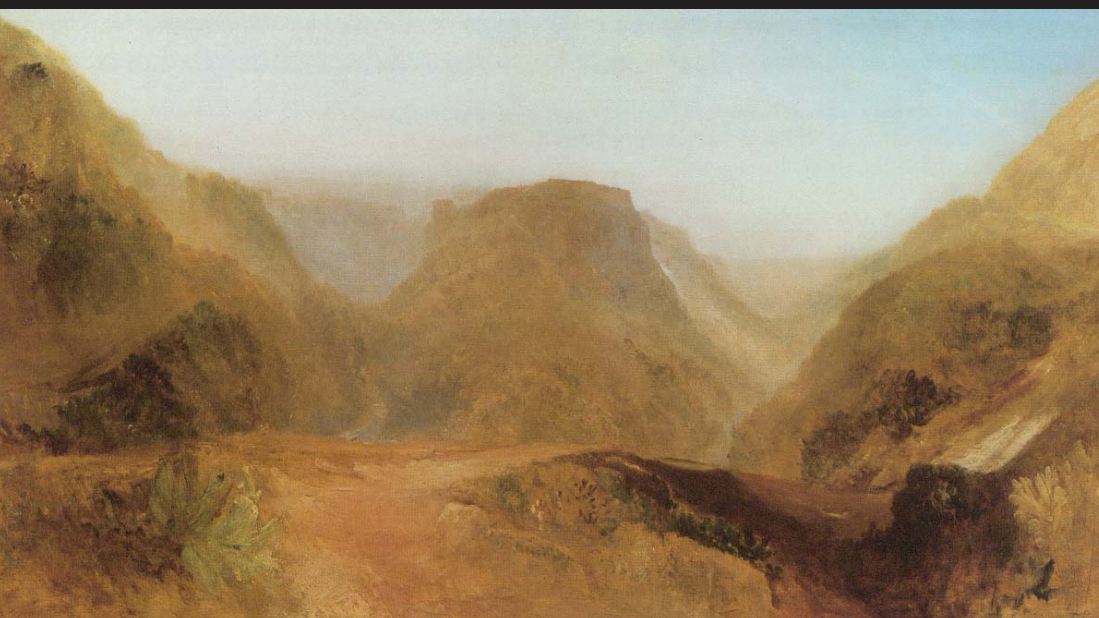




Tema: Skrift, landskab, billede



BOGENS VERDEN

TIDSSKRIFT FOR KULTUR OG LITTERATUR · 4|2007

Bogens Verden

Tidsskrift for kultur og litteratur
Årgang 89
ISSN 0006-5692

Udgivet af Det Danske Forfatter- og
Oversættercenter Hald og
Det Kongelige Bibliotek i samarbejde med
Danmarks Biblioteksforening og
Biblioteksstyrelsen og
med støtte af
Kulturministeriets bevilling til
almenkulturelle tidsskrifter

Redaktion

Bruno Svindborg, ansvh. (bs@kb.dk)
Forskningsbibliotekar ved
Det Kongelige Bibliotek
Postboks 2149, 1016 København K
Tlf. 3347 4415

Jørn Erslev Andersen (litjea@hum.au.dk)
Lektor, lic.phil. i æstetik, kultur og
litteratur ved Aarhus Universitet

Peter Q. Rannes (pqr@haldhovedgaard.dk)
Centerleder ved Hald Hovedgaard

Ekspedition

Det Danske Forfatter- og Oversættercenter
Hald
Hald Hovedgaard
Ravnsbjergvej 76, 8800 Viborg
Tlf. 8663 8410
(bogens.verden@haldhovedgaard.dk)

Årsabonnement

475 kr. (4 numre à 64 sider)
Enkelt nr. 135 kr.

Annoncer

1/1 2500 kr.
2/3 1800 kr.
1/2 1300 kr.
1/3 900 kr.
1/4 700 kr.

Grafisk tilrettelæggelse: Bent Kvisgaard
Tryk: Egetryk, Viborg

Forsiden:

Albert Gottschalk: *Vinterdag ved Utterslev*
(1887), J.M.V. Turner: *Italian Landscape*
(1828), Lars von Trier: *Dogville* (2003).

Redaktionen påtager sig intet ansvar
for indsendte manuskripter
og forbeholder sig ret til ændringer.
Synspunter og vurderinger i artikler
er alene udtryk for forfatterens meninger.
Manuskripter bedes sendt som e-mail.

Redaktionen forbeholder sig ret
til at bringe stof fra bladet på Internettet
og i INFOMEDIA.

BOGENS VERDEN

4|2007

I Kari Hotakainens roman *Huolimattomat*, som just er udkommet i dansk oversættelse, *De uberørte*, spiller den finske natur bestemt ikke en fremtrædende rolle. Den er der snarere som en bagvedliggende, øde og melankolsk ramme for romanpersonernes besværlige omgang med deres egen civiliserede 'indre' natur, især hvad angår kropsberøring, sex, porno og ukontrollabel fantasi. Der er dog enkelte steder, hvor den finske natur kort omtales. Som f.eks. her, hvor Mokka, én af romanens hovedpersoner, en kriminalbetjent, for længst har opgivet enhver form for fritidsinteresse: „Mokka havde forsøgt at dyrke en form for friluftsliv, men naturen virkede frastødende på ham. Dem han havde mødt derude, havde enten en påfaldende lighed med deres hunde, eller også var der dem, der i tætsiddende dragter og med skinnende øjne stønnede og prustede, mens de holdt øje med deres pulsmålere. Bortset fra nogle enkelte lyspunkter fremstod naturen sjusket, fugtig eller grim.“

Øg sådan er det vel for de fleste, ikke mindst her i den sjuskede danske vintertid, hvor en skovtur mest af alt bliver til en smattet overlevelsestur for den ihærdige byboer. Om sommeren er der dog visse muligheder. Vi kan sammen holde en kort pause ved solnedgang på en vesterhavsstrand og over discountpilsneren, en kølig hvidvin fra campingkiosken eller i veldesignet fritidstøj udbryde 'åhh' i det øjeblik den røde sol forsvinder under kimingen. Men ellers må vi hellere rejse til eksotiske paradiser, hvor alt er fredeligt, indtil den 'rigtige' natur ødelægger den solbeskinnede, let døsende, solfaktor 101 og servicenydende rekreation oven på natlige udskjelser, og henviser til sig selv i form af f.eks. en tsunami, der mest af alt minder om det havuhyre, der smadrer Hippolytos i Racines drama *Fædra*. Hertil kommer jordskælv, orkaner, lavineskred og almindelig global nedsmeltning.

Vi mindes atter om, at de områder af naturen, der ikke lader sig tæmme af den menneskelige fantasi og virketrang, stadig producerer en passende mængde adrenalin. Alligevel kan denne afart af natur betvinges – nemlig i filosofi, videnskab og kunst. Naturen – eller verden – transformeres til et landskab, der i sådanne tilfælde minder om forskellen mellem natur og fantasi. 'Landskab' er da fællesbetegnelsen for den helt og aldeles humane formning af verden, af naturen. Herom handler dette nummer af *Bogens Verden* – natur i kulturens skrift og billede. God opdagelsesrejse.

Red.

Læs også *Bogens Verden* på nettet: www.bogensverden.dk

Landskabets ingredienser

Af TORBEN BROSTRØM

I dette essay gives et personligt vue over det indre og ydre landskabs forandringer i den danske litteratur fra Ewald til Højholt.

Engang tidligt i gymnasieårene på Aalborg Katedralskole fik vi som opgave i dansk stil udleveret emnet 'Et landskab', eller rettere 'Et Landskab', for det var før retskrivningsreformen, så der var god substans i ordet. Der var dog ingen vejledning at få i denne appel til fantasien eller til opmærksomhed over for naturoplevelser.

Dengang var der ikke så langt ud til naturen omkring Aalborg, men jeg tog alligevel cyklen og drog mod syd ad Hobrovej, da afleveringens tid nærmede sig, og udsøgte

mig et sted lidt før Skalborg ved et lille bakkedrag og fandt en vej op mod et punkt, der kunne skabe udblik over et landligt område. Der stod et enligt hyldetræ, som jeg ved en senere lejlighed skar et hjerte i under en forelskelses rus. Et symbolsk sted. Endnu mange år senere passerede jeg i bil atter stedet og ville nu i den lange forstadsallé af småindustri og lave udstillingsbygninger med møbler og biler udpege naturens fordums herligheder for min kone. At jeg derved fik en færdselsbøde for at overse en trafikafmærkning, som en mcbetjent til gengæld holdt øje med, anfører jeg bare for fuldstændighedens skyld og som en påmindelse om, at landskaber skal man i vore dage længe-

*Vilhelm Hammershøi:
Landskab. Lejre (1905).*



re ud på landet for at finde. Endnu optræder de ret hyppigt i litteraturen.

Uvidende om disse fremtidsminder satte jeg mig dengang til rette på højen med en notesblok, parat til at gøre iagttagelser af landskabet foran mig med henblik på en beskrivelse. Der var en pløjemark, og med et originalt indfald, syntes jeg, anbragte jeg en pløjer bag sin hestetrukne plov i furerne, som det vitterligt stadig var skik og brug under krigen. For der var egentlig ikke ret meget at beskue, nogle træer, en hvidkalket gård, et par huse, nogle måger i luften. Jeg måtte altså hitte på og så finde en slutning. Jeg kunne have haft brug for den kloge kones briller og høre-rør i Andersens eventyr om den unge mand, der ville være digter til påske som også enhver følsom gymnasiast dengang. Så jeg lod solen gå nedovre bag træerne, og som en raffineret pointe lod jeg en hund gå i det fjerne, langtrukket og ensomt i stilheden.

Dansklæreren havde en pædagogisk hensigt med at sætte os på denne opgave, som flere af kammeraterne havde løst med røde solnedgange og gående hunde, åbenbart en arketypisk forestilling. Andre hyldetræer forekom vist ikke, jeg var alene om denne rekvisit. Men det litterære undervisningsprojekt gik ud på, at klassen nu skulle præsenteres for 1700-tallets danske naturlyrik på baggrund af vores letbenede erfaringer, der pegede på, at vi snarere skulle blive kritikere, der, som den kloge kone foreslog, kunne komme i levebrød hos poesien ved at slå poeterne af tønden.

Først gjaldt det Chr. Braunmann Tullins landskabsdigt 'Majdagen' fra 1758. Han havde stof nok til hen ved 30 store strofer. Efter en lang indledning, hvor han klager over bylivets mange trængsler, finder han et udsigtspunkt på Voksenåsen højt over Kristiania, men vendt mod dalen.

...

*Her kasted' jeg mig paa en Høj,
Forgabt, henrykket, og fornøjet
I samme øjeblik da Øjet
Nysgjerrigt ud i Cirklen fløj.*

Og så går han ganske systematisk til værks i skildringen af det righoldige panorama fra det store til det små med fuglene som transportører af syn og lyd rundt i den gudskabte natur, der tolker skaberens magt og ære. 'Min Gud jeg bæver!' udbryder han helt forstumlet. Og så er det alt sammen også et lejlighedsdigt, der munder ud i en hyldest til et velhavende brudepar, hvis følelser ellers ikke er skrevet ind i sammenhængen.

Det var lidt af en belæring om kunstnerisk planlægning, synsevne og fantasi, bundet af en dengang obligatorisk underkastelse og hyldest til den guddommelige plan, som var ramme for hans forståelse af natur. Den havde jeg ikke, men ideen om en høj var vi flere om, skulle det vise sig. For et af de næste numre i pensummet var Johannes Ewald, der en lille snes år senere i området bag Rungsted kro fandt en høj – ved hvis fod Karen Blixen nu hviler sine bene – hvorfra han besang landskabets lyksaligheder helt til Helsingør og stemte tonen så højt, at den rakte til Almagts troner og langt ind i hans egen selvbevidste digtersjæl ud fra en overbevisning om egen skabermagt.

Hvis jeg ikke var bevæget dengang, blev jeg det senere, da netop baronessen med sin landadelige stemmeklang citerede digtet i radioen:

*I kølende Skygger,
I Mørke, som Roser udbrede;
Hvor Sangersken bygger
Og quiddrende røber sin Rede –*

Fuglene er altid med. De syr det hele sammen.

Nu viste det sig, at der var en anden metode at male landskaber på. Og dengang ærgrede det mig, at jeg ikke selv havde fundet på at bevæge mig rundt i landskabet som Ambrosius Stub, hvis vise, 'Den kiedsom Vinter gik sin Gang', dansklæreren brugte som sidestykke til 'Majdagen'. For Stub tog en fodvandring i det tidlige forår ud til fugle i flokketal i et pynteligt rokokosceneri. Han havde ikke den vovelige subjektivitet, som Ewald opviste, men beholdt den gudelige ramme, hvor Guds forsyn styrer indholdet. Han drister sig til at ønske, at hans egen vinter må blive til en vår i analogi med landskabets opvågnen, men især lister han i modsætning til Tullin sin egen erotiske opstemthed ind i digtet i alle associationer til naturtingene som en tekstens undermening: solen er pyntet som en piges hår, fuglene sanker strå til redebyggeri, bon-den tænker på frugtbarhed, bøgen pyntes ud til brud, solen stikker ild i barm og skød, og i søens dyb slår fiske-ne med halen. Og sådan ender han sin spadseregang i sang efter den fine indre omvisning i et stiliseret landskab.

Da havde Brorson allerede foretaget sin opstemte rundtur, sin målløse, men dog veltalende lovsang til forsynets storhed, 'Op, al den ting, som Gud har gjort'. Også den har et antydnet forårspræg hos det fællesskabets jeg, der nok går blandt blomsterne i enge, men det er en tænkt vandring i et typelandskab. Han ser, „hvor mange folk der gik og gaaer/i alle verdens riger“ uden tvetydige sansninger.



Eilif Peterssen: Sommernat (1906).

Der var gode grunde til, at ingen af os i klassen havde fået Brorson i tankerne, da vi skrev stil om landskabet. Vi havde os selv mere end Vorherre i hovedet og delte dermed snarere fornemmelser med Stub og Ewald, selv om vi ikke kunne udtrykke vores subjektivitet endsige noget erotisk. Men de konfronterede sig jo lige som os med et bestemt landskab ved en bestemt lejlighed, syntes det, og var dermed så småt i gang med at opmåle det moderne menneskes selvvalgte verden.

At også byer kan forstås som landskaber, blev demonstreret af Jens Baggesen, der på så mange måder udvidede det litterære register i prosaen, ikke bare hvad udsigtshøje angår. I *Labyrinten* udfordres han af hver eneste høj, han møder på sin rejse, men det var stykket om 'Manheim – Staden paa Vers', vi fandt i Falkenstjernes kanoniske tekst-håndbog, et menneskeskabt umenneskeligt landskab slået efter en lineal, ikke som frie vers. Her kunne Baggesen umuligt blive forelsket – i det mindste ikke på gaden! er-

klærer han. En dødby, en morderstad. Kort sagt et anti-landskab. Hans eneste trøst er, „at Beboerne venteligt tilbringer den halve Tid på landet, hvis overordentlige, virkelig paradisiske *Rundhed* formodentlig gør det godt igen og smelter hvad Byen størknede“. „Min Muse, kom og lad os flye fra dette melancholske Fængsel!“ som Tullin formulerede det.

På Statens museum vises, mens dette skrives, udstillingen 'Verden som landskab, Nordisk landskabsmaleri 1840–1910'. I den store sal kan man vandre fra landskab til landskab af skumle fjelde, isnende fosser, blide søer og idylliske scener, inddelt i genrer med rubrikker som 'det sublimе', 'naturen som læremester', 'i det fri', 'stemningslandskabet' og 'det indre landskab'. Nogle malere aner en ideal form under omgivelsernes overflade, motiverne bliver til

symboler på storhed, nationen eller en højere virkelighed, eller maleren finder billedet af sig selv i landskabet. De perciperer ikke slet ret, „for i og med at vi sanser naturen, fortolker vi den uvilkårligt også,“ siger litteraturforskeren Klaus P. Mortensen i programmets ledsagetekst til udstillingen.

Litteraturens landskabstekster kan være sanset i det fri og er frem for alt skrevne fortolkninger og, som tiden er gået siden Brorson, mere og mere selvfortolkninger og arrangeret symbolik selv i de mest realistiske versioner. Frem for alt breder jeget sig i poesien. Landskabet løsriver sig fra Guds planlægning, får selvværd i individuel tilegnelse. Dog må det noteres, at der heldigvis også forekommer bestræbelser på, at natur skal forstås som værende sig selv, ikke et billigt redskab eller en ekkomor for mennesker. Således hævdede af Thorkild Bjørnvig.

Jeg har engang moret mig med at sammenligne tre romantisk-realistiske fortællinger, der foregår i selvsamme jyske klitlandskab og gør meget ud af netop sandet som symbolsk motiv. Blichers 'Marie' (1835) begynder i katastrofe og ender i katastrofe, de unge elskende får ikke hinanden. Han omkommer i kviksandet, og hun bliver vanvittig. Livet er uden forsoning, viser det rindende sand. H. C. Andersen skriver sin 'En Historie fra Klitterne' (1860) op imod Blichers, og skønt den unge Jørgen oplever tragedie efter tragedie, oplader digteren den detaljerede landskabsbeskrivelse med rækker af symboler, så han frelser sin figur til en højere verdens lyksalighed, som han ligger der død i Skagens tilsandede kirke. En sand *flugt* fra virkelighedens håbløse splittelse. Goldschmidt varierer som en art genlyd kærlighedshistorien i fortællingen 'Ekko' (1868) og lader de unge få hinanden i landskabet, hvor tilfældighederne danner mønster efter en højere retfærdigheds lov. Tre demonstrative livsanskuelser er på den måde lagt ud i flyvesandets landskab, som hos dem alle er gengivet med stor geografisk akkuratess som noget nær perfekt folkeoplysning om et eksotisk Danmark. Klitter er gode udsigtshøje for en digter.

Og på en høj møder vi atter dette syn: „Man har en smuk Sommeraften paa en Spaseretur sat sig til hvile oppe paa en Bakkeskraaning og hører herfra en fjern Klokke ringe Solen ned. Stilheden i Naturen, de hjemvandrende Kvægflokk, Himmelrandens gyldne Fata Morgana og denne akkurat hørige Klokkelyd, der engang imellem bliver helt borte, fremløkker en særegen Sørgmodighed, en sværmerisk Ensomhedsfølelse, hvori der efterhaanden dølger sig en ubestemt Fornemmelse af Skyld.“

Denne berømte indledning til Pontoppidans fortælling

'Det store Spøgelse' (1907) har alle de obligatoriske elementer, dem jeg som grøn gymnasist allerede anede. Her indlagt i satirens skærende aftenlys, hvor den danske tusmørkesjæl får sin bekomst. Han kunne efter behag sætte en troldsplint i øjenlinsen, så det dejligste landskab ligner kogt spinat, som vi skyldplagede sjæle luner os i.

Henrik Pontoppidan var en mester i tvetydige landskabsmalerier som i kortromanen *Minder* (1893), hvor jeget søger tilbage til barndomsbyen Randers. Indsejlingen gennem fjorden er fed realisme og symbolik i et, nærmest en mytologisk rejse i bevidsthedens underverden. Den byder på stor naturlyrik, bl.a. en stiliseret solopgang, som barokmestrene lavede dem. En båd fart videre ad Gudenåen former sig nærmest som en psykoanalytisk visit i drømmeverdenen. Den gode realist var således en professionel symbolist, der internaliserede sin geografi og gerne balancerede på kanten af parodien.

