den udbredte fordom, at alt kan siges, den lige så udbredte fordom, at alt er sagt med »snak«.

Sproget uden grænser bliver paradoksalt nok et sprog, der *kan* mindre. Det bliver et ringere instrument i samme omfang, som opmærksomheden om det sløves. Som »snak« bliver sproget ude af stand til at »tale«. Det kværner indholdsløst, fanget i sin egen grænseløshed.

Det ord, der skabte verden, opstod på baggrund af intet, af

det uendelige rums tavshed. Hvilken verden var der kommet ud af det, hvis Gud i stedet for havde hengivet sig til lidt almindelig snak? Som en mikrofonprøve før det kommercielle show i et indkøbscenter fredag eftermiddag: »En, to, tre, dette er en prøve, en, to, tre, lad os nu se, om det hele virker, tænd lige for lyset derovre, ja, det her er altså bare en prøve, en, to, tre – nå for fanden, det var ikke så godt . . .«

Sådan sagde Gud heldigvis ikke, han afholdt sig fra snak og sagde kort og klart de første ord, der blev talt ud i tavsheden og intetheden: »Der blive lys« – og der blev lys. Det skabende ord bliver til på grænsen af det, der endnu ikke er sagt, eller det, der ikke kan siges. Det rummer i sig bevidstheden om sin egen modsætning, sin grænse mod det uudsagte og uudsigelige.

Det er en definition, der ikke hermed skal foræres kvit og frit til al litteratur, bare fordi det er litteratur, selv ikke blåstemplet, statsunderstøttet litteratur. Problemet er nemlig, at størstedelen af den litteratur, der skrives i dag, ikke har noget forhold til »det skabende ord«. Den er direkte udsprunget af kategorien »snak«, roses og opretholdes inden for samme kategori og vil henvejres med den. Sagt i al fredsommelighed.

Det altopfyldende og allestedsnærværende sprog kvæler bevidstheden om sin egen grænse. Det er et sprog uden hæmninger, men det betyder ikke, at det *kan* alt. Det mangler den selvransagelse, der udspringer af mødet med sin egen modsætning, ikke-sproget, tavsheden, det intet, som gav resonans til det første »Bliv«!

Hvem har ikke prøvet at ligge vågen en nat og lytte til sit eget hjertes slag? Og hvem kender ikke angsten, når hjertet pludselig springer et slag over? I et kort sekund møder ens livsrytme ikke-rytmen, pausen, døden, og lettet og taknemmelig hører man da hjertet genoptage sin vante rytme, livet strømmer. Det selvfølgelige har mødt sin grænse og er vendt tilbage som noget ikke-selvfølgeligt, men alligevel i rolig besiddelse. Og så kan man sove.

Sådan er det også med musikken. Rytmen, der bærer den klassiske musik, har som sit egentlige formprincip pausen. Det melodisk strømmende i »Pastoralsymfonien« eller det heftigt insisterende i »Skæbnesymfonien« er aldrig mere strømmende eller bankende i rytmen, end at pausen hele tiden er der som modsætning og medformende princip. Og i Beethovens 4. klaverkoncert, hvor klaveret alene åbner for musikken, er det, som om tonerne prøvende og angstfuldt opstår ud af tavsheden, mørket før skabelsen.

Men så markante eksempler behøver man slet ikke at gå til. Pausen spiller en rolle overalt i denne musik, også uden nogen form for filosofiske gebærder. Den er der overalt som tonens og rytmens baggrund og modvægt. Den er et formprincip. Fordi afgrænsningen er det formgivende i den klassiske musik.

Helt anderledes tager det sig ud i vore dages »rytmiske musik«. Her er pausen fortrængt, kvalt af en i reglen ensformigt og uophørligt bankende rytme.

Den »rytmiske musik« har ikke brug for pausen, som er hele dens væsen imod. Den er en besværgelse af livsrytmen, brændende, bankende, druknende alt i lyd. Den vil slukke bevidstheden om andetheden, ophøret, døden.

Med overopskruet styrke vil den fylde hele rummet, besætte hver en nerve og forvandle kroppene til én bankende puls, orgiastisk, orgastisk. Pausen eksisterer kun som en kollaps efter musikken. Den postcoitale udslukthed.

Bag den »rytmiske musiks« totale besættelse ligger angsten for at møde sig selv, angsten for at møde andet end sig selv. Angsten for tavsheden, for pausen.

Det grænseløse sprog og den pauseløse musik er tvillingfænomener i dagens kultur.

For sproget er en bevidsthed om sprogets grænser altafgørende. Det kan nemlig ikke lade sig gøre at skrue sproget op og lade det køre i én uendelighed, uden at det slappes, bliver tomt og ligegyldigt. Kun i koncentration kan sproget besætte os, ikke i overforbrug.

Hvis Hitler havde »talt« i 5 timer – (d.v.s. skreget) normal taletid for kommunistiske ledere – ville de ophidsede masser være faldet i søvn, 2. verdenskrig var udeblevet og – o, lykke – som en sidegevinst ville Hitler selv have mistet stemmen! For good and ever.

Også det almindelige sprog i dagligdagen kollapser ved overopskruethed og overforbrug. Men det er med det som med en motor, der er gearet op i høje omdrejninger, men uden at den skal trække noget særligt. Motoren slides ned og soder til.

En bevidsthed om grænser er forudsætningen for at kunne overskride dem – og gøre det med virkning og mening.

Det gælder i al almindelighed. Det gælder for kunsten i dens søgen efter udtrykket. Og det gælder for sproget.

Et oplysende eksempel kan man finde hos Søren Kierkegaard i *Enten – Eller*, første del, æstetikerens papirer.

I afhandlingen »De umiddelbare erotiske Stadier *eller* Det Musikalsk-Erotiske« finder man de berømte overvejelser over Mozarts musik: *Figaros Bryllup, Tryllefløjten* og *Don Juan*, henh. den vågnende, den søgende og den inkarnerede sanselighed. Disse tre sanselighedens stadier bindes sammen af det musikalske udtryk. For sanselighedens medium er i følge æstetikeren/Kierkegaard musikken.

Det overordnede synspunkt i afhandlingen er netop mediet og dets bestemmelser. Især drejer det sig om at afgrænse musikken og sproget over for hinanden. Forestillingen om, at musikken er den højeste form for sprog, forkastes slet og ret. Sprogets overgrænse kan vel ikke ligge dér, hvor ordene hører op og interjektionerne begynder? Skulle det være sprogets højeste evne at sige »uh«, »uh«? Nej, sproget er det mest fuldkomne medium, mener æstetikeren/Kierkegaard, for det er åndens og tankens medium. I sin afgrænsning nedefter møder sproget musikken, som er sanselighedens medium, henvendende sig til øret ligesom sproget, men uden for refleksionen. Den er klang, den er rytme, den forløber inden for det sanseli-

ge. Den er det abstrakteste medium af alle (jvf. nodeskriften), men samtidig det konkreteste:

Musikken udtrykker nemlig bestandig det Umiddelbare i dets Umiddelbarhed, deraf kommer det ogsaa, at Musikken i Forhold til Sproget viser sig først og sidst, men deraf indsees ogsaa, at det er en Misforstaaelse at sige, at Musikken er et fuldkomnere Medium. I Sproget ligger Reflexionen, og derfor kan Sproget ikke udsige det Umiddelbare. Reflexionen dræber det Umiddelbare, og derfor er det umuligt i Sproget at udsige det Musikalske, men denne Sprogets tilsyneladende Fattigdom er netop dets Rigdom. Det Umiddelbare er nemlig det Ubestemmelige, og derfor kan Sproget ikke opfatte det; men det, at det er det Ubestemmelige, er ikke dets Fuldkommenhed men en Mangel ved det. Dette anerkjender man indirecte paa mange Maader. Saaledes, for blot at anføre et Exempel, siger man: jeg veed egentlig ikke at gjøre Rede for, hvorfor jeg gjør dette eller hiint saa eller saa, jeg gjør *det efter Gehøret. Man bruger her ofte om ting, der staae i intet Forhold til det Musikalske, et Ord, hentet fra Musikken, men betegner tillige herved det Dunkle, Uforklarede, Umiddelbare.*

Som så mange andre steder i den første del af forfatterskabet interesserer Kierkegaard sig her for forholdet mellem refleksionen og det umiddelbare; i vore dages sprogbrug kunne man i stedet sige: bevidstheden og det ubevidste. Her har han afgrænset dem over for hinanden ved at henføre dem til hver sit medium, sproget og musikken. Grundsynspunktet er, at bevidstheden som sin undergrund har det ubevidste, fascineres og henføres af det, men er ude af stand til at udtrykke det. Kunne bevidstheden udtrykke det ubevidste, ville det ubevidste jo ikke længere være ubevidst! Sagt med Kierkegaards terminologi: hvis refleksionen ville prøve at udsige det umiddelbare, ville den ophæve det, tilintetgøre det. Refleksionen kan kredse om det umiddelbare, men er for altid udelukket fra det.

Overført til medie-filosofien: sproget har sine grænser opefter og nedefter. Men alleregentligst begrænses sproget af sin egen mulighed, af refleksionen. En fuldkommenhed, for Kierkegaard at se, men tillige en udelukkelse og indespærring. Udenfor strømmer musikken, som sproget har løftet sig over, men gerne søger tilbage til, dog ude af stand til at trænge ned i den og tilegne sig den, udsige den.

Det interessante er nu, at Kierkegaard *ud fra* denne bevidsthed om sproget og om sprogets muligheder og grænser giver sig til at indkredse det, som han erkender, at sproget ikke kan udsige: det musikalske.

Tankegangen hos Kierkegaard er den, at musikken – defineret som et sanseligt medium – når sin kulmination i Mozarts opera *Don Juan*. Og hvorfor? Fordi skikkelsen Don Juan er selve sanselighedens inkarnation. Hans væsen kan ikke udtrykkes i sproget, som er refleksionens medium, han er ikke til for tanken, men er musikalsk. I et spring er han der som det nu, der kommer og forsvinder, han er ét med musikkens nærvær. Don Juan er ikke en forfører, der behøver at lokke pigerne til noget, de ikke selv vil. Han er ikke en bedrager, for en sådan har hjemme i refleksionens medium, sproget. Han er en naturkraft, og forfører ved sin naturkraft alene. Han kalder på noget i kvinden bare ved sit nærvær.

Her går grænsen for, hvad sproget – også Kierkegaards sprog – kan. Som tankens medium kan sproget ikke fremstille naturkraften, som er førsproglig. Sproget kan overveje og definere og må så overlade resten til musikken.

Alligevel: *med* denne bevidsthed om sprogets grænse lader Kierkegaard sit sprog kredse om denne ikke-sproglige Don Juan-skikkelse, nok for at analysere det, som sproget ikke kan rumme, men også for gennem sproget dæmonisk at »ængste det til at bryde frem«. Sproget ophører da at være analyseredskab og bliver til besværgelse.

Efter al tankens kredsen om det uudsigelige slår Kierkegaard ud med hånden og siger:

See der staaer han, see hvor hans Øie flammer, hans Læbe løfter sig i et Smil, saa sikker er han på sin Seier, betragt hans kongelige Blik, der fordrer hvad Keiserens er, see hvor let han træder ind i Dandsen, hvor stolt han rækker Haanden, hvor er den lykkelige, den bydes; – eller jeg vilde sige: see, der staar han i Skovens Skygge, han læner sig op til et Træ, han ledsager sig paa en Guitar, og see, hist forsvinder en ung Pige mellem Træerne, ængstet som et opskræmmet Vildt, men han haster ikke, han veed, hun søger ham; eller jeg vilde sige: der hviler han ved Søens Bred (..) jeg siger: hør Don Juan *(..) Hør hans Livs Begyndelse; som Lynet vikler sig ud af Tordenskyens Mørke, saaledes bryder han frem af Alvorens Dyb, hurtigere end Lynets Fart, ustadigere end denne og dog ligeså taktfast; hør hvor han styrter sig ned i Livets Mangfoldighed, hvor han bryder sig mod dens faste Dæmning, hør disse lette dandsende Violintoner, hør Glædens Vink, hør Lystens Jubel, hør Nydelsens festlige Salighed; hør hans vilde Flugt. Selv iler han forbi, stedse hurtigere, stedse ustandseligere, hør Lidenskabens tøilesløse Begjæring, hør Elskovens Susen, hør Fristelsens Hvisken, hør Forførelsens Hvirvel, hør Øieblikkets Stilhed – hør, hør, hør* Mozarts Don Juan.

Hvad er det, der sker her? Ikke at Kierkegaard standser sine refleksioner, fordi sproget nu engang ikke kan komme ud over refleksionen, og i stedet henviser til operaen selv med et »hør« og »se«. Nej, han standser refleksionen for, som han tidligere udtrykte det, »mere og mere (at) bespænde det Territorium, hvor Musikken har hjemme, ligesom ængste den til at bryde frem«.

Gennem sproget – og i bevidsthed om sprogets grænse – nærmer han sig det ikke-sproglige så tæt, som det overhovedet er muligt. Han standser refleksionerne, men nøjes ikke med at henvise til det, der ikke kan udsiges. Han giver sig til at beskrive: »See«, siger han, og så ruller han et sceneri op, ikke et, der er hentet fra operaen, for Mozarts opera dvæler ikke i

lyrisk-stemningsfulde scenerier, den er Don Juans aktion fra indbruddet hos Donna Anna til nedfarten til Helvede. Scenerierne skal ikke minde om operaen, de skal introducere så at sige den mytiske drøm om Don Juan, den i sig selv hvilende, dvælende naturkraft. Derfor er han hensat i et natursceneri, derfor er han skildret som den selvsikre danser, der fører an, drager med sig, bare ved sit væsen.

Men selv denne introducerende beskrivelse er ikke kun beskrivende. Den indeholder et element af musikalitet. Det ligger i de parallelle gentagelser: »see der staaer han – see hvor hans Øie – betragt hans (en variation) – see hvor let – see der staaer han – see hist forsvinder«. Og inden for denne ramme andre parallelismer: »hans Øie – hans Læbe/hvor let – hvor stolt/han træder – han rækker/han læner – han ledsager«.

Og der er andre musikalske elementer: vokalernes klanglige spillen op til hinanden (Øie – flammer – Læbe – løfter etc.) bogstavrim, d.v.s. de indledende konsonanters identiske klang (»Læbe – løfter – sikker – Seier – kongelige – Keiserens – Skovens – Skygge – læner – ledsager), rytmiseringen af prosaen som verselinier med overvejende tre og fire trykstærke stavelser. En rytme, der afsluttende først breder sig ud i et længere forløb (»see, hist forsvinder . . .«) for derefter i kortere og kortere afsnit at søge ned mod et slut- og hvilepunkt, bevægelsens ophør (»hun søger ham«).

Her er analysen erstattet af digtning, af et malende sprog, der henvender sig til sanserne. Ligesom musikken.

Men det tager rigtig fart i den sidste del af stykket, hvor Kierkegaard erstatter »see« med »hør«. For her er vi nået til selve operaen, til musikken, til Mozarts *Don Juan.* Også her er der billedmættede beskrivelser (lynet – tordenskyens mørke), men de forholder sig til noget helt konkret: det er en billedliggørelse af *ouverturen* til *Don Juan,* den om hvilken Kierkegaard har sagt, at den er hele operaen i koncentrat, at han kunne gå i teatret for at høre ouverturen og da gå igen, inden

tæppet gik op, for han havde fået det hele. Billederne her refererer direkte til ouverturens begyndelse, de tunge, manende akkorder, der lader en undertone hænge som en mindelse om dybet – og så pludselig de lette, lystige toner, der tager over. Fortabelsen og beruselsen.

Hele det stykke, hvor Kierkegaard med sit mangefold gentagne »hør« henviser til selve operaen, er ikke bare en forelsket hyldest til Mozarts musik. Det er et forsøg på at *gendigte ouverturen* i ord, i sprogets billeder og navnlig dets rytmer. De indledende sætninger har et roligt åndedrag, markeret, men gravitetisk (»som lynet . . .«). Derefter går det løs. Afstanden mellem de indledende »hør« bliver kortere og kortere, rytmen får fart og intensitet, så man helt glemmer, at det, Kierkegaard beder os om at høre, slet ikke er noget konkret, strengt taget, det er en lang række abstrakter (»Mangfoldighed . . Glæden . . Lysten . . Nydelsen . . Salighed . . Flugt . . Begjæring«), der hvirvles op og i hurtig associationsrække danner et mønser for forestillingen, et mønster af noget mangfoldigt, ubegribeligt og dog alligevel ængsteligt bekendt, i styrtende og euforisk flugt mellem himmel og helvede.

Sproget piskes op til en vild kehraus, hvor de eneste konkreter er »disse lette dandsende Violintoner« og »Øieblikkets Stilhed« – fra henvisningen til selve musikkens fremtræden til musikkens grænse: pausen, stilheden, det skæbnesvangre ophør, inden hvirvlen igen sætter i gang. Det er lykkedes Kierkegaard ikke kun at illudere ouverturens musikalske yderpunkter – fortabelsens dybe akkorder og livsberuselsens dansende toner – men også at bringe teksten til at suggerere sin egen og musikkens modsætning: stilheden, tankestregen, før det bryder løs igen. Hør stilheden, hedder det som paradoksal kulmination, og så er der kun ét tilbage, en rytmisk hvirvel op mod hele denne sproglige ekvilibrismes udgangspunkt og mål: »hør, hør, hør *Mozarts Don Juan*«.

Sproget nøjes ikke her med »at bespænde det Musikalskes Territorium«. Det er nået til det yderste af sin ydeevne, er –

mens det dog stadig er sprog og ikke kun lyde – gået over sin egen grænse og har pisket musikken op af tekstens abstrakter.

For at kunne sige det, der ikke kan siges, må Kierkegaaard forvandle sproget til billede, til rytme og klang, uden at det »udarter til Ordgyderi, der skal danne vederlag for *Mozarts* Tonerigdom«. Intensiteten og den nøje afstemning af virkemidlerne gør sproget til ikke en begejstret *omtale* af Mozart, men et musikalsk forløb, der i en åndeløs kulmination peger væk fra sig selv.

»Det mig bekjendte Rige, til hvis yderste Grænse jeg vil gaae for at opdage Musikken, er Sproget«, siger Kierkegaard. Det er netop denne yderste grænse, digtningen så ofte har stræbt efter at bevidstgøre sig – og overskride. Men ligesom hos Kierkegaard – en digter mod sin vilje, en kunstnerisk-skabende ordbruger, der helst forskansede sig bag sine begreber – er bevidstheden om, hvad der ikke kan lade sig gøre, om mediets, sprogets grænser, en nødvendighed for, at digtningen alligevel kan gøre det, eller i hvert fald give os illusionen af, at den gør det. Kunstneren er illusionskunstner, også og ikke mindst her i grænselandet for sprogets ydeevne.

Uden i øvrigt at gå nærmere ind på Kierkegaards bestemmelser af sprogets placering i forhold til det ikke-sproglige, kan man kort sige, at det ikke-sproglige omfatter både et førsprogligt og et over-sprogligt område. Et område, der befinder sig under det bevidste, og et område, der befinder sig over det bevidste. En grov parallel, for bevidsthed og sprog er ikke uden videre det samme. Så langt fra. Men lad den blive stående for anskuelighedens skyld.

Ikke-sproget er til som en anderledeshed, sproget hele tiden må forholde sig til. Ved at forsøge at trænge ind i det og gøre det til sprog eller ved at tie for at lade det ikke-sproglige tale.

Bønnen opfatter vi normalt som sprog, der rækker opad mod noget, der er over sproget. Men Antoine de Saint Exupéry talte i *Citadellet* om bønnen som tavsheden. Og både Kierkegaard og mystikerne har talt om, at mennesket skal tie, for

at Gud kan komme til at tale. Det er den egentlige bøn, at mennesket gør sig stille og lytter. Den kender man ikke meget til i den protestantiske kirke, hvor der tales og synges og spilles i én uendelighed. Men den katolske kirke er en altid tilgængelig stilhed, der kun af og til afbrydes af messen. Og vore dages østligt inspirerede meditation er jo netop et forsøg på at give det larmende, teknologiske samfund stilheden tilbage. Stilheden som det, hvorfra det hele strømmer.

Nogle former for digtning har en lignende funktion. Goethes »Über allen Gipfeln/ist Ruh« er et lysende eksempel på et sprogligt forløb, hvor bevægelsen umærkeligt kommer i gang for lige så umærkeligt at søge hen mod det absolutte hvilepunkt:

Über allen Gipfeln
Ist Ruh,
In allen Wipfeln
Spürest du
Kaum einen Hauch,
Die Vögelein schweigen im Walde.
Warte nur balde
Ruhest du auch.

Hvilen er udgangspunktet og slutpunktet for bevægelsen, naturens ro, som begynder at vibrere af jeg'ets uro, en uro, der snart bringes til ophør, dødens nærvær for det utålmodige hjerte. Hvilepunktet til sidst er der ikke kun semantisk, men også konkret-sanseligt. Efter den lange, rolige rytme i 3. sidste linie med uafsluttet udgang fulgt op af det bløde fald i næstsidste linie kommer sidste linies korte forløb hen mod en trykstærk lukning af linien og strofen. Der er slutpunktet, der rimmæssigt griber tilbage hinsides bevægelsen til naturens ro (auch – Hauch). Det er et digt, som begynder i stilheden og munder ud i stilheden. Og alligevel rummer det det utålmodige hjertes uro og smerte.

»På Grænsen til den rene Tavshed bliver al Digtning til«, siger Paul la Cour i *Fragmenter af en Dagbog*. Det er for meget sagt, men der er en digtning, om hvilken det gælder, og det er den symbolistiske (uanset tidspunkt) og med den også et stykke af romantikken, som Goethes digt er en optakt til. Det er en digtning, der forholder sig til det, der ligger uden for sproget, og gør det gennem de midler, som sproget stiller til rådighed: rytme, klang, billede. Musikalitet og anskuelsesform. Her, hvor sproget er ved sin grænse, finder det nye midler for at række ud over sig selv, bespænde det uudsagtes og det uudsigeliges territorium.

Digtning er så mange forskellige ting og kan derfor ikke bringes på en enkelt form, heller ikke på Paul la Cours. Men til mange tider og i mange forskellige kulturer har der været digtning, der har set det som sin opgave at afprøve sprogets grænser, enten ved at storme mod dem med alle til rådighed stående midler eller ved at nærme sig stilhedens nulpunkt, tavsheden, ophøret som det sted, hvor vi begynder at høre.

En sådan litteratur er ikke blot et tilflugtssted for den betrængte tanke, et refugium midt i den daglige altoverskyllende sprogstrøm. Den går på opdagelse på det daglige sprogs vegne, den lærer sprogbrugeren at lytte, hvad der er begyndelsen til et produktivt i stedet for et reproduktivt forhold til sproget.

Ved at kende til grænserne bliver sproget til udtryk i stedet for at henfalde til (efter-)snak. Sproget får indre spænding i stedet for at flade ud.

At træde ind i litteraturens verden er at træde ind i et laboratorium for sproget. Under særlige betingelser afprøves her sprogets rækkevidde og muligheder. Og gennem disse eksperimenter lærer vi at se, høre og forstå på nye måder.

Når der skal undervises i litteratur, så er det ikke tilstrækkeligt at fodre eleverne af med fortolkninger, meninger om kønskvotering, socialhistorie og ideologisk billedanalyse. Litteraturen er et sprogligt og i bredere forstand udtryksmæssigt værksted, og derfor bør litteraturpædagogikken ikke mindst være

en styret opdagelsesfærd i litteraturens udsigelsesformer og først *derigennem* i den bevidsthed, som sproget lægger krop til, eller den historiske binding, der er forudsætningen for dette eller hint.

Giv sproget tilbage til litteraturlæsningen! Eller sagt på en anden måde: Gør igen æstetikken til litteraturens kongevej. Det bør være fremtiden for danskfaget, der gennem adskillige år mere og mere er forsumpet i dilettantiske sprællemandsøvelser i besserwisserei.

I 1700-tallet, den periode, der grundlagde pædagogikken som disciplin, erkendte de fremsynede pædagoger, at »sproglig opdragelse« var en nødvendighed. Danske skoler på alle niveauer – og universiteterne med – forsømmer hele dette vældige felt af arbejdsmuligheder. Også i arbejdet med litteraturen. »Sproglig opdragelse« eller sproglig udviklingspædagogik bør gå hånd i hånd med en æstetisk tilgang til litteraturen.

Ved at lære at lytte til sproget, se og opleve udsigelsen, bearbejder vi erfaringer og handling. Det er først her igennem, en litteraturpædagogik i dybden kan medvirke til at udvikle selv- og omverdensbevidsthed. Som det er, nøjes den med at bearbejde letudskiftelige overfladefænomener fra meningernes færdigvaresortiment.

Uden en sproglig udviklingspædagogik, også på litteraturlæsningens område, falder vi hen i det grænseløse. Formløshedens tyranni er indgangen til kulturløshed.

I dagens sproglige supermarked gælder kun én lov: hvem råber højest! H.C. Andersens syndflod er for længst over os. Men det er ikke for sent at spejde efter et nyt land.

JOHAN DE MYLIUS
F. 1944. Dr. phil. Centerleder på H.C. Andersen-centret, Odense Universitet. Har bl.a. udgivet »Sigurd Hoel« (1972), »Myte og roman« (disp., 1981), »Litteraturbilleder« (1988). Hovedredaktør af NORDICA 1984 f.f. Litteraturanmelder ved Berlingske Tidende.

Sprog og glæde

Af Kjeld Holm

Fra min barndom i Sønderjylland i årene efter 2. verdenskrig husker jeg min fars glæde. Han havde ikke altid grund til at være glad og var det vist også sjældent. Som mejeribestyrer på et lille andelsmejeri måtte han kæmpe imod de rationaliseringsbestræbelser og dragen mod stordrift, som just i de år for alvor begyndte at gøre sig gældende.

Men der var en glæde i ham – på trods. Den kom bare så sjældent frem, fik så sjældent lov til at se dagens lys. Vi andre så mest tungsindet og bekymringerne. Men så kom søndagsturen. Om eftermiddagen, for om formiddagen måtte der arbejdes. Turen ud over Haderslev Næs. Eller til Rødding – »det ideelle hjørne«, som han altid kaldte egnen dér. Eller langs med Flensborg fjord. Med udsigt til Mürwik i Flensborg, nazisternes sidste bastion i majdagene 1945. Forbi Okseøerne, Rinkenæs, til Dybbøl. Dette underlige nederlagets sted, som man så uden at blive deprimeret. Min bedstefar havde været med dér i 1864. Han var 60 år, da min far blev født, og min far var 42 år, da jeg kom til verden. Derfor kunne jeg – næsten personligt – være til stede i historien. Og hvad jeg ikke var, det var min far. *Derfor* var han *glad* på disse søndagsture. Eller på de steder fik han foræret et sprog og et bundt af følelser. Han huskede så godt 1920, stormen den 10. februar – han var da 17 år. Det selvfølgelige, at man var dansk, var ikke længere en kamp, men en gave. Følelserne blev forløst, fik et sprog.

