

**SPROGET
OG DE ORDLØSE KUNSTARTER**



**S P R O G E T
O G D E O R D L Ø S E
K U N S T A R T E R**

M O D E R S M Å L - S E L S K A B E T S

Å R B O G

2 0 0 7

C. A. REITZELS FORLAG A/S

SPROGET OG DE ORDLØSE KUNSTARTER

© Forfatterne, Modersmål-Selskabet

og C.A. Reitzels Forlag

Bogen er sat med Garamond

og trykt hos Clausen Offset A/S, Odense

ÅRBOGSUDVALGET:

Gerda Thastum Leffers

Claus Tilling

Bent Pedersbæk Hansen

Omslag og grafisk tilrettelægning:

Kitte Fennestad MDD

Redaktionel tilrettelægning:

Michael Blædel

Bogen er udgivet med støtte fra

Undervisningsministeriets tips- og lottomidler

Carlsbergs Mindelegat for Brygger J.C. Jacobsen

Printed in Denmark 2007

ISBN 87-7876-510-2

INDHOLD

Forord

GERDA THASTUM LEFFERS 7

Tegnsprog er et fuldgyldigt sprog

JETTE HEDEGAARD KRISTOFFERSEN 13

Måltidets mageløse magi

HELLE BRØNNUM CARLSEN 23

Alt det man mærker i vinen

POUL PILGAARD JOHNSEN 29

Erindring

– Opmærksomhed

– Forventning

FINN SLUMSTRUP 35

Musikken og sproget

JØRGEN CHRISTIAN WIND NIELSEN 47

Tegning til bøger

IB SPANG OLSEN 55

Den talende teatertegning

CLAUS SEIDEL 65

Sprog billede sprog	
MARIE D'ORIGNY LÜBECKER	73
På talefod med keramikken	
MICHAEL BLÆDEL	79
Bevægelsernes ord og dansens sprog	
VIBEKE WERN	85
Variationer over chik	
BJARNE KILDEGAARD	93
Talende arkitektur	
ANDERS TROELSEN	103
Ridesti	
PETER JOHANNES ERICHSEN	119
Samtalen uden ord	
ELSE CORNELIUS	125
Mundtlig eksamen som æstetisk kontaktsport	
KLAUS KJØLLER	133

FORORD

GERDA THASTUM LEFFERS

Hensigten med bogudgivelsen her er at beskrive og belyse de virkemidler og det vokabularium, der knytter sig til *ordløs kunst* både i tilblivelsesfasen og som færdigt produkt.

At beskrive de ordløse kunstarter kan i sig selv være en kunst. Sprog skal der til – tænkt eller talt sprog. Og vi véd også fra vores børnelærdom, at ordet var der i begyndelsen, og at intet andet var skabt før det.

Bogens forud besluttede titel har appelleret stærkt til forfatterens fantasi og associative livlighed. Det lyser overbevisende fra metaforikken og stilen i de meget forskellige essays. Der åbnes for flere og atter flere sanseindtryk hos læseren. Man får ny viden foræret og bliver måske bekræftet i, hvad man i forvejen mente at vide eller blot anede. Læserfantasien lader sig ikke begrænse, men iler videre med sin ejer ad sjove og måske ukendte sideveje – blot antydte i artiklerne.

Et er, hvad der kan siges om den ordløse kunsts instruktive fase, et andet er, hvad det færdige produkt ordløst siger til os. Hvad fortæller borddækningen og dens bestanddele i al stilhed middagsgæsterne, mens de animeret og ordrigt underholder sig med hinanden? Konversationen præges nok mere end vi aner af fabriksnavnet under fade og tallerkener.

Vi behøver ikke kende navnet bag for at blive lykkeligt forført af kunstneren der tegnede og formede den keramiske fajance, eller af den dekoratør der gemmer sig bag den kgl. porcelænsfabriks bølgestreger.

Bogudvalget havde det ønske og mål at gøre viften af kunstarter meget bred.

Det lykkedes ikke helt. Man må savne malerkunsten og en del mere, men tids-, plads- og andre praktiske hensyn gør altid begrænsning nødvendig. Men til næste år kommer atter en bog, og hvem véd ...?

Alle får af og til lyst til at sætte sproget ud af spillet og blot lade sanserne tale. Det lader sig kun vanskeligt gøre. Sproget er overalt, hørbart eller som dét, der i tegnsproget engang kaldtes “Gebærde-sprog”. En god betegnelse også for andet end det sprog vi taler med hinanden, hvis vi har nedsat hørelse eller helt mangler den. Det kan være en rig oplevelse at overvære et foredrag på tegnsprog; også for den der ikke kan tolke eller tale det. En *ordets kunstner* møder vi inden for alle sprog, og når vi betegner en person som en sådan, har vi under oplevelsen (ubevidst?) inkorporeret samtlige personens virkemidler – få eller mange til rådighed – og måden de blev anvendt på.

Ved en koncert, en balletaften eller på en kunstudstilling kan man i stjernestunder opleve, at man “taler samme sprog” som sin sidemand, skønt man ikke indbyrdes har vekslet et eneste ord. Måske er det et af flere mulige tegn på, at det var et kunstværk, man overværede.

OPLEVELSENS KERNEPUNKT

På museet kan guiden med sin viden, kunnen og veltalenhed være en nødvendig transformator, men af og til – i oplevelsens kernepunkt – ønsker man måske guiden tav stille og lod kunsten have ordet. Hvis rundviseren er en “snakkemaskine”, der overhører gæstens rømmen og overser hans gestik, kan løbet være kørt, uden at betragterens egne sanser kom nok i brug som kunstformidlere.

Bogen gentager det evige spørgsmål om, hvorvidt dette *at sige noget*, om dét man ser og sanser, kan stå i vejen for den totale oplevelse.

Ord og samtale er jo dog nødvendige. Sam-tale (sådan skrev Grundtvig) har vi i musikken, hvor alle genrer forbindes ved fælles linjer, der både fører til det firhændige klaverspil vi engang udøvede med spillelærerindens bistand og til kammerorkestrenes private eller offentlige koncerter for strygere. Professionelle eller amatører anskueliggør musikkens "sam-tale". Jazzen klinger af negerslavers tale, og det store symfoniorkester og vores eget kgl. kapel er musikkens mønsterudøvere – også hvad sam-hørighed og sam-tale angår.

Swing, siger Finn Slumstrup, kan bedst beskrives som en organisk pulseren i det lydskab, musikere og lyttere befolker i fællesskab.

Og et gammelt indisk ordsprog siger, at musik er lyden af Paradisets dør, der åbnes.

Musikken har berettiget *taget sig* god plads i bogen. Den indgår dertil *uhørligt* i samtlige artikler. De viste sig ved gennemlæsningen at eje en særlig sprogtone, en musikalitet også ud over hvad godt sprog altid har.

Her har det i særlig høj grad ladet sig præge af temaet. Ingen har kunnet skrive om det ordløse i tunge termer, og en mere end almindelig fin samklang mellem form og indhold gør sig gældende i samtlige essays.

Der er intet så vidunderligt ordløst som ballet. Med balletmesteren er det anderledes. Hør bare: (af brev til H.C. Andersen fra Bournonville) "... Og naar saa en brutal Bøddelknægt af en Dandser smider det arme Fruentimmer fra den ene halsbrækkende Attitude til den Anden, saa er det ikke overgivet Glæde der skal udtrykkes, ikke engang sværmerisk Vellyst eller bachan-

tisk Raseri, nei det er for koldt, der maa mere til, Hun skal (...) hænge med Hovedet mod Gulvet, og Benet mod Polarstjernen som en slagtet Høne.”

Selv mundtlige eksaminer har deres ordløse passager, der vel især for den kunstnerisk begavede kan tælle på plussiden. Vi eksamineres med jævne mellemrum livet igennem i udefinerbare discipliner. Aproposet til isdans og udspring fra vippen virker på sin vis nedkølede. Vi véd nu fra en erfaren eksaminator, at eksaminandens strengt faglige scoringer ikke er alene om afgørelsen, når karakteren skal udmåles. Tavsheden, pauserne synes at have værdi som meddelelse, vel nøjagtig som pauser har det i en politisk eller anden tale: "... reelt måles eksaminander også i høj grad på det kunstneriske indtryk, dvs. kropssprog, mimik, intonation, altså alt det, som ligger omkring de faglige scoringer.”

Vippen og skøjterne må være medudøvende, som censor og eksaminator er det.

Samvær, samspil og "samtale" i den tilgængelige kunst er gode og umiddelbart positive begreber, som erfaringsmæssigt desværre også kan adskille. Når nogen er inde i kredsen fordi de kender *koden* og spillereglerne, er andre lukket ude fordi de ikke gør.

Men kunsten kan samle os i undren og beundring, nydelse og måske forargelse, men altid om noget fælles og sanseåbnende.

Klippede H.C. Andersen papirprinsesser eller tog fat på skitseblokken, når ordene ikke ville makke ret, og malede Karen Blixen sine blomsterbilleder, modellerede eller bandt kunstbuketter som *afsæt* til digtningen, eller var det omvendt? Mange af ordets kunstnere mestrer og dyrker også ordløse kunstarter.

Havfruen, vores turistattraktion nummer et, er omgivet af havets musik, turisternes runddans og kopisters glødende blyanter mod tegneblokke.

Hun er til eksamen uafbrudt. Slår måske uset med halen. Men ordløs i gængs forstand er hun.

Bogens artikler er næring for fantasien og sætter den fri. Forordsskribenten har lært meget ved læsningen af de 15 bidrag. Det går måske læseren ligeså.

Modersmål-Selskabets årbogsudvalg siger hjertelig tak til skribenterne, redaktøren og andre medvirkende ved udgivelsen. En særlig tak til de fonde, der hvert år gør bogudgivelse mulig.

VENLIG HILSEN
MODERSMÅL-SELKABET

TEGNSPROG ER ET FULDGYLDIGT SPROG

JETTE HEDEGAARD KRISTOFFERSEN

Når jeg fortæller folk at jeg arbejder med dansk tegnsprog, medfører det næsten uden undtagelse at de giver udtryk for deres fascination af sproget, ja – mange finder det ligefremt yndefuldt og smukt at se på. Og tegnsprog er smukt, at se den ene håndform glide over i den anden, at se de to hænders samspil med hinanden og at se ansigtets udtryksfulde mimik, kan være en stor æstetisk nydelse – også for alle de der ikke forstår tegnsproget. Jeg husker selv en lignende fascination af det franske sprog da jeg var barn – selv om jeg ikke forstod et ord, nød jeg lydende og sætningsmelodien.

De fleste har i dag stiftet bekendtskab med tegnsprog gennem Nyheder på tegnsprog på DR 1, og en hel del har oplevet konferencer, møder, undervisningssituationer m.m. hvor der har været tegnsprogstolke til stede, og hvor der er blevet tolket mellem dansk og dansk tegnsprog. Tegnsproget er ikke bare smukt, det er også et fantastisk sprog at kunne – og i mange situationer yderst praktisk. Tænk på hvor mange muligheder for kommunikation det giver at kunne gøre sig forståelig på et sprog der udnytter det visuelle medie frem for det auditive: der kan tales gennem vinduer, over lange afstande og i rum hvor støjniveauet gør brugen af talesprog umulig. Ja man kan til og med føre samtaler i DSB's hvilekupeer uden at overtræde reglementet!

Fascinationen af tegnsproget er ikke ny. En af de første kilder vi har til beskrivelsen af dansk tegnsprog finder vi hos lægen Peter A Castberg (1779-1823), og hans betagelse af tegnsproget fremgår klart af hans skrifter.

I årene 1803 -1805 rejste Castberg rundt i Europa og undersøgte på vegne af Christian VII døveundervisningen i forskellige lande. Her så han bl.a. i Leipzig hvordan døve børn blev undervist med det han betegnede som fingersprog, og som var stavning af tyske ord ved hjælp af et håndalfabet, og han så i Paris hvordan døve børn blev undervist ved hjælp af et egentlig tegnsprog.

I den rapport som han skrev da han kom hjem, skriver han om fingersprogets fordele at “det træder fuldkommen i Skriftsprogets og Tonesprogets Sted” (Castberg, 1811, s. 8), men han fortsætter så “men fingersproget kan aldrig nogensinde komme ved Siden af Tegnsproget i den vigtigste Henseende, nemlig naar Spørgsmaalet er om begges Anvendelighed ved den Døvstummes egentlige Undervisning, hans Begrebers Udvikling. (...) Hvilke Fortrin har ikke den Døvstummes naturlige Sprog, Tegnsproget, i Udtryk og Liv. Fingersproget er alene paabyrdet Hukommelsen, Tegnsproget er Forstandens eget Foster, hint er døde Former, dette er levende Maleri.” (Castberg, 1811, s. 9)

På baggrund af Castbergs undersøgelser oprettede Christian VII i 1807 Døvstomme-Instituter i København, den første skole for døve i Danmark, med Castberg som forstander.

Selv om der har været forsket i dansk tegnsprog siden Castbergs tid, var det først med amerikanske lingvisters arbejder i tresserne at det blev alment anerkendt blandt verdens sprogforskere at tegnsprog var “rigtige sprog”, der opfylder alle de kriterier vi sætter for et naturligt sprog.

HVERT LAND SIT TEGNSPROG

Tegnsprog er ikke bare ét sprog, der er mange forskellige tegnsprog. Det danske tegnsprog er udviklet af og blandt danske døve, det japanske tegnsprog er udviklet af og blandt japanske døve, og som alle sprog bærer de enkelte tegnsprog også præg af

den kultur de er udviklet i. I Danmark har vi brug for at tale om andre ting, begreber og ideer end man har i Japan. Det er heller ikke sådan at alle verdens tegnsprog har samme tegn for "hus". Selv om man umiddelbart skulle synes at det ville være smart, skal man huske på at tegnsproget er et naturligt sprog der er udviklet mange steder i verden. Det ville jo også være smart hvis alle verdens talesprog havde samme lydcombination for "hus", men vi vil jo som danskere nødig skulle bruge det engelske ord for hus når vi nu har det gode danske som er udviklet af vores slægter gennem mange hundrede år til den sammensætning af lyde som vi har i dag. Selv om vi ved at ordet oprinder fra samme ord som det engelske house, er det en vigtig del af vores kulturelle identitet at vi siger *hus* og de siger *house*.

Dansk tegnsprog er heller ikke en visuel udgave af dansk talesprog. Dansk tegnsprog er et fuldgældigt sprog og ikke et konstrueret kommunikationsmiddel opfundet for at hjælpe hørehandicappede. Det har et gloseforråd og en grammatik der gør det muligt at bruge det præcis som dansk, engelsk, fransk og tysk til mellemmenneskelig kommunikation på alle planer

Dansk tegnsprog har ikke meget til fælles med dansk talesprog: Der er ikke ét tegn for hvert ord i dansk og der er ikke ét dansk ord for hvert tegn i dansk tegnsprog. På samme måde som det engelske ord wood i nogle tilfælde skal oversættes til dansk med træ og i andre tilfælde med skov, og det danske ord træ i nogle tilfælde skal oversættes til engelsk med tree og i andre tilfælde med wood, er der også forskel på hvilke tegn man skal bruge for at oversætte et dansk ord til danske tegn: f.eks. vil det danske ord *stærk* skulle oversættes til to forskellige tegn i dansk tegnsprog, alt efter om vi taler om en stærk mand eller en stærk sennep. Det samme gør sig gældende når vi skal vælge den rigtige oversættelse af et tegn til et dansk ord.

Dansk tegnsprogs grammatik er meget forskellig fra det danske talesprogs grammatik. Sætninger på tegnsprog opbygges på en anden måde end sætninger på dansk, rækkefølgen af sætningens elementer er f.eks. ofte forskellig på de to sprog, og tegn kan bøjes på helt andre måder end danske ord kan bøjes. På dansk kan ordet *vi* ikke skelne mellem om man inkluderer den man taler til, eller om man ikke gør: Hvis Lise siger til Peter: "Vi skal i biografen i aften", kan sætningen betyde at Peter skal med i biografen, men den kan også betyde at Lise og en eller flere andre skal i biografen, men at Peter ikke skal med. På dansk tegnsprog vil den samme sætning altid afsløre om Peter skal med i biografen, for på dansk tegnsprog er der forskel på formen af tegnet for "vi" afhængig af om det er et "vi" der inkluderer den man taler til, eller om det ikke gør. Det er ikke noget specielt for tegnsprog at sprog har denne skelnen, den kendes også i mange talesprog, bl.a. i det vestafrikanske fula og i sproget tetum der tales i Øst-Timor, men det er altså ikke en forskel vi har i dansk talesprog. Dansk tegnsprog har ikke tidsbøjning af verber, til gengæld kan verber i dansk tegnsprog vise aspekt som varighed og gentagelse. På dansk talesprog skal vi vælge mellem *han* og *hun* når vi omtaler nogen i tredje person ental, men på dansk tegnsprog kendes den forskel ikke. Dette kan af og til give anledning til misforståelse når man tolker mellem de to sprog da tolken er tvunget til at vælge enten *han* eller *hun* når et tredje persons stedord skal oversættes til dansk talesprog.

Mange tegn i dansk tegnsprog har mange betydninger. I det i gangværende arbejde med at lave den nye elektroniske ordbog over dansk tegnsprog har vi samlet ca. 7000 tegn fra dansk tegnsprog, heraf er ca. 5000 i brug i dag. De fleste af tegnene har flere betydninger, og ser vi på de 1600 tegn som indtil nu er beskrevet i den nye ordbog, dækker de over mere end 6000 mulige oversættelser til dansk.

Tegnsproget udvikler sig hele tiden, tegn udgår af sproget og nye tegn kommer til – ikke bare tegn for nye begreber og ting i vores hverdag, men også nye tegn for kendte betydninger. Tegnene ændrer sig også gradvist i deres form, fuldstændig som vi ser at ord ændrer udtale over mange år. På dansk tegnsprog ser vi en tendens til at tegn der tidligere har bestået af to led, taber enten forled eller efterled: F.eks. består tegnet for “dato” af et led hvor hånden berører næsen og et led hvor hånden berører indersiden af den anden hånd. I dag kan “dato” udtrykkes både med det beskrevne tegn, med et tegn der kun består af den del af tegnet der berører næsen og også med et tegn der kun består af den del der berører indersiden af den anden hånd.

TEGNSPROG ER ET MINDRETALSSPROG

Selv om tegnsprog er blevet mere synligt i vores hverdag, er det nok de færreste der tænker over at vi her har at gøre med et af de danske mindretalssprog. Tegnsprogsbrugere er en sproglig minoritet i Danmark, og denne minoritet er bl.a. gennem sproget men også gennem sin historie, forenet i et kulturelt fællesskab der på mange områder er forskelligt fra det kulturelle fællesskab som vi der har dansk talesprog som modersmål, tilhører. I modsætning til det tyske mindretal i Danmark, der også er forenet gennem fælles sprog og fælles historie, er det tegnsproglige mindretal ikke begrænset til et bestemt geografisk område af Danmark. Sproget er en vigtig del af døves kultur og anerkendelsen af deres sprog som et af de danske sprog, er af stor betydning for dette sproglige og kulturelle mindretal. Som det gør sig gældende for mange andre mindretalssprog som f.eks. walisisk, kurdisk og samisk, er tegnsprogenes historie en beretning om majoritetssamfundets undertrykkelse og døves kamp for retten til – og anerkendelsen af eget modersmål.

Efter at den første døveskole blev oprettet med Castberg som forstander i 1807, forblev tegnsprog undervisningssproget på døveskolerne frem til slutningen af århundredet. Men ved århundredeskiftet vandt oralismen stor udbredelse overalt i den vestlige verden. Oralismen er betegnelsen for en pædagogisk holdning som hælder til den opfattelse at døve børn skal lære at tale og mundaflæse det omgivende samfunds vokalsprog, og at tegnsprog hæmmer denne indlæring. Med oralismen blev tegnsprog sat i skammekrogen. Døve børn havde (og har) naturligvis meget lettere ved at forstå og selv frembringe tegnsprog end talesprog, og derfor mente fortalere for oralismen, at tegnsprog var "en sovepude", som ville forhindre børnene i at anstrenge sig for at tale og opfatte talt sprog. Og at det er en anstrengelse for et menneske med nedsat hørelse at opfatte et vokalt sprog, kan man forvisse sig om blot ved at skruer ned for fjernsynets lyd og herefter prøve at forstå hvad der bliver sagt.

Oralismens bannerførere anså ikke tegnsprog for at være et rigtigt sprog. Det fik øgenavne som f.eks. fingersprog og Abe-sprog og blev nu betragtet som kommunikationsform for en lavere race: "En Abe gjør Grimasser og Gebærder. Når I gjøre disse Tegn, kommer I til at ligne en Abekat, ville I være Abekatte?", spurgte forstanderen for Døvstummeinstitutet i Riehen i Schweiz sine elever i en velkomsttale. Og hvad svarede de døve børn mon på sådan en retorisk spidsfindighed? Sikkert ikke så meget. For de har ganske givet kun forstået små brudstykker af talen, selvom forstanderen sikkert var velartikuleret nok og talte med tydelige mundbevægelser. Døvstummeinstitutet i Schweiz var forbillede for den første rene taleskole for døve i Danmark, som blev opført i Fredericia i 1880.

I Danmark var – i modsætning til f.eks. i Schweiz og Tyskland – en meget stærk tradition for tegnsprog i undervisningen, og kun nogle af døveskolerne afskaffede helt tegnsproget, men der

var en klar opdeling af de døve børn i de “intelligente” der kunne undvære tegnsproget, og som derfor kom på en oral skole, og de “uintelligente” der var “nødt til” at blive undervist på tegnsprog eller med støttetegn. Tegnsproget blev dermed stemplet som de mindrebemidlede sprog, og i denne periode lærte døve fra barnsben at skamme sig over tegnsprog. Til en vis grad overtog døve selv samfundets syn på dem som laverestående fordi de brugte tegnsprog. Men samtidig var tegnsprog igennem alle tider det sprog, der stod deres hjerte nærmest. Det var det sprog de skabte venskaber på. Det var kærlighedens sprog. Det var det sprog der gav nærvær og indsigt når døve mødtes i deres foreninger til foredrag og fritidsaktiviteter.

I dag er situationen heldigvis en anden. Dansk tegnsprog er – om ikke formelt anerkendt – så reelt anerkendt i vores samfund. Døve har i dag ret til tolk i en lang række situationer, nyheder i tv bliver tolket til tegnsprog, og dansk tegnsprog er et fag på døveskolerne på linje med faget dansk på andre skoler. De sidste fem år har der også været arbejdet med at beskrive dansk tegnsprogs tegnforråd i projektet “Ordbog over dansk tegnsprog”, og dette arbejde er offentligt finansieret.

ORDBØGERS BETYDNING FOR EN SPROGLIG MINORITET

Hvor stor en betydning det har for det sproglige og kulturelle mindretal at deres sprog får en tidssvarende ordbog, kan nok ikke understreges tydeligt nok.

Når man slår op i Nudansk Ordbog har det ofte et meget praktisk formål; vægten af bogen i ens hænder forbindes kun med noget ganske prosaisk. I farten tænker man sjældent over andet end det konkrete tvivlsspørgsmål, som har fået én til at række hånden ud efter bogen: Man skal have sat et eller andet ord på plads og så videre i teksten!

Som danskere er vi godt vant med ordbøger. De har jo altid været dér. Vi tager dem for givet som en – om end noget tung og tør – nødvendig del af vores bagage. De stemmer os sjældent til højtidelige betragtninger over modersmålet, kulturarven og identiteten. Men for andre som ikke er så godt vant, har ordbogens vægt og tyngde en værdi som rækker udover det rent prosaiske og praktiske formål.

En ordbog over det finske tegnsprog fik ved sin udgivelse i 1998 disse ord med på vejen af formanden for det finske døveforbund, Markuu Jokinen: “Ordbogen demonstrerer først og fremmest frihed og selvbestemmelse. På en måde frigør den døve fra omgivelsernes snærende bånd. Den spiller en afgørende rolle i accepten af vores eget sprogs [finsk tegnsprog] status og i styrkelsen af det. I særdeleshed symboliserer denne ordbog en styrkelse af vores sproglige og kulturelle identitet. Vi kan med stolthed sætte denne nye bog på hylden sammen med de berømte og gennem tiderne så værdsatte ordbøger over det finske sprog. Der står de side om side. Vores sprog er ét af dette lands sprog. En ligestillet del af den finske kultur.”

Stolthed er vel nok noget de færreste danskere føler, når de sætter Nudansk Ordbog ind på boghylden. Er man derimod medlem af en sproglig minoritetsgruppe der igennem generationer har måttet kæmpe om retten til eget sprog, så synes man at få et langt mere bevidst forhold til sit eget modersmål forærende. Så bliver ordbogen, ud over at opfylde sin praktiske funktion, en vigtig kulturbærende og identitetsskabende faktor – og ikke mindst: Ved selve sin eksistens dokumenterer den at sproget rent faktisk findes – at det er til – og altså dermed kan beskrives. En dokumentation, som er umådelig vigtig at kunne henvise til, når man er omgivet af en verden, der vedblivende tillader sig at stille spørgsmål ved om ens sprog overhovedet er et sprog.

Finsk tegnsprog er i dag sammen med finsk, samisk, svensk og romani officielt anerkendt som et af de finske sprog og har – som de øvrige sprog i Finland – sit eget sprognævn der løbende beskriver dets udvikling. Den dag vi i Danmark kan supplere dansk sprognævn med en afdeling for dansk tegnsprog, den dag vil brugere af dansk tegnsprog endelig føle at deres sprog bliver betragtet som ligeværdigt med majoritetens sprog, og alle os andre vi vil få beriget vores viden om en lille, men meget interessant og smuk side af dansk sproghistorie.

Castberg, P. A. 1811: *Om Tegn eller Gebærde-Sproget med Hensyn til dets Brug af Døvtumme og dets Anvendelighed ved deres Undervisning: Tredie Hefte*. København

JETTE HEDEGAARD KRISTOFFERSEN F. 1957. TEGNSPROGSTOLK 1991, BA I LINGVISTIK 1999, FORSKNINGSMEDARBEJDER PÅ CENTER FOR TEGNSPROG OG TEGNSTØTTET KOMMUNIKATION SIDEN 1999, FRA 2003 PROJEKTLEDER AF OG LEDENDE REDAKTØR PÅ “ORDBOG OVER DANSK TEGNSPROG”. SIDEN 2000 UNDERVISER I TEGNSPROGSGRAMMATIK, OVERSÆTTELSE OG DANSK PÅ UDDANNELSEN TIL TEGNSPROGS- OG MUNDHÅNDSSYSTEMSTOLK. UNDERVISNINGSSASSISTENT PÅ KØBENHAVNS UNIVERSITET SIDEN 1997.

MÅLTIDETS MAGELØSE MAGI

Måltidet som en del af oplevelsen

HELLE BRØNNUM CARLSEN

“Måltidet var en ubeskrivelig stor oplevelse”. En sådan udtalelse vil mange nikke genkendende til, til trods for at sætningen intet siger om selve måltidet, men snarere siger noget om oplevelsens grundvilkår. Den påpeger det umulige i at kunne gengive oplevelsen korrekt med det verbale sprog, og samtidig kombinerer sætningen oplevelse med måltid, og det er her vi kan tage vores udgangspunkt. Oplevelse er et begreb, der misbruges i flæng, man taler f.eks. om oplevelsesøkonomi, ja, det har sågar været udsat for sproglig misrøgt i slangspørgsmålet, om man har fået en på “opleveren”. Det kræver præcision at benytte begrebet oplevelse, fordi ordet også rummer mange elementer, det kan være svært at indfange med det verbale sprog.