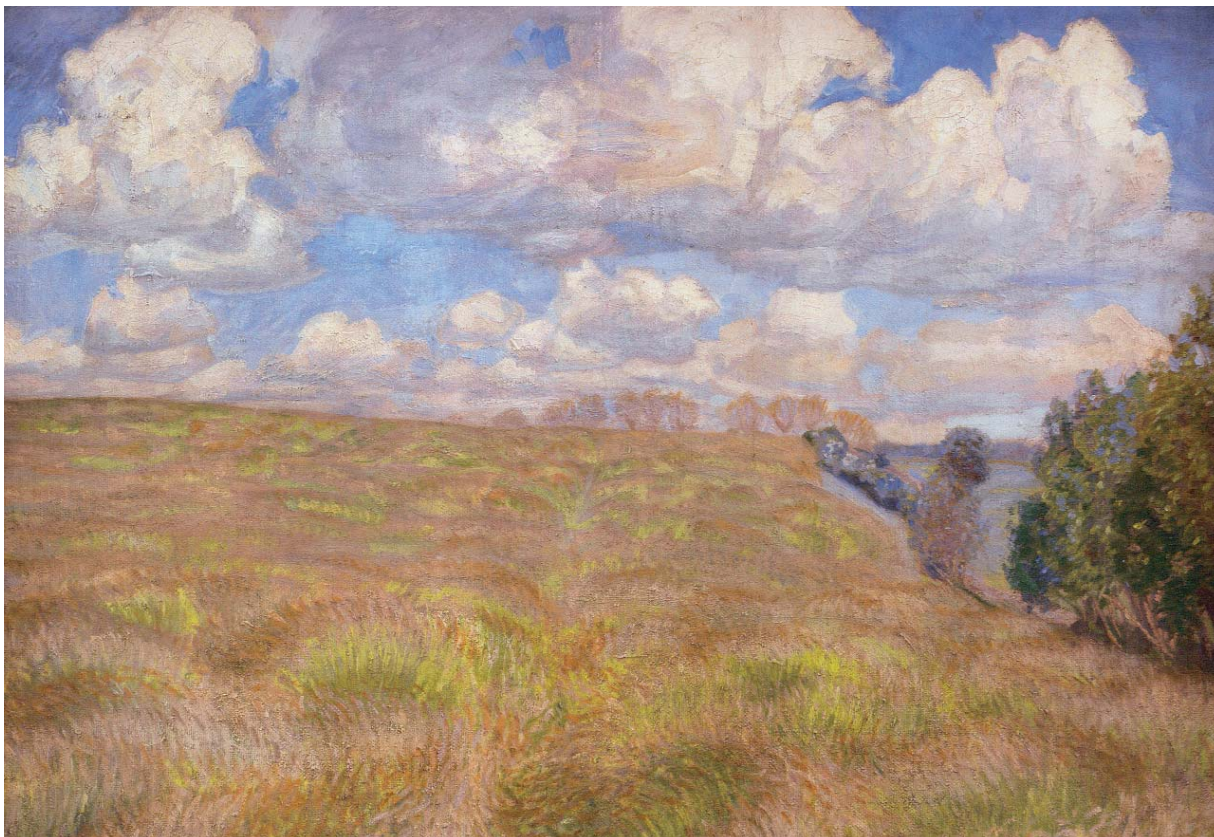
„Hvad vil man selv med sine Symboler?“ udbrød Johannes V. Jensen under fuld selvfølelse på en vandring i Vestre Kirkegårds natur. Der står et højt, smækket poppeltræ og dirrer. Det er kun et poppeltræ og skal holde for som symbol også, men hvor er det nordisk, og hvor han elsker det! må han sige. „Jeg ved ikke om jeg er levende eller død. Min Sjæl er blandet sammen i en Hvisken og Bæven med Pøplens bevægelige Løv, Himlens Blaa og Østersøens urolige Bølger.“ Og så får træet endnu en symboliseringsgrad: „Jeg genfinder et Temperament i det lyse Træ, den nordiske Kvinde.“ Det var så hans måde at erotisere landskabet.

Her i myten 'Nordisk Foraar' (1911) blotlagde og diskuterede han sin praksis, sin mytologisering, sin evighedsoplevelse i det besjælede landskab.

Det symbolistiske landskabsdigt er et system af korrespondenser, som Baudelaire anskueliggjorde det i det berømte 'Correspondances', hvor enkeltelementerne ejer de evige tings dimensioner, i Peter Poulsens oversættelse:

*Naturen er et tempel med søjler af liv;
Man fornemmer dens hvisken, dens udydelige tale,
Når man vandrer omkring i symbolskovens sale
Betragtet fortroligt, i nært perspektiv.*

Og det er klart, at Johannes Jørgensen som metafysiker boltrede sig i sådanne sammenhænge og skrev under på filosofen Amiels åndrigheid, at „et landskab er en sjælstilstand“. Symbolismen var et af de større forsøg på gennem kunsten at holde sammen på verden som en ideal helhed, tidligt demonstreret af H. C. Andersen i den førnævnte



historie fra klitterne, hvor som antydte den tragiske mangel på et meningsfuldt, retfærdigt liv besværges gennem omfattende korrespondenser og symboler for at fastholde troen på den udødelige sjæl.

Der insisteredes på kunstens opgave, da Sophus Clausen undfangede Drømmen og søgte et rim af en særlig solnedgangsglans og valgte ordet Ekbåtana – som ikke er særlig let at rime på, det går vekselvis på de to ord *fra* og *da*, et lille lumsk symptom på det forgæves. Det måtte blive et fantasilandskab:

*Byen med tusind henslængte Terrasser,
Løngange, svimlende Mure – som passer
der bagest i Persien, hvor Rosen er fra,
begravet i Minder – Ekbåtana.*

Og digtet kom til at handle om at digte det indre landskab på plads i erotikkens lys.

Siden har litteraturens landskaber undergået talrige forandringer i hjemmegjorte økologiske systemer, hvor surrealismen er den frieste og morsomste, både i leg og dyb tro

Peter Hansen:
Bølgede rug (1894).

på et indre sproglandskab af skjulte sammenhænge - og en velkomst til parodien. Aage Hermann skabte en dadaistisk variant allerede i 1915 med „Grød ikke så aflangt, du grønne ansjos“, hvor han naturligvis også skulle have en solnedgang:

*Se, Solen gaar ned i et kogende Hav
Af Prinsessebudding og Vælling.*

Gustaf Munch-Petersen færdedes frit i det underste land og på vejen mod Jerusalem. Han hørte ‘forårskvidder af de store skoves mindste fugl’, indtil han i et nyt, skarpt-skåret udtryk for virkeligheden håndterede landskabsdigtningens faste inventar, fuglene og solnedgangen i sine sidste nitten digte (1937), hvor han i ‘rids’ lader viben skri-ge sort og hvidt over saltengens drejende skive, og hvor

*havet glider rødmende
ind i solens ild,*

Landskab og vandskab

En historisk tekstmosaik

Af SVEND ERIK LARSEN

Det er gennem den litterære formning at landskabet ikke bare bliver et sted der uden videre er *vores*, blot fordi vi hævder det. Landskab som tegn på tilhørsforhold er slet ikke et *produkt*, men et uafslutteligt *projekt* der kræver at vi hele tiden ser på dets grænser og betydninger på ny. Litteraturen minder os om at naturen ikke giver løfter, men udfordringer.

Landet erobres¹

Landskab, det er natur der er nogens. For nu at sige det så kort, at man bliver nødt til at fortælle lidt nærmere om hvad man mener. Det kan man gøre med litteraturen, der jo er bedst til at udtrykke forhold der både er indlysende virkelige og overvældende sammensatte. Som nu landskabet der bliver nogens.

Mens det er indlysende virkeligt at vi er del af en natur der materialiseres i os og også omkring os som landskab, skyldes den overvældende kompleksitet at vi ikke kan blive enige om hvis det er: Guders? Menneskers? Nationers? Staters? Flådens? A.P. Møllers? Alles? Dyrenes? Fremtidige generationers? – Som regel fleres på én gang. Deraf kompleksiteten. Den bliver endnu større hvis ingen kan afgøre hvem der gør krav på landskabet. Man kan simpelt hen ikke pege på nogen der kan finde ud af at ville have det. Som regel fordi man ikke ved hvorfra og hvortil det går, eller hvad det egentligt består af. Uden det bliver mindre indlysende virkeligt af den grund.

I den slags sammensatte landskaber gror der skabende litteratur. Den skildrer det der både er virkeligt og uformeligt, før vi rigtig ved hvad det er. Tænk på f.eks. science fiction-litteraturens ekspeditioner til det ydre rum. De mere klart forankrede naturrum kan derimod bedre placeres i turistbrochurer, by- og landzonelov, politiske paroler og de nationale sange, især når disse er blevet til faste former der kan gentages i familiens lejlighedssange.

Men vi behøver ikke at tage et rumskib til de labile landskaber, et vikingeskib er alt nok. *Laksdøla Saga* fra ca. 1250 indledes med et par tildragelser fra den islandske landnamstid omkring år 900. Sagaen handler om stolte norske stormænd og -damer der bryder op fra restriktive sociale og politiske omstændigheder i Norge og drager ud på det åbne vand for at finde åbent land: Island. Her er ingen fast ejendomsret før dem: De tager hvad de vil og så meget de vil. Her er heller ingen kollektive navne, love og regler: De giver navne efter sig selv eller deres morgenbord, og de kan

dele land ud som de vil, og den deling bliver straks gældende ret der kan gives videre til børn og børnebørn:

Bjørn og Helge vilde til Island, [...] hvor man ikke behøvede at tilkøbe sig Ejendom; [...] Bjørn Ketilsson sejlede ind i Bredefjord. [...] Derefter tog han alt Landet i Besiddelse mellem Stafaa og Hraunfjord, og det Sted, hvor han byggede, hed siden Bjarnarhavn. [...] Unn den Tænksomme [...] kom til et Næs, hvor der spistes Davre; det kom derfor til at hedde Davrenæs. [...] Saa gennemrejste hun alle Bredefjordsdalene og tilegnede sig alt det Land, hun vilde have. [...] Derefter gav Unn Dele af sine Besiddelser til flere andre Mænd. [...] „[...] Jeg tager Eder til Vidne paa, at denne Gaard med alt dens Indbo, som I her ser, overgiver jeg til min Sønnesøn Olaf til Eje og Raadighed.“

De gamle romere kaldte den slags land *terra nullius*: Det der ikke tilhørte nogen og som man derfor frit kunne forsyne sig med. Det havde heller ikke nedfældet sig i myter og fortællinger. Så det blev først nogens da de tog det, og senere fik det indlemmet i fortællinger og symboler. Men i starten var det mere håndfast end poetisk.

Romerne brugte mest begrebet når de koloniserede egne der allerede tilhørte nogen. De blev slet ikke regnet for at være nogen, men var blot barbarer eller uspecificerede fremmede. Sådan var det også i de europæiske kolonier under den store kolonise-



ring. Australien var *terra nullius* og kunne blot erklæres for den engelske konges straks man gik fra borde. Så gjaldt britisk lov ligesom før romerretten i Roms beslaglagte territorier. De indfødtes fortællinger, traditioner, love og regler talte ikke. Det var bare de vildes junglelov eller primitive pludren.

Den indstilling har ikke kunnet holde vand. Uholdbarheden har vist sig siden i de mange sager om oprindelige beboeres ret til land i kølvandet på afviklingen af kolonierne, eller i de post-koloniale krige der bliver ved at blusse op med global usikkerhed til følge. De oprindelige beboeres landskaber har ofte været gemt som en resurse i myter og fortællinger der har gjort dem til effektiv ammunition i flere retssager rundt på kloden og leveret en kontinuert, men delvis skjult identitet der har givet dem styrke. Så landskabet var nogens før europæerne kom, og blev endnu flere efter de også kom til. Som nævnt kan de oprindelige beboere stadig genkende det i en vis udstrækning, selv om det er blandet op med frem-

med indflydelse. Men kan koloniherrerne og deres efterkommere (gen-)erobre landet som deres? Det er svært, netop på grund af sprogets, symbolernes og fortællingernes styrke der rækker ud over kolonitidens håndfasthed.

I *White Writing* (1988) skriver John Michael Coetzee fra Sydafrika om de fortolkningsproblemer, alle møder de steder hvor flere kulturer blandes:

Afrika er et land af klipper og sol, ikke jord og vand. [...] Landskabet er fremmed og uigennemtrængeligt indtil vi har fundet et sprog til at erobre det med, tale det, fremstille det. [...] Findes der et sprog hvormed mennesker med en europæisk identitet [...] kan tale til Afrika og blive talt til af Afrika? [...] Megen af den usikkerhed koloniale englændere føler i forhold til identitet, projiceres bebrejdende over på det engelske sprog selv, delvis fordi engelsk som litterært medium rummer et ekko af en meget forskellig naturlig omverden.

Landskabet kan ikke forenkles tilbage igen, når først mennesker, deres sprog, symboler og reguleringer har

grebet fat i det. Dets koloniale blanding er en realitet for alle, ikke kun den hvide. At ville se landskabet befriet fra kolonial påvirkning gør det til „en forsimplet folkloristik“, noterer Edouard Glissant fra Haïti. Afkolonisering er kun en politisk affære, ikke en kulturel. Men i Island var der faktisk tale om *terra nullius*. Så der var ikke så mange dikkedarer da vikingerne ankom.

Så til søs!²

Men de skulle jo først komme dertil. Og det gik ikke af sig selv, men i en usikker færd over havet. Her er det ikke Bjørn, Unn og de andre der styrer. Det gør guderne.

I en Vig fandt [Bjørn] sine Højsædestøtter drevne i Land, det saa han som Tegn paa, at han her skulle tage Bosted. [...] Inderst i Fjorden drev [Unns] Højsædestøtter i Land; dermed var det givet, hvor hun skulle bygge.

På havet råder tilfældighed og frihed til alles bedste med gudernes diskrete styring i baghånden. Det er ikke nok at se sig om og at tage landet. Man skal først læse tegn og sprog man ikke selv er ansvarlig for. Men til søs kan mennesker ikke læse noget som helst. Det sker ikke før støtterne når land. Først her har mennesker en chance for at læse dem som tegn.

Den afgørende kraft bag den frihed, mulighedsrigdom og magt landet giver dem, er det grænseløse, åbne hav de ikke kan styre selv. Her møder mennesket de kræfter der sætter grænserne for deres magt på land. Det er denne bagvedliggende del af landskabet der virkelig kræver poesi – ikke bjerge, dale, grønne skove eller smilende søer. Hvis landskabet er natur der er nogens, så er vandskabet natur der er ingens. Litteraturen har haft vand mellem linjerne siden

Odyseus tumlede af sted fra Troja. Selv nationalromantikens landskabsbeskrivelser kan ikke slippe ud af den klemme. H. C. Ørsted må i „Danskhed“ fra 1836 slås med to slags fremmedhed i det danske landskab:

Det danske land har en venlig Natur, [...] det Skrækelige er næsten udelukt derfra; kun Havet viser sig *der* undertiden i sin Rædsomhed; [...] Omgivet af denne Natur har Folket nu levet og udviklet sig i Aarhundreders lange Række. [...] Jeg tænker, man ikke let vil nægte Dansken, at han er godmodig, munter, beskeden, utilbøielig til Vold og til Rænker, sjelden heftig i sine Lidenskaber. [...] Hvorledes bliver jeg ægte Dansk i hele mit Sind og mit Væsen? [...] Følg din Natur med Fornuft: naar en Dansk, som er født og opdragen blandt Danske og har levet blandt dem, følger denne Forskrift, bliver han uden videre ægte Dansk; kun ved Kunstleri afviger han fra Danskheden.

På den ene side er der *det* fremmede. Det er havet, nærmest udansk er det. Og på den anden *de* fremmede. Det er dem der er kunstlede, fordi de er født og opvokset andre steder, uden sund dansk fornuft – de steder hvor blandt havet regerer. Ørsted præciserer klogelig ikke nærmere hvem de er. Men på den tid var tyskere og jøder kandidater til rollen. Sammenhængen mellem det fremmede og de fremmede svæver derfor i det uvisse.

Ikke sådan hos Henrik Pontoppidan i *Lykke-Per* (1899–1901). Den danske godmodighed er selvfedme, afspejlet i landskabets glinsen – fedt-glinsen fristes man til at læse – og udtrykt i havets forsvinden. Men netop som forsvundet vender det med blæsten tilbage som indeklemmt, fortrængt og pervers lidenskab og ikke styrke, som de syv onde ånder der hos Lukas vender hjem til den fejede og prydede bolig. Herregården Kærsholm bærer vidnesbyrd om den-



ne historie, nærmest en ironisk kommentar til Ørsted:

Kærsholm [...] laa i selve Kanten af et Fladt Engdrag, der krummede sig gennem Landet som en mægtig grøn Flod med mark- og skovklædte Højder paa begge Sider. Midt igennem Engen flød en doven Aa – de kummerlige Rester af det stolte Vandspejl, som engang havde dækket den næsten milebrede Dalbund. [...] Man øjnede intet andet end denne uendelige Flade af glinsende Grønsvær, stødte kun hist og her paa en Grøft eller paa en Pyt med noget stillestaaende Vand. [...] Her fik ogsaa Stormen igen sit fulde Mæle, – en tusindstemmig Brusen, i hvilken der høres som en spøgelsesagtig Efterklang af hin Havets dybe Orgeltone, der havde fyldt Menneskenes Sind med Rædslens store Højtid. [...] Der var Individuer som Jørgen Arnfeld, hos hvem Fortidens Vildskab brød ud som blodig religiøs Fanatisme, – en Troens Vellystning, der lod bygge hemmelige Lydrør fra Slottets Fangekældere op til sine Værelser, for at hans Sjæl kunde gotte sig ved Jammerskrigene fra Heksekællingerne og andet Fandens Pak, som han i den kære Herre Jesu Kristi velsignede Navn lod pine tildøde nede i de gravmørke og mudderfyldte Huler.

Her er det klart at havet ikke længere bærer højsædestøtterne som tegn fra guderne, og ej heller er en fraværende kontrast til den muntre nationale fællesidentitet. Det er et individualiseret symbol på mennesket der selv har sørget for at vandet, dets bevægelighed og grænseløshed er blevet stuvet af vejen, men netop derfor er blevet nærværende i negativ udgave. Denne udvikling fra religion over kultur til individualitet er bredere historisk forankret og er blevet vendt og drejet i litteraturen. Det ser vi på om lidt.

Landskaber og vandskaber³

Nu var Ørsted ikke ene om at fortælle hvor danskerne boede, de rigtige danskere. Det gjorde Steen Steensen Blicher også, omtrent på samme tid, men i et andet og mere fremmed landskab. I *Himmelbjerget* (1833) ganges den jyske jordknolds 157 m op med fantasien og står ikke tilbage for Alperne, hjulpet af skyerne der „taarnede sig som Snefjelde op over Himmelbjerget“. Men især i *Hosekræmmeren* (1829) skildres heden som en ørken med ham selv som beduin:

Beduinen, hvem intet Huus, ingen snævert begrændset Mark fængsler til Pletten, men som ejer, besidder Alt hvad han ser, som – ikke boer – men lysterer hvor han vil; [...] Ak! den lykkelige Ørken er baade min og din, er Alles, er Ingens.

Med bjergene, det grænseløse luftsyn og ørkenen er vi hinsides Ørstedes idyl. Og netop disse grænseegne uden klart overblik eller fast forankring og identitet betegnes af og til med våde ord.

Vi kender det godt i det lidt bedagede hverdagsudbrud 'Så til søs!'. Det bruger vi når 'det hele sejler' eller vi 'er ude at svømme', som vi siger. Og ikke bare er dromedaren 'ørknens skib', men ørkenen beskrives af Antoine Saint-Exupéry i *Citadellet* (1948) som spejl og vand, for „undertiden kan et spejl svide i øjnene som en saltø“. Bjerglandskaber i alpe-klassen er for William Wordsworth i *The Prelude* (1850) „en ubevægelig række af mægtige bølger“, mens Karen Blixen i *Den afrikanske Farm* (1937) synes luften over højsletten „blinke, bølgede og randt som Vand, genspejlede og fordoblede alle Genstande“.

En litterær marineforfatter og -maler som Holger Drachmann driver i *Med Kul og Kridt* (1872) af sted på Middelhavet: „Til slut svømmede alt, Bjerge, Luft og Vand, hen i en eneste stor, uklar Masse“. Han illustrerer hvad den norske forfatter med havvand i årene Alexander Kielland i *Garman og Wørse* (1880) nøgternt fastslår: „Det er ikke sandt, at Havet er troløst; thi det har aldrig lovet noget.“ Havets forskelløse masse og mangel på løfter angiver både nødvendigheden og umuligheden af den grundlæggende menneskelige stræben efter at skabe forskelle, betydninger, lov, ret, traditioner, tilhørsforhold osv.,

sådan som Bjørn og Unn gør det. På land. Men projektet bliver aldrig færdigt og skal fornyes hele tiden, uanset Unn tror at hendes slægt ejer det samme land til evig tid, blot fordi hun har vidner på det lige nu. Hun måtte jo ellers selv bryde op fra Norge, krydse havet og finde nyt land. Men det synes hun at glemme, og hun overser at det vil kunne gentage sig, mens teksten minder os om det.

