DET SYNLIGE SPROG

MODERSMÅL-SELSKABETS

ÅRBOG

1995

C.A. REITZELS FORLAG A/S

DET SYNLIGE SPROG
© Modersmål-Selskabet, forfatterne
og C.A. Reitzels Forlag A/S

Bogen er sat med Linotype Garamond af
Kitte Fennestad og trykt hos
Jørgen Thomsen Offset A/S, Kolding

ÅRBOGSUDVALGET:
Gerda Th. Leffers
Lis Garbers
Georg Søndergaard
Bent Pedersbæk Hansen

Omslag og grafisk tilrettelægning:
Kitte Fennestad MDD
Printed in Denmark 1995
ISBN 87 7421 972 3

INDHOLD

FORORD 7
Gerda Thastum Leffers

SPILDTE SPALTER 9
Christian Kock

DET HØRTE BILLEDE 22
Karen Dahlin

BAYEUX-TAPETETS SPROG 30
Mogens Rud

RETORIK OG BILLEDKUNST 38
Jørgen Fafner

SPROGETS TYPOGRAFISKE FORM 64
Henrik Birkvig

TALENDE BOGSTAVER 81
Erik Drigsdahl

BILLEDER UDEN SVAR 91
Line Dietz Bjerregård

SÅ DU MON SPROGET? 100
Anna Vibeke Lindø

BILLEDDIGTE 109
Vagn Steen

GLÆDEN VED KONTORARTIKLER 126
Maria Marcus

GRAMMATONYMI 134
Erik Hansen

Modersmål-prisen 1995 140
Beretning ved generalforsamlingen 144

DET SYNLIGE SPROG
© Modersmål-Selskabet, forfatterne
og C.A. Reitzels Forlag A/S

Bogen er sat med Linotype Garamond af
Kitte Fennestad og trykt hos
Jørgen Thomsen Offset A/S, Kolding

ÅRBOGSUDVALGET:
Gerda Th. Leffers
Lis Garbers
Georg Søndergaard
Bent Pedersbæk Hansen

Omslag og grafisk tilrettelægning:
Kitte Fennestad MDD
Printed in Denmark 1995
ISBN 87 7421 972 3

INDHOLD

FORORD 7
Gerda Thastum Leffers

SPILDTE SPALTER 9
Christian Kock

DET HØRTE BILLEDE 22
Karen Dahlin

BAYEUX-TAPETETS SPROG 30
Mogens Rud

RETORIK OG BILLEDKUNST 38
Jørgen Fafner

SPROGETS TYPOGRAFISKE FORM 64
Henrik Birkvig

TALENDE BOGSTAVER 81
Erik Drigsdahl

BILLEDER UDEN SVAR 91
Line Dietz Bjerregård

SÅ DU MON SPROGET? 100
Anna Vibeke Lindø

BILLEDDIGTE 109
Vagn Steen

GLÆDEN VED KONTORARTIKLER 126
Maria Marcus

GRAMMATONYMI 134
Erik Hansen

Modersmål-prisen 1995 140
Beretning ved generalforsamlingen 144

FORORD

GERDA THASTUM LEFFERS

"Hvis ikke kærlighed er noget, der åbner for nyt, så kan det for resten være lige meget" står der et sted i Vagn Steens artikel, og det slog mig ved læsningen – ikke bare af den, men af alle artiklerne – at kærligheden til sproget måske lyser ekstra stærkt ud af disse tekster, fordi *synlighed* i sig selv kan opstå af kærlighed. Ser man kærligt interesseret på et andet menneske, bliver vedkommende *synlig*. Kærlighedserklæringen, der læses i en andens øjne, siger mere end skrevne eller talte ord, på samme måde som kærlighed til sproget kan udtrykkes gennem tegn og billeder og påvirke os endnu stærkere end det skrevne ord formår. Når man i middelalderen udsmykkede begyndelsesbogstavet i en bog eller et afsnit, og måske gjorde det lueforgyldt, var det fordi man dengang som nu gjorde noget ekstra ud af det man havde kært. Initialerne, som Erik Drigsdahl skriver om, prydede halve eller hele sider med filigranmønster i et væld af farver. Vi kender det især fra periodens prægtigt udsmykkede bibler og bønnebøger.

Endnu ældre boglig billedkunst findes i Bayeux-tapetet, hvor kronede hoveder og hirdmænds færd er foreviget i det smukke gamle broderi, som senere blev trykt, og hvis billeder blandt andet skulle fortælle almuen, hvordan hertug Vilhelm fik sit stolte tilnavn i 1066 ved Hastings. Oprindelig er det, som Mogens Rud citerer, det mest talende stykke håndarbejde, der eksisterer.

Vi kan i vore dage årligt se billeder i hundredtusindvis gennem dags- og ugepressen. Som Jørgen Fafner beskriver det, *eksisterer* utvivlsomt risikoen for billedforstoppelse, enten "Ekstrabladet"s folde-ud-pige tages med eller ikke. Også Lene Bjerregaard beskri-

ver udnyttelsen af billedeffekten. F.eks. i reklamens brug af AIDS og andre sygdomme. Et grumt billede i billedet, der anbringer os i voyeurens position. Modsat Karen Dahlins hørte billeder, der inddrager den berømte interviewer Karl Bjarnhof med et par malende og anekdotiske eksempler. Når vi så hos Vibeke Lindø bliver mindet om Mogens Lorenzens besjæling af rugen og byggen, hvor den sidste fik tildelt en lang og flot paryk, så ser vi to markante sprog- og billedkunstnere fra 50'erne på vor indre skærm. Det var før blyklodsen på bogtrykkeriet blev afløst af digitale data, som først lader bogstaverne komme til verden, når de printes, siger Henrik Birkvig og omtaler typografien som hvermandseje efter computerens indtog, og giver os nogle af de basale ord, der, på linie med Erik Hansens Grammatonymi, endnu er fremmede for de fleste. Og dog er intet enklere, end dette at en ting får navn efter, hvad den ligner. *Klokkeblomst* er jo ren logik, mens zigzag, der spiller på bogstavet z, for mig at se ligger lige ved spærregrænsen og burde beholde stavemåden siksak.

Begge måder ender dog med at blive tilladt.

Derimod burde billeder ikke tillades, hvis de siger noget ganske andet end den tekst, de skal ledsage. Denne form for armod i dagbladenes billedretorik stiller Chr. Kock skarpt på. Står det til ham, er det beslipsede brystbilledes dage i lokalpressen talte.

Ord og billeder, ting og sager, alt har sin retorik – sin meddelelsesform. Mon ikke Maria Marcus blev inspireret til *Kærligheden til kontorartikler* ved at betragte og bruge papiret og blyanten? – senere blev teksten til skærmbillede – uden at kærligheden tog skade.

SPILDTE SPALTER

Om dagbladenes billedretoriske armod

CHRISTIAN KOCK

Københavns Brandvæsen er for dyrt. I andre byer bruges pengene mere rationelt. Derom handler en af de reportager som *Politiken* bringer mandag d. 11.9. 1995.

Historien er interessant nok. Det er avisens egen research der ligger til grund. Der er både en klar rød tråd og mange talende, relevante detaljer, bl.a. at Københavns brandmænd har deres helt egne uniformer med specialdesignede knapper, hvad der er med til at fordyre det hele.

Men enhver større avishistorie skal have en billedside. Ikke? Vi lever i en billedtid. Aviser må konkurrere med TV. I hvert fald, brandhistorien skal have et foto på. Og det sørger en redaktionssekretær for. Ned i arkivet, frem med noget om brand.

DET TRIVIELLE ARKIVBILLEDE

Billedet er et arkivfoto der viser Københavns brandvæsen i aktion: Man genkender Odd-Fellow Palæets brand for nogle år siden. På dette er der ofret 350 cm^2 ud af historiens 812 cm^2, altså 43%.

Alle véd hvordan en brand ser ud, de fleste husker også billederne af dén brand. Men historien handler jo om et brandvæsen der er for stort og dyrt, dvs. det er en historie om unødvendighed. Ved den brand vi her ser, var det derimod højst nødvendigt. At illustrere pengespild i brandvæsenet med billedet af en af de sidste års største brandslukningsopgaver, er i bedste fald spild af papir. I værste fald er det signalforvirring for læseren. Ser man *billedet*, tænker man: Godt at vi har brandvæsenet, det burde

bare have haft flere ressourcer. *Teksten* siger at det kunne klare sig med færre.

Dette er ét eksempel – ikke specielt grelt – på et ganske alment fænomen i dansk presse: Man bortødsler penge, og man spilder læsernes tid og plads, på at klaske teksterne til med billeder som er helt unødvendige, eller ligefrem forvirrende.

Dette er ikke for at sige at aviser skal trykkes uden billedstof, til glæde for en lille litterær elite. Det handler om spild. Man kunne bruge andre billeder, bedre billeder, måske mindre billeder; eventuelt kunne man så få plads til mere billedstof af flere slags. Det kunne igen betyde at man i højere grad valgte billedstof ud der lige var egnet til et formål – dvs. kunne gøre noget konkret for læseren.

Hvad *gør* et billede som det af Odd-Fellow Palæets brand? Intet, ud over den helt trivielle funktion at skabe afveksling på avissiden. Ca. 50% tekst, 50% arkivfoto. Se dét er afveksling.

Hvad kunne man have gjort? Billedteksten siger at "De fleste brandvæsener bruger standarduniformer, men Københavns har sin egen." Det kunne man have illustreret, eftersom det også er et af de illustrative punkter artiklen påpeger. Et nærbillede fra det skrædderi hvor uniformerne laves? Brandmændenes sangkor i galla med glimtende knapper? Man kunne så have suppleret med en graf der viser udgifter til Københavns brandvæsen i forhold til indbyggertal og antal af brande, sammenlignet med andre byer. På den måde havde man haft en forenet effekt af tekst, billede og grafik, samlet om samme fokus.

Lad os bladre videre i samme avis, samme dag, samme sektion. Det tanketomme arkivbillede er kun en af de typer grafisk spildprodukt vi finder. Der er mange andre. Der findes også nogle typer der ikke er spild. Herom nedenfor.

Brandvæsen på slankek

Københavns Brandvæsen har gamle traditioner – bl.a. messingknapper med eget

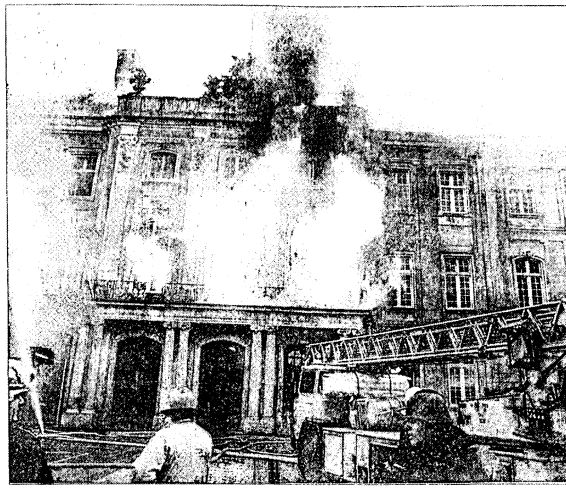
Af Henning Mølsted

100 til 150 mill. kroner kunne Københavns Kommune spare på kontoen til brand- og ambulancevæsen, hvis det havde en størrelse svarende til andre lykommuners eller var lagt over i Fælcks hænder.

De høje tal er kommet frem ved, at Politiken har sammenlignet udgifter til brandvæsen i Roskilde, Gentofte, Frederiksberg og Københavns. De kommuner har alle en noget stor kommunal, dækning af både brand- og ambulancetjeneste og er derfor meget sammenlignelige. Fælck dækker resten af landet med ambulancetjeneste, ligesom virksomheden slukker brande i 173 kommuner.

Brandvæsenet koster i dag hvisbørnene over 280 mill. kroner, et tal der ville ligge på cirka 160 mill kroner, hvis Københavns Brandvæsen havde en størrelse på linje med de tre nabobyers. Fælck har ifølge regionchef Erik Fælck et stående tilbud til Borgerrepræsentationen. Fælck vil køre ambulance- og brandtjeneste i byen for 100 mill. kroner om året. Hertil skal lægges dyre pensionsudgifter, som kommunen ikke lige slipper af med.

I Københavns Borgerrepræsentation er der enighed om, at der skal spares på brandvæsenet. Men politikerne er ikke enige om, hvor hårdt man skal gå til værks.



De fleste brandvæsener bruger standarduniformer, men Københavns har sin egen. – Arkivfoto: Jens Dreuling.

Specielt logo

Københavns Brandvæsen er en institution med gamle traditioner og har også i 1950erne været kendt for en meget stærk tilknytning til fagforeningerne i forbindelse med Max Blicher Hansen-sagen. Han ønskede ikke at være medlem af en forening, der stettede Socialdemokratiet, hvilket gjorde hans tilstedeværelse på stationen umulig.

Det er også et særkende for brandvæsenet, at meget udstyr or specialdesignet. Hvor andre brandvæsener landet ofte bruger standardudstyr, har Københavns uniformer og udstyr, der kun bruges her. Helt ned til detaljer som parsdeuniformens messingknapper. De er i Københavns designet med et specielt logo – kaldet skildpadden. Ifølge hvad Politiken erfarer, betyder det, at for eksempel visse uniformer og dragter brugt i København er noget dyrere end standardtøjet.

'Stort overforbrug'

Den politiske chef for brandvæsenet, borgmester Bente Frost (V), er utilfreds med det store overforbrug, den stive struktur og den gammeldags ledelse bag de tykke mure på stationen bag rådhuset. Hun har dog ikke mandat i kommunen til en hurtig slankekur af brandvæsenet.

– Det går for langsomt ifølge min overbevisning. Jeg kan ikke foreslå, at brandvæsenet hurtigt skæres ned til kraver fra Statens Brandtilsyn. Det er der ikke flertal for i Borgerrepræsentationen, siger Bente Frost.

Socialdemokratiets politiske ordfører i Borgerrepræsentationen, Peter Martinussen, støtter fuldt ud en effektiv slankning af brandvæsenet.

– Med den igangværende slankning under vi med at få en forsvarlig udrykningstyrke, som lever op til lovens krav og ønsket om et fortsat højt serviceniveau. Derudover skal borgmesteren for brandvæsenet sørge for at slanke administrationen i takt med styrken, siger han.

Han vil dog ikke være med til privatisering.

– Vi vil godt være sikre på den service, vi får. Også efter kontraktens indgåelse.

Peter Martinussen erkender, at der har været nogle år, hvor der ikke har været tilstrækkeligt opsyn med brandvæsenets størrelse, og at det derfor er blevet for stort. Ansvaret ligger hos den samlede Borgerrepræsentation, siger han.

Strid om værksted

Brandvæsenet medlægger et kæreteg i efteråret, og et til foråret, hvilket giver nogen lønbesparelse, fordi bilerne er dagligbetjente.

Moderne edb kan også hjælpe på økonomien.

– På edb-området halter brandvæsenet forfærdeligt bagefter, siger Bente Frost.

Bygbygningen på hovedstationen er allerede solgt. Desuden vil Bente Frost også gerne privatisere reparationen af bilerne. Det er dog ikke ligu muligt, da ingen firmner umiddelbart kan klare opgaven alene, fordi køretøjerne er meget store, siger hun.

Brandvæsenet vil hellere have et nyt værksted på Tomsgårdsvej, hvilket Bente Frost synes, er en absolut dårlig idé. Usnigheden om privatisering har betydet, at

Stiv fest for en genert skjald

Af Erik Jensen

Først da kaptajnen selv kom frem på broen, blev jubilæumskoncerterne for Sebastian i går i Tivolis Koncertsal i København en fest. Først gæt, der for en stund sejlede så smukt, at alle dagens skyer fældede en tåre, og alle nattens stjerner blinkede en lille hyldest.

Vægten i den to timer lange koncert, der blev gennemspillet to gange på grund af den store interesse, lå på Sebastians musicals med Skattesøen som den vigtigste destination. Stig Rossen lagde pompost på Alberte tog over med Ronja Røverdatter og forsøgte at skabe lidt liv på scenen, Michael Falch sang sit hjerte ud i sørøversangene, Jarl Friis Mikkelsen og Stig Rossen klovnede sig elegant gennem De engelske Dyder, hvilket endelig fik noget af distancen og stivheden i koncertsalen til at fortage sig.

dostkoncert.

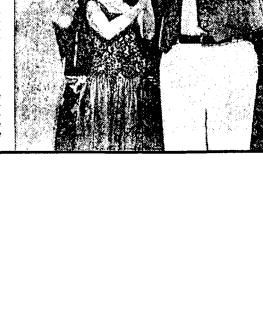
Så var turen endelig kommet til et længe ventet gensyn med Sebastian på scenen. I selskab med Lis Sørensen kom han, kejtet og genert, frem til brusende bifald. Der gik et stille, angstfuldt sekund gennem salen, inden Sebastian halede op i bukserne og intonerede en Hispaniola, men der var ingen tvivl: den sprøde, varme stemme holdt, og det gode sørøverskib blev sunget op over Tivoli som den flyvende danaker.

Luftguitar

Der blev ligefrem loftighed til en lille dans med Lis Sørensen på scenen, inden Sebastian med sin charmerende humor introducerede og sang Oatesangen. Stemmen knækkede og forsvandt nu og da, men bifaldet fortalte sit tydelige sprog: Hvor vi dog savner Sebastian med guitaren og de vedkommende, skarpe eller poetiske sange, der altid har stået bedst i de mest skrabede sjældent instrument i hænderne, nemlig luftguitaren.

I anden afdeling pustede koncerten sig atter op med en omgang græsted hits fra Aladdin, den aldrig opførte ballet Dyndkongens datter og Cyrano. Smukt, fyldigt, men også helt uden de kantor og modhager, der præger Sebastians tidligere produktion.

Med undtagelse af Sebastians egen indsats ved mikrofonen, huggede skuden stift i bølgerne. Trods de gode intentioner har beantningen var det for ofte som om pirater og andet godtfolk fra sangene var fejlplaceret på Kongeskibet på søndagstogt i Det Dede Hav. Var omgivelserne ikke ligefrem Bountyland, så var der i hvert fald bled nougat i ærterne fra Radioens Underholdningsorkester. Den 'sorte marcipan' og andre kradse sager, Sebastian også har serveret gennem årene, hørte de søndagsklædte folk i den to gange udsolgte sal, intet til.



DET SMARTE, MEN FOKUSFORSTYRRENDE FOTO

Hvordan fotos kan forstyrre historiens fokus, er en anden solo-reportage eksempel på. Den handler om at mange byer på Grønland mangler læger – fordi arbejdet deroppe ikke giver danske læger points på karrierestigen. Det er en velresearchet historie med både eksakte tal, konkrete eksempler, mennesker, replikker og et klart fokus.

Historien domineres af et 455 cm^2 foto, hvor man ser en læge lænet op ad en tom sygeseng på en hospitalsgang. Billedteksten er interessant: "Læger i Grønland skal kunne behandle en halsbetændelse om formiddagen og operere knivofre om eftermiddagen. De evner er bare ikke noget værd, når lægen vender tilbage til Danmark... Derfor er det svært at få læger til Grønland (...)." Dette er stort set citat fra brødteksten, og opridser dens fokus – en udmærket måde at bruge billedtekst på. Læser man kun den, men ikke brødteksten, har man forstået budskabet alligevel. Og en så klar påpegelse af et misforhold vil være egnet til at drage læsere ind i "brødet".

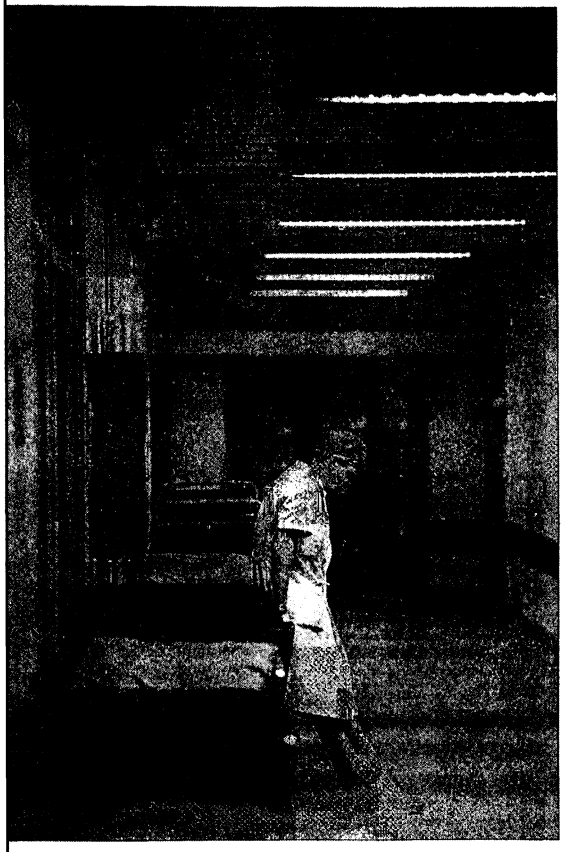
Men billedet selv siger alt muligt andet. Er det forresten overhovedet fra Grønland? Det kunne også være Brædstrup eller Bispebjerg. Hvorfor står lægen på den tomme gang og glor ned på sine træsko? Billedbudskabet her er ikke for få læger, men snarere for få patienter. Er de allesammen gået hjem?

Der er noget galt med arbejdsdelingen, ikke bare på danske sygehuse, men på danske medier. Dag ud og dag ind æder vi fromt de absurde resultater af at én person laver billedsiden og en anden teksten – som om én kok stod for kødet, og en anden for sovsen, uden at de nogen sinde talte sammen.

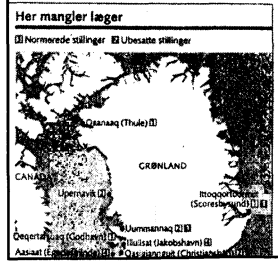
Billeder kan tale, og pressefotografer har professionalismen til at få dem til det. Men daglig ser vi fotografen levere ét udsagn og skribenten et helt andet. Forsiden af vor avis giver os et 390 cm^2's

behandling pr. telefon

ært ved at skaffe danske læger – arbejdet giver ingen points på karrierestigen



Læger i Grønland skal kunne behandle en halsbetændelse om formiddagen og operere knivofre om eftermiddagen. De evner er bare ikke noget værd, når lægen vender tilbage til Danmark. Som systemet er i dag, giver en stilling i Grønland ikke points på vej mod speciallægeuddannelsen. Derfor er det svært at få læger til Grønland, og sundhedsvæsenet er alvorligt plaget af manglen på læger. – Arkivfoto: Jan Grarup



Arbejdet på kysten slider

21 år i Grønland

– Som læge i de små samfund på kysten var jeg en kendt person. Jeg levede tæt på patienterne og følte mig personligt ansvarlig, hvis noget gik galt – hvis en patient døde, siger René B. Christensen.

– De gange man så begæfter mødte de pårørende, var der måske lidt bebrejdelser i luften. Den situation er vanskelig, og den har helt klart gjort, at mange kolleger har fundet sig et job et andet sted, siger han.

Det var René B. Christensen, der 6. maj måtte sørge for evakueringen af et skudoffer i Scoresbysund.

Men egentlig er hans job som chef for Lægeklinikken på Dronning Ingrids Hospital mere administrativt.

Det er netop en af grundene til, at han valgte det for ti år siden.

Dengang havde han 11 års arbejde i forskellige byer på kysten. Og det sled så hårdt på ham og familien, at de valgte at tage til Grønlands hovedstad, hvor der er flere kolleger og mindre arbejdsbelastning.

Han tacklede de ubehagelige situationer i de små samfund ved at vise, at han gav noget af sig selv:

– Engang havde jeg en patient med hjertestop. Jeg blev ved med at give hjertemassage – også længe efter at jeg var klar over, at det ikke nyttede. Det var vigtigt, at de pårørende også følte, at der ikke var mere at gøre.

– Jeg ville have, de med rejse til Grønland:

– At arbejde her gør tilværelsen livsnær. Det er sjovt at være læge heroppe, hvis man gerne vil beskæftige sig med flere sider af faget, siger han, og konstaterer, at det kræver særlige egenskaber:

■

Man skal åbne for at se, om der er en indre blødning. Det er et ret stort indgreb, og jeg havde aldrig prøvet at operere i den del af kroppen før. Så i løbet af meget få minutter

get dårligt med, at der står stillinger tomme rundt omkring. Det betyder, at sundhedsvæsenet har svært ved at give en stabil behandling.

Han er uddannet læge og har flere gange selv siddet med Lægeforeningens Vejviser og kørt pegefingeren ned over spalterne for at finde gamle studiekammerater og tidligere grønlandslæger i håb om, at de ville have arbejde. Det har ikke givet mange gevinster.

Men han optimist:

– Vi arbejder godt sammen med Lægeforeningen om at gøre ansættelser i Grønland lige så attraktive som i Danmark, siger Torben Cortda.

Han regner med, at man i 1996 så småt kan gå i gang

farvefoto af Hardy Hansen på talerstolen til SID's kongres. Han ses i frøperspektiv med et hoved på ca. 4 cm² oppe over talerstolen, resten er dennes røde forside med SID's kendte logo, der overdøver alt. Er det smart? Måske hvis pointen skulle være at SID er en enorm uflyttelig klods og Hardy en lille kransekagefigur? Men inde i bladet beklager Hardy Hansen at forbundet står som "Palle alene i verden", svigtet selv af Socialdemokratiet. Jamen er der tale om SID, skal der vel være et billede af "Hardy". Ikke sandt? Og man kan vel ikke bare hive et portræt frem fra arkivet? Det er den tredje hovedtype inden for dansk presses spaltespild.

DET INTETSIGENDE PORTRÆT

Disse beslipsede brystbilleder kender vi alle. Værst hærger de i lokalblade, hvor ca. ¼ af alle billeder er fotos af borgmesteren eller andre lokale politikere og erhvervsfolk – i særlige tilfælde i færd med at klippe en snor over, ellers i valgplakatbeskæring, frisk fra arkivet.

Men også vor eksempelavis har rigeligt af typen: fra et EU-ministermøde i Spanien berettes bl.a. om pres på Frankrig som følge af landets atomprøvesprængninger. Billede: Et snapshot på 175 cm² af den franske udenrigsminister, i billedteksten betegnet "den hårdt pressede hovedperson på EU-mødet" – der smiler os venligt og afslappet i møde.

En anden historie om at PET vil fortælle mere om hvad de går og laver, ledsages af 185 cm² portræt af tjenestens chef, politimester Birgitte Stampe. Har man hevet det op af arkivet eller sendt en fotograf ud, og hjem igen med taxa for at fremkalde det i en fart? Hvad er mest meningsløst?

I en helsideshistorie inde i bladet om SID's kongres har man søgt at indgyde portræt-billedgenren fornyelse ved at sætte meget

TIKEN

MANDAG 11.
Årga
Løssalg
Tlf. 33
Abonnementsa



■ AFSLØRING

Politiets Efter-retningstjeneste vil nu fortælle borgerne om sine aktiviteter

1. sektion side 7



■ HÅBET LEVER

Efter lørdagens styrt gennemførte **Bjarne Riis** gårsdagens etape Spanien Rundt i fin stil

3. sektion forsiden



i land uden r

fra Danmark - steren på besøg

relativt fast stab af læger, der kender lokalbefolkningen og arbejdsgangen på sygehuset.

Ikke attraktivt

Stort set alle læger i Grønland er danskere. Men de faste stillinger er ikke attraktive for lægerne, fordi opholdet nordpå ikke fremmer deres karrierer herhjemme – job i Grønland giver ikke faglige point på vejen mod en række specialelægetitler. Og det travle arbejdsmiljø, der kommer af underbemanding og udskiftning, gør det endnu sværere at finde fastansatte.

I stedet bruger danske læger for eksempel ferier og afspadsering på at tage korte vikariater. Hjemmestyret betaler lønnen og en returbillet, arbejdet er udfordrende og med sig hjem kan lægen tage både faglige og menneskelige oplevelser for livet.

Landstyremedlem Marianne Jensen (Siumut) siger:

– Vi må arbejde både for, at vikariaterne bliver af længere varighed, og at der kommer flere fastansatte. På længere sigt er situationen uholdbar.

– Netop når lægerne er så efterspurgte i Danmark, skulle man tro, at de ikke var så bange for at rejse væk og opleve nye horisonter. Det danske sundhedsvæsen burde give dem mulighed for at rejse væk i længere tid, tilføjer hun.

Orlovsordning

Overlæge i Sundhedsstyrelsen, Mogens Kjærgård Hansen, siger, at bemandingsproblemerne i Grønland ligner dem i Storstrøms og Nordjyllands amter – de amter, der er mest plaget af mangel på læger. Han har et forslag:

– Hvis vi får en henvendelse fra Direktoratet for Sundhed, Miljø og Forskning i Grønland, er vi parate til for eksempel at lave nogle aftaler med amterne om mulighed for, at lægerne kan tage orlov fra deres stilling herhjemme i to-tre år for at tage til Grønland og arbejde. Men endnu har vi ikke fået nogle henvendelser fra Direktoratet.

Sundhedsminister Yvon-

■ SID STRAMMER KURSEN



FOTO: JENS DRESLING

Parti-bidrag truet

De to topkandidater til formandsposten i SiD vil stramme kursen over for Socialdemokratiet. Willy Strube kræver mere indflydelse til gengæld for de store økonomiske bidrag til partiet, mens Poul Erik Skov Christensen understreger, at tilskuddene til partiet ikke er en hellig ko, når forbundets økonomi skal rettes op. Og Hardy Hansen, som i går åbnede sin sidste kongres som formand, havde også knubbede ord til parti-kammeraterne.

1. sektion side 8

Missilangreb i Bosnien

13 Tomahawk-missiler affyret mod serberne fra amerikansk skib

AFP, Washington

NATO har affyret Tomahawk-raketter fra et amerikansk skib i Adriterhavet mod mål i Bosnien-

Angrebet med jord-til-jord-raketterne kom kl. ca. 21 og var rettet mod de bosniske serbores luftforsvar.

Ifølge kaptajn Mitchell blev Tomahawk-raketterne skudt af fra flyvedæk-

dring af den type mål, der angribes, sagde Mitchell fra NATOs sydlige hovedkvarter i Napoli.