Frem af vinter vælder vår.
Helet er vort gamle sår,
bødet Danmarks flænge.

Sorgomsuste Kongeå,
atter skal din vove gå,
glad igennem enge.

– som der stod ved indkørslen til Rødding Højskole. Min far kunne det udenad. Som alle de andre sange om Sønderjylland og Danmark, om den store glæde. Man kan finde sin glæde i et sprog. Der er et sprog, som ikke bare *bærer* vore følelser, men *skaber* dem. Glæden *bliver til* i sproget. Det gik op for mig dengang, når jeg så sproget i form af sange og ord. Måske var *det* hemmeligheden bag sønderjydernes utrættelige kamp gennem 56 år – den kamp og den sejrsbevidsthed, der til tider kunne forekomme så latterlig og håbløs. De havde et sprog. De var båret oppe af et sprog, der *selv* skabte modet og glæden. Det sprog kunne være ilde set; det kunne være undertrykt, men netop derved fik de sans for sprogets værdi og mening. Det blev vigtigt at værne om det sprog, hvilket var det samme som at værne om sig selv.

Eller man kan også sige det på den måde, at en følelse kan være *arvet* – en glæde kan være arvet – i og med sproget. Det er slet ikke sådan, at først kommer følelserne, så kommer sproget. Det er omvendt – *først* sprog, *så* følelserne. Først glædens tungemål, så glæden i sindet.

Men dette skænkede sprog og denne skænkede følelse af glæde blev aldrig helt min ejendom. Jeg var født for sent. Der skete så meget andet de år, og jeg så kun hulheden og den tomme patos. Eller også var sproget holdt op med at virke. Eller det var slidt ned. På en eller anden måde passede sprogets virkelighed ikke længere sammen med den erfarede virkelighed. Sproget talte stadig om modet og sejren og glæden, om danskheden, om det selvfølgelige som en gave. Men foran den virkelighed voksede en anden op, og dér talte man om nødvendigheden af et forenet Europa, om store enheder. Og følgelig begyndte man at foragte det provinsielle sprog, den lokale sandhed og glæde.

Jeg husker, at det smertede min far. Måske blev han mere tavs om det fælles. Det var, som om han blev mere alene med det sprog og den glæde, der var hans. Eller han indordnede sig. Da han blev pensionist var han epikuræisk nok til at holde sig til de nærværende glæder, børnebørn og den slags. Tilbage sad en lille rest af en arvet glæde, men den forekom bare at være nostalgisk og udlevet.

Der skulle gå en del år, før det gik op for mig, at den arvede glæde måske var værd at holde på. Da var det bare blevet svært med det gamle sprog. Glæden som et folkeligt fænomen var forsvundet. Tilbage var den private stemning, hvor glæden var afløst af det at være i godt humør.

Men det rejste et spørgsmål, der kom en anfægtelse. Et eller andet sted måtte det være muligt at være bekymret og dog være glad. Den indsigt som den nationale vækkelse havde afødt måtte vel dog være opbevaret et eller andet sted. Og her kom så den anden side ind – det religiøse. Det nationale stod ikke alene, det var vævet ind i en religiøsitet, og det kunne være svært at skelne, og det kunne være svært at holde ud, dette sammenrod. Men set positivt var det vel to sider af samme sag. Kristendommen handler vel om det samme, om den arvede glæde. Den drejer sig ikke om at forklare, om Gud i himlen og alts sammenhæng og kærligheden og alt det dér. Det kommer i hvert fald først i anden omgang. Først og fremmest taler den om at være glad – på trods. Eller den er et glædens sprog og skaber en glæde midt i al det glædesløse. Eller den handler om sprogets følelser, ikke om min tilfældige og private stemning.

Der kom en dag, hvor min far blev gammel og kræftsyg, hvor han intet kunne og måtte have hjælp til alt. Da blev han så underlig tavs og stille. Det var, som om der ikke længere var et sprog for ham. Følelserne vandrede deres egne tavse veje, søgte et sprog, men fandt kun dagligdagens sprog, og i det er der hverken plads til den store glæde, eller til sorgen, smerten, afskeden med livet, altings opbrud. »Resten er tavshed«,

siger Shakespeare. Og man må tilføje, at i den »rest« gemmes åbenbart vort livs vigtigste punkter.

Når sproget er borte, er følelserne det også. Så er der kun tomheden og ensomheden tilbage. Og det bliver ikke mindre tungt, når man engang har kendt til det fælles, til den glæde, man netop kunne dele med andre, fordi glæden bestod i et fælles, arvet sprog. Jeg ved ikke, om det i den ensomhedens situation så er muligt at henfly til et andet sprog, der også er i stand til at skabe følelser, hinsides de private stemninger. Et sprog, der er i stand til at bære i livets yderpositioner. Med andre ord, det religiøse sprog, der i vor sammenhæng naturligvis *må* være kristendommens sprog. »Storordene« kalder den svenske forfatter, Torgny Lindgren, det sprog. Thi det rummer det store, eller det skaber den store sorg og den store glæde. Eller det rummer måske - stadigvæk hinsides den personlige stemning – en trøst; og

Hvor er dog det øre,
som ikke vil høre
den evige trøst!

Storordene er der altså, om ikke andet så som en spørgen og en anfægtelse.

KJELD HOLM
F. 1945. Sognepræst. Har udgivet »Religion og menneskelighed«, »Sorgens sprog« og »Tro og livsmod«.

Den vanskelige samtale

Af Elisabeth Siemen

»Ordet skaber hvad det nævner« sagde Grundtvig, og hentydede hermed til skabelsesberetningerne som vi kender dem fra Genesis kap. 1 og 2.

Selv om vi mennesker ikke på samme måde som Vorherre ejer skaberkraften, så havde Grundtvig dog ret i at der i ordet ligger en sælsom kraft, som bevirker at også vi kan skabe med ord. Ikke forunderlige dyr og planter, men derimod følelser og stemninger; med vore ord er vi istand til at skabe kærlighed, tryghed og tillid – men desværre også det modsatte.

En væsentlig del af en præsts arbejde består i at være til rådighed for mennesker der ønsker en samtale. Det kan være en samtale af almen karakter, hvor et mennesket søger råd og vejledning i spørgsmål der vedrører hans liv som menneske og som medlem af menigheden.

Men også i forbindelse med de kirkelige handlinger – dåb, bryllup og begravelse – kan der være behov for en samtale ikke blot om handlingens forløb, men også om dens indhold og betydning. Under alle omstændigheder er det præstens opgave at være til rådighed for mennesker der anmoder om en samtale, at lytte, trøste og efter evne at rådgive.

Denne del af præstens arbejde kaldes sjælesorg.

Beskæftiger man sig med sjælesorg, altså med *samtalen*, er det vigtigt at gøre sig klart, at både ordvalg og følelser, d.v.s. den uhildede holdning man må have som sjælesørger, er af afgørende betydning for om samtalen bliver gunstig. Som samtalepartner må man aldrig møde en person med egne fordomme. Det kan ikke nytte at man viser hverken forargelse eller bestyrtelse. Sådanne følelser vil med det samme blokere samtalen, og alt vil straks være tabt.

Det er sjælesørgerens fornemste opgave at lytte, at forstå og

fremme det andet menneskes sprog og forestillingsverden, for derigennem – via samtalen – at skabe åbenhed over for al menneskelig livsproblematik.

Sjælesorgen skal *lytte* sig frem til hvad det enkelte menneske har brug for, hvad der giver den fornødne hjælp.

Under en diskussion jeg havde fornylig, om en af de vanskeligste samtaler man har som præst med de pårørende til et menneske der skal dø, fortalte en nær ven og kollega mig følgende: Han var blevet kaldt til hospitalet hvor alle, også den døende vidste, at det kun var et spørgsmål om meget kort tid.

På vej til hospitalet gjorde han sig mange overvejelser over hvad man siger til et døende menneske; hvordan man kan bringe trøst til et menneske der *ved* at det skal dø, og som måske kun ønsker at leve?

Først sang de en salme og bad Fadervor, så begyndte de at tale om det vigtigste for den døende – nemlig det at skulle dø.

Selv opfattede hun døden som en overgang, som en rejse hun skulle på, og efter den ville hun ved vejs ende blive mødt af Kristus.

Da samtalen var afsluttet, og præsten skulle gå meldte problemet sig først for alvor, for hvordan tager man afsked, hvordan siger man det endegyldige farvel? Han gjorde det for mig at se eneste rigtige: Tog kvindens hånd og sagde blot: »God rejse«.

Han havde virkelig formået at *lytte* til kvinden, forstå hendes tale om døden som den sidste rejse, og med sine enkle afskedsord havde han givet hende al den hjælp og trøst der er mulig i denne svære situation.

En anden grund til at denne samtale lykkedes var måske, at kvinden og præsten kendte hinanden. Det var ikke første gang de talte sammen, og hvad der er nok så vigtigt, de talte ud fra den samme livsanskuelse – nemlig ud fra den kristne opstandelsestro. De havde noget at være fælles om, selv om deres situation var forskellig.

Som præst vil man meget ofte – især i forbindelse med et

dødsfald – være i den situation at skulle hjælpe og vejlede mennesker man ikke kender, og som ikke er fortrolige med kirken eller dens sprog. Det er måske første gang de taler personligt med en præst, og ofte vil man blive mødt med den lidt undskyldende bemærkning: »Ja, vi kommer jo ikke ret tit i kirken«. Der er noget ved præsterollen, der kalder på folks trang til at undskylde. Jeg ved ikke rigtig hvad det skyldes, men mange synes åbenbart det er lidt pinligt at skulle gøre brug af præsten, som de ikke plejer at tale med.

Denne forståelige generthed kan man imødekomme ved at tale med disse mennesker i deres eget hjem.

Det er meget vigtigt at man giver sig god tid til den slags samtaler, hvorfor det frarådes at henlægge dem til træffetiden, hvor man kan blive afbrudt af en telefon der ringer, eller distraheret af andre mennesker der måske sidder og venter. Tager man derimod ud til folk, føler de sig straks mere trygge. De er i deres vante omgivelser, det giver en vis form for sikkerhed omend situationen ofte er kaotisk.

Sker der afbrydelser i samtalen som f.eks. folk der kommer forbi, eller telefonen der ringer, føler de pårørende ikke at de måske er kommet til ulejlighed, som de ellers ville have gjort, hvis samtalen fandt sted hos præsten.

Det er som nævnt vigtigt, at man giver sig god tid til disse samtaler. De færreste kan omgående begynde, i samme øjeblik præsten er kommet inden for døren, at tale om deres angst og sorg.

Der skal være tid til de indledende bemærkninger. Venter man, skal det nok komme frem altsammen.

Angst, frustration og sorg – eller måske skyldfølelse ved en eventuel lettelse over, at døden gjorde en ende på et langt og pinefuldt sygeleje.

Selv om man som præst naturligvis altid »står udenfor« – det er jo ikke præstens kone eller mand der er død, er det vigtigt at man taler ud fra de samme erfaringer. Frygten for at miste den vi elsker, oplevelsen af døden som tab af kærlighed, og

som den definitive afslutning på alle muligheder, er en fællesmenneskelig erfaring. Her føler alle ens. På den måde kan der komme en meningsfyldt samtale i stand, også selv om præst og pårørende ikke på forhånd kendte hinanden.

Endelig plejer jeg også at tale om, hvorfor vi har ritualer, og hvad vi bruger dem til. Hvergang vi i livet bliver sat i situationer der gør os ordløse, det sker ofte i forbindelse med et dødsfald, så kan ritualet hjælpe os, med det kan vi formulere »det uudsigelige«. De kaotiske følelser et dødsfald sætter i gang har vi ofte svært ved at udtrykke, at forholde os til og dele med andre. Vi oplever hvordan vi bliver lukket inde i sorgen og angsten, hvordan vi bliver ude af stand til at modtage eller give støtte. Netop i denne situation er ritualet af uvurderlig hjælp for os. Det benytter sig af et religiøst sprog der, i lighed med det kunstneriske billedsprog, har evnen til at kunne udtrykke det mangetydige, gådefulde og ubetingede ved tilværelsen. Når vort sprog svigter og vi bliver ordløse, kan ritualets religiøse sprog bære os igennem, og således være med til at åbne for sorgens følelser.

Når jeg i min konfirmandundervisning skal redegøre for gudstjenestens indhold, forklarer jeg at den er en samtale mellem Gud og os. Gud taler til os gennem de bibelske tekster, vi taler gennem bønner, salmer og musik.

På en måde fungerer begravelsen også som en slags samtale. Ved at deltage i begravelsen, høre ritualets ord og synge med på salmerne, får vi mulighed for at forholde os til vor sorg, erkende vort tab og, hvad der måske er mest betydningsfuldt, at være fælles om disse følelser.

På den måde bliver begravelsesritualet en katalysator for sorgfunktionen. Som præst vil man ofte opleve, at i det øjeblik man foretager jordpåkastelsen, græder selv de mennesker der var mest indelukkede i sorgen.

Ritualets ord kan således bringe forløsning, fordi det evner at sætte ord på sorg og savn, og skabe sammenhold midt i al splittelsen.

Man kan nu rejse spørgsmålet om det kun er med det religiøse, kunstneriske sprog vi er i stand til at udtrykke, tolke og videregive vore dybeste livserfaringer. Er vort dagligsprog efterhånden så præget af det moderne computer-samfund, at det helt har mistet evnen til at kunne skabe overblik og bringe forløsning? Nej, ikke fuldstændig.

Alligevel må vi gøre os klart, at vort dagligsprog i langt højere grad end tidligere er blevet mere teknisk, rationelt og upersonligt.

Et sådant sprog er velegnet til økonomiske beregninger og tekniske beskrivelser, men egner sig ikke til at skabe menneskelige relationer.

Sprogets fornemste opgave er at skabe mulighed for, at vi bliver i stand til at kunne dele følelser og erfaringer. Dette sker altid i samtalen. Men skal der være tale om en virkelig samtale og ikke blot udveksling af informationer kræver det:

Åbenhed, fantasi og indlevelsesevne.

At vi er i stand til at lytte.

At vi giver os god tid.

At vi søger at finde det fællesmenneskelige erfaringsgrundlag, udfra hvilket vi kan tale.

At vi i langt højere grad benytter de billeder og symboler vi kender fra det religiøse, kunstneriske sprog.

Hvis vi i det daglige gjorde os flere overvejelser over, hvilket sprog vi benytter og hvordan, tror jeg vi vil opleve, at ordet stadig har kraft til at kunne skabe hvad det nævner. Til at kunne bringe forløsning. Det *kan* det, hvis vi bruger det rigtigt. Lad mig give et eksempel.

For et par år siden stod jeg pludselig i den situation, at det ægteskab som jeg troede var lykkeligt havde lidt det endelige skibbrud.

Udover at det hele kom som et chok for mig, forværredes min situation ved at jeg, få måneder forinden, var flyttet til en anden del af landet af hensyn til min mands arbejde. Hele min familie, alle mine venner sad langt væk, jeg var alene, havde

ingen at tale med, og var ude af stand til at rejse derhen hvor hjælpen var at finde. Bedst husker jeg fornemmelsen af at være spærret inde i et mareridt, der tilsyneladende ingen afslutning havde. Og måske værst af alt, jeg havde mistet både ord og følelser. Jeg kunne ikke tale, ikke græde – det var, som at være frosset til is.

Til alt held kom en af mine nærmeste venner forbi, hun havde ad omveje hørt om problemerne og opsøgte mig straks.

Jeg forsøgte først at afvise hende, orkede ikke at tale om det, kunne ikke – men heldigvis lod hun sig ikke affærdige med halve undskyldninger om hovedpine. I det øjeblik hun trådte ind i stuen, for hun mig om halsen og sagde: »Du er min søster«. Jeg skal her indskyde, at vi tit bliver taget for at være søstre. I samme øjeblik hun sagde disse ord, brød jeg helt sammen, og vi talte resten af natten.

Med fire små ord formåede hun at bringe mig ud af en næsten psykotisk tilstand. Med de ord viste hun mig, at jeg stadig »hørte til«. At jeg stadig var med i et fællesskab.

At jeg var elsket og betød noget for hende – og dermed også for andre.

At jeg stadig havde et liv, og nogen at dele det med.

Jo, ordet kan både skabe og forløse.

ELISABETH SIEMEN
F. 1956. Sognepræst i Virum. Har i flere år været knyttet til Sct.Nicolai-Tjenesten i København.

Instrumentet er et ekstra sprog

Af Hanne Winsløv

For en del år siden kunne det hænde, at danske symfoniorkestre fik besøg af en maestro fra Italien. Hvorfra han kom, er slet ikke vigtigt, ejheller hvilket sprog han talte, når han skulle klare dagen og vejen, for når han satte sig ved dirigentpulten og stillede stokkene fra sig – sygdom havde gjort hans gang meget besværet – så blev hans sprog hjertets sprog. Nej, det er ingen floskel, Carlo Zecchi dirigerede helt bogstaveligt ved at markere pulsslaget på hjertets plads. I disse slag var der ingen krav, kun elskelighed og forståelse og væren i musikken. Vi måtte besvare dem med samme glæde, og vi fryder os stadig over den gamle mands uspolerethed, når vi tænker tilbage. En koncert med Zecchi føltes som en leg. Det er ikke sikkert, at den oplevelse kommer igen, så vi passer godt på den.

Vi musikere har lært at spille et instrument – de heldigste er begyndt som små – og fik dermed et ekstra sprog foræret, som vi kan bruge hele livet. Det sprog kan en hel masse, som vort udmærkede modersmål måske også kan, men som vi i hvert fald ikke bruger det til. Lær et menneske at spille, at tale i toner, og du har givet det et redskab i hænde, hvormed det har mulighed for at udtrykke følelser uden at skamme sig, tale sandhed og være ærlig uden at frygte latterliggørelse, føle frihed uden at det er på andres bekostning. Utopi? Ja, netop. Det redskab er sandelig ikke legetøj.

Nogle drages til at gøre musikken til deres levevej og livsindhold, og det er ingen leg, men en kamp, uanset hvor stærkt vi ønsker, at det skulle være en leg.

Som barn læste jeg altid eventyr. Samlingerne af Grimm og H.C. Andersen var helt lasede, da jeg gik over til andre genrer, men heldigvis hænger de sammen endnu, der bliver nok brug for dem igen –

I eventyrenes verden er der megen trøst at hente for et barn, psykologerne taler vist om identifikationsmodeller, og med dem som ballast gennem livet virker det ikke så meningsløst, hvis man skal gruelig meget ondt igennem.

Tolkien lærte jeg først at kende som voksen. Det ligger snublende nær at sammenligne Hobbitten, der drager ud efter ringen, med musikeren på koncertpodiet:

Først mobiliseres kamphormonet adrenalin (og det er ikke eventyr og digt, men videnskabeligt bevist) for nu skal prøver bestås og alskens farer overvindes på vej mod målet: Den ideelle opførelse af komponistens værk.

De tekniske besværligheder vejer ofte godt til i oppakningen, og har man nu husket det hele? Straks fra rejsens begyndelse mødes man af kravene i skikkelse af det mangehovede uhyre: Følg dirigenten – lyt til de andre – spil hvad der står i noderne – også det der kun er underforstået – plus det, vi aftalte igår, men som der ikke var plads til at skrive ind –. I sidste uge var nodematerialet forresten lejet ud til et orkester i England, se endelig ikke på de fingersætninger, som de skrev ind! Korriger intonationen, ret ind, selvom du tror, du har ret. Her kan ingen påberåbe sig at have ret. Hver dag må kampen genoptages, dragens hoveder er vokset ud i nattens løb. Det fordrer ydmyghed at fortsætte. Man kalder det også disciplin.

Med den ydmyghed over for en hvilkensomhelst opgave, som er min belønning for snart 25 års tro tjeneste, har jeg været nødt til at begynde fra bunden for at løse den øjeblikkelige opgave, at beskrive feltet mellem bevidsthed og form. Det er jo det, jeg gør hver dag med mit instrument, violinen, men det er en helt ukendt udfordring at prøve at oversætte begrebet til dansk.

I det sprog jeg bruger lige nu, bliver tanker til ord, som du kan høre, når vi taler sammen. Men det er absurd at bruge ord om musik, bevidstheden opfatter ikke musik i ord. Den ser. Så mange mennesker siger beklagende: Jeg forstår mig desværre

ikke på musik. Blot ved at udtale ordene har de gjort tanken til et skel mellem sig og musikken.

Hvis jeg er helt stille og lytter koncentreret indad, ser jeg et landskab. Landskabet er min bevidsthed, og det er her kampene med drager – og måske også et par vindmøller – udkæmpes. Der foregår utroligt meget på én gang. Opfyldelsen af de basale krav har jeg allerede beskrevet, fordi det er vigtigt at forklare, at det ikke bare er så enkelt, at når man har lært at spille, så kan man. Punktum. Jeg kan lide billedet af et landskab, fordi det giver fornemmelse af rum uden afgrænsninger – især ikke opefter. På et af mange planer i landskabet foregår den disciplinerede stræben efter at blive en del af helheden.

Men på et andet plan, på samme tid, prøver individet selv at komme til orde. Enhver har en opfattelse at meddele, en trang til at være på en bjergtop i landskabet og råbe: Hør på mig. Det er et stærkt ønske, ja snarere en drift, så tilfredsstillende at få opfyldt og så svært at administrere. Det, der fordres, er den fuldkomne balance mellem jeg/vi, individ/samfund, egoisme/altruisme, og den balancegang fortsætter som en livslang læreproces. Man udforsker landskabet og lærer om sig selv.

Tilbage til dette »at se«.

Da jeg var lille, lod min far mig se i sit mikroskop. Han havde lagt en vanddråbe fra åen på objektglasset. Se nu godt efter, sagde han, mens jeg stirrede ned i den mælkede tåge, hvor der absolut ikke var noget at se. Han skruede på en af de sorte skruer, nogle former tonede frem – og nu . . . gled de sammen, og der var de. Tøffeldyrene og alle de andre, sprællevende. Han skruede lidt igen, og af ét tøffeldyr blev der to, som næsten dækkede hinanden, og derefter – kun tåge igen.

Når musikeren sidder med noderne foran sig, har hun en opfattelse af det værk, som skal spilles. Et billede, der består dels af det konkrete nodebillede med den historie og de følelser, som komponisten har nedlagt i det, dels af hendes egen reaktion på de følelser og hendes egen fortolkning af historien, som skal fortælles videre.

Er værket nu en strygekvartet, skal det spilles af fire mennesker med fire opfattelser. De fire tekster/stemmer er dele af en helhed, men de tilsvarende udlægninger af teksten måske helt forskellige, og det går jo slet ikke. Selvom de fire personligheder taler samme sprog, bliver det, de fortæller, komplet uforståeligt for tilhøreren, hvis de uafladeligt modsiger hinanden.

Derfor øver og prøver de, til det musikalske stof er renset for alt det, der kan forstyrre og forplumre udsagnet, og jo nærmere de fire kan komme til at blive én tanke, jo tydeligere kan de udtrykke den.

Så kan alle billederne smelte sammen, musikken vil leve, og de, der lytter, vil forstå.

Lad mig til slut kort vende tilbage til symfoniorkestret, ikke bare for at komme på hjemmebane igen, men fordi det er en så utrolig udfordring at betragte det som en lille samfundsmodel!

En gruppe mennesker har svært ved at blive enige om nogetsomhelst. Det går måske ved hjælp af talesproget at tage en demokratisk beslutning, men enhver kan forestille sig kaos, når 100 musikere skal høres og afstemning foretages om hvert afsnit og mindste detalje af den symfoni, der skal instuderes.

Derfor har man en dirigent.

En dirigent er en musiker, ligesom dem han dirigerer, også han med en musikalsk ide, som han ønsker at bibringe orkestret og dermed tilhørerne. Hans pind kan ikke sige noget, talesproget dur kun til enkle, konkrete anvisninger, så han er henvist til kropssproget.

Det lyder ikke af meget, men hans magt er vældig, hvis hans musikalske vilje er så stærk, at den kan overføres til hver musiker, så de føler den som deres egen.

Det er vel at mærke ikke tyranni eller demagogi, der udøves. I den lille samfundsmodel har folket frivilligt forladt demokratiet og givet magten til et respekteret medlem, fordi det er det eneste fornuftige.

Utopi igen. Sådan er virkeligheden jo slet ikke.

Vi rejser i utopiens grænseland – at spille de vidunderligste værker af de største komponister kunne være at samle visdom, lære at leve dette liv, vi er blevet sat til at leve, men vi er aldrig på samme udviklingstrin samtidig, og der er forskel på at udtrykke sig i liv og i kunst.

Men der er prøve igen i morgen.

HANNE WINSLØV

F. 1940. Violonist. Medlem af Odense Symfoniorkester siden 1966. Medlem af Statens Musikråd siden 1987.



Kroppen og sproget

Af Peter A.G. Nielsen

Det startede med kroppen. Alle disse dirrende fornemmelser der slet ikke fandtes ord for. Sproget var forholdet mellem, hvad man sagde, og så den måde man sagde det på. Hovedet og kroppen. Forbundet indimellem som af klukken når man griner eller i gråd som en opløst harmonika.

Nu var vi ved at blive voksne. Det fysiske landskab i voldsom forvandling med tang op ad benene, krat omkring glasål der voksede og voksede, bryster der ømmede sig, stemmen i fistel og dyb som en brønd i et ansigt med ar og fupser der ikke lod sig kontrollere. Og vi skulle lige til at kysse – og finjustere både tomgang og gearing. Eller høvle lidt på denne klods af en krop. Pudse og kæle for detaljer.

Der fandtes ikke noget sprog, som bare nogenlunde dækkende kunne udtrykke alle disse følelser og fornemmelser.

En svamp kaldet »præstepik« hed ikke engang Penis Eet-eller andet, men noget helt tredie. Og dans var forbudt. Mølle og dam eller bob, javel, men hverken billard eller dans der i klubben under KFUM og K's himmelvendte pegefingre. Så var der danseskolen. Laksko og tyl og snorlige rækker. Det var jo slet ikke sådan kroppen kontaktede os.

Jeg blev smidt ud fra missionshuset for noget så uskyldigt som i »En kort – en lang – en trekant – en stang« at synge: »En trekantet stang«. Så svært var det at slippe for det frække.

Nå, men vi var altså i puberteten ovre i Skjern i begyndelsen af 60'erne og pludselig kommer rockmusikken så snigende. Vi vejrede ved radioen, lyttede og oplevede måske for første gang denne genkendelsens fryd, som hører til venskaber i kunstens verden. Rent verbalt handlede de bedste sange jo helt enkelt om os selv. Om drenge og piger og Olgas isbar.

Musikken var alt det uudtalte imellem linierne. Forbindelsen til kroppen. Det var først og fremmest energien og hele denne lyd af kaos kun lige netop så meget i orden at det stadig lød kaotisk og smukt som en 13-årig.