Man kan spørge om H. C. Ørsted er lige så naivt selvsikker en idylliker som Unn er en selvbevidst erobrere. Det tror jeg ikke. Jeg bemærkede ovenfor den uvished der hos Ørsted prægede sammenhængen mellem det fremmed og de fremmede, det skrækelige og det uægte. Ørsted hørte til den videnskabelige elite med europæisk udsyn. Han kendte jo godt til Blichers alternative landskaber og til udenlandsk litteratur. Og han vidste godt at Danmark var et imperium på skrump efter Wienerkongres, Københavns bombardement, statsbankerot og murren i de tyske hertugdømmer. For slet ikke at tale om den største ændring af det danske landskab man stod midt i, den største for industrialiseringen og globaliseringen af landbruget fra 1950'erne og frem: Udskeftningen var just tilendebragt, for søget på at genskove det næsten afskovede land var i gang, samtidig med at urbanisering og industrialisering tog sin langsomme begyndelse.

Det landskab han henviser til, kendte derfor hverken han eller andre. Han *beskriver* ikke et landskab, men *skaber* en utopi om at danskere dog kan finde en form for identitet i en ny tid med deres egne sanser ved at se sig omkring. Han prøver at skabe et billede af et helt og traditionsrigt landskab der ikke er der, måske lige bortset fra Dyrehaven, for at samle en lidt forpjusket befolkning til en slags helhed og sammenhæng.

Det var derfor først og fremmest et malerisk, digterisk og overhovedet visionært projekt. Og det lykkedes så godt at vi senere baglæns har betragtet deres visioner som kendsgerninger og har brugt dem til at lave naturfredning efter.

Til det formål er der brug for havet som den kontrast der gør visionen præcis og tilforladelig. Man kan derfor få den ide at det er ved at se på en periodes vandskabsbeskrivelser at man forstår de betydninger den udtrykker i sine landskabsbeskrivelser. For det er gennem den litterære formning at landskabet ikke bare bliver et sted der uden videre er *vores*, blot fordi vi hævder det. Landskab som tegn på tilhørsforhold er slet ikke et *produkt*, men et uafslutteligt *projekt* der kræver at vi hele tiden ser på dets grænser og betydninger på ny. Litteraturen minder os om at naturen ikke giver løfter, men udfordringer. Det er vandskabernes rolle at sørge for vi ikke glemmer det.

Vandskaber i kulturhistorien⁴

Sådan har det været gennem kulturhistorien mange steder, farvet af forskellige steder og tider. Når havet indtages, er det selve de grænser menneskelivet er omgivet af der kommer i forgrunden, ikke de inddelinger vi selv laver inden for sådanne grænser, sådan som Bjørn og Unn gør. Disse grænser er groft sagt af tre slags: religiøse, kulturelle og individuelle. Med havet som foruroligende grundlag viser litteraturen gennem landskaberne grænsen mellem os og det guddommelige, mellem os og det fællesskab vi er del af, og de grænser vi forholder os til i os selv. Lad mig give nogle korte eksempler.

Først de *religiøse* grænser. I Davids salme nr. 107 skildres Herrens godhed. Han hjælper mennesket i den særlige nød det er ikke at kunne finde

vej eller være spærret inde. Til lands er det menneskene selv der er kommet på afveje på grund af synd eller manglende indsigt, men de reddes dog af Herren når de kalder på ham. Men til søs er magtesløsheden mere radikal:

De stod til søs med deres skibe
og drev handel på de store have;
de så Herrens gerninger
og hans undere på havdybet.
Når han talte, brød stormvejret løs,
det rejste havets bølger;
de steg mod himlen, sank ned i dybet.
De blev grebet af rædsel i ulykken,
tumlede rundt og ravede som berusede,
al deres kløgt var til ingen nytte,
Da råbte de til Herren i deres nød,
og han førte dem ud af deres trængsler.

Også her redder Herren menneskene når de anråber ham. Men deres trængsler er ikke selvforskyldte. De passer blot deres næringsvej til havs og beundrer tegnene på Herrens storhed. Men de positive undere de observerer på havet slår af sig selv om i destruktion. Undere og farer er ikke til at skille ad, akkurat som med højsædestøtterne mens de driver af sted.

Ikke svært at opfattelsen af livet som en sejlads bliver et fast billede, helt uafhængigt af hvilken religion vi taler om. Ambrosius Stub skrev netop et digt med titlen „Livet som en Seylads“ ca. 1750: „Hvad vindes ved Verdens vidtløftige Hav?“ og han svarer: Kun vugge og grav er sikre. Det der er midt imellem er helt uforudsigeligt. Fra Biblen over sagaen til Stub og et godt stykke op i 1800-tallet opfattede man fortsat naturen som en bog, Naturen store bog, hvis tegn kunne både opfattes af vores sanser og tolkes af vores bevidsthed. Men mest på land. Her læser vi ikke helt det samme som til søs.

Til søs må vi nøjes med at læse



gudernes entydige storhed men flertydige hensigter, mens vi på land kan være mere sikre på betydninger og blandt andet omsætte dem til moralske fabler inkarneret i dyreskikkelser. I en større opsætning møder vi denne modsætning i Dantes *Guddommelige komedie* (1320). Efter at Dante er faldet i et hul i skoven, besøger han først Helvede og derpå Skærsilden og til sidst Paradiset. Disse fantasilandskaber som han gennemvandreren med sin krop, er formet som halvt genkendelige landskaber af den mere besværlige slags, for det meste bjerge, søer og dybe slugter, tilsat næsten surrealistiske scenerier hvor alskens pinsler udspilles. Disse aftager naturligvis når hans stiger opad mod paradiset harmoniske scenerier.

Men overalt er der klar struktur på det hele. Der er klare niveauer, cirkler og regioner, ligesom på et velordnet landkort. Ordenen lader sig ret nemt visualisere som et kort eller et landskab, således som det er sket i forskellige illustrationer. Men det virkeligt afgørende punkt, uden for både Satans og Herrens orden, er overgangene mellem de tre store hinsidige

landskaber. Overgangen fra Skærsild til Paradis er glidende, de to regioner er del af samme system. Men vand skal der til, en tur i floden Eunoë, modstykket til Lethe der gennem glemsel leder til dødsriget fra jordelivet:

Af hellig bølge steg jeg op på stranden,
genfødt og ny, som når de unge træer
om foråret fornyes med nye blade –
ren, rede til at møde himlens stjerner.

Men den anden overgang, fra Helvede til Skærsild, er helt anderledes. Her skal Dante fra Satans univers til Guds. Her er det en anden slags vand han må ud i. I slutningen af Helvede rutsjer Dante nedad Satans lodne og isbelagte krop. Men pludseligt vendes alt op og ned. Dante er kommet fra den nordlige halvkugle og ud på den sydlige. Set fra nord går det nedad, men set fra syd er han på vej op. En ny orden slet og ret. Da Satan faldt ned fra himlen, åbnede jorden sig og slugte ham, og han gemte sig i et hav, skjult fra nord, men som man dukker op ad i syd og lander i Skærsildens landskab. „Den blinde strøm“ kaldes

dette hav hvor retningssansen sættes ud af kraft, eller „grusomhedens hav” der skyller henover Helvedes pinsler. Dante bruger dette vandbillede for at komme videre med sit digterværk:

Og nu, for at besejle bedre vande
Sætter mit digterfartøj sejl omsider,
Og lægger grusomhedens hav langt bag sig.

Denne usikkerhed om hvad han ser og beskriver, præger hele komedien, tværs gennem den religiøse hengivenhed. „Den blinde strøm” eller „grusomhedens hav” er der jo ingen af sjælene i Skærsild eller Paradis der nogensinde har befaret, kun Dante. De er gået direkte til de to andre regioner. Magter Dante at skildre deres herlighed, når den omtumlede erfaring på under havet og i strømmen også er hans, og kun hans? Tvivlen nager ham hele tiden gennem Paradiset.

Vandskaber og fællesskaber⁵

Den anden slags grænse vandskaberne viser, er den *kulturelle*. Menneskelig kultur er et historisk og lokalt fællesskab, knyttet til livet i vores naturlige element – det faste land, dér hvor vikerne folder sig ud. Men vandet er ikke kun landskabets modstykke. Det er også udtryk for en radikal utopisk udgave netop af dette fællesskab, en utopi der udstiller det skrøbelige og begrænsede ved det landbaserede fællesskab og de magtforhold og traditioner der holder det sammen og oppe.

Havet er grænseløst på en anden måde end landjorden er det. Alle have er forbundet uden sådanne naturlige grænser som bjergkæder, floder eller bæltter. Orienteringspunkterne for retning og tid er indirekte som planeter, magnetpoler eller satellistyringer, modsat de kendemærker vi umiddelbart kan se på land. Den fjerne hori-

sontlinje ligger stort set fast selv om vi flytter os, så længe der ikke er land. På land nærmer vi os det der på et tidspunkt angiver horisonten, som sjældent er ren, men brudt af skovbryn eller bjerge.

I Karen Blixens „Den unge Mand med Nelliken” (1942) er indlagt en lille historie, „En blaa Historie”, om hav og menneskeligt fællesskab. Den unge lady Helena kommer uventet hjem til England efter et skibbrud ved Kina. Hun har overlevet ni døgn i en redningsbåd sammen med sin redningsmand, en ung sømand. Han forsvinder og tager al hendes lidenskab, håb og identitet med sig. Og nu kan hun ikke gifte sig eller binde sig, før hun har fundet en blå krukke der har præcist havets blå farve. Hun forklarer sine undrende tanter

[...] at Vandet, der er det ædleste af Elementerne, naturligvis strækker sig gennem hele Jorden, saa at vor Planet i Virkeligheden svæver som en gennemskinneth Sæbeboble i Æteren. Og der, paa den anden Side af Kloden, der sejler et Skib, som jeg maa holde Fart med. Vi to er som Genspejlinger af hinanden, I det dybe Hav, og det Skib, jeg taler om, er altid lige nøjagtigt under mit eget Skib, paa den anden Side af Jorden.

Havet er den dynamiske forbindelse mellem os selv og alt det der er forskelligt fra os og måske ukendt for os, men som vi ikke kan undvære og som holder os i live. Elementerne i denne dobbeltheds skilles ad på land, men holdes sammen og holder os i live på havet. Da Helena endelig som gammel finder den blå krukke, dør hun, og det imaginære skib standser også, og de to mødes i jordens midte, sæbeboblens centrum.

Havet er hos Blixen altid udtryk for et større og friere fællesskab end landlivets indskrænkede tryghedsnarkomani. I en anden fortælling „Dykkeren” (1958) fortsætter Blixen med

at fortolke skrantende menneskeligt fællesskab på baggrund af havets kontinuerede fuldkommenhed. En gammel kuffertfisk kommer frem til at fisk er mere fuldkomne skabninger end mennesker:

Mennesket bevæger sig kun paa et enkelt Plan, og er bestandig bundet til Jorden. Men Jorden understøtter ham dog kun med det lille Areal under hans Fodsaaler. [...] Han bærer [sin Vægt] [...] tvunget af en uforklarlig Drift, med besvær opefter ad Bakker og Bjerge, men Kræfter i Jorden kan brat og voldsomt trække ham ned derfra, og da modtager denne Jord ham med megen Haardhed. [...] Mennesket – som var i Stand til at falde – faldt ligestraks, og med ham alt hvad Herren havde haft paa det tørre. [...] Hvorledes, min unge Ven, kan sandt Velvære nogensinde opnaas af en Skabning som egensindigt klynger sig til Begrebet Haab og til Begrebet Risiko?

Fisken, derimod, er i perfekt hvile ligegyldigt hvor den er i havet. Blixens ironi er til at tage at føle på når hun lader perfektionens selvstrækkelighed skinne igennem. Men stræber man og håber, så er balancen ganske vist væk, men menneskelig identitet og udvikling bliver mulig. Havet er ikke menneskets sted, men spændingen mellem vandskabet og landskabet i deres gensidigt afhængige forskellighed angiver betingelserne for menneskeligt liv. Det er hvad litteraturen reflekterer i sine vandskabsskilninger.

Det er den betydning der gennemtrænger nobelpristageren Derek Walcotts genbrug af Homers *Iliaden* i *Omeros* (1990). Det lange digt foregår i et lille fiskerleje i Caribien, hvor racer og kulturer blandes, og kolonisering og afkolonisering er flettet sammen i uopløselige magt- og konfliktforhold mellem personerne. De fattige fiskere bærer græske navne fra Homer og reflekterer hele den kulturhistorie der



har bundet vand, land og kulturblandinger og -konflikter sammen på tværs af kloden. Walcott bruger havet til at udtrykke denne kompleksitet: „De var bundet sammen af et fælles

bånd: havet“, siger nogle personer til hinanden.

Det lange, formidable digt åbner med fiskeren der fælder laurbærtræer for at bygge kanoer.

Achilles så op på det hul som laurbæren havde efterladt.
Han så hullet der langsomt blev helet med af en sky
skummende som en brænding. Så så' han svalen

krydse sky-brændingen, en lille ting, langt fra sit hjem
forvirret af bølgerne over de blå bjerge. En tjørnegren fangede
hans hæl, han vred den løs. Omkring ham andre skibe

tog form med saven. Men sin kniv slog han
et hurtigt korsets tegn [...] mens han bad:
„Træ! Du kan blive en kano! Eller også kan du ikke!“

Havet gennemtrænger alt og giver form til ting og naturelementer, dirigerer det praktiske liv og bliver selv

senere, ligesom hos Dante, et billede på det digt der samler havets betydninger til et samlet udtryk:

[...] et skrivebord er en flåde
for nogen, skummende med papir mens stævnens
pennenæb dyppes i dets skum, [...]

Det indre hav⁶

Den tredje betydning vandskabet antager, udover den religiøse og den kulturelle, er den *individuelle*. Vi ved fra masser af litteratur hvordan vores indre liv projiceres ud i landskaberne. De bliver mentale projektioner af ubevidste og ofte fortrængte sider af vores liv. Det samme gælder vandet, der mest har at gøre med lidenskaber der er større end vores liv, dem der vil destruere os hvis de blev sluppet løs,

men uden hvilke identitet blev til farveløs og anonymiseret gennemsnitlighed. Det der hverken kan opholde sig i vores indre eller ydre landskaber, slår sig ned i vandskaberne. Romantik og symbolisme er rene skatkamre for den slags litterære manøvrer, men andre retninger og perioder kan også godt være med.

Havfruer er forførende og udtrykker både mandlig og kvindelig seksualitet på de sociale normers grænse. I

Adam Oehlenschlägers digt *Helge* (1816) bader den unge kong Helge i havet, gudeskøn og alene, og den skjulte hyrdepige får hjertebanken: „Han sig i Vandet forlystet“, men han prøver at lægge sig til at sove og tænke på noget andet. Men drømmer om det og vågner, ak, stadig alene. Så kommer havfruen i skikkelse af en stakkels våd og forkommen pige, som han ud af sit gode hjerte simpelt hen *må* varme i sin seng. Hun bliver hurtig til en gudindeskøn kvinde pakket ind i lidt sølvflimmer bagtil, og „Da kien-der Helge sig selv ei meer – og Hexen Helten bedaarer.“ Hun lover at komme igen med en datter næste år. Bag-efter synger hun sin liderligt-triumferende sang på havet. Det er det havet fortæller om de indre landskaber: Man mister sig selv og bliver større end sig selv på samme tid. Det gør man ikke i Ørstedes havløse, danske landskab. Der finder man kun det man allerede kender.

Fru Boye, en af Niels Lyhnes kærligheder i J.P. Jacobsens roman af samme navn, besværer sig over at Oehlenschlägers havfrue Tangkjær, skønt liderlig, er alt for tækkeligt beskrevet. Der mangler hav i hendes krop, hendes blik, hendes former, kys og favntag. Fru Boye vil blot have våde detaljer, mens Oehlenschläger klogelig kun antyder dem og mest fremhæver den eksistentielle grænseoverskridelse hos Helge. Men egentlig vil hun selv forføre Niels, og reaktionen udtrykkes af Jacobsen med et opløst landskabsbillede mellem tørt og fugtigt. Niels ser sine hemmeligste tanker udtalt „der for En selv laa som et diset Landskab med taagetabte Linier, med ubestemte Dybder.“ Men Niels og fru Boye lever, modsat hos Blixen, i hver deres individuelle liden-skabelighed, hvor kun de fælles fugtige landskaber udtrykker et fælleskab.

Krydser vi Atlanten er den liden- skabelige hovedperson i Jorge Ama- dos roman *Tereza Batista* (1972) også henvist til at lade sine grænseoverskri- dende drifter høre hjemme i et usta- bilt vandskab for overhovedet at høre hjemme et sted. Hun bor i Salvador da Bahia, dødeligt forelsket i en gift sømand. Hun drømmer om hans til- bagekomst, og det eneste billede på deres kærlighed er havet, en flod er alt for begrænset og fredsommelighed. Hun fantaserer om hvad han vil gøre hvis han kommer:

Så ville de tage ud for at se havet, dets bøl- ger og dets bevægelser, på den ande side dæmningen, det virkelige hav, ikke denne flodarm. En smuk flod er Cotinguiba, det benægtede han ikke, bred og slynget om Île de Cocotiers, rolig ved siden af byen, den beskyttede de store sejlskibe og de små pramme; men havet – ser du, det er en helt anden ting, det kan ikke sammen- lignes – åh, havet er en vej uden ende, det besidder en utæmmelig kraft, en storms styrke, en kærlighedsfuld blidhed når det bliver skum på sandet. Hvorfor kommer han ikke?

Havet er ikke billede på andet end hendes egen grænseoverskridende potentiale. Det giver Tereza skram- mer i livet, men også uovertrufne erfaringer. For havets dynamik gæl- der både i fantasi og virkelighed. Kort efter dukker sømanden faktisk op, kortvarigt, lidenskabeligt og ubereg- neligt som en storm over havet på den anden side dæmningen. De elsker:

Tereza Batista våd fra havet, hendes mund, hendes bløde hår, hendes faste bry- ster, hendes navles stjerne, hendes hem- meligheds konkylië, søgræsblomst, sort blæksprutteformet græspude – åh, min elskede, jeg dør i skummet fra havet, i dit hav af sargassotang, [...] en dag dør jeg i Bahias hav, i spidsen på dit fartøj. Din salt- mund, dit skibsskrogsbryst, på din mast et svulmende sejl, under en kåbe af bølger er

jeg blevet født igen, havjomfru [...] åh, min havkærlighed.

Her måtte selv fru Boye være tilfreds og H. C. Andersens lille havfrue en anelse misundelig. Grænsen mellem land og vand, menneskeligt og ikke- menneskeligt, indre og ydre overskri- des i en stedløs menneskelig kærlig- hed og lidenskab, der skaber nye identiteter for de elskende uden for de sociale normer der omgiver dem, og uden andet mål eller anden varig- hed end den intensitet der varer så længe den kan. Her er hverken reli- giøs skæbnetro eller kulturelt fælles- skab, men en slags individuelt materi- elt mysterium.

Sortladne hav⁷

Et af de stærkeste udtryk for havet som landskab er Johannes Ewalds nyslåede ord: 'Sortladne Hav!' Det stammer fra sidste strofe af „Kong Christjan” fra *Fiskerne* (1779). Sangen er fuld af royalt bulder og brag, krig og heltedåd til søs. 50 år senere besynger Ørsted landskabet som ramme om en ny national identitet med havet holdt udenfor. Ewald besynger fædrelandet med den kongelige landsfader i midten. Her har vi identitet som patriotiske undersåtter, havet viser hierarkiet. Men vi er ikke etniske nationalister der alle er på samme trin i forhold til landskabet. Ewald behøver ikke udelukke vand- skabet. Og kan bruge det til at give heltesagerne en næsten tragisk dybde og viser forskellene blandt fædrelan- dets sønner og døtre.

Sidste strofe henvender sig direkte til havet og begynder med fuldt trom- petskrald: „Du Danskes Vei til Roes og Magt.“ Så følger en linje for sig: „Sortladne Hav!“ Et nyt ord, opfun- det til lejligheden og så stærkt at det aldrig er gledet anonymt ind i spro- get. Bruges det, virker det stadig nyt

og ejendommeligt. Det er og bliver Ewalds, modsat Ørstedes nydannelser som ilt og brint, der er blevet dansk dagligsprog.

Der er en stærk kontrast mellem det selvsikre 'Roes og Magt', der op- samler de første tre strofers gentagen- de heltedyrkelse, og det enestående 'Sortladne Hav!' i sin ubestemmelige dysterhed, som kun kan rummes i ord der vedbliver at skille sig ud som enestående. Ordet selv eksemplifice- rer havets status som sublimt i 1700- tallets forstand. Det sublime er en erfaring i mødet med noget der i styr- ke og størrelse er større end menne- sket og kan true det på livet. Det giver både fryd og skræk at møde det – fryd fordi jeg dermed bliver mig bevidst som menneske til forskel fra andre naturelementer, skræk fordi det kan tilintetgøre mig. Sådan er det sortlad- ne, sådan er havet.