Oplevelse kan præcist beskrives som en særegen erfaringskategori. Oplevelse opnår mennesket, når det tilegner sig verden gennem æstetiske erfaringer. Den æstetiske tilgang er siden Kant blevet defineret som en erfaring, man ikke kan begrebsliggøre, hvilket også umuliggør, at man kan indfange en oplevelse præcist i ord. For at kunne opnå en æstetisk oplevelse kræves nærvær og brug af sanserne. Erfaringen kan ikke løsrives fra materialiteten. Dette gælder for alle de æstetiske områder, vi udfolder lige fra billedkunst til vin-smagning. Oplevelsen opstår gennem en særegen kommunikationsform, som benytter sig af nærværende symboler, der ikke fuldstændigt kan løsrive sig fra det momentane og den fysiske tilstedeværelse. Men hvorfor overhovedet *tale* om det æstetiske, hvis sproget er for lidet dækkende og ikke formår at indfange det oplevede?

Det æstetiske knytter sig til dommen om det skønne og det uskønne. Anvendt på genstandsfeltet mad udtrykkes dette i det ikke særlig sprogliggjorte "uhm" og "adr". Med definitionen hidrørende fra Kant er det umuligt at sprogliggøre selve oplevelsen, men det er ikke på nogen måde umuligt at reflektere den. Og det er først gennem refleksionen, at æstetikken udfoldes. Æstetisk tilgang til verden er ikke en "renset" tilgang, hvor sanserne kan få frit løb. I givet fald ville det skyldes genetiske bestemmelser, at vi i Norden begejstres over at få rejer, mens de i Zimbabwe får mundvand og over de tykke små sorte larver, der lever i træerne. Vi møder til hver en tid verden gennem det filter, vores forforståelse udgør, og dette filter er både kulturelt, socialt og historisk betinget såvel som påvirket af vore egne individuelle erfaringer og kontekster. Denne forforståelse er ikke uden sammenspil med den sproglige analyse, men den er også bundet til ikke sproglige kommunikationsformer, som især kan beskrives i den æstetiske. Her spiller tid, rum, narrativitet, formsymboler, sansninger, social kontekst og ønsket om fællesskab, viden og personlig deltagelse (f.eks. gennem håndværket) ind, og tilsammen rummer disse områder det, vi uden ord kan sige med et æstetisk produkt. Det usagte kan være ulykke, lykke, rædsel, jubel eller afmagt som i billedkunsten, musikken eller litteraturen, men det kan også være det religiøse, det livsbekræftende, det omsorgsgivende eller det venskabelige som i måltidet. Siger vi intet om måltidet og den oplevelse, vi får, er erindringen udelukkende bundet til kroppen og dens gennem filtre fortolkede sanseindtryk. Bliver vi derimod bedt om at beskrive og reflektere oplevelsen af måltidet, vil det drastisk forandre vores optik. Dette er et pædagogisk redskab, når man arbejder med børn (og voksne) med den hen-

sigt at udvide deres verden for skønne smagsoplevelser og skærpe kræsenhedens raffinement. Lader man et "det kan jeg ikke lide" stå usagt, vil tilgangen næste gang ikke nær så sandsynligt være forandret.

DOMMEN OVER DET SKØNNE MÅLTID

Det lyder måske meget acceptabelt, men hvad så når det gælder anmeldelser af et måltid – sådan nogle, som jeg flere gange om måneden begiver mig af med at nedskrive og offentliggøre? Er de ikke en umulighed, idet min smag vel er individuel og i øvrigt ikke kan nedskrives? Og er det ikke netop anmelderens evige umulighed, at vi almengør det personlige, og at det ikke kan bruges af andre end os selv? Kun i den forstand at det misfortolkes som videnskabelige sandheder, der ikke kan omstødes. Det anmelderne gør med sproget er et forsøg på at indfange andre dele af en oplevelse og gennem sproglig visualisering og historier tale til den fælles referenceramme, man forventer hos læserkredsen. Har den læsende ikke smagt andet end cola, slik, pizza og pasta, vil gengivelser af yoghurtgele med avocadomousse, stenbiderrogn og karseskum ikke kunne kaperes med en sproglig sammenligning til barndommens æggemad med karse. Jo større erfaringsflade tilhørerne har, jo lettere etableres et sanseligt rum, hvor referencer kan etablere egne forestillinger. Men selve oplevelsen ved at spise måltidet kan kun opnås ved at være til stede i rummet og fysisk set kropsinderliggøre og sanse både mad, rum, personer og stemning. Og selv da vil oplevelsen være individuel. Den særlige genre, som anmeldelser er, må altid påberåbe sig at være en gengivelse af det nu, hvori oplevelsen udfoldede sig. Derfor kan man ikke tro, at man selv genfinder den. Og alligevel er der ofte læsere, der begejstret skriver, at det netop var sådan de også oplevede det. En del af denne fællesoplevelse skyldes den

fælles referenceramme, vi erfarer verden gennem, og en anden del skyldes, at selv om den æstetiske tilgang som et hele er ikke-sproglig, så kan dele af dens erfaring udkrystalliseres og udsættes for analyse. Sensorikerne udsætter smag, duft og mundfølelse for en sandt ordekvilibrisme, der i sig selv ikke siger meget, men som alligevel i analysens forklarende skær viser, at et måltid med velafbalancerede varierede og velkomponerede smage, dufte og konsistenser oftest giver den mest positive oplevelse. Håndværket skal også udføres korrekt. Selv om vi kan være pedanter på forskellige niveauer, er der ingen, der ønsker bøffen sej eller kartoflerne udkogte, med mindre de skulle være mos. Som oplevende er det ikke nødvendigt at analysere det, men det virker bag om ryggen på os som al æstetisk virkning gør. Italesættelsen af de størrelser, der forfører os, er både en skærpelse af vores oplevelser fremover og en hyldest til de udøvende, der udfolder et måltid i knivskarp veksling mellem viden og analyse, håndværksmæssig kunnen, moralske overvejelser og æstetisk fornemmelse for skønhed. Måltidet *behøver* ikke italesættes for at virke, det har Blixen så smukt illustreret med Babettes Gæstebud, hvor deltagerne end ikke vil sige et ord om maden, mens virkningen ingenlunde udebliver, men i en sprogliggjort verden, hvor kun det talte og skrevne ord tages alvorligt, er det nødvendigt at vende sproget mod oplevelsen, lade den stå for sit eget, lade sproget reflektere den og så i øvrigt overgive sig til nydelsen.

HELLE BRØNNUM CARLSEN MAG.ART. I LITTERATURVIDENSKAB FRA KUA
(SPECIALE: MADENS LITTERÆRE UDTRYKSFORM) SAMT PH.D FRA DPU I MAD
OG ÆSTETIK, SKREVET VED INSTITUT FOR PÆDAGOGISK FILOSOFI. LÆRER
PÅ ZAHLES SEMINARIESKOLE OG HAR VÆRET DET I 22 ÅR. (LINIEFAG
I MATEMATIK, ENGELSK OG HJEMKUNDSKAB), DESUDEN LEKTOR PÅ
SEMINARIET I HJEMKUNDSKAB. MADSKRIBENT, FOREDRAGSHOLDER
I ÆSTETISKE OG SUNDHEDSRELATEREDE EMNER OG MADANMELDER PÅ
BLA POLITITKEN.

ALT DET MAN MÆRKER I VINEN

POUL PILGAARD JOHNSEN

“For 40 år siden var jeg overbevist om, at vinsmagninger og snak om vin bestod af en masse vås, og den overbevisning har jeg stadig den dag i dag.”

Citatet stammer fra T.G. Shaws *Wines, the Vine and the Cellar*. Bogen udkom i 1863, men udsagnet er utvivlsomt dækkende den dag i dag for mange menneskers ubøjelige mening om vinkenderes og -skribenters måde at omtale og beskrive vin. Selv blandt folk, der ellers har sans for bordets lyksaligheder og med passion dyrker den højere kogekunst – ligesom de aldrig ville drømme om at købe en plade chokolade uden det rette bid – støder man jævnligt på det synspunkt, at vinsmageres vokabular ikke er andet end snobberi og vrøvl på højt plan.

Det er vittige hunde, der – som en læserbrevsskribent med stort talent demonstrerede i Weekendavisen for nogle år siden – gerne gør sig lystig over udtryk som “stringent høje bærtoner,” vine, der “hurtigt slipper strukturen” eller har “en bred duft, der briser og et syrligt bid, der gør, at vinen ikke falder sammen.”

Når vi har grinet færdig, må det være tilladt i al stilfærdighed at konstatere, at nok kan det vinøse vokabular være sjovt, men forkert er det ikke. Det er simpelthen ikke rigtigt, at måden at smage og tale om vin på kun er vrøvl eller snobberi. Kun for den, der ikke har fordybet sig, tager det sig sådan ud. Det gælder for vin som for musik, dans og billedkunst.

Om vinsmageri skal kaldes kunst eller håndværk – jeg stemmer for det sidste – er i den forbindelse ligegyldigt. Og mon

ikke det, som T.G. Shaw efterlyste i 1863, snarere var en mere kvalificeret måde at tale om og smage på vin? I hvert fald leverer han selv det bedste argument, når han senere i bogen konstaterer: "Smagen får med øvelsen ligesom øjet, øret eller berøringen forskellige grader af følsomhed, der ville være utroligt, hvis det ikke lige var en velkonstateret kendsgerning."

Og nogle gange er det slet ikke så kompliceret og uforståeligt, som det kan lyde. Skeptikere, der ellers ville ryste på hovedet af karakteristikken af en vin som "hul," kan hurtig overbevises om, at det hverken er vås eller snobberi, men blot en beskrivelse af det faktum, at nogle vine kan have en klar førstsmag, lige når den er kommet i munden, en vis eftersmag, når den er sunket, men mangler enhver smag midt imellem. Den er med andre ord hul.

Langt den største del af de mange millioner liter vin, der produceres, er almindelig bordvin. Den slags skal ikke drikkes med ærbødighed og giver næppe heller anledning til intellektuel diskussion. Almindelig vin skal man tale over, ikke om.

Med de store vine stiller sagen sig anderledes. Her handler det om en dybere nydelse. Den opnår man ved ikke bare at drikke, men at smage. Når man smager – og smager meget – får man en større forståelse, og forståelse giver en dybere nydelse. Så enkelt er det. Men selvfølgelig er det vanskeligt at trænge ind til sagens kerne. At smage er subjektivt, og det sprog, der skal bruges for at kunne formidle en vins lugt, smag og indtryk til andre, må blive et subjektivt sprog.

Der er måske brug for noget, der kunne minde om en musikalsk beskrivelse, for problemerne er på mange måder de samme. Både musik og vin appellerer til sanserne, begge er flygtige i den betydning, at pågældende lyd og smag ikke kan fastholdes af øret eller smagen. Men de, der hverken har teknisk viden eller

en dybere interesse, kan på den anden side værdsætte, ja ligefrem elske lyden eller smagen højt.

Nydelsen af vin – god vin – taler som andre sanselige oplevelser mindst lige så meget til vores fantasi, følelser og erindringer som til vort intellekt og vor smags- og lugtesans. Vinelskere ved det, fordi de oplever det, men faktisk er det også videnskabeligt bevist.

Det er den franske forsker, Frédéric Brochet, som ved hjælp af en avanceret hjerne-scanner bogstavelig talt har kigget ind og set, hvad der foregår i hovedet på et menneske, når han eller hun drikker vin. En række testpersoner blev simpelthen anbragt med hovedet i en PET-scanner og derefter serveret vin, mens maskinen fotograferede, hvad der skete inde bag skallen på de heldige forsøgspersoner.

Brochets scanningsbilleder viser de forskellige hjernecentres aktivitet og blodforsyning undervejs. Indledningvist kan man se, at vindrikkernes koncentration om smagsoplevelsen udløser aktivitet i højre hjernehalvdel. Det er den del af hjernen, vi bruger, når vi er i biografen, hører musik, ser på kunst og den slags, hvorimod venstre hjernehalvdel mest tages i brug, når vi læser en side i en bog eller løser en regneopgave. Billederne viser, at vinen også udløser aktivitet i de hjernecentre, hvor fantasi og erindring råder. Mønsteret er forskelligt fra person til person, hvilket ikke er så mærkeligt, for vi har hver især vores egen fantasi og vore personlige erfaringer at spille på.

Brochets scanningsbilleder tyder altså på, at vinsmagning udløser en hjerneaktivitet, der kombinerer informationer fra øjne, næse og smagsløg med vores fantasi og vore erindringer. Dette givet kan man måske ikke blot fryde sig over men ligefrem forstå associationerne hos den for længst afdøde vinkender André Simon. I første bind af *Quarterly Journal of Wine and Food Society*, skrev han om et måltid, der fandt sted på Hind's Head i Bray i 1934.

Da middagen var ved at være forbi, bad værten om André Simons første indtryk af vinene. Han svarede, at han "først kom til at tænke på landsdelen Berkshire." En Chablis fra 1926 mindede ham om "en sølvpils yndefuldhed," en Montrachet fra 1919 om "italienske poppeltræers statelighed," en Cheval Blanc fra 1920 om "et purpurfarvet bøgetræs storslåethed" og Lafite fra 1870 om "Royal Oaks majestætiske fremtoning." Men med hensyn til brandyen (en Rouillet et Delamain fra 1842) så "var der ikke noget træ med rødder i almindelig lerjord, der kunne nævnes i samme åndedræt."

Med disse sammenligninger og beskrivelser nærmer vi os spørgsmålet: Hvordan kan man – med ord – beskrive oplevelser, der netop ellers er ordløse, fordi de er en affære med sanserne. Når der er mere på spil, og når det sædvanlige vinøse vokabular med dets blåbærtoner, ristede kaffebønner, cigarkassetræ og hvad vinskribenter nu ellers kan finde på, ikke rækker langt nok.

I et ellers snusfornuftigt og nede-på-jorden, dansk jubilæumsskrift, udgivet af Vinhandlernes Brancheforening for mere end 40 år siden kan man støde på passager som denne:

"Vinens væsen skifter i det uendelige, og den samme vin kan, til glæde og overraskelse for den, der holder af vin, opføre sig højst forskelligt og overraskende. Den er tændingen til inspiration, og den har til overflod vist, at den i politik, kærlighed og kunst kan være såvel problemernes skaber som forløser. For vinen vil være i stand til så at sige at udfylde ethvert komplementært behov, det menneskelige væsen har brug for. Al den stund vinen ikke slører til glemsel, men inspirerer til bestandig fornyet liv."

Vinen er hellig, og det smitter af på sproget, der bliver højstemt og nærmer sig det religiøse. Men mindre kan gøre det. Da jeg for nogle år siden besøgte den exceptionelle franske vin-

mager og -smager Lalou Bize-Leroy i Bourgogne fortalte hun om sine oplevelser med vin og dens samhørighed med jorden og med stederne.

“Når jeg drikker en stor vin nede fra Pommard genkender jeg i den luften, man indånder dér, menneskene dér, ja selv husenes form dér,” sagde hun blandt andet. Det gjorde stort indtryk mig. For det første fordi det er så smukt formuleret, og for det andet fordi hun med sine allersidste ord i virkeligheden taler om det, som har været mine egne største oplevelser med vin. Rationelt set kan man forstå og acceptere, at man i en vin fra landsbyen Pommard kan genkende luften – duften – fra Pommard. Men når Lalou Bize-Leroy taler om, at hun i vinen også genkender husenes form dér, lyder det, som om hun taler om en nærmest mystisk oplevelse. Det gør hun muligvis også, men i virkeligheden er det måske mest en måde at beskrive, hvordan stor vin indimellem synes at omfatte alt. At det man mærker i vinen, når man drikker den, oplevelsen, omfatter det hele – så at sige.

Det er en måde at beskrive det ordløse på.

I Leroys kølige og tyste kælder vandrede vi fra fad til fad og smagte på vin fra den ene berømte mark efter den anden. Da vi nåede til Chambolle-Musigny, blev Madame spurgt, hvad hun selv syntes. “Sammenlignet med Vosne-Romanée er Chambolle gjort af et ædlere stof med finere folder,” svarede hun. Og tilføjede så en anelse stramt: “Men man behøver ikke forklare!”

Jeg kunne nu alligevel ikke lade være, kan jeg se i mine egne noter fra dengang: “Richebourg: Som ankomstdagen i et nyt land. Chambertin: Stor! Stor! Så stor at den ophæver sig selv. Omfatter det hele. Opleves ikke med tungen eller munden eller kroppen. Med sjælen? Kan knap fornemmes. Æterisk. Flygtig væske.”

Og senere, da vi kom op fra kælderen og ud i lyset: “Står i den dejligste have. Lalou midt i grøn mark. Amerikansk impor-

tør har taget sin kone i hånden og går rundt på plænen. Leroy's direktør, Frédéric, fløjter, mens han ryger en cigaret. Et sted taler en dansker med fjern stemme om enebær.”

Med andre ord: Der findes faktisk ord for begejstringen. Når jeg – oftest sammen med andre – har haft lejlighed til at smage nogle af klodens ypperste vine, har jeg forsøgt efterfølgende at berette om dem. Skrive om dem. Ikke ved at fortælle om deres duft og smag og sammenligne med ting, som vi kender i forvejen, for det er jo ikke det, der gør dem fantastiske. I hvert fald ikke det alene. Snarere har jeg forsøgt at beskrive det, der foregik i os, omkring os og mellem os, når vi drak disse vine.

Det er mit bud på, hvordan man med ord alligevel kan beskrive den ordløse oplevelse. Ved at gøre det indirekte. Ikke ved at sætte ord på selve vinen men ved at fortælle om det lys, de skygger og det skær, den hyller sine omgivelser i.

Og nogle gange er omgivelserne bare én selv. Som da jeg engang havde en Dom Perignon fra 1964 i glasset, og det slog mig, hvordan verden pludselig kan opleves så stor og overvældende, at man er ved at tude bare ved synet af et træ eller ved lyden og lugten af cykelhjulets knitren hen over den varme asfalt.

POUL PILGAARD JOHNSEN F. 1965. SKRIVER FOR WEEKENDAVISEN OG HAR UDGIVET BØGERNE "FORFØRERNE" (2002), "GENERALEN" (2003), "DET FORDØMTE MENNESKE – JØRGEN LETH OG DEN NYE SÆDELIGHEDSFEJDE" (2005) OG "TANDLÆGENS MASKER" (2007), SAMT "FLASKENS ÅND" (2003), DER NÆRMEST I ROMANFORM SKILDRER ET MENNESKES OPLEVELSER MED VIN OG DENS GÅDER OG LYKSALIGHEDER.

ERINDRING

- OPMÆRKSOMHED

- FORVENTNING

FINN SLUMSTRUP

Når mennesker taler med hinanden udveksler vi sladder, informationer eller synspunkter. Det er som regel samtaleens indhold vi bider mærke i. Derimod tænker vi ikke så meget på, at en samtale også er et forløb i tid – når vi lige ser bort fra vittighedstegnernes kendte tema med den bekymrede ægtemand der ikke kan forstå kvinder kan tale i telefon i timevis. Og selv i den forbindelse er det ikke så meget tidsforløbet, men tanken om telefonregningens størrelse, der optager den bekymrede!

Anderledes forholder det sig når vi beskæftiger os med samtale i musik. Her er der tale om en kunstart og et sprog, hvor det omgående står klart, at vi har at gøre med et forløb i tid.

I vor vesterlandske kultur opererer vi med begreberne fortid, nutid og fremtid som en jævnt fortløbende proces. Vi er dømt til at leve i nuet, som ubønhørligt bliver til fortid, og mens vi fastholder fortiden kan vi gøre os forestillinger om fremtiden. Alt som en lineær bevægelse.

Vi befinder os hele tiden et eller andet sted på linjen mellem fødsel og død. Eller på linen, som i Storm Petersens bittersøde tegning af linedanseren som i kjole og hvidt, med rød næse og gul paraply, smilende spadserer af sted på linen og tilsyneladende ikke ænser at han har vuggen bag sig ved stigen op til linen og den endnu tomme grav ventende ved stigen ned fra linen.

Ud fra en generel betragtning er det musikalske forløb ind delt i takter, som kan betragtes som musikkens svar på sprogets tegnsætning. Men med den forskel, at der er lige langt mellem

hver taktstreg, hvert punktum så at sige, fordi musikken spilles i et defineret tempo.

Takterne er inddelt i forskellige taktarter, hvor man netop med henvisning til opfattelsen i forhold til tidslinjen taler om "lige" taktarter som $\frac{2}{4}$ eller $\frac{4}{4}$, eller om "skæve" taktarter som $\frac{6}{8}$ eller $\frac{5}{4}$.

Det bageste tal angiver om det er fjerdedelsnoden eller ottendedelsnoden, der er tællerværdi, mens det første tal angiver hvor mange af tællenoden, der går på en takt.

Der er tale om et ret mekanisk princip, der som en metronom tikker tiden ud i præcis lige store bidder – men sådan sanser vi jo ikke tiden. Nok ligger den lineære opfattelse dybt i os, men i stedet for at tale om fortid – nutid – fremtid føler jeg det lineære bliver til en langt mere levende og åndende virkelighed, hvis vi låner begreberne hos kirkefaderen Augustin (354-430) og taler om erindring – opmærksomhed – forventning.

1

Når det for mig er lige så oplagt at anvende udtrykket samtale om musikkens sprog, som det er at bruge udtrykket når der er tale om dialog i ordenes sprog, hænger det sikkert sammen med at min indgang til musikkens vidunderlige verden begynder og slutter med jazzen.

Jeg vil endog være tilbøjelig til at skrive ordet som Grundtvig altid gjorde det, altså sam-tale, hvor det forekommer mig at bindestrengen er med til at tydeliggøre, at der er tale om en udveksling mellem parter. I en samtale skal man både give sit besyv med efter bedste evne og lytte så opmærksomt som muligt for at finde frem til, hvad den anden part mener.

Man kan argumentere med overbevisning for, at et af jazzens fundamentale kendetegn er et samtaleprincip, eller måske mere præcist et "udsagn og svar" princip.

Det kan findes i afrikansk musik og er utvivlsomt kommet stort set uskadt med i bagagen, da slaverne i 1600 og 1700 tallet kom til USA. Ja, "call and response" gennemsyrrer den dag i dag afro-amerikansk musik i så høj grad at man kan spørge, om ikke dette antifoniske princip er en lige så integreret del af den rytmiske musik, som det harmoniske princip er af den europæiske kompositionsmusik?

2

I musikhistorien kender man den antifonale sang (af græsk "antiphonos") som dette at synge mod hinanden, vekselsang mellem to kor, en udførelsesmåde ved Davids salmer og andre bibelske tekster, hvor to kor skiftes til at synge de enkelte vers.

Når jeg taler om et antifonisk princip er der også netop tale om en vekslen, modspil i stedet for medspil, dialog i stedet for entydigt udsagn.

Oprindeligt har der som i den antifonale sang netop været tale om en vokalmusik, hvor dialogen har stået mellem forsangeren og koret. I den afro-amerikanske musikhistorie har der i de gamle "work songs" været tale om at forsangerens, dvs. sjakformandens, "call" har ledt op til arbejdsholdets "response", når der skulle lægges jernbanesveller, lettes anker på skibet og lignende. Senere er der i gospelmusikken, altså "evangeliemusikken", tale om udveksling mellem forsangeren og koret, ganske som der i den afro-amerikanske gudstjeneste er en langt kraftigere og hørbar udveksling mellem præsten og menigheden end vi kender det fra vort hjemlige evangelisk-lutherske himmelstrøg.

I de ovenstående linjer er det dermed også antydnet, at der har været tale om en gradvis forfinelse af det musikalske udtryk, fra det primitivt-enkle til det mere udviklede. Til gengæld er der i alle tre eksempler tale om, at det musikalske tjener et andet

formål end sig selv – hvad enten der er tale om en krævende arbejdsindsats eller gudsdyrkelse.

Men også når vi bevæger os ind i et lydskab hvor musikken bliver hovedsagen, finder vi det antifoniske princip kraftigt markeret.

Blues er en af de originaleste former for afro-amerikansk folkemusik, udviklet i sidste halvdel af 1800-tallet. Begrebet “the blues” dækkede oprindeligt over de sorte amerikaneres betegnelser for bedrøvede eller melankolske følelser, som finder udtryk i bluesmusikken. Teksterne indeholder beskrivelser af disse følelser og de oplevelser der har fremkaldt dem, udtrykt i et jordnært, poetisk sprog.

Den tidlige form betegnes som “country blues” og i den udgør sang og akkompagnement – oftest på guitar eller mundharmonika – en uløselig helhed. Igen er det “call and response”, der praktiseres. Et kort sprogligt udsagn kommenteres af det ledsagende instrument. I den klassiske bluesform er der tale om et 12 tacters skema i 4/4 takt inddelt i tre fire tacters perioder og med teksten i A-A-B form. Teksten fylder to eller to en halv takt og den instrumentale kommentar udfylder så resten af fire tactersperioden.

Det spændende er imidlertid, at når man trænger ind i jazzens univers og kender til dens fortid og baggrund – når man altså har erindringen med – påvirker det både den opmærksomhed hvormed man lytter til nuet og den forventning hvormed man er indstillet på, hvad der vil komme. Erindringen farver lytningen, så man slet ikke kan lade være med hele tiden at opleve også den rent instrumentale jazz som en antifonisk musik – som samtaler der forløber i tid. Jazzens basale hemmelighed ligger i musikerens evne til at tage det mekaniske ud af takten og spille den på en særlig måde, så lytterne oplever en uimodståelig rytmisk pulseren forplante sig ud i kroppen. Med den følgevirkning at man

vipper med foden, nikker med hovedet, knipser med fingrene, vrikker med hofterne – eller alle fire ting på én gang!

Man siger at musikken swinger, og swing er en oprindelig kerneværdi i jazzen. Hvis ikke musikken påvirker rent fysisk, kan det være lige meget. Det er ikke en påvirkning i kraft af lydstyrke og heller ikke i kraft af musikernes rå energiudfoldelse.

3

Swing kan bedst beskrives som en organisk pulseren i det lyds-
skab musikere og lyttere befolker i fællesskab.

Musikkens forløb i tid er således et helt centralt spørgsmål i jazzen. I sin bog om pianisten Oscar Peterson ("The Will to Swing", New York 1990) skriver kritikeren Gene Lees et sted: "Begrebet tid ("time") anvendt af jazzmusikere lader sig meget vanskeligt definere. Når de skal skrive om jazz vil redaktører af "klassiske" musikpublikationer ofte prøve at omforme begrebet til timing, men det er ikke hvad der er tale om. Problemet er, at tid i jazzforstand ikke kan tilpasses den klassiske kompositions-
musik, som ikke lægger samme afgørende vægt på den rytmiske puls. "Tid" i jazzen betyder en vifte af ting, som for eksempel: en meget præcis og støt fornemmelse for pulsen; en evne til at placere toner en anelse ved siden af pulsens kerne uden at tabe kontakten med den; bevidsthed om, hvilke toner der skal accentueres i forhold til grundrytmen for at få musikken til at swinge; og en højt udviklet sans for den improviserede frases længde, så den indpasses koordineret med resten af musikken. Good time er en af de højest værdsatte kvaliteter en jazzmusiker kan have".

Man kunne tilføje, at "good time" hører med til virkelig at kunne jazzens sprog – altså kunne udtrykke sig på en sådan måde, at vi ikke kan lade være med at høre efter hvad der bliver sagt!

I udtrykket “den improviserede frase” gemmer sig endnu en af nøglerne til at jazzen er en samtalemusik.

Ved siden af swing er netop improvisation en kerneværdi i jazzen. Improvisation er en spontan form for komposition. Det er komposition i *real time*, hvor forholdet mellem idé og udførelse er 1:1.