Han tilføjede, at affyringen af Tomahawk-raketterne skete på foranled-

mellem de bosniske serberes hærfører, general Ratko Mladic, og chefen for FN-styrken i det tidligere Jugoslavien, general Bernard Janvier, søndag aften.

Tidligere søndag aften

store, halve profiler af de to ledende, nye formandskandidater op med front mod hinanden, tilsammen 385 cm². Begge herrerne mangler det halve af ansigtet og alt det øvrige, hvorfor billederne heller ikke kan bruges til at blive klog på hvordan de ser ud.

DET NUTTEDE PYNTEBILLEDE

Fagforeningsledere pynter sjældent, men på temasiden om "Vid og sans" bruger vor eksempelavis 303 cm² på en ung farvetrykt løve. Hertil 54 cm² brødtekst, som fortæller at Aalborg Zoo nu sender tre af sine løveunger til et reservat i Sydafrika. En hyggelig og lidt kuriøs historie af "mand-bider-hund"-typen. Om løven på billedet er af dem der nu eksporteres, fremgår ikke. Men alle kattedyr er jo kære at se på. Der er også brugt 275 cm² på en struds i bur ved et økologisk dyrskue. Hvad den laver dér, melder de 44 cm² brødtekst intet om, for den er et sammensurium med mest stof om at økologerne ikke kunne finde ud af at danse i takt til dyrskuemusikken – et tema man også har valgt at bruge rubrikken på: "Nyt grønt dyrskue i utakt". Det er til at stikke hovedet i busken over.

Ingen af de to dyrebilleder har nogen billedtekst, og deres relation til brødteksten er, som det fremgår, uklar. Det at servere billeder på denne måde er en omsiggribende praksis i dansk presse. Hvis teksten ikke – med Roland Barthes' ord – "forankrer" billedet og giver det en tydning, dvs. gør klart for os hvad det er, og hvad vi skal med det, så er det ren "pynt".

Dyr er netop et hyppigt objekt for den kategori. Vi forventes at værdsætte at vort morgenblad bringer store nussede avisfotos af nuttede dyr som vi har set afbildet 1001 gange siden vi var to år.

KÄNDIS MED KETCHUP

Dette er billedtypen som udgør hovedparten af *Se og Hør* m.v.: de samme kendte mennesker som i sidste uge, men til en ny reception eller i færd med at springe elastikspring. I denne dags nyhedssektion har vi således 255 cm² Sylvester Stallone, der har gang i en restaurantkæde ved navn "Planet Hollywood". Tenoren José Carreras må nøjes med 47 cm² til et billede af at han sælger pølser foran Wiener-operaen, fordi han har tabt et væddemål.

BILLEDER DER VIL NOGET

Den avissektion, vi nu har splittet ad, er formentlig ikke meget værre eller bedre end tilsvarende sektioner af andre danske aviser. Der er tale om et generelt fænomen, nemlig at billedsiden i avisers nyheds- og reportagesektioner i vidt omfang spilder vor tid. Den gør det samme som Jørgen Schleimann ved TV 2's start sagde at hans station ikke ville gøre, og derpå gjorde.

At netop nyheds- og reportagesektionerne øder plads væk på billedstof som intet kommunikerer, vil redaktørerne måske forklare ved netop at henvise til tidsfaktoren: Hvordan skulle man ellers nå at få billedstof til disse historier, der skrives under en nådeløs deadline?

Politiken havde engang en biografreklame hvor et manuskript blev revet ud af skrivemaskinen og smidt i papirkurven, mens en voice-over sagde: "Det var ikke nogen dårlig historie. Den var bare ikke god nok til Politiken." Det må gælde endnu. Hvorfor kasserer aviserne ikke bare de dårlige billeder og lader være at bringe dem?

Men er det da "dårlige" billeder der er i avisen? Nej, de er fotografisk set gode nok – i sig selv. *Men billedstof i et nyhedsmedie kan ikke bedømmes i sig selv.* Dets opgave er at kommunikere sammen med teksten. Gør det ikke det, er det dårligt. Billedstof

og tekst skal tilsammen kommunikere mere og bedre end summen af begge. Hvad vi alt for ofte ser, er at billedstoffet trækker fra: Det ikke bare optager kostbar plads hvor vi kunne have fået noget at vide, det forstyrrer eller formørker også det teksten trods alt siger.

Anklagen her rammer med endnu større kraft TV's nyhedsdækning, hvor f.eks. studieværten ofte må sidde og skrive sine "speaks" til billedreportager som han eller hun ikke selv har set, og hvor billederne i mange indslag hver aften sender helt andre budskaber end ordene (eller slet ingen). Men lad TV-mediet passe sig selv. Det er ikke, som medie, i vanskeligheder. Alle ser TV. Ganske vist har vi set stort set ens billeder af krigen i Eks-Jugoslavien i tre år nu – og vi *forstår* den mindre end nogen sinde. Men det er jo netop her aviserne skulle være anderledes – i hvert fald dem hvis sider er større end en TV-skærm. Det er også et spørgsmål om deres overlevelse. Vi hører meget om at de unge ikke vil læse dem, og på uddannelsessteder får de gratis aviser stukket i hænderne. Spørgsmålet er om avisen skal klare sig ved at prøve at ligne TV?

Nej, avisen kan og skal naturligvis noget andet end det som TV kan (hvad det så end er). Lige så klart er det at der skal indgå billedstof i aviser. De har en del af deres chance ved at de kan kombinere tekst og billedstof på særlige måder som TV ikke så godt kan – hvilke?

BILLEDSTOF DER BLIVER STÅENDE

At trykte medier "kun" kan arbejde med faste, ikke levende, billeder, er ikke bare et handicap. Billeder i blade kan blive stående, så man kan se på dem længe og igen.

Derved kan de give os indsigt af den art som det tager lidt tid at få ind.

Det gør vor hårdt kritiserede eksempelavis også. Der er f.eks. en historie under "Vid og sans" om at Einsteins teori om atomers opførsel ved det absolutte nulpunkt er bekræftet. Hvad denne opførsel er, er nærmest umuligt at beskrive i ord. Men skribenten har, fra kompetente kilder, hentet nogle grafiske modeller med behersket farvebrug, som antagelig gør sagen så klar for os som den kan blive. Dem kan den interesserede sidde og kikke frem og tilbage imellem, indtil det dæmrer. Det sker vel at mærke i tæt kompagniskab mellem det tegnede billedstof og tekst. Fotos havde ikke hjulpet her.

Grafer af forskellige arter er faktisk også ved at komme ind i aviserne, og de vil med fordel kunne erstatte mange af de tankeløse fotos. Det gælder netop enhver art analytiske historier, hvor man prøver at formidle en sags underliggende mønstre og årsager. Vejen frem med grafer er nok at skribenterne stadig mere bliver bevidste om hvad de kan bruges til, måske i en sådan grad at de (med PC'ens hjælp) laver dem selv.

Men at lave en god graf koster tid og dermed penge. Jamen så må man ansætte nogle flere til det, og om nødvendigt reducere staben af fotografer. Den amerikanske statistiker og ekspert i visuel informationsformidling, Edward Tufte, har bl.a. i bogen *Envisioning Information* vist at en veltegnet graf på én gang kan give et røntgenbillede af en kompliceret sag, og samtidig indeholde store mængder detailinformation. Han kalder dette "mikro-makro design", og dementerer dermed totalt den tro at grafik kun bør give sagens helt simple omrids. Selv TV kan gøre den slags. Et af de mest afdækkende og formidlende TV-indslag i nyere tid var lavet af journalisten Mikkel Hertz, der med en Duplo-klods-model viste at bilister, som får bare én forsikringsskade, gennem de næste mange år bliver flået for langt mere i præmier end selskabernes skrevne materiale får os til at tro.

Så er der alle historierne om de velkendte personer. Skal der partout være billeder her, så giv tegnerne flere chancer, også på nyhedssiden. Hardy Hansen som "Palle alene i verden"? Vi véd jo de kan formidle netop den pointe om en person som teksten fokuserer på.

Det er sandt at en avisside skal have afveksling, og at information ad flere parallelle kanaler er bedre end én. Der er også meget at gøre for aviserne med hensyn til at udforske hvordan man formidler med flere parallelle tekstdele af forskellig slags, frem for den struktur man har presset næsten alt ind i gennem mere end 100 år: den omvendte nyhedstrekant. Meget af det baggrundsstof man sætter nederst i trekant-formede historier, forkortet til to sætninger, kunne stå særskilt og gives meget mere dybde. Vi kender allerede fakta- og baggrunds-kasser, eller små lister over hvor noget kan købes. Hvad med lister for dem der vil vide mere? Hvad med at man endnu mere klart adskilte stoftyperne i hver sin blok? Generelt perspektiv for sig, konkrete "cases" for sig, interviews for sig? Det ville give afveksling på siden. Og så ville skribenterne ikke være lagt i den traditionelle Prokrustes-seng der ofte tvinger dem til at sætte én tilfældig enkelthed op som "nyheden" i rubrikken, og presse alle sagens sider sammen i én fortløbende tekst – som til gengæld skal være så kort og overfladisk at læseren ikke når at falde fra, og derfor have et intetsigende foto klasket på for at fylde pladsen ud.

Selvfølgelig har fotos stadig en rolle at spille i aviser, men kort og brutalt sagt: TV har gjort den mindre. Send fotograferne ud til begivenheder som er visuelle. Giv dem fri fra pressekonferencer. Lad dem lave deres egne helsider, hvor de også selv leverer tekst til.

Det er vel også det den nye uddannelse som "billedjournalist" lægger op til. Fotografer der kan skrive, som Henrik Saxgren,

eller skribenter der kan fotografere, som Søren Ryge Petersen, skal være med til at redde dansk trykt presse.

Den omstilling fra stivnede billed- og tekstgenrer som aviser og blade har brug for, er allerede i gang, heldigvis. Nogle arbejdsdelinger og fagforeningsgrænser må væk, for der skal tænkes og afprøves mere, helst snart, og radikalt. Aviser i storformat skal være for folk der ikke bare vil vide, men også forstå mere. Hvis de kører videre i en praksis der kan beskrives som trykt, forsinket TV, så når de ikke at genvinde den avisløse generations tillid – før deadline.

CHRISTIAN KOCK f. 1946, er lektor i retorik og leder af Formidlingscentret ved Københavns Universitet, Amager. Han har bl.a. skrevet *Litteraturoplevelse, Litteraturlæsning* (sammen med Carsten Elbro), *Skriv kreativt* (sammen medBirthe Tandrup), *Lær og skriv* og *Retorik der flytter stemmer* (sammen med Charlotte Jørgensen og Lone Rørbech), samt artikler i danske og udenlandske tidsskrifter.

DET HØRTE BILLEDE

KAREN DAHLIN

"Det har egentlig altid moret mig at lave noget, man skulle se i radio," sagde Ib Rehné i en radioudsendelse i 1993. Men er det ikke et paradoks at lave billeder i et medium, der er blindt? Svaret er både ja og nej: Radioen har ikke f.eks. TVs billeder, men til gengæld kan den skabe indre billeder i lytterens sind. Hvordan det kan gøres, er den radioudsendelse, hvorfra Ib Rehnés udtalelse kommer, et godt eksempel på.

Udsendelsen *Ib Rehné, Cairo*, et portrætprogram af Ib Rehné tilrettelagt af Halldór Sigurdsson, blev sendt på Danmarks Radios P1 en råkold oktoberaften. Udover at være et portræt af en kendt radiomand var det også et stykke radioformidling om radioformidling, fordi det gav eksempler på og forklarede Rehnés billedskabende radiosprog. Derfor bliver programmets indslag mønstereksempler på nogle af de sproglige forhold, der skaber radioens billeder.

Radioen har ikke TV's virkemidler at gøre godt med. Fjernsynet kan skabe ydre, fysiske billeder, mens radioen må nøjes med at henvende sig til lytteren gennem lydeffekter, musik og sprog. Men disse udtryksmidler kan være nok så effektive til at sende lytterne en tur i den indre biograf. Specielt er konkrete eksempler og detaljer lige så billedskabende sproglige effekter som de "rigtige" billeder. Det kan nogle indslag hentet fra programmet vise.

KONKRETE BILLEDER PÅ VANSKELIGE EMNER

Når der er noget, vi ikke forstår, siger vi: "Giv mig et eksempel". Eksempler forklarer komplicerede forhold på en letfattelig

måde. Samtidig er de med til at gøre vanskelige sammenhænge mere interessante, mere vedkommende for os.

Man kan f.eks. bruge mange ord på at forklare kunsten at interviewe. Man kan også gøre som Ib Rehné, give et eksempel på det. Rehné siger til sin lærling Søren Nilsson, der skal interviewe en gammel mand:

> "Nu må du huske på at en interviewers egentlige kunst, det er ikke så meget at tale, det er at lytte." Så Søren nøjedes med, hver gang manden havde sagt noget, at nikke forbindtligt, og han sagde så: "Ja, jeg har galdesten." og Søren nikkede uden at sige noget. "Ja min far havde også galdesten," sagde han efter sådan et par minutter, hvor man hørte uret gå – bornholmeren, tik tak, tik tak. Og så siger han: "Jeg har forresten også en bedstefar, der havde galdesten." og så kunne Søren ikke bære det længere. Så sagde han: "Ja verden er lille."

I eksemplets form signalerer Rehné kort og klart, hvorledes et interview ikke skal forløbe, og han får på den måde givet en anvisning på de faldgruber en interviewer kan dumpe i. Samtidig skaber eksemplet billeder bl.a. med Rehnés lydmalende beskrivelse af uret. Lytterne kan næsten se den gamle mand siddende i sin gyngestol, mens uret slår sine regelmæssige slag og den unge mand, der forgæves prøver at komme igang med sit interview. Eksemplet bliver også gjort levende ved at det fortælles i dialog fremfor som en færdigtygget pointe. Sådan kan et teoretisk emne gøres tydeligt og pædagogisk ved at levere forklaringen gennem billeder.

På samme måde forklarer Ib Rehné storpolitiske forhold, som han gennem sin karriere har beskæftiget sig med at formidle.

Radioudsendelsen giver et eksempel: En telefonrapport fra Afghanistan, som Ib Rehné sendte hjem i 1980.

> Et par hundrede meter længer nede i kløften toner tre sovjetiske tanks frem i landskabet... jeg står ud og strækker benene og ligesom tilfældigt nærmer mig den sovjetiske tankposition. Det må da for pokker være muligt at komme i snak med de russere. Nej, det viser sig ikke at være tilfældet. Stillingens vagtpost flår sin kalashnikov fra skulderen og affyrer en salve mod mig. Min chauffør får overordentligt travlt med at komme videre. Han har forståeligt nok svært ved at se det interessante i en russer, der skyder, før han siger godmorgen.

Telefonreportagen begynder i bedste western-stil. I dette tilfælde er det dog ikke indianerne, men de russiske tanks, der dukker frem i horisonten. Denne indledning, der næsten er en pastiche på en gammel John Ford western, vækker hele billedregistret af faretruende situationer, som de allerfleste lyttere har lagret på den indre skærm. Lytterne er allerede nu indfanget af de stemninger, som indslaget har vækket i os. Radioen er et flygtigt medium, så vi skal indfanges fra første ord – specielt nu hvor så mange andre medier lokker med deres tilbud. Derfor skal der kæles særligt for indledningen; den appetitvækker, der får lytteren til at hænge på. Det er indlysende, at en god indledning skal skrives for øret, men den skal også aktivere det indre øje. Det perfekte ord kommer i anden række – billedet er vigtigere. Og billederne kommer helt af sig selv, når reporteren, som i dette tilfælde, tør fortælle, hvad han ser. Også de små og tilsyneladende ligegyldige detaljer. De betyder noget, når reporteren skal lede lytterne igennem det billede, som han ønsker at male for dem. Når lytteren er fanget ind, kan reporteren lægge de tørrere

informationer frem, for så er vi motiverede for lytningen. Indslaget har bud til både højre hjernehalvdels billeddannende evne og venstre halvdels rationalitet.

Efter den dramatiske indledning skifter indslaget tone fra det faretruende til det dagligdags. Rehné inddrager lytterne i reporterens fremgangsmåde for at opnå kontakt med russerne. Han er ikke den alvidende fortæller men en nysgerrig reporter og indtager dermed en helt særlig fortællerposition. På den måde bliver lytterne deltagere, og indslaget får en elementær spænding. Vi følger ham ud ad bilen, mens vi ser ham ryste sine trætte lemmer efter den lange køretur og langsomt, under dække af dette, nærme sig fjenden. Rehné bruger historisk præsens for at støtte lytternes indtryk af at være tilstede i det øjeblik, tingene sker.

Sådan kan man formidle den stemning, der hersker i et krigsklima ved dels at fange lytterne med den billedrige indledning og dels at fortælle ganske dagligdags, hvad der sker. Ib Rehné viser forholdet mellem afghanerne og russerne fremfor at fortælle lytterne om det. Han bruger f.eks. ingen tillægsord i indslaget. I stedet bruger han indre monolog og låner træk fra fiktionen for at aktivere det billedlager, som de fleste af lyttere har tilegnet sig gennem filmsening og læsning.

Indslaget afslutter med noget typisk dansk, en underdrivelse. Det er forståeligt, at Rehnés chauffør ikke betragter det at blive skudt på som en tivolitur. Ironien i denne underdrivelse sætter den spændte situation i kontrast, og Rehné har skabt grobund for sin konklusion efter at have aktiveret lytternes fantasi og følelser

Så tilsyneladende enkelt kan man formidle komplicerede storpolitiske forhold og andre vanskelige emner. Gennem billeder forstår vi bedre, fordi vi genkender en menneskelig tænkemåde i dem.

I de to første indslag bruges eksemplet pædagogisk som et værktøj til at opklare abstrakte forhold. Men eksemplet kan mere end det.

MELLEM ØRERNE ER DER FRIT SPIL

Eksempler kan også bruges, når emnet er mennesker og følelser. På samme måde som med storpolitikken kan de konkret og sanseligt give lytterne et billede, der opsummerer essensen af det, som man ønsker at få frem.

Det kan være særdeles svært at give en karakteristik af et andet menneske, en karakteristik, der kort og godt formidler de egenskaber ved et medmenneske, som er vigtige. Men her kan eksemplet også bruges. Det viser Ib Rehné i et næsten anekdotisk eksempel om den legendariske DR-medarbejder Karl Bjarnhof. Historien udspiller sig en aften, hvor Åse Ziegler inviterede den blinde Bjarnhof til seksdagesløb i Forum. Rehné fortæller, at Bjarnhof ikke havde lyst:

> "Nej, jeg vil hjem, og det er jo modbydeligt koldt i aften." Så sagde Åse til ham: "Ja, du har jo i det mindste den fordel, at du kan gå hjem og læse med hænderne under dynen."

Vittige bemærkninger som denne kunne Bjarnhof sagtens tage, konkluderer Ib Rehné.

Sådan kan man beskrive et menneskes forhold til sit handicap i en lille komprimeret fortælling. Et anekdotisk eksempel som dette behøver ikke at være sandt, sålænge det blot kan karakterisere en person eller belyse noget alment. Når man analyserer betydningerne i anekdotiske eksempler, finder man, at de ofte har karakter af normative sandheder. Men netop dette aspekt gør eksemplet velegnet til at beskrive den side af Bjarnhof, som Rehné

ønsker at få frem. Samtidig har eksemplet en overraskende pointe. Lytterne bliver revet med af et helt nyt billede, der appellerer til fantasien, fordi det normalt ikke er læsning, man beskæftiger sig med, når hænderne er under dynen. Således kan eksempler lege med vores vaneforestillinger ved at vende disse på hovedet og dermed skabe helt anderledes og nye billeder.

Rehné benytter sig af samme teknik i en beskrivelse af Khomeiny. De to er ombord på samme fly, og Ib Rehné lister sig hen til den iranske leder for at få et glimt af ham. Dér ligger ayatollahen på gulvet med sin kappe over sig og sover, mens kun et enkelt lys falder over ham – det, der kommer fra No Smoking skiltet. Vi er vant til at se diktatoren i en helt anderledes og mere ophøjet position end det billede, som Rehné her giver os. Mellem ørerne er der frit spil for ikke kun at aktivere nogle af de billeder, der allerede ligger på lager, men også at fremkalde nye og overraskende.

AT MALE MED LYD

Radioen lever ikke kun af det talte ord. Mikrofonens opfangen af reallyde – de lyde, der naturligt findes i det miljø, som optagelsen er foretaget i – er lige så vigtige for radioen som nettet for sommerfugleindsamleren. Lydene indfanger lytterne og sætter dem i bestemte stemninger. Ligesom dufte med et slag kan føre os tilbage til barndommen, kan lyde vække vores fantasi på en sanselig måde og skabe indre billeder.

Reallyde skal bruges med omtanke. Det er ingen nytte til bare at plastre et indslag til med tilfældige reallyde fra båndoptageren eller – endnu værre – tage en tur i arkivet, hvor de findes i metervis. Reallydene skal støtte den mening og fremme det billede, som reporteren ønsker at få frem. Og derfor skal de vælges med omhu.

I et indslag om Kuwaits politiske forhold forstår Rehné at få de tørre facts til at glide ned med eksotiske og fremmedartede reallyde. Indslaget indledes med en optakt til en kuwaitisk nyhedsudsendelse. Lytterne forestillingsevne pirres af de fremmede lyde og fantasiens billeder får næring. Så kan Rehné begynde sine udredninger af de trusler, som landet står overfor. Det er dog ikke ensbetydende med, at han træder ind som en tør traditionel oplæser af et budskab, for mellem teksterne optræder stadig bidder af den arabiske nyhedsoplæsers stemme.

Billedet er malet for lytterne gennem velvalgte reallyde. Det lydlige rum er autoritativt, fordi vi ikke kan læne os tilbage og betragte det kritisk på samme måde, som vi kan med skriften. Der skal mere til at tro på det man læser, end det man hører. Når lytterne så både får serveret reporterens udtalelser og reallyde, er indslagets overbevisende kraft på et højdepunkt. Fordi det på en gang appellerer til følelser og fornuft.

EKSEMPLETS MAGT

"Radioen er det mest fantasiskabende medium," påstår Ib Rehné undervejs i udsendelsen. Noget kan der være om snakken, fordi lytterne selv skal deltage i skabelsen af billederne. Og det aspekt synes i manges øjne at gøre radioen "finere" end TV, fordi sidstnævnte bare serverer færdigtyggede billeder. Nu er det ikke så sikkert, at TV's billeder er mindre fantasiskabende end radioens. Og det er næsten en naturlov, at ethvert nyt medium bliver prygelknabe for alle dårligdomme, hvorimod de gamle medier, der tidligere var udsat for hårdhændet kritik, ophøjes. Man kan også vælge at se fjernsynets fremkomst som en udfordring for radioen, fordi man nu er tvunget til at tænke på sin lytterappel. Det er blevet vigtigt at fastholde lytteren, hvis radioen ikke blot skal være et lydtapet. Og det kan gøres gennem eksempler og detaljer.

Det er ikke uden grund, at man taler om eksemplets magt. Eksemplet skyder genvej til lytternes forståelse af selv meget komplicerede sagsforhold – det fremmer bestemte pointer. Men det er ikke nok, at eksempler er pædagogiske. I hvert fald ikke når der er tale om radio, som gerne skulle formidle oplysning gennem oplevelse. Når der bliver sendt kedelige udsendelser, stemmer lytterne med pegefingrene på radioens turn-off knap. Eksempler skal også være underholdende.

I al kommunikation er menneskets forestillingsevne central. Men specielt radioen skal pirre lytterens fantasi. Lytterens interesse for budskabet skal vækkes ved at vise budskabet, ellers bliver det glemt. Ikke alle emner, der bliver informeret om via radioen, kan formidles lige så lydmættet og billedskabende og detaljeret, som de indslag af Ib Rehné, denne artiklen har set på. Men det gælder – også for de kedelige daglige informationer i f.eks. radioavisen – at jo mere effektivt radiomedarbejderen kan samarbejde med lytterens forestillingsevne, des større chance er der for, at det hørte bliver husket. Og så bliver budskabet ikke suget ned i den daglige mediestrøms glemsel.

KAREN DAHLIN f. 1968. Stud.mag. i medievidenskab og retorik. Ophold på Danmarks Radios P1 fra januar til juli 1993. Medarbejder på Københavns Universitetsradio. Underviser i medieanalyse.

BAYEUX-TAPETETS SPROG

MOGENS RUD

Et stykke kunsthåndværk, fremstillet i *England* på *normannisk* foranledning og tekstet på *latin* – hvad har det med vores modersmål at gøre?

Det er Bayeux-tapetet, der er tale om, et af Frankrigs største historiske og kulturhistoriske klenodier og kendt af tusinder af danske turister, som har besøgt Normandiet. Det over 900 år gamle og 70 meter lange broderi skildrer i sine mange billeder en række begivenheder før og under det skelsættende slag ved Hastings 1066, da hertug Vilhelm af Normandiet vandt sit stolte tilnavn *Erobreren.*

Beretningen, som den støttes af normanniske krøniker,[1] går i korthed ud på følgende: Den aldrende engelske kong Edward, kaldet Bekenderen, sender sin svoger, Englands mægtigste jarl, Harald Godwinson, over Kanalen til sin slægtning, Normandiets hertug, for at jarlen skal bekræfte kongens tidligere afgivne løfte om, at hertugen skal arve Englands krone, når den barnløse kong Edward dør. Jarl Harald tages til fange af en af Vilhelms vasaller, men sættes fri ved hertugens mellemkomst. I Bayeux aflægger Harald ed på, at han til sin tid vil støtte Vilhelms krav, og drager hjem igen. Kong Edward dør – og jarlen lader sig udråbe til konge! Rasende over Haralds svig invaderer Vilhelm England og besejrer den engelske hær. Kong Harald selv falder.

At sværge falsk er en synd for Herren, og syndens løn er død, som skrevet står. Dette budskab har det været vigtigt at bibringe Bayeux' ulærde almue, som har aflæst det i tapetets dramatiske billeder, når det var ophængt i domkirkens dunkle indre.

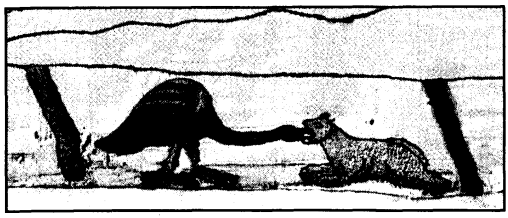


Der bruges flere sprog i Bayeux-tapetet – også fingersprog. En pegen betyder, at dette optrin eller denne person har særlig betydning.

Kunstværkets hovedformål har dog nok været at forherlige den sejrrige hertug Vilhelm, Englands nye konge – og tillige dennes halvbroder, Bayeux' biskop Odo, som er flittigt gengivet i skildringen og formodes at være tapetets beordrer.

Bayeux-tapetets sprog? Ja, der tænkes ikke her på de i øvrigt overordentlig værdifulde, korte latinske overskrifter, der ledsager tapetets lange billedhistorie og oplyser om, hvem vi ser, hvad der foregår og hvor det sker. Nej, det er *billedsproget,* der suverænt fanger beskuerens opmærksomhed.

En britisk tekstilekspert har kaldt tapetets skikkelser for "kluntede tegneseriefigurer".[2] Lad gå med tegneserie, men de færreste kendere af Bayeux-tapetet vil betragte figurerne som andet end forbavsende udtryksfulde, ja, somme tider ligefrem elegante. Med beskedne midler – nål og uldgarn – er det lykkedes brodøserne at overføre kunstnerens hensigter til det kraftige hørlærred, ikke

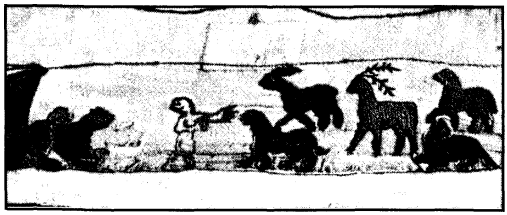


Eksempler fra Æsops fabler, f.eks. den om tranen og ulven, indgår i kunstværkets symbolsprog.

blot de brede motiver som sejlads, måltider, skibsbygning, krigstog og kamp, men også udtryk for sorg, vrede, skræk, overvejelse, skepsis, ydmyghed – alle disse former for følelser, som enhver vil genkende uanset tid og sprog. Billedsproget er som bekendt internationalt; hvad enten tapetets kunstner har været fransk eller engelsk og har haft *un cheval* eller *a horse* i tankerne, når han tegnede dette dyr, så opfatter vi danskere billedet som *en hest.*

Et gennemgående træk ved tapetets tegnsprog er den megen *pegen,* som får én til at tænke på ældre annoncer med den manchetklædte, pegende hånd og ordene *obs! obs!.* Her betyder de pegende fingre det samme: "Læg mærke til denne person eller til dette optrin!"

Der er næppe tvivl om at illustrationen fra fablen, hvori aben på dyrenes vegne beder løven blive deres konge, refererer til en aktuel situation!





Motivet fra Æsop med ræven, der franarrer kragen et stykke ost, bruges symblsk flere gange i Bayeux-tapetet.

Bayeux-tapetet har også sit *symbolsprog.* Kunstværkets skildring er for størstedelen ledsaget af en dekorativ bort foroven og forneden, udfyldt med skråbjælker, stiliserede planter, fugle, fabeldyr og småscener fra dagliglivet; men her og der ses også let genkendelige optrin fra Æsops fabler. Visse forskere har tillagt disse motiver symbolsk betydning med tilknytning til den nærstående scene i hovedfrisen, og nogle har indgående analyseret bortenes billeder[3] og påvist, at de – som adskillige andre motiver i tapetet – har forbilleder i datidens angelsaksiske håndskriftillustrationer; et af flere argumenter for at tapetet er fremstillet i England.

Blandt de fabler, der illustreres, er den om tranen, som med løfte om belønning, men med fare for at miste sit hoved, fjerner et ben, som en ulv har fået galt i halsen. Ulven svigter imidlertid sit løfte. Motivet vises første gang lige under Haralds rejse til Normandiet. Skal det symbolisere, at Harald (ulven) var i knibe, da han blev fanget, men reddedes af Vilhelm (tranen) imod et skæbnesvangert løfte, som svigtes? Samme motiv ses igen over Haralds hjemkomst i god behold. Det efterfølges af "Aben

beder på dyrenes vegne løven blive deres konge". Her er symbolikken tydelig nok – løven kan kun være Vilhelm.