Vandskabet er stedet for menne- skeligt udfoldelse og tilintetgørelse. Her møder mennesket ikke guderne som vikingerne gør, eller tegnet på fællesskab som hos Walcott. Det mø- der sig selv i det der er forskelligt fra det. Det Andet ville nogle sige i en mere moderne jargon der hurtigt bli- ver kliché. Ewald siger konkret og uefterligneligt 'sortladne' der aldrig bliver kliché. Det er den forestilling ros og magt møder som deres over- magt.

Hele strofen er én sætning, sam- menhængende og glidende, men med det sortladne indskudt ildevarslen- de to gange, så vi lige standser op. Den begynder med ros og magt, men det sidste ord er 'Grav' der rimer på det sortladne hav. Mellem sætningens begyndelse og slutning, men altså sta- dig i én og samme sætning, hører vi om mod og kamp, farer og sejr. Men vi føres uundgåeligt mod gra- ven i sætningens og strofens slutning. Havet udtrykker mulig storhed og

uundgåeligt tilintetgørelse. Det er den spænding der i stor skala udspilles i havromanen over alle, Herman Melvilles *Moby Dick* (1851), og i Joseph Conrads havromaner som *Lord Jim* (1901) og *The Nigger of Narcissus* (1897). Men har jo også fodret alle drengerøve med Kaptajn Marryat og Peter Most.

Da Jules Michelet i 1861 skrev sin bog *La mer* om havet som historisk betydningskategori, betonede han at dets dybeste betydning hverken kom fra det religiøse, kulturelle eller individuelle område. Men fra forskellen mellem land og vand, opfattet som en ontologisk forskel for mennesket:

En gæv hollandsk sømand, der med et liv på havet er en stabil og nøgtern iagttager, siger lige ud at det første indtryk man får er frygt. For alle væsener på land er vandet det element hvor man ikke kan ånde, kvælningselementet. En fatal, evig barriere som uafvendeligt skiller de to verdener.

Det er denne materielle og ontologiske forskel der gør at havet for altid er en kontrast til dér hvor vi lever, på land, en nødvendig kontrast for at sætte det sted vi tilhører i relief for os, uden metafysik eller særlig ophøjethed, men som realitet. Mennesker er i forhold til land som fisken der ikke kan forestille sig livet uden for akvariet. Selv hvis natur og landskab tømmes for de tre traditionelle betydningsområder jeg her har præsenteret, står denne ontologiske modsætning tilbage og kræver betydningsdannelse. Selv hvis man, som Susan Lorsch gør i *Where Nature Ends. Literary Response to the Designification of Landscape* (1983), ser hvordan landskabet mister betydning fra romantikken til i dag, så er det kun på de tre områder. Den ontologiske betydningskrævende forskel står uantastet tilbage selv om Lorsch overser den.

Men det er den som Thomas Bo-



berg forholder sig til i sine rejse-skildringer, her i *Invitation til at rejse* (2003). Undervejs i Sydamerika, i Colombia, er han ude at svømme med Beatriz. Han ser en leguan på en sten og nærmer sig fascineret.

Så svømmede jeg helt hen til klippen. Nej, jeg svømmede ikke, jeg lod strømmen bære mig lykkeligt og varmt, så gik det op for mig, at jeg var på vej ud i åbent hav. Jeg spjættede og sprællede, men lige meget hjalp det. Havde det ikke være for et undersøisk fremspring, der trykkede to ribben ind og trak ridser brede som hænder over maveskindet, havde jeg næppe siddet her i forsøget på at give min oplevelse ord. Ingen så det, ingen Beatriz, kun leguanen, kun fuglene, kun havet, himlen. Kun klodens hypnotiserende blik, der i dagens stille midte konspirerer med døden.

Ja, Kielland ville minde Boberg om at havet aldrig er troløst, for det lover ingenting. Han kunne også have tilføjet at havet trods sin størrelse og styrke ikke er sublimt, men blot virker som et hav nu gør, stille, effektivt,

anonymt. Det er det nødvendige akkompagnement til den naturfascination der er skabt på land, og det nødvendige mærke på den krop der redder sig på land igen. Den ved med smertelig skræk at kun her hører den hjemme, men vandet giver os fantasi til at sætte dette landliv i perspektiv. Vandskabet giver landskabet den dybde Ørsted prøver at fratage det for at gøre det nationalt. Og det ryster alle andre forsøg på at forstå landskabet ud fra at det på forhånd altid er nogens uden at kunne være andres. Vandskabet tilhører alle, men mest sig selv.

Illustrationer:

Sven Havsteen-Mikkelsen til Herman Melvilles roman Moby-Dick (1955).

NOTER:

- 1 Citater s. 189–193 i *Laksdola saga. De islandske Sagaer* 1. København: Gyldendal 1967, s. 8 i John M. Coetzee: *White Writing*. New Haven: Yale University Press 1988, og s. 191 i Edouard

- Glissant: „Historie og litteratur“ i Mads Rosen-
dahl Thomsen og Svend Erik Larsen, red.
Litteraturhistoriografi. Århus: Aarhus Universitets-
forlag 2005. Sven Lindqvist: *Terra nullius. En resa
genom ingens land*. Stockholm: Bonniers 2005.
- 2 Om nordboer og vand, se Kirsten Hastrup, red.
Den nordiske verden 2. København: Gyldendal
1992, s. 11–76. Ellers er der ikke meget om hav
og litteratur, dog et par amerikanske kurser:
[http://classclit.about.com/od/sealiterature/
Sea_Literature_Maritime_Nautical.htm](http://classclit.about.com/od/sealiterature/Sea_Literature_Maritime_Nautical.htm)
og
[http://www.williams.edu/williamsmystic/
academics/literature.html](http://www.williams.edu/williamsmystic/academics/literature.html).
- Citater s. 50–53 i H.C. Ørsted: „Danskhed“.
Samlede og efterladte Skrifter 7. København: A.F.
Høst 1852, og s. 7–11 i Henrik Pontoppidan:
Lykke-Per 3. København: Gyldendal 1905.
- 3 Citaterne er s. 9 og 95 i Steen Steensen Blicher:
Himmelbjerget og andre noveller. København:
Gyldendal 1975, s. 8 i Antoine Saint-Exupéry:
Citadellet. København: Jespersen og Pio 1968,
s. 213 i William Wordsworth: *The Prelude*.
London: Norton 1979, s. 10 i Karen Blixen: *Den
afrikanske Farm*. København: Gyldendal 1964,
s. 83 i Holger Drachmann: *Samlede poetiske
Skrifter 1*. København: Gyldendal 1906 og
s. 3 i Alexander Kielland: *Garman og Worse*.
København: Gyldendal 1903.
- 4 Citat af Stub s. 161 i F.J. Billeskov Jansen, red.
Den danske lyrik 1. København: Hans Reitzel
1963. Dante citeres s. 320, 183 og 184 fra *Dantes
Guddommelige Komedie*. Frederiksberg: Multivers
2000.
- 5 Om horisont: Alfred Koschorke: *Die Geschichte
des Horizonts: Grenze und Grenzüberschreitung in liter-
arischen Landschaftsbildern*. Frankfurt: Suhrkamp,
1990. Citater s. 45 i Karen Blixen: *Vintereventyr*.
København: Gyldendal 1964, s. 23–24 og 26 i
Karen Blixen: *Skæbneanekdoter*. København:
Gyldendal 1964, og s. 47, 6 og 291 i Derek
Walcott: *Omeros*. London: Faber & Faber 1990.
- 6 Citater s. 101–106 i Adam Oehlenschläger:
Sagaer, episke Digte, Æventyr og Fortællinger II.
København: Det nordiske Forlag 1899, s. 79–81
i J. P. Jacobsen: *Samlede Skrifter 2*. København:
Gyldendal 1906 og s. 63 i Jorge Amado: *Tereza
Batista*. Paris: Stock 1991.
- 7 Citat fra Johannes Ewald: „Romance“, s. 226 i
F.J. Billeskov Jansen, red. *Den danske lyrik 1*.
København: Hans Reitzel 1963, s. 3 i Jules
Michelet: *La mer*. Paris: Michel Lévy Frères
1875, og s. 454–455 i Thomas Boberg:
Invitation til at rejse. København: Lindhardt og
Ringhof 2003. Lorsch er udgivet på Associated
University Press, London/Toronto.
Illustrationer Svend Wiig-Hansen (1955).

SVEND ERIK LARSEN

er professor i litteraturhistorie
ved Aarhus Universitet.

Makrotopografier

– om landskabet som former af fortællingen

Af DAN RINGGAARD

Landskaber forbinder vi med beskrivelse og beskrivelse med et ophold i handlingen. Men hvad med de landskaber der driver handlingen? Handlingen udspilles jo altid i et landskab. Dette landskab danner rammen for hvad der kan ske. Og det der så sker, slår tilbage og er med til at give landskabet dets betydning. Denne artikel handler om hvordan litteraturen benytter landskaber til at forme fortællinger. Men bestemte fortællinger. Fortællinger om større områder: nationer, regioner, kontinenter. I et ord: makrotopografier.

Vi begynder med to eksempler. To rejsebøger – Peter Robbs *A Death in Brazil. A book of Omissions* (2003) og Peter Tygesens *Congo formoder jeg. Fortællinger fra drømmeland* (2001) – løser opgaven med at beskrive et land temmelig ens. Vi er i den journalistiske ende af rejselitteraturen, og begge arbejder inden for en tredelt struktur af historisk baggrund, aktuel politik og personlig erfaring med landet og dets indbyggere.

I en fortællende form præsenterer Peter Tygesen en række *case studies* baseret på interviews med congolesere som fortæller om et afgørende øjeblik i deres liv. Disse dagligdagshistorier udspiller sig foran et bagtæppe af congolesisk historie og landets nyere politiske udvikling. Forfatteren sætter sig selv i scene i Congo, især i bogens sidste store afsnit „Republikken Banalia“, hvor han beretter om en forgæves og farefuld rejse han foretager på motorcykel langt ind i landet med det formål at interviewe en diamant-

graver. Bogens plot er belgiernes brutale kolonialisering af Congo (godt hjulpet af danske sømænd) og arven fra denne kolonialisering. Bogen balancerer mellem den skæbnesvangre kurs i et korrupt og krigshærget postkolonialt Congo og de håb og drømme som de skildrede enkelt-skæbner er levende eksempler på – derfor undertitlens „drømmeland“.

Plottet i Robbs bog udspiller sig ikke, som i Tygesens, i historien, men i den aktuelle politik. Det er beretningen om den korruptionsdømte brasilianske præsident Fernando Collor (han var præsident fra 1990 til 1992) og hans grå eminence CP Farias hvis mystiske død bogen skylder sig titel. Den historiske baggrund leveres af to massakrer, én i det 17. århundrede på den store slavefællesskab Palmares, og én i det 19. århundrede på den kristne bosættelse Canudos. Hertil kommer læsning af en række fortrinsvis brasilianske kilder blandt hvilke Gilberto Freyres antropologiske stu-

die *Herskerne og slaverne* (1933) og Machado de Assis' Lawrence Sterne-agtige roman *Bras Cubas' posthume memoires* (1880) er blandt de vigtigste. Også Robb planter sig selv i de fremmede omgivelser, og akkurat som Tygesen, finder han sig selv i en farlig situation til sidst i bogen hvor han giver den i rollen som detektiv og forsøger at løse gåden omkring CP Farias' død. Heller ikke Robb har heldet med sig, han jages blot en skræk i livet.

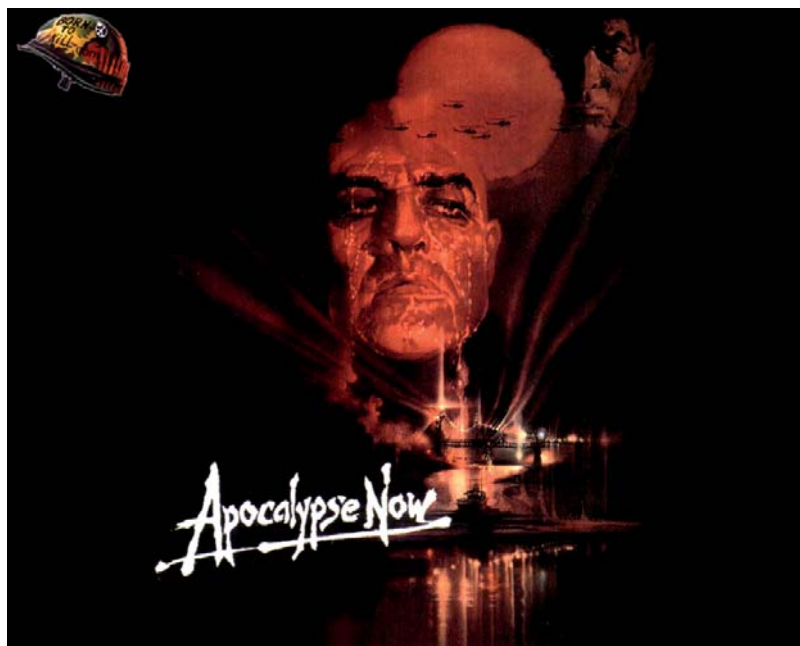
Begge bøger begynder *in medias res* med en voldsscene, og begge forfattere gør med deres titler gestus til deres emnes umådelige omfang. Med ordet „Omission“, udeladelse, peger Robb på det ufuldendte der præger alt i Brasilien, men også på sin egen utilstrækkelighed i forhold til det umådelige emne. Tygesen undskylder på tilsvarende vis sin uvidenhed med sit „formoder jeg“, og har samtidig held med at vende kolonialismens mest berømte *first liner* på hovedet, væk fra kolonialisten Livingstone og imod de koloniserede congolesere som et tegn på venskab omsider og på trods af alt. De to bøger er også fælles om en beundring for den polskfødte, men engelsksprogede forfatter Joseph Conrad. For Tygesen gælder det Conrads afrikanske roman *Heart of Darkness* (1902) (da. *Mørkets hjerte*), for Robb Conrads latinamerikanske roman *Nostromo* (1904) (da. *Nostromo*). Det er en beundring der trækker dybe

spor efter sig i rejsebøgenes komposition. Den topografi som de to nutidige rejsebogsforfattere benytter sig af når de skal placere sig selv i deres fortællinger, er Conrads topografi. Og den fortolkning de giver af deres respektive lande og, i forlængelse heraf, kontinenterne, er stærkt påvirket af Conrads topografier.

*

Tygesen rejser på motorcykel til republikken Banalia. Idet han bevæger sig dybere og dybere ind imod Afrikas hjerte, bliver han mere og mere afhængig af Momoty, en halvdøv og halvblind lokal journalist som han har taget med sig for at få hjælp til at klare de forskellige bryderier undervejs med soldater og embedsmænd. Denne første opgivelse af kontrol er også det første skridt imod fortvivelse. Det andet er choket det øjeblik de konfronteres med militærets brutale magtudøvelse. Herfra kan hans „angst for rejsen ind i dybet af junglen [...] kun blive værre og værre“ (461). Sådan udvikler rejsen sig til en gentagelse af Conrads fortæller Marlows ubønhørlige rejse imod mørkets hjerte, helt ind imod renegaten Kurz' rædselsregimente i junglens dyb. Tygesens rejsende føler det som om noget „river mig ned i en vanvittig strøm af handlinger, der kun fører mod den visse død“ (464). Formålet med rejsen, interviewet med diamantgraveren, virker aldrig vigtigt, og det bliver mere og mere ligegyldigt som rejsen fortsætter imod farer der virker ude af proportion med rejsens formål.

På den måde får rejsen en allegorisk betydning, akkurat som den gør hos Conrad. Den følgende bemærkning har en udvidet mening: „Nu er vi endelig nået frem, der er intet på den anden side, kun dybere skov, og i stedet for en tryk havn er vi landet



Francis Ford Coppola:
Apocalypse now (1979).

midt i ondskabens hule [...] bag vejen meterhøjt græs. Bag græsset floden. Bag floden skoven. Bag skoven...? Der er intet bag skoven; kun mere skov og steder, der længere ude end Banalia“ (467 og 468). Det sidste udbrud er lagt i munden på Momoty, den sorte mand. Han hvisker ikke „Rædslen! Rædslen!“ (*Mørkets Hjerte*, 115) som Kurz gør i *Heart of Darkness*, i stedet hvisker Momoty, der nu er tilbage i sikkerhed i Kisangani, med sin dybe bas igennem det afrikanske nattemørke og sin egen halvblindhed: „Nous sommes dans le désespoir! Hører du! Le Désespoir!“ (513). Med disse ord lukker Tygesen sin bog: „Håbløsheden! Håbløsheden!“ (513).

Idet Tygesen investerer sin person i bogen kommer der en forestilling om Afrika til syne som også er en fortælling, en fortælling baseret på en topografi. Det er Congo-flodens topografi, bevægelsen op imod strømmen, væk fra civilisationens rådne udpost og imod tilintetgørelsen. Det bliver en *quest*, et personligt mellemværende med Afrika og hvad det står for. Det

er en bevægelse fremad, man kan ikke længere vende om. Det er en bevægelse imod indsigt, en ødelæggende indsigt i det umenneskelige der indebærer et tab af selv. Floden er blevet til en vej, båden er en motorcykel, men også vejen er en sti der bliver farligere og farligere efterhånden som de indfødte rykker ind på den rejsende og til sidst gør en ende på rejsen og udpeger stedet man ikke kan vende tilbage fra. Fortællingens rytme er forhindringernes rytme, tiden er den langsomme tid som truer med at standse når som helst. Det er en bevægelse der ikke har andet valg end at fortsætte hen imod en opløst tid. Midt inde i junglen ved Tygesen ikke om han befinder sig i det 21. eller det 14. århundrede.

*

Robb rejser til byen Recife på Brasiliens nordøstkyst. Her finder han en café, Bangüê, som bliver centrum for hans fortælling om landet. Caféen bli-

ver det stabile punkt, det sted han vender tilbage til, ikke bare hver gang han er i Brasilien; men hver gang han har skrevet om historie og politik, vender han tilbage til caféen og skriver om menneskene og maden på Bangüê. Historien med dens to centrale massakrer tager ham vestpå, ind i landets kæmpe indre, *sertaoen*, den, en tredje af bogens kilder, Euclides da Cunha, skrev om i *Det tørre land* (1902). Politikken fører Robb langs kysten. Kysten og havet er det der historisk har forbundet nordøst Brasilien med Rio de Janeiro og syden og med Europa og Nordamerika. Stranden er en vigtig grænse i bogens topografi. Det er her han går hen i bogens begyndelse, da han er ankommet til Recife; det er her han slutter sin udsigtsløse jagt på CP Fairas' morder til slut, og midt i bogen holder han nytårsaften på stranden ved Porto de Galinhas sammen med værtsægteparret fra Bangüê, en aften der står som bogens højdepunkt. I bogens anden halvdel mister Vavá, Bangüês ejer, strandhuset, siden dør han.

Topografien med kystbyen med caféen i sin midte, med stranden, og med bevægelsen imellem indlandet over byen og ud til havet og tilbage igen, ligner på mange punkter topografien i en anden af Robbs foretrukne bøger: Conrads *Nostromo*. Modsats *Heart of Darkness* er Nostromo henlagt til et fiktivt latinamerikansk land, republikken Costaguana, og til byen Sulaco i Golfo Placido. Byen ligger tæt på havet og mellem bjergene og sletten. Lige over byen, i bjergene, findes en sølvmine ejet af en englænder, Charles Gould. Der udkæmpes en kamp om denne sølvmine mellem Gould, amerikanske interesser, regeringen og oprørerne, og fanget midt i dette opgør finder vi den italienske sømand og mytiske figur Nostromo, som Gould hyrer til at tage sølvet ud

af landet, og som ender med at indse at han er blevet misbrugt af Gould. Bogen begynder og slutter med en revolution der kommer fra bjergene, slår ind over byen ud til havet og glider tilbage igen. Havet er stedet hvor Nostromo tager sit eget liv ved at binde sig fast til sølvet, og det er der de fremmede og fremskridtet kommer fra. Midt i byen er der en café, ejet af en anden italiener, gamle Giorgio Viola, hvis datter Nostromo forelsker sig i. Caféen er byen naturlige mødested, det sidste sted til at give efter for de skiftende revolutioner, og et sted hvor alle kan mødes, det er åbent for alle, også de rige englændere.