At improvisere er ifølge min fremmedordbog at “skabe et digt, musikstykke o.l. på stående fod, uden forberedelse, handle uforberedt med det tilfældigt forhåndenværende materiale”.

Som mange definitioner er denne både rigtig og forkert. Når skabende musikere mødes for at spille jazz er materialet næsten aldrig “tilfældigt forhåndenværende”. Enten er der en leder, som har udvalgt materialet, eller også mødes man omkring den fælles arv i form af materiale som er alment kendt og velegnet til at improvisere over.

Endvidere er musikerne måske nok uforberedte på den konkrete sammenhæng – jazzmusikere elsker den spontane udfordring – men i en dybere forstand har de forberedt sig i årevis. Instrumentet er ikke et fremmedlegeme, men vokset sammen med sin ejermænd, så det fungerer som en forlængelse af centralnervesystemet. Ikke for ingenting kan man høre udtrykket, at en god jazzmusiker kan et helt katalog af formskemaer og harmonigange “på rygmarven”.

Hvortil kommer, at i jazzen er også det personlige, klanglige udtryk et ideal, man stræber imod. For blot at nævne nogle få eksempler så kan man høre i løbet af få sekunder at det er Stan Getz, Ben Webster eller Lester Young der spiller. De spillede alle tenorsaxofon, men deres lyd var så personlig, at deres tonedannelse i sig selv var nok til man kunne identificere ophavsmanden. Ganske som den karakteristiske menneskelige stemme i radioens storhedstid omgående røbede om det var Karl Bjarnhof, Gunnar

“Nu” Hansen, Ole Vinding eller Christian Torpe man hørte.

De elementer jeg her har trukket frem – ikke mindst nødvendigheden af, at musikken skal swinge – medfører at jazzen i helt overvejende grad er en kollektiv kunstart.

Jazzen er ikke en monolog, men en samtale mellem flere jævnbyrdige parter. Først som samspil kommer musikkens særlige kvaliteter til fuld udfoldelse. Først i kollektivet kan det til fulde høres, at jazzen er et selvstændigt sprog, forskelligt fra alle andre sprog man kan møde i det rige lydskab, der står til det nutidige menneskes disposition.

4

Samtalerne i jazzen udfolder sig ganske som samtaler i talesproget efter forskellige mønstre. Nogle udfoldes inden for velkendte konventioner, andre udfolder sig umiddelbart mere uforudsigeligt.

Den ældste konvention vi kender har nu snart 100 år på bagen. Traditionel jazz, New Orleans jazz, Dixieland – kært barn har mange navne. Men alle betegnelserne peger tilbage på en form, hvor orkestrets *front line* bestod af trompet, klarinet og basun, som så bag sig havde en rytmegruppe, der først og fremmest skulle holde pulsen i gang. Samtalen foregik mellem de tre blæsere. Trompetisten var førstemanden, som bar melodistemmen, mens klarinet og basun havde til opgave at kommentere i henholdsvis det høje og lave register.

Jazzens udvikling til nyere former som swingmusikken i 30'erne, bopmusikken i 40'erne og så fremdeles var en evolution der kan anskues ud fra adskillige vinkler. Men mig forekommer det tydeligt, at musikernes støt voksende tekniske mesterskab medførte, at flere og flere fik lyst og evne til at blande sig i samtalen.

Den gamle opdeling, hvorefter blæserne altså fører en begavet samtale og rytmefolkene “bare” passer dampkedlerne og sør-

ger for at publikum ikke kan sidde stille, men bliver nødt til at gå ud på dansegulvet, opløses. Først er det pianisten, der i sit akkompagnement også begynder netop at kommentere blæsernes udsagn. Siden blander trommeslageren sig i stigende grad, så det efterhånden kun er bassisten "der må blive hjemme og passe de fire slag" så musikken kan swinge rigtigt. Der er bassisten til gengæld orkestrets vigtigste medlem, og når vi når frem omkring 1950 er det meget tydeligt at de bedste bassister gennem tonevalg, placeringen af akkompagnementet i det høje eller lave register osv. sandelig også blander sig i samtalen.

Omkring 1960 går der for første gang revolution i jazzen. Alle hellige køer slagtes, og en gruppe avantgardister sprænger de hidtil kendte rammer. Pludselig var det ikke givet musikken skulle spilles med fast rytmisk puls, eller at det materiale man tog under behandling og talte sammen om var en melodi i en bestemt toneart og med nogle underliggende harmonier.

Den såkaldte free jazz forekom derfor mange mennesker at være det rene volapyk netop i den forstand vi bruger udtrykket, dvs. "uforståelig tale".

Men volapyk var oprindeligt et kunstsprog, som den tyske præst J.M. Schleyer konstruerede i 1879, et af de mislykkede forsøg på med logik og energi at skabe et verdenssprog. Engang har der utvivlsomt været nogen der forstod volapyk – også ud over pastor Schleyer og hans nærmeste familie – og sådan kom det også til at gå med free jazzen. Den fik varme tilhængere ikke mindst i Europa, og synes at have holdt sig specielt godt i Tyskland. (Hvilket dog næppe har noget med Schleyer at gøre!)

Avantgardebevægelsen i 1960'erne havde som sin måske vigtigste konsekvens, at der blev uendeligt mange flere måder jazzens samtaler kunne udfolde sig på. Ethvert musikalsk kollektiv med ambitioner kunne nu lave deres egen disposition for snakken.

Men de gamle former døde ikke under de unge rebellers fremstormen. Alle de gamle former kan stadig opleves fra dixieland jazz lørdag middag på torvet eller foran supermarkedet i mangelen en dansk provinsby over big band swing til bopinspireret musik i den lokale jazzklub engang imellem. Om der bliver tale om samtaler afhænger ikke af formskemaerne, men af om der er dygtige musikere der kan udtrykke sig personligt. Hvilket er om muligt endnu vanskeligere på et instrument end i tale- og skriftsproget.

5

I John Clellon Holmes' roman "Hornet" (Schønberg 1960) berettes om saxofonisten Edgar Pool, som engang har været kongeblandt jazzens tenorspillere, men nu over the hill.

Under en af de uendelige busture, der dengang var den turnerende jazzmusikers vilkår, er der en ung, ambitiøs saxofonist som pakker sit horn ud og stiller sig op ved siden af Edgar Pool, der sidder og halvsover, eller bare er sunket ind i sin egen verden. Der er tale om majestætsfornærmelse og alt bliver til intens koncentration i bussen, mens opkomlingen dokumenterer hvor fingernem han er på saxofonens klapper.

Da den unge løve har demonstreret sit tekniske mesterskab tager han hornet ud af munden og snerrer ned til den halvt sammensunkne skikkelse på bussædet: "How about that old man?"

Edgar Pool retter sig langsomt så meget op at han under hatteskyggen lige kan få øjenkontakt med den vrede unge mand og siger så ganske stille: "Yeah, but can you tell me a story?"

I den scene har Clellon Holmes for mig demonstreret forståelse af kernen i jazzens samtalemusik. Alverdens tekniske mesterskab nytter dig intet, hvis ikke du har en historie at fortælle dine medspillere og de andre lyttere.

Engang var det mig selv der sad i orkesterbussen og jeg stillede

tenorsaxofonisten Brew Moore et typisk ungdommeligt spørgsmål, idet jeg ville vide hvem der var den bedste trommeslager han nogensinde havde spillet med?

Uden et øjeblikks tøven svarede Moore, at det var Harold "Doc" West! Det ville jeg ikke i min vildeste fantasi have gættet på, så jeg spurgte videre, hvad det var der udmærkede Doc West?

"Jo", svarede Brew Moore, "Doktoren swingede præcist som et urværk i akkompagnementet og han havde teknik nok til at han kunne spille hvad han hørte".

Med andre ord: Harold West passede den akkompagnerende del af sit arbejde så der ikke kunne sættes en finger på det, og desuden havde han håndelag nok til at fortælle den historie, han havde at byde på. Hvad siger musikerne når de taler sammen?

Klichésvaret lyder som bekendt, at såfremt de havde kunnet sige det med almindelige ord, var der ingen grund til at spille det.

Jeg tror nok der er mere sandhed i mesterdirigenten Herbert von Karajans udsagn, da han fastslog, at "motivationen bag al kunst er og vil altid være oversættelsen af den faktiske verden til den åndelige sfære". Velvidende at den ambition kan give sig de mest forskelligartede udtryk.

I jazzens tilfælde har jeg i hvert fald selv gennem mange år haft øget udbytte af lytningen ved netop at opfatte musikken som en samtale mellem ligemænd. Uden at forsøge at sætte ord på, hvad det er, de siger!

Men som et kuriosum kan det nævnes her til sidst, at der eksisterer en særlig genre, som kaldes "vocalese", hvor ferme sangere og tekstforfattere søger at give deres svar på spørgsmålet ved at sætte tekst til berømte jazzindspilninger.

Pionéren var sangeren Eddie Jefferson, der satte tekst til berømte instrumentale improvisationer fra klassiske musikere som Coleman Hawkins og Charlie Parker. Genren blev dog for

alvor dyrket af vokaltrioen Lambert, Hendricks & Ross fra 1957 og en håndfuld år frem. Nærmere vor tid har vokalkvartetten Manhattan Transfer, som brød igennem først i 1970'erne, med mesterskab brugt teknikken med at sætte tekster til eksisterende jazzimprovisationer og hele indspilninger, som et middel til at demonstrere suveræn vokalteknik og dyb kærlighed til jazz.

6

Det kan være både stimulerende og underholdende at lytte til god vocalese, men der er ikke noget der i det lange løb kommer på siden af dette selv at sidde med magien og lytte til samtalerne i jazzens ordtomme rum.

Tilmed står der enhver frit for selv at sætte ord på, hvis der er behov for det. Og det er der næsten altid – når musikken er forbi, og der er blevet stille i rummet.

FINN SLUMSTRUP F. 1941. FORFATTER OG FORMAND FOR GRÆNSEFORENINGEN. HØJSKOLELÆRER I SNOGHØJ 1966-70 OG I ASKOV 1971-79. FORSTANDER FOR VALLEKILDE HØJSKOLE 1979-86. INFORMATIONSCHEF I DANSK FLYGTNINGEHJÆLP 1986-91. CHEF FOR DANMARKS RADIOS PI 1991-99. PROGRAMMEDARBEJDER VED DR KULTUR 1999-2007. MEDLEM AF STATENS MUSIKRÅD 1983-91 OG FORMAND 1999-2003. FORMAND FOR GRÆNSEFORENINGEN 2005. OMFATTENDE SKRIBENT- OG FOREDRAGSVIRKSOMHED I DE SIDSTE FYRRE ÅR. INDEN FOR MUSIK FORFATTER TIL BL.A. "JAZZ" (1966) OG "GYLDENDALS BOG OM JAZZ" (2003), UDVIDET OG REVIDERET TIL "JAZZ – EN MUSIKALSK GUIDE" (2007).

MUSIKKEN OG SPROGET

JØRGEN CHRISTIAN WIND NIELSEN

Hvad er musik? Musik er noget vi lytter til, tit i kombination med sang. Musik er noget, vi går til, og nogle gange er det noget, vi ser. Levende, i fjernsynet, og i stigende grad i kombination med billeder på DVD eller internettet. Selvom mængden af skrift vokser, er nogle af den opfattelse, at billeder i stigende grad afløser skriften ud fra devisen – et billede siger mere end 1000 ord. Også musikken kan i nogle tilfælde sige mere end ord – sig det med blomster eller sig det med musik. Musik er noget vi hører samtidig med, at vi laver noget andet, eller det har vores primære opmærksomhed. Kommer musikken inde fra naboen, er det tit noget, vi bliver irriteret over.

Men hvad er musik – en ordløs kunstart? Gyldendals Tibinds Leksikon fra 1978 forklarer: “I Antikkens Grækenland oprindeligt fællesbetegnelse for alle musernes kunster, især digte-, tale- og tonekunst; senere indskrænkedes betegnelsen til at dække tonekunst alene”. Tonekunst? Store Nordiske Konversations Leksikon – en nordisk encyklopædi – fra 1921 forklarer at “tonekunst er kunsten ved toner at fremstille og vække følelser og forestillinger. Dens begreb omfatter rytme, melodi og harmoni”. Gyldendals altid opdaterede Online Leksikon forklarer: Musik (via latin *musica* fra græsk *mousike (techne)* “musernes kunst”, (af *mousa* “muse”) er lyd struktureret i et tidsligt forløb. Definitionen indeholder tre forudsætninger: 1) Der skal være lyd. 2) Lyden skal være struktureret. Der skal ligge en menneskelig,

kreativ vilje til grund for dens sammensætning. 3) Lyden skal udfolde sig i et afgrænset og sammenhængende tidsrum.

Musik handler med andre ord om følelser og forestillinger, om rytme, melodi og harmoni, der skal ligge en menneskelig, kreativ vilje til grund for dens sammensætning, og den skal være afgrænset i tid.

Musikkens historiske oprindelse fortaber sig, som sprogets, i det uvisse. Kom musikken, rytmen og melodien før sproget, kom sprogets rytme, melodi og evne til at fremkalde følelser og forestillinger før sproget, er musik og sprog to sider af samme sag, verbal og nonverbal kommunikation?

Vi ved det ikke, men fristende er det at sammenligne musikken og sproget, måske ligefrem modersmålet. Eksempelvis Søren Kierkegaard har gjort sig overvejelser om “musikkens sproglighed”. I *Enten-Eller* (1843) beskriver han musikken som “det ubekendte Rige grænsende op til sproget” (Gyldendal Online). Og modersmålet beskrives i termer, der lige så godt kan anvendes om musik: “..., men ogsaa glad ved at være bunden til et Modersmaal, der er riigt i indre Oprindelighed, naar det udvider Sjelen. Og lyder vellystigt i Øret med sin søde Klang.” (Her fra SAK, 2005).

Musikken er som sproget af global, almenmenneskelig karakter. Alle mennesker har et sprog og et modersmål, og alle mennesker har musik, der hidrører fra deres egen kultur. Som med sproget er musik fra ens egen kulturkreds umiddelbart mere tilgængelig, vi “forstår” den bedre, andres musik virker fremmedartet, sværere tilgængelig, og det kræver en indsats at lære at kende og forstå fremmed musik.

Netop hjemkommet fra Australien har jeg medbragt en CD med Didgeridoo-musik, de oprindelige australiers blæseinstrument. Der er langt fra Didgeridoo til the Rolling Stones i Parken, og det kræver både tid, vilje, lyst og interesse at overskride

grænsen fra det kendte til det ukendte. The Rolling Stones, der selv sammenligner kærlighed med musikken i det tidlige perspektiv: det ene øjeblik er den her, det næste øjeblik er den væk.

Men det er også i mødet mellem musik fra forskellige kulturkredse og forskellige traditioner, at musikken udvikles, og vores horisont udvides – præcis som vi inden for sproget ser samspil og sammenstød, men også synergi og syntese historien igennem mellem f.eks. dansk, tysk, fransk, lige nu især engelsk, måske senere kinesisk, og fra f.eks. hiphop og rap, der i høj grad bidrager til at forny musikken, og i lige så høj grad sproget – forstadsdansk som en ny dialekt eller sociolekt.

Dansk sprog lever og har det godt – indtil videre. Og dansk musik? Et interessant initiativ til at udvikle og definere dansk musik er Spil Dansk Dagen, der i oktober 2007 for syvende år i træk satte fokus på dansk komponeret musik og bidrog til en debat om, hvad dansk musik kan bruges til, og hvordan den kan defineres. Ved dansk forstås i denne sammenhæng nærmest musik komponeret eller fremført af danskere. Dagen arrangeres af en lang række organisationer og foreninger med KODA i spidsen. I forbindelse med dagen udskrives to konkurrencer, en kommune-konkurrence og en komponistkonkurrence. I kommune-konkurrencen kan man dyste om at blive Årets Spil Dansk Kommune, og om at vinde Originalitetsprisen. Skal man gøre sig håb om at blive Årets Spil Dansk Kommune skal man præstere den bredeste spredning af musikgenrer, have den største mangfoldighed og opfindsomhed i aktiviteterne, arrangementer, hvor det drejer sig om både at lytte til og udøve musik, samt have den største procentvise deltagelse af kommunens borgere i alle aldersklasser. Originalitetsprisens vinder har det mest kreative og anderledes arrangement, den mest skæve og originale musikalske begivenhed og det sjoveste og mest fængslende arrangement.

Årets Komponistkonkurrence består ligeledes af to dele, Årets Danske Sang 2007 og Årets Danske Børnesang 2007. Årets Danske Sang skal være et nyt bud på en Fædrelandssang/Nationalsang. Sangene bedømmes på både melodi og tekst, og dommerpanelet vil lægge vægt på, at Årets Sang egner sig som fællessang for flere aldersgrupper. Årets Børnesang skal henvende sig til børn i aldersgruppen 1. til 6. klasse.

KRITERIERNE FOR DE TO PRISER ER

- I kategorien “Årets Danske Sang” må der benyttes allerede eksisterende tekster, der ikke tidligere er sat til musik, og i så fald skal der indhentes tilladelse fra tekstforfatteren.
- Alle genrer er velkomne.
- Tekstforfatter og komponist behøver ikke være samme person.
- Teksten skal være på dansk.

Med dette valg af tema for årets konkurrencer springer arrangørerne med samlede ben ind i debatten om danskhed:

De seneste års politiske udvikling har jo gjort danskheden til en regulær kampplads. Det er her, værdikampen føres: med nationale kulturkanoner, med fokus på forholdet mellem “os” og “de fremmede”, med hidsige debatter om tørklæder og tvangsægteskaber, med udfordring af det traditionelle danske frisind, ytringsfriheden, mangfoldigheden og åbenheden.” ... “Det er vores håb, at de mange bidrag til årets Spil Dansk konkurrence vil bringe nye, interessante, overraskende og tidsvarende vinkler på selve begrebet “fædrelandet” – at de vil medvirke til at formulere et bredt og forskelligartet syn på, hvad det betyder for os at kalde os danskere i en verden af i dag.

Som musikken kan bruges til at definere en gruppes identitet og styrke identitetsfølelsen, kan den også bruges til at ekskludere og anvendes som våben i en politisk kamp. Vesterlandsk, især engelsk-sproget mainstreammusik, spreder sig over hele kloden, båret frem af stærke økonomiske interesser og moderne medier, med fare for en angloficering og reduceret diversitet – præcis som vi er vidner til det i dag på sprogets domæne. En global kulturkamp og sammenstød med andre kulturer, der bestemt ikke ønsker vesterlandsk musik, om musik overhovedet. Det er værd at huske på, at musik kan være en endog rigtig god forretning. Tænk blot på svenske Abba eller danske Aqua, eller amerikanske Elvis Presley, der i år, 30-året for hans dødsdag, måske er mere i live, end han var umiddelbart inden han døde.

Musikken som vi kender den i hverdagen kan give os glæde, den kan være os ligegyldig eller anvendes kommercielt (muzak), vi bruger musik til sorg- og følelsesbearbejdning, og vi kender alle det fænomen, at vores hukommelse er associeret til en pop-sang eller en bestemt melodi, der uventet fremkalder indre billeder og erindringer, sådan som også lugtesansen kan gøre det. Men musikken kan også være en integreret del af vores identitet, som vi også kender det fra vores sprog. Det bedste eksempel er nationalsangene, vigtigheden af at have en fælles melodi/sang som samlende symbol på linie med flaget.

At det er vigtigt, fremgår af Den Europæiske Unions bestræbelser på at indføre en europæisk nationalsang. Nedenstående er taget fra EU's hjemmeside om Europa-hymnen:

I 1985 valgte EU's stats- og regeringschefer "An die Freude" som Den Europæiske Unions officielle hymne. Meningen er ikke, at den skal erstatte medlemsstaternes nationalsange, men snarere at den skal være en hyldest til deres fælles værdier

og enhed i mangfoldigheden.” (Enhed i mangfoldighed – en formulering der går igen i EU’s sprogpolitik).

“An die Freude” er ikke alene Den Europæiske Unions hymne, men også Europas i en bredere forstand. Musikken stammer fra Ludwig van Beethovens 9. Symfoni, som han komponerede i 1823.

Symfoniens sidste sats består af Beethovens musik til “An die Freude”, skrevet i 1785 af Friedrich von Schiller. Dette digt udtrykker Schillers idealistiske forestilling om hele menneskehedens forbrødring – en forestilling som Beethoven delte.

I 1972 besluttede Europarådet (det organ, der også formgav det europæiske flag) at bruge Beethovens tema “An die Freude” som sin egen hymne. Dirigenten Herbert von Karajan blev opfordret til at skrive tre instrumentale arrangementer – for henholdsvis klaver, blæsere og symfoniorkester. Denne hymne udtrykker uden ord, men på musikkens universalsprog, de idealer om frihed, fred og solidaritet, som Europa står for.

Som det er tilfældet med sprog har musik en stærk kulturel og politisk ladning, der ofte anvendes i en kommunikativ kontekst eller en politisk strategi. Ikke underligt slår mindre demokratiske regimer hårdt ned på den fri kunstudøvelse.

Om musikken indfrier de krav til kommunikation, der er formuleret af den demokratiske dialogs nestor og mester Jürgen Habermas – kommunikation forstået som sprogbrug der sigter mod indbyrdes forståelse – er nok tvivlsomt, idet der skal være tale om en talehandling, der opfylder en række gyldighedskrav. Jürgen Habermas formulerer følgende betingelser for kommuni-

kation: Enhver kommunikativt handlende må stille universelle gyldighedskrav i udførelsen af en hvilken som helst talehandling og samtidig forudsætte at disse indfries. For så vidt denne person overhovedet kan deltage i en forståelsesproces kan personen ikke komme uden om at stille følgende og netop følgende gyldighedskrav: At man udtrykker sig forståeligt, at der fremsættes noget som skal forstås, at man gør sig forståelig herved og at man kommer til en forståelse med den anden.

Men musikken kan bidrage til at understøtte netop disse krav.

I øvrigt bliver 2008 et travlt år. Det er FNs internationale sprogår, det er EUs europæiske år for interkulturel dialog, og i Danmark er det også Sangens År. Det er ikke overraskende at netop Danmark var det første land i verden, der i 1976 fik en egentlig musiklov. Loven er revideret flere gange. I 2000 blev tilføjet et afsnit om rytmiske spillesteder. Ifølge musikloven kan der ydes tilskud til almene musikformål, musikskoler, landsdelsorkestre og rytmiske spillesteder.

Kulturministeriets handlingsplan 2004-2007, "Liv i musikken" indeholder en række initiativer inden for den rytmiske musik, den klassiske musik og på det ophavsretlige område. Det hedder heri:

"Musik indtager i alle samfund en helt central funktion som bærer af kulturelle værdier og normer."

Derfor er musikken og sproget to sider af samme sag, menneskets kommunikation. Modersmål-Selskabet er ikke musikken fremmed. De fleste arrangementer i regi af Modersmål-Selskabet indledes med en sang, og Selskabet har udgivet en sangkanon – Dansk, det er kanon – med 20 sange og 10 salmer. Syng med!

JØRGEN CHRISTIAN WIND NIELSEN F. 1952. ER UDDANNET CAND. INTERPRET, FRA HANDELSHØJSKOLEN I KØBENHAVN. HAN HAR EN TRANSLATØRBESKIKKELSE I SPANSK OG EN MASTERGRAD I COMPUTER-MEDIERET KOMMUNIKATION FRA ROSKILDE UNIVERSITETSCENTER. HAN HAR ARBEJDET ORGANISATORISK MED SPROG OG INTERNATIONAL KOMMUNIKATION I MERE END 25 ÅR OG ER MEDLEM AF MODERSMÅLSELSKABETS BESTYRELSE.

TEGNING TIL BØGER

IB SPANG OLSEN

På trods af mit slemme rygte om altid at begynde ved skabelsen, når jeg vil berette noget, gør jeg det alligevel: Den ordløse kunstart TEGNING var med fra næsten altings begyndelse; det ved vi fra de 30.000 år gamle billeder i Dordognes huler. Sådan er det fortsat: Tegning er grundlaget for al billedskaben, selv i denne periode, hvor det danske undervisningssystem ikke tilbyder uddannelse deri.

Jeg begyndte – som alle børn – med streger gjort i hånden og er siden blevet hængende i den arbejdsform, hvor en tegnet streg – eller flere – er skaber af figurers form, af hele billedfladens disposition og detaljeforsyning. Siden har jeg fortsat i en undrende og efterhånden professionel beskæftigelse med de uendelige muligheder i tegningens univers.

Det er en ældgammel erfaring, at tegningen gestalter den egentlig ufattelige forvandlingsproces, som gør en tredimensional verden til en todimensional abstraktion, som alligevel er umiddelbart forståelig. Der skal ikke slås særligt mange streger på papiret, før barnet siger: Der er en løve.

Man skelner mellem abstrakte og figurlige billeder. I virkeligheden ligger den egentlige abstraktion jo langt forud, nemlig i accepten af metamorfosen: Fra rumlig til flad.

Billedet tier, men har alligevel et sprog. Billedets bestanddele, også i nok så abstrakte kunstværker, de områder, som professor Aksel Jørgensen kaldte Formfysiognomier: deres anbringelse, former og størrelser, nuancer, strukturer og ikke mindst områ-

derne imellem, taler til vort syn og vore sanser. Sanserne opfatter direkte, uden om den fornuft, som senere sætter ind og supplerer billedets helhedsvirkning – og som er kunsthistorikerens mulighed for at skrive bøger fulde af ord.

“Bare rolig, jeg har gået på malerskole” siger jeg, hvis jeg kommer til at overraske en nøgen kvinde, men privat må jeg erkende, at jeg ikke blev gjort til maler af Kunstakademiet. Jeg fortsatte ad linie-sporet, jeg allerede var begyndt ad, og forblev tegner, med pen eller blyant og beskedent med farver.

Gennem mange år har jeg tegnet, hvad jeg har set, havde altid grejet i nærheden. Mest mennesker, kvinder, børn, portrætter.

En del af virksomheden blev til samarbejde med tekster, så meget, at jeg alligevel mest er kendt for at være illustratør. Det gør ikke noget; jeg har haft megen glæde af denne ordløse kunst-
art, haft indtægter derfra og især her fundet et felt, jeg vel er disponeret til at være på. Er nemlig nok visuel, som det hedder i psykologien, ser i stort omfang billeder, når jeg læser, og har der været tale om gode tekster, der stod for at skulle illustreres, har de været velkomne hos mig, enten de har hørt til aviser eller bøger eller været for børn eller voksne.

Illustration er en ærværdig gammel kunstart, som dog nok har set sin bedste tid. Engang var alle billedkunstnere bogillustratorer. Dog, i stedet for som nu at bevæge sig rundt blandt bogtitlerne, illustrerede de alle den samme bog: Bibelen.

Det meste af museernes skatte af billeder fra ældre tid har deres motiver fra testamenterne; Billederne har trængt sig på som kunstneriske behov hos kunstnere og publikum (Og, som nogle vil tilføje, som muligheder for at afbilde nøgne kvinder trods en ellers restriktiv pavelig moralkodex), eller fungeret som egentlig illustration, tekstforklaring for en analfabetisk menighed, som vi kender det fra vore kirkevægges kalkmalerier. Mang-

foldige egentlige tegninger er bevaret uden for bøgerne som stik eller kultegninger; de, som i form går lige ind i nutiden, er dem fra renæssancen, gjort af folk som Leonardo da Vinci og de andre store; de kunne først nu reproducere.

Det er interessant at se, at illustratorens vilkår og problemer synes tidløse.

Der er jo rigeligt med drama i bibelteksterne, velegnede til illustration, og der genser man kunstnerens gamle valg: Enten at afbilde oplægget, stemningen, lige før der sker noget, eller at gengive selve det dramatiske højdepunkt, måske endelig situationen efter det skete.