Fablen om ræven og kragen illustreres hele tre gange. Kragen sidder i et træ med et stykke ost i næbbet, og den listige ræv komplimenterer fuglen groft, før den beder om en prøve på kragens angivelig dejlige stemme. Den smigrede krage åbner næbbet – og osten falder i gabet på ræven. Situationen vises første gang, da Haralds rejseselskab går om bord – dér er osten på vej fra kragen til ræven. Anden gang, da Harald over for Vilhelm har gjort rede for sit ærinde og drager på krigstog med ham; her er osten sikkert i rævens gab! Tredie gang, da Harald er på vej til kong Edward efter sin hjemkomst; her er osten igen hos kragen, og ræven står med åbent gab, afspærret fra fuglen af et par skråbjælker. Er osten, læs Englands krone, nu igen i Haralds varetægt?

Har Bayeux-tapetet også et *hemmeligt* sprog? Har tapetets engelske kunstner som repræsentant for det slagne folk listet en "kode" ind i sit normannisk-bestilte arbejde – hentydninger, som kun indviede landsmænd kunne gennemskue?[4] Har kunstneren i smug prøvet at illustrere den version af dramaet, som den engelske munk Eadmer fremfører i sin krønike omkring år 1100?[5] Det er en ganske anden end den, der leveres af de normanniske krønikeforfattere i loyalitet over for deres herre. Eadmer beretter, at formålet med Haralds rejse var – trods kongens advarsel – at søge frigivelse af to unge slægtninge, som for år tilbage var blevet afgivet som gidsler i Vilhelms varetægt. For at nå sit mål må Harald, hårdt presset, sværge Vilhelm troskab. Flere motiver i tapetet kan tolkes til fordel for denne opfattelse.

Som nævnt lader Harald sig udråbe til konge. Efter normannisk betragtning var dette naturligvis dybt forkasteligt; men er Eadmers beretning sand, så er Haralds "mened" berettiget – dels



Da kong Harald hører om kometen, som folkemængden udenfor betragter med ærefrygt, er han ved at segne af rædsel – er den et varsel om Englands kommende ulykke på samme måde som hans syn af de uhyggelige tomme skibe?

var eden afgivet under tvang, dels havde kong Edward på sit dødsleje pålagt sin svoger og yndling Harald at tage vare på land og dronning,[6] og et løfte til en døende er bindende.

Det er påstand mod påstand, og Bayeux-tapetets billedsprog røber ikke den endelige sandhed.

Mens det er muligt, at tapetets kunstner har smuglet træk af den engelske opfattelse ind i sit værk, er der intet fordækt ved hans positive gengivelse af Harald Godwinsons person. I betragtning af, at tapetet bl.a. skulle dokumentere jarlens beregnende og svigagtige karakter, er det forbløffende, at der er ofret plads og tekst på f.eks. at vise hans heltedåd, da han redder to normanner op af kviksandet – en bedrift, der ikke er omtalt i nogen af krønikerne. Og da Harald tilbydes Englands krone, er det ikke billedet af en ussel meneder, vi ser, men af en heroisk



En af tapetets mange udtryksfulde scener: Harald Godwinson aflægger ed på at ville støtte hertug Vilhelm, som med retfærdighedens sværd i hånd bydende peger på det nærmeste relikvieskrin. Bag ham henviser et par hirdmænd til indskriftens stærke ord *sacramentum*. Til højre gør en årvågen soldat måske opmærksom på, at mens Haralds højre hånd holdes korrekt, "flimrer" hans venstre – sværger jarlen kun på skrømt? (Lise Gotfredsen og H.J. Frederiksen i "Troens Billeder".)

skikkelse, som rank og værdigt overvejer tilbudet. Disse scener er alt for iøjnefaldende til, at de blot kan være indlistet på kunstnerens eget initiativ. Men det virker ulogisk, at Vilhelms ærkefjende overhovedet er fremstillet så sympatisk, som tilfældet er. Forklaringen må være, at tapetets beordrer meget snedigt netop har ønsket at vise, at det trods alt var en formidabel modstander, en jævnbyrdig, som Vilhelm besejrede ved Hastings, og ikke nogen skrælling.

Bayeux-tapetets tidligere konservator, *Simone Bertrand,* har ret, når hun har sagt: "Det er det mest talende stykke håndarbejde, der eksisterer!"

NOTER

1. Guillaume de Jumièges og Guillaume de Poitiers, se *To Normanniske Krøniker,* oversatte og kommenterede af Erling Albrectsen. Odense Universitetsforlag, 1980.
2. Robert Chenciner i *The Observer,* 30/9 1990.
3. H. Chefneux: *Les fables dans la Tapisserie de Bayeux* i *Romania* No. 237. Paris 1934.
   David Bernstein: *The Mystery of the Bayeux Tapestry.* London 1986.
4. R.D. Wissolik: *The Saxon Statement: Code in the Bayeux Tapestry.* I *Annuale Mediaevale* XIX. New Jersey, 1979.
5. *Eadmer's History of Recent Events in England* (Historia novorum in Anglia). Translated by Geoffrey Bosanquet. London, 1964, s. 6-8.
6. *The Life of King Edward* (Vita Eadwardi), ed. and transl. by Frank Barlow. Oxford 1992, s. 123.

Illustrationer: © Centre Guillaume le Conquérant, Bayeux.

MOGENS RUD f.1922. Forlagsredaktør, exam.art. i Nordisk Arkæologi. I blad- og bogvirksomhed fra 1948. Har for Politikens Forlag redigeret en lang række fagbøger særligt vedrørende arkæologi, historie, kunst- og kulturhistorie; redaktionssekretær ved "Nudansk Ordbog" 1961-80. Medredaktør af "Lademanns Leksikon" 1981-89. Har bl.a. skrevet "Bayeux-tapetet" (3. udg. 1992), som foruden på dansk er udkommet på fransk, engelsk, tysk og svensk.

RETORIK OG BILLEDKUNST

JØRGEN FAFNER

BILLEDTID

De fleste kender Poul Martin Møllers vittige *Statistisk Skildring af Lægdsgaarden i Ølseby-Magle.* Den er en parodi på rationalismens pedantiske topografier, men beskrivelsen af bl.a. *Kunsternes Tilstand* virker såmænd autentisk nok. Omkring 1820, hvor Poul Møller skrev sin satire, havde jævne mennesker ikke mange billeder at fornøje sig med. Mest udbredt var flyvebladene med deres ret primitive træsnit-teknik. Den mere officielle billedkunst mødte man først i kirkens altertavler og kalkmalerier. For de bedrestillede var billeder stort set ensbetydende med dyrt erhvervede malerier, kobberstik og måske skulptur. Kunstkritik og akademisk beskæftigelse med billeder var endnu gennem hele forrige århundrede kunsthistoriens sag.

Sådan er det som bekendt ikke længer. Nu er gennemstrømningen af billeder enorm, og vel at mærke i alle befolkningslag. Gennemsnitsfamiljen ser alene gennem dag- og ugepresse årligt billeder i hundredtusindvis – "Ekstrabladet"s side-9 pige medregnet. Udvider vi feltet til film og TV (som ikke skal være emnet her), er billedmængden uden ende. Vi forspiser os på billeder, lider af kronisk billedforstoppelse. At billederne alligevel påvirker os, er sikkert. Der lader sig ikke engang føre bevis for, at påvirkningsgraden er større ved kunsthandelens dyre *unica* end ved de billige, masseproducerede billeder. Den etablerede kunsthistorie er endnu ved at gnide øjnene, mens andre, herunder dansklærerne, har taget hånd om sagen. Man har endda formastet sig til at stille det drilske spørgsmål: Hvem ejer billedanalysen?[1]

Vi lever i en billed-æra. Men billedet har selvfølgelig altid haft sin plads i kulturen. Mennesket har til alle tider omgivet sig med billeder. Hvad er den menneskelige erindring uden billeder? Eller den menneskelige fantasi? Ordet "fantasi" betyder synlig fremtræden. Selv et så abstrakt ord som "teori" refererer til synet.

Ikke desto mindre er det først i vor tid, at billedet har sejret som et respekteret påvirkningsmiddel ved siden af ordet. Billedet bestemmer på afgørende vis vor moderne tilværelse. Det er blevet en vigtig kilde til offentlig meningsdannelse.

Det næste spørgsmål er så, hvorfor denne billedeksplosion indtræffer så sent. Det idehistoriske svar må vel være: magtskiftet fra et religiøst til et verdsligt livssyn. Sækulariseringen – verdsliggørelsen – er en hovedårsag til, at billederne fra at være from bekræftelse af troen bliver til meningsdannere på godt og ondt.

De gamle samfund byggede på religionen, og når dén forkastede billederne, blev det ordet, der sad ved magten. "Du må ikke gøre dig billeder af din Gud eller af det skabte" siger Det gamle Testamente (2.Mos.kap.20). "Mennesket lever ikke af billeder, men af ord, og ordet er Gud" siger Det ny Testamente (Johs.kap.1). Både de hedenske filosoffer og de jødiske skriftkloge så ned på billedet, og det samme gjorde muslimerne senerehen. Synagoger og moskeer er uden billeder. De kristne blev også billedhadere, men kristendommen demonstrerede alligevel sin mærkelige spændvidde. I 726 udstedte kejser Leo den 3. af Byzans sit berømte edikt, der forbød tilbedelsen af billeder. Herimod opponerede kirkefaderen Johannes af Damaskus med sine tre "Taler mod Bekæmperne af de hellige Billeder". Dermed gav kristendommen billedet en plads i gudsdyrkelsen, hvad der åbnede portene for den rige katolske kirkekunst. Men det anfægtede ikke ordets forrang. Billedet havde i

princippet ingen prestige. Det kunne bruges pædagogisk til at styrke de fattige i ånden og propagandistisk i kampen for troen. Af reformatorerne var Calvin konsekvent i sin fordømmelse, medens Luther og Melanchton skrev saftige, satiriske tekster mod pavedømmet til træsnit af Lucas Cranach. Sådanne flyveblade udgjorde en slagkraftig retorik.

SEJRENS FASER

Historien om billedets sejr er lang, men kan gøres kort. Kampen har to hovedfaser. Lad os betegne dem som *den retoriske renæssance i 1400-tallet* og *massekulturens fremvækst i 1800-tallet.*

Billedkunsten har med hensyn til en dyberegående teoridannelse været senere ude end de andre kunstarter. Antikken filosoferede over digtningens væsen og benyttede som kritisk målestok især sit fornemste dannelsesinstrument, retorikken. Også musikken havde, som en af de syv frie kunster, plads i det gode selskab. Den overtog en mængde fagudtryk fra retorikkens vokabular: invention, tema, motiv, frase, metrik, rytmik, periode, eksposition, kadence, figur, ornament, stil, komposition o.m.a.[2] Poesi, talekunst og musik havde deres beslægtede og systematisk udviklede teorier. Derfor var de højt estimerede.

Anderledes med billedkunsten. Den gav smudsige hænder, rangerede efter Platons mening ikke højere end skomagerværk og vinbrygning. Dens teori begrænsede sig længe til håndværksmæssige forskrifter.

Med 1400-tallets renæssance opstod en drejning fra det hinsidige til det dennesidige. Man fik smag for verdens herlighed, og kunstnerne begyndte deres storstilede erobring af virkeligheden, som vi lever højt på den dag i dag. Nu fremstod også den tanke, at ikke blot ordet, men også billedet var et middel til erkendelse, ikke blot gennem intellekt, men også gennem sans-

ning. Billedkunsten fik nu sin systematiske kunstlære. Man formulerede for første gang den videnskabelige definition af et billede som et snit af synskeglen i et bestemt interval ud fra synspunktet.[3] Maleriet var blevet en *ars,* en "kunst" på højde med de frie kunster.

Dette skete under retorikkens ægide.[4]

ARS PICTURA OG CICEROS ÆSTETIK

En skelsættende begivenhed indtraf i 1421, da en norditaliensk biskop – han hed Landrini – fandt en codex med alle Ciceros retoriske skrifter ("Orator", "De inventione", "De oratore", "Brutus" samt "Rhetorica ad Herennium", som man tillagde Cicero).

Fundet udløste en sand eufori og placerede den store taler og hans æstetik centralt i renæssancehumanismen. Påvirkningen gik videre til malerne, billedhuggerne og arkitekterne. De var opmærksomme på den agtelse, hvormed man omfattede de frie kunster med *ars rhetorica* i spidsen, og de levede så at sige i et retorisk klima. Talekunsten prægede de italienske bystater, grundet i sværmeriske forestillinger om det romerske senat og de gamle folkeforsamlinger. Enhver tænkelig lejlighed blev prydet med taler, der blev holdt og nydt som kunstværker. Ville man til vejrs i samfundet, måtte talegaverne være i orden. Uden *ars* ingen anseelse. Man kunne, som Pius II, blive pave i Rom gennem veltalenhed.

En senere tid har brugt det græske ord *paragone*, "kappestrid", om den kamp for prestige, som kom til at stå mellem de frie og de "mekaniske" kunster, mellem retorik og maleri.

Man lagde sig så i selen for at hæve *ars pictura* til samme høje rang som *ars rhetorica.* Arkitekten og humanisten Leon Battista Alberti udsendte i årene 1435-52 sine værker om maleriet, billedhuggerkunsten og arkitekturen, først på latin, dernæst i italiensk

oversættelse. Alberti skaber her en proportionslære med mennesket som alle tings mål. Hans nøgle er begrebet *concinnitas,* dvs. en harmoni, afledt af naturens skønhed. Begrebet får Alberti fra Cicero, der i de retoriske skrifter gør det til grundlag for sin æstetik.[5] Skønheden er for Alberti som for Cicero "en bestemt lovmæssig overensstemmelse af alle dele". Både det menneskelige legeme og det gode bygningsværk anså man på hellensk vis for opbygget i overensstemmelse med musikalske love. Her fandt Alberti inspiration i den Pythagoræiske musikteori, der jo også handler om de harmoniske forhold. Ved opførelsen af S. Francescokirken i Rimini pålagde han sin bygningskonduktør at være omhyggelig med pillernes rette proportioner og afstande; ellers ville, som han sagde, "hele denne musik opløse sig"[6]. Også i maleriet hviler skønheden på tallet, på "den guddommelige proportion". Man kan undre sig over, hvad det så har med retorik at gøre, men nøglen er er som sagt *concinnitas.* Den første kompetente fremstilling af rytmen i prosa findes i Ciceros "Orator", der for en stor del handler om talens proportionering. Den var nerven i oldtidens og renæssancens talekunst. Cicero fortæller om, hvordan en vellykket kadence kunne fremkalde stormende bifald, medens en mislykket rytmefigur kunne brændemærke taleren – som når en moderne koncertpianist slår fejl. Bag teorien ligger Pythagoræernes og Platons ide om de rette mål. "Alting er bestemt ved tal, og det tal, som bestemmer stilens struktur, er rytmen, hvoraf metrene er udsnit" hedder det i Aristoteles retorik (III-8). Det vi bliver vidne til i 1400-tallets renæssance er, at de frie kunster *ars rhetorica, ars musica* og *ars geometria* bliver byggestene for en ny kunst, *ars pictura.* Billedkunstnerne begyndte at strø om sig med retoriske fagudtryk. Maleriet havde sin *vis persuadendi,* dvs. overtalelsekraft. Fælleseje blev også det retoriske begreb *inventio,* den kunst at finde de rette argumenter,

eller – i maleriets sammenhæng – de gode motiver. En hovedimpuls kom fra humanisten Lorenzo Valla, der var retorikprofessor i Pavia. I et værk fra 1444[7], der handlede om det fuldendte, sproglige udtryk, krævede han *elegantia* af både digte-, taler- og maler-kunst. Malerens pensel bliver "veltalende", en metafor, der senere skulle blive almindelig. Man brugte den endnu i forrige århundrede. I digtkredsen "Frederiksberg" siger Oehlenschläger om en af tidens store malere: "Abildgaard taler / Steds, som han maler" (Poet.Skr.XX,169).

Kulminationen i maleriets kamp for sin prestige indtræffer med Leonardo da Vinci. I sin bog om maleriet fremhæver han, at maleren skal "studere med regel". Det drejer sig igen om "de rette mål", som de udvikles i perspektivlæren og læren om de menneskelige proportioner. Begge hører til den maleriske *elocutio,* veltalenhed. Maleriet kan måle sig med de andre kunster. Maleren sidder elegant og velklædt foran sit staffeli – medens billedhuggeren sveder og støver og larmer. I sidste instans er maleren ikke blot talerens, poetens og musikerens jævnbyrdige, men deres overmand. Øjet virker nemlig hurtigere og mere direkte end øret. Maleriet er derfor, mener Leonardo, den oprindelige kunst, urkunsten!

MODERNITET OG MASSEBILLEDER

Renæssancekunstnerne tog, som man kan se, *paragonen* mellem veltalenhedskunsterne og billedkunsten alvorligt. Den var ikke kun et udslag af forfængelighed, men udtryk for en ny erkendelse af virkeligheden, som danner en vigtig basis for vort nutidige billedsyn.

Dramaets næste akt udspiller sig så i det nittende århundrede, på den tid hvor Baudelaire opfinder "moderniteten". Den er storbylivets sjæl, og den dyrker billedet som sit foretrukne på-

virkningsmiddel. Kunstarterne har deres tidehverv. I impressionismens æra hersker maleriet.[8] Storbyen belejrer sanserne, lugt, hørelse, syn, men især synet. Man tager konsekvensen af renæssancens erfaring, at synsbilledet meddeler sig hurtigere end ordene. Billedet griber budskabet så at sige i et øje-blik. Derfor taler det stærkt og direkte til storbymentaliteten med dens hektiske livsrytme. Den moderne urbanisering er således én kilde til billedets sejr. En anden er den ny teknologi, der muliggør masseproduktion af billeder. Revolutionen kommer med fotografien, en opfindelse, der gøres i ledtog med impressionismen og helt i dens ånd. Op imod århundredskiftet opfinder man en rastermetode (dvs. en opløsning af billedet i små punkter), så fotografier kan overføres til papir. Træsnit-illustrationer forsvinder fra aviser og tidsskrifter og det 20. århundredes pressefoto tager têten. Xylograferne bliver arbejdsløse, medens fotograferne får nok at bestille. Billedet er blevet allemandseje. Og det taler til masserne.

SYN FOR SAGN

Billedets magt i forhold til ordene hviler ikke blot på dets større hurtighed, men også på, at det ofte appellerer mere intensivt til sanserne.

I sin *New Rhetoric* fortæller Perelman en nydelig, kinesisk anekdote. Kongen ser en okse, der føres til ofring. Han gribes af medynk og beordrer et får ofret i stedet for oksen. Bagefter indrømmer han, at han handlede sådan, fordi han *så* oksen, men ikke fåret.

Det vi ser for vore øjne, tror vi ofte mere på end det, vi blot hører om og tænker os til. Billedet skaber troværdighed, og det generer os åbenbart ikke, at det kan lyve lige så godt som ordene. Vi vil bare have syn for sagn. Den klassiske retorik vidste

udmærket, hvor svært det er "at tvivle på sine egne øjne". I sin lærebog om talekunsten viser Quintilian, hvordan man i en retssag bedst overbeviser dommeren ved at uddrage argumenterne af det sete. En træfsikker karakteristik af gerningsmand og åsted er allerede en halv domfældelse.[9] Man udviklede til den ende en systematisk stedsbeskrivelse *(ekphrasis),* som fik stor indflydelse på både digtning og malerkunst. Og når man ikke mente, at ordene slog til, gik man over til håndgribelig demonstration. Det senere, klassiske eksempel er Shakespeare's *Julius Cæsar,* hvor Marcus Antonius i sin store tale først fremviser Cæsars blodige kappe og derefter hans blodige lig. Teknikken går igen i vor tids sværme af film og TV-serier. I året for filmens 100-års fødselsdag bør nævnes et af de mere lødige eksempler. Det stammer fra filmatiseringen af Th.Dreiser's roman *An American Tragedy* med den ny titel *A Place in the Sun* (instrueret af George Stevens). Anklageren (Raymond Burr) lader i retssalen opstille den robåd, hvori mordet på pigen angiveligt har fundet sted. I sin anklagetale stiger han op i båden, smadrer dramatisk åren i toften og *viser* nævningene, hvordan forbrydelsen kunne have fundet sted, og den unge mand (Montgomery Clift) bliver kendt skyldig.

Den tyrkertro, vi nærer til det sete, har affødt ordet *evidens.* Det kommer af det latinske *video,* "jeg ser". Når vi kalder noget evident, mener vi, at det er indlysende sandt, fordi vi, uden refleksionens eller bevisførelsens mellemkomst umiddelbart (ind)ser, at det er sandt. Det er denne umiddelbare erkendelse, der førte Leonardo til at kalde *ars pictura* for urkunsten.

DEN MODERNE SYMBIOSE

Urbanisering og industrialisme er indlysende grunde til billedets sejr. Men det er ikke hele sandheden. En tredje og dybere grund er, at en ældgammel teknologi, nemlig *skriften,* har banet vejen

for billedet. Platon så en trussel i skriften *og* i billedet. "Skriften er farlig, Faidros, og deri ligner den maleriet".[10] Skriften, mente han, var kun en ydre afglans af den virkelige sandhed, der "skrives" i menneskets sjæl. Senere så også romantikerne skriftligheden som en gravsten over erindringen, en ligkiste for det levende sprog. Her kom inspirationen især fra Rousseau. Kritikken er aldrig forstummet, men i dag ser vi helst skriften som det mirakel, den også er: Med en håndfuld bogstaver kan hele vor erfaringsverden og hele vor kultur skabes og genskabes i uudtømmelig mangfoldighed. Skriftens styrke – som den har fælles med billedet – er dens varighed. Den muliggør fordybelse. Men prisen for denne varighed er ufuldstændighed og afstand fra den virkelighed, der skal gengives – eller skabes. Derfor må både skrift og billeder læses, dvs. fortolkes.

Det er faldet mange for brystet, at man er begyndt at bruge udtrykket "at læse billeder". Men ordet er godt nok. At "læse" betyder jo egentlig at "samle". Når vi samler skriftens elementer, søger vi en successiv følge, der afbilder skriftens iboende tale. Når vi samler billedets elementer, søger vi en simultan helhed. Men "successiv" og "simultan" er elastiske begreber, ligesom Lessings begrebspar "consecutiv" og "coexisterende", som han brugte i sin berømte "Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie" (1766). Både det successive og det simultane udfolder sig i tiden. Vi kan have både enkeltbilleder og seriebilleder (tegneserier), der læses successivt, og omvendt kan vi opleve en tekstside som et billede, f.eks. når vi skimmer dagens avis. Overalt, i presse, reklame, logo'er, tegneserier og sågar lyrik ser vi, hvordan skriften formes i ikoniske mønstre. Reklametekster kan udarte til en slags visuel poesi. Den moderne lyriks formudvikling er en konsekvens af visualiteten.[11] Det vigtigste forhold er nok ikke forholdet mellem billede og skrift, men mellem skrift og tale. Eller

snarere: på den ene side faste billeder og skrift, der ved deres bestandighed tillader fordybelse, på den anden side talens flygtighed – og for den sags skyld: de flygtige, levende billeder. Nok har billedet sejret, men det har ikke sejret alene, men sammen med skriften, som det til syvende og sidst ikke kan undvære. Det er skriften, der frelser os fra billedets uklarhed.[12] De fleste figurative billeder refererer skjult eller åbenlyst til en sproglig udlægning, om ikke andet, så blot i form af en titel. Masser af mytologiske billeder ville uden den sproglige udlægning forblive ikonografiske gåder. Pressebilledet får næsten altid sin egentlige slagkraft i forbindelse med teksten. I den moderne symbiose mellem billede og ord er skriften stadig øverstbefalende.

Det er derfor ikke billedet, der har sejret over sproget, men øjet, der har sejret over øret. Vi lever i et samfund der er mere visuelt orienteret, end det er lyd-hørt. Med computeren er den optiske kultur gået ind i en ny og revolutionerende fase. Det sete afhænger ikke længer af øjnene, der ser, men af en indbygget tillid til billedets troværdighed – som vi så igen lader komme skriftbilledet til gode. Det er således besynderligt, at vi ikke kan lade være med at læse underteksterne, når vi ser tekstet TV. Vi stoler mere på øjnene end på ørerne. I øjeblikkelighedens samfund fæster selv nævninge i en retssal størst lid til det, de ser med deres egne øjne.[13] Øjeblikkene er vor tids visuelle grundstof. Filmen er jo rent teknisk en akkumulering af disse øjeblikke til en ny, stor kunstart, tidens indflydelsesrigeste.

ILLUSTRATIONENS ÅRHUNDREDE

Den retoriske alliance mellem billede og ord præger nutidens meningsdannelse. Forbindelsen kaldes *illustration.* I ældre tid betød det oplysning (af lat. *lux,* "lys") eller anskuelig udlægning af den hellige tekst. I dag er illustrationen blevet mødepunktet

mellem ord og billede i massekommunikationen. Den er blevet en selvfølgelighed i de tekstarter der præger vor dagligdag: dag- og ugepresse, illustreret skøn- og faglitteratur, bogomslag, *covers,* vareemballage, reklame, tegneserier. Vi lever i illustrationens århundrede. Vi har vænnet os til, at det gode skriftprodukt ikke blot besidder verbale, men også ikoniske (billedmæssige) kvaliteter som typografi og gerne også valg og placering af illustrationer. Ord og billede har indgået en symbiose i det nye samfund, ganske som ord og tone gjorde det i det gamle. Et dårligt lay-out skræmmer læseren væk, ganske som en dårlig sætningskadence fik folk til at pibe taleren ud på Ciceros tid.

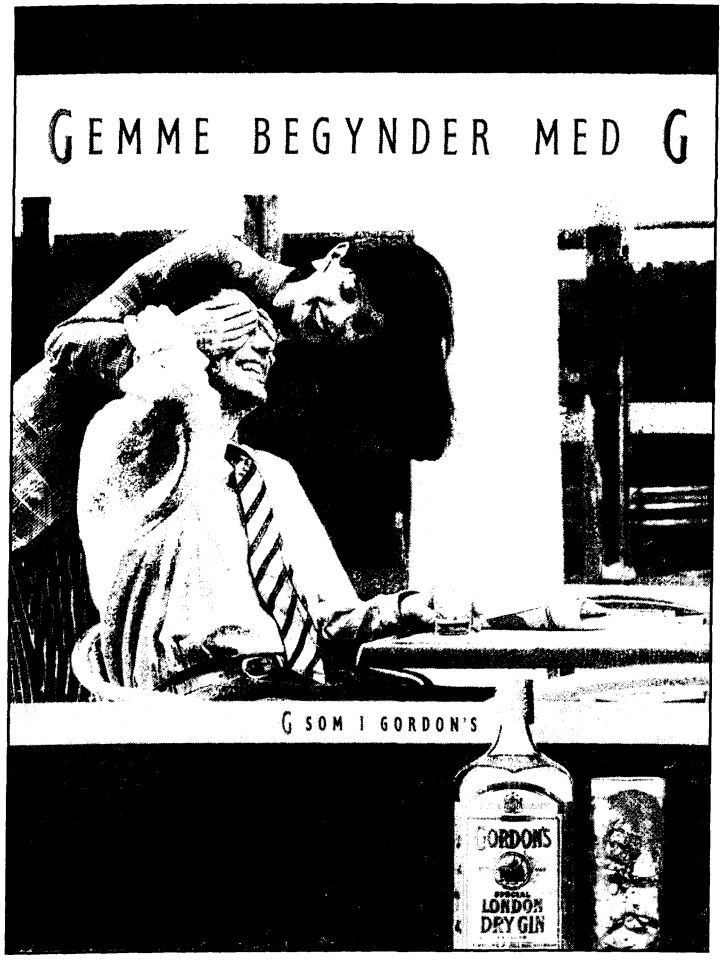
Det er ikke stedet at gå i detaljer med denne symbiose. Der skal kun gives et par – i for sig selvfølgelige – eksempler fra reklame og bogillustration.

REKLAMENS STRATEGIER

Populært sagt forudsætter læsningen af en tekst et opmærksomhedsfelt, der bevæger sig lineært fremad. Billedet har jo også sine intensitetspunkter – billedpsykologien taler om *arousals* –, men de præsenteres simultant, og det er så kompositionens opgave at føre øjet fra felt til felt og samle felterne til en veltalende helhed.

Den moderne reklame låner i specielle tilfælde motiver fra malerkunsten.[14] Interessantere er det, at reklamebilledet generelt set ofte bygger på de klassiske kompositionsprincipper, der kom i vælten, da renæssancen gjorde maleriet til en *ars pictura.* Særlig heldigt er det, når opmærksomhedsfelterne arbejder sammen med teksten. Så opstår der en effektiv sammensmeltning af ikonisk og verbal påvirkning, rettet mod såvel sansning som intellekt.

Tag som eksempel en af de reklamer, som "Gordon's Gin" udsendte serievis i begyndelsen af 90'erne gennem flyselskaber og ugepresse.



Hvis vi lader os fange ind af billedet i første øjeblik og begynder at læse det, så sætter virkningen ind foroven med den fyndige overskrift, en tretoppet, tretakts-rytme med bogstavrim på alle tre tryktoppe: Gemme begynder med G. Allerede her er der slagkraft.

Så billedet: et lille muntert optrin mellem fashionable unge (erhvervs)-mennesker – af modsat køn og med klart erotiske

undertoner. Der gøres brug af den klassiske psykologis velkendte lov for association. Sansninger eller forestillinger, vi har oplevet sammen, f.eks. gin og glade dage, vil reproducere hinanden. Når vi køber en flaske Gordon's, så køber vi også den fashionable livsstil og succes i tilværelsen. Først i anden række appelleres der til produktets smag – det indbydende glas med is og citron.

Billedet udstråler ro, distingveret glæde og *relax.* Dette indtryk forstærkes af farveholdning og komposition.

Farverne er diskrete: billeder og felter i sort-hvid, kun de store G'er og flasken i varemærkerne er holdt i varemærkefarverne neddæmpet neapelgul og zinnoberrød.

Kompositionens opgave er at konsolidere forbindelsen mellem sprut og succes – og dermed sælge varen. Derfor skal den understrege den diskrete ro, og den skal lede blikket let og naturligt frem til varen / logoet i nederste højre hjørne.