Conrads latinamerikanske topografi er den konstante forandrings topografi, lunefuld og voldelig. Bølger af revolutioner slår ind over byen og glider tilbage. Det er en rytme der er lige så ubønhørlig i sine gentagelser i den store skala som den er uforudsigelig i den lille. Det er ikke Afrikas langsomme, næsten ikke eksisterende tid, den der bevæger sig uafvendeligt imod sit klaustrofobiske og ufattelige endeligt, men derimod en vilkårlig tid der strejfer om i det åbne rum. Det er ikke den personlige vej imod indsigt, men et kollektivt liv uden skyggen af formålsbestemthed. Isolationen mellem europæerne på båden og afrikanerne langs floden er, i den Latinamerikanske topologi, erstattet af caféen i byen hvor man blander sig. Modsætningen falder fint i tråd med måderne hvorpå henholdsvis belgierne og portugiserne koloniserede landene på: belgiernes isolerede liv i Congo versus portugisernes – i hvert fald ifølge Robbs kilder – anderledes aktive seksuelle omgang med slaverne i Brasilien.

Den brasilianske forfatter Jorge Amados debutroman *Gabriela, nellike og kanel* (1958) er et vigtigt mellemlid



Joseph Conrad (1857–1924).

mellem Conrad og Robb. Romanen forgår i en anden kystby, Ilhéus, og handler om endnu en caféjer, araber Nacib og hans smukke unge kone Gabriela som kommer fra det indre Brasiliens ekstreme fattigdom og tilbereder de mest fantastiske retter. Brasiliens modernisering udspilles mellem godsejerne inde i landet og regeringen i Rio. Den sidste kommer altid fra havet og har da også sat sig for at udvikle havneløbet. Hele denne historie fortælles fra caféen.

*

Styrken ved Conrads topografier er at de er overgribende, de er sammen-satte topografiske visioner af hele kontinenter. Og så er de stærke fortolkninger af disse kontinenter. De er forankrede i konkret historie og geografi, og som litteratur skaber de samtidig mening med topografien; man

kan sige at de som fortællinger plotter stedet. I sin bog *Topographies* minder J. Hillis Miller os om at ordet peger på landskabet selv, såvel som på den sproglige og grafiske beskrivelse af landskabet. Det er med andre ord et begreb der forudsætter forbindelser mellem stederne og den mening de har for os.

Hos Conrad er balancen mellem realisme og allegori afgørende. (Læs f.eks. beskrivelsen af bugten i åbningen af *Nostromo* eller Marlows besøg på kompagniets London-kontor i *Heart of Darkness*). Det er det allegoriske der gør det muligt for Francis Ford Coppola at flytte fortællingen fra Congo til Vietnam i *Apocalypse Now* (1979). Selvom plottet gror ud af en bestemt historisk topografi, er det allegoriske moment hos Conrad så tilpas stærkt, at fortællingen kan løftes ud af det specifikke sted. Det er her de to nye rejsebøger løber en risiko. Ved at binde sig til Conrads topografi stiller de sig ikke bare tilfreds med én udlægning af stedet – en udlægning som i heldigste fald er ufuldstændig, i værste fald forældet – de risikerer også at glide bort fra de lande de portrætter, og hen imod en bærbar eksistentiel hermeneutik af vesteuropæisk oprindelse. Tygesen undviger ved at lade congoleserne fortælle deres historie fra det moderne Congo, ikke mindst giver han et levende indtryk af Kinhasa som byen er i dag – og så holder han måske en vis ironisk distance til forlægget. Robb nøjes med at benytte Conrads topografi som en diskret kulisser for sin bog.

En litterær topografi, der er overgribende i den forstand at den inkluderer en række steder eller et antal lokale topografier i én fortolkning af et større område som en nation, en region, et kontinent, kunne man kalde en makrotopografi. En makrotopografi vil, fordi den er en fortolk-

ning baseret på en reel topografi, altid være fanget mellem geografi og allegori, beskrivelse og introspektion. Forholdet mellem de forskellige lokale topografier inden for en makrotopografi må være dynamisk: Det der sker i bjergene har konsekvenser for havnebyen osv. Og så må der være et forhold mellem det der sker i makrotopografien, og det der finder sted udenfor – USA og London i henholdsvis *Nostromo* og *Heart of Darkness*.

En makrotopografi er også en fortolkning af sociale relationer, som caféen versus båden, og den er utænkelig uden stedets faktiske historie og geografi som den jo hele tiden fortolker og reflekterer. Den vil også have et særligt perspektiv. En slående ting ved både den afrikanske og den latinamerikanske makrotopografi er, at de ikke er set fra magtens centrum, fra hovedstaden, men fra provinsen. Der foregår altså et spil mellem centrum og periferi. Amado tilbyder i modsætning til andre af Robbs kilder en brasiliansk makrotopografi. De Assis skriver om de velbjergede i Rio og dens opland, filmen *The City of God* (2003) som er baseret på Paolo Lins bog fra 1997 beskæftiger sig kun med Rios favelaer. Begge leverer de topografier, men ikke makrotopografier. Det gør derimod Gabriel García Márquez' *Hundrede års ensomhed* (1967) og, en anden brasiliansk roman, Joao Guimaraes Rosas *Djæveln på vejen* (1956). Det er til og med en konkurrerende latinamerikansk makrotopografi som er kendetegnet ved desorientering, isolation og ekstrem vilkårlighed, ved en mangel på faste steder, et uendeligt flydende landskab af bjerge, sumpe, sletter, floder og småbyer.

Forholdet mellem magten og perspektivet er ikke kun et spil inden for makrotopografien mellem centrum og periferi; spillet spilles også mellem indenfor og udenfor. Magten kan

f.eks. ligge udenfor, i USA eller London, men historien fortælles indefra af en person, der enten selv kommer udefra som Marlow eller en stedløs skikkelse som Nostromo. Amados bog kan tjene som et yderligere og intrikat eksempel. Ved at låne Conrads topografi, låner den, i et eller andet omfang, sit syn på Brasilien fra en fremmed, måske inkarneret i Nacibs arabiske skikkelse. I sine Nobelprisvindende memoirer *Istanbul* (2005) bemærker Orhan Pamuk en tilsvarende vekselvirkning når det kommer til hans by. Hans billede af Istanbul har han arvet fra tyrkiske forfattere som har arvet det fra franske besøgende forfattere. Spørgsmålet om perspektiv minder os om at makrotopografien er etableret på retoriske greb. Noget er udvalgt og gjort typisk, andet er ikke med. Et påfaldende retorisk greb er synekdo-ken, delen for helheden, det at Congo og det fiktive Costaguana bliver billeder på henholdsvis hele Afrika og hele Latinamerika.

Der vil også altid være konkurrerende makrotopografier, og den enkelte makrotopografis dominans vil ændre sig i takt med historien. Inden for den enkelte makrotopografi vil der være forskellige måder at udnytte den på efterhånden som dens litterære potentiale udforskes og udtømmes. Lad mig vende tilbage til Afrika og vise hvordan. Og lad mig i forbigående minde om at de få eksempler jeg giver, ikke er en fyldestgørende bevisførelse for at netop denne makrotopografi er den altdominerende afrikanske makrotopografi i det 20. århundrede. De skal blot illustrere hvad en makrotopografi er.

*

Arven fra *Heart of Darkness* kan spores i mange bøger. Jeg vælger to af de i mine øjne bedre: Georges Simenons

Le coup de lune (1933) og Graham Greenes *A Burnt-Out Case* (1960) (da. *Udbrændt*). *Le coup de lune* er om en ung mand, Joseph Timar, som er udstationeret i Gabon og fanget imellem et ubehag over måden hvorpå franskmændene behandler afrikanerne i den gennemrødne handelsby Libreville, og en erotisk besættelse af en moden fransk kvinde som er indblandet i ugeringerne. De gifter sig og flytter op ad floden for at handle med tømmer. Rejsen og opholdet er for Joseph en rejse imod sygdom og vanvid. Til slut rejser han tilbage til Frankrig omsluttet af sit vanvid, ædt op af det mægtige tropiske klima og det koloniale Afrikas bizarre logik. Simenons brug af topografien tjener mestendels en psykologisk interesse i sindets formørkelse. Det er lettere at bevæge sig mellem kystbyen og handelsstationerne langs floden, end det var i begyndelsen af århundredet da Conrad skrev *Heart of Darkness*, og det er smitten fra den syge by, hvor hans kone stadig har et hængeparti eller to, der til sidst bringer Joseph ud over kanten.

I Graham Greenes *A Burnt-Out Case* er det også kontakten mellem kolonien for spedalske op ad floden i Congos hjerte og verden udenfor, der ender med at tage livet af den katolske arkitekt og kirkebygger Query. Han har mistet troen på Gud og på sit eget talent, og vil bare væk fra verden. Mørkets hjerte når han en aften hvor han er gået ud for at lede efter sin afrikanske tjener, Deo Gratias, og indser at man kan bevæge sig endnu dybere ind i Afrika, end han troede muligt. Han ender med at tilbringe natten i et moskitobefængt mosehul som Deo Gratias er faldet i. I et øjebliks blind angst har tjeneren trukket sin herrederned. Og der ligger Query så i den mørke afrikanske nat klinet op ad den forkrøblede sorte mand – Deo Gra-

tias har mistet hænder og fødder pga. spedalskheden. For Query bliver denne oplevelse af rædslen imidlertid et glimt af et sted uden for verden, Pendélé kalder Deo Gratias det. Erfaringen af rædsel, eller rettere nærheden af rædslen, genåbner en verden af mulig fred og religiøs erfaring for Query. Greene vender mørkets hjerte på vrangen og gør det til et sted for en mulig befrielse, et sted hvor nihilismen udfordres af et etisk krav fra den anden, og hvor ydmygelse bringer én tættere på en eller anden forhutlet tro.

Greene er ivrig efter at distancere sig fra de klichéer der lægger sig til Conrads, men også Stanleys Afrika. Klichéerne inkarneres af en journalist der finder Query og vil gøre ham til den ny tids Livingstone. Faktisk er det her slet ikke Congo-floden, indvender Query, men til ingen verdens nytte. Journalisten insisterer på at skrive myten – eller det jeg før kaldte allegorien – han er ligeglad med geografien. Det er det der gør ham til en populær journalist, og som ville gøre ham til en elendig romanforfatter, forstår man. Greene udnytter Conrads plot og medfølgende topografi til at afsløre myten om Afrika som mørkets hjerte. Måske kan man kalde Greenes roman for en bekræftende kritik af Conrads makrotopografi, al den stund den afviser allegorien, men ikke går af vejen for dens topografiske fascination. (Ironisk nok er Greene selv en mester i at flytte det samme plot til andre steder. Han fortalte cirka den samme historie allerede i 1940 i *The Power and the Glory* (da. *Magten og æren*), den gang var det blot i Mexico.) Efter Greene kommer V.S. Naipauls endnu stærkere opgør med den conradske makrotopografi i *A Bend in the River* (1979) (da. *Ved en krumning på floden*). Men vi standser her. To eksempler skulle kunne gøre det.

Greenes distancering var nærmest

nødvendig på et tidspunkt, hvor en anden makrotopografi havde overtaget Afrika. Det er den topografi vi finder i Karen Blixens *Min afrikanske Farm* (1937), Ernest Hemingways „The Snows of Kilimanjaro“ (1955) (da. *Kilimanjaro sne*) og *Green Hills of Africa* (1936) (da. *Afrikas grønne bjerge*), og i en senere Simenon-roman, *Talatala* (1943). Det er savannens topografi, bushens, en topografi skabt i bilens og flyvemaskinens frit bevægelige og panoramiske billede. Den følelsesmæssige kulmination i Blixens bog er flyveturen tværs over Afrika i Denis Finch Hattons flyvemaskine. Efter sit flystyrt begravnes Finch Hatton på bakkerne ved farmen med udsigt over landet. Bogen åbner og slutter med panoramaer over farmen og dens omgivelser. I „The Snows of Kilimanjaro“ bæres hovedpersonen Harry i sin dødsvision med fly op imod den største bakke af dem alle, Kilimanjaro – måske som en fallisk gestus til Blixens alt for perfekte britiske aristokrat og elsker. Den perfekte britiske aristokrat er en elskerinde i Simenons *Talatala*, en bog hvor alle bevæger sig med fly eller i bil på kryds og tværs af sletterne i et belgisk Congo, der desværre stadig er befolket af den samme miserable klan af småborgerlige embedsmænd og handelsfolk. Teknologihistorien spiller helt tydeligt en afgørende rolle for udviklingen af makrotopografierne. Denne konkurrerende makrotopografi er kendetegnet af et næsten totalt herredømme, et der end ikke behøver volden – det kan være derfor Tygesen ikke kan bruge den i sin postkoloniale kritik og i stedet må række tilbage til Conrads topografi.

*

Nu var der som bekendt litteratur før Conrad. De kilder han brugte til at skrive *Heart of Darkness* og *Nostromo* er

veldokumenterede. Det turde også være klart, at hvad vi har set har været overvejende europæiske billeder af Afrika og Latinamerika, Congo og Brasilien. Som sagt: Der er andre, måske mindst lige så vigtige makrotopografier. Men det det gælder her, er først og fremmest makrotopografien som sådan, hvad den er for én. Alligevel burde det være fremgået hvor stor en rolle ét mesterværk kan spille for en makrotopografi. Conrad var ikke den første til at benytte sig af disse to makrotopografier – læs om de afrikanske fortillfælde i Franco Moretti's *Atlas of the European Novel* (58–64). Moretti, hvis bog godt kan ses som en undersøgelse af makrotopografier. Han var den der gjorde det bedst, den der for alvor plottede dem.

Til slut denne systematisering i 13 bud:

- 1) En makrotopografi er *en litterær fortolkning af et større område* – en nation, en region, et kontinent, et omfattende byområde.
- 2) Den er *overgribende* i den forstand at den inkluderer en række af mere eller mindre typiske steder eller en række lokale topografier.

3) Den er *fanget mellem geografi og allegori*, beskrivelse og introspektion fordi den er en litterær fortolkning der tager afsæt i faktisk topografi, f.eks. ved at „plotte“ et sted. Derfor

4) er den *utænkelig uden stedets faktiske historie og geografi*, og derfor

5) er den en *refleksion af stedets faktiske historie og geografi*, dets sociale relationer, de teknologiske ændringer osv.; men

6) den er på den anden side også en *retorisk manipulation* af den faktiske historie og geografi idet den udvælger, fremhæver og undertrykker bestemte træk ved stedet, f. eks. ved hjælp af synekdoke, symbol, metonymi, metafor osv. Hvis vi så tilføjer at

7) den har et *bestemt perspektiv*, at den altid er set fra et bestemt sted inden for de lokale topografier, og at den er set fra et bestemt sted indenfor eller udenfor sig selv, forstår vi at

8) den *handler om magt- og begærsrelationer*, og

9) det bliver klart at det at beskæftige sig med makrotopografier må inkludere en *kritik* af dem.

10) Den er *dynamisk* i det omfang den er skabt gennem forholdene mellem dens lokale topografier: Hvordan påvirker de og forholder de sig til hinanden? Hvilken rolle spiller ét sted i den totale makrotopografiske struktur, er den f.eks. et normalt sted eller et afvigende sted (det Michel Foucault kalder en heterotopi i artiklen „Autres espaces“)? Er strukturerne åbne eller lukkede, er der bevægelse i dem eller ej, er de stabile eller ej?

11) Disse dynamikker overskrider den enkelte makrotopografi og angår også *forholdet til hvad der er uden for den*. I forholdet til andre makrotopografier vil man derfor kunne finde tilsvarende dynamikker.

12) Den *udnyttes og udtømmes* over tid i en udveksling med andre tekster såvel som via den historiske udvikling, og

13) den matches af *konkurrerende makrotopografier* i en litteraturhistorisk proces af dominans og begyndelser og afslutninger.

DAN RINGGAARD
er lektor, dr.phil. ved Afdeling for
Nordisk Sprog og Litteratur,
Aarhus Universitet.

At skabe et land

– *Det politiske landskab i
Friedrich Hölderlins „Der Archipelagus“*

Af JAKOB LADEGAARD

Man har sjældent haft blik for denne politiske side af landskabsbeskrivelserne. Særligt den romantiske lyriks betagelse af naturen er ofte blevet fortolket som subjektive udtryk for en selvkredsende inderlighed på flugt fra samfundet. Men mange af de logikker, der stadig regulerer vores forestillinger om forholdet mellem litteratur, landskab og politik blev faktisk grundlagt i den tidlige moderne lyrik.

Litteraturen bugner af landskaber, og det er en af læsnings største fornøjelser at udforske dem. Disse landskaber er unikke: sammenligner man dem med virkeligheden, vil man altid finde, at de er andet og mere end simple gengivelser. For de er lavet af ord, og ord har det med ikke at kunne holde sig til sagen. Det ene tager det næste, og mens betydningen vandrer af sted, bliver landskabet fyldt med liv og historier. Snarere end neutralt at beskrive noget derude konstruerer hvert værk således sit eget særlige rum. Selv ikke den mest realistiske forfatter er landmåler, men *landskaber*.

Det gælder også – og måske mere end nogensinde – i den historiske epoke, der kaldes moderniteten. Denne epoke åbnes i litteraturen med de romantiske bevægelser omkring år 1800, og kendetegnes fra begyndelsen ikke mindst ved en stærkt forøget interesse for landskabet i såvel den romantisk-realistiske roman som den lyriske digtning. Det viser sig også i den samtidige malerkunst, hvor blandt andre J. M. W. Turner, John Constable og Casper David Friedrich nedbryder klassicismens genrehierarkier ved at frigøre landskabet fra sin rolle som dekoration og ophæve det til selvstændigt, prestigefyldt motiv. Men selvom landskabet således kommer i kunstens forgrund, er mennesket dets uomgængelige horisont. For det kunstneriske eller litterære landskabsbillede fortæller altid



noget om den eller de, der skaber, bebor eller rejser gennem det.

Hos Honoré de Balzac og senere Émile Zola eller Henrik Pontoppidan, eksempelvis, demonstrerer karakterernes minutøst beskrevne omgivelser, hvordan miljøet former individets relation til samfundet, mens en William Wordsworths lyriske landskaber omvendt kan udtrykke subjektets drømme om frihed. Man har sjældent haft blik for disse politiske sider af landskabsbeskrivelserne. Særligt den romantiske lyriks betagelse af naturen er ofte blevet fortolket som subjektive udtryk for en selvkredsende inderlighed på flugt fra samfundet. Men mange af de logikker, der stadig regulerer vores forestillinger om forholdet mellem litteratur, landskab og politik blev faktisk grundlagt i den tidlige moderne lyrik. Det er i det mindste den tese, som danner rammen om denne artikel, der vil forsøge at afdække nogle af disse logikker gennem analysen af et digt af en af den tidlige modernitets største digtere, Friedrich Hölderlin (1770–1843).

Hölderlins betydeligste digte, der blev skrevet mellem 1800 og hans mentale sammenbrud i 1806, inddrager primært naturelementer fra to forskellige steder: Sydtysk-

land og Grækenland. Eksempler på førstnævnte er digte som „Stutgard“, „Der Wanderer“ og de store hymner „Der Rhein“ og „Germanien“, mens „Patmos“ og „Der Archipelagus“ hører til sidstnævnte kategori. Som det fremgår, henviser digtenes titler ofte til specifikke geografiske lokaliteter, i hvis konkrete udformning digtet tager udgangspunkt for derefter gennem billedmættede refleksioner af historisk, filosofisk og politisk art at lade landskabet med menneskelig betydning. Digtenes landskaber formes således som gnistrende sammenstød mellem konkret materialitet og abstrakt idéverden, formidlet af metaforiske transporter.

Således også det knap 300 verslinier lange fortællende digt „Der Archipelagus“ fra 1800, som det følgende vil dreje sig om. Her forbinder udfoldelsen af forholdet mellem menneske og natur sig med det politiske spørgsmål om, hvordan et demokratisk samfund kan grundlægges og udformes, et spørgsmål som Den franske revolution i 1789 og de efterfølgende revolutionskrige havde gjort særdeles påtrængende, og som Hölderlin mente, at digteren var en afgørende del af svaret på. Lad os derfor drage mod „Der Archipelagus“ for at belyse nogle af de logikker, der i Hölderlins værk og måske endnu i dag forbinder det moderne menneske med landskabet og dets medmenneske.