Den gik lige ind. Og det, der var derinde, ville ud. Blå mandag startede vi vores eget orkester.

Hvor har jeg ofte siden prist mig lykkelig for denne min indfaldsvinkel til sproget. Sproget som musik. Kroppen. Stemmebåndets bredde og lungernes kraft. Det dybe sug, fra hjerte til hjerte, fra klukkende kurren til kvidrende hvislen . . .

Det gør ondt i sproget for tiden. Bare læs avisen. Som krop betragtet er hun glat og uvirkelig, statisk holdt fast i en fladpandet forestilling om den ideelle forbruger.

TV og tågesnak. Eksperter, begreber som ingen forstår. Lidenskabsløs monolog. Og speakeren siger undskyld, når han rømmer sig.

Når kroppen forsvinder, forsvinder nuancerne. Sproget dør ud som dialekter. Når folket berøves naturen, dør den i blind og vanvittig stræben efter den perfekte kedsommelighed.

At synge er at tilbageerobre. Kroppen og naturen. Nuancerne, rynkerne, sår der kan heles, lydene, duftene, sproget og dit eget indre. En guldspurv på Vorherres pladeselskab.

PETER A.G. NIELSEN

F. 1952. Sanger/sangskriver i gruppen GNAGS siden 1966. Bifag i dansk litteratur 1973. Danmarks Journalisthøjskole 1975-77. Har udgivet 15 LP'er med GNAGS. Diverse digte og artikler samt musik til teater, radio og tv.

Billedet er mit sprog

Af Helle Thorborg

Hvert år, når jeg forlader byen og kører den lange tur op gennem Jylland for at slå mig ned i det gamle bondehus ved havet for sommeren, er jeg et ubeskrevet blad. Intet er planlagt hjemmefra, der er bare en kuffert med papir, farver og pensler mellem det medbragte gods i bilen. For ligesom børnene altid fandt noget at lege med heroppe, da de var små, så kører jeg i fuld fortrøstning om, at jeg nok skal finde noget at male.

Jeg har den største respekt for det hvide papir, en respekt der er indpodet mig – og vel sagtens også mine søskende – fra dengang vores far uddelte papir, spildpapir, kaldte vi det; det var bagsider af korrekturarkene til den årbog, han gennem mange år redigerede. De blev omhyggeligt sprættet fra med en papirkniv og stablet, og det var ikke papir, man frådsede med eller bare kradsede til. Nej, ét ad gangen fik vi overrakt, et hvidt, uberørt ark, der rummede alle muligheder, indtil man havde sat de første streger på det.

Nu køber jeg dyrt papir. Tyve ark fransk akvarelpapir i en fast blok bliver til tyve akvareller.

Med det, der nærmer sig ærefrygt, betragter jeg den hvide firkant, der skal være min arbejdsplads og rumme en ny verden af former og farver. Jeg indkredser den, bedømmer med øjnene, hvordan mit motiv kan placeres for at fylde den smukt ud, og begynder tøvende med en meget våd pensel. Det gælder om ikke at forhaste sig; først og fremmest *se* og lære motivet at kende. Det er vigtigere at sætte to præcise streger på papiret end ti, der rammer lige ved siden af.

Er det nu så vigtigt? Vigtigt! Ja, hvad er vigtigt?

I dette øjeblik er det altafgørende for mig at koncentrere al min energi om at lytte til og gengive helt tydeligt, hvad jeg ser. De store armbevægelser, genistregerne, det er ikke mig, og jeg

ved også, at den eneste måde, jeg kan undervise på, er at lære eleverne at *se*. Man kan ikke lære folk at blive kunstnere.

Kun sjældent kasserer jeg et ark papir, en træplade, eller hvad jeg nu arbejder på. Hellere blive ved til billedet fungerer end at give op, hvilket nok skyldes min puritanske opdragelse – først hjemme og senere på Kunstakademiet på Aksel Jørgensens skole, hvor jeg kom ind som 19-årig, og hvor arbejdsmoralen sad i højsædet. Det har givet mig en dybtsiddende, stædig tro på, at det, man er begyndt på, har man et ansvar overfor, det skal gøres færdigt. Halve løsninger og opgivelse føles som nederlag, der ikke er til at bære.

Meget har der været at gøre sig fri af, ansvaret ligger tungt på unge menneskers skuldre, men inderst inde ved man, at det har givet én en rygrad, som man ikke ville have undværet.

Kunsten som arbejde er en livsholdning.

Min evne til at arbejde er nok det bedste, jeg ejer. Jeg har arbejdet mig igennem sorger og kriser, ud af ensomhed og kedsomhed og trivialitet, ind til spændende områder, der på forunderlig vis rørte ved dybere liggende lag i mit sind og sluttelig skabte den kontakt med andre, jeg higede efter. Skønt det kunstneriske arbejde er det ensomste, man kan tænke sig.

Det kan være en tilfældighed, der sætter billedet igang. Måske. For hvad er egentlig tilfældigt? Hvad er inspiration? Begynd at spise, og sulten vil melde sig.

Motiver findes overalt, og jeg har aldrig været i tvivl om, at jeg kunne finde noget at interessere mig for.

Denne sommer løser jeg knuder.

Er det en tilfældighed, at jeg stopper op ved et stort grønt tov, halvt begravet i sand og filtret sammen med et par hvidgule halvkugler, der engang har været en pæn, hel bøje, som hoppede på vandet? Hvad er det, der drager mig ved synet af den hoben grågrønne, brunsorte knuder foran mig, hvis ikke det er knuderne – de imaginære – i mit eget sind, pludselig materialiseret og ikke til at komme udenom på en grå strand.

De må studeres nærmere fra alle sider, i alle vinkler.

Vi går hjem fra stranden, tungt belæsset med sandtungt strandgods, og livet bliver igen værd at leve, tilværelsen meningsfuld: Man har noget at stå op til, knuder, der skal gøres rede for, løses som opgaver.

Sommeren er reddet. Den ene akvarel afføder den anden. Emnet er tilsyneladende uudtømmeligt.

Der sker det, mens man betragter sit motiv, om det er en krøllet avis på et bord eller et træ udenfor vinduet eller for den sags skyld en nøgen krop, at man ser figurer træde frem. Man finder en rytme i intervallerne og opdager, at figurerne gentager sig. Selv om de varierer i størrelse og form, vil de altid være af samme familie. Jo inderligere man går på opdagelse i den synlige verden, des skarpere ser man. Genstanden for din betragtning åbner for forståelsen af dens særlige karakter, og du bliver dygtigere til at placere den på den todimensionale flade, der snart vil ændre karakter og blive et rum, hvori dine figurer lever deres eget liv.

Nu tænker vi abstrakt. Ethvert billedes kvalitet skal først og fremmest vurderes på sine abstrakte værdier.

Hvem vil interessere sig for knuder? spørger I.

Jeg ved det ikke. Måske ingen. Og dog har jeg et lille håb om, at det, jeg har ofret så megen omhu på at skildre i mine billeder, vil gøre indtryk på en eller anden, som måske har set et blåt tov på en strand og fundet det spændende. Eller vedkommende er måske gået forbi uden at ænse det, og først nu får han eller hun øjnene op for, at der vist var noget at lægge mærke til. Skønt det mest sandsynlige er nu, at de fleste, der er stødt på et gammelt tov på stranden og har sparket til det, vil finde, at: — Det er da noget underligt noget at bruge sit liv på at forevige.

Endelig er der den chance, at enkelte vil nyde mine billeder som den abstraktion i form og farve, som de jo også er.

I alle tilfælde: *Jeg* har fået noget ud af at male dem. Jeg har gjort erfaringer, som kan bruges i helt andre sammenhænge.

Jeg er aldrig så klog, som når jeg maler. Det er ikke alene

komposition og farvespændiner, jeg ved alt om og forklarer mine usynlige (og meget opmærksomme) tilhørere; det er spørgsmål om alle mulige menneskelige forhold, der dukker frem til overfladen fra skuffer og gemmer i hjernekisten, og som jeg finder en løsning på.

Forbløffende så meget jeg ved i dette øjeblik, nok til utallige foredrag. Synd hvad verden går glip af, fordi det nu er min bestilling at male.

Når jeg slipper penslen, er alle kræfter opbrugt og tankerne fløjet væk som fugle . . .

Jeg har sommetider overvejet at skrive i stedet for at male. Men nej, så mangler jeg farverne, og det er dem, mine drømme lever af.

Der er et spring fra strandens motiver til vinterens arbejder, hvor jeg ofte har digte som inspirationskilde.

Billeder kan være »digte« i sig selv, men det er en udfordring at skulle leve sig ind i et andet menneskes univers og synliggøre det på sin egen måde. Der har jeg for det meste brugt grafikken som middel.

På samme måde som digtet udtrykker sig i en knap og koncentreret form, finder jeg, at man i grafikken med få og præcise virkemidler kan sige det samme, som man i maleriet anvender hele farveladen på at udtrykke.

Det kan ske, at jeg går den modsatte vej.

Da jeg fik til opgave at udsmykke felterne i prædikestolen i Gimsing kirke, tænkte jeg i træsnitbaner, eftersom jeg lige havde afsluttet en serie store farvetræsnit til en digtcyklus af Otto Sigvaldi, og for at komme ind i min nye motivverden, nemlig Biblens tekster, var mit første billede af Marias Lovsang et træsnit. Derfra — over papircollagen med japanpapir, indfarvet i kirkeinventarets farver — kom jeg endelig til maleriet, der skulle udføres på de 400 år gamle egetræsfelter.

Jeg har tit hørt den lidt desorienterede bemærkning: — Du spænder vidt.

Det kunne betyde: — Du spreder dig, og da er det ikke ment

som en kompliment. For er der noget, man ikke må, så er det at forandre stil (forny sig). Mange – og anmeldere er ingen undtagelse – leder efter den »stil«, der kendetegner den enkelte kunstner. Er man abstrakt, må man ikke male naturalistisk og omvendt. Er man sat i bås som grafiker, er det helt forkert, hvis man tillader sig at male. Eksperimenterer man med skulptur som maler, kommer man ind under den kategori, der i udstillingskataloger med et rædsomt ord hedder »blandform«. Det, der lægges vægt på her, er den ydre form, mens man overser »håndskriften«, lad os kalde det »stregen«, den som afspejler personligheden i værket, den, som går igennem ethvert af kunstnerens arbejder – uanset hvilken form det optræder i.

Jeg prøver at lægge en linie i mine udstillinger for at forklare, hvordan den ene billedrække naturligt følger efter den anden, og i forbindelse med indvielsen af prædikestolen på min udstilling fornylig lagde jeg mærke til gæsternes reaktion.

De fleste havde nok ventet at se allehånde prøver og forarbejder til prædikestolen. Forarbejderne var der også, collager, gennemarbejdet i naturlig størrelse, én for hvert af felterne, men udstillingen indholdt meget andet: Tegninger, akvareller og træsnit af skyer, kaktus og blomster og mennesker fra de sidste år. Altsammen hører det med. Jeg føler, at skulle jeg helt forklare, hvortil jeg er nået i dag, ville kun en stor retrospektiv udstilling være fyldestgørende.

Stump for stump er mine kirkebilleder bygget op af de erfaringer, jeg har gjort gennem snart mange år. Og indholdet. Ja, her kommer vi til sagens kerne.

De folk, der sidder i kirken og ser mine billeder under gudstjenesten, vil tænke på forkyndelsen i dem og slet ikke på det arbejde, der ligger forud, og det er meningen.

Det er mit håb, at figurerne føjer sig så naturligt ind i kompositionerne på de høje smalle formater, foroven afsluttet af buer, så beretningerne vil stå klart for enhver.

Jeg har bestræbt mig på at holde alle tidligere forbilleder

udenfor. Min søns bemærkning: – Hvorfor har Jesus ikke skæg? Min Jesus har skæg – fik mig til at se for mig de mange, mange billeder og gengivelser af bibelske motiver, vi alle har fået ind på nethinden, og jeg må konstatere, at det til en vis grad nok er lykkedes mig at frigøre mig fra de gamle billeder.

Ikke for at demonstrere noget nyt, men ærlig talt: Det er ikke faldet mig ind, at min Jesus ikke har skæg.

Maria er ikke nogen overjordisk skønhed. Hun er en jævn pige i en enkel blå kjole. I al sin uskyldighed er hun smuk, og hun har meget at fortælle den ældre Elisabeth.

Fremtiden forudsiger jeg med den voksne Jesus, der i samme billede med sine udstrakte arme fordeler det gode og det onde. Den naturlige retning for os at læse billeder på er fra venstre til højre, derfor går de onde mennesker ud til højre.

Således at få tiden med ind i billedet som en ny dimension er noget, der interesserer mig.

I Korsfæstelses-Opstandelsesbilledet har jeg anbragt korset i midteraksen nederst, mens Kristus som en hvid søjle er steget op fra den blåsorte grav. Han ses fra ryggen med hovedet drejet mod de tre Maria'er, der kommer gående hen til ham fra øverste venstre halvdel af billedet.

Jeg sad netop – tilfældigvis – kan man sige, og malede på det motiv påskemorgen og hørte samtidig gudstjenesten i radioen.

En ganske forundelig oplevelse var det at høre beskrevet med levende ord, hvad jeg ud fra teksten synliggjorde i mit billede. Jeg følte mig omsluttet fra alle sider af påskebudskabet, og pludselig gik der et lys op for mig: Tænk, de tre kvinder SÅ JESUS!!

Det var et af de øjeblikke af kunstnerisk – eller religiøs – opvågnen, der får en til at tro på, at der eksisterer en verden udenfor den virkelighed, vi kender.

Jeg tror, de fleste kunstnere har oplevet den ganske udefinerbare lykkefølelse, der kan gribe én, når man slipper alle

stræbsomme tanker og bare maler det, billedet vil. På det tidspunkt er det billedet, der dirigerer og stiller krav. Der kommer en overensstemmelse mellem det, man vagt har forestillet sig, da man begyndte, og billedet, der fører sig frem og *vil* lykkes.

Bagefter har det frigjort sig fra sit ophav, og man kan sidde lige så stille og se på det og undre sig og nyde det og finde hvile i det og vide med sig selv: Det kan ikke være anderledes. Og det ville være mig komplet umuligt at gøre det igen.

HELLE THORBORG

F. 1927. Maler. Uddannet på Kunstakademiet. 1. pris i Nationalbankens konkurrence om nye pengesedler. Modtaget Diplom of Honour af »Society of the Friends of Fine Arts«. Adskillige udsmykninger samt udstillinger i ind- og udland siden 1954.

Giv mig dog lov til at danse

Susanne Breuning

DA JEG BLEV FORESLÅET AT SKRIVE DETTE LILLE INDLÆG
TÆNKTE JEG O.K. SELVFØLGELIG, INTET PROBLEM, MEN DA JEG FØRST FIK
STARTET VAR DET NOGET AF DET SVÆRESTE JEG HAR PRØVET, DET ER JO
SÅ ENKELT AT UDTRYKKE SIG GENNEM DANSEN (FOR MIG), OG PLUDSELIG
SÅ SVÆRT GENNEM ORD, DANSEN FORLANGER AT MAN UDTRYKKER SIG, DET FÅR
VÆRE SIG KLASSISK, JAZZ, MODERN, ELLER SHOWDANS, HVER LILLE BEVÆGELSE
HÆNGER SAMMEN TIL EN HELHED SOM UDTRYKKER (VISER) SORG, GLÆDE ELLER
HENRYKKELSE, OG MAN KAN FAKTISK VISE MEGET MERE END MED ORD HVIS
MAN BARE GIVER LOS.
VORES SEXUALITET ER JO ET MEGET FLOT KROPSSPROG, SOM VI ER FØDT
MED, DER VAR EN PERIODE HVOR MAN ENDELIG IKKE MÅTTE UDFOLDE SIG PÅ
NOGEN MÅDE, MEN DET ER SÅ UNATURLIGT, OG DET GIVER VEL OGSÅ EN FØLELSES-
BLOKERING. NU VIL JEG MED ALT DETTE IKKE SIGE AT SÅDAN OG SÅDAN ER DET
MEN ER DET IKKE SÅDAN! KU' DET TÆNKES AT - - -
FOR MIG ER DET AT KUNNE BRUGE SIN ENERGI PÅ AT SKULLE UDTRYKKE MINE
FØLELSER GENNEM DANSEN BLEVET EN NØDVENDIGHED, OGSÅ FORDI MAN BLIVER

NØDT TIL AT HENTE INSPIRATIONEN FRA GENNEMLEVEDE TING I ENS EGEN TIL-
VÆRELSE, HVIS DE IKKE ER GENNEMLEVEDE ER CHANCEN DER MÅSKE NU.
DET ER EN FANTASTISK TING AT KUNNE BRUGE SIN KROP PÅ DEN MÅDE, DET BURDE
VÆRE ALLE MENNESKER FORUNDT.
JEG TROR AT VORES KROPSSPROG LIGGER MEGET I OPDRAGELSEN FRA VI ER HELT
SMÅ, OM VI HAR GÅET TIL EN ELLER ANDEN FORM FOR SPORT ETC. ETC. F.EKS.
ER DET UTROLIGT NÅR MAN SER FOLK STARTE PÅ EN DANSESKOLE, DET VÆRE
SIG PIGER ELLER DRENGE, HELE DERES PERSONLIGHED, GANGART, PÅKLÆDNING ER
HELT ANDERLEDES VED SLUTNINGEN PÅ SÆSONEN END DA DE STARTEDE. DEN
JAZZENDE HUSMOR ER IKKE LANGT FRA VIRKELIGHEDEN.
JEG VIL GERNE FORTÆLLE OM EN OPLEVELSE JEG HAVDE HVER AFTEN UNDER FORE-
STILLINGEN »A CHORUS LINE«
FOLK I SALEN ER PÅ PLADS, DER HAR IKKE VÆRET ET FORTÆPPE NEDE BARE EN
TOM SCENE, ALT LYS GÅR UD, BAGVÆGGEN BLIVER NU TIL ET STORT SPEJL OG
IND FRA SIDERNE LØBER NU ALLE 25 DANSERE I NØJE PLANLAGTE RÆKKER, INGEN
HAR HØRT OS, VI HAR TRÆNINGSDRAGTER PÅ, FORDI STYKKET FOREGÅR TIL EN
OPTAGELSESPRØVE, VI STÅR ALLE MED RYGGEN TIL PUBLIKUM, VI SVEDER ALLEREDE
FORDI OPVARMNINGEN TIL ÅBNINGEN HAR VÆRET HÅRD DA VI SKAL SE UD SOM
OM VI HAR DANSET I EN TIME, OG DET HAR VI

NÆSTEN OGSÅ ALLEREDE
KOREOGRAFEN I STYKKET SIGER SÅ »IGEN«, LYSET GÅR OP OG ALLE DANSERNE
DANSER TIL HANS »TRIN SPARK SPARK SPRING SPARK TOUCH IGEN«
»TRIN SPARK SPARK SPRING SPARK TOUCH IGEN«
»DREJ DREJ UD IND HOP TRIN«
»DREJ DREJ TOUCH NED RYG TRIN RUNDT OG GÅ GÅ GÅ«
IGEN IGEN IGEN, OG SÅ TAR VI HELE TRINKOMBINATIONEN MED RYGGEN TIL SPEJLENE
(ALTSÅ FRONTALT) FORFRA FEM SEKS SYV OTTE.
OG SÅ ER DET AT DEN MEST UTROLIGE FORNEMMELSE SKER, VI VENDER OS OM
LYSET SKIFTER OG ALLE 24 MUSIKERE STEMMER I
OG VI DANSER DANSER OG DANSER
DET ER SÅ MAN NÆSTEN FLYVER VI VIL VIDEREFØRE DANSEGLÆDEN TIL PUBLIKUM
VIDEREFØRE DET TUSINDER AF DANSERE KÆMPER FOR: ET JOB, VI SPRINGER SNURRER
RAMMER DE FORSKELLIGE POSITIONER PÅ DE AFTALTE TAKTER MED DEN RIGTIGE
INTENTION, FOR DET ER NEMLIG I VORES FAG MUSICAL DANSEN IKKE KUN ET
SPØRGSMÅL OM AT DANSE MEN HVORFOR DANSER VI NETOP DISSE TRIN.
GI' MIG ET JOB OG JEG VIL INVOLVERE MIG NEMT
HVIS DU GI'R MIG ET JOB VIL ALT ANDET BESVÆR VÆRE GLEMT
SÆT MIG I GANG JEG SKAL LOVE ERFARINGEN HOLDT JEG GØR DIG STOLT
RÆK MIG EN HÅND TA' OG HJÆLP MIG
SÅ JEG KAN VISE JEG DUR
GI' MIG DOG LOV TIL AT SIGE NÆSTE GANG ER DET MIN TUR

GI' MIG EN CHANCE
SPIL DEN MUSIK DER ER KLAR
ALT HVA' JEG BEHØVER ER KUN SPEJLET OG MUSIKKEN
OG DEN SANS FOR DANS DU HAR.

SUSANNE BREUNING
F. 1952. Skuespiller. Hovedroller i bl.a. »Guys and Dolls«, »West Side Story«, »Irma la Douce«, »Sweet Charity« og »A Chorus Line«.

Sangen, ordet og musikken

Peder Severin

Sangen rummer i et instrument to udtryksverdener: Ordets og musikkens. Hvordan forholder disse to verdener sig til hinanden? Hvordan er sangerens muligheder for at formidle teksternes følelsesmæssige budskab, når han samtidig skal tilgodese de instrumentale og musikalske krav?

Mine betragtninger i det følgende tager udgangspunkt i den klassisk skolede sanger og bevæger sig inden for mit eget erfaringsområde som koncert- og operasanger.

Det klassiske sangrepertoire stiller sine uomgængelige krav til sangerens instrumentale kunnen. For at honorere disse krav må sangeren i lighed med instrumentalister investere mange år og kræfter i uddannelsen, plejen og udviklingen af sangstemmen som instrument og af musikerskabet. Men i forhold til de andre musikere er sangerens situation alligevel så helt anderledes, fordi han samtidig skal tage vare på teksten.

Jeg vil tro at ingen sanger har undgået at opleve teksten som en hund i et spil kegler vælte de møjsommeligt sammenstablede brikker i hans sangteknik. Indpasningen af de mange sproglyde, i det musikalske forløb ofte sammensat på en for instrumentet ubelejlig måde, kan være en overordentlig vanskelig proces, ikke mindst for det danske sprogs vedkommende. (Andre sprog kan være mere sangervenlige, specielt italiensk). Men der er ingen vej udenom, vanskelighederne må overvindes, sprogets lyd må integreres i teknikken gennem en analyse af og et nøjeregnende arbejde med hver enkelt stavelse – udtale og lydbillede må klarlægges og blive bevidst og derefter indøves i stemmen. Gennem dette arbejde vil teksten i den pågældende sang eller arie indgå som en naturlig, integreret del af sangstemmen og sangeren kan, selv om han naturligvis hele

tiden bevidst må styre sit instrument, få overskud til at være musiker og formidler af teksten.

At sætte ord på, hvad musik udtrykker, er en vovelig affære, musikken har helt sit eget sprog, som ikke sådan lader sig definere. Dog synes jeg betegnelsen »sanselighedens sprog« er meget dækkende.

En forudsætning for, at jeg kan finde mening med at synge en tekst, er, at tekstens indhold ligger inden for musikkens udtrykssfære. — Man kan godt sætte musik på og synge følgende tekst: »Vejen til aktivitet går gennem din fagforening«, men jeg tror enhver kan fornemme, at dette udsagn, som udelukkende taler til intellektet, ligger langt uden for musikkens udtrykssfære, og at teksten er ubrugelig som sangtekst.

Hvor sproget udtrykker følelser og stemninger, hvor teksten er sanselig, der kan musikken understøtte og slynge sig om ordene og med største selvfølgelighed udtrykke kærlighed, had, lykkefølelse, sorg, vrede, fortvivlelse.

Tænker vi os, at vi har en pragtfuld tekst og en musik, der på smukkeste måde understøtter teksten, så må sangerens opgave vel nu »blot« være at lære musikken og teksten, sørge for en perfekt tekstudtale, overvinde de stemmetekniske vanskeligheder og gengive sangen musikalsk korrekt, så vil musikken fremhæve og udtrykke teksten og fremførelsen være perfekt og udtryksfuld. — Sådan er det ikke. Det mener jeg at kunne belyse med følgende eksperiment. I Schuberts sangcyklus »Die schöne Müllerin« spørger mølleren i sangen »Der Neugierige« bækken, om møllerdatteren elsker ham, og han beder kun bækken om et helt enkelt svar: »*Ja*, heisst das eine Wörtchen, das andre heisset *nein*«. Vi føler virkelig, når vi hører sangen, at udsagnene »ja« og »nein« understøttes og udtrykkes af musikken, men hvis jeg begår den helligbrøde at ombytte disse absolut modsatte udsagn, kan Schuberts musik udtrykke det fuldt ud lige så skønt. Hvad vil jeg med sådant barbari? Jeg vil naturligvis ikke nedgøre Schuberts musik, det er ganske enkelt umuligt, den er genial, og jeg kan ikke forestille mig en

større samhørighed mellem tekst og musik. Nej, jeg vil påpege at udtrykket er sangerens ansvar, er afhængig af ham, af hans fordybelse i og forståelse af tekst og musik.

I gengivelsen af kompositionen skal der altså ikke tilstræbes en akademisk korrekt fremførelse. Musik og tekst kræver personlig indlevelse og udtryk. Dermed er ikke sagt, at sangeren med dødsforagt kan kaste sig ud i følelsernes vilde hav og regne med, at der kommer stor kunst ud af det. Nej, han må nærlæse komponistens nodeforlæg og gengive kompositionen i nøje overensstemmelse med nodebilledet og de musikalske og udtryksmæssige anvisninger.

Efter det lige sagte synes ikke meget overladt til personlig indlevelse og udtryk. Jo, sådan er musikken — den forlanger stor præcision i udførelsen med hensyn til nodeværdier, intonation, dynamik, pauser, rytme m.m. Giver sangeren sig ind under disse krav åbner musikken til gengæld for en verden af skønhed, liv og sanselighed. Men sangeren må lede og føre musikken og give den præcise meldinger.

Hvis sangeren ved, hvad han vil med teksten, og hvordan han musikalsk og stemmeligt vil give udtryk for dens indhold, vil musikken lyde hans mindste vink og belyse og forklare tekstens skiftende stemninger, billeder og følelser.

I instuderingsarbejdet vil man som sanger naturligt nok være tilbøjelig til at fokusere på den vokale del af kompositionen, og man kan derigennem og ved at arbejde med teksten nå langt i forståelse og indlevelse, men en væsentlig del af indstuderingsarbejdet bør helliges studiet af akkompagnementet, for deri finder sangeren nøglen til komponistens oplevelse af digtets indre liv og til den musikalske linie og form. På samme måde må akkompagnatøren også vie den vokale del af kompositionen, heri indbefattet teksten, en stor del af sin opmærksomhed. Det er omkring teksten hele værket er komponeret, og teksten og tekstfortolkningen øver en afgørende indflydelse på gengivelsen af kompositionen også for akkompagnatørens vedkommende.