Det første, roen, fremkommer ved den frontale baggrund og bordpladens vandrette linjer. Kun mandens højre arm skyder sig ud mod os og øger følelsen af rum. Venstre billedhalvdel danner et simpelt balancesystem af skrå linjer, højre billedhalvdel et simpelt balancesystem af vertikal og horizontal, og disse to systemer balancerer så igen om midtaksen, som kun markeres let ved pigens venstre øje (et opmærksomhedsfelt) og undertekstens store I.

Det andet, føringen af blikket, fremkommer ved kompositionens diagonale retning. De vigtigste opmærksomhedsfelter er to ansigter i intim kontakt, glasset på bordet – placeret i det gyldne snits forhold[15] – og flaske og glas forneden til højre, hvor overskriftens store G'er får deres fulde betydning.

Det er moderne massekunst, skabt for øjeblikket, men gjort med kunstnerisk håndelag i forlængelse af de bedste klassiske principper. Harmonien i kompositionen skaber den ro og sjæle-

lise, som skal forbindes med produktet – "livskvalitet" hedder det vist. Blikket føres uanstrengt fra fyndord, ansigt og glas til produktet, blidt dalende fra venstre til højre, i skriftretningen, det man kunne kalde "visuel medvind". Hvis man spejlvendte billedet, ville denne effekt gå delvis tabt.

Gin-reklamen argumenterer således på sin elegante opsætning, på fotografiets indbyggede troværdighed, på sin *story appeal* – og på sex. Hvor god, dvs. hvor salgsfremmende den er, må være de professionelle marketing-folks sag at bedømme.

De, marketing-folkene, ved imidlertid, ganske som den klassiske retorik vidste det, at man må appellere ikke blot til fornuften, men også til følelserne. Enhver reklame må rumme et fornuftigt mål af information, men den må også tale til følelserne. Argumentet har tre udspring: man kan informere om kendsgerninger, man kan glæde sanserne, og man kan bevæge lidenskaberne. Retorerne var ikke mindst optaget af følelsesappellens to hovedveje: dette at man kunne *smigre,* eller at man kunne *pirre.* Billedretorik og reklame følger de samme to veje, der er intet nyt under solen. Billedet er et første rangs middel til at argumentere følelsesmæssigt, fordi dets sanseappel tit er stærkere end ordenes. Hvis det vil "smigre", så *idealiserer* det (som i Gin-reklamen), hvis det vil pirre, så *deformerer* det. I det ene tilfælde bygger argumentationen på skønhed, på sindets harmoni, på behag, i det andet tilfælde bygger den på det "interessante", det sensationelle, undertiden endog på et vist ubehag. I de menneskelige udtryksformers historie har disse to æstetiske poler spillet en altomfattende rolle. Man har i mangel af bedre betegnet dem som henholdsvis *klassik* og *manierisme.*[16]

Det næste eksempel, "Danair"-reklamen, der bruger en kendt medie-stjerne som model, lægger sig på linje med manierismens deformerende perspektiv. Motivet med den fremstrakte kæm-


Hvad mangler på en fax..?
DANAIR

pehånd kendes hos malere fra renæssance til nutid (Parmigianino, Siqueiros...) og fra propagandaen.[17] Hånden skal virke som *arousal,* et blikfang, der fører øjet til den letlæste tekst med dens næsten ordsprogsagtigt tilspidsede argumenter. Den står, som en af reklamens førstemænd anbefaler det,[18] *under* billedet, der er holdt i dæmpet brun-violet.

Voldsommere er "Treo"-reklamen, både med hensyn til farveholdningen (hidsig blå baggrund med søgrønne stænk, siennabrun jakke), og med hensyn til brugen af den ubehagelige men virkningsfulde metafor (skruen, der strammes, så brilleglassene splintres). *Har* man ikke hovedpine, kan man næsten få det, bare ved at se på billedet. Maneren er almindelig i reklamer for



smertestillende midler. I USA er eksemplerne legio. Logikken synes meget enkel. Reklamer for mad, møbler, biler, luxusvarer osv. må appellere til vores trang til livsstil og materielt velvære, medens medicinalartikler må appellere til det moderne menneskes angst for smerte og ubehag.

Der er ikke noget mærkeligt i, at reklamen gør sin stil til en funktion af varens art. Mere mærkeligt er det, at den ekspressive stil som almindeligt tidsfænomen i stigende omfang breder sig på bekostning af den klassiske balance. Det gælder om at ruske op i folk med alle midler, også appeller til sensationstrang, morbiditet (*in modo* Benetton), eller humor.

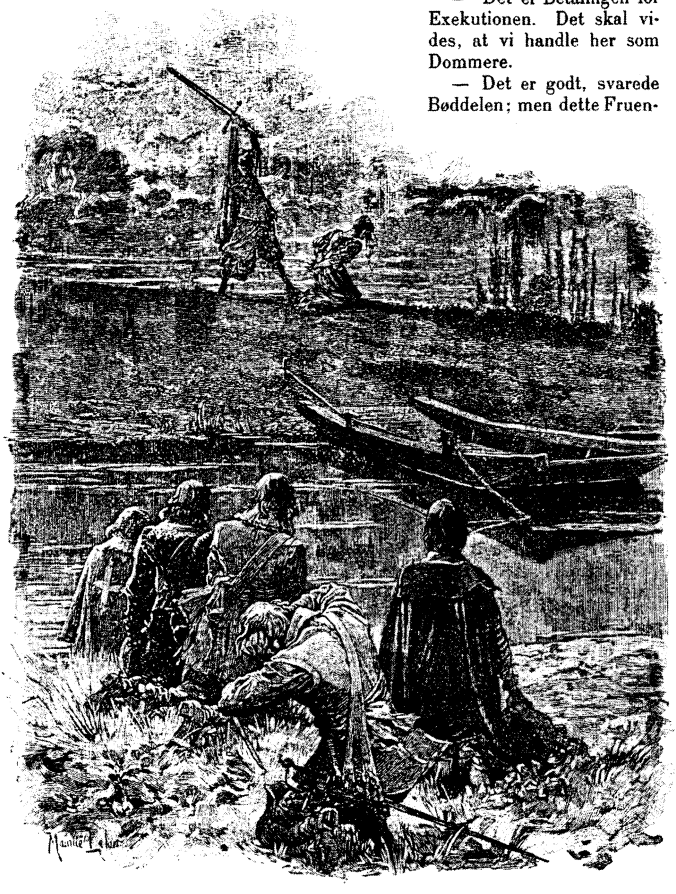
DEN LITTERÆRE ILLUSTRATION

Tendensen viser sig klart på et andet felt, den moderne bogillustration. Et af verdenslitteraturens store illustrationsværker er Alexandre Dumas' "De tre Musketerer" illustreret af Maurice Leloir. Hans billeder har indlysende kvaliteter. Den gode illustrator skal visualisere fortællingens dramatiske højdepunkter, men han skal også ramme tekstens ånd. Leloir gør begge dele. Hvor begivenhederne tager fart og spændingen øges, vokser også billedfrekvensen. I romanens rystende slutning – Mylady's henrettelse – ligger billederne tæt næsten som i en tegneserie. Det gør rytmen i læsningen til en nydelse – for børn i alle aldre. Leloir er (også) moderne på den måde, at hans illustrationer er "flydende", dvs. de er ikke ved en ramme skilt fra teksten. Billedplan og tekstplan smelter sammen som i tekstet TV. Tegneserien er et studium for sig. Den frådser i alle muligheder: éns rammer, úens rammer, rammeoverskridninger, *split-panels,* skrå billedbeskæring, flydende teknik etc., hvortil så kommer tekstningen, der jo er et broget kapitel. Den første trykte, illustrerede bog, hvor vi kender udgivelsesåret, er Ulrich Boners "Edelstein" fra

Han førte hende ned i Baaden.
Idet han traadte ud i den, gav Athos ham nogle Penge.

— Det er Betalingen for Exekutionen. Det skal vides, at vi handle her som Dommere.

— Det er godt, svarede Bøddelen; men dette Fruen-



timmer skal ogsaa vide, at det ikke er min Haandtering, jeg udøver, men min Pligt, jeg opfylder.

Med disse Ord kastede han Pengene i Floden.

1461. Den er sat med Gutenbergs løse typer og illustreret af en anonym formskærer.[19] Billederne er skilt fra teksten ved en ramme, og denne teknik blev den gængse i illustrerede bøger. I slutningen af 1500-tallet får træsnittet en rival med kobberstikket, som jo er dybtryk, modsat tekstens højtryk. Det betinger den fortsatte adskillelse af billede og tekst. Det er først med vor tids moderne reproduktionsteknik, at den "flydende", tekstintegrerede illustration for alvor bliver en konkurrent til rammestilen.

I dag er det en gennemgående tendens, at mad, mode og fiktion er lay-out'et med flydende illustrationer, medens pressefotos er indrammede. Rammen bliver en art signal for dokumentarisk troværdighed.

DEN MODERNE DISTANCE ELLER KARIKATUREN SOM LIVSSTIL

I Leloirs illustrationer til Dumas hersker alvoren. Begivenhedernes spænding og gru koncentreres uden ironi eller distance i dramatiske situationer. Men kompositionerne er "klassiske" med hensyn til figurernes ideelle proportionering og brugen af hele arsenalet af prøvede, kompositionelle virkemidler: dramatiske diagonalvirkninger, teatralske gestus osv. Billederne følger imidlertid ikke kun de klassiske regler for komposition, de opnår deres balance i samspil med typografien. Denne virtuose stil florerer hos mange af periodens gedigne illustratorer, ikke mindst de franske, som f.eks. Édouard Toudouze, i hans glimrende illustrationer til Prosper Mérimée's "Bartolomæusnatten".

Tag nu en anden Dumas-roman, "Greven af Monte-Christo". Den nyudkom for få år siden med grafisk tilrettelæggelse og illustrationer af en af vore bedste tegnere, Roald Als. Bogen er, som man vil vide, ikke kun en spændingsroman, men har også en social dimension. Den handler om korruption og rænkespil og for-



XXIII

FRANCISKANERNE

I en Kro ved Loirefloden, ikke langt fra Orléans, sad en ung Franciskanermunk med Haand under Kind henne ved et Bord. Han var iført en brun Kappe med en stor Hætte, som han havde trukket halvt ned over Ansigtet, og hans Blik veg ikke fra en Bønnebog, end-

Kapitel 59

Testamentet

Noirtier sendte Valentine et blik, der betød: 'Vær rolig, min pige, og bliv her – vi skal nok få krammet på dem.' Også Villefort forstod budskabet. Med rynket pande tog han en stol og satte sig til at vente.

Tre kvarter gik i pinlig tavshed. Så kom Barrois tilbage med en notar. Man hilste høfligt på hinanden.

„Monsieur," sagde Villefort, „De er blevet tilkaldt af min far, monsieur Noirtier de Villefort. Han er ramt af en total lammel-



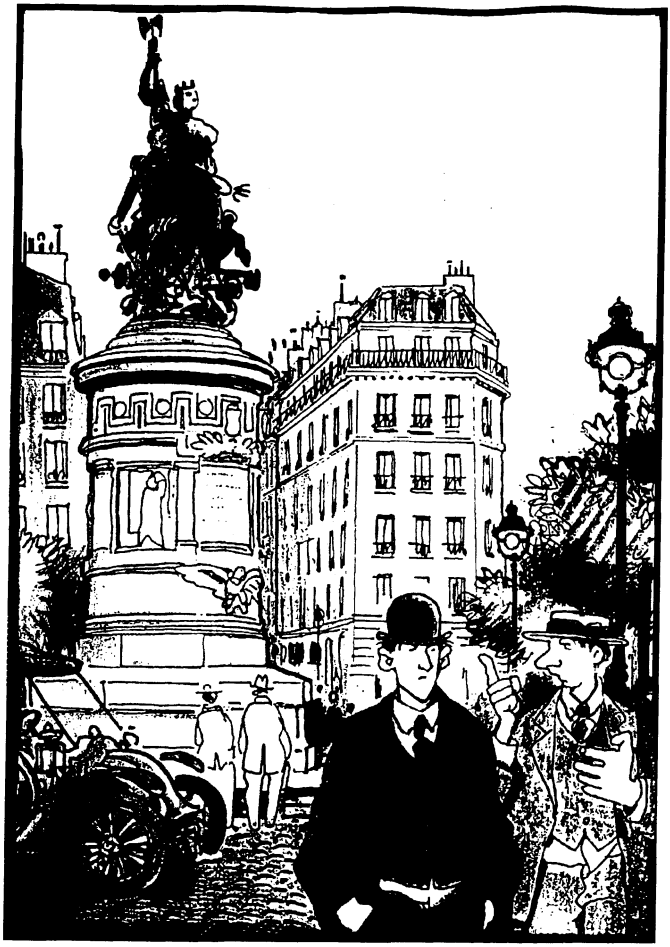
60

søg på justitsmord, og er således alvorlig nok. Den klassiske maler Ingres skal have sagt til sine elever, at ethvert portræt rummer en spire til karikatur. Mellem karakteristik og karikatur er der en usynlig grænse. Men hos Roald Als er den blevet særdeles synlig. De klassiske legemsproportioner er helt forladt. Billedet af Valentine og notaren, der skal udfærdige den lamme og talehæmmede Noirtiers testamente, er en karikatur, og hermed menes, som det nu vil forstås, ikke længer noget nedsættende. Ordet kommer fra et italiensk ord for at "overlæsse" eller "overdrive". *Uno stile caricàto* betyder en overlæsset – men også en manieristisk – stil. Karikaturen er ophav til den store mængde af vittighedstegninger, comic strips og tegnefilm, der omgiver os. Det interessante er, at vor moderne smag gerne fastholder forvrængningerne også i alvorlig sammenhæng.

Tegneren David Levine's portræt af Nietzsche har ikke længere til hensigt at latterliggøre filosoffen. Det samme gælder Tardis illustration til Célines gennembrudsroman "Rejsen til nattens ende".



Det er en fremragende tegning. Man beundrer den virtuose brug af konturerne og kontrasterne mellem sort og hvidt til at skabe stemning og befolke rummet. Men det er karikatur eller, om man vil, seriøs karikatur.



Et hovedprincip i klassikken var efterligningen af den "smukke" natur. I gengivelsen af menneskelegemet dyrkede man jævnsides med de anatomiske studier en lære om de harmoniske proportioner i kroppen, f.eks. den hellenske billedhugger Polykleitos' berømte "kánon" (dvs. regel), som den fremstilles i "Spydbæreren" (Doryforos). En sådan proportionslære blev et hoved-

stykke i renæssancens kunstteori. Det, man efterlignede, var noget andet og mere end naturen selv, nemlig det idealiserende udvalg af smukke proportioner, som det fuldendte menneskelegeme kunne tænkes at have.

Det er denne idealiserende klassik, der særligt i vor tid viger for den deformerende og karikerende stil. Den alvorlige karikatur har bredt sig med den almindelige masseproduktion af billeder. Karikaturen er blevet et af den moderne billedkulturs dominerende udtryk. En vigtig inspiration udgår fra tegneserien og tegnefilmen – Tardi er mester for nogle af vor tids mere lødige tegneserier. Den nærliggende forklaring er, at tegneren her gør noget, som fotografiet ikke kan. Moderne billedretorik kan stadigvæk profitere af manierismens pirrings-effekt.

BILLEDRETORIK

Mennesket har omgivet sig med billeder lige fra forhistorisk tid. Billederne kan meget vel være oprindeligere end talesproget. Filosoffer som Derrida hælder vistnok til den overbevisning. Vi ved ikke, om mestrene for hulemalerierne i Lascaux for 30.000 år siden havde et rigtigt sprog. I hvert fald har de jo kunnet meddele sig gennem billeder, som man har kunnet gennem hele den historiske tid. Men det er først i de sidste hundrede år, at billedet i kraft af sin evidens, sin hurtighed og sin tilpasning til den moderne mentalitet har kunnet true sproget. Og stormløbet fortsætter. Fremtidens formidlingspædagog vil ikke kun være underviser i modersmålet, men også lærer i billedkunst.

Ikke desto mindre: Trods billedets sejr lever vi fortsat i en sproglig verden eller bedre: en skriftlig verden. Billedet har sejret ved skriftens hjælp og skaber sammen med den en symbiose, der er den nyere kommunikations-kulturs mest iøjnefaldende kendetegn. Når de to store, *mimetiske* (dvs. "virkelighedsefter-

lignende") koder, ordet og billedet, optræder sammen i magt og vælde og tilsammen udfolder deres fulde overtalelseskraft, så befinder vi os på genuin retorisk grund. En moderne retorikforskning kan derfor ikke i længden lade hånt om billedmediet.

Retorikuddannelsen ved Københavns Universitet har her kendt sin besøgelsestid, og iværksat en undervisning i billedretorik.

NOTER

1. Spørgsmålet stilles af André Wang Hansen og Anders Troelsen i ARGOS, Tidsskrift for kunstvidenskab, visuel kommunikation og kunstpædagogik 4/1986.
2. Wilibald Gurlitt: Musik und Rhetorik, Helicon V-5 1943-44 s.70.
3. Vilhelm Wanscher: Tre Stadier i den klassiske Kunsts Theori, 1943, s.13.
4. Cf. Jørgen Fafner: Tanke og Tale. Den retoriske tradition i Vesteuropa, kap.15 Retorikkens genfødelse, s.167 ff.
5. Cicero: De oratore, ed. Thure Hastrup og Mogens Leisner-Jensen, Odense Universitetsforlag 1981; Orator mm. oversat af Jacob Isager, ib.1982.
6. Knud Millech: Humanismen i arkitekturen, "Arkitekten" 4-5/1953 s.67. Millech bygger hovedsagelig på Rudof Wittkower: Architectural Principles in the Age of Humanism, 1949, 1953.
7. Lorenzo Valla: Elegantiarum linguae latinae, 1444, cf. Tanke og Tale 177. Opdagelsen af Vallas kunsthistoriske betydning skyldes især W.K.Ferguson: The Renaissance in Historical Thought, 1940, og E.Panofsky: Renaissance and Renascenses in Western Art, 1960. Jeg har oplysningen fra E.H.Gombrich: Norm and Form. Studies in the art of the Renaissance 1966.
8. Arnold Hauser: Die Sozialgeschichte der Kunst und Literatur 1953 f, da.udg.ved Sonja Eld og Mihail Larsen, II, 396.
9. Quintilian: Institutio oratoria V-10,37 og passim.
10. Dialogen Faidros 275 D/E.
11. Jørgen Fafner: Digt og Form. Klassisk og moderne Verslære 1989, kap.6. Om lyrik og reklame, se mine bemærkninger i

Danske Reklamebureauers Brancheforening, Orientering, april 1995 s.18-22 (Nils Ulrik Pedersen).

12. Det samme fremgår af Roland Barthes: Rhétorique de l'image, da.overs. i Bent Fausing & Peter Larsen, red.: Visuel Kommunikation I-II 1980.
13. Neil Postman: Teknopolis. Kulturens knæfald for teknologien, 1992 s.133.
14. Se f.eks. Henrik Wivel: Kunst, religion og reklame, *Kritik 55/* 1981, Jorunn Veiteberg: Kunst-bilde-reklame, *Syn & Segn 3/* 1984, og Asger Liebst: Reklamedrøm 1985.
15. Det gyldne snit deler en linje i et mindre og et større stykke, betegnet m og M (dvs minor og major), således at m:M = M: M+m. "Sectio aurea" eller, som det også kaldes,"mesterformelen" har værert dyrket gennem tiderne som en nærmest guddommelig formel for skønheden.
16. Ernst Robert Curtius: Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter, 1948 kap.15.
17. Cf. Jørgen Fafner: Retorikk og propaganda, *Syn & Segn* 3/ 1985.
18. David Ogilvy Om Reklame 1983, da.1985 s.89.
19. Bjørn Ochsner: Hovedtræk af illustrationskunstens historie indtil år 1900, in: En bog om bogen, red. Aage Marcus 1950, s.47.

JØRGEN FAFNER f. 1925. dr.phil. 1964, 1970-95 professor ved Københavns Universitet, hvor grunden blev lagt til Institut for Retorik. Tidligere dansk lektor ved Kiels Universitet og derefter dansklærer i gymnasieskolen. Gennem årene medarbejder ved amerikanske, tyske og nordiske publikationer, sæde i forsk. ministerielle udvalg, medlem af Dansk Sprognævns arbejdsudvalg m. m. Bøger om retorikkens teori og historie, dansk metrik og versshistorie.

SPROGETS TYPOGRAFISKE FORM

HENRIK BIRKVIG

At arbejde rigtigt med typografi er en endeløs læreproces og en udfordring til individets talent, fantasi og sunde fornuft.

OLIVER SIMON

At give en tekst typografisk form består i at træffe en række valg. Der skal tages stilling til skrift, bogstavstørrelser, linielængder, marginforhold osv. Tre indbyrdes forbundne faktorer påvirker slutresultatet:

1. FUNKTION: AT OPFYLDE ET BEHOV

De fleste teksters primære funktion er at overføre forfatterens tanker og budskaber til læseren. Typografiens funktion bygger på krav til læselighed, tydelighed og anskuelighed. Det som påvirker læseligheden er især skriftens størrelse, liniernes længde og luften mellem dem. Men også den valgte skrifts tydelighed er medvirkende til et godt eller et dårligt resultat. Hvis det drejer sig om længere læsetekster "brødtekster" bør der f.eks. ikke vælges en skrift, der i sit udtryk er for særpræget udformet eller pyntet – sådanne skriftformer er vi nemlig ikke vant til at læse i større mængder. De bruges hovedsagelig til kortere ord og overskrifter mv., der skal have en grafisk effekt.

2. ÆSTETIK: AT RESULTATET ER FORMMÆSSIGT RIGTIGT

Æstetik kan – groft sagt – defineres som det, som en gruppe mennesker er enige om at betragte som smukt eller rigtigt. Pun-

kerne har f.eks. deres måde at se tingene på og andre kulturerer har et – i vore vestlige øjne – fremmedartet formsprog. Æstetik bygger på begreber som tradition, mode/stilperioder samt basal perceptionspsykologi: at form og indhold skal passe sammen (en mælkekarton kan f.eks. ikke være sort). Æstetik bør forresten ikke forveksles med smag. Smagen er knyttet til det enkelte menneske, mens æstetik er et fælles fænomen.

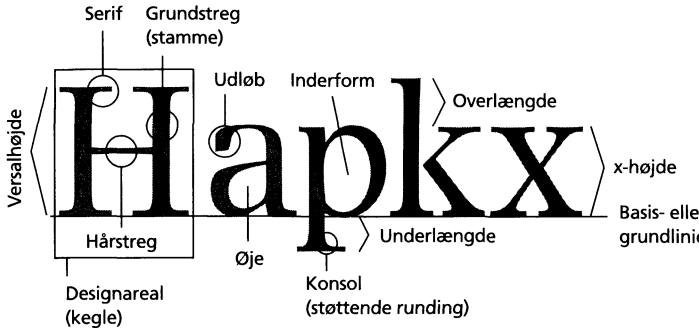
3. TEKNIK / ØKONOMI: AT ARBEJDE RATIONELT

Der skal tages hensyn til de praktisk og tekniske forhold, hvorunder en tryksag bliver til. Kendskab til reproduktions- og trykteknik bør indvirke på de typografiske valg: er opgaven at designe en annonce til en avis, må der vælges en skrift, der kan klare sig (være letlæselig) under den relativt grove produktionsform. Og også det til enhver tid givne budget spiller ind: hvis der er mange penge til rådighed giver det flere valgmuligheder (farver, dyrt papir o.lign.) – end hvis buskabet skal fotokopieres i en farve. Teknikken og økonomien giver med andre ord nogle muligheder og nogle begrænsninger.

I det følgende gennemgås en buket typografiske grundbegreber og fagudtryk, der er med til at beskrive sprogets typografiske form.

SKRIFTENS ANATOMI OG FAGUDTRYK

Siden Johan Genzfleisch zum Gutenberg i 1440'erne nørklede med at rationalisere arbejdet med det trykte ord, har arbejdet med at fremstille typografi undergået en kraftig udvikling. Ikke mindst siden midten af 1980'erne, da begrebet desktop publishing (dtp) brød igennem og betød, at typografien – takket være den personlige computer – er blevet hvermandseje. I dag skal alle, der fremstiller tekster via en computer, foretage typografiske valg.



De danske typografiske fagudtryk har – historisk set – været påvirket af tyske udtryk, men i dag er terminologien et stort sammensurium af engelske og danske ord. Her præsenteres nogle af de basale ord, som den almindelige computerbruger kan risikere at møde ved skærmen med mus og tastatur.

Ovenfor beskrives fagudtryk, der især knytter sig til det enkelte tegns udseende. Det er formmæssige forhold, som bl.a. er med til at adskille den ene skrift fra den anden. F.eks. er forholdet mellem en skrifttypes overlængder, x-højde og underlængder medvirkende til, om den er nem eller svær at læse i en given størrelse og med en given linieafstand. Om de typografiske parametre er specificeret korrekt.

Og terminologien udvikler sig hele tiden: se begrebet designareal (en firkant, som tegnet / bogstavet holder sig indenfor og som er lige højt for alle tegn i en skrift, men varierer i bredden). I "gamle dage" (= blyets tid) blev dette areal kaldt for en kegle og var størrelsen på den blyklods, som bogstavet / tegnet var støbt på. Idag er blyklodsen afløst af digitale data og bogstaverne kommer først til verden, når de printes.

På modsatte side vises et udvalg af de mange varianter, som typografiske skrifter findes i: det er forskellige former for alfa-

Ultra light
Ultra light italic
Light
Light italic
Book
Book italic
Medium
Medium italic
Semi bold
Semi bold italic
Bold
Bold italic

(fra skriftfamilien Proforma)

Black Oblique
Black
Black condensed
Extra black condensed
Ultra black

(fra skriftfamilien Frutiger)

VERSALER

Versaltal:

1234567890

minuskler

Minuskeltal:

1234567890

KAPITÆLER

Kontur
Skygget
Afrundet
Blokskygget

(fra skriftfamilien URW Grotesk)

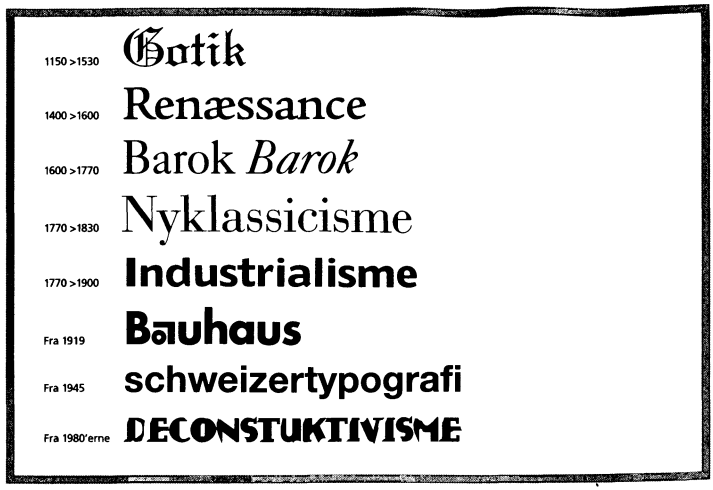
Antikva
(med seriffer)

Grotesk
(uden seriffer)

Pladeserif
(med kraftige seriffer)

Skriveskrift
(efterligner håndskrift)

Gotisk
(brudte skrifter)



beter, styrker, bredder, hældningsgrader, pynt og skriftformer udviklet gennem mere end 500 år i stilhistoriske perioder og påvirket af tekniske landvindinger.

VI STÅR PÅ SKULDRENE AF VORE FORFÆDRE - OG FØJER TIL

De typografiske skrifters udseende er – ligesom arkitektur, musik, kunst o.lign. – blevet påvirket af de stilperioders æstetik, som de oprindelig er skabt i. Ovenstående skema skitserer nogle typografisk stilhistoriske strømninger fra før Gutenbergs gennembrud og til i dag. Ingen af de viste skriftformer er forsvundet, men nye kommer hele tiden til.

- Gutenberg forsøgte i sine tryk at efterligne datidens håndskrevne gotiske skrifter. (1995: se skriftformen næste gang du leder efter et værtshus eller en landsbykro).
- I renæssancens Venedig ses for første gang antikva-skriften som tryktype hos bogtrykkeren Nicolas Jenson o. 1470. (1995: se skrifter med seriffer, nå du læser din daglige avis).

- Barokken medfører bl.a. lysere skrifter. (1995: se, at i dag er kursiven blevet en fremhævelsesskrift til antikva'en, mens den engang var en selvstændig skriftform).
- I nyklassicismen skabes historiens hidtil mest elegante skrifter. (1995: se skriftformen næste gang du læser en overskrift i Jyllands-Posten).
- Industrialismen medfører kraftige skrifter til reklameformål (1995: se skriftformer næste gang du studerer en tilbudsavis eller -annonce).
- Bauhausbevægelsen opstået i Weimar betyder nye eksperimenter med skrifter tegnet med passer og lineal (1995: se skriftformen på den næste Arnoldi-plakat).
- Efterkrigstidens "Swiss style" indfører modulet som det grundlæggende (typo)grafiske designprincip (1995: se billeder og illustrationer anbragt i en årsberetning fra en industriel virksomhed).
- I nutidens stilforvirring er nedbydningen af de klassiske regler og idealer et centralt fænomen. (1995: køb et ungdomsmagasin og studér tidens grafiske trends).

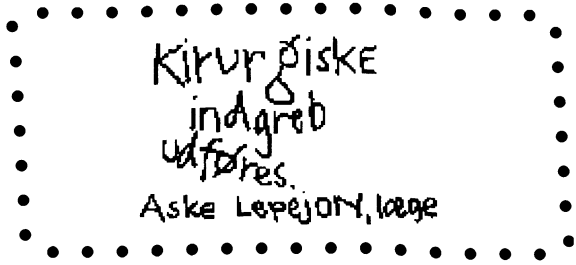
BLINDTARMSOPERATION, NEJ TAK!

Når tingene vendes på hovedet bliver det ofte klart for enhver, hvad der er rigtigt og forkert.

Designet af de to skilte på næste side er naturligvis overdrevet for at fremme forståeligheden.