Det længselsfulde landskab

Hölderlins digt introducerer i første strofe det sted, titlen henviser til:

*Kehren die Kraniche wieder zu dir, und suchen zu deinen
Ufern wieder die Schiffe den Lauf? umatmen erwünschte
Lüfte dir die beruhigte Flut, und sonnet der Delphin,
Aus der Tiefe gelockt, am neuen Lichte den Rücken?
Blüht Ionien? ist's die Zeit? denn immer im Frühling,
Wenn den Lebenden sich das Herz erneut und die erste
Liebe den Menschen erwacht und goldner Zeiten Erinnerung,
Komm ich zu dir und grüß in deiner Stille dich, Alter!*¹

*Vender tranerne tilbage til dig, og sætter skibene atter kurs mod dine
kyster? Ander ønskede vinde over dine beroligede vande, og soler
delfinen, lokket op fra dybet, sin ryg i det nye lys? Blomstrer Jonien?
Er det tid? For om foråret, når de levendes hjerter fornyr sig og men-
neskets første kærlighed og erindringen om gyldne tider vågner, kom-
mer jeg til dig og hilser dig i din stilhed, gamle!*²

Det græske øhav, der er „dich“ et i strofens sidste vers, er her skæringssted for en række vektorer. Fra luften kommer tranerne, fra havets dyb delfinen, mens skibe nærmer

sig i en horisontal bevægelse. Stedet er tillige målet for digterens erindring om gyldne tider og hans mulige rejse, ligesom han retter sine spørgsmål direkte til landskabet i de første rastløst rullende heksametre, der efter en serie ivrige enjambementer kulminerer i udråbene „Blüht Ionien? Ist's die Zeit?“ Disse henvendelser til øhavet, der gentages i resten af digtet og forbliver ubesvarede, illustrerer afstanden mellem digteren og det adspurgte landskab. Digteren befinder sig tydeligvis ikke i Grækenland, når han ikke ved, om foråret er kommet dertil. Grækenland bliver således fra første linie et objekt for længsel for såvel dyr som mennesker. Alting synes uimodståeligt at blive draget mod dets kyster.

Digteren begiver sig nu på en drømmende rejse. Den følgende beskrivelse af det græske øhav, der strækker sig over 45 verslinier, fremmaner gennem familieidyllens metaforiske termer dette landskabs harmoniske karakter. Havet er fader, jorden moder, floder og øer henholdsvis sønner og døtre, mens himlens stjerner er havets brødre. Men idet landskabet således fyldes med menneskelige egenskaber, forsvinder det virkeligt levende menneske: Hölderlin værdiger ikke de nulevende grækere et ord. Derved muliggøres en intens lytten til landskabet, der får stemme i og med den digteriske skabelse. Denne lytten afslører, at dyr og mennesker ikke er ene om at længes. Det græske landskab selv lider nemlig under fraværet af antikkens mennesker. For

*... immer suchen und missen,
Immer bedürfen ja, wie Heroën den Kranz, die geweihten
Elemente zum Ruhme das Herz der fühlenden Menschen.*³

*Altid søger og savner, altid har de hellige elementer jo brug for at
blive hædret af menneskets følende hjerte, ligesom heltene har brug for
kransen.*

Ved at bortradere de moderne grækere fra landskabet indikerer digteren, at de i modsætning til antikkens ikke er „følede mennesker“. Der installeres således en afstand mellem antikken og moderniteten, som resten af digtet bearbejder. En afstand, der viser sig i forskellige syn på naturen, men som også kan aflæses direkte i den spørgende form, som digtet indledes med. Herved illustreres det moderne menneskes usikkerhed nemlig i modsætning til antikkens menneske, der, som Hölderlin senere skriver, aldrig spurgte forgæves, men fik svar på livets vigtigste spørgsmål af guderne gennem det nu stumme orakel i Delphi.⁴ I sin nøgenhed bliver det græske landskab en katalysator for erindring og håb, fordi det på trods af den

menneskelige histories gang over jorden er forblevet det samme og endnu rummer sporene af antikken. Ud af digterens vished om det græske landskabs stadige realitet, vokser nu efter de indledende strofers landskabsbeskrivelse en lyrisk beretning om den svundne antik, den „gyldne tid“, som digteren henviser til i første strofe. For at forstå denne beretning, må vi først kaste et blik på den genfortolkning af antikken, der fandt sted i Tyskland i slutningen af det 18. århundrede.

Antikken i Tyskland

Fortolkningen af antikkens liv og kunst havde i Tyskland taget en væsentlig drejning væk fra klassicismen med udgivelsen af kunsthistorikeren Johann Joachim Winckelmanns *Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Mahlerey und Bildhauer-Kunst* i 1755. Her isolerede Winckelmann nemlig i strid med gængs klassicistisk praksis den græske kunst fra den romerske, idet han opfattede førstnævnte som en sluttet helhed forenet af en slags skønhedens folkeånd. Frem for at forklare den græske kunsts fortrinlighed ved at henvise til poetikkernes regelsamlinger, pegede han i stedet på grækernes livsform, der begunstigedes af det sydeuropæiske klima. Den græske kunst var ifølge Winckelmann en afspejling af harmonien i de antikke legemer og sjæle, der legende blomstrede under den evige sol ved Middelhavets kyster.⁵

I forlængelse heraf formedes i den sidste halvdel af det 18. århundrede, og med særlig intensitet i dets sidste tiår, den forestilling, at grækernes fælles liv essentielt var bundet sammen af kunst. Et synspunkt, der ikke fik mindre gennemslagskraft af, at filologen Friedrich August Wolf i sit *Prolegomena ad Homerum* fra 1795 argumenterede for, at de homeriske digte ikke som tidligere antaget var en enkelt digters geniale værk, men et poetisk kludetæppe vævet af hele det græske folk. Man finder ideen om det græske kunstfolk hos tidlige romantikere som Brødrene Schlegel og Novalis, idealistiske filosoffer som Schelling og Hegel samt hos en digter som Hölderlin. Grækerne, mente de, anskuede naturen og livet digterisk, deres guder var poetiske opfindelser, der ikke blot levede i en utilgængelig himmel, men vandrede på jorden. Her var poesien virkelighed og virkeligheden poetisk.

Winckelmanns hensigt var ikke at bryde med klassicismen, og han forblev inden for dens rammer, for så vidt han anbefalede de moderne kunstnere at efterligne grækernes kunstværker. Men de idealistiske og romantiske strømninger i 1790'erne satte sig af flere grunde imod denne formaning. Den første grund er, at en idé om kunstneren som fri skaber vandt indpas efter Kants *Kritik der*

Urteilkraft fra 1790, en idé, der harmonerer dårligt med det klassicistiske krav om efterlevelse af poetologiske regelsæt. Det er værd at bemærke, at den tidlige moderne æstetik således præges af to modsatrettede ideer om kunstens forhold til samfundet; på den ene side forestillingen om kunsten som udtryk for et fælles liv, på den anden side kunsten som fri skabelse hinsides ethvert krav om direkte anvendelighed. Det er i spændingsfeltet mellem disse to modpoler, at den moderne kunsts politiske liv fødes, og som vi skal se, er landskabet hos Hölderlin et af de steder, hvor polerne mødes, så det slår gnister.

Den anden grund til opgøret med klassicismens reproduktionsæstetik er, at ideen om efterligning betinger, at model og kopi befinder sig i et historisk kontinuum. Men i årene efter udgivelsen af Winckelmanns værk udbredtes en bevidsthed om, at den moderne verden er skilt fra den antikke af en dyb kløft. Man kan se denne forestilling som en variation over den første. Kløften mellem modernitet og antik er med andre ord en historisering af den nye æstetiks spændingsforhold mellem en fri kunst og kunsten som livets nødvendige udtryk.

I modsætning til, hvad Winckelmann forestillede sig, mente den nye generation af tænkere og kunstnere i 1790'erne ikke, at man kunne overvinde denne kløft ved at gentage antikkens kunstneriske bedrifter løsrevet fra den levende sammenhæng, de udsprang af. Man måtte derimod gennem den frie kunst skabe en sådan sammenhæng på ny. Man drejede derved forestillingen om antikken 180 grader om nutidens akse og gjorde den til en samfundsmæssig utopi. Således får forholdet til antikken også en politisk betydning i den kaotiske tid efter revolutionen, hvor spørgsmålet om, hvordan et demokratisk samfund efter det gamle regimes sammenbrud skulle opbygges ikke blot optog franskmænd, men også i høj grad demokratisk sindede tyske intellektuelle som Hölderlin. Derfor koncentrerer Hölderlin i „Der Archipelagus“ også sin lyriske fortælling om antikken om en bestemt historisk episode, nemlig grækernes frihedskamp mod den despotiske kong Xerxes' persiske hær og den efterfølgende etablering af det athenske demokrati.

Antikkens politiske landskab

Hölderlin beretter levende om, hvordan athenerne angribes af perserne, der nedbrænder Athen, men i det afgørende søslag ved Salamis i 480 f.kr. må se sig slået af grækerne, der vender et truende nederlag til sejr ansporet af havgudens oprørte raseri. Denne kamp mod den monarkiske orden som perserne repræsenterede, sammenligner Hölderlin med et uvejr. Det samme ord bruger han også,

når han i den indledende beskrivelse af øhavet minder om, at selv landskabet ændrer sig gennem en proces af tilblivelse og nedbrydning. Øer opstår og går til grunde, skriver han, ødelagt af „das untre Gewitter“, det nedre uvejr. Grækerne er således hos Hölderlin ikke blot solens uskyldige børn, men deler med landskabet en destruktiv kraft.⁶ Flere steder i sine senere digte, eksempelvis „Stuttgart“ og „Friedensfeier“, etablerer Hölderlin tydelige paralleller mellem uvejrets funktion i naturen og revolutionens i den politiske verden. Ofte forbinder han også den nedbrydende og livgivende kraft med den græske vingud Dionysos, der som flere nyere forskere har peget på, i en politisk optik kan læses som figur for revolutionen.⁷ Der er således belæg for at læse Hölderlins beskrivelse af athenernes sejr over perserne som en parallel til eller en slags præfiguration af samtidens politiske omvæltninger.

Efter slaget gælder det imidlertid etableringen af et nyt samfund – og her adskiller grækerne sig afgørende fra moderniteten. Ved synet af Athens ruiner:

*... reicht in der Seele bewegt, und der Treue sich freuend,
Jetzt das liebende Volk zum Bunde die Hände sich wieder.⁸*

*Rækker det elskende folk nu hinanden hænderne til forbund,
bevæget i sjælen og i glæde over troskaben.*

Den ødelæggende side af den græske natur tøjles i dette kærlighedens forbund. For, som Hölderlin skriver, underlægger de frigjorte kræfter sig gerne „Fesseln der Liebe“, lænker af kærlighed.⁹ Hermed indledes det athenske demokratis storhedstid. I fællesskab genopbygger folket deres by i samarbejde med naturen:

*Sieh! und dem Schaffenden dienet der Wald, ihm reicht mit den
andern
Bergen nahe zur Hand der Pentele Marmor und Erze,
Aber lebend, wie er, und froh und herrlich entquillt es
Seinen Händen, und leicht, wie der Sonne, gedeiht das Geschäft
ihm.¹⁰*

*Se, og skoven tjener den arbejdende, Pentele rækker ham sammen
med de andre bjerge nærvæd marmor og malm, og levende, lykkeligt
og herligt som ham strømmer det fra hans hænder, og ligeså let som
solens er arbejdet for ham.*

Ikke alene rækker naturen beredvilligt sine materialer til grækerne, de flyder også forarbejdet fra deres hænder med samme lethed som den, hvormed solen får planter til at vokse. Det er med andre ord den samme skabende

kraft, der virker i naturen og grækerne. Hölderlin understreger, at årstiden for denne genopstandelse af den døde by, er foråret. Det er, som vi husker, også den tid på året, hvor digteren altid erindrer øhavet. Forårets regenerative kraft, den skabende side af naturen, bliver således også en politisk figur, idet den kommer til at symbolisere grundlæggelsen af en ny orden på en måde, der også giver minder om den kristne fortælling om genopstandelsens mirakel. Det fjerne Grækenlands landskab og Tyskland forbindes dermed gennem foråret, der vidner om, at naturen trods landskabets ydre forskelligheder, besjæles af en fælles kraft.

Den moderne tid, der i Den franske revolution havde sit Salamis, står på samme måde som grækerne over for udfordringen af at give sig selv en ny lov. Men denne opgave har dårlige udsigter til at blive løst, for samtiden er ufølsom overfor såvel det antikke fællesskabsideal som guderne og naturen:

*Aber weh! es wandelt in Nacht, es wohnt, wie im Orkus,
ohne Göttliches unser Geschlecht. Ans eigene Treiben
Sind sie geschmiedet allein, und sich in der tosenden Werkstatt
Hört jeglicher nur und viel arbeiten die Wilden
Mit gewaltigem Arm, rastlos, doch immer und immer
Unfruchtbar, wie die Furien, bleibt die Mühe der Armen.¹¹*

*Men ak! Vores slægt vandrer i natten, den bor som i Orkus uden det
guddommelige. De er alene optaget af deres eget, og i det larmende
værksted hører hver enkelt kun sig selv, og de vilde arbejder meget,
rastløst, med vældige arme, dog forbliver armenes møje for evigt
ufrugtbar som furiernes.*

Samtiden er som dødsriget Orkus, mørkt og gudsforladt. Antikkens solbeskinnede fællesskab er afløst af egoistisk stræben, og på trods af det moderne menneskes vældige møje forbliver dets arbejde i modsætning til antikken ufrugtbar – et ord, der netop signalerer afstand fra naturen. Mens grækerne modtog naturens frugter som gaver og forstod, at én guddommelig skaberkraft virkede i dem og naturen, tager det moderne menneske jorden i besiddelse og udnytter den som ressource. Som tegn på denne glemsel af en oprindelig enhed, bruger Hölderlin billedet af ploven, der respektløst pløjer jorden mellem antikkens ruiner.¹²

Hölderlins digt skriver sig hermed ind i en kritik af

*Billedet t.h.:
Anton von Maron: Johann Joachim Winckelmann (1768).*



samtidens nytteorienterede og fremmedgjorte liv, som i 1790'erne nærmest samstemmende bliver fremført fra den unge generation af tænkere og kunstnere.¹³ Kernen i denne kritik er modsætningen mellem et mekanisk og organisk natur- og samfundssyn. Kant havde lanceret denne modsætning i sin *Kritik der Urteilkraft*, hvor han kritiserede det mekanistiske natursyn repræsenteret af eksempelvis Descartes og Newton. Her reduceres naturen til en række livløse ting, et urværk, hvis dele bevæger hinanden gennem årsager og virkninger, men hvis første bevægelse nødvendigvis må komme udefra – heraf ideen om Gud som urmager. Men en plantes vækst minder ifølge Kant ikke det fjerneste om et ur. Den spirer og vokser af egen kraft, en kraft, der virker i alle delene, som således ikke forholder sig til hinanden som tandhjul, men som bærere af helhedens idé. Som i den enkelte plante således, formoder Kant, i naturens organiske helhed.¹⁴

Hvis man overfører denne modsætning til en politisk sammenhæng indbefatter kritikken af samfundet som mekanisme en forestilling om, at mennesker her bindes sammen gennem udefrakommende love og kun lader hver enkelt udvikle den del af sine evner, som er nødvendige for at udfylde hans funktion i urværket. Den formålsrationalitet, der kommer til udtryk i forholdet til naturen, forplanter sig desuden til menneskers indbyrdes forhold, idet de opfatter hinanden som midler til et mål frem for som mål i sig selv. I sin roman *Hyperion* (1797–99) lader Hölderlin en ung græker rejse til samtidens Tyskland og give følgende karakteristik af det mekaniserede og fremmedgjorte samfund, han ser omkring sig:

*Handwerker siehst du, aber keine Menschen, Denker, aber keine Menschen, Priester, aber keine Menschen, Herrn und Knechte, Jungen und gesetzte Leute, aber keine Menschen – ist das nicht, wie ein Schlachtfeld, wo Hände und Arme und alle Glieder zerstückelt untereinanderliegen, indessen das vergofsne Lebensblut im Sande zerrinnt?*¹⁵

Håndværkere ser du, men ingen mennesker, tænkere, men ingen mennesker, præster, men ingen mennesker, herrer og slaver, unge og satte folk, men ingen mennesker – er det ikke som en slagmark, hvor hænder, arme og alle kroppsdele ligger sønderlemmede mellem hinanden, mens det spildte livsblod løber ned i jorden?

Revolutionens modstandere fremstillede oprøret i Frankrig som et voldeligt overgreb på en retmæssig orden, men Hölderlin vender denne tanke om og fremstiller ordenens status quo i Tyskland som en lemlæstelse af menneske og samfund. Det gælder nu om at samle denne splittede or-

ganisme på ny.¹⁶ Kant havde i sin *Kritik der Urteilkraft* allerede antydnet, hvordan dette kunne finde sted i sin karakteristik af naturens skønhed som en „kodeskrift“, hvorigennem naturorganismens skabende ånd taler figurativt til mennesket.¹⁷ Denne forestilling tager Hölderlin til sig i „Der Archipelagus“. For selv om antikken er forsvundet, så er naturens skønhed endnu den samme, og landskabets figurative tale giver håb om indstiftelsen af et nyt organisk fællesskab, en slags antikkens mirakuløse genopstandelse:

*Aber droben das Licht, es spricht noch heute zu Menschen, Schöner Deutungen voll und des großen Donnerers Stimme Ruft es: Denket ihr mein? Und die trauernde Woge des Meergotts Hallt es wieder: Gedenkt ihr nimmer meiner, wie vormals? Denn es ruhn die Himmlischen gern am fühlenden Herzen; Immer, wie sonst, geleiten sie noch, die begeisternden Kräfte, Gerne den strebenden Mann und über Bergen der Heimat Ruht und waltet und lebt allgegenwärtig der Äther, Dafs ein liebendes Volk in des Vaters Armen gesammelt, Menschlich freudig, wie sonst, und ein Geist allen gemein sei.*¹⁸

Men lyset deroppe taler endnu i dag til mennesket, fuld af skønne hentydninger, og den store tordners stemme råber: husker I mig? Og havgudens sørgende bølge gentager: tænker I aldrig på mig som førhen? For de himmelske hviler gerne ved et følelses hjerte, de begejstrede kræfter ledsager altid gerne, som dengang, den stræbende mand, og over hjemstavnens bjerge hviler og hersker og lever æteren allestedsnærværende, så et elskende folk samlet i faderens arme som førhen skal være menneskelig lykkeligt og én ånd fælles for alle.

Naturen kan, hvis man betragter den rigtigt, bygge bro over den tidslige og rumlige kløft, som menneskets historie har skabt mellem antikkens Grækenland og modernitetens Tyskland, tidsligt fordi naturen bevarer og genskaber, rumligt, fordi noget i den trods vekslen og forvandling forbliver det samme – en guddommelig, skabende kraft, der viser sig i erfaringen af skønhed i naturen og som også grækernes genopbyggelse af Athen vidnede om. Det var denne fælles kraft, grækerne ærede i deres mytologiske digtning, der tager form som en poetisk fortolkning af naturens indre liv. En sådan digtende fortolkning af landskabet, der rækker langt hinsides ideen om en død, mekanisk natur, er, hvad samtiden ifølge Hölderlin har brug for. Derfor bliver den kunstneriske skabelse den måde, hvorpå afstanden mellem natur og menneske i den moderne verden atter kan overvindes. Kant havde visse forbehold overfor denne tanke, men den nye generation i 1790'ernes tyske åndsliv omfavnede den med entusiasme.

Det er ud fra denne baggrund, vi kan forstå den rolle, Hölderlin tildeler kunstneren i overgangen til en ny, organisk samfundsorden.

Digteren som landskaber

Kunstnerens rolle i Hölderlins digt er at forsøge at tyde og oversætte landskabets skrift, der er som det delfiske orakels gådefulde spådomsord, og dermed bane vejen for en forvandlet menneskehed. Således beder han havguden om at lære ham, „die Göttersprache, das Wechsln / Und das Werden versteh“¹⁸, at forstå det guddommelige sprog, forvandlingen og tilblivelsen. Hans beskrivelse af øhavet i digtets begyndelse er netop et forsøg på at genoplive det antikke natursyn gennem den mytologiske besjæling af elementerne, endda i den versform – heksametret – som vi kender fra den græske mytologis homeriske grundtekster. Der er ikke tale om reproduktion, men om et forsøg på gennem fri fortolkning at redde antikkens ånd ind i nutiden. Digteren må selv agere dionysisk overfor såvel antikkens værker som deres gængse reception, nedbryde dem og behandle dem frit, for at de kan blive fyldt med nyt liv.