Tænk bare på de mange malerier, vi har set med dramatiske motiver; Salomons dom eller Isaks ofring eller opstandelsen og så videre.

Man kan se Salomon pege på barnet; man kan se soldaten hæve sværdet over babyen, eller man kan se moderen knuge det uskadte barn ind til sig; på hver sit maleri.

Lignende, dog ikke bibelske, valg har jeg i min nutid ustandselig været stillet over for i de cirka 40 bøger, jeg har gennemillustreret.

Man kan muligvis kalde min arbejdsform noget naiv, når den som grundlag har en tydelig loyalitet over for teksten.

Alt efter fortællingens karakter er mit følgeskab stemt i moll eller dur og stort set med figurerne skildret med hovedet op og benene ned.

Det kan være anderledes, hvis bogen er skabt for børn – hvis teksten lægger op til det, kan man også se hoveder ned og ben op, især hvis der er tale om min foretrukne forfatter Halfdan Rasmussen. Eller skal vi sige hans foretrukne illustrator Olsen.

Trods den stedvise galskab slipper vi ikke naturlovene helt – trolden kan ånde og bolsjedyret gå på sine ben.

Forestillingen om at være på linje med teksten kan medføre en del research, som det hedder; et forarbejde især når det drejer sig om bøger for voksne, for at kunne vide noget om de miljøer, der fortælles om, om klædedragter og rum.

Det er her, tegnerens styrke skal frem i billedet, om jeg så må sige. Det gælder om at forblive sig selv over for den viden, man tilegner sig fra gamle stik eller nye fotos, at indarbejde de oplysende billeder, man studerer, til at være dele af ens egen billedverden, så man bruger opslagsværkernes materiale lige så personligt som de billeder, man har fra sine indre forestillinger.

At tegne af efter fotos er ikke godt; der står kunsten af. Hvis det har kunnet lade sig gøre, har jeg opsøgt objekterne i naturen eller på museet. Det værste jeg har været ude for mødte jeg, da jeg tegnede til Mark Twains "Livet på Mississippi".

Jeg havde forstillet mig at gå ombord i St. Louis på en antik floddamper og sejle ned ad floden til New Orleans og undervejs tegne skovlhjul, skorstene, capstan'er og flodbredder. Hverken forlaget eller jeg havde til billetten, så vi måtte søge støtte til dette vigtige projekt.

Desværre var det endnu ikke den velhavende nutid, så hverken Rockefeller-instituttet eller Ford Foundation eller nogen andre gav noget. Jeg måtte klare mig med fantasien og Storedam i Tokkekøb Hegn, og kanalen på vejen fra Kobroen og op til Frederiksdal sluse måtte klare at ligne Mississippi; jeg hørte i hvert fald ikke protester fra anmelderne.

Her måtte jeg nødtvunget bruge fotografier til at hjælpe mig med de skibe, der kun kunne ses i U.S.A.s sydstater; det havde jeg det ikke godt med.

Man kan sige, at en bogillustrators arbejde i hvert fald har – eller havde – to sider: At prøve at udfinde, hvorledes illustrationer-

ne skal fremgå billed-og indholdsmæssigt, samt lære noget om kunstarten boggrafik; om typografi og bogsiders visuelle betingelser, hvis ikke man vil overgive sig til forlagets grafiker, og det er ikke altid lykken.

Jeg mindes engang forlaget Lademann ville udgive samtlige fortællinger fra 1001 nat, vistnok i tolv bind, og dertil samlede lige så mange kunstnere, hvoraf flere ikke var professionelle på bog-området.

Det gik fint for gæste-kunstnerne med illustrationen, et langt stykke ind i bindene. Så begyndte der at blive længere mellem de skildrede episoder i visse bøger, og de sidste 100 sider måtte savne illustrationer overhovedet. Dem havde man så ikke nået at placere i tide. Det er en af de finurlige og måske undertrykkende omstændigheder ved bogtegningen, at man må disponere sine billed-pladser i forløbet, så at man selv bestemmer balancerne hele værket igennem.

Bogillustratoren har også selve trykkeriprocessen at tage hensyn til – også her er viden og kunstnerisk styrke påkrævet – det kan være svært at skaffe sig den åbne inspiration, der er forudsætningen for, at man kan udøve kunst.

Men hvad; alle kunstarter har jo deres grænser og krav; at kende og beherske dem kendetegner den professionelle, som måske kan blive mester.

Jeg har kendt en mester på bog-området. Kunstner ville han næppe have kaldt sig, men mester havde han næppe noget imod, denne Erik Ellegaard Frederiksen. Han lavede ikke billeder, men han styrede billedernes anbringelse i bøgerne, og han styrede mig, dengang vi lavede de to bind folkeviser med over 200 tegninger i de to bind. Her skulle skabes bogkunst! Jeg måtte, trods tænders gnidsel, skære dybt i nogle ellers aldeles færdige tegninger, som bare stak lidt ud over formatet her og der.

Bogillustrationen er en gammel kunstart med en ærefuld historie. I lange tider var træsnittet bærende i den billedfortælling, som dengang var verdensforklaring ved siden af de litterære følgeskaber.

Alt trykt i sort; det var til ind i tyvende århundrede den farve, man måtte trykke med, hvis bogen da ikke blev håndkoloreret.

Jeg har i mine unge dage siddet på Det kongelige Bibliotek med en gammel og uerstattelig håndkoloreret udgave af Chaucers “Canterbury Tales” i hænderne – i den tro, at jeg skulle oversætte den og siden illustrere den.

Jeg kunne selvfølgelig ikke oversætte old-engelsk, men fik da illustreret noget af den i Lis Thorbjørnsens oversættelse.

Nogle af mine færdige bogillustrationer udkom aldrig. Den ældste af dem var såmænd Hamlet, som – utroligt i vore dage – kom som føljeton i Social-Demokratens daglige udgave, igangsat af kulturredaktøren Preben Wilmann, som også lod mig illustrere Louis Stevensons “Strandingsgods” i avisen.

Det samme gjaldt langt senere Martin A. Hansens “Løgneren”, der først oplæstes kapitel for kapitel af Pouel Kern i radioen og samme uge kom i Berlingske Aftenavis, med tegninger af mig, hele vejen igennem.

Martin A. Hansen havde forinden lavet en aftale med Havsteen-Mikkelsen om at illustrere bogudgaven, og således skete det. Han illustrerede mere diskret, end man havde set i samme forfatters “Orm og Tyr” og i Alexis Kiwis “Syv Brødre”, nemlig fortrinsvis med småtegninger af fugle, anbragt i marginerne.

Her så man allerede det distante forhold til teksten, der ser ud til at være fremtiden – hvis der bliver nogen fremtid for bogillustrationen. Den er jo blevet ganske sjælden efterhånden.

Jeg forsøger at forklare det egentlige ophør af udgivelsen af gennemillustrerede fiktions-bøger for voksne med, at når maler-

kunsten gennem snart et århundrede har udeladt FORTÆLLINGEN i billedet, er grafikken omsider fulgt med.

I 1919 var det vist, at Ortega Y.Gasset udgav sit berømte essay "Menneskets fordrivelse fra kunsten". Folk behøver ikke billeder som supplement til læsningen og har efterhånden svært ved at afkode en litterær illustration.

I de voksen-bøger, som nu udkommer med billeder i, spiller grafikken en selvstændig rolle som sideløbende dekorationer og er ikke forpligtet af selve historien.

For eksempel kan man se i den for få år siden udgivne "Odysseen", at Peter Brandes især har interesseret sig for at behandle den scene i fortællingen, som handler om, at kyklopen Polyfem blindes af Odysseus's mænd. Et antal skitser til forløbet er anbragt på siderne, hvor der eksperimenteres med forskellige fremgangsmåder, hvorpå de truede mænd kan have prøvet at anbringe den tilspidsede bjælke i øjet på det sovende monster.

Det er tale om udmærkede tegninger af dette motiv, men ikke andre episoder, hvad den klassiske gennemillustrering ville have sørget for. Her har man Odysseen uden et skib i; det er ikke set før.

I tegningerne til Ebbe Kløvedal Reichs Danmarksfortællinger, der nogle steder er ret komplicerede, er jeg nogle steder kommet ret langt ud med hensyn til kravet til læseren om aflæsning af billedsproget, hvor komposition og figurrepræsentation næsten udgør en rebus, der kun kan læses ved læserens empati og skærpede opmærksomhed.

Min seneste gennemillustrering af et helt værk, som jeg kan komme i tanker om, er såmænd mit forsøg med Søren Ulrik Thomsens digtsamling "Det Værste og det Bedste". Den er usædvanlig ved at sætte billeder til lyrik, som man ellers holder sig fra, på grund af digtningens følsomhed over for fortolkningsforsnævninger.

Som det fremgår af bogens efterord, havde jeg foreslået forlaget at trykke to ens digtsamlinger i samme bog, hvoraf den ene var fri for mine tegninger, så at læseren kunne vælge den rene nydelse. Det gik redaktionen nu ikke ind på, men jeg har observeret forbitrelse over den kunstneriske tilsmudsning fra rigtige lyrik-entusiaster.

Når jeg giver udtryk for, at den klassiske illustrationskunst, som har præget utallige bog udgivelser helt op til vore dage, nu er historie, skyldes det, at jeg faktisk ikke kan se noget eksempel på en gennemillustreret bog for voksne inden for horisonten.

Jeg kan ikke nævne alle, der blot i min tid har beriget den danske bog med illustrationer, blot nævne nogle af de danske navne, jeg kan se i min egen reol: Halfdan Egedius, Erik Werenskiöld, Torbjørn Egnér, Louis Moe, Niels Skovgaard, Poul Christensen, Marlie Brande, Svend Otto S., Ernst Clausen, Arne Ungermann, Sikker Hansen, Ib Andersen, Mads Stage og selvfølgelig flere. Nu om dage laver man ikke illustratører, hverken på Akademiet eller Designskolen i København.

Men i Kolding, på designskolen der, har man i de senere år produceret en generation udmærkede børnebogs-illustratører, som der har været brug for til at fylde en forbløffende mængde illustrerede børnebøger.

Forklaringen på denne forskellighed kan være, at børnene ikke har opdaget, at illustration er gået af mode. De har ikke læst Ortega Y Gasset og henholder sig til, at børn altid i deres tegninger umiddelbart skildrer, hvad de har hørt og oplevet, svarende til tænkemåden bag den traditionelle bogillustration.

De nye illustratørers værker ser anderledes ud, end vore gjorde; det er indlysende her i de nye tider. Men jeg tror, at der også er en principiel forskel: Nemlig den, at hvor i vore tegninger mere eller mindre bevidst beskrev ET RUM, arbejder de nye med

EN FLADE. Det giver andre betingelser og udtryksmuligheder.

Igennem det meste af boghistorien er dens illustratorer blevet brugt og forstået og holdt af, især af læserne. Og respekteret så meget, at illustrationsvirksomheden blev betragtet som kunst og beskrevet af indsigtsfulde kritikere som sådan, på dansk især af dr. phil Erik Dal fra Det kongelige Bibliotek.

Ikke så megen beundring i nyere tid, i hvert fald ikke fra kunstverdenen som helhed,

Illustration kan ikke være kunst, mener man i malergruppen, for den hænger jo på litteraturen og kan ikke skabe noget selv. Illustratoren behøver forfatteren til at give sig ideer og inspiration, og der er så megen industri og kommercielitet, der klæber ved professionen, at udøveren befinder sig ret langt nede i hierarkiet.

Medvirkende til afmatningen af agtelsen for illustrationskunsten er vel også, at den jo ikke er så meget brugt for tiden; den sag er noget inferior efterhånden.

Her i landet har vi en elitegruppe på ca. 300 personer, der så meget bærer den danske kultur, at de er hædret med det, man kalder Statens Livsvarige Ydelse. De er på Finansloven, som det også hedder; modtager et beløb, som i fortiden hjalp kunstnerne til ikke at dø af sult, men nu i vore rigere tider mest fungerer som hædersbevisning.

Der er alle mulige kunst- og kulturarter repræsenteret: Malere, billedhuggere, arkitekter, vævere, musikere, grafikere og så videre.

Det eneste, der mangler i selskabet, er bogillustratorer. Dem findes der ingen af.

IB SPANG OLSEN F.1921, LÆREREKSAMEN 1943, ILLUSTRATOR VED SØNDAGSTILLÆGGENE FRA 1942-1962 KUNSTAKADEMIET 1945 -1949. LÆRER VED HELDAGSSKOLEN FOR DE SLEMME DRENGE 1948-49. LÆRER VED BERNADOTTESKOLEN 1952-61. ILLUSTRATOR AF BØGER FRA 1944 OG INDTIL VIDERE. SENESTE RELEVANTE BOG: GUNNAR JAKOBSEN: IB SPANG OLSSENS BOGARBEJDER 1944-2006, HØSTS FORLAG. MODTOG MODERSMÅL-PRISEN I 2002

DEN TALENDE TEATERTEGNING

CLAUS SEIDEL

Jeg er sent på den og kommer springende op ad trapperne og jager ind på orkesterrækken på Gamle scene på vores ærværdige, men elskede Kongelige Teater.

Det er i begyndelsen af min karriere, engang tidligt i 70'erne og jeg arbejder som meget ung teatertegner for den nu heden-gangne Land og Folk.

Kulturredaktør Jan Stage havde ansat mig i slutningen af tres-serne efter at have set nogle tegninger fra min søgende hånd.

På vej ind på de røde plyssæder, denne omtalte dag, få sekun-der før klokken slår 12 og gongongen sine 3 slag og tæppet kan gå, falder jeg bogstaveligt over Eiler Krag's ben, imens han hvæ-ser, så alle i hele teatret må kunne høre det, mod mig: "Har du ingen respekt for teatret?"

Jeg fremstammer et skælvende jo, jo og sætter mig ned, fløv og benovet over at være blevet skældt ud af den store mester for ikke at komme til tiden i teatret.

For man skulle og skal have respekt for det gamle Kgl. Teater og for teatrets metier. Det fine hus på Kongens Nytorv med sine traditioner og store kunstnere, hvor oplevelsen og mødet med kunsten fødes for øjnene af dig.

Mennesker på en scene, der med ord og billeder skaber følel-ser i din krop og i dit sind. Fortællinger, der breder sig ud i et drama mennesker imellem, hvor alt kan ske og sker, og hvor gråd og latter veksler og tryller og fortryller.

Denne kunstart har dette privilegium at blive vurderet og

anmeldt af kyndige journalister og kulturskribenter, hver eneste gang ny dramatik eller en nyopsætning af et gammelt stykke har premiere. Og det gælder alle genrer fra den lette komedie og lystspillet over det store drama og epos til revyen, operaen og balletten.

Hver eneste gang sætter disse dommere deres intellektuelle betragtninger og analyser ned på avispapiret for at vejlede deres læsere og retlede teaterdirektører, dramatikere, instruktører og skuespillere, sangere m.m.

Kloge ord og betragtninger båret af viden, indsigt og erfaring. Nogle er meget akademiske og højtravende, mens andre er gode til at lytte til den oplevelse det var eller netop ikke var den pågældende premiereaften.

De danske aviser har i godt hundrede år haft den fornemme tradition at sende deres bladtegner med i teatret for at fuldende den anmeldelse som avisen næste dag ville bringe for deres læsere.

Her præsenteres så den skrevne anmeldelse sammen med tegnerens artistiske oplevelse og opfattelse som en helhed.

Ord og tegning, intellekt og følelser, to personligheder, der med deres forskelligheder sammenfatter og videreformidler en fælles teateroplevelse.

Når det lykkes bedst, som en symbiose der tager læserne med tilbage til scenerummet aftenen før.

Ofte flot opsat på avissiden er teatertegningen placeret med anmelderens tekst omkring sig. Det lille bogstavs streg og form danner sammen med tegningens streger en enhed, et fælles sprog og udtryk. Grafisk en fuldkommenhed, der fryder og pryder enhver avisside.

Læserne er med på en lysttur og får en på opleveren. Begge hjernehalvdele bliver pirret og fodret, og du føler dig godt oplyst og underholdt.

Teatertegningen har som begreb eller genre som sagt mange årtier på bagen og hører vel til et af de væsentligste udtryk inden for bladtegningen i Danmark.

Lille Dannevang der netop med avisernes brug af bladværkere er blevet ganske enestående i avisverdenen. Meget få lande kan prale af en tradition, der er så fyldig og vedvarende som den danske.

Gode, kloge og visionære redaktører ser meget tidligt i avisens historie, hvad det er en grafisk kunstner kan gøre for dens læsere og dermed for avisen. Nemlig at bidrage med en kunstnerisk fortolkning af en tekst eller en begivenhed. Fastholde iagttagelsen af det der sker her og nu og videregive det i spalterne. Omsætte en tanke til et synligt udtryk, der på et splitsekund fæstner sig i læserens bevidsthed.

Et meget stærkt element for en avis. Se, hvordan et nørkle politisk forløb kan formuleres, fortælles og kommenteres samtidig og på en gang i en satirisk bladtegnning og så oven i købet med et smil. Og smilet er jo som Victor Borge engang sagde det den korteste vej mellem to mennesker.

Teatrets grundmateriale er dramatikerens ord. Teatret videregiver disse ord fortolket af instruktøren og genskabt igennem en skuespillers personlighed og udtryk.

Teatertegnerens mål er at omsætte dramatikerens, instruktørens og skuespillerens præstationer visuelt på papiret. Store ord, men det må være vores opgave.

Gennem skuespillerens udtryk og fremtoning at indfange stemningen og sjælen i en forestilling.

Vi bliver som oftest inviteret til generalprøverne og fylder godt op på række. Som et lille kollektiv sidder vi der skulder ved skulder med koner og mænd ved vor side. Hyggeligt og afslappet, og de fleste af os har kendt hinanden i mange, mange

år. Tove Nørgaard for Jyllands-Posten har små bolcher med og Erik Werners Lise snakker til sidste sekund før tæppet går.

Ingen af os er særligt forberedte på aftenens forestilling ud over den enorme ballast vi har med os i erfaringen. For mit vedkommende for at have set omkring 4.000 forestillinger. Det giver en indsigt og et kendskab til scenekunsten og dens udøvere, som ingen almindelig teatergænger næppe nogensinde opnår.

Man kender sine lus på gangen og fornemmer meget hurtigt stykkets tone og farve.

Jeg tegner, fra tæppet går til sidste replik er sagt og tæppet falder.

Min tegneblok er fyldt op med løse ark papir så jeg hurtigt og lydløst kan skifte til nyt.

Papirets karakter må være af en sådan art, at det er lydfrit. Når jeg arbejder med min filtpen eller blyant må det ikke kunne høres.

Du må ikke forstyrre og distrahere, hverken spillerne, der jo ofte står ganske få meter fra dig, eller publikum omkring dig. Det er en dyd at forsøge at være en flue på væggen. Og så kan det jo ikke lade sig gøre alligevel. Skuespillerne ved, vi er der, kan se os fordi vi sidder der på 1.række med papir og pen. Ove Sprogø fortalte mig engang: "Det er som der går et sus igennem os. Nu er de der i aften og skal aflure os. Ser vi nu rigtige ud, og er måneders arbejde lykkedes. Men vi er glade for, I er der. Vi er en slags kollegaer, der gør et stykke arbejde sammen."

Og det er sådan du føler, når du sidder der i halvmørket og arbejder nærmest i blinde. Til tider er der så lidt lys at vi rent faktisk ikke kan se. Vi forsøger at dreje os lidt, så den smule lys der kommer fra scenen kan ramme vores papir.

Opera er derfor noget af det sværeste for der har du en stor orkestergrav mellem dig og scenen og ofte spilles og synges der i

en dunkel belysning. Så er man på den og famler og forsøger at vænne øjnene til at se bare en smule i mørket.

Koncentrationen er altafgørende for, at det i det hele taget lykkes, når du sidder der. Luk alting ude og kom ind i forestillingen mentalt. Magien skal opstå, du skal fanges ind af historien.

Jeg tegner løs, lidt flakkende, hvordan er det nu han/hun ser ud, hvordan er maskeringen, holdningen og attituder. Skuespilleren skaber en karakter og det er den, du skal fange.

Jeg tegner og mine ører nærmest blaffer. Alle ord og betoninger i fortællingen tegnes der på. Ubevidst ændrer tegningerne sig i forestillingens forløb. Stregerne kommer hurtigt ned på papiret, ordene fylder i dit sind og skal nu gerne løbe ud i fingrene. Du må stole på dine ører og dine øjne. Disse to sanser arbejder tæt sammen. Jeg ser i sekunder op på scenen og derpå streger på papiret – og igen op til scenen og ned på papiret. Ørerne står på stilke hele tiden. Skuespillerens diktion og betoning flyder i ørene og skaber karakterer og indhold.

Der er naturligvis stor forskel på skuespillernes talent til at beherske deres stemme og sprog. Man er på en lykkerejse, når man sidder i mørket og det eksempelvis er Jørgen Reenberg og Ghita Nørby, der står der oppe. Deres stemmer og diktion er en fryd og man bogstaveligt forføres. Drages ind i forestillingens univers – og stregerne begynder langsomt at makke ret.

Portrætligheden indfinder sig og tegningen begynder at få klang og farve. Der opstår en slags musik på papiret. Der kommer orden i uordenen. Kaos forvandles til skønhed. Tegningen taler med dig og til dig. Stregerne får indhold og bliver mere præcise i deres impressionistiske udtryk, der for at skabe den gode teatertegning videre skal samle sig i "tegningen", der dækker din oplevelse og din fortolkning af aftenens forestilling.

I avisen skal så dagen efter premieren stå den færdige tegning i

grafisk samspil med anmelderens mange kritiske ord.

Læseren skal gerne forstå forestillingen ved at læse kritikken og opleve forestillingen igennem vores tegning. Ja, fornemme at have været med i teatret, siddet på 1. række og jublet og grædt.

Portrætligheden er det bærende element i en teatertegning, og læseren må ikke være i tvivl om det nu er Tommy Kenter og Tammi Øst.

Og igennem den fangne lighed og fremtoning skal karakter og indhold træde frem.

Der er meget stor forskel på at tegne til de forskellige scene-kunstarter, enten det nu er til det klassiske drama, det lette og luftige lystspil, over operaen og balletten til den hurtige revy, hvor numrene vælter over hinanden på scenen.

For at tage den sidste genre først, revyen!

Her er vilkårene lige så umulige for revykunstneren på scenen som for os nede i salen. Vi har hver især 3 minutter til at fortælle joken eller vitsen.

Der skal opfattes og tegnes hurtigt, og den skal faktisk sidde i skabet første gang. Det er sjovt når det lykkes, men det er faktisk slet ikke sjovt undervejs.

Opera og ballet er vidunderligt at tegne til.

De store følelser og dramaer fremført af store stemmer ofte i en imponerende scenografi og kostumer og ballettens yndefulde leg og beherskelse af kroppens eget sprog og sanselighed. Det sanselige er meget inspirerende at tegne på og ligger vel også som en drivkraft i ethvert kunstnerisk arbejde.

Og inden for skuespillet er der sandelig også stor forskel på at tegne fra et lystspil til en Noren-forestilling, der kan vare 5 timer. Ikke fordi det ikke er afsindigt spændende at tegne konflikter og afmagt og indkredse det psykologiske spindelvæv i personernes traumer og skæbner. Og det er vidunderligt nogle gange at få tid

til at tegne dem igen og igen. At komme med ind i figurenes lønkamre.

Eller en Tjekhov-forestilling, hvor tristheden og tomheden mætter scenerummet, og de spredte ordvekslinger kryber langs væggene. Pragtfuldt at tegne til.

Og lystspillet, der altid er så krævende at spille for skuespillerne, men ofte lettere at tegne, fordi spillernes ansigter er så dejligt åbne og imødekommende.

Teatertegningen er nu'ets kunst skabt i de flygtige sekunder der, hvor teater lever, og hvor skuespilleren blevet et med sit publikum. Det er den oplevelse den gode teatertegning skal formidle til avisens læsere.

Læseren skal blive inspireret af tegningens nærvær og stemning.

Dramatikerens ord må gerne kunne høres og i operaen skal tonerne fylde tegningen.

Teatertegneren er teatrets hukommelse, og med sin artistiske aviskunst fastholder han i læserens bevidsthed det, som blev skabt på scenen, kom og var borte i en og samme stund.

CLAUS SEIDEL F.1946. BLADTEGNER FRA 1966. PÅ LAND OG FOLK TIL 1985, B.T. FRA 1985 TIL 2000, BERLINGSKE TIDENDE OG WEEKENDAVISEN SIDELØBENDE I ÅRENE 1997 TIL 2000. HEREFTER FREELANCE. ER REPRÆSENTERET PÅ BL.A.: LINCOLN CENTRET, NEW YORK. BRECHT MUSEET, BERLIN, TEATERMUSEET, KØBENHAVN, MUSEET FOR DANSK BLADTEGNING, DET KONGELIGE BIBLIOTEK, KØBENHAVN, SNAPSTINGET, CHRISTIANSBORG, KØBENHAVN. MODTAGET BG-FONDENS PRIS FOR ÅRETS BLADTEGNING I 1991 OG BRYGGER JACOBSENS MINDELEGAT "TEGNESTIFTEN" I 1996. FORMAND FOR DANSKE BLADTEGNERE. INITIATIVTAGER OG MEDSTIFTER AF MUSEET FOR DANSK BLADTEGNING.

SPROG BILLEDE SPROG

Grafisk design og sprogets betydning for faget

MARIE D'ORIGNY LÜBECKER

Grafisk design er først og fremmest visuel kommunikation og som de fleste andre former for kunsthåndværk, er faget drevet af ønsket om forandring. Det handler imidlertid ikke kun om at skabe nyt og smukt design, men især om hvorfor der skal skabes nyt. Form kommunikerer altid, men hvis ikke det svarer til indholdet, fungerer det ikke. Et nyt visuelt udtryk skaber opmærksomhed, men det bør læne sig op ad en indholdsmæssig forandring. Det er svært at forestille sig et firma som Coca-Cola ændre visuel identitet, hvis det ikke samtidig ændrede smagen på sodavanden.

Omvendt spørger folk gerne: "Hvorfor skal vi ændre visuelt udtryk, det vi har fungerer jo fint?". Blandt andet for at afspejle det samfund, vi lever i. Nogle gange er ændringerne små. Coca-Colas logo er løbende blevet opdateret, således at det bibeholder et moderne udtryk, selvom produktet er mere end hundrede år gammelt. Ligesom sproget udvikler sig, udvikler tidens visuelle udtryk sig også – om man vil det eller ej.

Man kan spørge sig selv: ville grafisk design kunne eksistere uden sproget? Noget af det tætteste man kan komme på ordløs kommunikation inden for faget er arbejdet med piktogrammer. De er visuelle symboler, der kommunikerer på flere sprog og over grænser. Tænk på symbolerne for kvinde og mand: Simple tegninger, som bruges over hele verden. Med en stærk visuel identitet kan man opnå samme ordløse kommunikation. Organisationer som Røde Kors og Røde Halvmåne, firmaer som Nike og Apple, er eksempler på dette.

Men disse udspringer alle af sproget, og derfor er sproget fundamentet i den grafiske designers arbejde; vores opgave er at visualisere det sprogligt formulerede. Sprogforståelse er derfor nøglen til faget. Hvis man ikke forstår, hvad der skal formidles, kan man naturligvis ikke formidle. Det er ikke en eksakt viden-skab, der findes ingen rigtig eller forkert løsning – men jo større grad af sproglig forståelse man besidder, jo bedre løsninger kan man skabe.