Eksemplet skal vise, at form og indhold skal gå hånd i hånd. At det typografiske udtryk, som et budskab iklædes, skal svare til ordenes indhold, jvf. et af typografiens motto'er: "Det skrevne ord er typografiens grundstof: Indholdet er altid udgangspunktet for den typografiske form".

Det betyder, at den, som arbejder med typografi, bør læse og



20
BANANER
FOR
EN TIER

forstå forfatterens tekst – og ved hjælp af "den typografiske værktøjskasse" nå frem til et tilfredsstillende resultat.

Det hænger naturligvis også sammen med, om den typografiske helhed / stil skal være elegant, aggressiv, dynamisk, statisk, ung, konservativ, teknisk, personlig osv. osv.

DE VISES STEN

Den tyske kalligraf og skriftekspert Hermann Zapf har engang defineret typografi på denne måde: "Typografi er grundlæggende to-dimensionel arkitektur". Det betyder, at arbejdet med afstande – "luften" – mellem bogstaver, ord, linier og tekstgrupper er afgørende for, om typografien bliver funktionel og smuk.

Sammenlign f.eks. de to udgaver af ordet Typografi her overfor. I eksemplet t.v. er afstandene mellem bogstaverne affødt af den måde, som softwareprogrammet fastsætter dem på. Det giver sjældent et tilfredsstillende resultat.

Det kritiske typografiske øje skal vurdere, hvor der skal reguleres, således at letlæste og harmoniske ordbilleder opnås.

Nedenunder er forsøgt anskueliggjort den absolut mest centrale af alle typografiske regler. Den har rod i en af de såkaldte gestaltlove – de love, som beskriver menneskets måde at sanse på (ikke kun med synet, men også med de andre sanser).

Gestaltloven "Loven om nærhed" siger, at de former (f.eks. bogstaver) som er anbragt tættest på hinanden (f.eks. som et ord) opfattes som samhørende enheder (ligesom flere ord, der danner en linie). Overført til typografiens verden medfører denne lov eller regel, at der skal være det hierarki mellem bogstaver, ord og linier, som er angivet med tallene fra 1-3. Så kan vi i vores hjerner holde sammen på de sorte tegn på papiret.



SATSARTEN: LØS ELLER FAST FOR- ELLER BAGKANT

Ved relativt brede spalter er det nemt at opnå en pæn fast bagkant – der er nemlig mange ordmellemrum, som kan justeres, dvs. gøres større eller mindre for at opnå lige lange linier (eksemplet nedenfor, øverst).

Men hvis teksten specificeres i (relativt) smalle spalter (som i eksemplet nedenfor til venstre), vil der oftest opstå typografisk uheldige fænomener – f.eks. linier, hvor den typografiske software – udover ordmellemrummene – har reguleret bogstavafstandene for at opnå lige lange linier. Disse justeringer er både en nedsættelse af typografiens funktion (ringere læselighed) og en

De to texanske helvedeshunde Bill og Ben rider bort i dit baghoveds solnedgang. Enhver søgen efter lykken tager karakter af arbejde til sisyfos-tarif og nærmer sig det utroværdige. Din bredmundede arrogance dækker over en godt skjult følelse af utilstrækkelighed, som kommer til dig om natten og i enrum.

Satsart: justeret = fast for- og bagkant. Spaltebredde 95 mm.

De to texanske helvedeshunde Bill og Ben rider bort i dit baghoveds solnedgang. Enhver søgen efter lykken tager karakter af arbejde til sisyfos-tarif og nærmer sig det utroværdige. Din bredmundede arrogance dækker over en godt skjult følelse af utilstrækkelighed, som kommer til dig om natten og i enrum.

Satsart: justeret = fast for- og bagkant. Spaltebredde: 45 mm.

De to texanske helvedeshunde Bill og Ben rider bort i dit baghoveds solnedgang. Enhver søgen efter lykken tager karakter af arbejde til sisyfos-tarif og nærmer sig det utroværdige. Din bredmundede arrogance dækker over en godt skjult følelse af utilstrækkelighed, som kommer til dig om natten og i enrum.

Satsart: ujusteret = løs bagkant. Spaltebredde: 45 mm.

forringelse af det æstetiske resultat (grim). Derfor skal satsarten altid fastsættes under hensyntagen til skriftens størrelse, bogstavernes generelle bredde (nogle skrifter er smalle og nogle brede) samt spaltens bredde. Og antallet af orddelinger spiller også ind: jo bedre orddeling, desto pænere sats. Ved smalle spaltebredder er det derfor fornuftigt at arrangere typografien med løs bagkant.

DET ER TYPOGRAFI

Den almindelige måde at angribe trykt massekommunikation på, er at teksten først bliver skrevet for derefter at blive typograferet og evt. forsynet med illustrationer.

Denne arbejdsmetode er langt fra den optimale. Bedre resultater kan der i de fleste tilfælde opnås, hvis der først tænkes i grafisk form / layout og derefter skabes det relevante stof. Så kan forfattere, illustratorer, fotografer, billedredaktører mv. udføre deres arbejde til en bestemt form og dermed skræddersy deres respektive produkter. Forfatteren kan f.eks. udskille fakta i en såkaldt faktaboks, eller billedredaktøren kan finde netop det billede, der egner sig til at afløse dele af teksten.

Det gælder om, at benytte sig af ikke kun den typografiske, men hele den grafiske værktøjskasse. At vælge, hvilke dele af budskabet der formidles bedst gennem billedsproget (fotografier, tegninger, kort o.lign.), symbolsproget (f.eks. bomærker), forskellige former for teksttyper (faktabokse, resumeer, indledninger, billedtekster, citater osv.). Et godt råd er: skriv ikke et ord, før du ved, hvilken rolle din tekst skal spille i en senere konkret layoutsammenhæng.

Tilbage til typografien: Eksemplet på næste side viser, hvordan der kan arbejdes med at forvandle et manuskript fremstillet via tekstbehandling til typografi med de flere muligheder for tekstmæssige differentieringer.

TRAJAN: FRA EN SØJLE I ROM TIL HENRIKS MAC

Trajan var kejser i Romerriget fra 98-117 f.v.t., da det nåede sin største udstrækning. Ved Forum Romanum står Trajansøjlen med et spiralsnoet relief, der skildrer Trajans sejre over dakerne. De bogstaver, som findes på denne søjle har inspireret skriftdesignere helt op til vore dage.

Den amerikanske skriftdesigner CAROL TWOMBLY har tegnet en af de smukkeste nutidige versioner af kejsernes/statsmagtens skrift, der betegnes *Capitalis Monumentalis*. Navnet angiver, at bogstaverne blev hugget ind i marmoren, som beklædte monumenter og paladser.

Se selv efter næste gang, du kommer til Rom.

FØR OG EFTER

Tekstens udseende øverst på denne side er typisk for, hvordan et manuskript ser ud: der er brugt få størrelser og formmæssige differentieringer af tekstens oplysninger.

Adobe Trajan:

Fra en søjle i Rom til Henriks Mac

TRAJAN VAR KEJSER i Romerriget fra 98-117 f.v.t., da det nåede sin største udstrækning. Ved *Forum Romanum* står *Trajansøjlen* med et spiralsnoet relief, der skildrer Trajans sejre over dakerne. De bogstaver, som findes på denne søjle har inspireret skriftdesignere helt op til vore dage.

En nutidig version

Den amerikanske skriftdesigner CAROL TWOMBLY har tegnet en af de smukkeste nutidige versioner af kejsernes/statsmagtens skrift, der betegnes *Capitalis Monumentalis*. Navnet angiver, at bogstaverne blev hugget ind i marmoren, som beklædte monumenter og paladser.

Læg mærke til det, som er sket i den typografiske udgave. For det første er en del af overskriften gjort til en såkaldt "forrider", således at der er taget stilling til, hvilke ord der er vigtigst i den relativt lange overskrift. Den er gjort kraftig og større – så du ser den først. Dernæst er de første tre ord i brødteksten fremhævet ved hjælp af kapitæler – det er et lille signal til læseren om at begynde her.

Endvidere er der benyttet minuskeltal til tidsangivelsen (de ser pænest ud i en brødtekst). Søjlens navn og geografiske placering i Rom er fremhævet med kursiv, mens personen (skriftdesigneren) er fremhævet med versaler / kapitæler, så den adskiller sig fra de kursive fremhævelser. Endelig er teksteksemplet opdelt med en mellemrubrik, der i længere tekster giver læseren signaler om pauser og som f.eks. i tidsskriftsartikler kan fungere som "indgange" (steder, der kan fange læserens interesse for tekstens emne).

LUFTEN OMKRING TYPOGRAFIEN

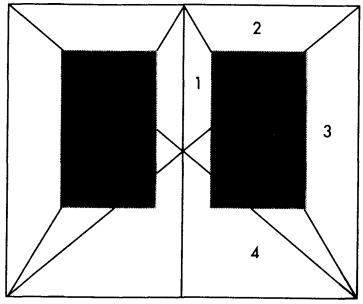
Der findes mange måder at konstruere eller fastsætte marginer på. En af de klassiske er antydet i vignetten øverst og giver som det ses meget store marginer, hvor der er "ruttet med pladsen". (Det er et marginforhold, som kan iagttages i "den skønne bog": den særlige udgivelse, hvor omfang og økonomi kun spiller en mindre rolle, men hvor det er det æstetiske resultat, der fokuseres på).

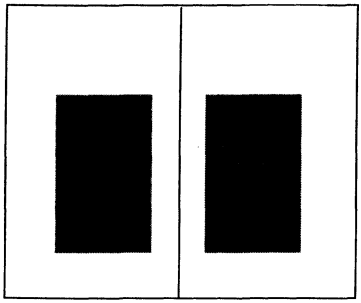
Denne klassiske måde at fastsætte marginforhold på kan kun sjældent anvendes idag, men det indbyrdes forhold mellem de fire marginer betragtes stadig som det mest harmoniske. Indermarginen skal være mindst, topmarginen større end indermarginen, ydermarginen større end topmarginen og den største margin er bundmarginen. Det er vigtigt, at der er synlig forskel på de fire marginer.

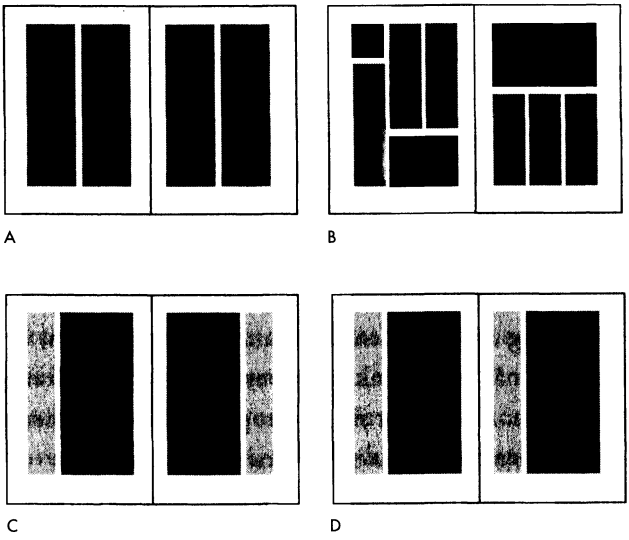
Hvis opslaget vendes på hovedet, som det er vist i vignetten nedenunder, kan man se, at nu "hænger" kolumnen uharmonisk. Siden bliver klodset og "tung" at se på. (Kolumnen er det areal, som teksten må optage på siden).

FORMAT OG STOF AFGØR ANTALLET AF SPALTER

Når antallet af spalter og deres indbydes bredde (lige brede eller forskellige) skal fastsættes, bør det bygge på en vurdering af det stof, der skal behandles (typo)grafisk. Og dette skal gøres først og fremmest i forhold til sidens format og mængden / karakteren af evt. illustrationsmateriale. Jo flere spalter kolumnen opdeles i, desto flere muligheder opnås for placering af forskellige illustrations / billedformater.







Det 2-spaltede system (A) kan være hensigtsmæssigt i rene tekstbøger og rapporter i formatet A4. Derved undgås nemlig for lange linier (der er nedsættende for læseligheden).

Det 3-spaltede (eller flere) (B) benyttes ofte i blade, magasiner og aviser og giver mange variationsmuligheder.

Et system med en bred og en smal spalte (C) kan være hensigtsmæssigt: den brede spalte kan indeholde den løbende tekst og den smalle billedtekster, noter, illustrationer o.lign. Og systemet kan varieres således, at det ikke er spejlvendt om ryggen (D).

Det korte af det lange er at finde et system, der er rationelt i forhold til den konkrete tryksagstype (ren tekstbog, illustreret rapport, brochure osv.)

ET EKSEMPEL: IKKE SÅDAN ...

Her er en annonce fra "det virkelige liv" i sin orginale størrelse og form.

Den er et eksempel på mange af de faldgruber man kan falde i, hvis der arbejdes ubevidst med den typografiske form.

Hvad er der galt? Jo, se på overskriften, hvor ordmellemrummet er for stort så den "klistrer sig" for tæt på rammen – det giver uharmoniske marginforhold, og der skal ikke være punktum efter overskrifter – de er unødvendige. Underoverskriften står for tæt på overskriften og den efterfølgende brødtekst – de luftmæssige forhold er ikke i orden. Den såkaldte "figursats", der smyger sig uden om den lille mand med jordkloden, virker uharmonisk, når kun en enkelt linie er på fuld bredde efter mellemrubrikken. *De* klistrer sig for tæt på brødteksten, men skal jo høre sammen med *grønne* og danne en tekstgruppe.

I sin helhed virker annoncen grim på de fleste af de mennesker over det ganske land, som jeg har fået til at kommentere den. Det skyldes, at såvel de funktionelle love som de æstetiske er brudt – og funktion og æstetik skal gå hånd i hånd.



Her er annoncen fra modsatte side i et redesign, hvor de typografiske grundregler er fulgt: Den er et eksempel på bevidst fastsættelse af skriftstørrrelser og afstande.

Hvad er der ændret? Overskriften er flyttet ned så der er luft til rammen. Underoverskriften har fået luft omkring sig og den lille mand med jordkloden er anbragt tæt på denne tekst, som han jo skal visualisere. Punktummerne er fjernet fra mellemrubrikker og overskrift. *De* og *grønne* er rykket sammen til en gruppe og suppleret af slogan'et.

I sin helhed virker annoncen pæn på de fleste af de mennesker over det ganske land, som jeg har fået til at kommentere den. Det skyldes, at såvel de funktionelle love som de æstetiske er fulgt – og funktion og æstetik skal gå hånd i hånd.

(En anden historie er så, om man skal markedsføre miljøpartiet på denne måde).

Hele verden



Vi vil favne hele verden og ikke spærres inde i EF's snævre rammer.

Flygtning
Flygtninge er mennesker i nød. Vi må under ingen omstændigheder sende disse mennesker tilbage til krig og tortur.

Den 3. verden
Vi vil arbejde for en U-landsbistand på et anstændigt niveau. Den skal fremme selvforsyning og selvbestemmelse. Og den skal ikke påføre U-landene vore egne fejltagelser.

DE GRØNNE
Mere end et miljøparti!

Telefon: 01 38 00 97
09 82 44 09

Det skrevne ord er – selv i dagens elektroniske nutid – stadig knyttet tæt sammen med det papirbaserede trykte medie. Vi printer som aldrig før fra vores personlige computere.

I fremtiden vil vi se det trykte ord – ikke afløst, men suppleret – på alle felter af elektroniske medier (CD-ROM, Internet, TV o. lign.). Der findes indtil videre ikke mange eksempler på god elektronisk typografi endskønt de fleste af de kendte grundregler for god typografi nemt kan overføres og modificeres til skærmbrug. Vi skal først igennem en eksperimentel periode, før teknologifascinationen har lagt sig og modtageren igen sættes i centrum i stedet for designernes masturbale leg med grafiske effekter (se bare TV2).

I en verden præget af kaotisk zapperkultur skal der ikke megen dårlig typografi eller kedelige tekster til før læseren er tabt for den skrivende. Selvom jeg må betragtes som fagidiot, hvad angår skrift og typografi, er jeg enig med den tyske skriftekspert Erik Spiekermann, når han siger: "Vi burde nok bruge mindre tid på at tale om skrifters kvalitet og tale mere om kvaliteten af de ord, vi faktisk bruger. Hvis vi ikke gør det, vil der ikke blive mere for os at sætte. Det er min største bekymring – jeg er ligeglad med dårlige skrifter, bare de bliver læst."

HENRIK BIRKVIG f. 1955. Grafiske designer mdd, afdelingsleder på Den Grafiske Højskole, hvor han arbejder som underviser, forsker og konsulent. Er forfatter og medforfatter til en række bøger om typografi og grafisk design: Rough Teknik (1989), Typografi og desktop publishing (1991), En myres hosten (1992), Set&læst (1994) (s.m. journalist Kaj Asmussen), Grundbog i grafisk design (1994) (s.m. grafiker Kim Pedersen).

TALENDE BOGSTAVER

Initialernes hierarki i senmiddelalderen

ERIK DRIGSDAHL

Oprindelsen til den moderne bogillustration skal egentlig søges i middelalderens kunstneriske kræsen for begyndelsesbogstavernes fornemme udsmykning. I udviklingen af det vi nu kalder initialerne. Naturligvis begrundet i menneskets medfødte instinkter for at gøre noget ekstra ud af det man har kært. Det er derfor ikke overraskende bogstavet D, der er det hyppigste forgyldte initial i gamle håndskrifter. Næsten alle bøger i privat eje var andagtsbøger som tidebøger og bønnebøger. Læseren anråbte her på latin Herren sin gud i inderlig bøn, med Davids ord: *Domine labia mea aperies*. D blev skrevet med en særlig omhu, med hjælp af alle til rådighed stående evner og midler. Fra den provinsielle fattige nonne, der broderede med sin pen omkring bogstavet i forskellige farver af hjemmelavet blæk indtil det fyldte en kvart side, og til og med det meste af marginen ud, – til den hovedrige mand der martredes af dødsangst, og ofrede så tykke og brede lag af purt guld, at bogstaverne endnu 500 år senere stråler som et nypoleret armbånd af 24 karat, når man åbner bogen. Hvem af de to der fandt størst nåde hos den almægtige kan jeg ikke afsløre.

Det betydningsfulde for os i dag er, at der i den store skare midt imellem den lille nonne og den angerfulde pengepuger, var mange begavede mennesker der overlod malingen af det magiske D til virkelig store kunstnere, der hver især over århundreder bidrog til at udvikle den moderne illustration. Et D har et stort flot øje, og er, næst efter O i alfabetet, den mest indbydende ramme om et lille billede. Her kan jeg à propos afsløre, at i det 15.

årh., hvor de malede initialer kulminerer, går man faktisk over til at indlede teksterne med et O! – bl.a. i de såkaldte o-antifoner ("Oh Herre"), så teksten gav kunstneren de optimale rammer. Der var endog en populær bøn der kaldtes "De 15 O'er". Man kan så forestille sig det alvorlige anslag det var mod bogkunsten, da Gert Grote, omkring 1400, oversatte tidebogsteksterne fra latin til Nederlandsk, som et led i den "moderne devotion". *Domine* blev til "Herre, luk mine læber op", og alle D'er blev til H'er! Hvem pokker kan male et billede i et H?

Der gik da også kun godt 100 år, før Nordeuropæerne blev trætte af alle de H'er, og endelig gennemførte reformationen. Syd for vingrænsen, hvor der endnu stod D på side 1, var der ingen grobund for at bryde med den apostolske succession. – En spøgefuldhed – ja, men langt dybere forankret i sansen for skønhed, end vi nok er villige til at vedkende os! Bogstavernes grundform var dog aldrig nogen praktisk hindring for udfoldelse af den kunstneriske fantasi, som det nedenfor demonstreres i et monumentalt F.

I en middelalderlig bog er der hverken noget titelblad, nogen indholdsfortegnelse eller nogen sidehenvisninger, – der var nemlig heller ikke noget nummer på siderne. Men hvordan fandt man så rundt i bogen, vil man nok spørge i dag. Svaret er, at begyndelsen af vigtige tekster var langt kraftigere visualiseret, end vi kender det i noget moderne layout. Man betjente sig af fire virkemidler: Billeder, Initialer, Borter og Rubrikker. Først og fremmest var der *billeder,* og det var ikke blot som i dag illustrationer, spredt rundt på passende steder i teksten. Som bogillustration er billederne udsprunget af en gradvis tiltagende udsmykning af hovedinitialet med figurfremstillinger, indtil billedet blev så dominerende at det frigjorde sig fra bogstavet og flyttede op foran dette. Billederne er altså altid per tradition pla-

ceret ved teksternes begyndelse, og de viser læseren hvad indholdet af det følgende er. De er den egentlige fortællende overskrift. Kvaliteten af billederne er naturligvis forskellig, det var et økonomisk spørgsmål hvor meget der skulle ofres på dem. I beskedne bøger kunne billederne reduceres til forgrovede symbolske fremstillinger. Nogle gange var de så forenklede i billige bøger, at de nærmest tog form af det vi nu kalder pictogrammer, der kun var forståelige hvis man kendte betydningen på forhånd. Hovedsagen var, at man forventede de var der. Og de var der i overdådig mængde i senmiddelalderen. Det 15. århundrede var det visuelle århundrede par excellence, og i ingen anden historisk periode har selve teksten måttet underordne sig dekorationen i den grad som det var tilfældet i bøger produceret i tiden c.1400-c.1530. Nogen vil måske i dag anakronistisk indvende, at teksterne i datidens andagtsbøger var så magre og informationsfattige, at trangen til at distancere sig fra ordenes tilsyneladende monotonitet uvægerlig måtte føre til dekorative udskejelser. Billedkunstens dominans i renæssancens århundrede var ihvertfald så markant, at den brød sammen som et korthus under reformationen, som om det havde været en form for totalitær ideologi, der havde overlevet sig selv, og måtte bøde ubønhørligt for det. Billedstormere raserede ikke blot kirkerne, hvor de smadrede skulpturer og malerier, de vandaliserede også ældre andagtsbøger, ved brutalt at skære billederne ud med en lommekniv. Nogle reformerte præster fik som bekendt travlt med at skjule alterbilledet på loftet, og fik det skyndsomt erstattet med en tavle med "Læsninger". Det 16. århundredes nye bogtryk blev kun sparsomt og tilfældigt illustreret, fordi træsnit var for dyre at fremstille. Det trykte sprog overtog magten i det næste århundrede. Nye ideer blomstrede ganske vist, men de visuelle sjæle var kommet i mindretal, og havde tabt magten til ordets folk, for

lang tid fremover. Det var ordene alene, der herefter formede de nye ideers abstrakte skønhed. Men ideer har ikke nogen visuel substans. Kunstneriske forsøg på at illustrere dem bliver næsten uundgåeligt til en rebus, af den type som vi senere har været så elskværdige at kalde allegorier. I litteraturen udgjorde den opstyltede barokke metaforik og emblematik en meget fattig erstatning for den tabte billedverden. Lad os derfor gå tilbage til det 15. århundrede, med de forunderlige forgyldte bogstaver der talte et synligt sprog.

Et typisk billedinitial, hvor personerne taler som i en tegneserie, ser vi i en bibel i Det kongelige Bibliotek [Thott 2 2° fol.121]. Den blev skrevet og udsmykket i klosteret i Ijsselstein i 1410. Indledningen til anden Samuelsbog: *Factum est autem*, markeres ved et rigt dekoreret F. Af alle de dramatiske begivenheder i bibelteksten om kong Davids vej til magten, er valget faldet på magtens høje pris. Her personificeret i sønnen Absolom, der forræderisk satte sig op imod sin far, men omkom ynkeligt, da hans lange hår hang fast i et egetræ (*quercus* i Vulgata), og han hjælpeløst dinglende i sin forfængeligheds attribut blev gennemboret med lansestød (2.Sam. 18). Kunstneren sætter kongen hen i kontemplation under egetræet, og lader ham i et talebånd få luft for sin dybe sorg: "Min søn Absolom, min søn Absolom! Var jeg blot død i dit sted!" Ved således at kombinere to afsnit af teksten, er det udsmykkede F blevet hævet fra at være en ren illustration til at blive en fortolkning, en exegetisk kommentar, der i sin visuelle kraft virker langt stærkere og mere umiddelbar, end nogen tilføjet skriftlig note ville kunne gøre det.

En side fra en tidebog i Det kongelige Bibliotek er fortræffelig til at demonstrere hoved-principperne i brugen af pragtinitialer af forskellig gradstørrelse, og det øvrige dekorative repertoire. [NkS 132 4° fol.16]. Hvor rodet en sådan side end kan vir-





ke på en moderne læser, så er der en klar systematik, som datidens mennesker forstod at aflæse, ved blot at se på initialernes indbyrdes størrelse og grad af udsmykning. Hvis siden konverteres til moderne typografi bliver det nok lettere at gennemskue hvordan den er disponeret:

Ave maria gratia plena etc. (forkortet forbøn, forgyldt initial 1)

Ad com/pletorium (Rubrik)

Converte nos deus salutaris noster. Et averte iram tuam a nobis. (Hovedinitial 6, +linieudfyldning)

Deus in adjutorium meum intende: domine ad adjuvandum me festina. (Initial 2, +linieudfyldning)

Gloria patri et filio et spiritu sancto. (Initial 1)

Sicut erat in princi [pio etc.] (Initial 1)

Antiphona (Rubrik)

Cum jocunditate (Kun et *incipit*, uden initial, fordi den egentlige tekst til antifonen først kommer efter salmerne, der begynder her:)

Psalmus (Rubrik)

Usquequo domine oblivisceris me in finem: usquequo avertis (Davidssalme 12; Inital 2)

Siden er begyndelsen til den sidste af de otte Maria-tider, godnatlæsningen *Complet*, der i modsætning til de syv andre tider ikke begynder med *Domine*, men med *Converte nos* ("Omvend os, Gud vor frelser, og vend din vrede bort fra os"). Det store hovedinitial D over 6 linier, der normalt markerer nyt kapitel i tidebogen, er altså undtagelsesvis her afløst af et C. Hele tekstblokken er indrammet af en solid kantliste, og yderligere omgivet af en smukt dekoreret bort. Her må det lige indskydes, at siden er en typisk højreside, der ikke kan ses alene. Overfor på venstresiden var der oprindelig et helsides billede, hvis tema angav indholdet af den kommende tekstrække, og som vi nu desværre må nøjes med at forestille os, da det forlængst er skåret ud af bogen. Derfor er der heller ikke noget billede i hovedinitialet der blot er udfyldt med forgyldte vinranker.

Mest slående er nok den ydmyge placering af de egentlige overskrifter, *Rubrikkerne*, der ganske vist er skrevet med det røde blæk der gav dem deres betegnelse, men ellers er de forkortede, og henvist til lidt ledig plads, der nødtørftigt er sparet yderst på linien. Det er tydeligt at vi uden initialerne ville have meget svært ved at orientere os i teksten. De to initialer af mellemstørrelse over to linier angiver at det er bibeltekster, de små på én linie markerer de mindre betydningsfulde tekster. Iøjnefaldende er også de malede linieendelser, der udfylder tomrummet før et nyt afsnit, helt modsat af i dag, hvor netop den tomme linie leder øjet frem til nye afsnit i teksten.

Bogstaver i guld har selvfølgelig deres pris. Det fremgår nøgternt af et regnskab som maleren Simon Marmion opstillede, da han havde illumineret et breviar for Hertugen af Burgund i 1470:

> For 2500 bogstaver à 2 linier, udført i omtalte breviar, til en pris af 6 sols pr. 100, bliver ialt: 7 livres 10 sols.
> For 5800 bogstaver à 1 linie, til en pris af 3 sols pr. 100, bliver ialt: 11 livres 14 sols 6 deniers.
> Og for 105 bogstaver à 5, 6 og 7 linier, ved miniaturerne i omtalte breviar, til en pris af 6 deniers for hvert bogstav, bliver ialt: 52 sols 6 deniers.

Breviaret er vistnok desværre gået tabt. Men skulle man komme i tvivl, om det alligevel kunne være identisk med et endnu eksisterende håndskrift, så er det blot at tælle bogstaverne, for at kunne bevise at det er den samme bog!

Der var her tale om en luksus, som kun en regerende fyrste kunne tillade sig. Mere beskedent har det gået til i klostrene. Kartheuserne var bekendt for deres fine bogproduktion, og ved et heldigt træf er der bevaret meget detailjerede regnskaber fra indkøb foretaget af kartheuser-munkene i Scheut i Belgien i 1466-67. Her opregnes også alt, hvad der er købt med henblik

på bogfremstilling, så vi kan sammenligne priser og omkostninger med de beløb der blev ofret af Hertugen af Burgund. Fra regnskaberne kan nævnes nogle af de vigtigste ingredienser. Først naturligvis pergamentet, der købes når der er markedsdag i de nærliggende købstæder. Det fås dusinvis i ark der måler 32 tommer (varierende priser efter kvalitet). Så skal der laves blæk af egegaller: "2 unzer galler og 3 unzer gummi arabicum – 3 deniers". Og så noget at skrive og tegne med: "100 svanefjer – 9 deniers". Derefter kommer farve til udsmykning med blå og røde initialer, de såkaldte *lombarder*: "2 unzer vermillon – 6 deniers, 4 unzer ustødt vermillon – 6 deniers, 2 ½ unze azur af den bedste – 3 sols 9 deniers".

I kartheusernes regnskaber fra 1467 figurerer der også et helt nyt fænomen, en bog trykt på papir: "Pro uno libello de Paciencia Job in papiro gheprint, 18 deniers". Det drejer sig om "De patientia Job" trykt af Ulrich Zell i Köln samme år. Prisen svarer til 200 svanefjer eller 6 unzer rød farve. En forbavsende rimelig pris, vil jeg mene, selv for en mindre tryksag. Bogtrykkerkunsten var dengang endnu ikke kommet til Belgien, så den lille bog om Job's tålmod er et manende sendebud; et forvarsel om en udvikling der vil udkonkurrere manuskriptet, og i løbet af de følgende 75-80 år helt skulle fjerne den håndskrevne bog fra markedet, inklusiv dens farvestrålende billeder og de forgyldte talende bogstaver.