Men den poetiske fortolkning af landskabets skønskrift indebærer også en risiko for fortabelse, for mødet med landskabets nøgne realitet fremkalder, som vi har set, uundgåeligt tanken om den hedengangne græske antik, og den tiltrækning, antikken udøver på digteren er ikke blot magelig snak om „bedre tider“, men et spørgsmål om liv og død. Hölderlin drages mod antikkens Grækenland som Odysseus mod sirenernes ø. Ganske vist er digteren i henhold til den kantianske æstetik blevet fri – som Hölderlin skriver i „Die Wanderung“: „Frei sei'n, wie Schwalben, die Dichter“¹⁹, fri som svalerne er digteren. Men selv den frieste fugl trækker som tranerne i første vers af „Der Archipelagus“ uimodståeligt mod Grækenlands kyster. Hölderlins digte fremstiller ofte denne længsel mod den svundne tid som en dødsdrift. Således også i „Der Archipelagus“, hvor digteren klagende spørger:

*... und vernahm ich darum die Sprache,
Darum die Sage von euch, daß immertrauernd die Seele
Vor der Zeit mir hinab zu euern Schatten entfliehe?*²⁰

*Og hørte jeg tale og fortællinger om jer for at sjælen evigt sørgende
skulle flygte fra mig til jeres skygger før tiden?*

At leve sig ind i antikken er farefuldt, for da står man i Hölderlins begrebsverden nærmere det guddommelige. Denne nærhed er svær at udholde, men det er digterens

heroiske opgave at udsætte sig for den. Den græske antik er således et tveægget sværd. På den ene side er den et billede af harmonisk skønhed i liv og kunst, og netop derfor på den anden side en trussel om fortabelse for den digter, der fra nutidens udsigtspunkt stirrer fortryllet ind i det tabtes nat. Men som han skriver i „Patmos“: „Wo aber Gefahr ist, wächst / Das Rettende auch“²¹, hvor faren er, vokser det reddende også. Som Odysseus må digteren binde sig selv til nutidens mast for under indtryk af antikens sirenesang at holde kurs mod indstiftelsen af en ny orden i hjemlandet.

Det er intet tilfælde, at „det reddende“ i ovenstående citat netop „vokser“ som en plante. Naturen er det, der redder, men det også der, faren er. For det er i mødet med det konkrete landskabs skønhed, at det ambivalente forhold til antikken bliver nærværende. Landskabet er på samme tid gudernes nærvær og fraværet af et skønt fælles liv, og således både opløftende og nedbrydende for digteren. Hvilket præcis er de to sider af naturen – den skabende og den destruktive – Hölderlin fremstiller i „Der Archipelagus“. Denne ambivalens opretholdes til det sidste i digtet, for ganske vist ønsker digteren at lære at svømme i havet, hvilket vil sige, at udholde dets fare og forstå dets „Göttersprache“, men han beder også i digtets sidste verslinje om, hvis de moderne tiders gudløshed bliver ham for meget, at måtte få lov til at synke til bunds i dets stilhed.

Afsluttende bemærkning

Hölderlins digt er præget af en række dybe splittelser, der viser sig i forholdet mellem moderniteten og antikken, Tyskland og Grækenland samt den moderne digters frihed og ensomhed i modsætning til drømmen om et fælles liv bundet sammen af kunsten. Disse splittelser kan forstås som variationer over den spænding mellem den frie kunstner og kunsten som anonymt udtryk for et kollektivt liv, der fra begyndelsen definerer den moderne kunsts forhold til politik. Den konkrete materialisering af denne splittelse i Hölderlins digt er landskabets spændingsfyldte enhed af nærvær og fravær. Digtet synliggør således landskabet som profetisk skrift og bliver samtidig en fortolkning af denne skrift, der peger fremad mod en ny inkarnation af litteraturens ord. Denne profetiske dimension af Hölderlins digtning, forsøget på gennem lyrikkens gådefulde tale at forberede en ny ordens fødsel, kulminerer i den senere „græske“ mytologisering af det tyske landskab i digte som „Rhinen“ og „Germanien“, men allerede i „Der Archipelagus“ finder man kimen til disse overvældende righoldige litterære landskaber.

Hölderlins behandling af landskabet åbenbarer tillige en underjordisk forbindelse mellem den tidlige moderne lyrik og den realistiske prosa, som man ellers ofte i litteraturhistorien har forstået som modsætninger. Ideen om landskabet som en skrift, der vidner om et fælles livs kræfter, som det er den frie litteraturs opgave at afkode, gør sig gældende både i moderne lyrik og prosa, om end tolkningsforsøgene tager sig forskellige ud. Lyrikken kan således være præcis ligeså verdensvendt og politisk som den realistiske roman, dens sproglige udtryk er blot et andet.

I nyere tid har der været adskillige forsøg på at udfordre det såkaldt „romantiske“ natursyn, der overalt i landskabets fremmedhed finder det menneskeliges velkendthed. Således eksempelvis en forfatter som Alain Robbe-Grillet, der blandt andet i romanen *La Jalousie* (1957) tilstræber en høj grad af neutralitet i sine naturbeskrivelser. Men han formår ikke derved at skille landskabet fra den menneskelige betydningsverden, idet den følelsesløst objektive registrering af omgivelserne præcist afspejler karakterernes erfaring af fremmedgørelse og ensomhed i den moderne verden. Romanen rejser derved stik mod Robbe-Grillet intentioner det spørgsmål, om ikke vi – også når det kommer til det litterære landskab og de politiske betydningsrum, de åbner – stadig befinder os inden for den moderne tradition, der blev grundlagt i slutningen af det 18. århundrede af blandt andre Hölderlin og som netop, som vi har set, i adskillelsen og den kølige ubevægelighed fandt figurer for den højeste patos. Men frem for at være et problem, kan det måske give anledning til håb for de, der i dag efterlyser litteratur med politisk betydning.

NOTER:

- 1 Friedrich Hölderlin: „Der Archipelagus“, *Sämtliche Werke und Briefe*, Bd. 1, (Red. Günther Mieth), München: Carl Hanser Verlag, 1978 (1970), pp. 270–9, p. 270. Alle henvisninger til Hölderlins værker er til dette bind.
- 2 Prosaoversættelse af J.L. Alle følgende oversættelser af samme.
- 3 Hölderlin, p. 272.
- 4 Ibid., p. 277.
- 5 Johann Joachim Winckelmann: „Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Mahlerey und Bildhauer-Kunst“, *Kleine Schriften*, Berlin: Walter de Gruyter, 1969, pp. 27–47.
- 6 Dette klare blik for den mørke side af det græske glansbillede adskiller Hölderlin fra en række af hans samtidige, herunder de tidlige romantikere. Men måske er der allerede hos klassicisten Winckelmann en vis opmærksomhed overfor dette i den berømte karakteristik af den græske kunsts „edle Einfalt und stille Größe“, som han sammenligner med ubevægeligheden i havets dybde, når bølgerne raser på overfladen. Se hertil Jørn Erslev Andersen: „Marmorblikket, Mignon og musikken – dannelseskampe i Winckelmann, Goethe og Nietzsche“, *Norsk Litteraturvidenskabelig Tidsskrift*, Nr. 1, 2004, pp. 1–17.
- 7 Se blandt andet Manfred Frank: *Der kommende Gott – Vorlesungen über die Neue Mythologie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1982 samt Bernhard Böschstein: „Frucht des Gewitters“ – Hölderlins Dionysos als Gott der Revolution. Frankfurt a. M.: Insel Verlag, 1989.
- 8 Hölderlin, p. 275.
- 9 Ibid., p. 276.
- 10 Hölderlin, p. 276.
- 11 Ibid., p. 278.
- 12 Ibid., p. 277.
- 13 Jf. Manfred Frank op. cit. samt Frederick C. Beiser: *Enlightenment, Revolution, and Romanticism – The Genesis of Modern German Political Thought, 1790–1800*. Cambridge, Mass. & London: Harvard University Press, 1992.
- 14 Immanuel Kant: *Kritik der Urteilskraft*, Werke in sechs Bänden, Bd. V (red. Wilhelm Weischedel), Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1998 (1957), pp. 482–8.
- 15 Hölderlin, p. 738.
- 16 Når man taler om en „organisk politik“, der forener menneske og landskab i forbindelse med Tyskland, vil manges tanker gå i retning af nazismen. Denne association bestyrkes tilsyneladende af, at Nazityskland hyldede Hölderlin som en forløber for nazismen, hvilket naturligvis først og fremmest skyldtes hans hymner til det tyske landskab. De fleste er i dag enige om det uretmæssige i denne fortolkning af hymnerne. Men siden Hölderlins navn stadig for mange har uheldige implikationer, må det også her være på sin plads at markere uforeneligheden mellem den politiske dimension i „Der Archipelagus“ og nazismens *Blut und Boden*-ideologi. Forskellene er kort sagt, at mens nazismen forestiller sig, at det tyske folk og landskab gemmer en essens, som det er det topstyrede partis formål at rendyrke, er Hölderlins politiske utopi for det første ikke bundet til Tyskland, for det andet heller ikke til ideen om en stat, for det tredje er den demokratisk, og for det fjerde kan den politiske organisme kun skabes i og med den kunstneriske frihed. Drømmen om en ny antik undergraves med andre ord allerede i selve digtet, fordi det forudsætter friheden til at nedbryde og skabe i en proces, der aldrig finder hvile.
- 17 Kant, p. 398.
- 18 Hölderlin, p. 277–78.
- 19 Ibid., p. 351.
- 20 Ibid., p. 277.
- 21 Ibid., p. 379.

JAKOB LADEGAARD

er ph.d.-stipendiat ved Institut for Æstetiske Fag,
Afdeling for Litteraturhistorie,
Aarhus Universitet

Rumlige Rædsler

Om lokaliteter i gotisk litteratur

Af SUSAN YI SENCINDIVER

„Betegnelsen ‘gotisk’, sådan som den kan rentegnes i formen ‘gotiske landskaber’, angår ikke en bestemt formel egenskab eller spatial kvalitet, som er immanent i selve landskabet, eftersom gotiske omgivelser gennemgår betydelige transformationer og antager adskillige forskelligartede former.“ I artiklen behandles disse forskelligartede former fra den oprindeligt gotiske litteratur over 1800- og 1900-tallet til science fiction og cyberspace.

Bevæger man sig rundt i litteraturens mørkere egne, støder man uvægerligt på den gotiske fiktion, et litterært skelet i rædselskabinetet. I gotikken kredser temaerne typisk om det negatives kognater – herunder det irrationelle: undertrykt lidenskab, ondartet magt og moralsk forfald. Gotikken opstod som en skygge i spændingsfeltet mellem den progressive modernitet med dens rødder i oplysningstidens fornuftsbetonede filosofi og romantikkens æstetiske følelseskult og fantasidyrkelse. I snæver forstand betegner gotisk fiktion en historisk afgrænset genre, dvs. den oprindelige gotiske litteratur 1764–1820. Imidlertid kan genren også anskues i et bredere lys, hvor den omfatter senere værker, der udbygger den gotiske skabelon. Gotisk litteratur kan således defineres som en grænseoverskridende litterær praksis, som har eksisteret i mere end to århundreder – et sejlivet skelet, som lever i bedste velgående og er lige så ustoppeligt, som de monstre, genren afbilder. Ligeledes afspejler det normbrydende gotiske rum

sit slægtskab med genren, og her er det arkitektoniske rum den helt afgørende kategori i de natlige landskaber. Gotikkens aversion mod klassicistisk regelæstetik skildres i rummenes asymmetriske udformning, overdådige ornamenteringer, himmelstræbende tårne indhyllet i skumringens dis og de mørke underjordiske krypter og fangekældre, hvor gængse grænser og former ophæves. Den gotiske faldne verden består af rumlige yderligheder af dimensioner.

Prekære grænser

I gotiske litterære topografier udnyttes spatiale fobier og ængstelse for prekære grænser – ofte i form af en dobbelt frygt for grænseløshed og begrænsning. Beboerne i sådanne rum krænkes ofte både mentalt og fysisk af barrierer, der kan forstås i både bogstavelig og overført betydning: bevogtede porte, uigennemtrængelige befæstninger, prohibitive mure og låste døre, som truer eller effektuerer den konkrete fængsling, isolation eller figurative solipsisme; og omvendt,

det grænseløse, som bl.a. ses i det sublime, hvor subjektet overmandes af svimmelhed og ærefrygt. På samme måde findes det ubegrænsede i de antisociale skurkes megalomani; ambitøse figurer, symptomatisk formet efter arketyperne Prometheus eller Faust, hvis udsvævende og ukontrollerbare sanselige lyster og magtbegær overtræder og underminerer den sociale orden. Gotik indbefatter et psykopatologisk rum. Uvægerlig registreres de skadelige psykiske følgevirkninger på dens underkuede ofre, der, ude af stand til at navigere i eller forstå deres forvrængede omgivelser, er gjort hjælpeløse i foruroligende rumlige systemer hinsides enhver kontrol.

Den Gotiske fortælling er besat af såvel obskure grænser som manglen på muligheder for at overskride dem. Det er genretypiske og kendte kneb, hvis potentiale udnyttes af f.eks. Ann Radcliffe i *The Mysteries of Udolpho*. Romanens letpåvirkelige unge heltinde, Emily St. Aubert, forfølges og indespærres af den tyranniske og besnærende skurk, Montoni, ved hans afsondrede, afgrundsbeliggende fæstning, Udolpho. Hun tildeles et afsides kammer med to døre, og låser døren, der vender ud mod slottets forgrening af korridorer. Bag den modsatte dør er en hemmelig trappe, der fører ned til det mørke og ukendte. Emily opdager til sin foruroligelse at denne dør ikke kan låses, og efterfølgende,



Danielewskis dødbringende hus i tysk gotik.

til sin store skræk, at dens lås findes på den anden side – hvorved hun er ude af stand til at afværge en fremmeds indtrængen. Sådanne momenter forstærker den berømte Radcliffeanske rædselseffekt: reaktionen på det obscure og det usete, der fremkalder den intense angst og tvivl i heltindens og læserens fritvandrende fantasi.

Gotisk fiktion dvæler gerne ved så-

danne tvetydige tærskler, der skiller inde fra ude: døre, porte, låse og nøgler bruges som beskyttelse mod det faretruende, der kommer udefra. De anvendes imidlertid også, som i *Udolpho*, til at udvirke klaustrofobisk fangenskab og separation fra verdenen udenfor eller det, der er endnu værre: ulåselige døre, fordækte trappeopgange og skjulte skydedøre, som frembringer truslen om en mulig indtrængen. Frygt er ikke kun udløst af farer-

ne ved indtrængen, men kan også affødes af en invers bevægelse. Senere i Radcliffs fortælling er Emily tvunget til at flygte ned af trapperne, hvor hun trænger dybere og dybere ind i et ukendt underjordiske terræn i den faretruende borg. Sådanne genretypiske gotiske konventioner – at trænge ind i et obskurt interiør – gør sig også gældende i senere værker som i f.eks. den dødbringende bygning i Mark Z. Danielewskis *House of Leaves*, hvis hovedperson, Will Navidson, bevæger sig ned ad husets afgrundsdybe vindeltrappe. Romanen tildeler fobiske rum en aktiv rolle, hvilket ikke blot indebærer voldsomme anfald af klaustrofobi, men også de kuldegysninger, som agorafobi frembringer. Efter at have gået igennem talrige lange smalle korridorer og registreret en konstant strøm af hjørner og vægge, går Navidson ind i et rum, hvor „lyset fra hans stavlygte finder gulvet, men ikke væggene og, for første gang, intet loft.“ Senere hører vi om rummets monstrøse omfang. Det har et „loft som er mindst hundrede og halvtreds meter højt med en spændvidde der strækker sig halvanden kilometer,“ som gør det umuligt at oplyse. I det gotiske univers lokaliseres en rædslens infinitte *vacui*, som vidner om det perverterede eller negative sublime: en kriblen under læserens hud optrappes efterhånden som han trænger dybere og dybere ind i det kolossale tomrums totale mørke. I disse eksempler flettes det uendelige og det endelige på paradoksal vis sammen, eftersom akutte anfald af klaustrofobi også kan skyldes en overvældende fornemmelse af endeløse vidder: anelsen om at man aldrig vil nå en endelig afgrænsning, som deler ét sted fra et andet, og som umuliggør flugt.

Der er et intimt bånd mellem de ildevarslende bygninger og deres be-

boere – også i overført forstand, idet husene ofte tillægges egenskaber, der svarer til beboernes anatomi eller plagede psyke. Den forømtalte trussel om indtrængen kan således parallelliseres med kropslige overgreb. Danielewski tilbyder sin egen satiriske læsning af Navidsons ambivalente tiltrækning af og frygt for husets mørke korridorer og uendelige hulrum, når han bugtaler kritikeren Camille Paglia: „Læg mærke til at det kun er mænd som går ind i det ... De mangler hulningen, livmoderhulrummet ... Det hele omhandler livmoder- eller vaginamisundelse.“ I Joseph Conrads *Heart of Darkness* billedliggør den bogstavelige rejse til koloniale forposter i junglen på samme måde en indadvendt udforskning af de dunkle og forbudte områder af en angivelig civiliseret psyke.

Rummets fordums hemmeligheder

Tidlige gotiske forfattere foretrak at henlægge deres fortællinger til fjerntliggende fortider gennemsyret af eksotiske og fremmedartede elementer fra det sekstende århundredes sydlige Frankrig, Italien, Spanien, Tyskland eller endda Mellemøsten som i William Beckfords *Vathek*. De fremmede lokaliteter og det middelalderlige præg vidner om en falden fortid, mættet med barbari, primitivitet og overtro, der både tidsligt og rumligt adskiller fortidens værdier fra den civiliserede nutids regelsæt for det attende århundredes britiske læsere. Den gotiske bygning både opbevarer og inkarnerer fortiden og den tidlige forskydning. I en restaureret version af denne konvention bliver Spencer Brydon i Henry James' „The Jolly Corner“ straks efter ankomsten til sit barndomshjem overført til husets egen tidsdimension, uberørt af de moderne omgivelser puls i New York. Bygningen huser en uhyggelig

fremmed: manden han kunne have været, hvis ikke han var emigreret til udlandet. Denne tomme bolig er en metafor for det spøgelsesagtige ikke-levede liv.

Den dystre gotiske bygning rummer ofte horrible hemmeligheder, påmindelser om forfædrenes synder og forbandelse eller en mystisk ugering, som varsler en truende genkomst. Den fortrængte, forpinte og blodige genfærdsfortid hjemsøger 124 Bluestone Road i Toni Morrisons postmoderne genbearbejdning af den klassiske slaveberetning, *Beloved*. Moderens traumatiske synd, barnemord, vender tilbage i skikkelse af den umulige spøgelsespige, Beloved. Hun personificerer modstridende betydninger ved på den ene side at inkarnere de tallose glemte mennesker, som døde på skibenes slavehandelsruter, og, på den anden side, ved at legemliggøre de voldsomme forbrydelser begået af slaveejerne.

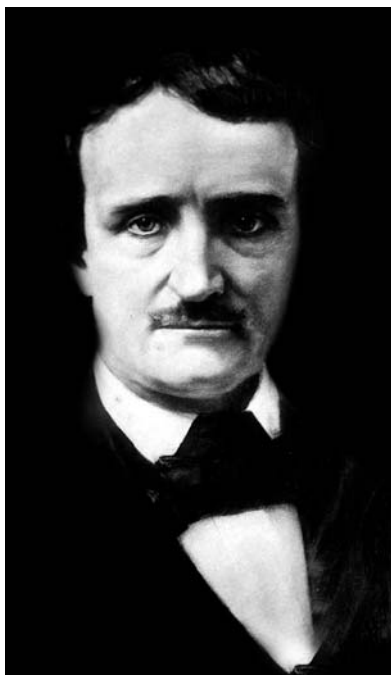
Syndige hemmeligheder i skjulte lokaliteter udgør de fleste gotiske handlingers *nuklei*, og det er ofte i disse, at diverse plots når deres klimaks, som f.eks. i Edgar Allan Poes dobbeltgængerfortælling „William Wilson“, hvis højdepunkter finder sted, da den unge fortæller finder sin nemesis og sit alter ego i sit afsidesliggende soveværelse, samt i den drabelige konfrontation mellem dem i et aflåst rum af fordrejede dimensioner. Med Poes „The Murders in the Rue Morgue“ opstår den prototypiske detektiv-subgenre, der kredser om „det-aflåste-rum“-forbrydelse. I Umberto Ecos roman *The Name of the Rose* rejser munken William af Baskerville på tilsvarende måde til et italiensk kloster fra det fjortende århundrede for at opklare en mordgade, der er forbundet med et mysterium skjult i dets mægtige labyrinthiske bibliotek. Bag nonneklosteret St. Cla-

res mure, eller rettere, under, finder man de usædelige katakomber i Matthew Lewis' *The Monk*. Her er man vidne til Ambrosios' incestuøse voldtægt, den sadistiske afstraffelse af Agnes og Matildas diaboliske besværgelser i dølgsmål – men kun hvis man formår at finde deres eneste indgang: den hemmelige faldlem.