Alle disse fordringer til sangeren, som jeg har beskrevet, kan måske give indtryk af et kedeligt sangerliv, hvor man som en hårdt arbejdende arbejdsmyre møjsommeligt tilkæmper sig færdigheder, musikalsk og tekstlig indsigt og kunnen. Denne opfattelse er praktisk talt i overensstemmelse med sandheden. Blot er det ikke kedeligt, for det første fordi en væsentlig del af arbejdet sker i samarbejde med akkompagnatør eller orkester eller med andre kolleger, for det andet fordi arbejdet, også det ensomme hjemmearbejde, hele tiden er centreret om poesi og musik, og man i takt med sliddet og indsatsen oplever en større og større indsigt i og oplevelse af teksten og musikken. Et væld af følelser og stemninger åbenbarer sig.

Disse følelser og stemninger må man holde fast, finde et dækkende udtryk for, indøve og huske, så man kan gengive dem i opførelsesøjeblikket. Men bliver sangerens fortolkning ikke uægte og poesien væk ved en så bevidst styring af midler og følelser?

At stille krav om, at tekstindholdet skal gennemleves virkeligt og sangeren være den person, han fremstiller, ville, med tanke på de mange forfærdelige hændelser, der udspiller sig i operalitteraturen, hurtigt udløse en katastrofal mangel på operasangere; men som et eksempel kan jeg i scenen, hvor Don Jose dræber Carmen, i tanken gennemleve forløbet, og i mit sind oplede de følelser og stemninger, der driver Don Jose til denne forfærdelige udåd. Disse følelser og stemninger kan jeg i udførelsesøjeblikket genskabe i mit sind og finde udtryk for. Om udtrykket bliver ægte afhænger af min forestillingsevne og min udtryksevne.

I opførelsesøjeblikket genskaber sanger og akkompagnatør sangen – ord og noder bliver til liv, til poesi. Sangerens fortolkning af teksten, de følelser og stemninger han giver udtryk for, farver musikken, og musikken, sang og akkompagnement, belyser, støtter og beånder teksten, og bærer budskabet ud til tilhørerne. Heri består sangkunstens egenart.

PEDER SEVERIN

F. 1936. Opera- og koncertsanger. Uddannet på Det Kgl. Teaters Operaakademi. Omfattende virksomhed som operasanger i det lyriske tenorfag, som oratorietenor og som liedsanger. Adskillige pladeindspilninger.

Tal ikke om det
Lad det danse – lad det synge

Ully Ryum

– om det der ligger mellem oplevelsen og udtrykket
– noget om det uudsigelige –

Engang her i sommer genlæste jeg Inger Christensens essaysamling »Del af labyrinten« (1982). I essayet »Oplevelsens skygge« om Aarestrup citerer IC Torben Brostrøms anmeldelse af Villy Sørensens essaysamling »Mellem fortid og fremtid« (1968):

»Kunsten står over filosofien, ikke mindst fagfilosofien, fordi oplevelse og udtryk er ét, kunstværket er selve oplevelsen. Det er et tvingende udtryk for en personlig livsfortolkning, mens filosofien er et tvungent udtryk for en personlig livsvurdering«.

For at fremstille dette sammenhæng har jeg brugt 9 linier og ialt 69 ord bestående af xx-antal stavelser og zz-antal bogstaver o.s.v.

Det jeg vil udtrykke med denne redgørelse for et faktisk sagsforhold er en uudsigelig følelse af et kort øjebliks glæde over at befinde mig indeni IC's tankeverden, som befandt sig indeni TB's tankeverden, som befandt sig indeni VS's tankeverden, som befandt sig indeni den vesteuropæiske højkulturs tankeverdensrum. Jeg oplevede en samtidighed, hvori Aarestrup indgik som en forventning. Det mest dækkende billede jeg kan finde er de russiske dukker, som i en rum tid kan tilbyde den ene dukke efter den anden indeni hinanden, hvis man vel at mærke tør åbne deres smukke harmoniske form ved at vride overkrop fra underkrop.

Jeg vil vende tilbage til denne brutale handling lidt senere; for, da jeg almindeligvis bruger sproget til at udtrykke, hvad

der i den oprindelige oplevelse er uudtrykkeligt, og helst udsiger det uudsigelige, så beror det på en tidlig erfaring af sproglig art. En erfaring af den diskursive sprogbrugs begrænsede erkendelsesområde.

I »Menneske og symbol« (1969) siger Susanne K. Langer: »Semantikkens område er mere omfattende end sprogets – men det er afspærret for os takket være de to grundanskuelser indenfor vor tids erkendelsesteori. – Disse to grundantagelser går hånd i hånd: (1) at sproget er det eneste middel til at artikulere tanker, og (2) at alt, hvad der ikke er udsigelig tanke, er følelse. De er forbundet, fordi al ægte tænkning er symbolsk, og udtryksmediets grænser derfor virkelig er vor forestillingsevnes grænser. Derudover kan vi kun have blinde følelser, der intet registrerer og intet meddeler, men som må finde afløb i handling eller selv-udladning, i gerninger eller skrig eller andre impulsive tilkendegivelser.« I samme kapitel fortsætter Susanne K. Langer sin argumentation: »– jeg tror, at i denne fysiske verden af tid og rum, som vi har erfaring om, findes ting, som ikke passer ind i det grammatiske udtryksskema. Men der er ikke nødvendigvis tale om blinde, ubegribelige, mystiske sager; det er simpelthen ting, som må fattes gennem et andet symbolskema end det diskursive sprogs. Og for at eftervise muligheden af et sådant ikke-diskursivt mønster behøver man blot at gennemgå de logiske krav, der må gælde for en hvilken som helst symbolsk struktur. Sproget er på ingen måde vor eneste artikulerede frembringelse.«

Så langt så godt!

At jeg må over Torben Brostrøm og Susanne K. Langer – og sikkert burde have læst uendelig meget mere før jeg kaster mig ud i dette, skyldes at jeg i skrivende stund ikke ved, hvad der »ligger mellem oplevelsen og udtrykket«, men med lethed kan genkalde mig den bevægelse i tid og rum som fremme ved udtrykket altså viste sig at være processen mellem oplevelsens helhedsglimt og udtrykkets afgrænsning.

Når TB taler om at »oplevelse og udtryk er ét«, så giver jeg

ham ret – det er jo det jeg stræber efter i ethvert udtryk: at komme så tæt på oplevelsens helhed som muligt, det vil sige, at skabe en nærværende tilstedeværelse. Men på samme tid ved jeg også at det for ham drejer sig om oplevelsen af kunstværket – altså oplevelsens helhedsglimt afgrænset til udtryk – og at det for mig selv drejer sig om en genoplevelse. Oftest kun en delvis oplevelse. Jeg gentager ikke den oprindelige oplevelse, men noget lignende. Derved bliver det »nye« i oplevelsen at jeg allerede har udtryksformen klar, og så at sige kan tage afsæt fra dette genkendte videre i livsbevægelsen.

Men den bevægelse i tid og rum som ligger mellem oplevelsens helhedsglimt og det afgrænsende udtryk – den bevægelse kan jeg genkalde mig. Jeg kan træde ind i bevægelsen. (– mangler et bedre ord for »bevægelsen«) aldrig det samme sted, hvor jeg tidligere var – men et nyt tilfældigt sted i det strømmende forløb – det kaos, hvor oplevelsernes helhedsglimt opstår måske gennem en helt tilfældig selvorganisation.

Og hvorfor ikke? I alle tilfælde oplever jeg min deltagelse i forløbet fra oplevelsens helhedsglimt og frem til udtrykkets endelige afgrænsning, som en bevægelse ind i en fraktal. Med andre ord, en stadig gentagelse af en form, knapt erfaret, men i helhedsglimt sanset til en form.

Jeg tror det er helt individuelt, hvordan vi træder ind i dette strømmende kaos, hvor vores forestillingsevne – tirret som en perlemusling af et tilfældigt sandskorn – omgående giver sig til at bearbejde oplevelsens helhedsglimt, udad, ved at lægge lag på lag af erfaring; og indad, ved den stadige (fraktale) gentagelse – indsigten i gentagelsens foranderlighed.

Hvis mit afgrænsende udtryk for oplevelsens helhedsglimt af andre kan tolkes på stadig ny måde uden at blive vredet fra hinanden og ændret i sin form, som de russiske dukker, så opfatter jeg det som det bedst tænkelige. Så er mit udtryk blevet en del af den større helheds uforbrugte muligheder.

Hvis det skal vrides fra hinanden, så er det så meget andet – lige fra filosofiske teorier til pædagogiske anvisninger, eller ba-

re det sædvanlige menings- og sansetømte forbrug af faste størrelser vi forurener vores menneskelige udtryksevner med.

Susanne K. Langer siger at sproget på ingen måde er vor eneste artikulerede frembringelse. Hun fortsætter længere fremme i allerede citeret kapitel (p 100): »Visuelle former – linier, farver, størrelsesforhold o.s.v. – kan nøjagtig lige så godt artikuleres, d.v.s. kombineres i komplekse mønstre, som ord. Men de love, der dirigerer denne form for artikulation er helt forskellige fra de syntaktiske love, der dirigerer sproget. Den mest afgørende forskel er, at visuelle former ikke er diskursive. De fremlægger ikke deres konstituerende elementer fortløbende, men samtidig, med det resultat, at de relationer, der bestemmer en visuel struktur, opfattes i en synsakt.«

For mig er dette helt centralt.

Mine egne erfaringer fortæller mig, at hver gang jeg skal genkalde mig »det strømmende kaos« – eller hvad jeg nu skal kalde processen mellem oplevelsens helhedsglimt og dens afgrænsende udtryk, så kan jeg ikke bruge ord, i alle tilfælde ikke meningsfyldte ord. Så må jeg frembringe lyde, adskille dem i et rytmisk forløb, og derefter begynde at variere lydenes tonehøjde og indbyrdes styrkegrad. Altså frembringe en sang. Når jeg en stund har sunget og banket en rytme, hænder det altid at jeg begynder at fremhæve visse dele af det rytmiske mønster ved en kropsbevægelse. Jeg fastholder et forløb og spinder mine toner imellem denne rytmiske gentagelse. Fortsætter jeg, begynder jeg at flytte mig fra den oprindelige plads, hvor jeg sad ved sangens begyndelse.

Da jeg ikke er danser eller komponist, men forfatter med en begrænset sangstemme, så siger det sig selv, at jeg har foretaget disse handlinger afskærmet fra omverdenens undren. Jeg har altid følt at det var noget meget privat, at jeg måtte frembringe så megen lyd og stampen for at få en karakter »frem på skærmen«. Men efterhånden forstår jeg, at netop når det drejer sig om en karakter – en dramatisk, indre handling, som sættes til at fungere sammen med et vist antal andre indre



handlinger – personer eller karakterer, så er det en måde at indsamle og bearbejde helhedsglimt til et udtryk, som ikke fremlægger sine konstituerende elementer fortløbende men samtidig.

Det er denne samtidighed, som jeg kalder for den nærværende tilstedeværelse. Det handler om indsigt og intuition, om sansning – og selvom det altså ikke kan udtrykkes diskursivt, men samtidigt, så er det ikke tågesnak og mysticisme men erfaringer bearbejdet til erkendelse af bevægelse i rum og tid.

Når jeg kalder disse overvejelser om det uudsigelige: »tal ikke om det – dans det – syng det!« – så beror det altså på observationer og deltagelse.

Når jeg nyder en klassisk ballet og hengiver mig i dens æstetik og genkender trinenes harmoniske udvikling og gennem dem følger handlingen, nyder jeg samtidig musikkens forlængelse af det synlige bevægelsesmønster. Denne samtidighed er et uerstatteligt udtryk. Selv det mest disciplinerede korps af dansere vil aldrig kunne gentage sig selv fra forestilling til forestilling. Det samme gælder skuespillere og sangere i henholdsvis drama og opera. Der er tale om en mangtydighed i udtrykket – om en mangfoldighed – ikke bare om at være »bedre eller dårligere«. Det dårligere udtryk er en sansetømt og meningsforladt mekanisk gengivelse, som straks røber sig ved at kunne erstattes af alt indenfor den almindelige kedsomheds udtryk.

Men de gange jeg i Afrika eller blandt Samer har overværet sanglege, trommedans eller rene sangdyster, som også udviklede deres eget bevægelsesmønster efterhånden som deltagerne og tilskuerne blandede sig med hinanden – de gange har følt at jeg nærmede mig den samme grad af uerstattelighed, eller af uudsigelighed, som mine egne erfaringer fra det »strømmende kaos« mellem oplevelsernes helhedsglimt og deres afgrænsende udtryk har givet mig.

Hvordan taler vi så til hinanden om uudsigelige ting – sådan i al dagligdags almindelighed? Svaret synes enkelt: vi siger

mest med det vi ikke siger. Vi tolker det uudtalte følelsesudtryk i den eller de andre som en helhed og i én synsakt. Altså en samtidighed vi oftest er ubevidste om.

Den formelle information vi muligvis fremsiger viser sig ligeledes at være mindre væsentlig end den klangfarve, den tonalitet og det rytmiske forhold vi opbryder den formelle grammatik i. Her er altså ikke alene tale om underforståelse, en omfattende aftale mellem to eller flere parter om ikke udtalte årsagssammenhænge og særlige fortolkningsforhold – her er også tale om undertekst, d.v.s. en underliggende stemningsstrøm, som opfattes af modtageren som vigtigere meddelelse end den formelle »øverste« information og underforståelsesaftalerne. Og endelig kan der meget let være tale om et ukendt antal lag af sanseerfaringer under disse to »ikke udtalte« betydningslag.

Da blinde ikke kan samle følelsesudtrykket i en synsakt, men desuagtet viser sig at færdes mellem deres medmennesker med større følelsesmæssig tryghed end mennesker med stærk hørenedsættelse – og da særligt hvis hørenedsættelsen er indtruffet i en moden alder – så er der meget som tyder på at store dele af vores uudtalte udtryk formidles gennem tone, klang, farve, tempo og rytme. På stemmen kan vi i en høreakt samle det følelsesladede og mangfoldige billede af et andet menneske.

Jeg ved ikke specialfagligt tilstrækkeligt om disse områder indenfor forskningen – jeg slutter udfra mine egne observationer og erfaringer. Gennem dem er jeg blevet styrket i en formodning om at det sprog vi alment benytter som dagligdags talesprog stort set er et »udtalt« skriftsprog, med alle de diskursive nærmest tragiske begrænsninger det medfører for vores mellemmenneskelige følelses- og tankeudveksling. Vores omfattende opmærksomhed er begrænset af ren informationsforventning. Bibringer vi hinanden andet og mere end det diskursivt ventede, føler vi os ofte lokket på mystiske oversanselige vildspor, og søger tankemæssig og følelsesmæssig tryghed i

begrænsende analyser, hvor oplevelsen først accepteres, når den har nået et udtryk som vasketøj på en snor – vel at mærke hængt op under hensyntagen til at ingen fornuftig person kunne finde på at lade undertøjet komme efter både jakke og skjorte samt let ulden pullover fra venstre mod højre på en plasticsnor.

For nu at blive i billedet, så vil den vildfarne undertrøje i bedste fald blive opfattet som et poetisk indslag. Er undertrøjen flankeret af et lige antal sokker ophængt på hver sin side af undertrøjen, og er der på snoren inden i halsudringningen sat en rose eller et par dametrusser, og afsluttes hele billedet mod venstre af en herrefrakke og mod højre af et par herrebukser med opslag, så står vi over for et velgennemtænkt kunstværk med både sociale og politiske aspekter. Gyder vi det i bronze og har vi den dristighed at placere en rundpullet hat ovenpå en stok og et par trådhandsker nedenunder undertrøjen (de sidste tre rekvisitter skal ikke være gydt i bronze, men se velbrugte ud) – så er der føjet endnu et par betydningslag til kunstværket.

Så vi personen iklædt hele kostumet ville flere dele af det være skjult af de yderste lag. Stok, hat og trådhandsker samt frakken ville sammen med ansigtsudtryk, kropsholdning, og en eventuel gangart kronet af et følelsesladet men meningsløst udbrud som »oj oj da«, kunne fortælle om meget interessante og spændende – ja muligvis mangfoldige ting om denne karakter – måske løse rosens og dametrussernes mysterie.

Hvilket sprog kunne så udtrykke vore følelser og f.eks. længsel efter hinanden – vores ønske om at vise ømhed og omsorg? I det lyriske udtryk er det os tilladt at bryde de diskursive normer og krav. Gør vi det hver især til en vane at læse lyrik højt – også for os selv – så ville vi yderligere nå ned gennem de formelle (det lyriske formsprog) øverste lag og gennem vores egen stemmes mangfoldighed af underliggende lag fremkalde mange af de billeder som uden tvivl findes lagret.

Tilbage er vores nynnen med nonsenstekst for at berolige børn og dyr – visse af vores gamle sanglege – og de helt individuelle erfaringer vi måtte have af særligt ladede ord, hvis kraft og magiske styrke vi muligvis tyr til i form af bønner eller eder og forbandelser.

Men den åbne berørings udtryk – eller dens henvisende gestus videreudviklet i dansens samtlige bevægelser og skiftevis bundet og forløst i rytmens stadige skift, er nok sammen med stemmens klangfarver og toner det stærkeste mellemmenneskelige udtryk jeg kender.

Her forekommer vejen mellem oplevelsen og dens udtryk mig kortest. Her er vi i bevægelse og her omfatter vi hinanden.

ULLA RYUM
F. 1937. Siden 1958 praktisk udøvende og teoretisk og pædagogisk arbejde med teater og litteratur.

Mit andet sprog

Murat Alpar

Dansk er mit andet sprog. Jeg begyndte at lære dansk, da jeg var 24 år gammel – i en alder hvor min sproglige udvikling i tyrkisk var afsluttet, min begrebsverden dannet; altså var den måde at tænke og udtrykke mig på sat i en fast ramme. Men nu var jeg kommet til Danmark og følte mig helt oplagt til at kaste mig ud i et nyt sprogligt eventyr: at lære dansk så godt som jeg overhovedet kunne. Den følelse, jeg dengang havde for dansk, lignede en længsel – så besættende var den!

Først lærte jeg mig spillereglerne: den grammatik, det system som får dansk til at udfolde sig på en bestemt måde, så det bliver forståeligt. Og det mest overraskende ved disse nye spilleregler var at se, at den grammatik de udgjorde, d.v.s. den logik, der holdt dem sammen, på ingen måde lignede den tyrkiske grammatik. Derfor besluttede jeg mig til at holde disse to af hinanden uafhængige grammatiske helheder helt adskilt. Det førte til, at jeg efterhånden kunne give to forskellige former til en tanke: én på tyrkisk, én på dansk.

Et sprog har det lettest, når det taler om den ydre virkelighed. Når det drejer sig om den indre virkelighed (oplevelser og følelser), begynder det at vakle. Men at formidle den indre virkelighed har altid været en trang hos mennesket. Og det er først og fremmest denne trang, der fører mennesket til lyrisk udfoldelse – poesien. Hos modtageren vækker et vellykket digt altid en følelse, som jeg kalder det egentlige indhold i det pågældende digt; alle de ord, udtryk og metaforer i digtet er hjælpemidler, selv om de er digtets uundværlige inventar. Og ethvert sprog har sine særegne lyriske hjælpemidler, som i høj grad har noget med den kultur, det sprog er udtryk for, at gøre.

Da jeg godt kunne lide at være i Danmark og ovenikøbet

havde det mål at beherske dansk så perfekt som jeg kunne, var det helt naturligt, at jeg skulle gå op i den danske kultur og prøve på at tilegne mig de muligheder for også at udtrykke mine følelser.

Derfor begyndte jeg at skrive digte på dansk.

FREMMEDHED

På dit hotelværelse i en ferieby
forsøger du forgæves at finde ud af
hvem du egentlig er — Og i hvilken by?

Hvem er denne fremmede der har gjort dig
til sin bolig?

Dette fremmede ansigt der kommer frem
når du ser dig i spejlet
Denne fremmede krop der ligger i din seng
og drømmer om straks at tage hjem
for at elske

(fra digtsamlingen »Retninger«)

BYEN

Dine skridt tjener kun til at gøre byen tungere
end den i forvejen er
så den bliver endnu mere fremmed over for sig selv
og dens gader endnu mere trætte af dine fødder

I byen ligner du byen for den tvinger dig
så at den kan blive ved at være en by
en sammensætning af tilfældigheder
og mylderet et aftryk af dine tanker

ELSKEDE

Når du er glad og jeg har del i din glæde
er det som at vandre i bjergene og råbe for at høre
hvordan stemmen i virkeligheden er

og lytte til dens mangfoldige ekko
for at fange dét der ikke findes noget ord for
og kun får mening i en metafor
hvor drømme står model for virkeligheden

(fra digtsamlingen »Retninger«)

TIL DIG

Hvis jeg sagde jeg har lyst
til dig elskede på tyrkisk
ville jeg sige min sjæl
begærer dig – Og dette
behøver ingen omskrivning

(fra digtsamlingen »Retninger«)

STIGEN

Når du sådan
står højt oppe
på stigen
og maler
et tagvindue
og jeg nede på jorden
prøver på at holde
dig og mig
og tilmed stigen
i ligevægt

er det sært og svært
at kommunikere –
Den mindste vibration
er som jordskælv
og får hjertet til
at hamre i munden
og når jeg siger
du skal passe på
hører du mig ikke
så jeg bliver nødt til
at råbe op
men nu
lyder min stemme
så fordrejet
at du misforstår mig
fuldstændig

MURAT ALPAR
F. 1943 i Tyrkiet. Forfatter. Har udgivet digtsamlingerne »Memet« – en rejsende i arbejde (1974), »Gæstearbejderen Memet« (1978) og »Retninger« (1987).

Latter er animalsk

Per Højholt

Den, der skriver om humor, risikerer selv at blive genstand for den. Siger man. Jeg gør det alligevel, for jeg tror ikke den påstand har meget på sig, rent ud sagt: Jeg tror den er forkert, fremsat som den oftest bliver af folk som har noget imod at tænke over noget som helst.

Humor er jo ikke bare, når man ler eller klukmorer sig, den kan være helt og aldeles tyst, uerklæret, men indforstået blandt kumppaner. Det ved enhver, der har en arbejdsplads eller en kreds af indforståede.

I de senere år er der dukket en ny filosofi op omkring humorbegrebet, en filosofi der har sandsynliggjort, at humor griber dybere og videre end man sådan ellers har troet. Dertil kommer, at folks sans for humor, eller folk med sans for humor også har ændret sig, bilder jeg mig ind.

Folk griner ikke ad hvad som helst, og mange er holdt op med at opfatte humoren som mindreværdig. Det har hidtil været finest at græde, at fælde en tåre i Det kongelige Teater, det var sagen. At le sig fordærvet, det var straks mindre fint, det er jo noget, hvemsomhelst kan, det kræver ikke nogen uddannelse at more sig, men tragedie, dybder i sjælelivet, det skiller fårene fra bukkene. Det kgl. Teater fra fjælleboderne.

Ha, siger jeg bare. Forkert. Latter er latter og latter er animalsk, ligemeget hvor den så lees.

Humor er en forståelse, som indbefatter kroppen. Latteren er kroppens reaktion på en intellektuel forståelse. Ja, jeg sagde intellektuel: al forståelse er intellektuel, lige fra den folkelige brander til Homer. Og hvor kan man gå hen i dagens Danmark og finde oplevelser, der griber en i sjæl og legeme på én og samme gang?

Nej, vel? Og når folk hungrer sådan efter at le, så er det ikke

for at glemme dagligt bøvl og besvær, ikke alene i det mindste, det er også for at mærke denne sammensmeltning af krop og sjæl, denne salige opgåen i en fælles forståelse, en åndelig oplevelse af de sjældne og gode, kan man vel roligt sige.

Ikke humorist

Det var de indledende postulater, og jeg ville ønske jeg kunne bevise dem med filosofi og anden lærdom, men det kan jeg ikke. Jeg er bare en forfatter, som ind imellem bliver beskyldt for at være humorist, og som bliver lige sur hver gang.

Som forfatter har jeg kun min praksis at henvise til, og jeg er ikke humorist. Jeg udelukker bare ikke humoren, og som enhver kan sige sig selv: Lukker man den først ind, betror man først sin profane læser, at humor ikke ligger én fjernt, så breder samme fluidum sig som en pest, en lyst, i teksten.

Hvorfor gør jeg det? Ja, ikke fordi Gud efter sigende døde i 1790, eller for at få det tunge tankestof til at glide lettere ned, slet ikke, men fordi jeg ikke kan nære mig og fordi humor kan få ting til at hænge sammen.

Af og til definerer jeg ligefrem humor sådan: Tag to ting som intet har med hinanden at gøre, og før dem hurtigt sammen, helst i én sætning, så griner folk, eller fniser. Fniset er det højeste en skriver kan håbe på fra læseren: man sidder ikke og ler højt, når man er ene og læsende.

Humor er et stof, et middel, som ikke udelukker *noget* fra sit område. De færreste fordomme, end ikke ens egne, kan overleve dens behandling, men smelter sammen med deres modsætninger og danner i latteren eller fniset paradoksale helheder.

Nej, ikke helheder som *varer,* kun for øjeblikket. Den der ler forstår, men forståelsen ophører oftest med latteren. Man låner en lille plads i den universelle forståelse en lille tid, men falder naturligvis tilbage igen. Men aldrig i helt det samme, aldrig med helt den samme holding.

Parodi og blasfemi

Humor i litteraturen betyder for mig to ting: parodi og blasfemi. De myter, som vi tror holder vores liv og personligheder sammen, kræver bestandig en kritik, en undersøgelse, en latterliggørelse, bl.a. måske for at se om de er værd at bygge på eller om de, uden at vi har bemærket det, er faldet sammen og faktisk ikke producerer mening eller betydning længere.

Blasfemi går vore helligste forestillinger efter i sømmene, udsætter dem for en prøvende, udforskende latter for at se om de holder.

Både blasfemien og parodien er profane, hvilket vil sige at de trækker tingene ned. Ikke for at trække dem i sølet, men for at måle dem på vores egen tilværelse. Det mytisk-guddommelige, som ikke er virksomt i det daglige praktiske liv, ler vi ud, det er uden bestandighed, dødt.

Nu er jo som bekendt hverken blasfemien eller parodien særlig ansete kunstarter, fordi de er afledte: Der skal være noget før dem, som kan parodieres og gøres til genstand for vore blasfemier, og det er ikke fint. Rigtig kunst kommer jo uskyldsren og besmittet til verden og anfægter derfor ikke de sarte poetiske sjæle.