Borterne står sjældent i direkte forbindelse med teksten, men som ramme om tekstblokken medvirker de til at fremhæve begyndelsen af vigtige tekster. Også her er der et hierarki, med en pragtbort som den fornemste, dernæst en almindelig helbort, en ¾ bort, etc. ned til en simpel kantliste nederst i hierarkiet. I fagsproget kaldtes borterne for *vignetter*, fordi de oprindelig mest bestod af guirlander af vinranker, og at male dem hed at

vignettere. Oprindelsen til det moderne ord vignet (som typografisk ornament) er åbenbar, men unægtelig svær at gætte, hvis man ikke kender sammenhængen. Borten på illustrationen er en pragtbort af højeste rang på en højreside. Den markerer et vigtigt nyt afsnit, og samtidig dannede den pendant til borten om billedet på venstresiden overfor. Fra tidlig middelalder morede kunstneren sig med at anbringe alle tænkelige groteske klovnerier imellem rankerne i borten for at underholde læseren. Randscenernes grovkornede humor er legendarisk, og en stadig kilde til undren hos selv den mest frisindede moderne betragter. Denne bort er ingen undtagelse. For neden sigter en bueskytte efter en abe, der provokatorisk driller sin modpart ved demonstrativt at udpege sit anus som mål for hans pil. Måske en plump hentydning til, at læseren, her ved det sidste kapitel af Mariatiderne, snart nærmer sig enden? En virkelig forklaring får vi nok aldrig. De har stået fastfrosset i det uløste skud's uvished, siden de blev malet i 1440'erne, og alt tyder på at de bliver stående sådan, så længe bogen bliver liggende sikkert i Det kongelige Biblioteks brandsikre boks! Hvad de laver der, når bogen er lukket, er der endnu ikke nogen der har kunnet fortælle.

ERIK DRIGSDAHL f. 1942. Magister i kunsthistorie fra Københavns Universitet 1970. Grundlægger af CHD, Center for Håndskriftstudier i Danmark, med det formål at studere og publicere de illuminerede håndskrifter fra det 15. årh. i dansk eje.

BILLEDER UDEN SVAR

Eller hvordan Benetton-reklamebillederne kommunikerer

LINE DIETZ BJERREGÅRD

Dette billede er et billede fra en serie på ialt 14 billeder, der i 1992 gjorde sig bemærket i hele den vestlige verden. Billeder, der satte sindene i kog og både blev analyseret, diskuteret, hyldet og fordømt.

De 14 billeder var alle pressebilleder, der allerede havde været offentliggjort, uden at påkalde sig speciel meget opmærksomhed af den grund. Men i 1992 lod firmaet Benetton dets chef-fotograf, Oliviero Toscani, føje Benettons logo til de 14 presse-fotografier.

Herefter lod man billederne udgøre Benettons forårs- og efterårs-reklame-kampagner i 1992. Pludselig lagde alle mærke



til billederne, og alle talte alle vegne om fænomenet Benetton og den kontroversielle reklamekampagne.

Når talen falder på navnet Benetton kan man være sikker på at starte en heftig diskussion om moral eller mangel på samme. Den typiske indignerede indvending er, at firmaet Benetton udnytter nød, sorg og ulykke til at sælge lækkert modetøj. Men lad os her glemme diskussionen om moral og i stedet stille skarpt på et Benettonbillede og afdække, hvordan og hvad billedet egentlig kommunikerer. Lad os kigge nærmere på dette billede og se, hvad det egentlig er, vi ser.

DEN UNGE MAND I SENGEN

Der er fem personer på billedet. En ung afmagret mand med fuldskæg ligger i en seng. Den unge mands ansigt er stærkt markeret i sin magerhed; øjnene er store og åbne i de dybe øjenhuler, og kindbenene ses tydeligt. Den unge mand ser ikke på noget, men kigger tomt ud i luften med munden halvvejs åben, så man kan se hans tænder.

Rundt om sengen står den unge mands sørgende far, mor og søster og en sidste person, hvoraf kun vedkommendes ærmegab og hånd er synlig. Farens ansigt er fortrukket i smerte og sorg. Han knuger den unge mand ind til sig, trykker sin kind mod den unge mands benede ansigt og holder samtidig omsorgsfuldt om den unge mands ene albue. Moderen knuger datteren ind til sig, som er hun stivnet i sin sorg. Hendes blikretning går mod den sidste person, hvoraf kun den ærmeklædte hånd er synlig.

Til højre i billedet findes Benettons logo, markeret i grønt og hvidt.

Vi har nu beskrevet billedet, som det ser ud. Vi har holdt os udelukkende til beskrivelsen af billedet og intet tolket. Næste fase bliver at se mere indgående på billedet og tolke ud fra beskrivelserne.

Den unge mands udslukte, opgivne blik og hans benede, afmagrede krop fortæller os, at han ikke har langt igen. Forældrenes kvalfyldte indre udtrykkes i deres gestik og mimik, og vi ser deres sorg og afmagt. Farens og morens kødfulde og livskraftige kroppe danner en modsætning til sønnens afmagrede og udpinte krop i sengen.

Den femte person, hvoraf kun ærmet og hånden er synlig, adskiller sig fra de andre personer på billedet. Dels ved sin fremtoning og dels ved sin påklædning. Modsat de andre personer på billedet er han ikke i fysisk kontakt med nogen. De andre fire personer er iklædt kortærmede t-shirts, mens den femte persons ærme er sort, langt og kåbeagtigt. Det sorte, lange kåbelignende ærme og ringen på den maskuline hånd bærer mindelser om katolske præsters udseende. Morens ærbødige og alvorsfulde blik på den femte person i billedet er med til at bestyrke tolkningen af den femte person som en katolsk præst.

Vi er vidner til forældrenes sorg og en præsts tilstedeværelse ved den unge mands sygeleje. Vi kan derfor læse ud af billedet, at den unge mand i sengen er meget syg og snart skal dø.

Billedet er meget følelsesfuldt, og det berører alle, der iagttager det. Sorg og krise stråler i den grad ud af billedet, at vi rammes af den sorgfyldte stemning og identificerer os med de pårørende på billedet. Vi bliver ubehageligt berørte, både fordi vi erindrer vores egne oplevelser med død, sorg og tab, og fordi vi overværer en intim sørgesituation, der ellers kun er beregnet for de pårørende og en præst. Billedet vækker ambivalente følelser hos os af både nærvær og fravær. Nærvær, fordi beskueren kommer tæt på de sørgende personer på billedet og får en følelse af fællesskab med personerne på billedet. Fravær, fordi beskueren indtager voyeurens position i forhold til situationen, der udspiller sig på billedet.

Men hvad fejler den unge mand i sengen? Det er der intet i billedet, der angiver. Den unge mands spindelvævstynde legeme får os til at tænke på ofrene for den forfærdeligt aktuelle sygdom AIDS. Der er sikkert mange sygdomme, der sætter sine præg, så de syge ligner den unge mand på billedet. Alligevel er vi ikke i tvivl om, at det drejer sig om AIDS. Det skyldes vores allesammens aktuelle bevidsthed om sygdommen AIDS. Tolkningen afhænger i høj grad af denne bevidsthed.

BILLEDET I BILLEDET

Billedet af den unge AIDS-syge mand i sengen, og de sorgfyldte pårørende, virker genkendeligt. Den unge magre mand er nærmest æterisk og ligner med sit skæg og sit lidelsesfulde blik den Jesus-figur vi kender fra malerier, skulpturer og andre afbildninger af Jesus. Billedet ligner med andre ord et flot komponeret maleri af Jesus Kristus' lidelse. Der er intet grimt eller forargeligt over billedet i sig selv: Det viser sorg og lidelse på en smuk og gribende måde. Men billedet er alligevel ubehageligt. Det forestiller ikke Jesus Kristus, der ved sit liv og sin død på menneskehedens vegne opfyldte Guds helligheds krav og åbnede vejen til Guds kærlighed. I stedet viser billedet en dødsmærket ung mand, der er ved at dø, formentlig af den desværre alt for aktuelle og forfærdelige sygdom AIDS.

Billedet af den døende AIDS -patient og hans sørgende familie er et meget følelsesfuldt og æstetisk smukt billede. Vi får indblik i en intim og sørgelig situation, der har med den meget tabuiserede sygdom AIDS at gøre. Billedet viser ikke AIDS som noget fratødende og ulækkert. Normalt forbinder de fleste AIDS med inficeret blod, kropssekreter, beskidte sprøjter og analsex. Jesus-allusionen bevirker, at sørgesituationen og AIDS-patienten fremstr som noget ophøjet, rent og dybt tragisk på

samme tid. Billedet er gribende og får os til at føle med personerne på billedet. Vi bliver hverken frastødt eller afskrækket, som vi ellers ofte bliver i forbindelse med AIDS.

Det naturligs spørgsmål melder sig: Hvad har en AIDS-patient, der ligner Jesus, med Benetton at gøre? For at finde svaret må vi forsøge at definere Benettons billeder og se, hvilke metoder firmaet bruger til at kommunikere.

DET ÅBNE BILLEDE

Billedet af AIDS-patienten, hans sørgende familie og den katolske præst er et åbent billede. Dvs. et billede, hvor vi, som beskuere, skal være aktive medskabende betydningsdannere. Åbne billeder rummer mulighed for flere tolkninger på grund af billedernes indhold af det, man kalder "tomme pladser". Vi er aktive medskabende, som beskuere, fordi vi skal udfylde billedernes tomme pladser eller afdække billedernes og vores eget ubevidste. De åbne billeder realiseres hver gang, de er fyldt op med vores følelses- og fortolkningsmæssige bidrag.

Der er ingen tekst, der kan hjælpe os i forbindelse med tolkningen af billedet med den unge AIDS-patient. Den eneste tekst på billedet er Benettons logo, nogle praktiske oplysninger om Benetton-forhandlere (telefon nr. og fax nr.) og navnet på fotografen. Der er ingen tekst, der kan fortælle os hvordan vi skal opfatte og fortolke billedet.

DEN HYBRIDE REKLAME

Billedet af AIDS-patienten indeholder ikke de produkter, Benetton sælger, og billedets motiv får os heller ikke til at associere til Benettons forskellige produkter. Billedet er i stedet et æstetisk flot fotografi med et ubehageligt motiv fra virkelighedens verden. Det udgør en slags modbillede til den traditionelle re-

klames behagelige motiver og skildring af ønskværdige situationer og begivenheder knyttet til produktet.

Man kan kalde denne reklame, og alle Benetton-reklamerne fra 1992-kampagnen, for hybride reklamer, dvs. reklamer der skabes ved at man krydser to medier (man skaber en hybrid). Den hybride reklame fungerer som opmærksomhedsfanger i den enorme mængde billeder og reklamer, vi hver dag udsættes for. Når vi, som beskuere, ikke længere har de gammelkendte kategorier at orientere os efter, bliver vi forvirrede og sættes i følelsesmæssigt skred. Vores opmærksomhed er dermed fastholdt for en tid og denne tid forlænges, mens vi forsøger at afkode de gådefulde reklamer.

Benetton-reklamerne er hybride reklamer, der benytter sig af kunstens æstetiske virkemidler og pressefotoets chokeffekt. Billedet er blikfang, og selve produktet er fraværende. Reklamernes komposition er lån fra kunstens verden; billedet er selve oplevelsen, og i det ene hjørne har vi budskabets afsender: Det grønne og hvide logo fra Benetton. Budskabet ligger i mediet, dvs. vi aflæser, at der er tale om en reklame, når vi finder afsenderen i form af logoet.

Vi tvinges til selv at finde en forståelse i billedet. Benettonreklamernes virkning ligger i, at vi ikke får meningen serveret, som vi ellers plejer at få i de traditionelle reklamer. Der er nemlig ingen klar eller bare svagt antydet sammenhæng mellem reklamebilledernes anderledes motiver og firmaet Benetton. Reklamebillederne fra 1992-kampagnen byder alle som et på fortolkningsmæssige problemer. For hvad har tøjsalg eller tøj at gøre med Benettons anderledes og ofte ubehagelige reklamebilleder? Hvad skal billederne betyde for os, beskuerne? Lad os atter vende blikket mod Benettonbilledet af AIDS-patienten og med udgangspunkt i dette billede forsøge at besvare spørgsmålene.

MENINGEN BAG AIDS-PATIENTEN

Benetton giver intet fingerpeg om, hvilken betydning folkene bag reklamen ønsker, at vi, som beskuere, skal tillægge billedet af AIDS-patienten. Billedet kan betyde alt og intet. Hvis vi skal finde en forbindelse mellem Benetton og reklamebilledet, må det være, at Benetton ønsker at markere en bestemt holdning.

Billedet bærer som sagt på en meget tydelig intervisuel reference til Jesus Kristus. Den døende AIDS-patient sammenlignes med Jesus Kristus, hans lidelse med Jesu lidelse. Jesus Kristus led på grund af menneskenes synder. Visse religiøse kredse tolker AIDS som Guds straf over de homoseksuelle, over narkomanerne, og de heteroseksuelle, der "synder" med forskellige partnere. Benetton tilslutter sig *ikke* denne holdning. På reklamebilledet sammenlignes AIDS-patienten med Jesus. På billedet er det ikke Jesus, men AIDS-patienten, der bærer menneskenes synder på sine udmarvede skuldre. Billedet giver med sin tydelige Jesus-allusion og de associationer, den medfører, mulighed for at tolke billedet som et udsagn om, at AIDS er vor tids arvesynd. På reklamebilledet fremstår AIDS-patienten ikke som synder, men som offer. AIDS-patienten bærer sygdommens lidelser, som også Jesus bar på korset inden korsfæstelsen.

Men spørgsmålet er, hvilken holdning Benetton egentlig markerer, når firmaet i reklamebilledet via en Jesus-allusion postulerer at AIDS er vor tids arvesynd? Svaret er, at dét er et godt spørgsmål! Det samme gælder for de resterende 13 billeder i Benettons forårs- og efterårskampagner i 1992.

HOLDNINGEN BAG DET HELE?

Mange har søgt at finde svaret på, hvilken holdning Benetton ønsker at markere gennem firmaets kontroversielle forårs- og efterårs-reklamekampagner i 1992. Reklamekampagnerne er

blevet diskuteret og analyseret og tillagt vidt forskellige holdninger. F.eks. opfatter nogle Benettons 1992-billeder som en afsmag for moderniteten og en længsel efter at vende tilbage til den gode gamle verden, før verden gik af lave. Andre opfatter Benettons 1992-reklamebilleder som et udtryk for det politisk korrekte synspunkt, og atter andre opfatter Benetton som et slags antiautoritært save-the-world firma, der viser alt det frem, vi allesammen helst vil glemme og fortrænge.

Meningerne er delte, og holdninger er der nok af. Men hvis vi udelukkende søger efter meningen med billederne i billederne, skal vi lede længe. De åbne billeder siger nemlig både alt og ingenting, alt afhængig af hvad der ses efter og hvem der ser. Det sete afhænger som bekendt af øjet, der ser. Benetton-reklamebillederne kan derfor både tolkes som et politisk korrekt udsagn, en afsmag for moderniteten og et udsagn om hvor galt det står til med vores verden, med ønsket om at forandre tingene.

Vi fandt frem til, at reklamebilledet med AIDS-patienten indeholdt et udsagn om AIDS. Men hvorvidt dette udsagn skal sættes ind i en større sammenhæng og tolkes enten som afsmag for modernitet eller et politisk korrekt synspunkt, det kan vi ikke læse ud af billedet. Men én ting er sikkert; Benetton har formået at skabe verdensomspændende interesse for og opmærksomhed om Benetton og firmaets kontroversielle reklamebilleder. Aldrig før har pressebilleder været diskuteret i et sådant omfang. Vi er så vant til at se billeder af sygdom, død, lemlæstelse og fattigdom, at vi lukker øjnene for motiverne fra avisernes forsider og TV-avisens oversigt. Men pludselig bringes disse rædselsbilleder i en ny sammenhæng, der får os til at huske billederne og diskutere motiverne. Folkene bag Benetton forsvarer selv brugen af pressebillederne med, at de mangedobler billedernes effekt og får folk til at forholde sig til deres omverden.

De ubehagelige motiver signeret med Benettons logo har brændt sig fast på vores nethinder, og vi husker på firma-navnet og produkt-navnet: Benetton. Herefter er det op til os selv at finde forbindelsen mellem Benetton og reklamebilledets ubehagelige motiv. Vi skal med vores egen medskabende praksis selv fylde billedets tomme huller ud, bringe fascination og forargelse ind i billedet og med vores egne holdninger og egen moral selv se og selv dømme.

LINE DIETZ BJERREGÅRD f. 1968. Cand.mag. i dansk og retorik. Har skrevet speciale i Benettons reklamekampagne 1992 og Folkekirkens nødhjælpskampagne 1994.

SÅ DU MON SPROGET?

Om dagligdagens billedsprog

ANNA VIBEKE LINDØ

Metaforen defineres traditionelt som en sproglig sammen- eller overføring og opfattes gerne som et verbalt billede, der hører hjemme i poetisk regi. Når vi i litteratur- og sprogundervisningen søger efter sproglige "billeder" i en tekst, er det da også gerne den poetiske metafor, vi ser efter. Den springer jo netop i øjnene ved sin uventede sammenføring af områder, der umiddelbart ikke synes at rumme fælles træk. Ofte oplever vi derfor, at en vellykket metafor kan fortælle os noget nyt om verden, pege på hidtil upåagtede sammenhænge og dermed udvide og berige vores erfaringshorisont. Og måske opdager vi langt senere, at den faktisk har bundfældet sig i hukommelsen, hvor den nu optræder som organisator af vores verdensbillede – eller måske endda ligefrem truer med at sprænge det personlige verdensrum. I andre tilfælde kan metaforen have en næsten pædagogisk funktion. I min generation stiftede ethvert barn f.eks. tidligt bekendtskab med Mogens Lorenzens børnesang *Nord og syd og øst og vest,* der netop præsenterer sig i *De små synger* som "børnelærdom". Her synger vi jo bl.a. om byggen, at den kendes fra rugen på *en lang og flot paryk* – en besjæling, der huskes, og som kan tages frem igen og igen.

Når en metafor således er nyskabende og ukonventionel, fungerer den ganske rigtigt som sprogligt billede: Man kan jo *se* tableauet for sig – sproget bliver synligt og skaber nye billeder på øjets bagside.

Den sproglige visualitet er imidlertid ikke altid forbeholdt det poetiske regi. Den udnyttes også i en række kommercielle

sammenhænge i et forsøg på at tage konkurrencen op med billedkommunikationens hurtige og mangetydige "skud" – et eksempel er formiddagsbladenes kamp om den mest iøjnefaldende kioskbasker.

Men et kritisk blik på billedsproget i massekulturens tekster vil hurtigt afsløre, at det i modsætning til de grænsesprængende poetiske metaforer kendes på en konserverende, myteskabende og -bevarende sprogbrug. Her nærmer metaforen sig snarere det klicheprægede, slidte billedsprog, der netop ikke umiddelbart falder i øjnene. Tænk på reklamens stereotype løfter om lykke gennem forbrug: *Solskin for sjælen* lover således en Frisko isreklame. Eller det kan være ugebladenes madsider, der frister med "syndige desserter". Her indbydes læseren nok til et øjebliks hengivelse til de ellers forbudte passioner, men disse fremstilles jo netop gennem den aktuelle metafor som tabuiserede – sproget går så at sige bag om ryggen på læseren, der fastholdes i et raffineret dobbeltgreb. Metaforens funktion er nu ikke længere af æstetisk art – den er snarere blevet massekulturens skjulte middel til cementering af en samfundsmæssig moralkodeks.

Et sådant synspunkt fordrer et bredere syn på metaforens funktion end antikkens. Den klassiske retorik var nemlig af den opfattelse, at metaforen oprindelig var opstået som en erstatning, der hvor det "egentlige" sprog ikke slog til. Men også, at den senere vandt udbredelse på grund af sin skønhed og evne til at behage. Hermed lagdes grunden til den traditionelle opfattelse af metaforen som et stilistisk virkemiddel – et sprogligt smykke, og derfor blev den heller ikke interessant i en generel sprog- og erkendelsesteori før langt senere.

Da filosoffen I.A. Richards i 1936 anklagede det hidtidige metaforsyn for at være for snævert og i stedet fremsatte den påstand, at det er selve den menneskelige tænkning, der er meta-

forisk, blev han ikke hørt. Som så ofte før og siden skete det, at en nytænkning blev negligeret, fordi tiden ikke var moden til at indoptage den. Først flere årtier senere lykkedes det den såkaldt kognitive semantik at sætte metaforen i et nyt perspektiv, der gav den en central position i kulturanalysen og -kritikken.

Det var lingvisten G. Lakoff, der i samarbejde med filosoffen Mark Johnson i *Metaphors we live by* (1980) fremsatte teorien om, at vore kropslige og sociale erfaringer er organiseret i en række billedskemaer, som vi igen og igen tager i anvendelse, når vi møder nye situationer. Disse bevidsthedsmønstre sætter os så at sige i stand til at overføre viden fra et område til et andet, hvorved metaforen opstår og bliver fundamental for tanken og sproget. Det er altså selve metaforen, der gør det muligt for os at erhverve og organisere ny viden og indsigt overhovedet.

Det kan diskuteres, hvorvidt Lakoff & Johnsons tanker er helt så banebrydende, som de er blevet gjort til. Og man må forholde sig skeptisk til de generaliseringer, de foretager – herved kommer de nemlig til at postulere, at vi lever i et fælles og entydigt sprogsamfund, ligesom de ikke tager højde for, at sprog ikke kan og må betragtes løsrevet fra tid og sted. Men deres fortjeneste er, at de på ny advokerer for et sprogsyn, der gennem århundreder har været fortrængt af den såkaldt logisk semantiske tradition. Den hviler på en objektivistisk forestilling om sprogets egen indre logik og neutralitet, hvorfor sprog skulle kunne betragtes uafhængigt af mennesket og den situation, det bruges i. At den klassiske retorik f.eks. kunne opfatte metaforen som en form for udsmykning af det "rene" sprog, skyldtes netop dens tro på sprogets autonomi.

Den kognitive semantik tager derimod udgangspunkt i det enkelte menneske og lægger sig dermed i forlængelse af den filosofiske tradition, der hævder, at al erkendelse hidrører fra men-

neskelig sansning og refleksion og ikke fra a priori givne principper. Sproget vil derfor altid være uløseligt knyttet til den menneskelige erfaringshorisont – den individuelle såvel som den sociale – hvor det fungerer som forråd af tydningsmønstre for nye indsigter.

At mennesket således sættes i centrum må dog ikke føre til en fejlagtig opfattelse af, at Lakoff & Johnson hylder et idealiseret syn på individets frihed – som det allerede er fremgået, nægter de blot at reducere kroppen til ren social erfaring. Snarere påviser den moderne metaforteori den uomgængelige dialektik, der altid vil være til stede mellem det individuelle og kollektive.

Hvis vi tilslutter os disse antagelser, følger at vi ikke længere kan distancere os fra sproget med henvisning til, at det blot består af "talemåder", eller at noget "bare er en strid om ord" – vi må acceptere, at vi faktisk både *tænker* og *handler* i overensstemmelse med sprogbrugen.

Videre betyder udvidelsen af metaforens felt, at den pludselig *unddrager* sig opmærksomhed, hvor den før qua sin visualitet tiltrak sig den. Langt de fleste af dagligdagens metaforer er nemlig med tiden blevet slidt og optræder som faste og upåagtede vendinger i sproget – vi oplever dem ganske enkelt ikke som metaforiske ytringer længere. Derfor opfattes de ofte fejlagtigt som døde og kaldes også sådan. For den kognitive semantik er det netop en pointe, at også de usynlige, konventionelle metaforer former og formes af bevidstheden.

Lakoff og Johnson forfalder iøvrigt her til at foretage en uheldig generalisering, idet de tilsyneladende forudsætter, at alle sprogsamfundets medlemmer er enige om, hvor grænsen mellem de synlige og ikke-synlige metaforer går. De udelukker herved eksempelvis børnenes sprog og indskriver sig dermed i den traditionelle lingvistiske tradition, der altid har set det som et

mål i sig selv at finde en sproglig fællesnævner, hvorefter bl.a. børnesproget anses for at være afvigende i forhold til normen.

Lytter vi til barnets sprog, opdager vi, at også de såkaldt konventionelle metaforer bliver gjort til genstand for ny undren og opmærksomhed. Hvordan ser et *skattevæsen* mon ud, og hvordan kan nogen få den ide at *gå fra snøvsen?* Det er Benny Andersen, der i sine børnebøger om *Snøvsen* leger med disse metaforer og derigennem gør opmærksom på, at barnet stadig tænker konkret og dermed har sin sproglige følsomhed i behold. Ved at lytte til barnets sprog kan vi således lære ikke så lidt om modersmålet.

For at illustrere, hvorledes metaforen opstår, organiserer og bliver en selvfølgelig del af hverdagssproget, foretager Lakoff og Johnson en systematisering. Og selv om udgangspunktet er det engelske sprog, er det i store træk muligt at finde analoge eksempler i dansk, idet den engelske og danske kultur har ihvertfald et fundamentalt fælles træk – kapitalismen.

En række metaforer udspringer af kroppens basale strukturering af rummet. Med afsæt i helt enkle erfaringer omkring fysiske forhold som op / ned og for / bag organiseres nu hele begrebsområder: Man kan således være *højt oppe* og *langt nede* – ens humør kan *stige* eller *synke* osv. At op er positivt ladet og ned negativt forstås ud fra elementære menneskelige kropslige erfaringer: Vi ranker automatisk ryggen, når tingene lykkes, mens vi lægger os ned, når vi er syge eller trætte!

Med udgangspunkt i disse fundamentale og fællesmenneskelige kropslige erfaringer bliver det nu enkelt, *umærkeligt* at elaborere disse til kulturelt determinerede metaforer af orienteringstypen: At penge, magt og kontrol er positivt ladede værdier i de vestlige samfund, kommer til udtryk i konventionelle metaforer som *det økonomiske opsving, han stod på magtens tinde,* og *hun har kontrol over (eller fod på) tingene,* mens man kan få en

karrieremæssig nedtur, befinde sig *på samfundets bund* og dermed tilhøre en *lavstatusgruppe.*

Abstrakte fænomener som følelser og visse tilstande kan være vanskelige at forstå. Derfor søger vi meget ofte at begribe dem ved at forestille os dem som en substans eller beholder. Herved afgrænses de og gøres håndgribelige – og dermed lettere at overskue. Vores krop er et nærliggende eksempel på en slags beholder (container), vi alle har basale – og en række fælles – erfaringer med. Vi oplever derfor f.eks. vores "jeg" som en substans, der har til huse i kroppen. Jeg kan *gå ud af mit gode skind* (eller man kan forsøge *at holde sig i skindet*), ligesom jeg kan *være ude af mig selv.* Jeg kan også være *fuld* af energi eller have et *tomt* liv. En stor gruppe metaforer – de såkaldte entitets- og substansmetaforer – organiserer på denne måde flydende og abstrakte fænomener ved at opfatte dem som beholdere eller ting.

Udtrykket *jeg fik en ide* er et sådant eksempel, ligesom et land f.eks. kan være *på vej mod fred,* hvorved det indiceres, at freden er en genstand, man kan bevæge sig hen imod.

I denne metaforkategori vil der nu igen kunne findes en lang række eksempler på, at kulturen stjæler og (mis)-bruger disse gennem raffinerede operationer.

Substansmetaforen tages således ofte i anvendelse, når videnskabelige begreber populariseres. Her vil man på dansk kunne finde en mængde eksempler på, at *mennesket er en maskine* – og *maskinen er et menneske* – metaforen har ligget lige for. Inden for lægevidenskaben kan man således *omstarte* en patient, der altså betragtes som en maskine, ligesom maskiner udstyres med menneskelige egenskaber. F.eks. har computeren en *hukommelse,* hvorved den besjæles. At vi også i dagligsproget finder vendinger som at vi er *ved at bryde sammen, gå i stå* eller har behov for at *lade op,* viser den sproglige forråelse.

Men også faginternt benytter vi metaforer, der signalerer en fælles bagvedliggende ideologi. Et eksempel er lægevidenskabens gennemførte krigsmetaforik, som bl.a. den amerikanske kulturkritiker Susan Sontag har hudflettet i sine samfundskritiske skrifter. Her har hun ganske overbevisende påpeget, hvor skånselsløst samfundet stigmatiserer alvorlige sygdomme gennem et fordømmende og myteskabende metaforbrug. Krigsmetaforen reducerer nemlig brutalt patienten og dennes krop til en slagmark, hvor gode og onde kræfter kæmper om overtaget. En sygdom kan således *invadere* kroppen, hvorefter lægens opgave bliver at anlægge *behandlingsstrategier, bekæmpe* og *dræbe* de fremmede elementer. Det er en af Sontags pointer, at sygdommen – og i sidste instans derfor også patienten – gennem denne metaforik forvandles til et samfundsanliggende på linje med krigshandlinger, hvorved der både finder en autoritetsfordrejning og en ansvarsforflygtigelse sted. Med Lakoff og Johnsons metaforteori i baghovedet må det tilføjes, at da der jo er tale om et dialektisk forhold, er tilstedeværelsen af en sådan opfattelse en nødvendig forudsætning for metaforens opståen overhovedet.

Et fagsprog kan altså via sin foretrukne metaforik meddele noget vitalt om et områdes selvforståelse. I de nævnte eksempler dominerer tingsliggørelsen og magtaspektet, mens det frisættende potentiale helt er negligeret. Vi må derfor se i øjnene, at teknologi og lægevidenskab i vores bevidsthed optræder som menneskets beherskere og modstandere – hvorved de tillægges unødig autoritet og repressive egenskaber.

På samme måde ser vi overalt i dagligsproget, hvordan de kulturelt determinerede metaforer taler deres tavse sprog om den vestlige kulturs selv- og omverdens opfattelse: Vi bemærker næppe udtryk som *jeg angreb hans argumenter* og *afvæbnede ham, så han gav op,* skønt de er åbenlyst inhumane og resultater

af den meget anvendte *argumentation er krig* – metafor. Og igen må det pointeres, at vi ikke bare taler sådan, men faktisk *er* i krig med hinanden, når vi fører en diskussion. Lakoff & Johnson opfordrer iøvrigt til, at man prøver at forestille sig argumentation som en dans, hvilket den sagtens kan tænkes at være i samfundstyper uden for den vestlige kulturkreds.