Mange tror, at faget handler om æstetik, hvilket også er sandt, men uden forståelse for formidling vil faget miste sit formål. Forestil dig, at formiddagsaviser som Ekstra Bladet og BT ændrede visuelt udtryk, så de lignede Politiken eller Berlingske. Det ville ikke være hensigtsmæssigt, vel? Som læser ville man føle sig vildledt, måske endda snydt, fordi indholdet ikke afspejlede det visuelle udtryk. Selv om man kan synes, at Ekstra Bladets og BT's grafiske udtryk ikke har de samme æstetiske kvaliteter som Politikens og Berlingskes, betyder det altså ikke, at de dårligere designet. Det skal ikke bare se godt ud, det skal kommunikere. Derfor har titlen 'grafisk designer' retvist fået følge af titlen 'kommunikationsdesigner'. Hermed naturligvis ikke være sagt, at æstetiske hensyn ingen rolle spiller: Æstetikken er afgørende for designets bæredygtighed. Æstetikken afspejler samtiden og er omdrejningspunkt for udviklingen af det visuelle sprog.

ARBEJDET SOM GRAFISK DESIGNER

Grafiske designere fortæller historier. De fungerer som visuelle formidlere mellem afsender og modtager, men visuel kommunikation er ikke kun en gentagelse af det skrevne eller en visuel oversættelse. Form er komprimerede historier, der kommunikerer hurtigt. Formen kan måske ikke fortælle en fuldstændig historie, men den kan give en stemning, som afspejler

indholdet. Hvis man forsøger at fortælle hele historien, vil det oftest mudre formen. *“Less is more”* er en grundsætning i grafisk design, og i vores arbejdsproces handler det ganske rigtigt oftere om at trække fra end at lægge til. Vores redskaber – bl.a. typografi, komposition, billedforståelse, form-, farve-, og materialelære – gør det muligt for os at skabe disse tilsyneladende ordløse stemninger.

Grafisk designere kan arbejder med mange forskellige opgaver, men der findes en naturlig rækkefølge indenfor faget, som med andre kunsthåndværk. Første opgave er at skabe fundamentet – den visuelle identitet. En visuel identitet består af et logo og/eller et varemærke, som synliggøres på en række kerneprodukter, f.eks. brevpapir, skilte, visitkort osv. Herefter samles en “visuel værktøjskasse”. Den indeholder en række udvalgte redskaber samt en manual for, hvordan disse bruges. Redskaberne kan f.eks. være en farve- og typografipallet og en billedpolitik. Denne værktøjskasse bruges ikke kun af firmaet selv, men også af eksterne leverandører som f.eks. reklamebureauer, således at man sikrer “et stærkt visuelt udtryk”. Med dette menes et udtryk, som er genkendeligt selv på så forskellige produkter som en facade, en hjemmeside, et fly og en kuglepen. At skabe en visuel identitet er derfor ikke kun en kreativ proces, men også lidt af et stykke ingeniørkunst.

Som grafisk designer kan man specialisere sig inden for enkelte områder som f.eks. bogtilrettelæggelse, avislayout, magasinlayout, plakatedesign og visuel identitet. Men ofte arbejder man med mange forskellige opgaver, og det er derfor afgørende at forstå, hvad der skal kommunikeres, og hvilken sammenhæng det indgår i. Kreativitet er ikke et udtryk, som udelukkende afspejler den enkelte grafiske designers smag. Opgaven består i at udvikle og overraske – samt bevare og støtte – den oprindelige

identitet. Lige indtil det bliver besluttet at ændre denne og processen begynder på ny.

"ALT DET DESIGN"

- ER DESIGN IKKE VED AT DRUKNE I SIG SELV?

Alle er gået hen og blevet designere, hvad enten de designer deres hjem, deres udseende, deres pensionsopsparing eller deres liv. På enhver pc har du adgang til en visuel værktøjskasse, et tegneprogram. Men man skal ikke glemme, at faget, grafisk design, aldrig vil kunne eksistere uden kunsthåndværket, og at det design, som overlever fra generation til generation, har sit udspring i kunsthåndværket. Så selvom begrebet design er ved at drukne, vil der stadigvæk være et behov for det i fremtiden. Måske vil vi ikke kalde det design, men noget helt andet?

HVORFOR GRAFISK DESIGN IKKE

ER KUNST OG IKKE KAN BLIVE DET

Som det gælder alle musiske fag, er der krydsfelter, og grafisk design har tætte bånd til billedkunsten alene i kraft af materialebrug. Det kendetegner mange af de dygtige grafiske designere, at deres løsninger ofte bliver kunstværker i sig selv. Tænk på danske plakatkunstnere som Ib Andersen, Biilmann Petersen og Sikker Hansen. Også den franske maler Henri de Toulouse-Lautrec har som plakatkunstner arbejdet i krydsfeltet mellem kunst og grafisk design. Andre eksempler som de russiske revolutionsplakater, franskmænden Cassandras plakater for krydstogtskibene og amerikaneren Saul Bass' unikke grafiske udtryk på Hitchcocks filmplakater betragter vi ofte som kunstværker. Personligt udtryk er derfor af stor betydning for grafiske designere, men ikke altafgørende som for billedkunstnere. Det er derimod evnen til at formidle sproget visuelt.

Ikke kun plakatkunsten kan nævnes her; også skriftdesign, skilte­design i form af eksempelvis de gamle emaljeskilte, der har fået en renæssance, emballagedesign og bogdesign er ting, vi smykker vores hjem med, fordi de besidder en kunstnerisk værdi for os. Men design er ikke kunst, det er som nævnt et kunsthåndværk.

SPROG BILLED SPROG, som jeg har kaldt dette essay, er en forenklet definition af arbejdet som grafisk designer. Men det er også essensen. Sproget er udgangspunktet for at skabe et billede, der forhåbentlig skaber et tydeligere og mere interessant “sprog”.

MARIE D'ORIGNY LÜBECKER F 1968. UDDANNET FRA DANMARKS DESIGN SKOLE OG PARSONS SCHOOL OF DESIGN I VISUEL KOMMUNIKATION (1996). MEDSTIFTER OG PARTNER AF DEN GRAFISKE TEGNESTUEN E-TYPES (1997). DESIGNCHEF PÅ AVISEN DAGEN (2002), DESIGNCHEF PÅ BERLINGSKE NYHEDSMAGASIN (2003), DESIGNCHEF PÅ WEEKENDAVISEN (2006).

PÅ TALEFOD MED KERAMIKKEN

MICHAEL BLÆDEL

Fra Jomon-kulturens primitive lerkar for mere end 10.000 år siden til Jane Reumerts og Hannah Koppels raffinerede skulpturvaser i dag har keramikken haft et formsprog og i udsmykningen et udtryk, der kaldte på fortolkning.

Keramik taler til brugeren. Selv den mest anonyme industrielle lervare siger køberen et eller andet i valgets øjeblik og appellerer til nogen med sit minimalistiske brugsrettede signal. Skønt, her blev samtalen noget fattig på få sekunder. Det kunstneriske arbejde, der er båret af inspiration og individuelt talent, kan derimod fastholde dialogen, både isoleret som elitær genstand og i den sammenhæng, det placeres i. Og dialogen skifter fra den ene beskuer til næste; der er ingen facitliste. Men der kan være linjer og udtryk, som forstærkes, når værkets tilblivelse løftes ned fra hylden og ind dets historie. Mens hver enkelt kop og kande overlader sin form og dekoration til den enkeltes opfattelse, er det kritikerens eller formidlerens ekspertise, der kan viderefortolke og forsyne de enkelte genstande med en ny dimension. Giv dem et yderligere sprog så at sige.

Det er kritikerens opgave at analysere, at dissekere og formidle; at løfte oplevelsen med et videre perspektiv. Undertiden, når kritikerens skal miskrediteres i populistisk sammenhæng, får han prædikatet "smagsdommer", skønt smagsbegrebet i al sine u håndterlige forvirring kun er en detalje i kritikerens værksted. Prædikatet er næsten meningsløst, lige så meningsløs som den tv-udsendelse, der for tiden sendes under titlen "Smagsdommerne"

– et program der med få undtagelser afmonterer sit grundlag ved at erstatte argumentets vægt med ordkløveri og analysen med en kvik bemærkning. Det er interessant, om end ikke overraskende for den, der har fulgt udviklingen, at netop dette program er blevet velsignet med størstedelen af den beskedne kvote for kulturformidling på den danske public service-kanal.

Kritikeren beskæftiger sig ikke i traditionel forstand med begrebet smag, der er lige så diffust som emnets velkendte dogme: “Om smagen kan man ikke diskutere”, eller som de gamle romere sagde: “De gustibus non disputandum esse” – om smagen bør der ikke diskuteres. “Kan” og “bør”. Det ene er et postulat og det andet en moralitet. Og begge dele lige misvisende, for smagen kan i høj grad diskuteres, og den bliver det uafbrudt. Det er blot værd at erindre, at der findes dårlig smag, som der kan argumenteres for, mens antitesen ikke er “god smag”, for god smag er med tiden kommet til at repræsentere det sikre, det korrekte, det aldrig udfordrende, det måske personlighedsløse. Modsætningen til dårlig smag er kvalitet, og kvalitet kan altid påvises. Gennem sprog, ytret gennem indsigt og forklaret med ord. Og her har som alle andre tilsyneladende ordløse kunstarter keramikken *sit* sprog.

Der var et umiddelbart sprog i den tidligste, primitive keramik, der blev ornamenteret med letfattelige symboler forankret i håndværkernes dagligdag. Det var enten religiøse symboler eller figurer og redskaber hentet fra jagt, fiskeri og agerbrug. Den rustikke kultur i sin reneste form. Senere – fx i den mellemste bronzealder ca. 2000 f. Kr – opstod i den kretinske pottemagerbrug mere sofistikerede anvendelser af ornamentikken med røde og hvide dekorationer på blå baggrund. Det kunstneriske element begyndte at blande sig med den praktiske tilvirkning. Og senere – langt senere – begyndte så arbejdet med stærk brænding og glasur og den

dekorationskunst, der kendes i dag. Fajancen – maling i glasur og derefter brænding – kommer til Danmark i 1700-tallet.

SIG DET MED BLOMSTER

Enhver samtale med et stykke keramisk brugskunst fra den store produktionsperiode i Danmark i 1900-tallet tager inspirationsmæssigt udgangspunkt i 1700-tallet. Omkring 1720 åbnede den første fajancefabrik i St. Kongensgade med kongelig velsignelse, og i samme periode begynder produktionen i Stettin, det senere så eftertragtede Stettinergods. Godt 50 år senere kommer så de seks legendariske værksteder i Kellinghusen – og hverdagens brugsting har fået sit pottemagersprog med blomsterdekorationer malet i højildsfarver på gråhvid tinglasur. Plagiaterne herhjemme var mange, de originale initiativer få – og kendere ser hurtigt i dag forskellen, og sandelig også på prisen. En moderne Torben-eftertiligning af Kellinghusen-tallerkenen koster ca. 100 kr. Den originale, om end i sin tid ydmygt produceret til almuen hverdag, koster efter stand fra 4000 kr. og opefter. En barselsspand, der i al beskedenhed omkring år 1800 blev fremstillet for at bære varm mad over til nabokonen, når fødslen var opover, vil, hvis man finder den, løbe op nær 100.000 kr.

Den blomsterdekorerede fajance kom på danske borde fra 1920'erne og i stadigt større tal de næste 50 år. Utallige små pottemagerværksteder, oftest familieforetagender, trivedes udmærket i disse årtier med at fremstille brugsting, der havde slægtskab med naboværkstedets produktion, og hvor Kellinghusen aldrig lå langt væk.

To keramikere skilte sig ud fra mængden ved at skabe deres egen holdbare og personlige udsmykning. Hans Syberg (f. 1895) og Leo Enna (f. 1901). De kom begge fra andre fag. Hans Syberg var maler og billedhugger, før han begyndte sin produktion i

1926. Leo Enna var malermester og virkede i det fag, mens han opbyggede sin produktion fra 1931. Som keramikere leverede de gennemsnitligt håndværk for tiden. Det var ikke der, deres særkende gjorde sig bemærket. Kvaliteten var at finde i samspillet mellem form og dekoration. Herfra udgik det sprog, der blev forstået af omverdenen, skønt fortællingen bag var anonym for de fleste. Der skete blot det enkle, at når udgangspunktet er inspireret og følt, undgår det ikke at appellere. Man anede en historie, der kunne digtes videre på.

Leo Enna havde været omkring flere mønstre og former, før han fandt sit eget. Familiens oprindelse i Italien spejlede sig i de tidligste arbejder, kombineret med tydeligt græske former i vaser og skåle. Fra 1941 og i sit andet ægteskab fandt han sig selv og de motiver, der siden kendetegnede hans stel. Den gule eller røde blomst omgivet af bladlignende vedhæng og malet tæt til stellet kant fandt han på det antikke sølvarmbånd, han havde købt til sine kone Karen i forlovelsesgave – og motivet blev varieret og udbygget, men altid formet efter det oprindelige udseende. Det andet mønster, der blev hans varemærke, tog udgangspunkt i en endnu mere intim detalje. Bladfligene med de spinkle og let drejede sorte streger – svingmønstret – opstod, da han sad og iagttog Karen om aftenen, når hun i lampens skær efter en lang dag omsider fik tid til det huslige, som at sy og reparere tre små døtres tøj. Sveden på panden fik hendes hår til at lægge sig som streger hen over ansigtet. Et mønster i kærlig iagttagelse var født. Og det er svært selv i dag mere end 60 år senere ikke at fornemme den fortrolighed, der taler ud fra motivet.

DET DANSKE LANDSKAB

Hans Syberg havde ikke sine kunstneriske gener fra fremmede. Som søn af malerparret Fritz og Anna Syberg voksede han op

mellem staffelier og tuber og begyndte selv i drengeårene at male, skære i træ og hugge i sten. Keramikken tog han fat på i midten af 1920'erne og åbnede i 1928 sit værksted. Hans og Grete Keramik i samarbejde med kusinen Grete Jensen – hun var datter af Anna Sybergs bror, maleren Peter Hansen. Det første par år arbejdede de ligesom Leo Enna i forskellige retninger, stadig søgende efter deres eget sprog – og fandt det i 1929 i den karakteristiske blomsterbuket, der i streg og lethed havde umiskendeligt slægtskab med Anna Sybergs akvareller, den samme gracie, den samme beåndede drejning, der flyttede dekorationen fra reproduktion af virkeligheden til en poetisk opfattelse af den. Markens og engens stilfærdige blomster fra tre årstider samlet i små variationer, der trak hele den danske idylliske geografi ind i et smukt stiliseret nærbillede, hvor natur og keramikens let rustikke former forbandt sig med samhørighedens selvfølge. Nu da “Vorherres lille ager” og “Herrens Mark” er lånt ud til andre formål, kunne man kalde det Syberg-land. Og endnu en intim detalje følger sig til. Da Fritz og Anna Syberg og deres seks børn opholdt sig i Italien i 1910, malede Fritz Syberg billedet “Morgenbord i Piza”, der i dag hænger på Johannes Larsen-museet i Kerteminde. På maleriet har Fritz Syberg anbragt en mælkekande på bordet. Den har en bort med pileflettet mønster, inspireret af det hegn, der omgav familiens hus i Kerteminde, “Pilegården”. Nitten år senere fik kanden liv i Hans Sybergs værksted, dekoreret med det, der siden hed “Pilegårdsmønstret”.

Hans Syberg overdrog i 1933 sin produktion til broderen Lars Syberg (f. 1904), der førte den uændret videre og til stor popularitet de næste to årtier. Syberg-keramikken talte umiddelbart til danskheden i de år, hvor der, som Jacob Paludan skrev i “Jørgen Stein”, var torden i syd, og den nationale selvforståelse i det danske landskab blev ikke mindre under de fem nedrullede år. For-

tolkning var knap nok nødvendig. Selv i dag kan enhver forstå, hvad Sybergs keramik taler om og til.

Eller med andre ord: Når der er mening bag og kunstnerisk talent i udførelsen, findes der ikke ordløs kunst, blot en uendelighed af sprog i forklædning.

MICHAEL BLÆDEL F. 1943. EXAM.ART. ANMELDER OG KOMMENTATOR PÅ BERLINGSKE TIDENDE 1977-1992, REDAKTØR AF BLÆKSPRUTTEN 1993-1999, MEDARBEJDER PÅ DEN STORE DANSKE ENCYCLOPÆDI 1995-2001, RED. AF MODERSMÅL-SELSKABETS ÅRBØGER FRA 1983, OG AF SPROG & SAMFUND FRA 1998. HAR BL.A. SKREVET "SYBERG – FRA AKVAREL TIL KERAMIK" (FAABORG MUSEUM OG SOPHIENHOLM, 2003).

BEVÆGELSERNES ORD OG DANSENS SPROG

VIBEKE WERN

Det er en udbredt myte, at dansere ikke kan tale og er dårlige til at formulere sig, fordi de er udøvere af en ordløs kunstart. En myte, der i høj grad har sit udspring i den kristne kulturs gamle idé om, at tanke og ånd skal holdes adskilt fra den kødelige krop, der rummer farlige følelser og seksuelle drifter.

Men selvfølgelig kan den reflekterende danser – uanset om stilen er ballet, moderne dans eller hiphop – være lige så god til at sætte ord på sin kunst, som kunstnere inden for alle mulige andre områder. Og ikke mindst koreografen, der skaber og videregiver sine trin, vil ofte være nødt til at bruge ord ikke bare i tanke og tale, men også nedfældet på papir eller computer.

“The mind is a Muscle” kaldte den amerikanske, postmoderne koreograf Yvonne Rainer et af sine værker fra 1966 og ønskede hermed netop at sætte fokus på intellektet i dansen. En anden af den postmoderne dans’ store damer, Trisha Brown, udfordrede i 1970’erne også intellektet, når hun fortalte stramt strukturerede historier, samtidig med at hun udførte matematisk konstruerede bevægelsesmønstre.

Og et af dansens og koreografiens helt store stjernesrud lige nu, britiske Akram Khan, excellerer bl.a. i at fortælle om sine trin og deres forhold til f.eks. musikkens rytmer, mens han demonstrerer indisk khatak-dans eller i værket “Zero degrees” med præcis rytmisk timing fortæller om en rejse fra Bangladesh til Indien, samtidig med at han gestikulerer og danser, så ordene ikke bare er en fortælling, men også et musikalsk akkompag-

nement. Nej, det er ikke tanke og ord, der mangler i dansens verden.

Siden begyndelsen af 1900-tallet har dans været et universitetsfag i USA. I Europa kom dansen til universiteterne i Frankrig og England i de første år af 1980'erne, og i 1989 gjorde den sceniske dans som det sidste af de kunstneriske fag sit indtog på Københavns Universitet.

Specielt de sidste 20-30 år er dans som genstand for akademiske studier og forskning accelereret stærkt. Hermed er der også sket en stor udvikling af analysemetoder og teorier, ligesom opmærksomheden på sproglig præcision omkring dansen er vokset i de akademiske miljøer.

Ballettens fagsprog er og har altid primært været fransk med bevægelsestermer som f.eks. pirouette, grand jeté og pas de bourré. Balletterminologien rummer præcise betegnelser for både fødderne, armene og benenes positioner og også skuldrenes placering i forhold til hoved og ben, det såkaldte épaulement.

Den moderne dans benytter med rødder i USA engelsksprogede termer som f.eks. contraction, release og curve. Tre eksempler, der alle hentyder til kroppens torso. Den moderne dans' forskellige teknikker – f.eks. Graham-, Cunningham- og releaseteknik – kan endvidere have særegne ord for bevægelser. Men mange dansere og koreografer inden for moderne dans vil ofte blande de engelske ord med franske ballettermer, når det gælder standardbevægelser, der går igen i den moderne dans.

Hiphop-genren, der rummer mange forskellige stilarter og hele tiden er i rivende udvikling, er sprogligt også engelsk domineret. Bevægelser – eller moves som det hedder på hiphop-sprog – kan i breakdans hedde bl.a. hand spin, back spin, knee drop, worm og windmill. Ord, der fortæller noget om den

aktive kropsdel eller er et billede på det, som bevægelsen ligner.

Uanset hvilken dansegenre, -stil eller -teknik, der er tale om, er det altid en stor fordel, når termer for bestemte trin og kropspositioner skal læres i træningssalen, at have en underviser, der sætter ord på bevægelserne, mens de udføres, så der etableres en umiddelbar relation mellem krop og talesprog.

Ligesom musik kan nedskrives i et nodesystem, har dansen også notationssystemer. De to mest kendte notationssystemer er Benesh-notation og Laban-notation. Det er vigtigt, at personen, der nedskriver bevægelserne, den såkaldte koreolog, er kendt med den aktuelle dans' bevægelsessprog, -grammatik og -syntaks – ligesom det er nødvendigt at kende et talesprogs grammatik og syntaks for at kunne nedskrive det.

Men selv om notationssystemer gør det muligt med tegn at beskrive stort set alle menneskelige bevægelser og også dynamik, energi og bevægelseskvalitet, er der alligevel detaljer om dansens bevægelsesudtryk – f.eks. om det er let, tungt, flydende, muntert, nonchalant, krampagtigt – der er vanskelige at notere præcist. De samme trin vil se forskellige ud afhængig af, hvem der danser og instruerer, ligesom den samme symfoni kan have forskelligt udtryk afhængig af dirigent og orkester.

Både under skabelsen og indstuderingen af et værk vil det derfor selvfølgelig være oplagt at tage ord i brug, som udover præcise tekniske termer kan være alle mulige adjektiver, følelsesbeskrivelser eller metaforer. Men de beskrivende ord kan både slippe op og være utilstrækkelige, og så er der kun tilbage at vise bevægelserne.

På dansk taler man om at lave, kreere eller skabe en koreografi, mens man på fransk ofte taler om at skrive en koreografi (*écrire une chorégraphie*), og det uanset om værket rent faktisk skrives

ned. I Frankrig er der tradition for i meget høj grad at italesætte dansen, så udtrykket “at skrive en koreografi” afspejler måske netop en bevidsthed om sproget som medspiller i skabelsesprocessen. Men selvfølgelig er det også et lån fra litteraturen, ligesom man på dansk taler om et dansesprog og dansevokabularium.

Ordet koreografi beskrives i fremmedordbøger som kunsten at komponere danse og balletter. Ligesom man på engelsk ofte bruger udtrykket at komponere en dans, har man også herhjemme langt op i 1900-tallet brugt ordet komposition synonymt med koreografi. Og lån fra og sammenligninger med musikens verden er også udbredt i danseanmelderiet. I en anmeldelse fra 1957 af Balanchines ballet “Apollon Musagetes” til musik af Stravinskij skriver Svend Kragh-Jacobsen: “Apollon Musagetes” på scenen er som i orkestret et kammerværk, et spil for få, men udsøgte instrumenter.”

Hvad betyder eller handler dansen så om? Det er spørgsmål, der ofte stilles af publikum. Især hvis der er tale om et handlingsløst værk. Og hvordan giver bevægelserne overhovedet mening? Et svar på spørgsmålene kræver læsning og afkodning af dansen inklusive alle dens elementer af bevægelser, scenografi og lyd.

Det er denne afkodning af dansen med ordet som medie for beskrivelse, fortolkning og vurdering, som danseanmelderen benytter sig af. Et forsøg på at fastholde den flygtige dans gennem sproget.

Som dansekritikeren Henrik Lundgren sagde i et foredrag på Københavns Universitet i 1989 som introduktion til uddannelsen i Dansens Æstetik og Historie:

Alle anmeldelser er skrevet med ord – vi kan altså ikke bare danse os fra det, men må prøve at oversætte det vi ser. Derfor

må vi opsøge et sprog, der kan male bevægelser, og blive dygtige til at beskrive det, vi har set.

FRA "MELLEM DANS OG DRØM", SPEKTRUM, 1993

Danmarks store balletikon August Bournonville (1805-1879) var om nogen ikke bare dansens, men også sprogets mand i sine utallige skrivelser, der ikke kun handlede om dans, men også kulturliv og samfundsanliggender. Han var også en flittig brevsriver på sine rejser, og i 1855 skriver han i et brev til H.C. Andersen om balletstilen i Wien, som tydeligvis ikke huer ham:

..., og naar saa en brutal Bøddelknægt af en Dandser smidder det arme Fruentimmer fra den ene halsbrækkende Attitude til den Anden, saa er det ikke overgiven Glæde der skal udtrykkes, ikke engang sværmerisk Vellyst eller bachantisk Raseri, nei det er for koldt, der maa mere til, Hun skal være hvad Victor Hugo kalder brisée og hænge med hovedet mod Gulvet, og Benet mod Polarstjernen som en slagtet Høne.

FRA "DIGTEREN & BALLETMESTERENS LUNER",

GYLDENDAL, 2005

Balletteknisk hentyder Bournonville til en såkaldt arabesque penchée, men vælger over for H.C. Andersen at bruge den lidet flatterede, men herlige høne-metafor, som på én gang er både beskrivende og vurderende. Netop metaforen er – ligesom inden for andre kunstarter – det karakteristiske sproglige kunstgreb, man kan ty til, når dansen skal formidles f.eks. i en anmeldelse.

En af det 20. århundredes store amerikanske danseanmeldere Edwin Denby har i en artikel i 1949 formuleret dansekritikerens problem meget præcist:

Jo skarpere han (anmelderen ed.) formulerer en teori om udtrykkets teknik, om hvordan dansen kommunikerer det den gør, jo mere fjerner han sig fra dansens menneskelige liv, uden hvilket den slet intet kommunikerer.

Elegant formår Erik Aschengreen i en anmeldelse af “Tornerose” i Berlingske Tidende i 1994 at indflette blot et enkelt og i denne sammenhæng meget oplagt balletteknisk udtryk, brisé volé (flyvende spring), i forbindelse med kritik af Den Blå Fugls præstation:

Den Kongelige Ballet var engang berømt netop for kunstnerens evne til at skabe skikkelser. Denne evne må ikke tabes på bekostning af det tekniske. Den Blå Fugl havde flugt i springene og vibrerende brisé volés, men indimellem glemte han, at han er en fugl.

Kender man udtrykket brisé volé er det en både præcis og raffineret bevægelses-beskrivelse. Kender man ikke ordet, er det let at læse henover.

Fuglen er i balletten og dansens verden det mest yndede allegoriske dyr – tænk blot på “Svanesøen”. Den svenske koreograf Mats Ek kreerede i 1987 en moderne version af den berømte balletklassiker til Cullberg-balletten. Da det svenske kompagni i 1989 gæstede Det Kgl. Teater i København, skrev Erik Aschengreen i sin anmeldelse af de barfodede, androgyne svaner:

...historien har Mats Ek også bibeholdt. Men han fortæller den i et stærkt, ramt, ofte vulgært kropssprog, og svaner er jo også vraltende dyr, når de forsøger sig på landjorden. Hos Mats Ek vender de vrikkende, vuggende bagdele mod publikum, og

det er der ikke megen poesi i. Til gengæld har kropssproget med den virkelighed at gøre, som prinsen er på sporet af.

Med sin beskrivelse af de vraltende vrikkende svaner, har Aschengreen slået ned på en meget anskueliggørende detalje fra forestillingen, som karakteriserer hele værkets bevægelsessprog.

Netop dansens egne bevægelsesmetaforer – f.eks. arme som vinger – vil også tit genfindes i den sproglige beskrivelse og tolkning af et værk, som eksempelvis i Erik Aschengreens anmeldelse fra 1996 af den sydafrikanske danser Vincent Mantsoe:

Truppen har en vidunderlig, ung danser, Vincent Sekwati Mantsoe, der i sin egen "Gula Matari" (Fuglene) gik på scenen som en fløjtende fugl i den afrikanske nat. Dansens ældgamle fugleimitationer levede endnu engang i hans bølgende arme og sjove ryk med hovedet, og det hele var parret med en virtuos, smidig danseudfoldelse, hvor han overlegent beherskede nyere stilarters isoleringsteknik. Kroppen bølgede af liv, af styrke og glæde, og i finalen fik han fire medfugle, inden de til allersidst eksploderede i det bevægelsesorgie til en dunkende tromme, som hver gang river publikum fra det kolde nord over ende.