Nå, ikke? Ingen litteratur kommer ovenfra. Gudbevares, inspiration er nødvendig, og dens væsen kan ikke rigtig tolkes udtømmende, men der kommer da for pokker kun kunst, fordi der er kunst i forvejen. Ingen skriver da et digt, hvis ikke kategorien DIGT allerede eksisterede i mange eksempler.

Kunst kommer af kunst, men har jo da naturligvis med liv og samfund at gøre. Men uden kunst ingen ny kunst, ingen ny kunst uden gammel kunst. Men det betyder jo så også, at ethvert kunstværk i en vis forstand er en parodi, nemlig en efterligning, et afbillede af den eksisterende kunst. Det var noget fx. Karen Blixen vidste noget om.

Det døde gods

Parodien er ingen uegentlig kunstart, selv om man gerne vil tro det. *Don Quixote* var en parodi på ridderromanerne, som nu alle har glemt, men Cervantes læses ivrigt stadigvæk. Wessels *Kærlighed uden Strømper* var en parodi på tragedien, og på versemålet alexandrineren, så at det ikke kan bruges uden at folk skriger af grin. Ork jo, parodien er ikke den sølle efternøler, man vil gøre den til.

Endelig er der noget, de fleste overser. Parodi kræver traditionsbevidsthed. Man kan jo kun parodiere, d.v.s. udforske, det eksisterende, naturligvis. Når jeg i al beskedenhed, men uden uskyld, forsøger at skrive som fx. Blicher og Goldschmidt, så trækker jeg Karen Blixen med ind, for det gjorde hun osse, om end ikke helt så skyldbevidst som jeg, fordi de alle tre repræsenterer en konvention og en kvalitet, som jeg formoder lader sig bruge en sidste gang, nemlig som en parodi. Og hvorfor?

Fordi alt det døde gods, som den tradition slæber med sig, i parodien røber sig som dødt og latterligt – eller som bestandigt og levedygtigt. Altså en profan omgang med fortiden i den hensigt at finde ud af nutiden. Konventionen gentaget én gang for meget, og fniset kommer, og med det indsigten, forståelsen.

Gittes monologer

Men humor udløses jo ikke bare som indforståelse, ensomme fnis i lænestolen med en bog. Den folder sig også ud i forsamlinger, over for et publikum. Også den slags humor har jeg haft det privilegium at deltage i, takket være nogle monologer, lagt i munden på en vis Gitte. Og jeg optræder skam stadig med dem, selv om jeg ikke laver nye.

Det er en helt anden slags humor, der udfoldes i den sammenhæng: Der er et publikum og en underholder, og publi-

kum er kommet, bilder jeg mig ind, for at le og more sig over en gang »meningsfuld« underholdning, d.v.s. underholdning hvor alvoren holdes ud i stiv arms længde og stirres lige ind i øjnene, men aldrig, aldrig kommer til direkte udtryk. Alvor er en dødssynd i sådan et show, men en lige så alvorlig synd er det, hvis man taber den af syne.

Det stiller krav til den optrædende, krav som jeg som forfatter har måttet lære mig og har måttet lære at tillægge betydning. Det er ingen spøg at prøve at holde folk oppe på maksimal ydeevne en times tid, det kan mange bevidne.

Kravene er de samme gamle, her tror jeg ikke tv har betydet alverden, – det er fjælleboderne. Og det er skægt, når det lykkes, og det krav, kravet om succes, er det værste. Det skal være en succes, det er showets element at være vellykket, og det er rent ud sagt et helvedes arbejde og sand lykke.

Helbredende humor

Man står deroppe på podiet og ser folk grine sig langt ind i en forståelse af sig selv og hinanden og deres liv, og efterhånden som jeg og publikum finder hinanden, kommer der en gensidighed i stand, som kan være helt drømmeagtig. Det kan ikke gå galt, synes man. Men det kan det. Sjusker man blot et øjeblik, taber man publikum.

Kravet er nærvær: Jeg er her *nu*, vi er her nu, nu er det her det sker. Kravet er uhyrligt, og opfyldelsen af det er det egentlige arbejde, og samtidig grunden til at man hakker tænder de sidste timer før en forestilling. En underholdning med latter og humor som eneste effekt kan ikke være mere eller mindre god, kravet er absolut, som sagt: Succes.

Undertiden tænker man, at folk nok ikke rigtig er klare over, hvor store krav de stiller. Men samtidig tænker man også, at de nok heller ikke rigtig ved, hvor stor en rolle de selv spiller i showet. Er der folk i salen med humor som erkendelsesmiddel, er man godt hjulpet, for de trækker, kan trække, en

hel sal med sig. Og nogen er der altid, hver gang. Men tit må man lede lidt efter dem.

Efter sådan en aften, hvor det virkelig har kørt godt, har man det selv godt, folk har det godt, kommer måske endda og påstår at de er blevet klogere, har fået mere mod på tilværelsen – ja, engang helbredte jeg endda en dames dårlige ben. Hun grinede en seneforstrækning på plads. Tænk bare.

Humor hjælper

Nu er jeg ikke ude på her til slut at påstå at humor helbreder eller læger alle sår. Langtfra. Men den hjælper os til at opleve os selv som mennesker med sjæl og krop, og at opleve et samvirke mellem disse to, som ellers det meste andet i samfundet prøver at skille. Deraf megen nød, og den kan humoren ikke stille, men vi kan i latteren indse den, løfte os over den et øjeblik, og den indsigt *det* giver, den kan både huskes og bruges.

I en vis forstand er humor ufarlig og pacificerende, det er den dårlige humor, den dumme vits-humor, der har den effekt, når den da overhovedet har *nogen.* Den humor der griber folk hvor de står – ikke hvor de tror de står eller helst vil stå, men faktisk står, i hverdagen – den humor er bevidstgørende og kan i situationer være farlig, naturligvis. Ikke alle samfundstyper bryder sig om latter sådan uden videre, ikke alle tabuer overlever den, heller ikke hos os, og vi har langt, langt flere end vi selv tror.

Men humor hjælper. Den løser ingen problemer, tror jeg, ikke afgørende, i det mindste, men den kan fortælle os, hvilke problemer vi har og måske skubbe til vores holdninger til dem. Hvis man nu altså endelig *vil* give humoren et formål og en mening.

(Og nu er læseren så forhåbentlig færdig med at grine).

Artiklen har været bragt som kronik i Berlingske Tidende og Fyens Stiftstidende den 3. juli 1988.

PER HØJHOLT

F. 1928. Forfatter. Har udgivet »Digte 1963-79« (1982). »Gittes monologer« (1984). »Lynmuseet og andre blindgyder« (1982). »Salamanderen og andre blindgyder« (1986). »Hundekunstneren og andre blindgyder« (1988).

Til tårens forsvar

Marianne Rosen

Den bedste måde man vil være i stand til at hylde og glæde Per Højholt på er ved at sige ham imod. Den diskussionslystne, eftertænksomme stodder.

»Det har hidtil været finest at græde, at fælde en tåre i Det kongelige Teater, det var sagen . . .« skriver han. Jeg er bange for at jeg ville få en albue stødt hårdt ind i siden, selv i min barndom. Er det nu lige snobbet og selve sagen at tude i Det Kgl. . . . er det ikke mere end nok, at Bertel Thorvaldsen så upassende tillod sig dét på et af de bordeauxrøde plyssæder?

Tjah, jeg vil gerne fremføre et forsvar for tårerne.

For det første adskiller Per Højholt tårer fra latter, og det kan man ikke gøre på samme mekaniske måde som man skiller skidt fra kanel, noget Højholt ellers er så fremragende ubønhørlig til. Blandt andet skyldes det at der er noget som hedder *lattertårer*, og jeg vil tro han kender dem. Disse særlige dråber udgyder mennesker ikke blot, når de i både overført og direkte forstand er ved at dø af latter(anfald), de kan også klemmes frem som en slags overlevelsesstrategi fra Det store Id i den stik modsatte livssituation. Når Per Højholt slår til lyd for, at humoren er en forståelse som indbefatter kroppen er det så sandt som det er sagt, men kan man derfra underforstået udlede at krampegråd, hulk og støn, som gennemryster kroppen, ikke lige så fuldt er det?

Det ene kan være lige så »animalsk« som det andet og forresten: Er det ikke her en art brist eller overspringelse i den højholtske argumentation? Griner dyr? Græder dyr?

En passioneret katte- eller hundeejer ville muligvis påstå det, men *set det* har han vel ikke ligefrem?

Tåre hold op med at trille siger Per Højholt der er af hankøn og ergo ikke bryder sig om at se på et flæbende ansigt. I et interview for nogle år siden (trykt i en antologi om Højholts forfatterskab: »Natur-Retur« Centrum 1984) siger forfatteren: »— Altså, hvor tungt kan man tage den menneskelige eksistens? Som jeg undertiden siger, når der sidder de der 600-800 gymnasieelever, ikke — hvor mange af jer har der været pirket efter med en strikkepind?«

Hvad Højholt desuden har meget imod er *den dekorative tåre* — hvis jeg har forstået ham rigtigt? — denne dugdråbe der stadig sitrer på rosens blade, når den friskplukket er taget ind fra haven — for nu at forblive inden for den klassiske dannelsestradition à la Det kgl. Teater.

Hine berømte tårer Ritt Bjerregaard engang udgød gjorde hende vellidt — ja, mere folkeelsket end hun nogen sinde i fremtiden vil kunne opnå at blive — men ikke fordi de var god smag, tværtimod, fordi de var et brud med den korrekte optræden en politiker formodes at agere.

I vore moderne tider har tuderi længe været mindre velset i almindelighed og slet ikke betraget som et særlig ædelt udtryk for »menneskelighed«. En vigtig faktor, som tæller imod, kan være, at øjen-makeup'en tværes ud og rinder i lange, snavsede striber ned ad kinderne, mens vipperne afslører deres sande lyse kulør, hvad der ingenlunde forbedrer udseendet. Rigtige mandfolk græder selvfølgelig ikke . . . og kvinder skal helst lade være, selv om især krokodilletårer siges at kunne bruges som et effektfuldt offensivt våben til at få sin vilje, dersom man behersker den vanskelige kunstart at kunne græde på (egen) kommando.

Når, ifølge Per Højholt, »Humor er at forstå«, et synspunkt jeg kun kan give ham så inderligt ret i som overhovedet muligt, ja, så er sorg det bestemt lige så meget. Det er da meget mulig at latter er mere »intellektuel« end gråd, hvad Højholt synes at mene, men så er øjnenes tårestrøm til gengæld mere »følelse«, mere »intuitiv«. Og vi har brug for begge erkendel-

sesformer for bare at nå en lille bitte bid længere i glimtvis at opfange omverdenen og os selv.

I antikken opsamlede de professionelle grædekoner deres tårer i de små, buttede krukker vi nu kan betragte i museers støvede glasmontrer alt imens vi spekulerer på, om de brave grædersker mon blev betalt efter decilitermål eller centilitermål? Efter begravelsen blev sorgen så at sige opbevaret og gemt hen. Konserveret og forseglet.

Achilleus var god til at slå en bragende homerisk skraldlatter op, men han sad lige så højlydt vrælende og lod sine tåresprøjt falde i det store hav, fordi der var blevet snuppet en pige fra ham af en af krigskammeraterne. Det hjalp først da hans mor Thetis dukkede op som havfrue og lovede hævn. Han skammede sig ikke.

Måske skulle vi andre følge hans vidunderlige eksempel og holde op med at skamme os, hvis vi i stedet har lyst til at græde.

Nej, det er gråd som ikke er fint.

Hvorfor ikke? Jo, latter virker afslappende på omgivelserne, giver distance. Humoristisk sans hos en person viser, at vedkommende har et sundt sind, masser af overblik og velgørende selvironi. Derfor vækker vi som regel succes når vi gør grin med os selv og spiller klovne. Det er *høj* erkendelse!

Deri kan Højholt have ret, men han glemmer at fortælle at også gråden bryder tabu'er. Det har den så fornemme og overlegne latter langtfra patent på, selv om vi til tider er lige ved at tro sådan, fordi humoren er så god til atter og atter at (over)bevise os om verdens tåbelige og naragtige indretning, så vi fritages for at tage os af den. Nok kan vi hæve os med latter, men der er tilmed grund til at synke med bedrøvelsen og se tingene fra jordhøjde.

Det har Per Højholt, som til trods for sin genialitet dog ikke kan kunne det hele, ikke så meget sans for. Hans forfatterskab udviser så stor stringens og selvkontrol, at et usselt kvindfolk næppe kan være med på kanten af kareten. Derfor er det ikke

forbavsende, at »Natur-Retur« antologien ikke rummer en eneste kvindelig bidragyder.

Spontaniteten behøver såmænd ikke at være det bedste vi har, selv om den undertiden er det. Og så får vi de demaskeringer, det sjæl-krop samvirke, som Højholt og jeg begge er hunde efter. Fnis, smil, grinen kan være tvang. »En tvungen latter« er der som bekendt noget som hedder. Der tales så ofte om befriende latter, men hvorfor ikke nok om befriende tårer, skrig, støn? (Hvor ofte griner vi dog ikke bare med for ikke at blive til grin uden at vide over hvad?). Hu-meditation er sikkert ganske effen. Siden Aristoteles' *katharsis* har ingen – bortset fra psykoanalysen og romantikkens følelsesfrådseri – gidet beskæftige sig seriøst med kunstens lutring af sindet ad denne vej.

Hengivent at glide således hen i identifikationen med Verdensaltet var der nogle, som ikke brød sig om. Dermed forvarsler de vor tid, hvor man ikke græder, men nok griner i flok. Biedermeiertidens fru Gyllembourg, der var på en hård opgave med Johan Ludvig Heiberg som søn og fru Heiberg som svigerdatter, var blandt dem. At personligheden skulle blive bogstavelig talt *opløst* gennem tårer og på den modsatte side af dødens grænselinie gå i et med alle de andre dråber for at samle sig til et grænseløst ocean behagede hende aldeles ikke. Hun blev simpelthen opbragt: *Smelte sammen! Tror du jeg vil smelte sammen med alle de mange ækle Dråber?*

Tåretræet eller hængepilen inspirerer ikke omverdenen til oprigtig deltagelse. Mand og kvinde kunne græde sammen, men gør det lige lovlig sjældent.

Mænd kan ikke lide at se kvinder flæbe. Men også det modsatte er tilfældet, må vi kvinder huske os selv på. Det er ikke fint at græde, og så gør man(d) det ikke. Heller ikke alene. Hellere så, at man(d) får mavesår eller bliver nikotinvrag eller alkoholiker eller pillesluger. Samfundet skal have, hvad samfundets er. Om ikke andet, så i punktafgifter.

Fra slutningen af halvtredserne husker jeg Per Højholt sid-

dende bag et stort skrivebord midt i udlånssalen på Hellerup Hovedbibliotek over for Øregaardsparken. Han så gnaven og respektindgydende ud og var slet ikke kommet på sin rette hylde. (Det er han forhåbentlig senere?). Han husker ikke mig selv om jeg var en ihærdig låner, som af og til måtte påkalde mig hans håndfaste assistance. Han husker kun de mange forstyrrende irritationsmomenter, som afbrød hans intensive læsning.

Men til lykke alligevel, Per Højholt, med 60års dagen . . . du får sikkert godt vejr på din fødselsdag, og jeg håber du ikke bliver utilfreds med denne beskedne fødselsdagsgave fra en beundrerinde, som ikke kan nære sig for at slutte med et citat fra en af den såkaldte Verdenslitteraturs store uheldige helte, Doktor Faustus' levnedsskildrer, Johann Wolfgang von Goethe: »Så skifter alt til sidste led/imellem krig og kærlighed./«

Det kunne også være mellem *gråd* og *latter.*

Artiklen har været bragt som kronik i Berlingske Tidende den 20. juli 1988.

MARIANNE ROSEN
F. 1941. Forfatter, litteraturanmelder ved Information. Har udgivet »Narrebilleder« (1983), »Slangens vej« (1985), »Bebudelsen« (1987).

»Uden I bliver som børn ...« – psykologiske betragtninger med teologisk sideblik

Niels Jørgen Nedergaard

Følelsesladet

Sproget kan forekomme os upræcist, når vi vil udtrykke vore følelsesmæssige erfaringer. I samfundslivet er man ofte tilbøjelig til at finde det følelsesbetonede mistænkeligt eller direkte ødelæggende for enhver såkaldt saglighed. Hvem har ikke været ude for at få kendt sine argumenter for diskvalificerede, fordi de var følelsesladede; følelser betragtes som vildledende, fornuftstridigt vedhæng. Vor epokes erfaringer med politiske demagogers appel til massernes irrationelle følelser kunne nok tale for en skepsis. Vore egne erfaringer med at lade vore følelser løbe af med os, så de går ud over sagesløse, er også forvirrende. Alligevel volder det os et tydeligt ubehag, når vi hos et menneske oplever et totalt fravær af følelser, og vi vil have svært ved at identificere saglighed som ren rationalitet, for det giver en en uhyggelig fornemmelse af en jætteagtig, dæmonisk kraft og fungeren, der uden blusel forcerer enhver sjælelig grænse.

Barnet bliver 2-3 år førend det erhverver sprog, som det kan begynde at tænke igennem. De dramatiske begivenheder i de første år af et menneskeliv udspiller sig altså uden at barnet har sproget til sin rådighed. Erkendelse og erindring fra denne periode kan altså ikke bringes til bevidsthed gennem en af sproget båret tænkning og begrebslighed, men forbliver i hukommelsen som konkrete kropslige, følelsesmæssige erfaringer i vagt konturerede billeder. Disse tidlige førsproglige erfa-

ringer får imidlertid afgørende indflydelse på menneskets udvikling og livsstil, og her er måske en af årsagerne til den »skæve« tilpasning mellem følelse og sprog.

Stemthed

Ved fødslen er spædbarnets fysiologiske symbiose med moderen blevet afløst af en psykologisk. For at få tilfredsstillet sine vitale behov er barnet henvist til moderens sanseapparat, følelsesliv og erfaring. Det har ingen erkendelse af tid, rum, årsag, døgnrytme, ingen erkendelse af sin egen krops afgrænsning og kan ikke skelne mellem ydre og indre påvirkninger, ikke skelne mellem sine egne og moderens sensationer. Ikke desto mindre udtrykker barnet en sindstilstand, en følelsesskala af lyst og ulyst, tryghed og angst, og moderen har en sikker fornemmelse af, at følelserne ikke blot udgår fra hende. Således er altså på ubestemt vis barnets sind allerede stemt kort efter fødslen, en erfaring, der udgør en væsentlig bestanddel af den appel, der udgår fra barnet til moderen og vedligeholder dennes engagement. Tilsvarende smerteligt er det for en mor at få et svært hjerneskadet barn, fra hvilken denne tidlige følelsesmæssige appel helt kan udeblive eller forvrænges i en kontaktløs skrigen og utilfredsstillethed.

To-heden

Den tidlige samstemning af moderens og det spæde barns opmærksomhed og aktivitet indfører »dialogen« lang tid førend der er tale om udvikling af sprog. At se, høre, føle, bevæge sig i en stadig rytmisk vekselvirkning med tingenes substans og »opførsel« og den voksnes (moderens) handlen-talen-legenmed i stigende og faldende grader af intensitet, orden-uorden, bekendthed-fremmedhed, ihærdigt gentagne temaer i stadig nye variationer, – således høster barnet erfaringer med omverden og sig selv, en erkendelse af tiltagende sammensathed, i

erindringen fastholdt ikke mindst i kraft af følelsestonen. Når det 10 måneder gamle barn begynder at græde, når det ser mor tage frakken på for at gå ud, så er mors handling blevet et tegn, et tegn på at man kan blive ladt alene i verden. Hermed er begyndelsen gjort til en *indre* repræsentation af den ydre verden, udviklingen af symboler som erstatninger for konkrete handlinger og begivenheder. For det 1-årige barn er tingene begyndt at eksistere, selvom de ikke samtidig sanses, og barnet begynder snart at udvise målrettet søge-handleadfærd i en spæd forståelse af årsag og virkning, mål og midler. Det 16 måneder gamle barn kan »dialogisk« ved gestus, kropsholdning, mimik og den vekslende intonation af pludren udtrykke så vigtige budskaber som: jeg vil have-du skal gøre som jeg vil, se her er jeg – altsammen på et tidspunkt hvor det måske kun har enkelte situationsbundne signalord som »mam, mor, vov« m.fl. I sin forståelse af de voksne er barnet således i vid udstrækning henvist til en tolkning af kropssproget. Således bliver barnets erkendelse, dets gradvise erobring af verden, indlejret i en følelsestone, afspejlende det skiftende dialogiske forhold til forældrene. De voksnes følelsesmæssige reaktioner i forbindelse med barnets handlen og eksperimenteren er med til at give verden dybde og perspektiv, lade nogle fænomener træde i forgrunden som vigtigere, varmere, bedre, eller forbudte, farlige o.s.v.

Under disse forståelsesvilkår sker der samtidig en gradvis adskillelses-frigørelse fra den psykologiske symbiose med forældrene, således at barnet i 2-3 års alderen må gøre den frydefuld-smertelige erfaring, at dets krop, dets tanker, følelser, vilje, erindring, kort sagt dets »jeg« er udskilt fra moderen som et »du« i forhold til moderens tanker, følelser, vilje og erfaring, adskilt og forskellig, en ny slags fødsel, en milepæl i en udvikling, der ikke sjældent markeres af barnets besættende oplevelse af, at et »nej« symbolsk kan erstatte handlingen »at løbe væk fra« den omsorgsfulde og kontrollerende autoritet.

Den rationelle begrundelse vi giver vore offentlige handlinger og anskuelser ved vi godt ikke altid dækker vore følelsesprægede, tidvis direkte modstridende motiver. Vi mener ét, men tankerne og følelserne bag kan være mangfoldige, et slags dobbelt bogholderi, der også bliver et moralsk dilemma for opdragelsen.

Moderne hjerneforskning har kunnet pege på, at vor mentale tilgang til omverden og os selv er præget af en bemærkelsesværdig dobbelthed, der især bliver tydelig i forbindelse med sprogets tilegnelse og tænkningens stigende sammensathed og begrebslighed. De to hjernehalvdele fungerer asymmetrisk. De første leveår domineres erkendelsen af *højre* hjernehalvdels funktionsmåde. Vendt udad mod verden indsamles og organiseres sansernes mangeartede påvirkninger, handlingslivets mangfoldige erfaringer og oplevelser i foreløbige overordnede helheder. Idet der associeres til tidligere erfaringer, erindringer, følelser skabes derved overordnede betydningsfællesskaber. Den holistiske højre hjernehalvdel indfælder det mangfoldige i følelses- og energiladede helheder, billeder, symboler. Her må man altså lægge krop til i sanseligt nærvær og handling, i gestus og ritual. Selvom der altid vil foreligge en vis social consensus omkring dette overvejende ikke-verbale »sprog«, så gælder det dog, at subjektiviteten er sandheden, eller at sandheden er i det dialogiske som kropsligt nærvær, enten konkret eller symbolsk. Når talesproget skal forholde sig til disse erfaringssammenhæng bliver det søgende, må ty til allegoriserende omskrivelser måske og kan vanskeligt levere rationelle, begrebsmæssige beskrivelser. Intuition og fornemmelse søger mod billeder og helheder, den reducerende teoretiske begrundelse er efterhængt.

Venstre hjernehalvdel behandler data og er sprog-talehjernen. De sansemæssige oplevelser-erfaringer opsplittes i detaljer, analyseres og oversættes og syntetiseres til en enkelt

erfaringskategori, nemlig sprogets *lydlige*, hørte som talte frembringelse, indre som ydre. Denne oversættelse er naturligvis i én henseende yderst hensigtsmæssig, idet komplicerede erfaringssammenhænge således sættes på begreber, der i modsætning til handlinger reversibelt kan flyttes frem og tilbage og jongleres med på den indrepsykiske scene. Tankens frihed er stor netop i kraft af sproget, idet i hvert fald abstrakte tankemæssige operationer ligesom matematiske ligninger kan foregå i et socialt og historisk tomrum. Sprogliggørelsen af sansningen og erfaringen betyder samtidig en begrænsning eller indordning under sprogets autoriserede, samfundsmæssige system. Vor rationelle fornuft er nært forbundet med denne evne til via den sprogligt formidlede tænkning at kunne abstrahere fra sanseerfaringernes mangfoldighed og skabe objektiverende generaliseringer, der autoritativt tager sig ud som virkeligheden. Naturvidenskabens og teknologiens budskaber, der er abstraktioner sat i system, har en overvældende autoritativ virkelighedskarakter. En sproglig- og begrebsliggjort kulturepoke som vor kan komme til at overbetone venstre hjernehalvdels erkendemåde, så f.eks. datateknologien næsten virker på én som et spejlbillede på venstre hjernehalvdels måde at bearbejde informationer på.

Selvom man måske således kan sige, at rationaliteten dominerer voksensamfundet, er det naturligvis kunstigt og forkert blot at splitte op i højre og venstre, for der er nemlig tale om samtidighed og samvirke. Højre hjernehalvdel »hører« jo også sproget og indfælder dermed tankevirksomheden i traditionen, historien, erfaringernes kropsnære betydningssammenhæng og helhed. Det geniale menneskes skaberkraft kommer til udtryk i netop et ligeværdigt samvirke af de to hjernehalvdele. Der er på denne måde en utrolig kreativ kraft knyttet til sproget, den venstre hjernehalvdel må ikke så sjældent rage kastanjerne ud af ilden og levere den rationelle begrundelse for alt hvad højresiden roder personen ud i. Men den matrix, som leverer de følelsesbestemte motiver, er ofte en betydelig mere

omfattende »virkelighed« end den, der kan udledes af den sprogbelagte begrundelse.

Mytologiske temaer

Indtil barnet i løbet af skolealderen tilegner sig evnen til sprogligt formidlet abstrakt tænkning i voksen forstand må det mejsommeligt bygge sin tilværelsesforståelse på erfaringer. Handlingers og begivenheders betydning kan det ikke relativere gennem abstraktion og generalisering. Tilværelsens engangskarakter er et pågående faktum, som barnet kun forliger sig med i kraft af sin utrolige vitalitet og fremtidsvendthed. Tingenes opdukken og forsvinden, skabelse og tilintetgørelse er nærgående sanselige realiteter som barnet prøver at komme til rette med gennem ritualiseret adfærd og magisk tænkning, vaner og gentagelser og rollelege, der kan minde om funktionen af gudstjenestens ritualer. Selv de kærligste forældre kan ikke undgå tidvis at svigte deres barn, så dets verden styrter sammen, moderbrystets-kærlighedens-tryghedens væren-til-stede *og* pludselige fravær udgør kaosmagternes nærgående mulighed. Vi forældre er ikke guder og dog er vi i en vis forstand alligevel at ligne ved guder fordi der er en analogi imellem menneskers religiøse henvisthed på Gud Fader og børns henvisthed på deres forældre og deres omsorg. Af eksistentiel nødvendighed prøver det lille barn at skabe flest mulige, genkendelige betydningssammenhænge, mest påtrængende naturligvis i forholdet til far og mor. I tilpasningens navn stiler opdragelsen ofte mere mod *rigtighed* end mod *sandfærdighed*, forsåvidt man ved rigtighed forstår de handlinger som samfund og normer kræver og ved sandfærdighed forstår, at hvad hjertet er fyldt af det løber mund og krop af sted med, altså sammenfald imellem bevæggrund og handlingens begrundelse. Tidligt har barnet af mangel på sprog været henvist til at nå til forståelse ved at aflæse forældrenes kropsbudskab, atmosfæren i situationen. Uundgåeligt indbygges der på grund af

misforholdet *en ambivalens*, fordi sandheden ikke er til at bære og alligevel er man vitalt afhængig, ja elsker hinanden. Vi skal frygte og elske Gud. Som børn er vi fyldt med blandede følelser for vore forældre, kærlighed, jalousi, beundring, had o.s.v. men barnet drømmer ikke om at stille moralske krav til sig selv om at det kun må nære én bestemt, eksempelvis kærlig følelse, forældrene er forældre og barnet er barn i en umiddelbar henvisthed på hinanden.