At argumentation i vores samfund er identisk med krigsførelse er udtryk for et valg, ligesom der sker en selektion, når denne metafor alene fremhæver visse sider af krigen. Hermed peges på endnu et ofte overset træk ved metaforen, nemlig dens filtrerende funktion. Idet den belyser visse aspekter af et fænomen, skjuler den nemlig andre. Dens organisering af verden er altså altid kun partiel, hvorfor dens virkelighedsbillede er både ensidigt og kontrolleret.

At dagligsproget er gennemsyret af metaforer skulle nu være påvist. Det er også vist, at disse unddrager sig vores opmærksomhed, men lever som tilsyneladende naturlige elementer i sproget. Og som altid når noget præsenterer sig som naturligt og uomgængeligt, er der grund til at være kritisk og opmærksom. Ofte dækker det umiddelbart indlysende nemlig over den kendsgerning, at vi er underlagt en ydre eller indre tvang – i dette tilfælde begge dele.

Meget tyder på, at tiden var moden, da Lakoff & Johnson fremlagde deres teori for femten år siden. Det ser nemlig ud til, at brugen af destruktive metaforer er voksende i vores samfund, hvilket uden tvivl er resultatet af den tiltagende værdiopløsning og deraf følgende orienteringsløshed. Og selv om den kognitive semantik alene næppe kan redde verden, kan den i det mindste fungere som nøgle til en kulturkritik, der tager udgangspunkt i en vigtig magtfaktor – vores sprog. Og derfor kan den lære os noget vitalt om os selv og de begrænsninger og kontroller, vi er

underlagt og underlægger andre. Det betyder også, at der samtidig peges på de vækstmuligheder, vi som mennesker har, hvis vi vel at mærke kritisk og følsomt begynder at observere og diskutere dagligdagens skjulte metaforer.

LITTERATUR:

Lakoff, G. og Johnson, M. *Metaphors we live by* (1980)
Sontag, Susan. *AIDS and Its Metaphors* (1988)

ANNA VIBEKE LINDØ f. 1949. Cand.phil. i Nordisk sprog og litteratur. Amanuensis ved Institut for Sprog og Kommunikation, Center for Nordiske Studier, Odense Universitet.

BILLEDDIGTE – FOR EKSEMPEL MINE EGNE

VAGN STEEN

Visuel lyrik har en lang og kendt historie. I Europa begynder man gerne med Simias 3. århundrede f.v.t. Og langt op i tiden er der mest tale om figurdigte, der somme tider virker som udfyldninger af en forudbestemt figur – men slet ikke altid kun det: der er spændende hemmeligheder.

De ikke-figurative visuelle digte begynder for alvor med Mallarmée. Og digte hvor sprogbevægelsen skaber formen er nyere.

Mit ældste barnebarn i Sisimiut hedder Pilutaq men kaldes Pilu. Og han kom en dag med notesblok og ville interviewe mig som digter. Bagefter skrev jeg brev til ham med mere tætte formuleringer af det jeg havde sagt. Og jeg fortsatte. I dag er der over 40 breve. Mange af dem kommer ind på de synlige sider af lyrikken. Et rigtigt visuelt digt fungerer ikke ved højtlæsning alene: man skal se LO-logo, bogstavet q, spejlbilledet, bogstavstørrelser, bogstavsnit, marginernes mønstre, man skal bruge sine øjne.

Her er et skønsomt udvalg af afsnit i brevene til Pilu – forhåbentlig tilpasset Modersmål-selskabets behov.

LILLE GRAMMATIK OG BLINDT PRINCIP

BREV NR 6

Kære Pilu,
Her er et digt jeg selv synes åbner for temmelig meget. Det står side 62 i 2. udgave af "DIGTE?". Først skrev jeg:

```
e l s k e
    j
  k æ r l i g h e d
    l i d e r l i g
    d t     å
    e u     d
    n a r c i s s u s
      l æ n g e s   e
        d     l
        s e l v i s k
  m ø d e
        l e v e n d e
              y
```

Du kan hurtigt se den "grammatik" jeg bruger i det lille digt. Den bruges meget tidligt af børn i poesibøger:

```
    t           l
s   ø   d     v e l
    s           v
```

Ord forenes over et fælles bogstav. Det er som i krydsord – så "grammatikken" er meget udbredt, undtagen i digte.

De ord der bruges har så en eller anden forbindelse med "kærlighed" som var det første ord jeg skrev. Det er det "leksikon" jeg har lov til at bruge. Så indsatte jeg ordet "sjælden" lodret, og "elske" vandret. Det blev næsten for kønt, så ordet "liderlig" kan kradse lidt op i det.

Og nu kunne der komme to lodrette ord: "ritual" og "grådig".

Så begynder konstruktionen.

Hvad gør man mellem na og i?

Jeg tæller bogstaver og kan indpasse "Narcissus", manden der ikke kan forelske sig, før han ser sig selv i spejlbilledet i en bæk.

Og mellem l og g?

"Længes" passer fint ind. Men så har jeg er ræ og et se, foruden noget jeg ikke kan bruge: cn og ss.

Det blir til "rædsel". Du kan så spørge om det også har noget med kærlighed at gøre. Det har det altså her i digtet. Og det føder "selvisk" og "selv" – kærlighed er vejen til at blive sig selv, til selvrealisering. Men alligevel skal det ikke ende der. Det blir på ord som "levende" og "ny".

Hvis ikke kærlighed er noget der åbner for nyt, så kan det for resten være lige meget.

Men nu går digtet videre. For jeg sætter et "blindt princip" ind. Jeg staver de bogstaver der bruges begge veje med stort. Det er en udvidelse af min lille grammatik. Nu har du to regler:

1. Ord knyttes sammen over et fælles bogstav.
2. Et bogstav der er fælles for to ord skrives med stort.

Så får jeg – helt automatisk og uden at jeg censurerer det undervejs:

```
e l S k e
    j
  k Æ R l i G h e d
    L I d e R l i g
    d t   å
    e u   d
    N A R c I S s u S
      L Æ n G E s  e
        d    l
        S e l V i s k
  m ø d E
        L e v e N d e
              y
```

Nu står der ikke bare kærlighed – men også ÆRliGhed – og Ghed, hvis man synes det.

Der står GR... Og måske "GRåd" og "GR**IG"

Og der står måske også LI**R. Måske kender du det fra det man kalder frække ord?

Den selvforelskede græker blir til en NAR, kold som IS. Det overraskede mig, men det passer nok.

Og man kan læse LÆ og måske også LÆ—GE.

Men først og fremmest får den første linie et nyt træk.

Der står "elSke". Hvis man ser det.

Tænk at netop det ord ikke bliver en form med to pukler men en smuk rund kurve. Og i de bøger vi læste i min ungdom fortalte man om vellykkede samlejer med nogle kurver der faldt sammen – i en bog der hedder "Det fuldkomne Ægteskab".

Det er på grund af "ordet" elSke jeg har valgt denne krydsord – og ikke en af de andre jeg fik konstrueret i min arbejdsiver i 1962.

Men hvor har jeg læsere der bruger øjnene og ser "elSke"?

Hvem ser ordet som form, hvem ser skriftbilledet?

Ja, hvem opdager det "blinde princip"?

Det gør alle, siger du. Men så sikker kan man ikke være. For eks. brugte to lærere det som øvelse i en bog de udgav og lod eleverne arbejde med det uden at opdage det blinde princip.

Og jeg kan godt forestille mig læsere, selv professorer, der heller ikke bruger øjnene og evnen til hurtig analyse.

Nu spør jeg dig om jeg skulle ha' holdt regel nr 2 hemmelig for dig. Ville du hellere læse digtet uden at kende det blinde princip?

Så ville du bare læse de store bogstaver som pjattede.

Så kan jeg betro dig at der er blinde principper flere andre steder i mine første bøger. Det vender jeg tilbage til – eller også holder jeg det hemmeligt, selv for dig! (Siden jeg skrev digtet i

1962 er reklamefolk og grafikere begyndt at lege frit mellem små og store bogstaver, du kan se en hel masse på fjernsynet. Men det gjorde man ikke i min ungdom).

BOGSTAV OG LOGO

BREV NR 14

Kære Pilu,
I "riv selv" side 57 står der:

bezynderligt mærqueligt
språget er zært zymbolsq

Hvad er der sket?

Det er meget lidt der er ændret: s er blevet til z, k til qu eller bare q, og o til å i "sproget".

Alt kan følge udtalen i de normale stavemåder.

Men man kan også markere det anderledes udseende ved at læspe let på z – eller udtale det som stemt s. Ja, man læser det nok højt med en særlig spænding ved z'erne. Ellers gi'r en oplæsning ikke nok, kan nogen synes.

Men digtet skal ses.

Det minimale indgreb er typografisk.

Men blir bezynderligt mere besynderligt, mærqueligt mere mærværdigt, zært mere sært og zymbolsq mere symbolsk?

Det gør de uden tvivl.

Og gør "språget" det hele til mere sprog?

Ja, egentlig. I hvert fald gnider vi øjnene lidt.

Hvad med digtet? Skal udsagnet udvides, så det fortæller at hele livet er symbolsk – eller zymbolsq, hvis vi har øjne for det og blot ændrer synsvinklen en lille smule?

Kan ændring af en detalje genfortrylle sproget og livet?

Og videre: blir det symbol-frit igen hvis vi bare staver sådan som vi plejer?

Det er sådan at jeg staver korrekt – når der ikke er stærke grunde til at stave anderledes. Det er der for resten tit.

Naturligvis kan jeg ændre "min lille ven" til "myn lylle vøn" – så det blir mere kært.

I "Teknisk er det muligt" side 33 står der:

jeg LOver
at holde LOvene og
være LOyal mod alle
LOvlige strejker

Mit indgreb er at skrive alle lo'er sådan som Landsorganisationen LO selv gør det.

Læst højt lyder det som en selvfølge.

Der er ikke noget mystisk her. Men når LO skrives med logo, så sker der noget.

At LOvene kommer til at gælde de særlige LO-LOve, det er ikke så mærkeligt eller farligt.

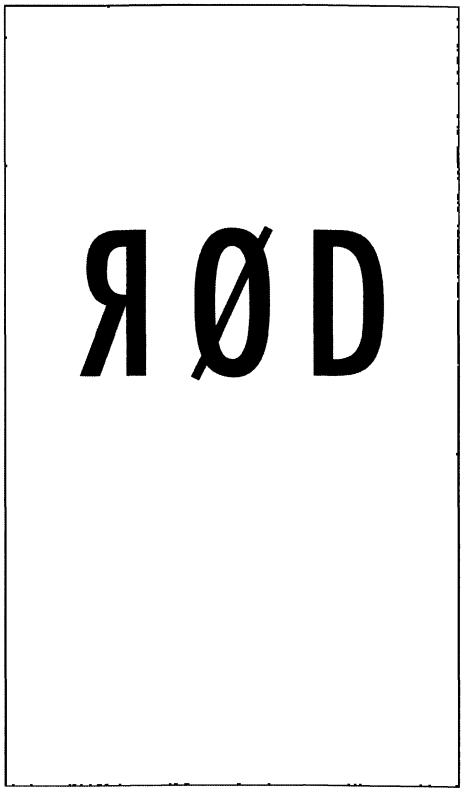
Men at ordet lovlig skrives LOvlig, det blir noget særligt. Er det LO der skal bestemme i samfundet?

Ordet LOyal kommer egentlig yderst ude til at betyde en spytslikker for fagbevægelsen.

Digtet "Riv selv" side 54 har ikke nogen titel. Men jeg har et kælenavn til digtet, nemlig "rød dør".

Der er det at jeg boede ved en rød dør i Göteborg. Og jeg arbejdede med bogstaver.

En dag spejlvendte jeg R i Я Ø D. Og så sagde det bingo.



Jeg synes godt jeg kan kalde det ene ord, skrevet med spejlvendt R og skrevet på en rigtig dør, for et digt.

Det spejlvendte R kalder på læsning bagfra. Så står der DØR på døren.

Og ordet RØD kalder på det forhold at bundfarven faktisk er rød. Ordet RØD blir forankret i noget konkret.

Ligesom ordet *svin* sidder i sit eget svineri når det skrives på en støvet bil, eller *tyrkefejl* har sin egen trykfejl. Sprog og virkelighed bindes sammen.

Og der skabes en logo.

Der skabes en dybt tilfredsstillende form for øjet: Я Ø D.

Ja, Pilu, det er ikke mere mærkeligt end at piger der er døbt Susanne kan finde på at kalde sig Suzanne, og en der hedder Larsen kan få den ide at ændre det til Larzen.

Og det er uden tvivl både mærqueligt og zært og zymbolsq – og et bevidst forhold til språg: de ved va' de gør.

Men du finder ikke på at kalde dig Philu? Eller Filur?

Jeg havde planlagt en samling plakatdigte med titelen "Minimale tekstbevægelser". Der hørte disse digte hjemme.

Men så fik jeg ikke råd til at trykke det hele med mappe (det er særligt den der er dyr).

Og så begyndte malerne at tale om minimalisme – eller jeg begyndte at læse om det. Og så var det for sent at bruge min egen ide. Men på en måde lå arbejdet med de minimale træk i luften i 1962.

UDTØMME ET SYSTEM OG SÆTTE DET FRIT

BREV NR 4

Kære Pilu,
egentlig er alt hvad jeg gør eventyr med sproget.
Et eventyr starter med Der var engang...
Mine starter med: Der er...

Der er et bogstav der hedder B (det store)
Der er en forstavelse der hedder be-
Der er forstavelser der hedder under- og over-
Der er et ord der hedder uden
Der er et spejl man kan skrive på

Der er overstregninger
Der er et bogstav der hedder q

Jeg har noget om det hele. I "DIGTE?" side 16-17 står der JEG VÆLGER MIG q. Og det kommenterer jeg undervejs.

hvor er mine q'er
spurgte sproget

quæd om quinders qualer
svarede jeg

Og du kan se hvordan jeg tømmer sproget: quæd om quinders qualer. Så er der ikke flere q'er. I hvert fald ikke flere der bruges som virkemiddel i moderne sprog: man kan sige "en kvinde med q" – det betyder en meget gammeldags kvinde, fra den gang man stavede det quinde.

Så er der et lille mellemspil som du godt kan læse som en sensualisering eller erotisering af sproget:

er jeg quindelig og kvindelig
katteagtig lumsk og dejlig
spurgte sproget
er jeg farlig

du er hund ved min fod
ravn på min skulder
og kat jeg leger med
svarede jeg
men du har ikke mange q'er

senere fortsatte jeg
du har svulmende pauser
langlemmede sætninger
blødt rundede betoninger
sikkert gribende ord
og modne nuanceringer

Og det er jo alt sammen meget godt. Du kan se hvordan "langlemmede sætninger" forbinder grammatikkens "sætninger" med et kvindebillede. Men der mangler noget. Sproget / kvinden vil ha q'er. Og så kommer de:

og jeg hviskede listigt
nu finder vi dine q'er
qys sqamlæber qlitoris
hastigt og lidt mod reglerne
qnæppe er næppe korrekt
og orqasmen
kommer med sin velskabte stavefejl

Ja, så kommer ordene – som overraskede mig selv. Jeg kunne sætte q ind overalt for k. Og egentlig også for g som bogstavet ligner af udseende. Det gør jeg ganske vist kun en enkelt gang, men det ville digtet ikke undvære. Læg mærk til at jeg siger digtet, som om det er det der bestemmer.

I hvert fald bestemte det slutningen:

du er fuld af q'er elsqede
qærlige quærkelige
jeg gir dig kælenavne
alle på q

sprog du er min bedste qusse

Det måtte jo ende der. En kontant – og egentlig også nænsom – kærlighedserklæring til det q-fattige danske sprog. Det har alligevel q når det vil. Det elsker sine q'er.

Jeg ønskede at få digtet trykt med en særlig skrift der er tegnet af svenskeren Akke Kumlien. Der er q'erne runde (uden "serif", uden hjørne). Men det lod sig ikke gøre rent praktisk. Trykkeriet havde ikke skriften – og kunne ikke købe den for min skyld.

– Men vi kan file seriffen af, sagde faktoren. Og sådan blev det – i 1. udgaven. (Det kan du ikke se i dit eksemplar, for det er 2. udgaven – den skulle være billigbog, så skulle der ikke files).

Kære Pilu, det digt kan du godt læse en gang til. Jeg synes det er et af mine allerbedste. Det er sjældent. Og det er sådan at en digter somme tider kan ha' en bestemt fornemmelse: hvis ikke han havde lavet det digt, så var det sørme ikke lavet. Det er sådan set noget af min eksistensberettigelse som dansk lyriker, og det uanset hvor mange læsere jeg får. Det her digt, og et par andre ting, tegner mig som digter.

For resten har jeg hørt at forlaget havde betænkeligheder i 1964, og at dette digt faktisk blev forelagt bestyrelsen. Så det er en ære der ikke tilkommer mange digte. Det var til eksamen øverst oppe i systemet.

Jeg har været på eventyr i ordsprog, i orddele, i typografiske tegn, i lyde, i særlige grammatikker – og i bogstavet q.

Men i grønlandsk er q jo et ganske almindeligt bogstav. Hvad så?

Er grønlændere mere sensuelle end danskere?

Mange gode hilsener – fra miq

SKRIVE PÅ ET SPEJL

BREV NR 32

Kære Pilu,

Også det materiale man skriver på er et udtryk. Både det der står og det der ikke står.

Jeg har bestemt at jeg ikke vil besvære dig med litterære navne – det bli'r brevene ikke bedre af.

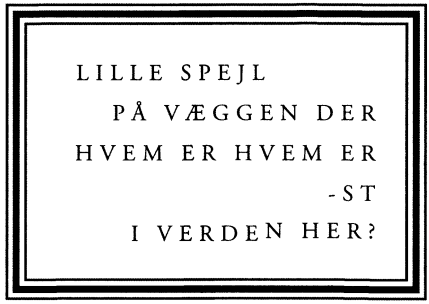
Men der er noget jeg ikke kan få ud af hovedet. Af en fransk forfatter:

"Digte har altid brede hvide marginer, bede tavse marginer, hvor det brændende minde fortæres for at skabe en begejstring uden fortid. Deres vigtigste egenskab er ikke at fremstille, men at inspirere."

Det hvide papir omkring digtene. Brug øjnene og se strukturen i det, brug det som hvilepunkt for de impulser et digt gi'r. Læs det ikke først og fremmest som noget digteren har villet sige, men som noget der skal inspirere dig: ikke som udtryk fra forfatteren men som muligheder for dig, som jeg har skrevet før.

Hvad med andre materialer?

Du har gået og set på mit store spejl. Der står med påklæbede bogstaver:



Hvad er det for noget?

Det er et digt der ikke ser ud af meget på papir, sådan som det står i bogen.

Jeg ønskede at skrive på et spejl. Og hvad gør man så?

Studerer spejle for at få en impuls.

Eller går til traditionen.

Og jeg er glad for at der et digt alle kender i et eventyr der fortælles i mange lande: Askepot.

Det er den onde dronnings spejl.

Men jeg er ikke kun er interesseret i hvem der er den skønneste, jeg har mange andre spørgsmål. Så jeg kan lade pladsen for ordet "skøn" stå åben – og bare lade superlativendelsen -st være tilbage.

Værsgo', her er et digt!

Man kan lade sig vejlede af det billede der kommer: man ser faktisk sig selv i spejlet. Og man kan bruge den sproglige bevægelsesfrihed man har: der kan stå -st efter næsten alt.

Har du fået et nyt slips, så kan du sige:

– Hvem er slips'est i verden her?

Eller du kan vende munden med vigene opad:

– Hvem er gladest i verden her?

Eller med vigene nedad:

– Hvem er tristest i verden her?

Ja, du kan lade ordene løbe i strofe efter strofe:

– Hvem er veltrænet'est i verden her?

– Hvem er forventningsfuldest i verden her?

– Hvem er mest socialdemokratisk i verden her? (For man kan bruge omskrivningen mer mest).

– Hvem er den bedste læser i verden her?

– Hvem er Pilu'sk i verden her?

Det spændende er en hel del forhold som jeg er så glad for at jeg remser dem op.

1. På den plads i digtet hvor man venter et ord, står der ikke noget, men man ser sit eget spejlbillede. Det vil sige at noget

der ikke er et ord kommer ind på en ord-plads. Og det gør det helt ubesværet. Det virker ikke engang provokerende.

2. Hvis læseren mobiliserer et ord foran -st, så er det ikke forfatterens men læserens eget ord. Det er en meget konkret måde en læser kan medvirke på.
3. Læserens ord er ikke stabilt men mobilt. Det kan stadig skiftes ud – for ingen vil sikkert drømme om at indskrive et ord i digtet på stedet foran -st (så er digtet faktisk ødelagt, men egentlig i slægt med det forhold at enhver måde at læse et digt på ødelægger et eller andet – hvis du forstår).

Men der er mere endnu.

For behøver læseren at indsætte et ord foran -st? Skal han absolut producere en taleboble?

Kan det ikke lige så godt være en ren tankeboble? Eller noget endnu mere luftigt: en anelse, en fornemmelse, en ordløs konstatering af noget i et spejlbillede. Eller en tragisk mine: ☹. Eller en komisk: ☺.

Altså:

4. Læseren behøver ikke at mobilisere et ord, det kan også være en tanke, en ordløs fornemmelse eller registrering. Dvs at ordstedet kan forblive ord-løst men fyldes med noget andet.

Vi har overskredet nogle grænser. Mellem ord og genstand, mellem digterproduceret og læserproduceret enhed, mellem stabilt og mobilt element, mellem ord og ordløs fornemmelse.

Det meget lille digt åbner for ret store perspektiver.

Det sprænger nogle grænser der gælder de allerfleste digte.

Og så har jeg sådan set ikke gjort "andet end" at stryge en del af ordet der ender på -st.

Et minimalt indgreb med temmelig maksimal virkning.

Jeg vil sige lidt om digt og anvendt digt – også med spejldigtet som eksempel.

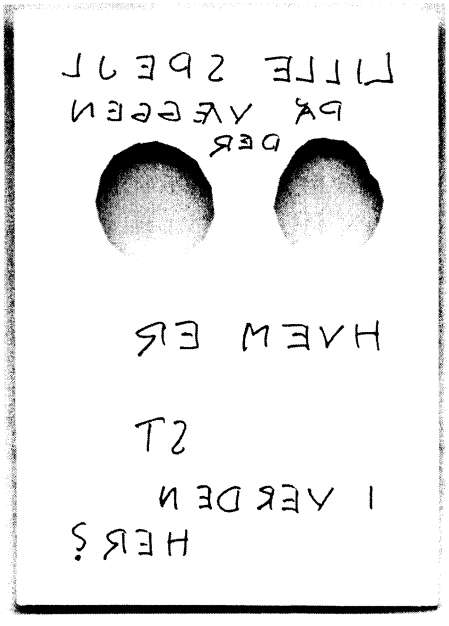
Den 11. juni 1994 blev Prins Henrik tres år. Jeg sendte ham to digte og et brev:

Kære Prins Henrik,
Mit til lykke med fødselsdagen må nødvendigvis blive to digte. Såkaldt konkrete digte. Visuelle digte. Hvor læseren er med.

Det ene, det rene digt blev trykt i 1964, men arrangementet med to huller er nyt.

Kan næppe læses uden spejl.

Med ønsker om en dejlig dag



Det andet er netop til dagen. Anvendt. For foran -st kan man sætte alle sprogets ord: glad-, lykkelig-, fejret-, lykønsket-, et nyt for hver læsning. Jeg skrev: GIFT'EST. I VERDEN HER?

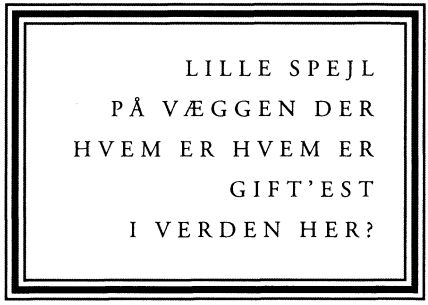
Jeg har for resten fået et pænt takkekort.

Så den 14. maj 1994 var der nogen der havde giftet sig. Men det blev først offentliggjort efter valget til Europaparlamentet. Så skrev jeg:

Kære Lone Dybkjær og Poul Nyrup Rasmussen,

Mit til lykke med brylluppet må nødvendigvis blive to digte. Såkaldt konkrete digte, visuelle digte. Hvor læseren er med.

Her måtte det anvendte digt være:



De har sendt kort – med tak for "den kreative hilsen".

Du kan se det en dag vi går i reolerne.

Sig mig Pilu, skulle vi ikke trykke digtet spejlvendt med to huller og sælge det? Så kan køberne skrive et ord der svarer til dagen.

Så blir det virkelig et anvendt digt.

Det betyder et begrænset digt – begrænset til 60 år eller bryllup – eller noget helt andet. Bestod du ikke lige en eksamen? Hvem er bestået'st i verden her?

Men selve digtet – med -st – er helt ubegrænset.

Hvorfor var jeg tredive år om at finde på at klippe to huller i digtet?

Jeg tænkte hele tiden på at få det trykt på spejlpap – og det er så dyrt at jeg aldrig fik gjort det.

Nu klarer jeg hullerne med en brodersaks. Den er ved at blive noget slidt.

Da min computer ikke har spejlskrift, og jeg ikke kan vende bogstaverne som på en Mackintosh, må jeg skrive i hånden. Hvordan kan jeg for resten digte uden Mackintosh computer?

VAGN STEEN, født 1928 med en følsom sjæl. – Universitetslektor i Göteorg, universitetsadjunkt i Århus, professor ved Indiana University og University of Illinois. – DIGTE? 1964, riv selv 1965, skriv selv 1965, Teknisk er det muligt 1967, Et godt bogøje/A hole book 1969 plus en snes andre bøger. – Et dusin TV-kortfilm og små tusinde radioprogrammer. – Emil Aarestrupmedaillen 1985, Forening for Boghaandværks Ærespris 1995. –

GLÆDEN VED KONTORARTIKLER

MARIA MARCUS

Nogle mennesker har det med bagervinduer fyldt med blomstrende flødeskumskager – de kan simpelt hen ikke komme forbi dem. Alle børn har det selvfølgelig med slikbutikker og legetøjsforretninger. En del mænd har det med stormagasinernes afdelinger for dameundertøj. Jeg har det med det der hedder kontorforsyninger, papirlagre og hvad de nu finder på at kalde det. Sagen er den, at jeg har en svaghed for kontorartikler. For at sige det mildt.

I den mindste provinsflække drages jeg mod den lokale boghandel. Ikke for at kigge på bøger, men for at snuse i en fremmed papirafdeling. Mit hjerte giver et hop, og inden jeg ved af det står jeg og fortaber mig i assorterede kuverter i frække indsmigrende kulører, nedsatte restlagre af overdimensionerede clips, glinsende fede plasticharteques, eksotiske grønne og lilla taperuller, fantasifulde etiketter – og så selve papiret! Jeg stirrer glubsk på blokke i A4-format, modificeret A4 format, A5 eller helt andre formater der trodser alle internationalt autoriserede nummersystemer, for slet ikke at tale om papkasser med løse ark skrivemaskinepapir... Suget er så stærkt, at jeg har svært ved at beherske mig, og det hører til sjældenhederne, at det lykkes mig at forlade butikken uden at min taske er blevet tungere – til trods for at jeg burde være uafhængig af den slags utidssvarende junk, jeg har jo en udmærket PC derhjemme. Men det her er milevidt fra de følelser jeg har for min PC, hvis man da overhovedet kan tale om følelser i forbindelse med sådan en.

Når nogle er afhængig, forfalden til misbrug af den ene eller den anden art, er der tradition for et fundamentalt spørgsmål:

– Hvordan begyndte det?

I mit tilfælde, for jeg er bange for at jeg er et tilfælde, går det langt tilbage. Min fascination af kontorartikler stod i fuldt flor da jeg fyldte seks år, for dér begyndte jeg i skolen. Læse kunne jeg godt, men nu skulle jeg lære at skrive rigtigt – på mit fine børne-brevpapir!

Og mens skoletiden for nogle mennesker er domineret af duften af fugtige æggemadder, så husker jeg bedst en tør, støvet lugt – ikke fra tavlen, nej, det var lugten fra mit første pennalhus, som var af lyst lakeret træ, hvis skydelåg var prydet med et lille vidunderligt smukt motiv i roser og forglemmigej; selve skoleeventyrets overføringsbillede.

Det var dog næppe fra selve pennalhuset at lugten kom, det må have været fra indholdet: To omhyggeligt spidsede blyanter og et viskelæder. Eller var det fra griflen og svampen? Jamen var de ikke bundet fast til min lille skifertavle? Jeg kan faktisk ikke huske det, men når jeg forsøger at genkalde mig erindringsbilledet, så mærker jeg, at det var et stærkt forhold jeg havde til disse skriveredskaber. De var jo symboler på, at nu var jeg næsten voksen. Men det var meget mere end det, og det er det stadig. Kontorartikler er ligesom forudsætningen for alt det vilde, heftige, frydefulde ved at skrive, det er basis, ligesom sengen er det for elskov.

Den tørre, støvede duft fra pennalhuset blev nogle år senere afløst af en mere fugtig. Det var da vi begyndte at skrive med blæk. Der var en lille fordybning i pulten, dér stod blækhuset, så kunne man ikke vælte det; der er ellers blækklatter nok i min erindring, vi skrev jo med – nej, dog ikke med gåsefjer, men med penneskaft og pen og blæk.

Penneskafterne havde et lyst, rudepræget, ligesom lidt sugende stykke dér hvor man skulle holde med svedige fingre, og de

kunne fås i forskellige farver. Det var en årligt tilbagevendende fryd en gang i august at stå hos boghandleren og vælge præcis det penneskaft og de penne der skulle ledsage en i det nye skoleår. Det gjaldt om at vælge rigtigt. Det var jo farligt, det dér med at skrive med blæk, pennen kunne sprutte og hvis man ikke passede på, røg der en klat blæk ned på papiret. Ikke så underligt, at fingrene blev svedige.

Man kunne også komme til at skrive forkert, og hvad så? Selvfølgelig kunne man strege ud, men det trak ned i ordenskarakteren... Så prøvede man med den blå ende af viskelæderet, den der var ru og kornet, men det tog det glittede af papiret, så det gjorde ikke sagen meget bedre.