Til de koreografer, der i udpræget grad oversætter sproglige metaforer meget direkte til bevægelser, hører bl.a. Pina Bausch og Sasha Waltz. Da sidstnævnte gæstedansede i Kanonhallen i 1998 skrev undertegnede i sin anmeldelse i Berlingske Tidende:

"Med et elegant anslag åbner den tyske koreograf Sasha Waltz forestillingen "Zweiland". To mandskroppe ses sammenkoblet som var de én person – et fint kropsligt billede på et nyt genforenet Berlin, som forestillingen handler om. Men dobbeltmennesket bliver spaltet i to personer, ligesom bevidstheden hos befolk-

ningen i det ny Berlin stadigvæk er forankret i fortidens splittelse i øst og vest. Ganske lig tysk tanztheaters store foregangsdame Pina Bausch arbejder Sasha Waltz & Guests med at overføre sproglige metaforer til dansens verden, som f.eks. når en danser helt bogstaveligt bliver trukket ved håret eller løber panden mod muren. Og en mur er der nødvendigvis på scenen i "Zweiland".

Når det gælder den rene dans som i Harald Landers "Etudes", der er en ballet om ballet, skrev Svend Kragh-Jacobsen i sin anmeldelse af tv-versionen i maj 1969 om Ballerinaen, Toni Lander:

Alt lykkedes for hende i dette parti, hvor hvert *enchaînement* kræver det fuldendte. Hun dansede sin Ballerina med krystalklarhed i hver bevægelse, med stålfjeder i tåen, hvad enten hun sætter af i spring eller starter i pirouetternes hvirvel. Og hun står som frosset fast på billedfladen i øjeblikke af skulpturel skønhed, inden hun atter får liv og flyver alene eller mellem sine to prægtige partnere.

Det kan i sig selv være en kunst at sætte ord på den ordløse kunst og verbalisere dansen. Men hvad enten man bruger fagord eller metaforer, er et af formålene med anmeldelsen, som Edwin Denby også har udtrykt det, i ord at videregive dansens flavour og fortryllelse.

VIBEKE WERN CAND.MAG. I MUSIKVIDENSKAB OG DANSENS ÆSTETIK OG HISTORIE. EKSTERN LEKTOR PÅ DANSENS ÆSTETIK OG HISTORIE PÅ INSTITUT FOR KUNST- OG KULTURVIDENSKAB. UNDERVISER BL.A. I FAGET KRITIK OG FORMIDLING, DER GIVER EN INDFØRING I, HVORDAN MAN SKRIVER OM OG FORMIDLER VIDEN OM DANS. SIDEN 1996 DANSEANMELDER VED BERLINGSKE TIDENDE. SKRIVER HERUDOVER TIL UDENLANDSKE FAGTIDSSKRIFTER.

VARIATIONER OVER CHIK

Om modens sprog

BJARNE KILDEGAARD

De fleste synes sikkert, at der er noget bedaget over ordet chik. Noget overdrevent, affekteret eller krukke. Alligevel er chik måske det ord, der mest præcist betegner modens ideelle tilstand: en nærmest fuldkommen relation mellem klædedragten og den, der bærer den. Chik var i flere tiår selve ordet for det begærede og misundelsesværdige, nemlig at forene vidunderligt tøj med den helt perfekte krop og hertil en ubesværet personlig udstråling.

Chik havde sin storhedstid i tiden efter 1947, hvor modeskaberen Christian Dior havde lanceret sit New Look. Efter 1930'ernes økonomiske depression og 1940'ernes krig, hvor rationering og sparsommeligt genbrug havde været på dagsordenen, opfyldte Christian Dior med et brag ønskeforestillingerne hos alverdens kvindelige modeforbrugere. Dior sænkede kjolelængden til et parogtyve centimeter over gulvet, syede metervis af stof ind i vidden på skørtet, så det oftest var mere end rundskåret eller såkaldt fuld sol og han genindførte den stærkt markerede talje. Bl.a. ved hjælp af et lille korset. Hans farvespektrum var fra starten enkelt med sort, hvid, grå og creme som karakteristiske kulører. Mønstervalget beskedent, gerne det hanefjedsternede. Så stærkt et gennembrud blev det, at Christian Dior hurtigt blev erklæret for modediktator. Dior skabte efterkrigstidens nye kvinde – og hun var intet mindre end chik. I dette lille bidrag til historien om moden og sproget skal jeg forsøge at indkredse og afsøge nogle af de udtryk og hermed betydninger, vi har brugt

siden Dior og hans vældige kreds af kvinder, der forsøgte alt for at opnå tilstanden chik.

Interessen for modens sprog er lige så gammel som moden selv. Som tøjet og designet har ændret sig, har naturligvis vores betegnelser og omtaler det ligeledes. Dragttyper og tilbehør, farvers navne, idealer især inden for kvindemoden, som var og er den mest skiftende, har varieret. Engang talte man om en Stuartkrave eller en Bertha do. En kåbe kunne være en Dolmann måske i farverne fraiche eller balkangrøn. En garderobe bestod af toaletter, ensembler og en i dag uhørt mængde af tilbehør, der måske var skabt hertil eller som variere den enkelte dragt. I de modemæssigt storforbrugende lag af befolkningen havde man tjenestefolk til at bestyre ens garderobe og assistere ved påklædningen. Valget imidlertid var ens eget, og modeskaberes. Og den kreds af indforståede, kræsne og kyndige personer, man plejede omgang med. Anstrengelserne turde være helt spildte, såfremt det at klæde ikke indløste en æstetisk og social anerkendelse i de kredse, hvori man havde sin adfærd. Det er en myte, mener en del modeforskere, at modens kvinder især har forsøgt at gøre indtryk på de herrer. Modens kvinder har sikkert høstet den væsentligste anerkendelse fra deres eget modebevidste køn, der med skarphed og viden om de allermindste detaljer har fældet deres kyndige domme. I dette mønster af tidsbunden kultur lever og forandrer modens sprog sig.

I 1967 udgav den franske semiolog og kulturforsker Roland Barthes sit banebrydende arbejde "Système de la Mode", hvori han undersøgte Modens sproglige univers. Han analyserede ikke konkret mode eller enkelte dragter, men Moden med stort M og dens eksistens som kommunikation. Værket skabte betydelig opmærksomhed og inspiration især i samspil med tidens interesse for lingvistik og kommunikation. Barthes arbejde fik stort

set ingen betydning for dragtforskerne, der arbejdede på verdens mange samlinger i de kulturhistoriske museer. De havde som teoretikere og praktikere deres forankring og mål i det materielle, i konservering og datering, fremstillingsteknikker og etablering af de kulturelle omstændigheder. Således forekommer det mig stadigvæk, selvom tendensen til at anskue og analysere dragt og mode i dag er langt mere helhedsorienteret end tidligere. Men hvor Barthes indvarslede Modens ord og tale, er nutidens største forskningsinteresse snarere orienteret mod Modens billedmæssige, visuelle, medieprægede udtryk. Fra min etnologiske og museumsmæssige tradition opleves det ofte, at de fleste meget spændende seneste analyser i den seriøse optagethed af moden blotter en distance til det meget grundlæggende: dragterne og moden selv.

Som Diors mode bliver umoderne, forsvinder ligeledes chik. I 1950'erne indtræder påvirkningen fra USA. Det er herfra de nye idealer kommer gennem filmen, den rytmiske musik, den nye ungdomskultur og naturligvis de nye stoffer: nylon, perlon, orlon, dacron, terylene, helanca osv. osv. Unge ansigter, ung mode slår igennem, ikke blot fra USA, men i alt fald amerikanset hos Audrey Hepburn, Marilyn Monroe, Elizabeth Taylor, Brigitte Bardot, James Dean, Marlon Brando for blot at nævne nogle få. Ingen af dem karakteriseres som chikke. Chik knyttede sig til det mere frueagtige, sekretæragtige og måske repræsentative. De nye unge er derimod smarte. De udtrykker fart og fremdrift, lethed og afslappede løsninger, frihed og begyndende frigørelse.

Smart mister med dens mode sin smartness. I dag forbinder mange smart med noget lidt for smart. Smarte metoder, smartness udøves af personer, der vil lidt for hurtigt til resultaterne, der stikker uædle motiver under, måske rent fup? Jeg finder det

i tv-reklamerne om bilsælgere, ejendomsmæglere og andre utro-værdigheder, der med overdreven veltalenhed forsøger at afsætte deres produkter. Reklamerne integrerer på psykologisk vis reklamekritikken ved at gøre den morsom. Teknikken er det sproglige og sketchagtige, komiske overbud – og således sælges varen. Det er blevet usmart at være smart.

1950'erne var imidlertid ikke den første ungdomskultur med sin egen mode. Det var snarere den jazzelskende ungdom fra midten af 30'erne og under anden verdenskrig, som vi i Danmark benævnte for swingpjatterne. De skabte deres egen mode, udviklede deres egne bevægelser, navneformer og sprog. De unge mænd købte stumpe jakker og benklæder, anskaffede bløde filthatte (Stetsontypen) og vikledede lange hjemmestrikkede halstørklæder i glade farver mange gange om halsen. Pigerne farvede herreundertrøjer og syede initialer på, gik med korte, læggede nederdele, hjemmestrikkede knæstrømper med snoninger og dinglende kvaster samt alpehuer. Under besættelsen blev det for begge køns vedkommende modstandstegn at gå med hækledede kalotter i Royal Air Force farver. Begge køn brugte ønske- eller drømmesko med tykke gummisåler. Gummi var imidlertid ikke til at opdrive, så swingpjatterne stjal gummimåtter i s-togene og foran folks gadedøre, klippede sålerne ud og limede dem under. Ligesom hip-hopperne i dag skaber deres egne navne, kaldte swingpjatterne sig Jazz-Kaj, Randers-Rita o. lign. Var noget utroligt eller overraskende brugtes det noget politisk ukorrekte "Er du vanfør?". Var noget lige i øjet, påklædningen eller adfærden var det fjong eller fiffidong. Man røg gerne sortbørssmøger og drak pullimut. Det var der mange andre, der også gerne gjorde.

Inspirationen for den tidlige 1960'er-generation kom fra England, fra London, hvor steder som Carnaby Street, King's Road blev modens nye mekka. Designeren Mary Quant og Barbara

Hulanicki med hendes legendariske butik Biba viste det nye tøj. Det var en ny ung small-scale konfektion, herunder minien, der første gang på dansk på kaldt for knæmoden. Senere blev den fastslået som den lårkorte, hvilket, selvom det ikke lød særlig kønt, var mere præcist, fordi skørtelængden, eller den manglende skørtelængde, satte fokus på pigernes ben over knæet. Da minien var helt kort i 1969, talte vi herhjemme om den hulkorte. Mary Quant skabte også maxien og midien før hun i 1971 præsenterede sine hot pants. Den nye mode fra Swinging London suppleredes ofte med den første mode i genbrug. På Petticoat Lane og Portobello Road købte de unge gamle pelse, hatte og uniformer fra Victoriatiden. Lydsiden var The Beatles og The Rolling Stones.

Modens bastion Paris tabte terræn over for England. Den enkle engelske stil, eksplosionen i ideer og farver gjorde fransk mode gammeldags. I det hele taget udvikledes en skepsis over moden. Man talte mindre om mode, og slet ikke om haute couture, og mere om The Look og om It. Om at havde det, eller ikke at have det. Moden var ikke smart. Den var super eller super-duper eller skøn, skideskøn eller pisseskøn. Sidste halvdel af 60'erne og begyndelsen af 70'erne bragte det eksotiske ind i modebilledet. Der kom indisk tøj, afghanerpelser, peruviansk strik og en masse hjemmesyet, hæklet og strikket ind i billedet. Dette træk er senere fortolket som en slags solidaritet med 3. Verdens lande, hvilket det muligvis var for nogle få. For de fleste var det nok den æstetiske tiltrækning, en uforpligtende flirt. Men forholdsvist billigt og bekvemmeligt var det, ligesom de indslag af praktisk, funktionelt tøj, der prægede tiden. Khakiskjorter, murerskjorter, sømandsjakker, skipperbusseroner, over-alls, tømrebukser, farvede undertrøjer, brugt militærbeklædning var slidstærkt og billigt. Selvom tiden indebar en klar venstreorientering for man-

ge, var det nok atter den uforpligtende æstetiske tiltrækning, der vejede tungest, når det gjaldt om at opnå look'et. Tiden er kaldt de glade 60'ere, og senere er den også benævnt de fede tider. Men fed som tidskarakteristik kom først til 20 år efter. Vi skal også næsten 10 år længere frem, før de inhaleringer, 60'ernes unge begyndte med, blev til fede. Røg man den slags, kaldte man det grass/græs, pot eller hash. Mange unge piger røg i perioden pibe ligesom fyrene. Hjemmerulning blev også almindeligt. Et særligt dansk bidrag til periodens mode var opfindelsen af de fodformede sko af kernelæder med rågummisåler. Slidstærke og yderst bekvemmelige. Men tænk, at de skulle opfindes? Danmark var også det eneste land i verden, hvor anorakken blev almindelig som almindeligt overtøj, og ikke blot som sportstøj.

1970'ernes ord for modens attråværdige tilstand blev lækker og laber. Man begyndte at tale om lækre fyre og labre larver. Slutningen af 70'erne og ind i firserne fik lækkerheden følge af sin modsætning. Var der noget, der ikke behagede, var det ulækkert. Tilmed kunne det var enormt ulækkert. For mænds vedkommende var tiden fra midten af 60'erne og frem en stadig større inddragelse i modeforbruget. Ganske vist havde Elvis allerede i 1950'erne besunget sine "Blue Suede Shoes", men i Danmark omtaltes ruskindssko til mænd ofte som luderkarlesko. Hvis mænds interesse for udseendet og påklædningen oversteg den såkaldte norm, ansås det for feminint. Man brugte ikke ordet bøsset endnu. Men mænds modeiver måtte holdes i ave, hvis ikke man ville kaldes en jon, en laps, en charlatan, en gigolo eller en dandy.

1980'erne præsenterede den ny karrierestil i form af yuppien (Young urban professionals). Høj uddannelse, hurtig og vellønnet karriere, kræsent og eksklusivt forbrug af mærkevarer, velplejet og velholdt. Man skulle helst være fitt. Der kom motionsstudier, træningsprogrammer, spiritus og rygning erstattedes af

nye kaffeformer, salatbarer og en stigende bekymring for fedt. Moden prægedes af logomania og begyndende designfeber. Man talte mindre om mode og mere om livsstil. Man talte ikke mere om tendenser, men om trends, og var man i stand til at følge dem, var man trendy. De labre larver blev til skønne sild. Selvom man bestemt ikke skulle være det, begyndte det at blive fedt at være fed – på den rigtige måde. På den forkerte måde var det ufedt. Walkmanden kom, discmanden kom, mobilene begyndte at komme, de bærbare kom senere, og udstyret voksede og ændredes. De firhjulstrukne terrængående sås i bybilledet, sammen med alle de mange nye cykler og cykelanhængere, cykelhjelme og der udvikledes en stigende interesse for ekstremспорт. Var noget kikset eller outdated, i 70'erne havde man talt om at noget var bøvet, begyndte det at blive usexet. Mode blev et stadig mere omfattende felt, og det er her, vi befinder os i dag, hvor ordet sej for mange er indbegrebet af det højeste, det ideelle. Tænk engang på, hvordan ord fra madens univers gennemtrænger modens sprog: fed, lækker og sej. Logisk er det næppe. Sej er da noget, der ikke kan tygges?

Roland Barthes pegede på, at Modens sprog oftest var åbent, hvilket vil sige upræcist og tvivlsomt. Det holdt ligesom ikke betydningerne helt fast eller skarpt profilerede. Samtidig ejede modens sprog en vedholdende evne til at skjule sine basale modsætninger, konflikter og mangel på logik. Vel at mærke uden at vi bemærker det. Barthes nævner et eksempel, vi alle kender og har mødt sikkert mange gange. Modeverdenen kan fx fastslå "I denne sæson er moden klassisk". Det klassiske forstået som det uforanderlige ophøjes således for en kort tid som en ny ide, hvormed det bliver mode. I sit værk om mytologier giver han andre slående eksempler fra den tekstile verden. I en vidunderlig analyse af sæbe og vaskemidler skriver han således om, hvordan

reklamerne ofte beskriver et produkts virkning ved at hævde, at netop dette produkt vasker helt i dybden. Men, hvis der er noget, et stykke stof jo aldrig ejer, er det dybde.

Jeg vil til slut fortælle to små historier fra vores helt egen verden. Og med spørgsmål til to forskellige moraler.

Cowboytøjet, herunder cowboybukserne, anses over hele kloden for at være det mest demokratiske stykke mode. Siden midten af 1800-årene, hvor det første par blev syet, er det blevet alles. Levis Strauss var udvandret fra Frankrig til USA medbringende en rulle slidstærkt twillsvævet bomuld, som han besluttede at sy bukser af til guldgraverne. Det blev en succes og grundlagde hans verdensimperium. Stoffet var brunt, ikke blåt. Kvaliteten hed denim efter oprindelsesbyen Nimes. Det eneste sted i verden disse bukser kom til at hedde cowboybukser blev i Danmark. Alle andre steder hedder de jeans eller blue jeans. Men de har intet med cowboys at gøre. Bedrager moden sproget?

Fortæller man en person fra et engelsktalende land, at man er den lykkelige ejer af en cottoncoat, vil vedkommende se undrende på en eller måske blot sende en et ligegyldigt blik. Den lette, lyse frakke af bomuld, mange af os går i, kender de andre ikke. Begynder man at forklare, vil de spørge, om det er en raincoat eller en mac? Vores cottoncoat kan naturligvis bruges i regnvejr, hvis den er imprægneret, men vi har betydeligt bedre regnfrakker også hertillands. Forklarer vi os videre, vil vi måske blive spurgt, om det er en trenchcoat? Nej, det er det bestemt heller ikke, for de har jo stropper ved håndled og skulderen og er syet i et militært snit. De stammer da også fra 1. Verdenskrig, hvor soldaterne brugte dem i skyttegraven (trench). Senere blev de civil beklædning. Cottoncoaten findes ingen andre steder som andet end en frakke af bomuld. Men vi har døbt den på engelsk. Bedrager sproget moden?

BJARNE KILDEGAARD FORFATTER OG FOREDRAGSHOLDER, MAG. ART.
I EUROPÆISK ETNOLOGI FRA KØBENHAVNS UNIVERSITET. I MANGE ÅR
LEDER AF NATIONALMUSEETS DRAGT- OG MODESAMLING PÅ NYERE TID
MED ANSVAR FOR INDSAMLING, FORSKNING OG UDSILLINGER. EKSTERN
LEKTOR I MODENS TEORI, ÆSTETIK OG HISTORIE VED INSTITUT FOR
KUNSTHISTORIE VED KØBENHAVNS UNIVERSITET SAMT TILKNYTTET
DESIGNUDDANNELSEN VED TEKO CENTER, HERNING.

TALENDE ARKITEKTUR

Om sprog og bygningskunst

ANDERS TROELSEN

ORD OG STEN

Bygningskunsten begyndte som skrivekunst. Først var den et alfabet. Man rejste en sten, og den var et bogstav, og hvert bogstav var en hieroglyf, og på hver hieroglyf hvilede en række ideer ligesom søjlehovedet på en søjle. [...]

Senere lavede man ord. Man lagde sten på sten, man forenede disse granitstavelser, ordet prøvede nogle kombinationer. [...] Af og til, når man havde mange sten og en stor strand, skrev man endog en sætning [...]

På denne måde sammenkædes sprog og arkitektur i en af de vidtløftige digressioner (5. bog, 2. kap.), der fra tid til anden afbryder handlingsforløbet i Victor Hugos store roman *Notre Dame de Paris* (1831). Faktisk er det da også bygningen, som er fortællingens egentlige fokus; denne omstændighed forskydes unægtelig med den gængse danske titel *Klokkeren fra Notre Dame*.

Arkitektur kan opfattes som værende på linje med sprog, eller dens enkelte udtryk kan ses i deres sprog-lighed. Endelig kan arkitektur naturligvis under alle omstændigheder beskrives i ord, italesættes. Med Victor Hugos roman – og dens tematisering af gotikken – som lede-tråd vil jeg kaste et blik på disse tre muligheder, idet jeg til sidst kort vil overveje det pres, der i dag hviler på arkitekter med hensyn til at sætte ord på deres værker, fortælle om dem.

At bringe arkitektur og sprog sammen er på ingen måde beholdt skønlitteraturen. Også faglitteraturen deltager i denne

trafik og fragter med forkærlighed de to begreber ind i deres titler. Med et sideblik til mine egne reoler kan jeg i flæng pege på Erik Lundbergs store, historisk orienterede værk om arkitekturens formsprog (1961), på John Summersons lille bog om arkitekturens klassiske sprog (1963) eller på Bruno Zevis og Charles Jencks' behandlinger af henholdsvis den moderne arkitekturs og den postmoderne arkitekturs sprog (1973 og 1977). Mere principielt og teoretisk er forholdet sat på dagsordenen af Günther Fischer, der har udgivet en bog, som slet og ret hedder *Arkitektur og sprog* (1991) og er forsynet med en undertitel, der mere teknisk trækker den lingvistiske parallel frem i rampelyset: *Grundlag for det arkitektoniske udtrykssystem*.

Fristende er det unægtelig at se det arkitektoniske udtryk som modsvarighed til sprogets syntaks og ordforråd – en fristelse mange er faldet for, så meget mere som de billedlige overførsler også løber den anden vej, når man taler om sprogets arkitektur. På samme måde, som man vælger sine ord, kunne det umiddelbart se ud til, at den klassisk sindede arkitekt udså sig en bestemt søjleorden til sin bygning – et valg, der havde konsekvenser for en korrekt udformning af bjælkeværket over søjlerne. De forskellige ordener havde hver deres mere eller mindre faste betydning: Den doriske søjle var mandig, den korintiske kvindelig – og fik ikke mindst festpræg i sin kombination med den joniske i form af den såkaldte kompositte orden. Men det udelukkede ikke, at man kunne forsøge sig med at udvide ordforrådet, som når man i den amerikanske hovedstad uden synderligt held forsøgte at indføre en ny, særligt amerikansk søjleorden, idet man erstattede de korintiske akantus-blade med tobaksblade.

Syntaktisk kan man inden for bestemte traditioner hævde, at der er korrekte og ukorrekte brug af elementer – f.eks. i forholdet mellem bærende og bårne dele. En åben, søjlebåren forhal kan

ikke krones med et gavlfelt, der er vendt på hovedet, lige så lidt som søjlerne eller pilastrenes led kan ombyttes. Det ville være en “grammatisk” fejl. Derimod kan man godt foretage en bestemt kombination af de tre søjleordener, blot man holder dem ude fra hinanden, som i det såkaldte teatermotiv kendt fra Colosseum. Reglen er, at det nederste stokværk udnytter den tungeste orden (dorisk), mens de følgende to stokværk artikulere bygningen med stadig større lethed (jonisk og korintisk). Dette lader sig desuden kombinere med et tilsvarende forløb i murbehandlingen fra rustika forneden, der med sine groft tilhugne sten giver tyngde, til stadigt mere glatte murflader opadtil; den ru overflade giver nemlig fornemmelse af at trænge ind i materialet, mens den glatte mur virker let.

Også bygningens funktion kan være udtryksmæssigt kodet på en måde, der minder om sproglige tegn. På et vist tidspunkt ville en bygning med langsiden som hovedfacade og midterstillet tårn umiddelbart blive opfattet som rådhus, hvorimod en bygning, der forsynede kortsiden med et tårn og gjorde denne til den mest repræsentative, ville blive klassificeret som kirke. Normalt ville pladsen også følge af arkitekturen, udfolde sig i bredden eller dybden. Men som antydet: Både ordforråd og syntaks kan der med tiden rokkes ved: Efter højrenæssancen yndede man f.eks. ikke blot at bryde gavlfelter, splitte dem ad, man kunne ligefrem finde på at dreje de adskilte dele væk fra hinanden. Manierismens og barokkens formleg blev på mange måder fulgt op af postmodernismen – eksempelvis ved at overføre elementer fra den ydre arkitektur til det indre – men allerede modernismen kunne bevidst vende op og ned på det klassiske formsprog, f.eks. ved at lade bygninger svæve på deres nederste og tilsyneladende letteste del.

Forbindelsen mellem sprog og arkitektur blev ikke mindst i renæssancen udviklet til valgslægtskaber mellem arkitektur og

retorik, således at f.eks. sproglige stillejer blev tilforordnet deres arkitektoniske modsvarigheder, idet de begge spejlede et socialt hierarki. Måske befinder valget af søjleordner sig snarere på dette niveau, hvor det gælder ordforrådets almene karakter. Under alle omstændigheder: Med en bestemt stil kan bygningens ejer tilkendegive sig selv og sine ambitioner i forhold til omverdenen. Bygningen bliver udstyret med bibetydninger, svarende til sprogets konnotationer.

Umberto Eco har i en omfattende, tidlig introduktion til semiotikken (*Den fraværende struktur*, 1968) foreslået denotations- og konnotationsbegrebet overført på arkitektur. Denotationen er bygningens primære funktion, dens måde at udfylde denne på frembringer dens konnotation. For at give et eksempel, der ikke er Ecos, kan jeg anføre modernismens trapper, hvis kernebetydning peger på den generelle funktion, at de hjælper til at overvinde niveauforskelle. Konnotationen, derimod, udtrykker den måde, de gør det på: De svævende trappeforløb er ikke blot kanaliserende vektorer, men synes at overvinde tyngdekraften og aktivere forhåbninger i mere vid forstand om en fri, uhindret bevægelighed.

At betone arkitekturens kommunikative side, og ikke lade det blive ved dens nytteværdi, var et kardinalpunkt for den franske, såkaldte revolutionsarkitektur (der i virkeligheden havde sit ophav før 1789). Det var den, der udmøntede begrebet "talende arkitektur", *architecture parlante*. Ikke fordi arkitekturen skulle være småsnakkende – det betragtede man netop som problemet med den forudgående, foragtede og kvindagtige rokoko. Arkitekturen skulle tale klart artikuleret, fyndigt – netop lapidarisk. Til dette formål mobiliserede man i vid ustrækning arkitektoniske metaforer – også sådanne, som var dele af et traditionelt vokabular: rotunden og kuplen som markeringer af universelle

dimensioner, f.eks. Senere arkitektur har forsøgt sig med tilsvarende billeddannelser: bygningsværker, der har grundplan eller opstalt som skibsstævne eller sejl, huse, der imiterer naturforekomster. P.V.J. Klints Grundtvigskirke (1921-40) transformerer en gotisk katedralfacade til storstilet orgel og Eero Saarinens TWA-terminal i Kennedy-lufthavnen i New York (1956-62) udspænder skulpturelt et vingefang som hos en vældig fugleart.

Mod hele den sproglige analogi er blevet rejst en række indvendinger: Arkitektur sigter ikke – eller bør ikke sigte – på meddelelse, men har til opgave at skabe rum for menneskelig virksomhed. Sprog udfolder sig i tid, er immaterielt og abstrakt, mens arkitektur frembringer konkrete rumdannelser. Jeg skal ikke her tage stilling til denne diskussion, men blot pege et overordnende princip, som vejleder både sprog og arkitektur. Såvel sproglig billeddannelse som arkitektur tager udgangspunkt i det basale forhold, at vi er opretstående væsener, der kropsligt forholder os til dimensioner som oppe og nede, foran og bag, ude og inde. Og når vi kan komme af sted med det, projicerer vi os selv ind i hvad som helst, herunder bygningsværker. Ikke tilfældigt tegner små børn huse som ansigter, og begrebet facade afspejler i sin oprindelse denne vedvarende tilbøjelighed. Nogle huse spiller ligefrem på dette forhold.