Barnets sanselighed og erfaringsbundethed og dets oparbejdede evne til at fornemme og forholde sig til *enheden* i det mangfoldige og måske modsigelsesfyldte forhold til far og mor beskytter det imod moralsk sammenbrud. Det er først sprogets tilkomst og det dermed forbundne øgede krav til en systematiseret erkendelse, som rejser kravet om større følelsesmæssig og moralsk entydighed og dermed rejser skyldfølelser og nødvendiggør fortrængning. Men ambivalensen er altså dobbelt, idet også forældrene ligger under for en spaltning imellem deres bevidste fremtræden og opdragerholding og så deres mere skjulte motivbaggrund, som netop ofte dem selv uafvidende afslører sig i deres ikke-verbale, kropslige budskaber. Sprogets rationelle anvendelse på det følelsesmæssige, moralske område skærper bevidstheden om ambivalensen.

Fornuft og følelse

Fornuften er en følelse, der bliver sig selv klar, siger Grundtvig et sted og peger således på, at der må være et samvirke mellem højre og venstre, at forstandens forsvarlige brug, hvis den ikke skal udvikle sig til dæmonisk rationalitet, må funderes i sanseerfaringernes, historiens, erindringens og drømmenes brede landskab, farvet af følelsernes store penselstrøg. Man må ikke frakende *det* virkelighed, der ikke kan sættes på formel og udtrykkes sprogligt. Musik f.eks. opleves og forstås overvejende med højre hjernehalvdel, selv om lydskelneevnen som sådan er venstresidig. Væsentlige dele af hukommelsen

synes understøttet af billeder. Der er erfaringer, man kun kan gøre rede for via metaforer og omskrivninger. Grundlæggende livstemaer blev således gennemspillet i den tidlige barndom førend barnet havde adgang til en sproglig beskrivelse og rationalitet, men bl.a. gennem eventyr, myter og fortællinger øvede barnet sig i at omgås modsatrettede kræfter i tilværelsen uden at være tvunget ud i en moralsk stillingtagen. For barnet var det alene livet om at gøre.

Barnlighed og teologisk rationalitet

Det er mit indtryk, at også teologien har været fanget ind af den kendsgerning, at følelser og sprog ikke uden videre føjer sig efter hinanden. Teologiens sprogliggørelse af snart sagt enhver tænkelig side af gudsforholdet og troen kan have mange bevæggrunde, men én væsentlig er ønsket om at klare ambivalensproblemet eller ønsket om at forsvare Guds entydige godhed og kærlighed. På baggrund af det foregående har jeg været optaget af den frimodighed, hvormed Jesus tager et barn og placerer imellem alle de kloge discipelhoveder og siger »Uden I bliver som børn, kommer I slet ikke i Himmerig — Lad de små børn komme til mig — Guds rige hører sådanne til«. Man får i NT indtryk af, at Jesus stort set var træt af ideologier og dogmatikken som når farisæernes begrebsmølle malede og deres rationelle hoveder udtænkte de mest subtile systemer og regler, hvorefter et etisk og religiøst liv skulle udfolde sig — de var kalkede grave. Eller lidt tættere på — som så mange andre lutherske prædikanter har jeg brugt billedet med børnene og Guds rige til at gøre gældende, at ligeså lidt som børn kan anstrenge sig til at blive børn af deres forældre, ligeså lidt kan vi ved vor moralske stræv anstrenge os til Guds frelse. Således redder teologien sig ud af ambivalensens delikate problem, idet Guds alenevirken i frelsen identificeres med Guds entydige godhed og kærlighed samtidig med at børnene får lukket munden for uartige spørgsmål, der alle ville

blive betragtet som selvhævdelse og selvretfærdighed. Vi er som døbte, på forhånd frelste, syndere.

Men det er alligevel et blegt billede af forholdet mellem forældre og børn. De børn Jesus tog i sin favn har jeg altid opfattet som små og ikke særlig sprogkyndige eller fornuftige. Hvad om Jesus nu helt almindeligt faktisk mente det billede, med *alt* hvad det ville indebære fra vore menneskelige erfaringer. Så ville der være åbnet for forståelse for de gådefulde og tvetydige kræfter og stærke bånd, der gør sig gældende mellem børn og deres forældre. Børnene har jo ingen teologi at læne sig til, når de skal komme til rette med deres forældre, men de kan hente hjælp af eventyr og myter og billeder.

I udpræget grad brugte Jesus selv billeder og fortællinger, åbne for fortolkning, men sjældent kunne man dog få det indtryk, at det at blive som barn skulle være identisk med at blive sat ud i en moralsk gennemlyst og teologisk systematiseret tilværelse, snarere blev man sat ud i den største modsigelsesfyldte spænding med opfordring til en barnets tiltro, der kan sammenlignes med dets intuitive fornemmelse af at være på livets side. Kunne vi voksne bære ambivalensen i kraft af fortællingen? Dette ville i hvert fald blive stærkere følelsesladet.

NIELS JØRGEN NEDERGAARD
F. 1937. Speciallæge i børnepsykiatri ved børnehospitalet i Risskov. Fhv. valgmenighedspræst (1973-79) og højskoleforstander (1980-87).



Hjertets øjne
– et religiøst essay i fem afsnit om syn og sprog

Johannes Værge

Den som er

»Jeg er den, jeg er!« sagde Gud, da Moses ved den brændende tornebusk spurgte om Guds navn. Og Guds stemme fra det hellige, ikke-fortærende lys i tornebusken fortsatte: »Således skal du sige til israelitterne: JEG ER har sendt mig til jer!«

Ingen beskrivelser af Gud, ingen billeder her. Men Gud er den, som *er.*

Ikke alt i vores verden er lige virkeligt. Meget af det, vi forestiller os eller kender til, har i en eller anden forstand *lånt* sin væren af noget anderledes varende, har ikke sin væren i sig selv, *er* ikke i sig selv.

Når vi siger »Gud«, betegner vi det, som går dybere end noget andet – Gud er den, som *er.* Det er ikke nødvendigvis vore *forestillinger* om Gud, som *er.* De kan udvikle sig med os, vise sig utilstrækkelige. Men når vi kender ordet Gud, har vi allerede en ansats til en forståelse af noget dybere end alle betegnelser, billeder, forestillinger. Gud er den dybe rod, dybere ned alt det synlige. Men vore forestillingers utilstrækkelighed viser sig påfaldende nok bl.a. netop deri, at det bliver *Guds* væren, vor tids mennesker bliver usikre på – *er* Gud? – mens man rask væk fastholder, at alt muligt andet er; man tvivler påfaldende nok ikke om, at alt muligt foreløbigt og skyggeagtigt er virkeligt, tvivler snarere på Guds virkelighed – på trods af, at med Gud menes der netop den virkelighed, som ligger bag alt andet virkeligt og gør det virkeligt, kalder det frem, lå-

ner det virkelighed og tager det til sig igen, når dets tid er forbi.

Den usynlige Gud . . . Dog, som Skaberen lader han noget af sit væsen ane i den verden, vi ser, lader noget af sit lys ane i det synlige.

Nogle ser det klarere end andre, nogle gange ser mennesker det klarere end andre. Nogle gange skinner det usynlige igennem det synlige.

Ånden: at blive seende

En profet er et menneske, som Ånden kommer over, så han *ser.* Ånden er det rensende, forløsende pust, det åndepust, der kalder som en dobbelt-eksponering frem, to billeder oven i hinanden, to lag af virkeligheden set over hinanden: dels det, som enhver kan se, det håndgribelige og forgængelige, dels en virkelighed bagved, dybere, evig – to lag virkelighed, som ved at blive set oven i hinanden lader en bestemmelse træde frem, en dom, et håb.

Men almindeligvis lider mennesket af et forkortet syn. Vi kan se og se og dog intet øjne. Derfor blev, om jeg så må sige, Kristus nødvendig, – det egentlige virkeligheds-billede, forgængelig og evig virkelighed ført sammen, menneskelig kamp og guddommelig evighed forenet. – Almindeligvis lider vi af et forkortet syn, uden at se igennem til bestemmelse, dom, håb, ser og ser og øjner intet. Derfor blev Kristus nødvendig.

Synslammelsen, blindheden over for livet, er i sig selv ikke noget nyt fænomen. I sin grundform er skavanken så gammel som syndefaldet, blot nu til stede i en tilspidset, særlig fremtrædelsesform. Og svaret er stadig Ånd, det rensende, virkeligheds-forløsende åndepust.

Hjertets øjne

Det har slået mig, hvor ofte ordet »hjerte« benyttes i Det nye

Testamente – og hvor centralt det er. Og i tilknytning dertil ordet »øje« og det at se.

Først hjertet: Jesus var en, der »kendte deres hjerters tanker«. »Hvorfor kommer der tvivl i jeres hjerter?« spørger Jesus disciplene ved sin tilsynekomst efter opstandelsen. Peter spørger i Apostelenes Gerninger Ananias, hvorfor Satan har fyldt hans hjerte, så han løj o.s.v.

Man kan lukke sit hjertes dør op for det, der forvrænger synet og livet, men også for det modsatte. Hyrdernes ord om, hvad de ude på marken julenat havde hørt om barnet, gemte Maria således i sit hjerte, tilsvarende den 12-årige Jesus' ord til hende og Josef, da de havde fundet ham i templet i Jerusalem: »hans mor gemte alle disse ord i sit hjerte«. Og udlægningen af lignelsen om sædemanden: Kornet i den gode jord, »det er dem, der hører ordet og bevarer det i et godt og smukt hjerte, holder ud og bærer frugt«.

Hjertet er befrugtningsstedet, undfangelsesstedet. Det er i hjertet som kroppens og sjælens fællespunkt, det afgøres. Hvad hjertet er fuldt af, bestemmer resten.

Når mennesker i Det nye Testamente hører noget, som er større og mere virkeligt, end vi kan tænke os til – som budskabet om ham, der måtte lide og dø og opstod – så »brænder hjertet i os«, så »stikker« det folk i hjertet. Det er i hjertet, virkeligheden bliver virkelig, tager os med i sig. Det er hjertet, legemets og sjælens fællespunkt, der erkender og *ser*. Efeserbrevet: »Jeg beder om, at vor Herres Jesu Kristi Gud, herlighedens Fader, vil give jer visdoms og åbenbarings Ånd i jeres erkendelse af ham, og at han vil oplyse jeres hjertes øjen, så I forstår, hvilket håb, han kaldte jer til«. Ånden, der kalder hjertets se-evne frem, så Kristus lyser ind i hjertets øjen og fylder det med håb – i hjertets renhed ser det Gud: »Salige er de rene af hjertet, de skal se Gud« (Jesu bjergprædiken, Mattæus 5).

Det er i hjertet, troen er. Troen er det, hjertet ser, derved lader komme ind i sig, lader sætte frugt, lader føde i sig. »Jeg

(d.v.s. Paulus) beder om, at Kristus må bo ved troen i jeres hjerter«. Så er vi (igen iflg. Paulus) »den levende Guds tempel«.

Gud er – som i Efeserbrev-citatet – »herlighedens Fader«, og det danske ord »herlighed« er en oversættelse af det græske »doxa«. Heri ligger betydningen lys-udstråling, den guddommelige stråleglans. Doxa, herlighed, er Guds lysudstråling, den som var i Kristus: »Vi så hans herlighed . . «, det lys, som kommer fra det inderste, der er, fra den virkelighed, som al anden virkelighed låner sin virkelighed fra, lyset som mørket ikke kan få bugt med. »Vi så hans herlighed, en herlighed, som den enbårne Søn har den fra Faderen. (Johannesevangeliet), den lysudstråling fra Gud, der forløsende bringer det egentlige frem – som forårslyset kalder det gemte liv frem, åbner for det vinter-låste, bryder det lukkede op. Lyset kalder det egentlige frem af skallerne omkring det, som når planteknoppen en morgen i maj, når det grønnes, skubber de grå, hårde dækblade fra hinanden og de falder til jorden. De har haft deres tid, nu viser det gemte, det egentlige sig, kaldt frem af lyset, den store åbner.

»Vi så hans herlighed« fra Faderen, herlighedens Fader, et lys i hans ord, hans gerninger, hans liv, – det lyste åbnende, oprejsende i ham, sådan som det i glimt lyser i os, når vi i glimt er i overensstemmelse med vores egentlige bestemmelse – *så* lyser det i os. I ham lyste det som i ingen anden. »Den som ser mig, ser den, som har sendt mig. Det lyste af Guds doxa; det rejste lammede op, kaldte udstødte ind i livet, blinde så og døve hørte; det åbnede det låste, kaldte livet frem af dets tildækninger, ja som et lyspust væltede det stenen fra hans grav indefra, lyset i ham lyste ham *op* gennem mørket. At se ham er at »se livet«. Mørket fik ikke bugt med ham, fordi han var i overensstemmelse med det dybeste, der er, den magt som skaber og forløser liv i verden, når den som et pust af ånd og lys åbner tillukningerne, renser og forløser.

Der er mørke. Når vi *ser*, ser vi også alt det nedbrudte og

fordrejede, ser døden og mærker smerten. Hele skabningen og vi sukker, men det er som i veer, en smertefyldt passage frem mod det, som *er* og kalder os frem.

Der er mørke, men mørket fik ikke bugt med lyset. Det lyser i Kristus, det lyser i glimt i os, når vi i glimt er i overensstemmelse med det dybeste i os, den kærlighed Gud har nedlagt i os, for at vi skal lyse – »I er verdens lys« – lyse, når vi er det, vi egentlig er.

»I er verdens lys« (Bjergprædikenen): Der kan kaldes lys frem i os. Det sker, når vi *ser*, det sker, når hjertets øjne oplyses, og lys derved kaldes frem. Det er afgørende, hvad vi ser: »Når dit øje er klart, er også hele dit legeme lyst (eller man kunne oversætte: »lysende«). Men er øjet sygt, er også dit legeme mørkt. Pas derfor på, at lyset i dig ikke er mørke! Hvis altså hele dit legeme er lyst uden nogen mørk del, så vil det være helt lyst, som når lyset fra et lyn lyser dig op!« (Lukas 11).

Der er det mærkelige ved lys, at det virker blot ved at blive set. Der er ingen andre betingelser: Det skal bare ses, så har vi adgang til det, så virker det i os. Når lys ses, kommer det af sig selv ind i os, og så er vi i lys. Når hjertets øjne ser det, bor det i os; da er vi det, vi egentlig er, lysets børn og lysets tempel, den levende Guds tempel.

Intet menneske kan se den levende Gud, Guds lys, og leve, står der i Det gamle Testamente. Og dog – et menneske blev alligevel Guds levende billede, den dybeste, usynlige virkeligheds billede. »Den, som ser mig, ser den som har sendt mig« (Johannes 12). Vi så hans herlighed, så Guds lysudstråling i ham. »Blindfødt var det arme hjerte,/ser dog nu hans guddomsglans« (Grundtvig i Den danske salmebogs nr. 142). I dette hjerte-syn ser vi det egentlige virkeligheds-billede. Han er adgangen til at »se livet«, og det er igennem øjet og hjertet, vi træder i forhold til det, får lyset ind i os, får virkelighed, får Guds billede kaldt frem i os. Hvad hjertet gennem sit øje er fuldt af, bestemmer resten.

Ånden, lyspustet – eller nåden . . »I once was blind/but now I see«, hedder det i »Amazing Grace«. Dét er nåde, Åndens gave: at blive seende, *derved* få adgang til det, man ser. Man kunne også kalde det tro: Man får adgang til noget ellers skjult.

I min egen omgang med Bibelen er Bibelens billedkarakter blevet stadig mere fremtrædende, billede forstået som kanal til noget større, end begreber kan indfange, billede som kanal, som ikon.

Det indebærer, at man må vove sig ud over en begrebslig, intellektualiserende brug af Bibelen, vove en mere intuitiv bibelbrug, hvor ordene kan blive så stærke, at de bliver til billeder. I den intellektualiserende brug, hvor ordene bliver til begreber, har man ganske vist mere styr på Bibelen – men det er kun en lille, indskrumpet og filtreret Bibel, man kommer til at stå med, når man skal have styr på den. Og jo mere man arbejder på en intuitiv måde, jo mere indlysende bliver det nødvendigt at arbejde med *hele* Bibelen som én stor sammenhæng (hvilket ikke betyder, at alt i Bibelen får samme vægt), – og jo mere viser det sig så, at Bibelen udlægger Bibelen. Resultatet bliver ikke vilkårlighed, som angste, begrebs-fikserede teologer mener.

Bibelen er ikke først og fremmest tanker – også det, og nogle dele af Bibelen mere end andre – men først og fremmest billeder, eller måske rettere: lysåbning. Eller man kunne sige, at den er en syns-renser.

Billeder, der åbner for lys, renser synet, så vi også vover at se mørket i øjnene . . . Men det er ikke *færdige* billeder, eller måske bedre: Det er billeder, hvis betydning aldrig kan formuleres færdig. De kan ikke udtømmes. De er kanaler for en virkelighed, som er for stor for begreber, for stor til entydiggørelse.

Meget presser os i anden retning, i retning af at gøre enty-

dig, sætte på formel. Vort samfunds instrument- og apparat-afhængighed, sækulariseringen af sproget, sprogets tiltagende entydiggørelse . . . det glatte sprog lægger sig som et filter mellem os og det vigtigste, viser data, ikke betydning, skjuler det levende, det gådefulde.

Det har smittet af i teologien, både på dens højre og venstre fløj: Teologiens sprog gøres til et distant formelsprog, til bærer af *meninger* – håndterligt, men ikke meget nærende. Den karakter af *erfaring*, som Bibelen rummer, skummes af og kastes bort. Teologer, både til højre og venstre, kan pansre sig inde bag alle de rigtige formler, hvor den ene passer som et tandhjul ind i den anden, og mennesket og erfaringerne bliver væk i et lukket system. Men Bibelen er ikke udtømt, snarere fejlanvendt, hvis man uddestillerer dens *meninger*, gør den til formler, hvad enten det bliver intellektuelle eller »kirkelige« formler. Bibelen er billede i betydningen syns-åbning, åbning til tro, ind-sigt, gennem-skuen, – ikke en endestation, men noget vi går ind i, en stadig fortsat rejse mod stadig mere syn, stadig mere lys.

Nåden: »I once was blind/but now I see« – stadig nyt at se, et stadigt samvirke mellem, hvad vi selv har med os ind i Bibelen, hvad vore livserfaringer er, og hvad vi møder inde i Bibelen. Og det, vi ser, bliver så ikke kun noget, vi ser i Bibelen, men gennem dens synsrensning også udenfor, i verden.

Vi ser ikke det hele på én gang, men snart løfter der sig ét slør, snart et andet; gådefuldt er det stadig, fyldt af hemmeligheder, ikke til at sætte på formelsprog, kun til at formidle i det erfaringssprog, som rummer billeder, åbninger.

Hjerterummets sprog

Kirkebygningens og gudstjenestens gamle målsætning: at se det usynlige, gennem-skue det materialle, skue igennem til endnu større, lysende verden, få en forsmag på Guds rige – kirkekunstens, kirkearkitekturens og teologiens, prædikekun-

stens projekt: at få renset synet, så vi ser mere end ellers, ser det vi ikke kan gribe, men som kan gribe os og derved giver os del i dets virkelighed, tager os med ind i sig, med ind i lyset, doxa.

Kirkebygningen er et særligt rum for hjertet, et sted, hvor det egentlige virkeligheds-billede gennem former og sprog lyser ind gennem hjertets øjne.

Kirkerummet er anderledes end andre rum. Vi træder ind i det med erfaringer af både mørke og lys, ofte måske knugede af smerte over mørkets magt. Men i kirkerummet møder vi ord, liturgi, former, som skaber syn: Skabningens og vore egne suk er som stønnen i veer, »hele skabningen sukker og er i veer endnu i denne stund« (Romerbrevet 8), smerten er veernes smerte, gennem snævre passager af mørke og pres kaldes skabningen frem mod forløsning i lys, og lyset lader sig allerede se som en åbning i mørkets tillukning omkring os, Kristus viser det, som *er.*

Kirkerummet er et rum, hvor ord kan blive så stærke, at de skaber syn, lys i hjertet, et sted hvor rummets former og lys spiller sådan sammen med det, der foregår i rummet, at det tilsammen bliver udtryk for en særlig lysfyldt virkelighed, ikke til at indfange med apparater, udtryk for et lysfyldt åndedrag ind i verden, et åndedrag at falde ind i, så vi ånder frit, og menneskets hjerte møder Guds, og vi ser det usynlige, det vi ikke kan gribe, men som kan gribe os og tage os med ind i sig, ind i lyset, den inderste virkelighed, doxa.

Vi kan forsøge at formidle det i et sprog med billeder i sig, så det kaster lys i hjertet. Vi kan ikke gribe det, men se det i billeder, lysåbninger.

JOHANNES VÆRGE
F. 1946. I en årrække studenterpræst, nu sognepræst ved Domkirken i København; desuden teologisk medarbejder ved Weekendavisen. Har udgivet »Virkeligheds-billeder. Essays og prædikener« (Gads forlag 1986).

Sprog, erkendelse og følelser

Henrik Bandak

Sprogfilosofien

Filosoffen Wittgenstein lancerede i sin ungdom en teori om sproget, som knap lod sig forstå af hvide mennesker – hvad man dog må tilgive manden, idet han dels var tysker, dels intet kendte til Modersmål-Selskabet. Takket være flittige fortolkere kan vi dog kort fortælle, hvad teorien gik ud på.

Wittgenstein mente, at enhver sætning i sproget kan opfattes som et »billede«, der så at sige forestiller en mulig kendsgerning. »Billedet« er sandt, hvis denne kendsgerning foreligger, men falsk hvis den ikke foreligger. Altså er sætningen »Det regnede hele sommeren 1987« sand, hvis det faktisk forholdt sig så jammerligt. Wittgenstein vidste dog nok, at sprogets sætninger ikke i normal forstand ligner virkeligheden. Således ligner ordet »løve« jo ikke en løve – det kan f.eks. ikke bide (jeg kender dog andre ord, der *kan* – men dem har selskabet bedt mig om ikke at råbe). Wittgenstein sagde derfor ikke, at sproget ligner virkeligheden, men at dets sætninger er »logiske billeder« af virkeligheden – altså en slags tankebilleder.

Wittgenstein trak sig derefter tilbage fra verden, idet han mente, at han nu havde sagt alt, hvad filosofien nogensinde ville kunne sige! Det viser dog, at han lignede os andre deri, at vi ikke er mere beskedne, end virkeligheden tvinger os til at være. Sandhedens time kom dog også for Wittgenstein, idet han senere måtte ændre sin teori radikalt. Han opdagede nemlig, at sproget ikke er et guddommeligt tankespil, men en social virkelighed med ubegrænsede muligheder. Sprogets ytringer var ikke alene sande og falske udsagn, men også en masse andet.

Wittgensteins efterfølger Austin lancerede udtrykket »talehandlinger« (»performatives«) om en masse ytringer, der ikke kan opfattes som udsagn om virkeligheden. Således kan vi love andre noget, vi kan true dem, opfordre dem, velsigne dem og spørge dem om noget. Her er der tale om, at vi med ord skaber ny social virkelighed, snarere end at vi beskriver noget. Det at fremsætte nøgterne udsagn viste sig altså at være blot et af en mængde andre »sprogspil«.

Hermed var sprogets mulighed for at udtrykke følelser og realisere menneskelige forhold endelig kommet til sin ret. Den forkastede teori handlede mere om et idealiseret guddommeligt sprog end om sproget som menneskeligt fænomen. At ændringen var en landvinding, er utvivlsomt – men ved bagklog eftertanke kan man nok alligevel hævde, at selv løfter, spørgsmål og ordrer også er en slags udsagn, der kan være sande eller falske. Således fortæller man i disse tilfælde om sine egne intentioner – og det er jo også en del af virkeligheden. At spørge om noget er f.eks. at fortælle, at man har et ønske om at blive oplyst på et bestemt punkt. Således ser det ud til, at »performativerne« er en *bestemt slags udsagn* snarere end noget helt andet.

De har deres specielle grammatiske form, der adskiller dem fra andre udsagn – men det skyldes nok, at de mest grundlæggende sproglige kategorier ofte afspejles i en grammatisk form. Sprogbrugerens erklærede ønske om oplysning, om at modparten opfører sig på en bestemt måde eller netop undlader det, samt det erklærede ønske om at stå modparten bi i tykt og tyndt – alt dette er jo grundformer i den menneskelige virkelighed, og derfor har de vel fået en særlig sproglig form. Dertil kommer, at disse grammatiske former (spørgsmål, løfter, ordrer o.s.v.) er langt kortere end en neutral beskrivelse af ens følelser og intentioner. Og netop i disse praktiske situationer er korthed en værdifuld egenskab (filosofi er upraktisk, men forhåbentlig ikke altid værdiløs).

Når vi påvirker andre sprogligt, kan vi have alle mulige mo-

tiver, og de er sjældent filosofiske. Men vi gør det ikke desto mindre ved at fremkalde en bestemt bevidsthed hos modparten, den være nu sand eller falsk, f.eks. en bestemt opfattelse af vore intentioner. Netop *bevidstheden* som gennemgangsled for den sociale vekselvirkning er noget specielt menneskeligt. Insekter kan derimod udløse reaktioner hos artsfæller ved rent kemisk påvirkning – en evne, man undertiden må misunde dem. Derfor kan man da også kun i overført forstand sige, at insekterne har et »sprog« – den biologiske funktion kan være den samme som sprogets, men der er alligevel tale om to helt forskellige ting. At der kan være dyr, der har et ægte sprog, kan vi derimod ikke udelukke. Når vi siger, at også performativerne er en slags udsagn med en sandhedsværdi, lyder det så køligt, men er i virkeligheden en markering af det særligt menneskelige ved sproget. En ytrings *motiver* kan stadig være nok så hede.