Og det samme gjaldt radérvandet som kom til senere, dengang vi skrev med fyldepenne, som havde deres navn, fordi de med mellemrum skulle fyldes, med fyldepenneblæk, der havde sin helt egen duft og man kunne vælge sin egen specielle farve; jeg forstår godt at fyldepenne er ved at komme på mode igen, en fyldepen er noget ganske særligt og meget personligt, enhver vidste at man ikke skulle låne sin fyldepen ud, fordi en fremmed hånd uvægerligt ville ødelægge den... Så man holdt krampagtigt fast på sin egen, indtil den dag hvor man glemte den ved en fremmed telefon eller henne på læsesalen eller et eller andet aldrig opklaret sted. Jeg har været dybt knyttet til mange fyldepenne og har mistet lige så mange...

Nå, men jeg fortaber mig i nostalgi. Det er i dag det handler om. Og dog – fortid og nutid flyder sammen, for hvorfor går jeg i en lang bue uden om hylden med kinabøger?

I dag har enhver boghandler, enhver papirforretning og ethvert kontorforsyningslager med respekt for sig selv og sans for en bestemt kombination af æstetik og discount en hylde med kinabøger, sorte med rød ryg og røde hjørner. De ser så uskyldi-

ge ud som de ligger dér i nydelige bunker, jomfruelige, renfærdige, men mig narrer de ikke, de er kolde og rigide, håbløst stive i ryggen. De lover en masse, men jeg ved af bitter erfaring, at de holder det ikke. Uanset hvor mange engle-glansbilleder man smykker dem med i et forsøg på at bløde stivheden op, så er de ikke spor søde, tværtimod, de er dominerende. De binder, de binder i hvert fald mig. Er man én gang startet på en kinabog, så er man tvunget til at blive ved indtil den bitre ende. Og så alle de linjer! De ligger alt alt for tæt, som et fængselsgitter! Jeg føler mig hensat til dengang vi var tvangsindlagt til at skrive i stilebøger – med alt hvad dertil hørte af tvungne dispositioner med indledning – "lige fra de ældste tider" osv – indledning, afhandling og slutning, og hvem kan skrive noget fornuftigt i den slags spændetrøje?

Dengang havde man ikke noget valg. Det har jeg heldigvis i dag, hvor jeg stadig er forfalden til at skrive i hånden, og helst ved en skrivepult, inden jeg betror noget som helst til den dér åndssvage upersonlige personlige computer. Men iøvrigt også gerne i et tog, et cafeteria og andre urolige steder, bare jeg har min orange spiral-stenogramblok med, den kan man rive siderne ud på og smide dem i papirkurven. Eller til nød på løse ark papir, som man så kan lave huller i med en dertil indrettet indstillelig hullemaskine og sætte ind i et ringbind. Men selvfølgelig: ikke en hvilken som helst slags ringbind, og ikke en hvilken som helst slags papir...

Åh, papir! Skønne, betagende, fristende, lokkende papir – selv dig må man omgås med varsomhed.

Det dyre glittede papir, f.eks. Det ser så fint og indbydende ud, men det har en kølighed i overfladen, en distance der virker fremmedgørende, næsten lammende. Genbrugspapir er til gengæld så indladende, at det er umuligt at holde sin grænse, det

suger og man blir suget med. Så jeg foretrækker et banalt stykke gennemsnitspapir med en almindelig borgerlig ruhedsgrad – det er sådan normalt gæstfrit, det tager fra starten pænt og neutralt imod pennen og blækket – sludder, det er jo en menneskealder siden jeg skrev med pen og blæk, selv blyanter bruger jeg kun til ganske særlige formål såsom at strege ind i bøger – og er der noget jeg hader og holder mig på lang afstand af, så er det de dér ufølsomme, umenneskelige kuglepenne som man får myoser af. Men jeg har for år tilbage fundet frem til en bestemt filtskriver (det hedder det faktisk), som giver mig et lige præcis passende med- og modspil.

Jeg har dem stående i et pænt stort krus i alle mulige farver, 56 står der p.t., hvortil kommer alle dem jeg har liggende spredt rundt omkring på borde og i tasker og lommer. Men kald det ikke tvangsneurotisk – ærlig talt, det er sund fornuft, man er nødt til at sikre sig, man ved aldrig hvornår den man har tabt sit hjerte til, svigter en, holder op med at eksistere, går ud af produktion – og hvad i alverden gør man så...

Så når jeg i dag står og kigger på skriveredskaber, er det mest for at orientere mig i den mere raffinerede afdeling. Som f.eks. de dér brede, gennemsigtige, giftigt neonlysende speedmarkere, der er så velegnede til at fremhæve en enkelt markant bevaringsværdig sætning hist og her på et tætbeskrevet ark papir. Eller andre skrivemæssige finesser i forskellige farver, der kan bringe lidt system i rodet. For et rod, det er det. Ja, jeg ved godt, at der er folk der ikke skriver to ord, før de ved hvad der skal stå. Som Karen Blixen, der engang blev spurgt, hvordan hun bar sig ad. Hun svarede let konsterneret, som om det burde være indlysende:

– Først skriver jeg en kladde, og så renskriver jeg den!

Med den holdning har hun næppe haft samme intense forhold til sine kontorartikler som jeg; hun vidste ikke hvad hun

gik glip af. Jeg selv har det anderledes, mine egne kladder til breve og manuskripter kan med garanti nå jorden rundt, jeg finder nemlig først ud af hvad der skal stå, hen ad vejen, i og med at jeg skriver. Det er derfor det er så vigtigt med de rette *primære* skrivematerialer.

Selvfølgelig kan man tage fejl. Jeg har stadig en stak karbonpapir liggende, fra den tid hvor jeg ikke troede man kunne skrive på andet end en skrivemaskine, først en rent manuel, som var verdens syvende vidunder, dernæst meget mod min vilje på en af de elektriske, som nu okkuperer et stort hjørne af mit arbejdsværelse – kæmpeskrumler som man ikke længere kan få reservedele til, fordi alle mennesker er gået over til computere. Men altså karbonpapiret ligger der stadig, om ikke andet så som et minde om en tid hvor der ustandselig tegnede sig et floddelta på ens kopier...

Og selvfølgelig man kan forkøbe sig. For nogle år siden faldt jeg for noget himmelblåt papir med indkopierede poetiske hvide skyer. Jeg købte en hel stak i forvisning om, at det papir måtte virke inspirerende, men det var alt alt for fint, umuligt at leve op til. Så det ligger der stadig.

Måske osse fordi der slet ikke var linjer på. Det var alt for meget frihed, værsgod, her er alt tilladt... Tvang er ødelæggende, men total mangel på disciplin kan være lige så katastrofal, og et linjesystem giver dog en vis ramme, en slags klatrestativ for inspirationen der tæmmer angsten for det tomme papir.

Men bagefter, når der skal struktureres og sættes skik på de geniale indfald, så kommer turen til de *sekundære* hjælpemidler, som er skabt til at udskille uvæsentligt og samle væsentligt, systematisere og strukturere. Det er derfor jeg drages uimodståeligt mod hylderne med gule konceptblokke med bred margen-markering, små kulørte sedler til at synliggøre opdelings-

principperne, tusser og speedmarkere til at indikere rækkefølger, kulørte charteques til at tæmme stoffet så det ikke vælter ud over alle bredder, pink og grønne karton-ark til at skille afsnittene, ringbind med glitrende stjerner til samle dem igen, clips og tape i forskellige farver – det er alt sammen uundværligt til at få tingene under kontrol. Og der er ikke noget som farver til at bringe system i rodet – den rigtige farve til hver enkelt tankebane, hver enkelt forgrening, hver fase, indledning, afhandling, slutning, for slet ikke at tale om årstiden, humøret, vejret...

Det handler om frihed contra tvang, inspiration contra struktur, skriveblokering contra kreativitet. Det handler om drømmen om et kort øjebliks forening af alle disse modsætninger. Så mine kontorartikler har hver deres præcise og uundværlige funktion. Siger jeg til mig selv, når jeg står dér midt i kontorforsyningens slaraffenland. Men inderst inde ved jeg udmærket godt, at det er en søforklaring, det er det rene camouflage. I virkeligheden handler det om meget mere end det. Det handler om følelser og sanselighed.

Altså, min PC er da som skabt til at rette og lave om og bytte rundt og hvad ved jeg.

Men livet er andet end pligter og funktioner, livet er osse lyst, ja, rent ud sagt: livet er osse ren sensuel nydelse, og hvad kan sammenlignes med den visuelle pragt der udgår fra et ringbinds sider i uanede kombinationer af rosa, pistaciegrønt og kornblåt, alt holdt sammen af simpelt almuehvidt; hvad kan måle sig med den udsøgte harmoni mellem håndens mindste bevægelse og filtskriverens dans – ja, hvad er den syntetiske susen fra selv den mest personlige computer mod suset fra mit kære personlige skriveredskab når det glider næsten uhørligt, som et kærtegn, hen over det følsomme papir; et intimt møde der resulterer i de yndigste små kruseduller...

Ja, hvad er som at stå dér og frådse og mæske sig, umådeholdent som en nyforelsket, grådigt, begærligt, mere, mere, det må aldrig holde op, dette kontorforsyningsorgie, hvem der bare var millionær, og gid der var mere plads i min skrivebordsskuffe...

MARIA MARCUS født i Hamborg med tysk som modersmål, svensk student, dansk mag.art. i Sammenlignende litteratur. Mangeårig programsekretær i TV-Kulturafdelingen. Nu gestalt- og kropspsykoterapeut. Journalist, debattør og forfatter til en halv snes bøger, bl.a. *Den frygtelige sandhed, en brugsbog om kvinder og masokisme* (1974), *Barn af min tid – erindringsbog* (1987) og *Evige ungdom – om livets vendepunkt* (1994).

GRAMMATONYMI

ERIK HANSEN

Som hovedregel er der ingen sammenhæng mellem ordenes form og deres betydning. *Kirke* kunne ligeså godt betyde 'løbe', der er intet i vejen for at *grøn* kunne betyde 'rød' eller at *sten* kunne betyde 'jogurt'. I ældre dansk betød *byrje* 'begynde', og det kunne det såmænd have betydet den dag i dag hvis vi ikke havde haft så travlt med at skifte til det tyske *begynde*.

Der er dog nogle ord hvis form ikke er helt uafhængig af betydningen. Det er fx tydeligt at der er en forbindelse mellem betydning og lydform i ord som *rumle*, *knitre*, *brage*, *huje*, *hvine* og *sjaske*. Endnu tydeligere bliver det i rene udråbsord som *bummm*, *wroooum*, *ringgg*, *shwisss* eller i ord som gengiver dyrelyde: *mjauv*, *vov*, *pip*, *muh*.

Det er ord som ved hjælp af talesprogets lyde illustrerer eller gengiver lydindtryk fra verden uden for sproget. Man kalder dem *lydmalende ord* eller, med et græsk fagudtryk, *onomatopoietika*.

Men ligesom man med talesprogets elementer, sproglydene, kan gengive lydindtryk fra omgivelserne, således kan man ved hjælp af skriftsprogets elementer, bogstaverne, illustrere synsindtryk, former: *V-udskæring*, *vej-T*, *U-rør*. Sådanne ord kunne man kalde *grammatonymer*, dvs. bogstavord.

Grammatonymernes princip svarer til det almindelige fænomen, at man betegner synsindtryk ved at sammenligne med velkendte former: *savtakket*, *skålformet*, *bølgepap*, *hårnålesving*, *kammusling* osv. Grammatonymerne henter deres sammenligningsgrundlag fra selve sproget.

Det er ikke alle bogstaver der er velegnede til grammatonymer. Forudsætningen er at formen skal være enkel, men alligevel karakteristisk. *I* og *O* er nok enkle, men ikke særlig karakteristiske; *Æ* og *R* er nok karakteristiske, men ikke enkle! Det mest benyttede bogstav i grammatonymer er *T*, som har den ideelle karakteristiske og enkle form.

ET UDVALG AF DANSKE GRAMMATONYMER

A-*facon:* en kjole (1950'erne) som er tætsiddende foroven men vid forneden, har *A-facon*; kaldtes også *trapezkjole.*

A-hus: hustype (1960'erne) med sadeltag som går næsten helt ned til jorden; til førstesalen en altan fra væg til væg, hvorved gavlen kommer til at ligne et stort A.

D-*område:* et felt på et amerikansk billardbord af form som et *D.*

D-antenne: antenne af form som en på langs gennemskåret cylinder (parabolcylinder); dens tværsnit har form som et *D.*

delta: aflejringer ved en flodmunding, tit af form som en trekantet halvø; efter det græske bogstav Δ.

f-*huller:* lydhullerne på en violin, bratsch, cello eller kontrabas har form som *f*'er i den elegante renæssanceskrift.

H-*antenne:* radioantenne af form som et stort *H.*

H-profil: det *H*-formede tværsnit af en jernbjælke.

K-*ramme:* del af en højspændingsmast hvor to stålbjælker danner en vinkel hvis spids berører en tredje bjælke.

L-*jern:* beslag af form som et *L.*

L-profil: det *L*-formede tværsnit af en jernbjælke.

O-*ring:* en gummiring der bruges som pakning i vandhaner; navnet skyldes at gummiets tværsnit er cirkulært, ikke som normalt rektangulært.

S-*krave:* "Esse-kràue... kaldes et slags preste kràuer, som gåer i latinske store esser" (Matthias Moth o. 1700).

S-lås: *S*-formet rør som forbinder en wc-kumme med faldstamme.

S-krog: *S*-formet krog.

sf-*sten:* indregistreret varemærke, egentlig *S-form-sten*, dvs. små cementfliser til belægning af indkørsler, fortove osv.; deres buede form minder om et lille *s* og gør at fliserne så at sige låses fast til hinanden.

T-*antenne:* antenne med form som et *T*.

T-bone-steak (T-bens-steg): oksekød udskåret så den gennemsavede knogle har facon som et *T*.

T-hale: hale på fly med højderoret siddende øverst så det danner et *T* med sideroret.

T-kryds: en vej som støder vinkelret på en anden vej og ikke fortsætter, jf. *vej-T*.

T-nøgle: nøgle, fx til vandlås, af form som et *T*.

T-rem: en smal rem på en damesko, bestående af en kort rem som går på tværs af foden og en længere som går på langs ad vristen.

T-shirt: let skjorte eller bluse med korte ærmer, som danner et *T* med "kroppen".

T-stykke: *T*-formet rørsamling (VVS).

vej-T: se *T-kryds*.

U-*rør:* glas- eller metalrør af form som et *U*.

U-vending: hårnålesving(ning).

V-*bluse:* bluse med *V*-formet udskæring.

V-bukser: jeans med en *V*-formet pyntesøm lige over knæet.

V-motor: forbrændingsmotor hvis to rækker cylindre danner en spids vinkel med hinanden.

V-tegn: hilsen med oprakt højrehånd, således at pege- og ringfinger danner et *V*; *V* står for *victory* (*victoire*) 'sejr'; tegnet opstod i Storbritannien under 2. verdenskrig.

V-udskæring: *V*-formet udskæring på bluse eller sweater.

dobbelt v: et bogstav af form som to forbundne enkelt-v'er.

X-*gitter:* del af brokonstruktion med krydsende stålbjælker.

X-ramme: chassisramme hvis hjørner er forbundet med stålvanger der krydser hinanden.

exe (el. *ekse*): *exe* bruges om et cykelhjul der slås ud af facon ("mit forhjul er helt exet"), og om overstregning af maskinskrift ved hjælp af bogstavet X ("jeg exer lige datoen ud").

Y-*stol:* stol tegnet af Hans J. Wegner; karakteristisk ved et *Y*-formet stykke i ryggen.

Y-slange: gummislange til stetoskop; en slange fra hvert øre samles til én slange.

Z-*jern:* beslag af form som et *Z*.

zigzag: dette ord har altid haft den officielle staveform *siksak* i dansk, til trods for at ordet tydeligt nok spiller på bogstavet *Z*; i næste udgave af Retskrivningsordbogen indføres muligheden *zigzag*.

Listen medtager kun et udvalg af de talrige betegnelser for metalbjælker og beslag: *H-jern*, *U-bjælke* osv.

Det er kun få af skriftens tegn uden for alfabetet der bruges i grammatonymer. *8-tallet* er en figur som kunstskøjteløberen laver på isen. *Syvtallet* er det vinkelformede værktøj som klunseren bruger i sin søgen efter brugbart affald. En *69'er* er en sam-

lejestilling i den mere avancerede erotik. Og en ny udendørs telefonautomat blev efter sin facon døbt *spørgsmålstegnet* da den kom frem i 1970'erne.

Det er noget ganske almindeligt at sproget bygger på sammenligninger når nye ting eller begreber skal betegnes.

Det kan være sammenligninger med det menneskelige legeme:

bord*ben*, parasol*fod*, *hoved*banegård, nåle*øje*

med den omgivende natur:

*sand*farvet, dag*blad*, skilte*skov*, *rod*løs

eller med den omgivende kultur:

*klokke*blomst, bakke*kam*, dup*sko*, hjerte*kammer*

Grammatonymerne viser at bogstaverne hører med til vore omgivelser. De er lige så tæt på os som vores egen krop, som den natur der omgiver os, og som den kultur vi er midt i.

ERIK HANSEN f. 1931. Professor i dansk sprog ved Københavns Universitet. Medlem af Dansk Sprognævn fra 1973, formand fra 1985.

MODERSMÅL-PRISEN 1995

Overrakt til Flensborg Avis v. chefredaktør Bjarne Lønborg d. 26. april 1995 på Christiansborg.

Det er dejligt at få lov til at hylde Flensborg Avis – og rart at avisens hjerte og sjæl er til stede – altså: Kære chefredaktør Bjarne Lønborg – uden iøvrigt at sammenligne med tidligere prismodtagere kan jeg røbe, at det var den korteste votering nogensinde. Énstemmigheden stod simpelthen på spring – da Flensborg Avis blev foreslået som modtager af Modersmål-Prisen 1995.

Sprog, kultur og avismedier er uløseligt forbundne. For alle dansktalende i avisens opland nord og syd for grænsen tegner avisen en levende dansk profil – det betyder at der støt og stille arbejdes for danskhedens sag.

Genforeningen blev jo ikke kun en handling på en bestemt dato, som nu ligger 75 år bag os, den blev en sjælelig tilstand. Den gav os – og især grænselandsbefolkningen – en bevidsthed om, at både flertal og mindretal af dansk og af tysk oprindelse kender og respekterer mindretalsproblemerne.

Sameksistensen skal jo også være flertallets ønske – der skal være virkelig god vilje og godt overskud – for at et flertal går et mindretals ærinde.

Her er en samvittighedsfuld presse af uvurderlig betydning. Man kan jo ikke lovgive for tolerance. Men om lovgivningen kan avisen fortælle – i en stemning og toneart – der vækker og forstærker tolerancen hos hver enkelt læser.

Vi ved alle, at en avis også kan gøre det modsatte. Vi læser og hører i mange medier hver dag, at man – bl.a. ved brug af et meget unuanceret sprog – holder mistroen levende og giver den videre – og skaber sensationer ud af ganske naturlige foreteelser.

Selvfølgelig skal avisen *også* bringe sensationer – men den nøgne sensationslyst – uden hensyn til stoffets nytte- og nyhedsværdi – møder man ikke i Flensborg Avis.

Den liberale fraktions 5 medlemmer i Landdagen (hvoraf ingen kan tale dansk) siger ganske trygt: vi ved ikke, hvordan vi bliver omtalt eller citeret i Flensborg Avis' danske artikler, vi tror bare fuldt og fast på, at vi får god omtale... Og på samme måde siger SPD (hvor dog en enkelt har gået på dansk kursus, men føler sig absolut usikker i faget), at de hviler trygt i tillid til avisens reelle linie og sindelag.

Udtalelserne er fra fødselsdagsavisen i september, hvor I fyldte 125 år, men der er ikke tale om enkelte svaler i dagens anledning – dagen blev bare benyttet til at sætte ord på mange gode erfaringer og positive tanker.

Alle de – der gennem generationer har hørt til – plus tilflyttere og nye folk – har med god grund været nævnt som de kulturbærende lag. De læser (og skriver også) i avisen og holder den levende. Uanset fødselsdagen, uanset 9. april, 5. maj og halvtredsåret.

Vist er mærkedagenes avisdækning vigtig – men det er måske mest de såkaldte hverdage, der tæller – dér tegnes profilen – og den tegnes flot og stilsikkert – også når man læser med sprogets øjne.

Engang – lykkeligvis længe før man talte om Lix-tal – var vor store digter og nobelpristager Henrik Pontoppidan journalist på bladet. Pontoppidan havde lange sætninger – et gennemsnit på 26 ord mellem hvert punktum. Det ændrede sig over en mangeårig periode og var 20 i gennemsnit, da han var på Flensborg Avis i 1930'rne – og man *kunne* sige, at han har sat sig gode og blivende spor: Når chefredaktøren skriver lederen, bruger chefredaktøren de lange, gode og betydningsbærende sætninger, der

gi'r tid til eftertanken og plads for fantasien. Men han mestrer også de korte! – hver ting til sin tid.

Læser man videre og prøver – *med sprogets øjne* – at kigge Flensborg Avis i kortene – ser man en journalistisk holdning, som afstår fra at spekulere i de vildveje, læserens fantasi kunne lokkes ind på ved en snild sproglig manøvre. Man kender sit fag og véd godt, *hvilke* ord der kan sætte *hvad* i gang. Det kan bruges og misbruges – selve avisens journalistiske moral kommer dagligt på en prøve, som den består til Ug – og så på et tosproget blad ved vor sydlige grænse!

De enklere ting som orddeling, kommatering og sætningsbygning er bare perfekt, og *mon* I nogensinde laver trykfejl?

Her på Christiansborg har jeg ladet mig fortælle, at Flensborg Avis tit har sat dagsordenen. F.eks. da EU's opholdsrets-direktiver og grænseoverskridende handel var til debat – så sværmer man om Flensborg Avis på læsesalen som bier om for få stykker sukker. Måske bør man købe nogle flere eksemplarer (?) – af avisen altså (!)

Der har været tider i Sønderjylland, da man i smug lærte sig dansk gennem læsning af aviser – tider, hvor man rev havegangen om aftenen, for at se om der var lusket om og lyttet i nattens løb. Det var farligt at tale dansk. Men Flensborg Avis var tilladt – dette første på dansk skrevne blad i byen blev en overlever lige fra det første gang tog ordet – 1. oktober 1869.

To dansksindede, men tysksprogede, aviser havde forsøgt sig – i hhv. 3 år og 2 år, men gik så ind.

Måske bli'r også et sprog smukkere i modvind. At lytte til rytmen og tonegangen i de sønderjyske dialekter kan være en musikalsk oplevelse.

Bladhuset i Flensborg har dansk omgangssprog, og det har mange danske kunstværker på væggene – som et *synligt sprog* taler de med – og præger sindet i dagligdagen.

Vi ønsker Flensborg Avis og dens medarbejdere hjertelig tillykke – gid den fine balance fortsat må kendetegne bladet – og fremme den skabende fantasi og glæden ved sproget. Jeg vil hermed overrække prisen til Bjarne Lønborg – den ansvarlige – med endnu et Tillykke!

GERDA THASTUM LEFFERS

FORMANDENS BERETNING TIL GENERALFORSAMLINGEN

CHRISTIANSBORG, DEN 26. APRIL 1995

Kære forsamling:
I år holder vi generalforsamling og prisoverrækkelse lidt tidligere end ellers, for at få en bedre fordeling af møderne – allerede den 27. maj har vi jo et medlemsmøde på Sophienholm, som det er averteret i Sprog og Samfund.

Siden sidste generalforsamling – i maj 1994 – er tidligere suppleant Bent Pedersbæk Hansen trådt ind som bestyrelsesmedlem efter kasserer og bestyrelsesmedlem Lennart Konow, som ønskede at træde ud.

Bestyrelsesmedlem Lis Garbers overtog kassererposten året ud, og i begyndelsen af 1995 blev bestyrelsesmedlem Gerda Møller kasserer med Ulla Vittus som sekretær, som man har kunnet læse i Sprog og Samfund.

Modersmål-Selskabet fejrede i november sidste år sin 15 års fødselsdag med en lille festlighed her på stedet og præsenterede samtidig årbogen 1994: "Retorik, hvad er det – også?".

Mange af medlemmerne efterkom invitationen – og deltog i festen sammen med bogens forfattere, og Folketingets formand Erling Olsen og Undervisningsminister Ole Vig Jensen. De bidrog – sammen med adskillige af de øvrige gæster – med gode og kloge ord fra talerstolen. Alle skal have tak for fremmødet – og for de rosende ord, der senere er fremkommet om bogen og også om dens grafiske kvalitet, som Erik Ellegaard skal have tak for.

Det har været nævnt, at der var mange vanskelige ord i et par af artiklerne, men også at det var ganske lærerigt at måtte slå fagudtrykkene efter (og forhåbentlig finde de fleste) i ordbogen

– det lader sig jo ikke gøre, hvis man hører dem fra en talerstol, – nej det hører til læsningens fordele, om end det kan irritere, hvis man er langt fra ordbogen.

Sprogbilledet i samfundet, og dermed i og om os alle, har ændret sig meget, siden vi forfattede vores formålsparagraf i 1979. Ændringen kan bl.a. illustreres ved tallene for uddannelsessøgende i sprogfagene på universiteter og journalisthøjskolen. Et universitetsfag som retorik havde for bare 15 år siden kun ca. 10 elever mod nu ca. 300 – samme vældige vækst foregår i andre sproglige fag – ikke mindst dansk, og det smitter aktivt af på enhver sprogbruger. Uanset alder, faginteresser, social og geografisk placering, så er sproget et meget vigtigt (måske det aller vigtigste) redskab. Et redskab vi dels vil gøre meget for at bevare i den form, vi holder af, og dels (tvunget af bl.a. teknikalderen) vil justere – men så nænsomt som muligt – og med stor opmærksomhed rettet mod de vilkår dansk sprog får i EU.

Derfor har vi et par gange i årets løb overvejet at tage formålsparagraffen op til ny vurdering, men er foreløbig nået til enighed om at paragraffen, i sin rummelighed, stadig er dækkende.

Hvert år har vi kunnet udgive en bog og fire kvartalsblade. Vi har også trofaste medlemmer i det øvrige Europa – og videre udenfor dets grænser – som vi sender til. Årbøgernes forfattere er gode og velkvalificerede – derfor også travle og efterspurgte – og engagerede i sagen. Det fører til både lyse, lette, digteriske tekster og andre overvejende belærende og måske lidt tungere. Atter andre tekster *foregiver* i hvert fald bare at være morsomme.

En af de lidt tunge blandt bøgerne var nok Dansk i tusind år – men den har været meget efterspurgt og er udsolgt og nu genoptrykt i dette forår med 600 eksemplarer. Første oplag var på 1650 eksemplarer.

Vi vil fortsat lade skribenterne i årbøgerne arbejde frit – blot under den fælles paraply, som bogens tema udgør.

Bogen for 1995 skal handle om det synlige sprog. Sproget i skrift og billede, billedets egen retorik – bladtegninger og graffiti, symboler og logoer – alt det som tydeliggør og taler *med.*

Prof. Jørgen Fafner, Digteren Vagn Steen, forfatteren Maria Marcus, og professor Erik Hansen er blandt skribenterne, for blot at nævne et par stykker af de 13 medvirkende.

Michael Blædel – i samarbejde med årbogsudvalget – står for bogens redigering.

Vi har besluttet at gå ud i en målrettet markedsføring af M-S. Sidste års generalforsamling styrkede os i troen på, at det ville være klogt – også selv om vi jo klarer os helt godt og har et stabilt medlemstal med stigende tendens netop i dette forår. Vi vil arbejde på at blive en art *bevægelse.* Stadig ud fra formålsparagraffens intention om at udbrede og udvikle den sproglige opmærksomhed. Større medlemstal betyder *flere* som tænker på sproget og lytter til det, og føler medlemsskabet forpligter, at det giver lyst til at være et godt eksempel – ligesom Naturfredningsforeningens medlemmer føler, de bør værne ekstra om flora og fauna og fuglenes sang.

Nu får vi nye foldere i farver – de kommer ud til biblioteker, skoler og andre institutioner, og vi har netop i disse dage sendt pressemeddelelse ud om hvervekampagnen, der tager udgangspunkt i Hillerød. Vi vil orientere vore medlemmer om forløbet gennem Sprog og Samfund – og meget gerne have tilbagemelding og evt. gode råd i den forbindelse.

De sidste fem år af dette årtusind skulle gerne blive "fem år for sproget!".

Bladet Sprog & Samfund har undergået nogle positive småændringer. Der er kommet flere medlemsindlæg, og bladet er

yderligere levendegjort gennem flere illustrationer. Iblandt kommer der ønsker om lidt større typer, og bladudvalget og redaktør Bjørgmose skal have tak, fordi de prøver at opfylde dem.

Vi har i det forløbne år fået flere fondsmidler og gaver end før – idet man henviser til at vore bøger opfylder et behov – og at de forøvrigt bliver stadig dyrere at fremstille – og vi siger tak for både små og store bidrag fra medlemskredsen og andre.

Man vil se i regnskabet, at vi er gået over til revisionsfirmaet Jørgen Friis Revision. Det gjorde vi, fordi vi fik et økonomisk fordelagtigt tilbud fra statsautoriseret revisor Jørgen Friis.

Tilbage er at sige tak til den samlede bestyrelse, til repræsentantskabet og medlemmerne for fremmøde i dag og venlighed i årets løb – en særlig glæde er det at vor stifter Poul Hansen atter har villet taget turen ind fra Vordingborg.

Modersmål-Prisen bliver overrakt til Flensborg Avis senere i dag. Der har kun været udtrykt glæde og tilfredshed med valget – der også bl.a. kan tages som en hyldest til dialekterne.

Jeg vil slutte med at erindre om medlemsmødet 27. maj kl. 14.45 på Sophienholm, hvor næstformand Arne Hermann vil vise rundt og fortælle stedets historie.

Tak for fremmødet her – og tak for al hjertelighed og interesse overfor Modersmål-Selskabet i løbet af året.

Tak!

GERDA THASTUM LEFFERS