ORD AF STEN

Katedralen optræder som hovedperson i den nævnte Victor Hugo-roman, den antager karakter af en arret, levende organisme, der billedligt talt udgør en åben bog, men paradoksalt nok må tage livtag med den fremvoksende bogtrykkerkunst. Det er i hvert fald sådan, Victor Hugo ser udviklingen – i første omgang formidlet gennem ærkediakonen:

Og han åbnede vinduet og pegede på den umådelige Notre-Damekirke, der mod stjernehimlen tegnede sine to tårnes, sine stensiders og sin kuppels sorte silhuet og lignede en vældig sfinx med to hoveder siddende midt i byen.

Ærkediakonen betragtede den gigantiske bygning i tavshed i nogen tid, så rakte han sukkende sin højre hånd hen mod den trykte bog, der lå opslået på bordet, og den venstre hånd mod Notre-Dame og så trist fra bogen til kirken:

“Ak!” sagde han, “denne dræber hin.”

I det efterfølgende kapitel (5. Bog, kap. 2) udlægger Hugo disse dunkle ord, der udtrykker frygt for præstevældets svækkede magt under trykpressen indflydelse – en udvikling, der i første ombæring har ført til reformation og oplysning, men som uundgåeligt vil ende med demokratiets sejr:

Der var forudelse om, at den menneskelige tanke skiftede udtryksmåde, at hver generations vigtigste idé ikke længere ville skrives med samme midler og på samme måde, at bogen af sten, der var så solid og varig, ville gøre plads for bogen af papir, der var endnu mere solid og varig. I dette lys havde ærkediakonens vage formulering en anden betydning; den angav at én kunstart ville afsætte en anden kunstart. Den betød: Bogtrykkerkunsten dræber bygningskunsten.

Allerede de gotiske katedraler ser Hugo som udtryk for en kolossal fælles bestræbelse, der i modsætning til de romanske lod borgerskabet komme til orde, idet folket arbejdede sammen om den store bygning. Også bogtrykkerkunsten rejser *sit* vældige bygningsværk, endnu mere uforgængeligt end bogen af sten:

Under bogtrykkerkunstens form er tanken mere uforgængelig end nogensinde; den er flygtig, ubegribelig, uforkrænkelig. Den blander sig med luften. På bygningskunstens tid blev den til et bjerg og gjorde sig magtfuldt til herre over et århundrede og et sted. Nu bliver den til en fugleflok, der spredes for alle vinde og på en gang råder over alle steder i luften og i rummet.

I indbyrdes kappestrid afløser menneskehedens to testamenter, af henholdsvis sten og papir, således hinanden, men sådan at den sidste bliver uovervindelig i sin allestedsnærværelse. Efter Gutenberg bliver det for alvor muligt for alle hver især at yde sit bidrag, medvirke til den store bygning, der ligesom katedralerne har lagt lag til lag af historiske aflejringer i en stadig, uafsluttet proces:

Hele menneskeslægten befinder sig på stilladserne. Hver ånd er bygmester. Den ydmygste stopper et hul eller lægger en sten. [...] Det er sandelig også et bygværk, der vokser og ophobes i uendelig spiraler; dér er der også en sprogforvirring, en uophørlig aktivitet, et utrætteligt arbejde, en ihærdig hjælp fra hele menneskeheden, et tilflugtssted lovet til ånden som beskyttelse mod en ny syndflod, mod en oversvømmelse af barbarer. Det er menneskeslægtens andet Babelstårn.

Ord af sten og ord af bly, arkitektur og (trykt) sprog er således tæt forbundne, ligger i forlængelse af hinanden – i og med at en stadig metaforisk strøm flyder mellem de to områder: I bygningskunstens æra var litteraturen arkitektonisk, som f.eks. i Dantes store verdensdigt, mens arkitektur tog sig ud som episke digte. Og for begge gælder, at de udmales i billeder hentet fra plante- og dyreriget. Sprogudviklingen, det arkitektoniske eller litterære

værk, bliver i denne romantiske optik til efter en naturgiven proces: "Det er en podning, der kommer, en saft, der cirkulerer, en vegetation, der tager fat igen." Og videre:

Hver tidsbølge laver sin aflejring, hver generation tilføjer sit lag på monumentet, hver enkelt bringer sin sten, Således gør bæverne, således gør bierne, således gør menneskene. Babel, bygningskunstens store symbol, er en bikube.

Babelstårnet er vel om noget billedligt talt en arkitektonisk sprogbygning.

ORD FOR STEN

Ét er at opfatte arkitekturens udtryksformer som opbygget i lighed med et sprog, noget andet er, at arkitekturen gebærder sig som sproglignende meddelelse. Men noget helt tredje er det at beskrive arkitektur med ord. Hugo beskriver sin Notre Dame de Paris i en passage, der opregner og syntaktisk binder de beskrevne elementer sammen i én lang guirlande, der i ét åndedrag omslutter katedralens facade og betoner dens helhedspræg:

denne facade, hvor successivt og på en gang de tre buer, gotiske portaler, den pyntelige og udskårne række af de otteogtyve kongelige nicher, den umådelige midterroset mellem de to sidevinduer ligesom præsten mellem diakonen og underdiakonen, det høje og spinkle galleri af kløverformede buer, der bærer en tung platform på sine fine, små søjler, endelig de to sorte, massive tårne med deres skifferlagte tage, [er] harmoniske dele af en pragtfuld helhed, stablet i fem gigantiske stokværk, der udfolder sig for ens øjne med en uforstyrrelig vrimmel af statuer, billedhuggerværker og ciseleringer, der

magtfuldt er samlet i helhedens rolige storhed; et kolossalt menneske- og folkeskabt værk, en samlet og kompleks helhed ligesom Iliader og Romanceros, hvis søster den er; en fantastisk frembringelse af alle en tidsalders samarbejdende kræfter, hvor man på hver sten kan se arbejderens fantasi udfolde sig skønt under en kunstners geni [...]

Sådanne henrevne arkitekturbeskrivelser har aner tilbage i tiden. I senantikken beskriver historikeren Procopius' kejser Justinians Hagia Sophia (6. århundrede) i Konstantinopel, og i en *ekfrase* (billedbeskrivende digt) er samme kirke genstand for Paulus Silentiarius' lovprisning, der også bliver samme kejser til del, idet han besynges i digtets indrammende partier. Over for en sådan højstemt, litterær tradition er kunsthistorikeren Paul Frankls fremstilling af pariserkatedralen (i hans bog om gotisk arkitektur fra 1962) anderledes klar og nøgtern:

I vestfacaden af *Notre-Dame i Paris* [...] er en af de afgørende faktorer balancen mellem horisontale og vertikale linjer. En sammenligning med illustrationer af tidligere facader viser, at arkitekten her var kritisk over for den mangfoldighed af former, de udfoldede, og sigtede på en mere økonomisk harmoni ved at anvende et mindre antal accenter. De dobbelte sideskibe hjalp hans egen opfattelse af det majestætiske og tillod ham at bygge hvert af de to tårne i en bredde, der svarer til parret af sideskibe. Midterposterne, der skiller de to flankerende portåbninger og vinduerne ovenover svarer til pillerne mellem parrene af sideskibe, og facaden er således indskrænket til to stokværk med hver tre åbninger (med en svag fremhævelse af midterakserne). Et tredje stokværk ovenover består af isolerede dele af de firkantede tårne. De to underste

stokværk er adskilte og på samme tid forbundne af et kongegalleri, mens det langt mere slanke og løst placerede galleri, der skjuler gavlen og omkranser begyndelsen af tårnene som manchetter, tjener samme formål mellem de to tårne.

Der er ingen portal; facaden er flad, og uden at gøre væsen af sig er kun dens detaljer styret af princippet for gotisk relief. Den er næsten kvadratisk i form, men oprindeligt var den en smule slankere, da elleve trin ført op til portåbningerne. Proportionerne i portene selv, 1:2.2, gentages i andre dele af facaden

Her er fokus rettet mod formelle og overordnet systematiske træk, opmærksomheden samler sig om arkitektens bevidste valg i forhold til alternativer, og især om forholdet mellem bygningens ydre og indre. Det hele er holdt i objektive vendinger, der står i kontrast til to digteres forskellige beskrivelser af en anden gotisk katedral, katedralen i Strasbourg, som jeg til sidst vil omtale.

I Goethes beskrivelse af *Straßburger Münster* (1772) er der i høj grad digterens egne forudsætninger og hans personlige indtryk af arkitekturen, der rykker i forgrunden. På forhånd var Goethe negativt indstillet over for et bygningsværk, der forbrød sig mod alle klassiske forestillinger om massernes harmoni og formernes renhed og dyrkede det ubestemte og sammenhobede:

Med hvilken uventet følelse overraskede synet mig, da jeg trådte frem foran det. Et samlet, stort indtryk fyldte min sjæl, et indtryk, som jeg, fordi det bestod af tusinde harmonerende enkeltdelen, nok kunne føle og nyde, men på ingen måde kunne erkende eller forklare. [...] Svært er det for menneskeånden, når dens broders værk er så meget ophøjet, at den kun kan bøje sig og tilbede.

Udgangspunktet i oplevelsen fastholdes i beskrivelsen af, hvorledes Goethe gentagne gange vender tilbage for at opsøge den himmelske nydelse, katedralen bereder ham, bevæge sig omkring den, betragte den fra alle sider og i forskellige belysninger. Selve bygningsbeskrivelsen uddelegerer han til bygningsværkets skabende genius, der også skildrer, hvorledes bygningens gennem-brydninger oplives af et fugleliv, som gør den til et stykke natur – en naturanalogi, Goethe foregriber i den indledende del af *Om tysk byggekunst* (1772), hvor han sammenligner de indre søjlerækker med træer. I mental dialog med bygherrens ånd kan han med ham til sidst betragte det fuldbragte skaberværk og som en anden gud konstatere, at “Det var godt”.

I forhold til Goethes beskrivelse er Jens Baggesens (i *Labyrinten*, 1792-93) anderledes tvetydig, da han på sin sentimentale rejse, åndeligt foretaget i Sternes fodspor, når til Straßburg. Som også Goethe – og mange både før og efter – synes Baggesen først ude af stand til at begribe og beskrive det sete:

Hvilken Masse! Hvilken Høide! Hvilket uhyre *Epos af Steene!*
Kan Jorden bære dette kunstige Field? Synker den ikke under
Foden af denne gyselige Colossus?

Man segner, knuuses i det første Blik; Øiet farer forfærdet tilbage, som om den lyse Himmel paa eengang pludselig blev sort – forgieves udmatter det sig for at fatte det uhyre Omrids, det hopper fra Kant til Kant, fra Spids til Spids, finder ingen Hvile og falder fra den øverste Tind, som den hagltrufne Lærke til Jorden!

Hvilket Værk i det Heele! Hvilken Flid i dets mindste Dee! Disse talløse Piller, og Buer, og Pyramider i utallige dristige, eventyrlige, ufattelige Forbindelser – denne Mylren af groteske, burleske, phantastiske i Steen udhugne Figurer

– denne Vrimmel af Zirater! Hvilket Arbeide! Det er allerede trættende Møie blot at see det!

Er det et behageligt eller ubehageligt Syn? Det er mig umuligt at afgjøre det; men interessant er det i høieste Grad! Den Studsen, den Gysen, den Rædsel, det opvækker, fastholder Gemyttet, idet den saarer. Det er en *Shakespearesk* Tragedie, *Kong Lear* – opført af Steen.

Ligesom med den førnævnte Paulus Silentarius – dennes efternavn til trods – er det ikke sådan, at Baggesen er slået af tavs-
hed eller fattes ord. Men konfronteret med katedralen er han tydeligvis kastet tilbage på kun halvt artikulerede udråb. Blikket fordunkles, idet indtrykket oversvømmer jeget og afstands-
løst fylder hele synsfeltet. Med sit mylder af former og figurer frembyder katedralen en vanskelighed og udfordring for synet, der løber sur i enkeltdelene og ikke kan finde hvile, men er på bestandig glideflugt. Det ubestemte, uklare, ufuldstændige, formløse og uendelige ophæver den tryghed og stabilitet, der følger af klare konturer, som anviser adskilte fænomener deres faste plads i en afgrænset helhed. I sit forsøg på sprogligt at bemestre bygningen falder Baggesen fra spirets tinde som en anskudt fugl og må ty til litterære paralleller, der med Kong Lear antyder fald, blindhed og død. Der er tydeligvis ikke tale om den behagelige, afgrænsede og domesticerede oplevelse af skønhed, men om det sublime som noget umådeligt og overvældende, der rækker ud over enhver fatteevne, og som indgyder en vis rædselsblandet og dødsmerket fryd. Templet tillægges betegnende nok den tordnende Jehova, ikke Faderen og slet ikke Menneskesønnen. Det skønne – som det sublimes modpol hos Edmund Burke – synes at falde på plads i en associationsrække, der modstiller sydlandsk klassik og nordisk gotik – med det sidste som hørende til på

samme side som Burkes eksempler på det sublime i naturen, der motivisk først og fremmest er knyttet til en verden i oprør, voldsomme naturfænomener som storme og torden:

En græker fra *Pericles's* Tid, der aldrig havde været uden for *Athenen*, vilde løbe bort, hvis han var i mit Sted – men – mit Øie er ikke forkielet af Sydens Idealer; det er hærdet i Ansku- en af Nordens Carricaturer; jeg har ikke blot læst *Homer* og *Vergil*; men *Klopstock*, *Milton* og *Sterne*; jeg har seet et Par smaae Stykker af *Raphael*; men langt flere store af Rubens – jeg bliver staaende!

Det karakteristiske deri er ikke engang *Storhed*. Det er for uhyre, for uendeligt, for ufatteligt, til at være *stort*. [...]

Det er *høit*! Jeg torde næsten sige, i høiste Grad høit – høit som *Messiaden*, som Ewalds *Rolf*, som Miltons *Satan*! Som Havet i Storm ved *Hellebek*! [...]

Det er imidlertid Dødens, og ikke Livets, Helvedes og ikke Himmels Høihed; thi det er *gothisk* [...]

Efter i lighed med Goethe at have anført sine – ikke mindst literære – forudsætninger virker det dog, som om Baggesen til sidst er kommet til hægterne; i hvert fald er han nu i stand til at opregne og identificere enkelte af de fremstillede skulpturfigurer, blandt hvilke der findes en del dyr, inden han begyndende nedefra leverer en slags karakteristik af hovedfacaden for til slut visuelt at bestige spiret, som han befolker som en Jakobsstige. Det er fra denne tinde, han senere på ny oplever en blanding af svimmelhed og fryd: Flyvefantasier fører op i en tom himmel, mens frygten for faldet lurer i mere end en forstand (forfatteren bliver fulgt et stykke til vejrs af en mand ved navn Adams). Arkitektur er ikke kun noget man betragter udefra, men også ser ud fra.

De citerede arkitekturbeskrivelser har været orienteret mod facader, dvs. forhold, der udfolder sig i fladen. Beskrivelserne bliver ikke mere ligetil at have med at gøre, når de for alvor tager fat på rumlige forhold. Her er man ikke hjulpet af en mulig lighedannedhed mellem arkitektur og sprog, selv om fortælling og bevægelse til en vis grad hører sammen. Det er, skulle jeg mene, hverken digterens eller kunsthistorikerens perspektiv på bygningsbeskrivelse, arkitekter af i dag har brug for i forbindelse med deres større projekter – men nok alligevel mest den sidste. Blot skal den udformes, så den formår at sælge projektet. Ikke alene er megen arkitektur på det sidste blevet ret så konceptuel og kræver at få ord med på vejen; den skal også *brandes*, så bygherren kan bruge sin bygning til at skabe sig et passende *image*. Det er vistnok ikke arkitektfirmaets fejl, at det århusianske kunstmuseum ARoS – blandt andet – markedsfører sig på en ret pjanket parallel mellem sin etageinddeling og Dantes arkitektoniske opstigning fra helvede til himmel. Der er imidlertid ingen tvivl om, at en på forhånd indregnet *storytelling* ofte er en forudsætning for, at bygninger kan opfylde deres mission i dag. Arkitekter er således i stigende grad tvunget til at sætte ord på deres værker, få dem i tale, tale om dem; denne sprogliggørelse af arkitekturen bliver nærmest en del af den. For at begå sig skal arkitekturen i en eller anden forstand bryde sin tavshed, komme til orde, være talende.

NOTE:

Victor Hugo: *Klokkeren fra Notre-Dame*, er citeret fra udgave oversat af Pia Fønnesbech-Wulff, Hernovs Forlag, København 1985 (s. 214, 211, 213-14, 222, 229, 132, 138). Goethes *Von deutscher Baukunst* (1772) gengives i min oversættelse fra *Goethe's Werke*, 29. Band, G. Grote'sche Verlagsbuchhandlung, Berlin 1881 (s. 239). Jens Baggesens *Labyrinten* (1792-93) er hentet fra Arkiv for dansk litteraturs netudgave (s. 288-89, 289), Paul Frankl: *Gothic Architecture*, Yale University Press, New Haven/London 2000 (1962) citeres i min oversættelse (s. 138-39).

ANDERS TROELSEN MAG.ART. OG EXAM.ART. I LITTERATURVIDENSKAB OG FILMVIDENSKAB. LEKTOR I KUNSTHISTORIE VED INSTITUT FOR ÆSTETISKE FAG, AARHUS UNIVERSITET. HAR ISÆR BESKÆFTIGET SIG MED TVÆRÆSTETISKE OG BILLEDANALYTISKE PROBLEMSTILLINGER, SAMT MED MODERNE OG NYERE BILLEDKUNST, ARKITEKTUR OG BYANALYSE (PROJEKT OM SKYSKRABERBYEN). HAR BL.A. UDGIVET BØGERNE: "MOD MODERNISMEN. ANALYSE AF MODERNE KUNST" (AARHUS UNIVERSITETSFORLAG 1994), "DET FILMISKE VERDENSTEATER. OMKRING PETER GREENAWAY" (S. M. CARSTEN THAU, FORLAGET KLIM 1994) OG REDIGERET "SYNSVINKLER PÅ SKULPTUREN. ANTOLOGI OM SKULPTURANALYSE" (AARHUS UNIVERSITETSFORLAG 2002). ARBEJDER PÅ BOG OM BILLEDANALYSE.

PETER JOHANNES ERICHSEN

De går en tur med en italiener. Måske i en skov. Så dukker skiltet RIDEСТИ op. For italieneren er det påbuddet “ridesti” med tryk på anden stavelse, der springer i øjnene. “Vågn op!” Således som det kan høres i et opildnende kor fra Verdis opera “Ernani”, hvor de sammensvorne istemmer “Si ridesti il Leon di Castiglia” – “Vågn til dåd, Castiliens løve”. Godt nok en opstrammer i det grønne. Går De tur med en franskmand i mere byagtige omgivelser, kan en lyskurv lige med ét markere VENT! Her vil franskmanden måske uvilkaarligt se sig om efter, hvor vindstødet kan komme fra. Men selve placeringen af meddelelsen kan vel sagtens dæmpe de refleksagtige anelser om et pust af mistralen.

Lad os vende tilbage til italieneren og gå ind i operaens verden. Italiensk er sangkunstens dominerende sprog. Derfor eksisterer mange operatitler og arietekster som kære symboler for melomaner, der ikke forstår selve sproget italiensk. Verdis “La Traviata” og Mascagnis “Cavalleria rusticana” er med selve deres titler blevet ikoner. På et tidspunkt ønsker vel enhver at vide, hvad ordene betyder. Men det betyder ikke stort i den trofaste, sværmeriske sammenhæng, som for længst har gjort de velklingende titler til garantistempler på, at under disse betegnelser gemmer der sig noget godt.

Da jeg for 50 år siden begyndte at samle på plader og gå i operaen, var der ingen teksthæfter indlagt i operaindspilningerne og intet tekstanlæg på Det kgl. Teater.

Men operaførere og andre kilder sørgede for at klarlægge handlingen i store træk, når man lagde an til at opleve en opera. Dog slap – og slipper – nogle operaer gennem synopsernes maskenet, så man er fuldkommen fri for at vide, hvad historien drejer sig om. Nogen kalder det at være på Herrens Mark. Andre ser fantasiens muligheder folde sig ud. Jeg blev kastet ind i min første operaoplevelse med fuld sprogblokering. Det var Giuseppe Verdis “Rigoletto”, som en fætter lånte mig på lp, mens han skulle gøre tjeneste på et skib, der sejlede på Levanten. Det blev enerådende værkets vekslende dysterhed og gemytlighed, der med toner kridtede en handling op, som jeg syntes lød rimelig – altså rent musikalsk – men som jeg ikke fattede en brik af. Først da Rigoletto omringes af de svigefulde hoffolk ved sin trallende entré i tredje akt, kunne jeg ane konflikten og indoptage den syngendes foragt. “Ah, voi dormiste” hører jeg den omringede mand deklamere hånende til den kompakte majoritet. Jeg følte nærmest, at det trallende gidsel nu holdt noget frem med to fingre: En dormist, for mig et sjældent, men dog ikke mindre afskyeligt insekt. Det ulækre kræ prøvede jeg forgæves at slå efter i leksika. Først mange år efter fandt jeg ud af, at Rigoletto griber en af hofsnogene i at lyve om, hvad der er sket om natten. Halunken Marullo siger, at han sov. “Åh, De sov!” svarer Rigoletto sarkastisk. Sådan hang det sammen. Der blev en insektart mindre i verden, og det har så kun jeg lagt mærke til.

”Nessun dorma”. Med denne tenorarie fra Giacomo Puccinis “Turandot” er vi inde på dansk folkeeje, takket være tenoren Luciano Pavarottis brug af den som kendingsmelodi ved sine tv-transmitterede koncerter. Igen må der gemme sig nogen blandt de lyttende, der ikke har fået oversættelsen “Ingen sover” i hus, men måske giver sig til at fundere over, hvem denne Nessun er.

Skillevejen mellem fantasi og viden aftegner sig tydeligt her. Man er sin egen digter, så længe en operafører ikke har fortalt, hvad handlingen går ud på, og derved måske lagt en kedelig dæmper på fantasierne. Da dansk ikke er et hovedsprog i operas verden, står mange muligheder os åbne for at fantasere, når vi for første gang hører store operaer uden at være på det rene med, hvad der rent faktisk synges om. Har vi så først fået teksten at se, giver det os et klart fortrin i forhold til de tyskere eller italienere, som fatter hver en brik. Forældede og flossede sproglige vendinger ærgrer vi os ikke over. Når tyskere dukker sig under Wagners floskuløse knittelvers og italienere stønner under Verdis ha-stemthed, er vi i den bedste af mulige verdener, hvor det fremmede sprog blot er livgivende eksotisk og tilmed båret af underskøn musik. Der er ikke nogen grund til ikke at gøre dette forhold til genstand for uhæmmet nydelse.

Plakaten til Mozarts syngespil "Tryllefløjten" i 1791 bar tekstforfatteren Schikaneders navn med store bogstaver, hvorimod komponisten var forvist til mindre typer. Det vigtige var den gode historie. Da den aldrende dirigent Arturo Toscanini i begyndelsen af 1950'erne oplevede den stigende stjerne Maria Callas, var han ganske vist imponeret af hendes sangkunst og sceniske aura – men Maestro, der havde kendt Verdi selv og hans skrappe krav til musikdramatik, måtte alligevel sætte et stort minus ved Maria: "Man kan jo ikke forstå hendes tekstudtale". Da nogen prøvede at bagatellisere denne detalje, blev Toscanini ilter og udbrodt: "Ordene er det vigtigste!" Så alvorligt havde hans mentor Verdi taget det som teatermenneske og ville til enhver tid have set sig gal på dem, der udelukkende havde brug for ham som et samleband for gode melodier.

Operaen var forløber for filmen. Med al Wagners stræben hen imod totalt mørke i teatret, hvad der gav ham et ry for usædelighed, var han med det skjulte orkester på sin vis leverandør af filmmusik og er som sådan aldrig blevet overgået. Jævnfør "Tryllefløjten"s oprindelige plakat ser man på moderne filmplakater aldrig fotografen fremhævet og kun til nød filmkomponisten, endskønt det er dem, der skaber den afgørende inderlige sansning. I det her skitserede spil mellem viden og fantasi kan man således overgive sig til den voldsomt æstetiske glæde udelukkende at se film for at se panoramaer og høre filmmusikken (som altid er klogere end personerne) og være rystende ligeglad med, hvad handlingen drejer sig om. Det er imidlertid de færreste, der fryder sig over en film på et fremmed sprog, når underteksterne mangler. Men det er netop her, at det ordløse spil begynder. Nu bliver det den enkeltes evne til at aflæse mennesketyper og deres hensigter alene ud fra kropssproget, der tæller. Skuespilleren rækker tilskueren en lillefinger ved at vippe nervøst med sin lillefinger. Hvad der bliver sagt, var måske også udenomssnak. Vi får en sjette sans og skuer sandheden.

Som turist kan man på rejser i Europa med ét befinde sig i en kulturby, hvor der på teatret går en opførelse af Anton Tjekhovs skuespil "Tre søstre". Er det i Madrid, i Rom eller i Prag, kan det jo godt tænkes, at vi er røget uden for de sprog, som vi lærte til husbehov i skolen. Lad os tilmed antage, at teaterturisten, der vover sig ind til "Tre sorelle", ikke kender Tjekhovs drama. Da vil vedkommende alligevel i fri dressur opleve det pågældende lands selvopfattelse af kvindens aldre. Ingenuen Irina, nymfo-manen Masja, pebermøen Olga. Især er det vel spændende, hvor instruktøren har spillet trumfkortet ud: Hvilken af rollerne er givet til aftenens primadonna? Var man blevet ude på gaden og

eventuelt havde oplevet den italienske “passeggiata”, promenaden i aftenstunden, hvor byens familier paraderer og ser muligheder an, vil denne kvinde-trilogi have været sværere at udkrystallisere. Det er alligevel på teatret, at de iscenesatte mennesker lykkes for alvor.

Som sagt, på sæderne i operaen spræller folk af glæde blot ved at høre musik, selvom handlingen står dem uklar. I biografen er der ikke jubel over billedernes pragt, hvis handlingen er gået fløjten. I et fremtidsperspektiv må det bedrøveligt formodes, at alle spillefilm ender med at blive til dokumentarfilm, nemlig dokumenter over, hvad man i svundne tider havde til rådighed af skuespillere. Deres udseende og gestik vil da for længst være gået bag af dansen. Vi kan godt græde over, at vi ikke har Fru Heiberg på film, men gråden stilner ved nærmere eftertanke. At Sarah Bernhardt ikke blev filmet i sin glansrolle som Tosca i Sardous skuespil er også til at bære. Puccinis opera over skuespillet vil til gengæld triumfere nybagt, så længe nye iscenesættere, sangere og musikere samles om den. De fleste af de elskede operafigurer er for længst blevet myter, og med myter må man handle vidunderligt skamløst. Kom på højkant!

PETER JOHANNES ERICHSEN F. 1941. DANSKLÆRER PÅ NØRRE GYMNASIUM. FILMLÆRER PÅ KROGERUP HØJSKOLE. TEATER- OG MUSIKANMELDER PÅ WEEKENDAVISEN.