Analoge følelsesudtryk

Forholdet mellem sprog og følelser er dog anderledes end mellem sprog og tanker – således er det givet, at man ved stemmestyrke og tonefald kan udtrykke sine intentioner og deres grad nok så godt som ved nøje beskrivelse. Her ser vi altså et felt, hvor det menneskelige sprog er delvis analogt med det, der udtrykkes. Mange gange er disse fysiske tegn utilsigtede, f.eks. den forelskede bejlers hektiske nervøsitet – andre gange er der tale om en bevidst markering af, at nu er det sidste advarsel, inden hammeren falder etc. Vi opdager her en afgørende forskel på påstande om dette og hint, og så udtryk for følelser. Jeg kan f.eks. hævde, at månen er en grøn ost, men selve dette udsagn er ikke på nogen måde et tegn på, at månen virkelig er en grøn ost. Hvis jeg derimod rasende advarer en anden mod at smede flere rænker mod mig, kan han ikke være i tvivl om, at jeg virkelig nærer de følelser, som jeg udtrykker. Min opfattelse af, hvad der sker omkring mig, kan være

gal, men det er givet, at jeg har de følelser, jeg udtrykker – sine egne intentioner kan man normalt erkende, og udtrykkets analoge side (f.eks. stemmestyrke) er et *symptom* på, at man ikke lyver, når man udtrykker dem. Mine tanker om månen er derimod ikke symptomer på månens tilstand.

Videnskab og oplevelser

Ikke desto mindre kommer vi netop på det følelsesmæssige område i vanskeligheder, når vi forsøger at udtrykke os. Når det gælder praktiske grundsituationer, er det nemt nok (siger de ude i byen); – men på det kunstneriske, mystiske og religiøse område møder vi ofte store udtryksproblemer. Vi oplever det, som om sproget ikke kan hjælpe os. Faktisk handler Peter Bastians så omtalte bog »Ind i musikken« netop om, hvordan man skal beskrive musikoplevelser. Hans synspunkt er, at den musikvidenskabelige analyse af f.eks. en bestemt sonate af Beethoven reducerer den til et specialtilfælde af sonateformen. Derved udviskes det helt specielle ved netop denne sonate. Videnskabelig klassifikation reducerer alt til specialtilfælde af noget generelt, og derfor siger Bastian, at videnskabelig musikanalyse indebærer et informationstab. Hans særlige pointe er, at den personlige musiktilegnelse tværtimod kræver en subjektiv tolkning, hvor man tilfører musikken en karakter, en sjælelig stemthed, som ikke kan aflæses af noderne. Når Bastian dirigerer, kan han om en passage sige, at her må musikerne forestille sig en rundhovedet trivelig herre, der byder en dame op til dans. Så kan de fornemme, hvordan han ønsker at den skal spilles. Samtidig understreger Bastian, at denne informationstilførsel er helt subjektiv og ikke kan påberåbe sig nogen autoritet – men uden det bliver det ikke til musik.

En side af sagen er, at selv stor viden og indsigt ikke umiddelbart resulterer i kreativitet – en fremragende kunstkender er ikke nødvendigvis selv kunstner (og vice versa). Det samme gælder filosofi, litteratur, musik o.s.v. Men også musik*tileg-*

nelsen kræver for Bastian et forhold til den kreative dimension.

Kritikken af den videnskabelige analyse kan dog også lede på vildspor – undertiden er det, som om Bastian mener, at videnskaben er ufuldkommen, hvis den ikke er i stand til at erstatte sit objekt. Men det er urimeligt at forlange, at musikvidenskaben selv skal være musik – for så ville den jo ikke længere være videnskab. Samme fejlslutning kan overføres til andre videnskaber: »Geologien er dømt til ufuldkommenhed, for den kan aldrig selv blive en sten«. Men naturligvis må erkendelsen være forskellig fra det, der erkendes – det er ingen principiel begrænsning, for det, som er erkendelsens betingelse, kan ikke samtidig være en hindring for erkendelse. En teori om seksualitet behøver ikke at være ophidsende.

Skal vi beskrive, hvad der gør en vittighed morsom, må vi ligesom ved analysen af en sonate reducere den til et specialtilfælde af en bestemt vittighedstype. Men selve denne begrebsbestemmelse kan og skal ikke selv være en vittighed. Det er derfor nok forkert at sige, at videnskaben aldrig kan indfange sit objekt – men bilder videnskabsmanden sig ind, at teorien kan *erstatte* sin genstand, ja, så er det på tide, at vi hidkalder den store Bastian. Derimod behøver videnskaben ikke at undskylde sin »begrænsning« (d.v.s. sin identitet) – enhver ting kan nu engang kun være det, den er; men kender den ikke sine grænser, bliver den latterlig.

Bastians bog kompletterer musikvidenskaben ved at handle om den sjælelige side, men læg mærke til: hans bog er ikke selv et stykke musik, den består af begrebsmæssige indfangninger med konkrete eksempler af forskellig art. Egentlig udvider Bastian musikvidenskaben, han kritiserer den ikke. Også påstanden »Musiktolkning kræver en subjektiv informationstilførsel« – er et generelt udsagn, der så kan belægges med specialtilfælde.

Sagen har dog også en pædagogisk side. Det at tale om menneskelige oplevelser er anderledes end at tale om atomer og galakser. Vi kender alle problemet, hvordan man skal tale om farver med en blind. Hvis man får en eksotisk oplevelse eller som Kierkegaards Abraham en guddommelig åbenbaring, oplever man sig som sat uden for det menneskelige fællesskab, som en seende blandt blinde. Man oplever, at sproget ikke slår til; det holder nu ikke stik, for hvis jeg giver en oplevelse typenavnet »rød«, ja så er denne oplevelse indlemmet i det sproglige univers. Humlen er bare, at jeg ikke kan tale med andre end mig selv, så længe jeg er ene om at have haft denne oplevelse. Men det er ikke sprogets skyld. Vi kender alle til, hvor umuligt det er at gengive en naturoplevelse, og hvor afmægtig man da føler sig.

Det gælder helt generelt, at oplevelseskvaliteter ikke er noget, der kan konstrueres intellektuelt; vi kan i virkeligheden ikke tænke over farven »rød« uden at danne os en reminiscens af sådanne oplevelser. Når man derfor taler om psykologiske forhold såsom kunstoplevelser er det helt afgørende, at man medinddrager modparten på en måde, der aktiverer det fællesmenneskelige potentiale i ham eller hende. Uden det bliver det sort tale.

Den indirekte meddelelse

Vi kommer dermed ind på det problem, som *Kierkegaard* kaldte den *indirekte meddelelse*; Kierkegaard siger, at på det etisk-religiøse område kan vi ikke meddele os direkte. Man kan ikke snakke andre ind i kristendommen. F.eks. nytter det ikke at skælde en voldsdame ud, hvis jeg vil vække det etiske i hende: kun ved at give en indfølende beskrivelse af offerets livsforløb og fremtidsudsigter vil jeg kunne fremkalde en omvendelse. Jeg kan ikke ændre voldsdamens natur, men kan hå-

be at vække hendes slumrende menneskelighed. Man kan ikke bringe noget ind i en andens hjerte, som ikke var der i forvejen, modsat oplysninger om togtiderne, atomvægte o.s.v.

Vi kender alle noget tilsvarende på det terapeutiske område: hvis vi selv eller en bekendt giver os et fornuftigt råd, er det ikke sikkert, at vi følger det.

Men en gudsbenådet terapeut eller præst kan måske aktivere det lag i os, der sover, ved at spille på de rigtige tangenter. Det kan også udløses af drømme; hvis vi har en dyb, »jungiansk« drøm, der fremstiller en grundlæggende mangel i vor selvforvaltning eller sociale relationer, er det slet ikke sikkert, at den fortæller os noget nyt. Det afgørende er, at den fortæller os det på en uhyggelig stærk måde, som bringer nogle energier i bevægelse. Det drejer sig på det eksistentielle område om at sige tingene på den rigtige måde, ikke altid om at sige noget nyt. Alligevel vil man efter en dyb drøm vågne med fornemmelsen af at have kontakt med højere intelligenser — også hvor det slet ikke er tilfældet. Tilsvarende med råd, der gives på en indfølende og malende måde; i virkeligheden behøver det begrebsmæssige niveau ikke at være særlig højt eller klart i konturerne. Tilsvarende er der eksempler på, at fremragende digtere har været meget galt afmarcherede filosofisk og ideologisk.

Kunsten virker netop ved at vække vore erindringer samt forestillings- og følelsesregistre, og derfor kan den udvide vor horisont i en anden dimension end læsning af faglitteratur. Den tilfører os ikke så meget ny viden, men aktiverer den erfaring, vi indtil nu har, i en reflekteret medleven. Vi sander ting, vi selv har mulighed for at tage stilling til — i modsætning til oplysninger om stjerner eller atomer, hvor vi må stole på forfatteren. Ting, vi ellers aldrig bringer i forhold til hinanden, får dermed mulighed for befrugtende forbindelser. Vi vokser i besindelse og ser dybere i det velkendte. Genlæsning i modnere alder meddeler nye indsigter og facetter — for meddelelsen er indirekte. Og, kunne man sige: »mediet er budskabet«.

En bekendt af mig, Anders Grove, har vist mig, at Kierkegaard er inde på det sidste i sin tale om det erotiske hos Don Juan. Don Juan forfører ikke ved nogen »metode«, »erfaring« eller anden uromantisk plattenslagerkunst; han forfører ved det erotiskes egen dragende magt – hvilket er gode nyheder for verdensfjerne filosoffer, der mangler taktisk tæft, og som følgelig må være sande erotikere. Kierkegaard belyser det ved at fortælle, hvordan han engang så en rask bondeknøs løfte nogle piger over en bæk – det gik som en leg, og inden de havde set sig om, var de alle ovre. I grunden en fremragende beskrivelse af, hvordan erotisk naturlighed kan tage sig ud som mageløs »forførerkunst«, men i virkeligheden består i lykkelig uvidenhed om nødvendigheden af metoder til at overvinde indbildte afgrunde. For en stammer må det at tale flydende også fremstå som højdepunktet af åndelig beherskelse.

At tale og handle ved at aktivere analoge kræfter hos modparten er både det naturlige og det mest virksomme på det erotiske såvel som på andre eksistentielle områder. At tvinge andre til omvendelse ved viljemæssig doceren, trusler og moralprædikener er derimod at tiltage sig myndighed og dømt til fiasko. Omvendelse kan ikke meddeles direkte. Men i akutte situationer kan det naturligvis være nødvendigt at udøve myndighed, fordi der ikke er tid til pædagogik.

»Ind i musikken«

Når jeg før i forbindelse med Bastians bog sagde, at musikvidenskaben naturligvis ikke selv skal være musik – så var det nok ikke hele sandheden (den kommer nu). For vi har nu set, at når der tales om oplevelsesmæssige virkeligheder, er vi nødt til pædagogisk at inddrage analoge registre hos modparten. Noget sådant er ikke tilfældet ved geologiske foredrag – også de skal være pædagogiske, men der skal ikke vækkes et særligt geologisk lag, en indre vulkan etc. Den musikvidenskabelige bevidsthed kan derimod slet ikke fungere uden et vist lager

af musikoplevelse, der kan trækkes på. Selv om musikteorien ikke er musik, må den musikteoretiske bevidsthed altså indeholde spor af musik og må således virkelig smage lidt af fugl. Bastians bog vil da også netop placere musikoplevelsen mere centralt i musikvidenskaben – et emne, jeg i øvrigt ikke skal gøre mig klog på.

Når Bastian derimod går videre og siger, at den musikalitet, han efterlyser i musikvidenskaben, er det samme som kærlighed, er det svært at følge med. Man kan i overført forstand tale om social musikalitet, men det har netop intet at gøre med musikalitet i ordets faste betydning. Der er måske en lighed eller fællesnævner, der berettiger billedet, for så vidt som det i begge tilfælde handler om sans for nuancer og karakteristika i en helhed. Men lighed er ikke det samme som identitet. Vi så det med insekternes »sprog«. Skønt mennesker og planter begge er eksempler på organisk liv, kan man ikke slutte, at mennesker »i virkeligheden« er planter.

Men selv hvis vi sagde, at musikalitet og social indføling var to sider af samme sag, ville det være forkert at slutte, at musikalitet og kærlighed så er det samme. For når jeg husker efter, synes jeg, at netop de største psykopater, de mest hensynsløse menneskeforbrugere ofte har en ejendommelig sans for andre menneskers svaghed og behov. Man bliver lige lamslået hver gang, og faren er just, at man atter og atter lader sig blænde af psykopatens evne til at give gode råd og fornemme egenarten hos dem, hvis sympati han vil vinde. Som forretningsmanden, men i langt højere grad, er psykopaten særdeles bevidst om nødvendigheden af at kunne begå sig, redde sig i land og skabe tillid. En sand professionalisme – kald det gerne social »musikalitet«, men kærlighed er der bestemt ikke tale om.

Den analoge fejlslutning

Eksemplet illustrerer en fare, der gør det vanskeligt at tale klart om oplevelser og følelser. Vi må jo, som Bastian, når han

dirigerer, og digteren i den sjælelige dybdelodning, mobilisere analoge og billedlige tænkemåder, ofte på tværs af sanserne. Men det er let at tage metaforer for pålydende og glemme, at de kun er stikord for associationerne, ikke dybe sandheder i sig selv. Så får vi teoretiske kameler som f.eks. den, at musikalitet »i virkeligheden« er kærlighed.

Men *»den analoge fejlslutning«* plager os alle, når vi lader stærke oplevelser smitte af på helt andre områder; f.eks. når nederlag på et område forringer vor selvtillid på helt andre felter – blot på grund af den følelsesmæssige fællesnævner. Omvendt kan penge give en generelt forøget selvtillid – på det begrebsmæssige plan ses denne fejl hos mindre oplyste mennesker, når de naivt går ud fra, at personlighed må afspejle sig i materiel rigdom. Kultur uden penge opfatter de som skaberi. En mekaniker på landet med en del patenter bag sig blev omtalt som en nar, fordi han var blevet »i skidtet« og havde solgt et par patenter for en spotpris. Han havde ikke behøvet at røre en finger resten af sine dage, fortalte man mig. Udgangspunktet var hans genialitet, men alligevel vejede *oplevelsen* af den praktiske virkelighed tungere, så facit var, at han »i virkeligheden« var en foragtelig nar. Undertonen var: »Hvis han virkelig var så fandens klog, ville han være millionær som ham Spies.«

Når falske analogislutninger er særlig oplagte, hvor der er følelser indblandet, skyldes det nok, at det følelsesmæsigt væsentlige har prioritet i bevidstheden, således at andre træk udviskes. I virkeligheden er der ikke så ofte tale om en egentlig slutten fra det ene til det andet, som om en sammensmeltning eller identifikation. I vort eksempel med distinktionen talent/materiel succes så vi, at den behovsmæssige vægt hos den sidste faktor »overdøvede« de træk ved begavelse, der gør, at det trods alt godt kan forekomme uden materiel succes. Begavelse opleves da slet og ret som »den kraft eller »mana«, der giver succes.« Den ene faktor i distinktionen tiltrækker og binder da al den mentale energi, således at det bliver psykisk umuligt at fastholde distinktionen. De eneste, der alligevel formår at gøre

det, bliver konsekvent nok de, der kan have behovsmæssig fordel af det: nemlig folk uden evner for succes samt professionelle filosoffer (uden profession . . .).

Symbolik

I forbindelse med den analoge fejlslutning må vi komme ind på det spørgsmål, hvorledes fænomenet symbolik egentlig fungerer; for også her er der jo tale om en art identitetsforskydning. Således er det vanskeligt at forstå, hvordan den elskedes sko kan være et symbol for den elskede (uden sko) — logisk set er der jo kun fodsveden fælles. Men skoenes berøringsmæssige association med den elskede bevirker en psykologisk overføring af identitet, selv om analogien her ikke går på noget væsensmæssigt, men på placering i rum og tid.

I andre tilfælde kan analogien nok være væsensmæssig, men angår ikke de træk ved det primære objekt, som er afgørende. En digter kan sammenligne den elskede med en lilje, men liljens slankhed kan dog reelt ikke gøre det ud for den elskedes slankhed — det er jo ikke slankheden abstrakt set, som er bedårende, men den slanke *kvinde*. Så ville det være mere rationelt at lade en *anden* slank kvinde symbolisere den elskede — selv om det næppe ville falde i god jord.

Jung konstaterede, at »mandala«-symboler med høj grad af symmetri symboliserede selvets *integritet* — her er symbolet selv i besiddelse af denne egenskab; men *reelt* kan billedets statiske integritet ikke erstatte en dynamisk, funktionel integritet — som i tilfældet med liljen er ligheden for abstrakt til at mætte. Men i kraft af analogismitten sker symboldannelsen, og den kan endda blive til surrogatdannelse; det sker i kraft af, hvad psykoanalysen kalder overføring eller projektion. Men det er i virkeligheden blot ekstreme tilfælde af analogisk smitte — f.eks. hos *nogle* jungianere bliver mandalaer og drømme undertiden erstatninger for det, som de dog blot er symboler for. De bliver mål i sig selv, og det var vel ikke Jungs mening.

På et mere avanceret plan ses tendensen til at lade sig besnære af analogier og metaforer hos en del franske og andre f.eks. postmoderne filosoffer. Deres højteoretiske sprog er gerne så fyldt med ukontrollable allusioner og abstrakte billeder fra alle videnskaber og kunstarter, at det bliver uigennemskuelig orakeltale. Bedraget er ikke blot denne sammenblanding af reelt forskellige ting, men dernæst dette, at man *oplever* den urørlige »digteriske« begrebskollage som universets egen tale, tidsånden selv el. lign. Men jeg tror ikke, at man kan vinde teoretisk erkendelse med denne teknik, hvor hele ordforrådet mobiliseres i en fiktiv almagtsfornemmelse. Ordene opleves da ved analogismitte som virkeligheden selv – man kunne kalde det »ordfetichisme«.

Men hvad enten det nu beror på snuhed eller naivitet eller lidt af hvert – så giver det succes på parnasset; og da det er succes, der tæller, *opleves* det som en bekræftelse af det skrevne dybde og sandhed. Således skrev den sympatiske Poul Borum i ramme alvor om et hjemligt (og for tiden post-moderne) korifæ, at skønt han kun havde læst lidt og forstået endnu mindre af hans skrifter, måtte han være et af landets højst begavede mennesker! Så nu ved vordende forfattere, hvordan de skal skrive, hvis de skal gøre sig håb om at blive anmeldt. Vi andre kan kun håbe på at indbilde hinanden, at vi er begavede på et enkelt felt – men fordelen ved den encyklopædiske ordsalat er, at den tilsvarende genialitet følgelig må være lige så encyklopædisk. – At det så også indbefatter en højtudviklet sans for PR, kan derfor ikke undre.

Skulle den sidste passus forekomme læseren noget følelsesbetonet, svarer det jo fortræffeligt til vort emne – og bekræfter utvivlsomt den af Bastian påviste nære sammenhæng mellem kærlighed og erkendelse.

HENRIK BANDAK

F. 1954. Filosof. Har 1987 udgivet »Syndefaldet – tænkning og eksistens«, et eksistensfilosofisk arbejde med særligt hensyn til Ibsen og Kierkegaard. Flere af de i artiklen behandlede spørgsmål drøftes mere indgående i bogen.

Liv, udtryk og sprog

Mogens Pahuus

Ligesom der er forskel på at leve (leve hen, leve fra dag til dag) og virkelig at leve, og ligesom der er forskel på de halve forbeholdne følelser, vi ofte møder livets tilskikkelser med, og de følelser, hvor man smelter ud i sin kummer og brænder sammen med sin glæde (J.P. Jacobsen: Marie Grubbe) – således er der også forskel på den udtryksform, der er snak, og den udtryksmåde, som gør tingene virkelige, hvor fortælleren giver »det der synes simplest, men er sværest af alt: Vreden er virkelig vrede, sorg er sand sorg, glæden er glæde, det er virkeligt.« (Martin A. Hansen: Efterskrift til Moby Dick).

Ligesom vi kan være mere eller mindre levende, og ligesom vi kan føle mere eller mindre intenst, kan den måde vi udtrykker os på og taler på være mere eller mindre udtryksfuld.

Det er denne skelnen mellem det halve, det uvirkelige og det hele, det virkelige – i livet, i følelserne, i udtrykket, i sproget, vi her skal se nærmere på.

Livet fra dag til dag, det livsopretholdende liv, er et halv-liv. Det er et liv, der rummer dels de rutiner, roller og funktioner, som er vores andel af et uhyre komplekst og arbejdsdelt system, dels den planlægning, beregning, koordinering af vort liv og vores relationer til andre, som giver sig af, at vort samfund er mobilt, foranderligt og ekspansivt. Begge dele er et halv-liv, thi når vi handler rutiniseret, da er vi kun virksomme med den lille del af os selv, som vi kan kalde jeget – et jeg, der er udstyret med den disponible energi og den selvbeherskelses- og selvdisciplineringsformåen, vi kalder viljen. Og når vi handler planlæggende og beregnende, er det igen kun jeget, vi har taget i anvendelse – denne gang det jeg, der behersker situationen og verden med sine intellektuelle kompetencer. Disse to aspekter af os, som altså tilsammen udgør vort jeg, kan vi sam-

menfatte under betegnelsen fornuften – vel at mærke i ordets snævre betydning, thi vi skal straks se, at det kun er i ordet fornufts snævre betydning, at fornuft står for selvbeherskelse og intellektuel beherskelse af situationen.

Tager vi nu på tilsvarende måde modsætningen til dette halvliv, den hele livsudfoldelse i øjesyn, da må man sige, at verdensåbne, verdensoptagne, selvudfoldende og selvhengivende er vi der, hvor vi er helt nærværende, er virksomme med og ud fra alle sider af os selv og frem for alt ud fra det inderste i os selv, som jo er livsmodet, trangen til og lysten til på erobrende vis at tilegne sig verden, og livsglæden, trangen til og glæden ved at omgås og opleve tingene og de andre, sådan som de er. Hvor vi i halvlivet er til stede som jeg'er, er vi her til stede som selv'er, thi det er for så vidt man lever et sådant liv, at man bliver sig selv og kan være sig selv. At være sig selv rummer noget frit og utvungent, noget spontant og tilblivende, som står i kontrast til det beherskende og selvbeherskende.

Ligesom vi før kunne sammenfatte det jeg-bestemte liv som en livsudfoldelse ud fra fornuften (i snæver forstand), således kan vi karakterisere dette liv – livet selv – som udspringende af og forankret i følelsen, thi det følelsesmæssige er dels vor trang, higen, optagethed og involverethed og dels den bevægethed, angåethed af ting og hændelser, som netop bliver muliggjort af vor trang og involverethed.

Selv om det hele liv således må bestemmes som det liv, der udspringer af det følelsesmæssige, er det dog kun et helt og dueligt liv, når det også indoptager det fornuftsmæssige i sig.

Hverken jeget og selvet eller fornuft og følelse er to adskilte størrelser i mennesket. De er aspekter af en og samme person. Man kan sige, at jeg'et og dets intellektuelle kompetencer (fornuften i snæver forstand) er en mere ydre eller overfladisk del af personen, mens selvet og dets vitalitet (følelsernes grund) udgør vort væsens kerne. En sådan beskrivelsesmåde gør det let at forstå, at det basale, livets kilde er selvet og følelsen, og at det er et halvliv – og derfor noget negativt – hvis

man kun lever ud fra den overfladiske del af sig selv. Men vi kan også ud fra denne beskrivelsesmåde forstå, at det må være en anden form for halv-liv eller problematisk form for livsudfoldelse, hvis følelserne – livets kilde – udfolder sig uden at tage fornuften og dens formning i anvendelse.

Endelig kan vi ud fra denne beskrivelsesmåde forstå, at der ikke behøver at være nogen modstrid eller spænding mellem de to sider af personen – jeg'et og selv'et. Thi når man er til stede og virksom ud fra sin følelsesmæssige verdensåbenhed og selvoptagethed, kan man udmærket integrere denne med sin handlekraft, sin fornuftsmæssige selvbeherskelse og situationskontrol. Kernen i os – følelserne, livet selv – kan i sin vælden ud mod verden undervejs så at sige tage den realitetsbemestrende side af personen – jeget – i brug.

Men det vil så sige, at vi er halve mennesker, både når vi kun lever ud fra den overfladiske del af os selv – jeget og fornuften – og når vi lader det følelsesmæssige, de indre impulser og den bevægethed, vi hensættes i i mødet mellem impulserne og verden, udfolde sig hæmningsløst, uformet af situationserkendelsen og situationsbeherskelsen.

Følelsen og dens udtryk

Om vi udfolder os som hele mennesker eller som halve – blot fornuftige eller blot følelsesmæssige – væsener afspejler sig også i vore udtryksformer, bl.a. i sproget. Sproget kan – hos det overvejende fornuftsmæssige menneske – tendere i retning af det farveløse, tørre, blot registrerende, konstaterende, meddelende sprog. Og det kan – hos det overvejende følelsesmæssige menneske – tendere i retning af det udbrudsagtige, hvor udtrykssiden tager overhånd. Og for det tredie kan sproget have karakter af udtryk, hvor fornuft er blevet forenet med følelse, hvor – med Paul la Cours ord i *Fragmenter af en dagbog* – »instinkternes spontane følelseskraft« er blevet sat sammen med »intellektets oprigtighed, dets store, salte sandhedsdrift«.

Det spørgsmål, vi nu må stille os er: Hvordan tilvejebringes denne forening af fornuft og følelse? – Jeg mener, at Paul la Cour giver et afgørende bidrag til svaret i *Fragmenter af en dagbog*, hvor han siger, at det fornuftsmæssige skal oplyse dybet (= det følelsesmæssige), og hvor han nærmere præciserer, hvad »oplyser« betyder: »Du løser op for det (dit dyb) og tyder og renser det *ved at skænke det form*«. Det vil sige, at fornuft og følelse integreres ved, at man er til stede i sin følelse på den formende måde, som bringer denne følelse til udtryk, thi udtrykket er jo en formning af følelsen. Lad mig nærmere udfolde denne tanke, sådan som jeg forstår forholdet.

Når man er åben for verden – er nærværende – og optaget af tingene – er involveret – da bevæges man af det, man oplever, og af det, der sker. Men bevæges man – gør noget indtryk på en – da fyldes man også af en tendens til at give følelsen luft, til at lade følelsen omsætte sig i virksomhed og kropslig udfoldelse.

Nu gælder det imidlertid, at et menneskes forhold til sine indre impulser og tilskyndelser er brudt. Det er så at sige under det menneskelige niveau blot at udagere, hvad der rører sig i en. Mennesket er henvist til at føre sin tilværelse, og det vil bl.a. sige, at man må tage det op, der rører sig i en, og give det skikkelse. Det formløse, det at lade f.x. en aggressiv og antipatisk affekt sætte sig direkte igennem, sådan som det sker, når man bliver ude af sig selv af raseri, når man taber fatningen, som det hedder, er at gå under det menneskelige niveau, hvorfor raseri også rummer noget latterligt eller endog noget foragteligt. Man er henvist til at forme eller modellere affekten med sin holdning. Men hvordan gør man det? Jo, det gør man ved at lade sig føre af følelsen ud til dens genstand, til dens verden. Den aggressive affekt modelleres af personens holdning til vrede, der hvor personen af følelsen lader sig føre ud til den situation eller den person, som afstedkom den aggressive affekt, og der hvor personen følgelig er optaget af at bringe situationen i skred og handlende gribe ind.

På tilsvarende vis med indtrykket. Et indtryk forlanger at blive artikuleret, at blive afklaret. Man fyldes af en trang til at give det udtryk, karakterisere det, klargøre sig det for sig selv, og når det lykkes – og det kan jo lykkes mere eller mindre – da oplever man lettelse og forløsning.

Ens impulser og indtryk kan udtrykkes i mange forskellige udtryksformer. Én udtryksform er den kropslige holdning og den kropslige gebærde. Det er denne udtryksform, der især artikulerer den subjektive side af indtrykket. Men indtrykket har jo også en objektiv side: gør noget indtryk på mig, er det ikke bare mig, der bevæges. Jeg bevæges af *noget.* Indtrykket er et indtryk af *noget.* Denne objektive side af indtrykket artikuleres først og fremmest gennem tanken og sproget. (Men naturligvis er der mange andre udtryksformer: musik udtrykker først og fremmest selve bevægetheden, livsfølelsen – ligesom også dansen gør det. Billedkunst og skulptur udtrykker begge dele).

Det holdnings- og gebærdemæssige rækker også ind i sproget, nemlig i tonefaldet og sætningsmelodien og klangen – altså de elementer, som rendyrkes i musikken.

Udtrykket rummer altså både en holdning og en verden. Og de to svarer til hinanden. F.x. kommer livsmod til udtryk (typisk) i en oprejst holdning, og denne korresponderer igen med en verden, hvor rummet har vidde og storhed, hvor tiden har karakter af tilblivelsens tid, hvor tingene fremtræder som mulighedsrige. På tilsvarende måde kommer bedrøvelse eller mismod til udtryk i den nedbøjede holdning, som korresponderer med en verden, hvis rum er snævert og lukket, hvis tid er en tid, der deler sig op i øjeblikke, der følger efter hinanden (måske slæber sig afsted), en verden, hvor tingene fremtræder som en ansamling af fremmede, ligegyldige, uvedkommende størrelser.

Selv om der er en indre tendens i følelsen og det følelsesmæssige – det stemte indtryk – til at følelsen og indtrykket artikuleres og modelleres, kan man alligevel – af mange grun-

de – bremse denne tendens mod udtryk. Men gør man det, hensættes man i en diffus og uforløst tilstand. Derved bremser og reducerer man i virkeligheden livet og det levende i sig selv, thi kun for så vidt man gennem udtrykket får afklaret for sig selv, hvad man egentlig higer imod, og får afklaret det, der gør indtryk på en, og dermed får afklaret sin situation, kan man gå videre i sin forvandling af den til en ny situation.

Denne forståelse af betydningen af at give følelser udtryk er et markant træk i mange former for moderne pyskologisk og psykiatrisk tænkning.

Psykoanalysen har vist, at hvis mennesker ikke giver udtryk for følelser, som bringer dem i konflikt med andre – følelser af f.x. vrede, jalousi, aggressivitet – da vil disse følelser blive fortrængt, som det hedder, og det betyder, at de ikke leves igennem og i denne gennemlevelse forvandles, men sætter sig fast og udøver en ukontrollabel indflydelse, som reducerer ens livsmuligheder. Og psykoanalysens terapi består da i at få disse mennesker til følelsesmæssigt at gennemleve, d.v.s. udtrykke disse følelser, fordi de da bliver frigjort til at kunne leve videre på en mindre begrænset måde. – På tilsvarende måde taler gestaltterapien om vigtigheden af at gennemføre og afslutte den gestalt, som en følelse er. – Og endelig har man i forbindelse med krise- og sorg-arbejde (som man med en ikke særlig heldig terminologi udtrykker sig) erkendt vigtigheden af, at mennesker får lejlighed til og hjælpes til at gennemleve og udtrykke sorg og fortvivlelse.

Man behøver jo ikke at være psykolog eller psykiater for umiddelbart at kunne fornemme, at følelser tenderer mod at give sig udtryk, og at man derfor vil binde sig selv i noget uforløst, hvis man ikke følger denne tendens mod at give følelser udtryk. Men alligevel kan man måske godt undre sig over, at der kan være forløsning i at gå ind i sådan en følelse som sorg, at fastholde, udtrykke og klargøre sig sorgen, hvor man f.x. har mistet et menneske, som har været det afgørende i ens liv. Men ved nærmere eftertanke bliver det alligevel forståeligt.

Thi hvad er alternativerne til at fastholde det, som ligger i sorgen: at man uigenkaldeligt har mistet noget aldeles afgørende. Ja, der er adskillige alternativer: Man kan for det første forsøge at fortælle sig selv, at man alligevel ikke har mistet noget afgørende – simpelthen for at undgå smerten. Man kan forsøge at reducere det, der har været. Men da vil man jo også have reduceret tilværelsen og dens muligheder. Da vil man ikke længere tro på, at virkelig hengivenhed er en mulighed i tilværelsen. Sorgens smerte er jo den pris, vi betaler for kærligheden, hengivenhedens pris – som Murray Parkes udtrykker det i sin bog *Sorgen og den sørgende.* Da vil man udslette sine virkelige forventninger til tilværelsen. Den vil i fremtiden være en snævrere og mere ligegyldig verden. Man kan for det andet overgive sig til selve den bevægethed, som ligger i følelsen. Den vil da oversvømme en og hele ens verden. Når man ikke går ind i selve følelsen og af den lader sig føre ud til følelsens genstand, da vil man opleve den diffuse følelse, at man har mistet alt. At tilværelsen er tom. Der er intet tilbage. Alt er væk. Der er ikke mere noget, der har betydning. Alt trækker sig tilbage fra en. Hvis man derimod er formende med i følelsen, idet man lader sig føre ud til dens genstand, da vil man forstå, at det ikke er tilværelsen som sådan, der er tom, men den tilværelse, man hidtil har levet, den tilværelse man havde sammen med den anden. Man vil da kunne forstå – efterhånden! – at tilværelsen også har andre sider, at det er muligt at opbygge en ny tilværelse. – Det er iøvrigt dette, som den psykiatriske retning, man kalder neurolingvistisk programmering, udnytter i den teknik, som består i at konfrontere den, der klager over at have mistet alt, med spørgsmålet: *hvad* har du mistet (for igennem konkretisering at lede personen til at beskæftige sig med virkeligheden).

Når jeg på denne måde betoner vigtigheden af den holdningsdannelse og den verdensartikulering, som udgør den fuldbårne følelse, og som er dennes udtryk, at konfrontere sig med virkeligheden, de faktiske forhold, kunne man måske sy-

nes, at jeg plæderer for at lade følelsen afløse af den rent fornuftsmæssige erkendelse af virkeligheden. Men det er ikke tilfældet. Det er kun, når man modstiller følelser og fornuft, at betoningen af det erkendende forekommer at være ensbetydende med en reduktion af det følelsesmæssige. Følelsen kan udmærket på samme tid rumme erkendelse af og konfrontation med virkeligheden og dog være en bestemt følelsesmæssig artikulering af virkeligheden.

Følelsen og sproget

Når jeg hævder vigtigheden af at give følelsen udtryk, så mener jeg ikke primært dermed at udtrykke den i ord over for andre. Det afgørende i udtrykket er den måde, man modellerer følelsen på med sin holdning og med sin artikulering af verden (omend en sådan tankemæssig artikulering jo også altid har en vis sproglig karakter).

En følelse behøver ikke at blive udtrykt i ord for at være udtrykt og afklaret. Sommetider er det ovenikøbet bedst ikke at udtrykke den i ord. Af mange grunde.

Det er f.x. ikke altid, at mennesker har sprogevne nok til at kunne omsætte i ord (og end mindre i et digt eller en fortælling), hvad der ligger i deres holdning og i den dermed korresponderende verden. Hvis man alligevel gør det, bliver resultatet noget, man oplever som en karikatur af det, man føler, eller i hvert fald som håbløst inadækvat.

Men også af andre grunde kan det være bedst at undgå at udtrykke følelsen i sprog. En betroelse indebærer altid en yderliggørelse, en offentliggørelse, hvor man lægger noget blot – giver noget til pris. Om der er tale om en blottelse afhænger naturligvis i høj grad af den, man betror sig til, men selve den fiksering, som ligger i udtalelsen, kan være problematisk. Jvf. Fru Fønss i J.P. Jacobsens novelle, der »havde den tro, at der er sorger, der skal dø i løndom, og som ikke må få lov til at skrige ud i ord, end ikke mellem moder og datter, at ikke en

gang under nye forhold, når alting vil bygge sig op til henrykkelse og til lykke, at så ikke disse ord skal være der som en hindring, noget der tynger og gør ufri, fordi den, der har sagt dem, vil høre dem ligge og hviske i en andens sind, tænke sig dem set på, vendt og drejet i en andens tanker.«

Eller det kan forholde sig sådan, at betroelsen, det sproglige udtryk kan komme for tidligt. Hvis man gør fortroligheden for let, kan man skade et menneske, idet man får det til at lægge noget blot, som ikke på det tidspunkt tåler at blive formuleret, fordi det først skal gennemleves og derigennem vinde form.

Endelig har jo alle sprogets ord en bestemt skæbne, som giver dem en bestemt klang, og det kan indebære, at man kommer til at mangle ord, der har den rette klang. For nu at tage et banalt eksempel: I vort sprogs nuværende situation er det svært at referere til den, man er gift med, når man er mand. »Kone« er for fladt et ord. »Hustru« er for højtideligt, sådan at det let kommer til at lyde lidt ualvorligt og distancerende, hvis ikke direkte ironisk.

Men har man tilstrækkelig sprogevne, kan følelsen naturligvis udtrykkes med de ord, der findes i sproget.

Ser vi nu på det adækvate sproglige udtryk for følelsen, da vil vi opdage, at det består i en karakteristik af den måde, man står i forhold til verden på – den måde man griber og gribes af verden på – samt i en karakteristik af den på en bestemt måde fattede verden. Efter den foregående redegørelse for følelsens udtryk og indtrykkets artikulering som bestående i holdningsdannelse og artikulation af den verden, man får adgang til i denne holdning, er det jo heller ikke mærkeligt, at det sproglige udtryk for følelsen, hvis det skal være adækvat, må formidle holdningen og dens verden. At dette virkelig er tilfældet bliver klart, når vi ser på følelsens udtryk i det digteriske kunstværk. Mine eksempler her vil blive hentet fra Blichers noveller.

Som enhver Blicher-læser ved, er der stor forskel på novellernes litterære kvalitet. Nogle af novellerne er blandt de bed-

ste i dansk litteratur. Andre er rent ud sagt dårlige. Ifølge Tage Skou-Hansen (Efterskrift til Blichers noveller i Gyldendals Bibliotek) gælder det mere end halvdelen af Blichers ca. 100 noveller. Prøver man nu at gøre sig klart, hvad der er forskellen mellem de gode og de dårlige noveller, mener jeg, det viser sig, at forskellen især har at gøre med den måde, følelserne udtrykkes på.

Det der gør de gode noveller gode er nemlig ikke en særlig dybtgående psykologisk forståelse eller en forståelse af ikke-erkendte aspekter af menneskelivet. Og det der gør de dårlige noveller dårlige er heller ikke primært, at han låner fra underholdningslitteraturens fællesgods: mirakuløse gensyn, pludselige dødsfald, hittebørn og bortførelser og belejlige fund af dagbøger, »for urimeligheder af den art finder man også i hans gode fortællinger og der gør de ingen skade.« (Tage Skou-Hansen). Nej forskellen ligger et andet sted: I de gode noveller indlever Blicher sig fuldstændig i personernes og fortællernes følelser ved de begivenheder, der skildres. De dårlige er dårlige, fordi — som også Skou-Hansen bemærker det — »at de er upersonlige, følelsen mangler. Blicher er ikke selv med, forarbejder ikke stoffet menneskeligt, men dynger det bare op.« Tage Skou-Hansen forklarer det sådan, at Blicher »ikke kunne foregive ægte følelse, når han ikke ejede følelse. Og Blichers originalitet beror på følelsen. Var følelsen der ikke, kunne han ikke digte.«

Også når Blicher ikke er helt nærværende, når hans egne følelser mangler, altså i de dårlige noveller, skriver han om følelser og begivenheder, der vækker følelser. Men da får følelsen et konventionelt og et sentimentalt udtryk. Derfor kan vi ved en sammenligning mellem følelsesudtryk i de gode og i de dårlige noveller få en klar forståelse af, at det netop er skildringen af holdningen og dens verden, som gør følelsesudtrykket adækvat og ægte.

Adækvate følelsesudtryk finder man f.eks. i en novelle som »En landsbydegns dagbog«. Det betagende i denne novelle

ligger i hvert fald i høj grad i det forhold, at Blicher finder udtryk, der formidler den særlige følelse og stemning, som er knyttet til de forskellige faser i Mortens udvikling fra dreng til gammel mand. Hvert dagbogsnotat er besjælet af sin særegne følelse eller stemning, som finder udtryk i en beskrivelse af dels den holdning, den artikulerer sig i, og dels den verden, som følelsen skaber og former.

I to små efter hinanden følgende dagbogsnotater ser vi, hvordan Mortens følelser skifter fra forladthed og længsel efter Sophie, som er rejst bort, til jubel og glæde over hendes tilbagekomst og tilstedeværelse:

> Tjele, den 17. juni 1710
> Hvor dog gården nu tykkes mig øde og kedsommelig. Det nådige herskab er borte og kommer først hjem om otte dage. Hvordan får jeg ende på dem? Jeg har ikke lyst til nogen ting. Min bøsse hænger fuld af støv og rust, og jeg gider ikke gjort den ren. Jeg kan ikke begribe, hvordan Jens og de andre kan være så glade og lystige; de prater og skogrer, så det giver ekko i ladegården — jeg sukker som en rørdrum. Ak, frøken Sophie! Gid du var en bondepige eller jeg en prins.
>
> Tjele, den 28. juni 1710
> Nu er gården for mine øjen, ligesom den nylig var kalket og pyntet. Træerne i haven har fået en dejlig lysegrøn couleur, og alle folk ser så milde ud. — Frøken Sophie er kommet hjem igen: hun kom ind af porten som solen gennem en sky; men alligevel skælvede jeg som et espeløv. Det er både godt og ondt at være forlibt.

Det holdningsmæssige i følelsens udtryk kommer endnu tydeligere frem i en novelle som »Hosekræmmeren«, hvor fortælleren bl.a. beskriver, hvad den gamle kone, der fortæller den sørgelige historie om Cecil, gør, når hun kommer til de tragi-

ske vendepunkter. Efter beretningen om, hvordan Cecil bliver sindssyg, står der:

> Her lod Fortællerinden Bindehosen synke i Skjødet, tog Uldnøglet fra den venstre skulder, drejede det nogle Gange og bekikkede det på alle Sider. Men hendes Tanker vare andensteds henne: efter et Par Minutters Ophold trykkede hun Nøglet ind mod begge Øjnene, hang det atter på sin Hægte, og satte Strikkepindene i hurtig Bevægelse, idet hun saaledes sammenknyttede den sørgelige Begivenheds afrevne Traad.

Og da hun har fortalt om, hvordan Cecil i sit vanvid skærer halsen over på Esben, hedder det:

> Her skjulte den ulykkelige Enke Ansigtet i sine Hænder, og græd bitterligen, mens Forfærdelse og Smerte sammenknugede mit Bryst. Endelig kom hun til sin vante Fatning, og vedblev som følger.

I kontrast til sådanne udtryk for følelser står så de konventionelle og sentimentale følelsesudtryk i en novelle som »Josepha« (som dog i enkelte passager, f.x. det om hedebranden, også rummer gode sider):

> Aldrig glemmer jeg disse skønne, frydefulde dage! Mage til dem fandt jeg hverken før eller siden. Hvilket dybt – dog blidt – vemod betog mig, når den lille Joseph med en stemme, som bævede af inderlig længsel, kvad en begejstret elskovssang eller en romance om naturens skønhed i Valencias dale. Hans hoved lænede sig til den ældre broders, majorens bryst, hans øjne var vendt mod himmelen, medens fingrene ligesom mekanisk, ham selv uafvidende, legede med strengene.
>
> Det var åbenbart, at begge brødrene led af hjemve; de

blev dag for dag mere stille og tungsindige. Næsten altid var de sammen, og ofte, når jeg pludselig overraskede dem, lå Joseph grædende i majorens arm. Jeg listede mig da ud til Pedro eller Sanches og galoperede med dem omkring i marken og heden.

En dag kom breve fra Spanien med efterretning om frankernes første voldsdåd og det i Madrid udøste spanske blod. Himmel! hvilken virkning frembragte denne jobspost. De tilforn så godmodige krigere var med ét som forvandlede til hævntørstende vilde. De rædsomme forbandelser og rasende fagter opfyldte os alle med skræk, indtil vi fik årsagen at vide. Selv den stille, venlige major bed tænderne sammen i indædt harme og løftede tit de krampagtigt knyttede hænder; Joseph var den eneste, som ikke viste vrede, men vel en dyb sønderknusende sorg. Ikke mange dage varede dette vilde oprør; stormen lagde sig, og efter den fulgte en sørgelig stilhed, som når sorte tordenskyer har bespændt synskredsen, og man endnu ikke ved, om de har raset eller vil rase.

Nok beskrives følelsen her gennem en karakteristik af de gebærder og den holdning, den udtrykker sig i, men denne karakteristik er konventionel; den lader os ikke få adgang til individet og det egenartede i dennes livfuldhed.

Nok får vi også et vist indtryk af den verden, som er til for den, der er opfyldt af følelsen, men igen er det en stereotypt beskrevet verden, som ikke kan optage vor opmærksomhed, hvorfor vi bliver hængende i selve den følelsesmæssige bevægethed – og det er det sentimentale.

MOGENS PAHUUS

F. 1945. Har bl.a. udgivet »Filosofisk antropologi« (1975), »Samfund og bevidsthed« (1984), »Livsfilosofi« (1986), »Fornuft og følelse« (1986), »Naturen og den menneskelige natur« (1988).

Modersmålprisen 1988

til Danmarks Radios Pigekor og dets dirigent Tage Mortensen

Når vi i dag overrækker Modersmålprisen til Danmarks Radios Pigekor og dets dirigent Tage Mortensen, skyldes det først og fremmest, at vi gerne vil belønne korets store indsats for at fastholde et repertoire af danske salmer og sange, udover et iøvrigt righoldigt program af klassisk og nyere rytmisk musik.

Det er ikke fordi koret ikke kan synge andet, at de synger dansk. Der ligger en holdning bag, nemlig den opfattelse, at *Den danske Sang* er værdifuld og indeholder en kulturarv, der er værd af beskæftige sig med også i en ny tid, hvor så meget udenlandsk trænger så stærkt på.

I virkeligheden betyder Den danske Sang langt mere for befolkningen, end den selv vil være ved. Det er ikke kun på højskolerne, sangen har den store betydning, men overalt hvor mennesker mødes til fester og højtider, synges der danske sange og salmer.

Sejleren og forfatteren Troels Kløvedal skriver i sine bøger om sin store glæde ved sangen. »Når man rejser får sangen en ganske særlig betydning. Hvis man ikke har hørt Den danske Sang i flere år, og så pludselig hører den, virker den som et chok.« Kløvedal fortæller videre, at besætningen engang på et lille posthus i Venezuela modtog en nyindspilning af Grundtvigs gamle salmer og sange. »Sangen og sproget slog os alle omkuld, og havde man ikke vidst, at man først og fremmest var dansker, fordi man talte og sang det danske sprog, så fik man det at vide, så man aldrig senere ville glemme det.« Den danske Sang dukker op, som den virkelighed, man trods alt kom fra!

Derfor er det så vigtigt, at nogen stadig synger danske salmer og sange, som pigekoret gør det.

Vi vil gerne sige jer tak for den fine og harmoniske måde, I har forvaltet en vigtig del af den danske kultur på. I har fornyet sangtraditionen ved brug af nye melodier og arrangementer tilpasset en nutidig forståelse, men I har aldrig ladet teksten forsvinde i klange og rytmer.

Vi ved, det er svært at synge på dansk, og vore store fortolkere fra Aksel Schiøtz til Peder Severin og Jørgen Klint har vist, at der må gøres et stort forarbejde for at lægge teksten rigtigt i artikulation og fylde. I har vist i jeres korarbejde, at man kan synge både »smukt« og »rigtigt« på det danske sprog. For en sanger og for et kor er »musik kunsten at synge godt« (Musica est ars bene canendi).

Det I kan er at synge *bel canto* – at synge smukt. Vi ved jeres dirigent gennem mange år Tage Mortensen arbejder ihærdigt med sangteknik, vokaløvelser og konsonantudtale, men vi ved også, at forarbejdet ikke må kunne høres. Diktionen må dæmpes og den vokale tonedannelse lyde let og yndefuldt, som om I aldrig havde sunget skalaer.

Vi glæder os til at høre jer synge, og vi er alle overbevist om, at »Modersmålet er vort hjertesprog« og at det »dejligt klinger i allen stund – men dejligst i pigemunde.«

Til lykke!

Formandens beretning til generalforsamlingen

Lyngby Stadsbibliotek, den 26. april 1988

Modersmål-Selskabet har medvind i disse år. Vi mærker tydeligt, at holdningen til sprogets sag helt er svinget fra overlegen afstandstagen til indforstået accept. Det gælder i politiske kredse, såvel som i skole- og uddannelsessammenhænge. Det er vist kun de mest inkarnerede bestyrelsesmedlemmer i Dansklærerforeningen, der ikke har opdaget det folkelige skred.

I brede kredse oplever vi velvilje, og vi mærker på små og store nedslag i den offentlige debat, at Modersmål-Selskabets arbejde nu betragtes som et bredt kulturelt arbejde, som andre henviser til, når de skal argumentere for sammenhænge i det historisk-poetiske univers.

Nogle eksempler: Jyllands-Posten har ladet en række kendte personer skrive hver deres liste over bøger, som »man« bør have læst, og samtidig har bladet bedt danske digtere genanmelde klassikerne. Forlagene genudgiver klassikere, og et nyt klassikerbibliotek under kyndig vejledning af Villy Sørensen er under opbygning. – Undervisningsministeren har bedt en gruppe kløgtige mennesker udarbejde en rapport om, hvad der i Danmark forstås ved grundlæggende kundskaber. Tidligere har det været nævnt i årsberetningerne, at Selskabet i højeste grad har påvirket den nuværende undervisningsminister Bertel Haarder til at øge indsatsen for danskundervisningen i folkeskole, på seminarier og i læsevejledninger til gymnasier og handelsskoler.

Det har i særlig grad glædet Selskabets bestyrelse, at Virum Skole på en ny måde har taget fat på den tidlige indlæring af sproget. Her har skoleinspektør Torben Steen Nielsen sammen med dansklærerne i første klasse indledt et samarbejde med

forældrene om et kvarters daglig højtlæsning. Det er et fint initiativ, som vi håber vil brede sig til andre skoler.

Sprogpolitik

Ofte modtager vi ideer, som vi ikke uden videre kan føre ud i livet. Et Selskab af vores størrelse og kapacitet kan ikke alting. Der kan også være medlemmer, der skriver til os, at vi ikke gør nok. De beklager, at vi ikke er synlige i højere grad i radio, TV og andre medier. Vi kan love jer, at vi gør, hvad vi kan; men både arbejdsmæssigt og gennemslagsmæssigt er der selvfølgelig nogle grænser.

I den kommende tid vil der blive foretaget en gallupundersøgelse om brugen af engelsk-amerikanske udtryk i det danske sprog, og det er vores indtryk, at dir. Asger Schultz på Gallup gerne vil følge undersøgelsen op med en anden/evt. andre senere.

TAK TIL

Erik Ellegaard Frederiksen – og til lykke med Boghåndværkets ærespris. Vi er temmelig stolte af, at du også er vores grafiker.

Til Rasmus Bjørgmose for hans redaktion af bladet, til Michael Blædel for tilrettelæggelsen af årbogen, til Niels Alsted, der stadig klipper og klæber for os, til Mogens Jansen for det store arbejde både med debatbogen og med læseforståelsen.

Til vore sponsorer, som det hedder på nudansk.

Til vore forfattere, uden hvis uegennyttige indsats, vore bøger og bladet ikke kunne udkomme.

Tak til de tidligere bestyrelsesmedlemmer Kirsten Mandrup og Bodil Steensen-Leth for deres arbejde for selskabet.

Publikationer

Vi betragter Selskabet i høj grad som opinionsskabende, og en af de måder, hvorpå vi kan fastholde en kvalitativ debat, er at udgive bøger.

Foråret 87 udkom debatbogen »Kvali eller Trivi« om danskundervisningen i gymnasier og på handelsskolerne med bidrag også fra de unge selv. Senere har afdelingsleder Mogens Jansen, DLH, udarbejdet en rapport om, hvordan bogen kan inddrages i undervisningen.

I november udkom Selskabets årbog 1987 med titlen »Sprog og virkelighed«. Gode forfattere bidrog til bogen, og flere indlæg har været bragt som kronikker. Peter Heerings meget humoristiske artikel »Quelle salade« blev bragt i Berlingske Tidende og Tove Nielsens og Lene Pinds bidrag i fagtidsskrifter.

Desuden har vi i år udgivet et særnummer af »Sprog og samfund« om læseforståelse. »Læse og forstå — gør vi?« er skriftet blevet kaldt. I forbindelse med udgivelsen holdt vi et møde for repræsentantskabet på Christiansborg, hvor sprogchef Gert Smistrup og konsulent Bent Møller talte om deres indlæg.

Den nye årbog er på vej, og den kommer til at dreje sig om en emnekreds, vi vil kalde »Sprog og følelser«.

Møder, bestyrelse m.m.

Der har været afholdt fire bestyrelsesmøder, to årbogsmøder og en række bladudvalgsmøder. Bladudvalget arbejder fint og koncentreret, og det forbliver uændret efter generalforsamlingen.

Medlemskredsen

Selskabets medlemstal er uændret omkring de 1000. Vi er i gang med at udvide kredsen gennem de organisationsmedlem-

skaber, der blev åbnet mulighed for ved sidste års generalforsamling.

Vi har en særdeles aktiv medlemskreds, der hyppigt skriver og ringer om sproglige ideer og tanker. Vi takker hjerteligt, og prøver på bedste måde at kanalisere reflektionerne videre, måske til bladet, måske til nye publikationer.