SAMTALEN UDEN ORD

ELSE CORNELIUS

Hvis der ikke var skrevet musik for firehændigt klaver, var jeg aldrig blevet den glade amatørkammermusiker, jeg er i dag. Jeg begyndte at gå til spil, da jeg var seks år, og det gjorde mine store søskende også. Det var aldrig til diskussion. I begyndelsen må jeg have øvet mig, mens der var andre til stede, men jeg har ingen erindring om det. Så længe jeg kan huske tilbage, var det at spille klaver, når andre hørte på det, så ublufærdigt, at det gjorde ondt. Andre børn optrådte gladeligt for familie og venner. Jeg må allerede som barn have forstået, at man viser noget med sin musik, man ikke kan snakke sig fra. "Man spiller, som man er," siger man, og det er ikke rart at skulle udstille, at man er genert.

Jeg har kendt piger, som fik sat et minut-ur på klaveret, når de skulle øve sig en halv eller hel time hver dag. Et ambitiøst forældrepar gav deres datter et bolche for hver ti minutters øvelse, da hun var lille, og siden hen fik hun kontanter for hver halve time. Der var ikke så meget system i det hos os, og der blev ikke holdt øje med øvetiden. Jeg øvede mig, kun når jeg var alene, når min organistmor ikke var hjemme, søndag i kirketiden og stjålne timer til hverdag. Jeg har siden fået at vide, at hos konsulens nedenunder sagde de: "Der må være begravelse. Else spiller."

Det var Hornemans og Oluf Rings klaverskoler, som var redningen. De to gammeldags bøger gjorde det rart at spille. I dem stod der firehændige arrangementer af koret fra "Jægerbruden" og Webers sidste vals. Der var Ludvig Schyttes "Cousin et

Cousine” og sonatiner af Diabelli og Kuhlau. Min storebror var også genert og syntes også, det var sjovt at spille firehændigt. Fire hænder lyder nu en gang af mere end to. Når man spiller firehændigt, udstiller man ikke sig selv, for man er et makkerpar. Senere arbejdede min storesøster og jeg os gennem noderne i hylderne med firehændige, Mozarts sonater, Griegs norske danse, Dvoraks slaviske og Mozkowskis spanske. Vi var to om at kaste hæmningerne over bord. Når jeg øvede mig alene, havde jeg altid pianopedalen i bund, men når vi var to om det, og der stod “con spirito” skulle Mozkowski jo lyde af noget.

Den gang vidste jeg det ikke, men det var de mange timer med det firehændige klaver, som senere satte mig i stand til at spille amatørkammermusik. Der var ikke tid til snak. På klaveret begyndte vi samtidig, og vi fulgtes ad. Det var hovedreglen. Hvis der stod *ritardando*, måtte vi sætte tempoet ned sammen. Når vi kom til en svær takt, måtte jeg værsø springe trillen over, forenkle akkorderne eller snyde på en anden måde. Det vigtigste var at hænge på, ikke sætte tempoet ned og ikke standse op. Bagefter kunne jeg så øve mig på det svære, så det kunne blive bedre næste gang.

Som voksen blev jeg lokket til at spille klavertrio af en far og en teenage-datter, som manglede en pianist, og fik mit livs første instruktion i at spille kammermusik på et sommerstævne for amatører. Pludselig blev der sat ord på det, jeg havde lært uden at vide, at der var ord for det. “Træk vejret sammen”, sagde de erfarne musikere, som underviste os. “Vis det”, fik violinisten at vide, for det var hende, der skulle sætte satsen i gang. Det var forbudt at tælle højt. Vi skulle lære at se på hendes bue, forstå hendes optakt, lytte til det lille snøft, hun måtte give for at fortælle os, hvad vi skulle. “Se på hinanden” lærte vi, når vi skulle slutte satsen samtidig, løfte buen væk fra strengene og hænderne

fra tangenterne. “Brug ørerne!”, “Lyt!”, “Vent på ham. Celloen skal have lov at nyde sin solo!”

Kammermusik er en *samtale*, har jeg hørt hver eneste gang, jeg siden har fået instruktion, og det kan ikke siges klarere. En samtale uden ord. Det lyder let, men det er svært. Det er lettere med nogle medspillere end med andre, og mærkeligt nok er det ikke altid de mest virtuose medspillere, det er lettest at spille sammen med. Nogle meget dygtige amatørmusikere kan blive så opslugt af deres egen stemme, at de ikke ænser, at resten af ensemblet er faldet af samtalen. De har øvet sig så meget på deres egne svære steder, at de glemmer alt andet. Andre amatører mestrer måske ikke alle flageoletterne og de store håndfulde noder, men de bruger ørerne, lytter og hænger på. Med dem er det let at trække vejret sammen.

Når man ved, hvor svært det er at spille kammermusik, er det med beundring og ærefrygt, man går til kammermusikkoncerter og oplever musikernes tilsyneladende ubesværede samtaler uden ord. Deres kropssprog og mimik kan variere. Nogle af de unge ensembler går ind for at spille med heftige bevægelser, himmelvendte øjne, kasten med håret og nydelsesfulde blikke til hinanden. Man er nødt til at lukke øjnene for at koncentrere sig om deres musik. Nogle af de store gamle strygekvartetter er gået den anden vej. Den gamle russiske Borodin Kvartet havde i 1990'erne, da de spillede flere somre i træk i Tivoli, intet synligt kropssprog, dårligt nok et blik mellem sig, men jeg har aldrig nogensinde hørt et mere pragtfuldt sammenspillet kvartetsspil. Den berømte amerikanske Guarneri Kvartet sad på samme måde i 2006 i Radiohusets koncertsal og spillede Janaček med mere intensitet, end de fleste yngre ensembler kunne mestre. Fire modne herrer, ranke på stolene, ingen overflødig mimik, bare musik.

Selvfølgelig har de talt sammen, før de kom så langt, meget endda. Netop Guarneri Kvartettsens fire medlemmer fortæller i en tyk interviewbog af David Blum ("The Art of Quartet Playing" fra 1986) om de hundredvis af bittesmå detaljer, de har endevendt, før de nåede til det resultat, vi andre hører. De gennemgår f. eks. fem takter fra Beethovens strygekvartet op. 130, hvor andenviolinen spiller et kvint-spring, som førsteviolin gentager to gange. Skal de skille de to toner ad, eller må de bruge *glissando*, lade den ene tone glide over i den anden? Skal de begge to gøre det? Skal førsteviolin gøre det begge gange?

Efter mange års sammenspil og mange diskussioner er de nået frem til, at de ikke skal have faste aftaler, heller ikke om de fem små takter. Andenviolinen gør, hvad han synes er rigtigt den aften. Førsteviolin beslutter sig på stedet ud fra det, han hører. "Vi planlægger det ikke på forhånd. Det bliver aldrig helt det samme," siger de. Som andenviolinen siger et sted i bogen: "Hvis der er noget, der kendetegner vore opførelser, er det, at vi kan lide at løbe en risiko, og at vi undgår at spille på en forudsigelig måde".

Så langt kommer amatørkammermusikerne aldrig. Vi løber en stor risiko ved at spille værker, som er alt for svære, men det altid uforudsigelige resultat, vi får ud af det, hænger sammen med den panik og sceneskræk, vi aldrig kan forebygge. På kammermusikstævnerne spiller vi aldrig bedre end lørdag formiddag, efter at vi har arbejdet sammen med instruktøren i en hel uge i et lokale med lukket dør. Ved afslutningen lørdag eftermiddag skal alle ensemblerne spille den sats, de kan bedst, for de andre deltagere. Det er ikke fremmede mennesker, der sidder der. De er faktisk venner og bekendte gennem mange år, de er også amatører, men alligevel kan det ske, at de forvandles til "det mangelhovede uhyre", skuespillerne kalder publikum. Man ved aldrig, hvornår

det sker, og det kan også ramme de mest selvsikre. Hænderne ryster, buerne hopper, øjnene klitrer til noderne, alt det med at trække vejret sammen er glemt. Samtalen ryger i vasken. Det er meget lærerigt og får amatørerne til at beundre de professionelle endnu mere end før.

I mine noder har jeg skrevet nogle af de ting, de sprogbegavede instruktører har sagt til os for at få musikken til at leve. Hver gang jeg genser dem, husker jeg, hvad ordene kom til at betyde for forståelsen. Der står små stikord som "kæl her", "forventning", "snefnug" og "ny beslutsomhed". I Dvoraks klavertrio op. 26 har jeg et sted skrevet: "mystisk luft fra kirkegård". Jeg kan ikke forklare, hvad jeg skulle gøre, men jeg kan høre musikken i mit hoved. Der er slet ingen tvivl om indledningen til den langsomme sats af Schuberts Es-Dur trio. Der er staccato-prikker over klaverets ottendedele, men de skal ikke prikkes ud. Jeg har skrevet med blyant: "Kongens begravelse. Granris på gaden. Marinerne med kanonlavetten." Bedre kan det ikke siges.

De store kammermusikværker har meget sjældent navne. De hedder hverken "Till Eulenspiegel" eller "Don Quixote". Der er ingen handling, man skal spekulere over, kun den trygge, faste rækkefølge af satser. Som pianist kan man lytte til strygekvartetter, -kvintetter og -sektetter helt uden den misundelse, man kan føle, når man hører en Menachem Presslers ubesværede klaver-spil i Beaux Arts-trioen, for strygernes værker er uden for rækkevidde. Med en stabel cd'er kan man komme i den tilstand, musikken kan give. Der er ikke plads i hovedet til hverdagstan-ker, og der behøver ikke lyde nogle ord. Der er kun ro og musik.

Som barn havde jeg vist mere let til tårer end de fleste. Else Hyldgaard, som jeg hed, blev til "Else-hyl-i-gården" i skolen, og hjemme måtte de sætte "Onkel Toms Hytte" og alle andre sør-

gelige bøger væk for at få fred. En lakplade med "Det døende barn", som nogen havde givet os, blev leveret tilbage. Min klaverlærer gav mig et lille stykke for af Fini Henriques. "Sorg" hed det. Han blev ringet op og fik besked på, at nu øvede Else sig på "Snurretoppen" i stedet for. Så var der en ting mindre at tude over.

Klaverstykker med titler har jeg siden set på med en vis mistænksomhed. Mon Fini Henriques satte sig ned og bestemte, at nu ville han komponere et stykke, der fremkaldte følelsen af "Hjemve" eller "Komme fremmede"? Griegs lyriske stykker, som ellers er så kønne, hedder ligesom lidt for meget. Hvad kom først? Titlen "Hun danser" eller melodien? Hvad med "For dine fødder" eller "Erotik?" Behøvede de stykker absolut at hedde noget? Kunne man ikke bare få lov at spille dem og lytte til dem uden at have ord i ørerne og se billeder for sig?

Men store komponister har skrevet vidunderlige klaverstykker med titler, så jeg bøjer mig alligevel. Schumanns "Waldszenen" og "Kinderszenen" kan man lytte til uden at følge med i programmet og blive distraheret af det. Mussorgskijs "Udstillingsbilleder" ville ikke være det storværk, det er, hvis ikke man så malerierne for sig, den store port i Kiev, katakomberne og kyllingerne i æggeskallerne.

Til Debussys *Préludes* passer også titlerne, "Den sunkne katedral" og "Pigen med hørhåret". Men en pianist, jeg kender, glemmer aldrig sin lærers ansigtsudtryk, da hun for mange år siden kom efter sommerferien og spillede præludiet "Danseuses de Delphes" for ham. Han forstod ikke helt fortolkningen, sagde han undrende, men så gik det op for ham, at eleven ikke så danserinder i Delfi for sig, men troede, at titlen betød "Delfinernes dans". Hun havde arbejdet rigtig meget med at få nogle delfinspring og bølgeskvulp ind i musikken.

Det var da et eksempel på, at ordene ikke altid gør gavn. Musikken kan selv. Men jeg var aldrig kommet ret langt som amatør, hvis ikke andre, musikere og lærere, havde sat ord på for mig. Jeg skylder dem virkelig tak.

ELSE CORNELIUS F 1938. JOURNALIST. FRA 1978 TIL 2003 SØNDAGS- OG KULTURMEDARBEJDER VED BERLINGSKE TIDENDE. HAR SKREVET "HUSKER DU?" (1999), "LILLE DOKTOR BAO" (2000), "EN MEGET JØDEVENLIG UNG DANSKER" (2004). IVRIG KAMMERMUSIKAMATØR OG FRA 1984 TIL 2007 MEDARRANGØR AF DANSK KAMMERMUSIK FORBUNDS STÆVNER.

MUNDTLIG EKSAMEN SOM ÆSTETISK KONTAKTSPORT

KLAUS KJØLLER

I mange sportsgrene bedømmes en præstation både for sin sværhed og for sin æstetik. Fx kan en isdans eller et udspring fra 10-meter-vippen rumme mange vellykkede, svære detaljer, men alligevel være uden charme, rytme og elegance. Eller præstationen kan være smuk at se på, men uden de sportslige udfordringer som får fagdommerne til at hæve øjenbrynene. Og dommerne giver adskilt point for det sportslige og det æstetiske som så lægges sammen til det samlede resultat.

I andre sportsgrene tæller det æstetiske slet ikke. Det gælder fx fodbold. Det nytter ikke noget at et hold, fx Danmark, har haft bolden hele tiden, angrebet i smukke formationer med en masse lækre detaljer, hvis modstanderens uskønne knoldesparkerhold i sidste sekund har held til at rende ned og score et mål som er hæsligt efter alle kendte kriterier, men som afgør kampen. Man kan ikke diskvalificere et mål fordi det er grimt, ufortjent og uretfærdigt. Selv i uafgjorte kampe tillades det ikke at æstetikken kan give så meget som et halvt point.

Isdans og udspring minder mere om kunst end fodbold og håndbold og højdespring gør. I rigtig kunst er der nemlig aldrig kontant afregning i antal mål.

Den mundtlige eksamen ligner fodbold, håndbold og højdespring: eksaminanden scorer – eller scorer ikke. Hvis bolden er helt inde, så er der scoret, ellers ikke. Hvis eksaminanden kan svare på spørgsmålene, så scorer eksaminanden, ellers ikke. Så langt, så godt. Men vi er ikke i mål endnu.

KUNSTEN AT TJENE PENGE PÅ EN SPORT HVOR ÆSTETIKKEN OFFICIELT IKKE TÆLLER

For sammenligningen halter. I alle de sportsgrene hvor det kun er de kolde kendsgerninger der tæller, og hvor æstetikken altså ikke spiller nogen rolle for resultatet, der måles der på en naturvidenskabelig, objektiv måde: Man konstaterer helt objektivt længder, tider, højder, vægte. Enhver som kan betjene et målebånd, og som kan tælle tal på en skala, kan sådan set gøre resultatet op og finde vinderen. I disse sportsgrene er æstetikken helt underordnet effektiviteten, dvs. den eksisterer ikke som selvstændig, officiel målestok.

Men æstetikken kan være meget betydningsfuld i den virkelighed som findes omkring sportsgrenen. Fx kan en køn, yndefuld, kvindelig tennisstjerne som ligger et stykke nede på ranglisten, score betydeligt mere i reklameindtægter end en effektiv slagmaskine som tæsker alle modstandere sønder og sammen. Og også meget mere end de mandlige tennisstjerner i toppen af deres rangliste. Omkring enhver populær sport findes en række forretningsinteresser, og den sportsstjerne der vinder på sportsarenaen, er ofte en anden end den sportsstjerne der vinder i forretningslivet. Det handler om karisma og skønhed. At slå til en tennisbold kræver andre talenter end at præsentere sporten med ynde og have en pirrende, men respektabel offentlig profil som skaber omtale og image for de sponsorer man har.

Cykelrytteren Michael Rasmussen blev fyret af sin chef på Rabobank-holdet på trods af at han netop havde vundet store sejre og også stod til at vinde hele Tour de France i 2007. Cykelsporten er en klar hardcore-tællesport: Den der kommer først over målstregen, vinder. Michael Rasmussen havde aflagt flere dopingprøver under løbet som ikke viste nogen spor af doping. Der var altså ikke nogen tal i denne tællesport der viste noget

forkert. Tværtimod pegede tallene på en klar vinder. Alligevel røg han ud. Det gjorde han udelukkende af æstetiske grunde: Rygter og enkelte, spredte vidner fortalte at han ikke fortalte sandheden om hvor han havde opholdt sig i perioden op til løbet. Mistanken var at han havde opbygget sin fantastiske form med ulovlige midler i den periode hvor han var uden for doping-kontrollanternes rækkevidde.

Og dette har i høj grad noget med æstetik at gøre. Hele den historie som man byggede op omkring Michael Rasmussen, er jo – som det ser ud i skrivende stund – en konstrueret historie som bygger på nogle meget løse indicier. Alligevel besejrede denne fiktive historie omkring sportsstjernen de hårde kendsgerninger som var ved at gøre ham til helt i sin sport. Det er svært at finde et bedre eksempel på æstetikens store betydning selv for sportsgrene som officielt måler og vejer hårde kendsgerninger. Og for sportsstjernens muligheder for også at blive en vinder i det store, økonomiske spil omkring enhver populær sport. Uanset sportsgren så handler de store penge altid om image. Og image er et æstetisk anliggende.

MUNDTLIG EKSAMEN ER MERE UDSPRING FRA VIPPE END HØJDESPRING

En sport består af en særlig fysisk udfoldelsesform som er vel-beskrevet med regler. Det handler om at vinde. Vinderen findes ved en kontant naturvidenskabelig måleprocedure hvor man tæller mål, længder, vægt, tid, højder.

Isdans og udspring er sådan set ikke rigtig hardcore-sport, men en blanding af ren sport og kunst, dvs. æstetik. Her suppleres den idiotsikre måling med raffinerede æstetiske kriterier som kræver højt specialiserede eksperters medvirken.

Herved ligner disse sportsgrene den mundtlige eksamen.

Det er måske kontroversielt at sige det. For den officielle opfattelse af mundtlig eksamen er at man objektivt måler en rent faglig præstation, dvs. at resultatet objektivt viser hvor mange faglige scoringer man har haft mens man var oppe. Officielt er mundtlig eksamen i denne forstand idiotsikker.

Men den mundtlig eksamen er meget mere kompliceret som sportsgren end de idiotsikre sportsgrene hvor man tæller naturvidenskabelige kendsgerninger.

BLEV DER SCORET, ELLER SÅ DET

BARE UD SOM OM DER BLEV SCORET?

Officielt tælles kun eksaminandens strengt faglige scoringer i den samtale der udgør eksaminationen, men reelt måles eksaminander også i høj grad på det kunstneriske indtryk, dvs. kropssprog, mimik, intonation, altså alt det som ligger omkring de faglige scoringer.

Grunden er at eksamen ikke er en sportsgren hvor effektiviteten kan gøres op med målebånd og tælling af scoringer. Det kan være svært at afgøre om en eksaminand scorer. Ikke alle spørgsmål er ja-nej-spørgsmål hvor det klart kan konstateres om svaret er rigtigt eller forkert. Mange spørgsmål er hv-spørgsmål som – i lykkelige tilfælde – får eksaminanden til at fremlægge helhedsforståelser, vurderinger og overvejelser hvor det er klart at bedømmelsen rummer elementer som overblik, ræsonnement, modenhed, evne til at se en sag fra to eller flere sider og meget mere. Enhver som har været med til at vurdere mundtlige præstationer, ved jo at disse og lignende kriterier indgår i stort set enhver bedømmelse af eksaminanderne når man sidder og skal finde en karakter. Det sker at bedømmere efter en lang dag sammen i et eksamenslokale i praksis faktisk opererer med to karakterer: en karakter for den faglige sværhedsgrad og en karakter for

det æstetiske indtryk. De to karakterer skal så lægges sammen i en samlet karakter som står på eksamensbeviset. Nøjagtigt som man gør ved fx isdans og udspring fra vippe. Baggrunden kan fx være at eksaminator synes at censor i sine karakterudspil lægger for meget vægt på det æstetiske og derfor for let lader sig forføre af eksaminanden som eksaminator ved et fagligt hul i ryggen. Eller som i overdreven grad bliver frastødt af klassens geni, som overhovedet ikke har sans for eksamenssituationens særlige æstetik.

Altså er mundtlig eksamen mere isdans og udspring end fodbold, håndbold, cykling, højdespring og tennis.

DOMMEREN SOM MED- ELLER MODSPILLER

Men mundtlig eksamen er en langt mere raffineret sport end højdespring, cykling og tennis. For ved mundtlig eksamen spiller dommeren med – muligvis spiller begge dommerne med. Det sker hvis censor går ind og deltager i samtalen med eksaminanden.

I alle andre sportsgrene nøjes dommerne med at iagttage begivenhederne, vurdere om sporten udøves efter de officielle regler, tælle antal scoringer, point, længder, højder, tider osv. og eventuelt desuden sætte et tal på det æstetiske helhedsindtryk. Men ved mundtlig eksamen er dommeren en nødvendig medspiller i marken. Eksaminator må ikke bare sidde og lade eksaminandens mund løbe. Han eller hun skal gå i dialog med eksaminanden, typisk efter et stykke tid, men ofte lige fra begyndelsen, fx fordi eksaminanden ikke kender de eksamensæstetiske grundregler om at vise handlekraft, målbevidsthed og optimisme fra første sekund.

DOMMER OG SMAGSDOMMER

Man kan spørge om dommerens aktive medvirken påvirker den vægt hvormed det æstetiske tæller?

Der er for mig ingen tvivl om at det kraftigt styrker dommerens sanselige og følelsesmæssige indtryk af præstationen at han eller hun samtidig med at være dommer, så tager aktivt del i spillet. Alle pædagogiske erfaringer og socialpsykologiske undersøgelser viser at aktiv, personlig deltagelse kraftigt fremmer den irrationelle påvirkning i en situation. Det er ikke kun syns- og høresansen der bruges til på klinisk afstand at vurdere sportsudøverens præstation. Sportsudøverens adfærd flettes i en bestemt periode sammen med dommerens. Det giver dommeren et adfærdsmæssigt intimt indtryk af eksaminanden som får alle de irrationelle, æstetiske faktorer til at blusse op. Dommeren iagttager ikke kun en god præstation, nej han eller hun er en nødvendig del af præstationen, og den giver derfor dommeren en stærk succesoplevelse som må henføres under det oplevelsesmæssige og æstetiske. Og tilsvarende: En stærk ubehagelig oplevelse ved en elendig præstation hos eksaminanden kan påføre dommeren personlige lidelser – dog går de typisk over efter nogle dage.

Summa summarum: I sporten Mundtlig eksamen spiller de æstetiske faktorer en langt større rolle end de gør i typiske æstetiske sportsgrene som isdans og udspring fra vippe.

DET GØR VEL IKKE SÅ MEGET?

Problemet med det – og som forsker skal man jo helst kunne se problemer overalt fordi det tjener til at skaffe forskningsmidler – er at hele det officielle tabernakel, helt oppe fra love og eksamensbekendtgørelser og ned til studievejlederens daglige praksis, dyrker den fejlagtige opfattelse at mundtlig eksamen nærmest er en idiotsikker tællesport. Men det er den ikke. Den er ikke engang en æstetisk sport.

Mundtlig eksamen er en sport som på en helt ekstraordinær måde engagerer hele dommerens person som en central og meget

aktiv med- eller modspiller. Hermed overskrider mundtlig eksamen grænserne for en æstetisk sport.

Mundtlig eksamen er noget så sjældent som en æstetisk kontaktsport.

INNOVATION: NYE ÆSTETISKE KONTAKTSPORTSGRENE

Men der er ingen grund til at stoppe her. I stedet for nu bistert at konkludere at hele min udredning vel så bare viser at mundtlig eksamen slet ikke er nogen sport fordi dommeren spiller med, så kan man optimistisk, kreativt og fremadrettet spørge: Hvorfor er der ingen der indtil denne dag har opfundet en sport der er ligeså fantastisk medrivende som enhver af os jo godt ved at mundtlig eksamen er?

Det er nemlig egentlig ikke så vanskeligt. Hvis vi tager fx højdespring, så kan man jo sagtens lave det til en æstetisk kontaktsport ved at lade dommerne deltage mere aktivt. Efter at idrætsudøveren fx har fået lov at tage sit første spring uantastet, så kan dommerne ved næste spring gå mere aktivt ind på banen for at kontrollere idrætsudøverens fysiske form, viden og færdigheder mere bredt. Det kan fx ske ved at man løber skråt ind foran når idrætsudøveren tager tilløb. Det kan vise om idrætsudøveren er målbevidst, disciplineret og koncentreret. Det kan man så give point for. Det kan også ske ved at dommeren løber ved siden af under tilløbet og stiller forskellige spørgsmål om træningsmetoder, stangens spændstighed (ved stangspring) og hvilke piller og præparater idrætsudøveren foretrækker, og hvorfor. Også her gives point for svarene.

Men det er måske ikke ved de idiotsikre tællesportsgrene at den æstetiske kontaktsport har sine mest lovende fremtidspotentialer. De tilskuere som netop elsker sporten for dens nøjagtighed og fokusering på en enkelt faktor, nemlig hvor højt der

kan hoppes, vil næppe i samme grad elske den nye sportsgren som jeg her har skitseret.

Her må de sportsgrene som allerede har indbygget et æstetisk element, såsom isdans og udspring fra vippe, have langt bedre muligheder for at fastholde det publikum som de allerede har, og som er vænnet til at værdsætte det æstetiske som en nødvendig og betydningsfuld del af præstationen. Her kan det æstetiske element ret let udbygges ved at dommeren går aktivt ind, fx står oppe på vippen og småhopper samtidig med at udspringeren forsøger at koncentrere sig. Dommeren kan også svømme rundt nede i bassinet, således at udspringeren må afbryde sine forberedelser til springet for hurtigst muligt at få forklaret dommeren at han eller hun skal af vejen.

Disse situationer kan enhver tilskuer genkende fra sine egne forsøg fra 5-metervippen i en almindelig dansk svømmehal. Udspringerens håndtering af dem vil derfor let og upåfaldende kunne indgå i den æstetiske bedømmelse af springet.

Ved isdans kan dommerne (ofte ret mange) danne par på isen og realistisk forstyrre konkurrenceparrets dans ved deres egne udfoldelser. Det kan let indgå i den æstetiske bedømmelse hvor elegant isdanseparret forstår at håndtere disse forstyrrende sammenstød.

Der kan tænkes mange andre lignende nye sportsgrene der, som de 2-3 ovenstående eksempler, også må anses for at have overordentlig gode muligheder på tv og dermed for sponsorstøtte.

Der vil givetvis også opstå en del murren om uretfærdige afgørelser om hvem der vinder konkurrencerne. Man vil henvise til at dommerne var mere forstyrrende overfor nogle konkurrenter end over for andre. Det vil dommerne så afvise idet de fremhæver at de altid kun tager saglige hensyn i deres bedømmelser.

Og det kan de have ret i.

KLAUS KJØLLER CAND.MAG. I DANSK OG FILOSOFI 1972, LEKTOR
PÅ KØBENHAVNS UNIVERSITET 1978. 1992-2000 STUDIELEDER FOR
LINJESTUDIET I DANSK SPROG VED FOLKEUNIVERSITETET. KOORDINATOR
FOR STUDIEMØNSTRET *SPROGLIG RÅDGIVNING*. INSTITUTLEDER FOR
INSTITUT FOR NORDISK FILOLOGI (SOM I 2004 FUSIONEREDE MED IAAS
TIL INSTITUT FOR NORDISKE STUDIER OG SPROGVIDENSKAB) 1994-99.
MEDLEM AF INSTITUTTETS FORSKNINGSUDVALG 2000-2007. SIDEN
APRIL 2007 STUDIELEDER VED INSTITUT FOR NORDISKE STUDIER OG
SPROGVIDENSKAB. FORFATTER TIL CA. 30 BØGER, OGSÅ SKØNLITTERÆRE.