Lukkede døre og låste rum tilvejebringer ikke kun sikkerhed og modstykket hertil, eksklusion eller indespærring, men også hemmeligholdelse. I dette tilfælde er overhængende fare ikke koblet til det ukendte udenfor, hinsides døren, men til det skjulte indenfor, bagved døren, som frister nysgerrige og uheldige ungmøer til at opsoge dets blottelse. Den eponyme historie fra Angela Carters samling, *The Bloody Chamber*, en opdateret version af Charles Perraults Bluebeard fortælling, gifter heltinden sig med den aristokratiske libertiner, markisen. Han overrækker sin unge brudnøglerne til alle værelserne i sit chateau, som hun frit kan udforske, med undtagelse af et enkelt, som han forbyder hende at gå ind i. Naturligvis er fristelsen for stærk, og hustruen opdager en blodig hemmelighed, der sætter hendes liv på spil. Hemmelighederne i de forsætligt glemte kamre genlyder i Charlotte Brontës *Jane Eyre*: i de natlige timer hører titelfiguren den dæmoniske latter, der kommer fra det aflåste loftsrum i Thornfield.

Uhjemlige hemmelige hjem

I Robert Louis Stevensons *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* oversættes og overføres den afsidesliggende borgruins underjordiske, stearinlysflimrende, labyrinthiske tunneller og de landlige, disede, fremmedartede omgivelser helt bevidst til den kringledede forvikling af gyder og smøger i Sohos uhyggvækkende urbane un-



Edgar Allan Poe (1809–1849).

derverden, hvor Jekylls faldefærdige laboratorium er placeret midt imellem svigtende gadebelysning og tætte tåger af smog og industriel forurening. Den skræk og rædsel, der ellers normalt forbindes med en fjern fortid i det attende århundredes gotiske roman, overtages af de uforklarlige rædsler, der dominerer den moderne metropol i den aktuelle nutid i det nittende århundrede. Ondskaben er rykket betydeligt tættere ind på hjemmets enemærke. Det foregår her og nu. Beboerne i sådanne uhjemlige hjem trues af en angst, der diagnosticeres som endemisk i samtidens storbykontekst: fremmedgørelse og rædsler i hjemmet kan tilskrives det uforklarlige uhyggelige (*unheimlichkeit*), som desuden skaber en rumlig poetik for den urbane gotiske oplevelse.

Det danske ord „uhyggelig“ dækker til en vis grad nærmest det tyske ord *unheimlich*, som dog er et yderst flerstrengt og bøjeligt begreb, der er

vanskeligt at oversætte. Elementet *Heim*, som betyder hjem, mangler f.eks. tydeligvis i det engelske „uncanny“, men „uncanny“ bevarer ikke desto mindre den uhjemlige betydning. Og på samme vis savnes til en vis grad betydningen af „canny“ i det tyske ord. *Unheimlich* har dog et strejf af betydning i retning af ‘viden’ og ‘det kendte’, som stammer fra betydningen ‘snedighed’ eller ‘skarpsindighed’ i ‘canny’. Ligeledes findes ‘hyggelig’, med konnotationer af ‘det huslige’, i det danske ord „uhyggelig“, men i en negerende form. Til forskel fra „uncanny“ og *unheimlich* bibeholder „uhyggelig“ på betydningsplanet således ikke det hyggelige element. Sammen angiver det uforklarlige uncanny og *unheimlich* altså mest tydeligt tilstedeværelsen af det kendte i det ukendte og det uhjemlige i det hjemlige.

I *Zur Seinsfrage* (Om Værensspørgsmålet) knytter Martin Heidegger det ikke-eksisterende til det uforklarlige uhyggelige. Ifølge Heidegger betegner *unheimlichkeit* oplevelsen af ikke-at-være-hjemme (*das Nicht-zuhause-Sein*) – dvs. en persons grundlæggende usikkerhed og hjemløshed i verden – den uafværgelige afgrænsning af ens sande eksistens. Det skjultes og usynliges tilstedeværelse af det uhjemlige og fremmedartede i verdenshjemmet viser sig kun, når vores fordybelse i praktiske foretagender i den trivielle og hjemlige hverdag forstyrres; og som følge heraf befinder man sig i eksil i sit eget hjem, det, der før var velkendt, er pludselig ukendt: almindelige objekter, handlinger og begivenheder bliver fremmede for en.

I modsætning hertil opererer Freud i sit essay om „Das Unheimliche“ med den ubestemmelige, men dog meddelagtige forbindelse mellem *unheimlich* og *heimlich*, som modsætter sig enhver præcis opdeling. I For Freud

betegner *unheimlich* det fortrængtes genkomst: en tilbagevenden af noget „velkendt og allerede rodfæstet i sindet, som nu er blevet fremmedgjort via en fortrængningsproces.“ Denne kombination af noget velkendt og noget fremmed i Freuds læsning af den semantiske underminering af *unheimlich* og *heimlich* er forbundet med husets dobbelttydighed i den gotiske genre. Som tidligere nævnt garanterer det lukkede rum, eller i dette tilfælde, hjemmets fire vægge, ikke kun tryghed – det hjemlige, velkendte og behagelige indenfor; men det gemmer også på utilgængelige hemmeligheder – „det der er skjult og holdt ude af syne“. Udenfor hjemmet modsvarer den skjulte hemmelighed det ukendte. Findes man imidlertid indenfor hjemmet, er den dulgte hemmelighed ensbetydende med det fortrængt kendte.

Moderne gotiske fremmedgørende domiciler sådan som de findes i „William Wilson“, „The Yellow Wallpaper“, *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, „The Jolly Corner“ og *House of Leaves* er gennemsyret af det uforklarligt uhyggeliges væsen, både i Heideggeriansk og Freudiansk forstand. I disse *unheimliche* boliger er husets velkendte økonomi forrykket, og de konventionelle måder hvorpå det hjemlige rum traditionelt beskrives, er nu forvrænget. Hjemmet, som almindeligvis danner grundlag for en tryk eksistens, betragtes ikke længere som et behageligt tilflugtssted eller fristed; for det fremmedgjorte moderne subjekt antager det i stedet en gotisk tilskrivning som uhjemligt og fremmed, men alligevel på truende vis alt for velkendt – hvilket i særdeleshed er tilfældet i dobbeltgængerfortællingerne.

Huset på Jolly Corner fyldes af ikke-levet liv. Tapetet i det forhenværende hjemlige børneværelse i Charlotte Perkins Gilmans „The Yellow



Wallpaper“ forvandles til et ækelt, kvindeundertrykkende og animeret tapet, der optræder som fængselstrømmer for den kvindelige hovedpersons sygeseng. Hjemmets bekvemmelighed i *House of Leaves* „var blevet noget andet ... denne forandring knuste enhver følelse af tryghed eller velbefindende;“ en tekst, som desuden meta-refleksivt anvender og eksplicit henviser til både Heideggers og Freuds *unheimliche*. Jekylls hjem viser en markant forskel mellem entréen foran, en hjemlig og civiliserende fernis, og den fordækte skumle bagindgang. Den *unheimliche* nærkontakt mellem det hjemlige og de hemmelighedsfulde dele af Jekylls hus indikerer dets ejers eget hemmelige dobbeltliv.

Dørene i „William Wilson“ er indbegrebet af den *unheimliche* usikkerhed mellem det velkendte-ukendte på begge sider af døren. For hver gang Wilson møder sin dobbeltgænger, går en af dem ind eller ud, og døren i hver scene bliver åbnet stadig mere voldsomt. Den åbnende og *unheimliche* dør ophæver adskillelsen mellem inde og ude, mellem selvet og den anden, mellem det velkendte og det fremmede. På kostskolen trænger Wilson ind i sin dobbeltgængers sovekammer; på Eton bevæger Wilson sig udenfor for at møde sit andet jeg i vestibulen; på Oxford trænger hans alter ego ind i hans kammer; og ved deres endelige konfrontation slæber Wilson sin dobbeltgænger ind i et tilstødende for-

Det gotiske rum og frygten er også på spil i computerspillet GOTHIC II (2004).

værelse og døren låses indefra. Wilson og hans dobbeltgængers sammenstød destabiliserer givne grænser: deres sammenstød karakteriseres ved vekslende rumlige overtrædelser i vestibulen og forværelset, som begge betegner en passage mellem den ydre dør og bygningens interiør. Deres bevægelser og placering ved hver konfrontation indebærer ikke kun en simpel spejling, men snarere en tilbagevendende inverteret eller kiastisk spejling. Og ligeledes optræder vært og alter ego ikke blot som polære antiteser for hinanden, men forholder sig



Cyberskabet med post-gotiske ingredienser.

snarere dialektisk til hinanden på sand *unheimlich* manér.

Sådanne gotiske elementer udbredes til andre genrer, hvorved der efterlades genkendelige spor af gotisk-spatial art i disse. Science fictions forladte intergalaktiske verdener, ukendte ydre rum, og forliste rumskibes klaustrofobiske gange genlyder med det traditionelle gotiske landskabs træk, der flytter rædselsscenen fra fortiden til fremtiden. I det sene tyvende århundrede er den middelalderlige borg og det nittende århundredes storbylabyrinth afløst af fremspirende teknologiers dystopiske matrixer, kybernetik, robotik, genetik, og multinationale virksomheder i det post-industrielle kunstige landskabs elektroniske samfund – som f.eks. cyberpunkens bibel, William Gibsons *Neuromancer*, er indbegrebet af. Gotikkens traditionelle indbyggere – forfulgte heltinder, aristokrater, munke og genfærd – efterfølges af urbane, hjemlige og professionelle figurer – forrykte videnskabsmænd, fædre, ægtefæller, kriminelle og dobbeltgængere

– som til gengæld bliver udskiftet med kloner, robotter, androider og rumvæsener. De næste post-gotiske indbyggere er muligvis nutidens internetbrugeres virtuelle spøgelseskroppe og postmennesker fanget online i for søget på at navigere i det labyrintiske netværk af hypertexts med endeløse kæder af links i Web'ens *mise en abyme*.

Gotikkens rumlige rædsler

Hvad tilvejebringer de gotiske land-, by-, og cyberskabers genremæssige kontinuiteter? Naturligvis dukker visse påfaldende karakteristikkere op gentagne gange – f.eks. mørkets, ubestemthedens, og den rumlige anomalis beskaffenhed – men betegnelsen 'gotisk', sådan som den kan rentegnes i formlen 'gotiske landskaber', angår ikke en bestemt formel egenskab eller spatial kvalitet, som er immanent i selve landskabet, eftersom gotiske omgivelser gennemgår betydelige transformationer og antager adskillige forskelligartede former. Er det da muligt at identificere en fælles og distinkt symbolsk betydning i de omskiftelige gotiske rum? Rummene repræsenterer eller gestalter et heterogent konglomerat: gotisk som rumlig

metaforik vedrører bl.a. megalomani, solipsisme, fremmedgørelse og deres psykologiske modstykker, og vedrører tillige rum, der forbindes med indespærring, invasion og det sublime – og er således ofte ladet med forestillinger om selv'et i dets mentale og fysiske dimensioner, der ydermere kan spores langs kønnets koordinater. Hvad er den vedkommende fællesnævner for gotiske rum i deres mangfoldige gentagelser? Det er Frygt, omend konjugeret i en kontekstbettinget pluralisform, som er bestemt af en skiftende kulturel og historisk specifik angst for de labile elementer, der truer kulturelle grænser, påtagede stabiliteter og eksisterende forskrifter og praksisser. Med andre ord kan der ikke være et gotisk landskab uden et varierende element af frygt. Gotisk litteratur reguleres af den centripetale kraft og dominerende tilstedeværelse af dens emblematiske rædselsvækkende *heim*, hvori vi selv er beboere, og hvorpå vi overfører vores egne brogede projektioner. Som Zampanò i *House of Leaves* udtrykker det på genuin Radcliffeansk rædsels-facon: det „giver vores forskelligartede fantasier en chance for at fylde det tilstødende mørke med spørgsmål og dæmoner.“ De bogstavelige, skyggefulde rum, hulrum og kældre i det gotiske fobiske kosmos omsættes metaforisk til tabubelagte og mørke kroge af vores sind – vores sjæles hjemsøgte og fordærvede tilholdssteder, hvor de mest dementerede impulser er lokaliseret. Overvejer man, hvordan den gotiske geografi er afstivet med vores valens, vil den blive ved med at udvise tilbøjeligheden til at indgyde både behagelig skælven og nervøs nydelse. Rummet, i dets gotiske variant, er aldrig blot indhyllet i invariant mørke, men vrirler derimod med frygtelige andetheder, som på en og samme tid er fremmede og intime.

REFERENCER:

- Beckford, William Thomas. *Vathek, an Arabian Tale* (1786). *Three Gothic Novels: The Castle of Otranto, Vathek, The Vampyre*. Dover Publications, 1966.
- Brontë, Charlotte. *Jane Eyre* (1847). Oxford Univ. Press, 2000.
- Carter, Angela. *The Bloody Chamber* (1979). *The Bloody Chamber*. Vintage Books, 2006.
- Conrad, Joseph. *Heart of Darkness* (1902). *The Norton Anthology of English Literature*, Vol. 2. W. W. Norton & Company, 2000.
- Danielewski, Mark Z. *House of Leaves* (2000). Doubleday, 2001.
- Eco, Umberto. *The Name of the Rose* (1980). Warner Books, 1984.
- Freud, Sigmund. "The 'Uncanny'". *The Norton Anthology of Theory and Criticism*. W. W. Norton & Co., Inc., 2001. 929-952.
- Gibson, William. *Necromancer* (1984). Ace Trade, 2000.
- Gilman, Charlotte Perkins. "The Yellow Wallpaper" (1892). *The Norton Anthology of American Literature*, 5th Ed. W. W. Norton & Company, 1999.
- James, Henry. "The Jolly Corner" (1908). *The Jolly Corner and Other Tales*. Penguin Classics, 1991.
- Lewis, Matthew Gregory. *The Monk: A Romance* (1796). Penguin Classics, 1998.
- Morrison, Toni. *Beloved* (1987). Vintage, 1999.
- Perrault, Charles. "Bluebeard" (1697). *The Complete Fairy Tales of Charles Perrault*. Clarion Books, 1993.
- Poe, Edgar Allan. "William Wilson" (1839), "The Murders in the Rue Morgue" (1841). *The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe*. Penguin Books Ltd., 1982.
- Radcliffe, Ann. *The Mysteries of Udolpho* (1794). Oxford Univ. Press, 1980.
- Stevenson, Robert Louis. *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1886). W. W. Norton, 2002.

NOTE:

- 1 Ordet *unheimlich* betegner tilsyneladende det uro-
vækkende, uforklarlige og uhjemlige, og fremstår
som det modsatte af *heimlich*. *Unheimlich* udgør
imidlertid ikke en direkte negation af *heimlich*, af
det der er velkendt og familiært, idet førstnævnte
netop udspringer fra sidstnævnte: „ordet '*heimlich*'
er ikke tvetydigt, men strammer fra to idésæt,
som, uden at være modsætninger, dog er betyde-
ligt forskellige: På den ene side benævner det alt
der er velkendt og behageligt, og på den anden
side, det der er skjult og holdt ude af syne.“ (933).
Unheimlich er derfor kun en modsætning til den
førstnævnte betydning af *heimlich*, idet *heimlich* ud-
vikler sig i retning af ambivalens, indtil det kolli-
derer med sin antitese.

SUSAN YI SENCINDIVER

er scholarstipendiat ved
Afdeling for Engelsk, Aarhus Universitet.

Hjemme eller fremmed?

Overvejelser om landskabsmaleriet i en nutidig kontekst

Af MERETE SANDERHOFF

Den aktuelle kunstneriske anvendelse af landskabsmaleriet er langt mere nuanceret, end den kunsthistoriske vanetænkning sædvanligvis stiller i udsigt. Derfor er det på tide at gentænke, hvad landskabsmaleriet som genre står for og *kan*, i lyset af nye samfundsmæssige kontekster og kunstneriske undersøgelser.

En forældet genre?

Landskabsmaleriet er en genre, der i dag normalt opfattes som hørende fortiden til. Den havde sin heyday i 1800-tallet, hvor landskabet for alvor blev løst fra funktionen som bagtæppe for figurer og optrin, og foldede sig ud som et autonomt kunstnerisk domæne. Men samtidig med at landskabsmaleriet blev til en selvstændig genre, blev det tæt knyttet til den dominerende nationalromantiske konstruktion, der prægede store dele af det 19. århundrede. Landskabsmaleriet blev stedet, hvor nationalt sindede kunstnere kunne projicere deres fædrelandskærlighed ind i naturen som et ordnende princip, og dermed naturalisere deres tilhørsforhold til en privilegeret plet på landkortet.

Af samme grund er genren sidenhen blevet parkeret i kunsthistoriens afdeling for overståede kapitler, efter nationalromantikens udfasning og modernismens erobring af den kunstneriske dagsorden. Det 'nationale' har i mellemtiden fået en anløben klang – blandt andet i lyset af to verdenskrige, drevet frem af nationalsta-

ters ekspansionstrang og påberåbelse af nationalt funderet overlegenhed – og kunstnerisk set har de toneangivende tendenser bevæget sig bort fra det repræsentationelle og symbolske stof, der kendetegner landskabsgenren, hen imod det konceptuelle og repræsentationskritiske.

Med andre ord er landskabsmaleriet ikke en genre, man forventer at kunstnere i dag tager fat på. Men på trods af alle forbehold overfor genrens aktuelle legitimitet, findes der alligevel nutidskunstnere, der kaster sig ud i landskabet og bruger det som udgangspunkt for at lave kunst i og om nutiden. Der er faktisk forbløffende mange, der maler landskaber i disse år, og gør det på måder der sætter spørgsmålstejn ved, om genren fortsat bare skal regnes for en udtjent kunsthistorisk kategori.

Hjemme og fremmed

To af de yngre danske kunstnere, der benytter landskabsmaleriet som udtryksform, er Søren Martinsen og Ulrik Møller. De er interessante at se på i sammenhæng, da de trods betragtelige

ge forskelle i kunstnerisk anslag og temperament har nogle centrale fællestræk i deres tilgang til genren. En af de ting, de har til fælles, er at de begge svinger mellem at være hjemme og fremmed i de landskaber, de skildrer. Søren Martinsen er en tilflytter fra byen. I lede over sit stressede byliv, ledsaget af tilbagevendende depressioner, er han søgt ud på landet og har slået sig ned i den sjællandske landsby Glumsø. Det er der kommet et kunstnerisk projekt ud af, hvor han skildrer sammenstødet mellem den moderne forventning om et idyllisk liv på landet og erkendelsen af, at det er en hul kliché, ikke mindst fordi nissen flytter med:

„Det burde være så enkelt. Bare bo på landet og dyrke min have og min kunst og være lykkelig med min familie. Men jeg havde noget med fra byen: Mit drikkeri, mine drugs og min depression“,

som Martinsen lakonisk konstaterer i den fikionaliserede dokumentarvideo *SE-LVP-ORT-R-ÆT*, der supplerer de store panoramiske landskabsmalerier på hans seneste udstilling *Country Song*.¹ Det er landskaberne omkring det nye hjem i Glumsø, som Martinsen bruger som forlæg for sine malerier.

Ulrik Møller derimod er fraflytter. Han er opvokset i den lille fynske landsby Vester Åby, men flyttede for

nogle år siden til metropolen Berlin. Dog bruger han fortsat barndommens landskaber som forlæg for hovedparten af sine malerier, fordi han i den affolkede landprovins finder prægnante tegn på modernitetens opløsning af samfundsstrukturer og menneskelige relationer.

„Jeg er ikke nostalgisk, men det smerter mig dog at se forandringen af det fynske samfund, som jeg kommer fra, hvor samhørigheden er sprængt: gårde er solgt, folk tager væk fra hjemmet for at arbejde, landsbyen efterlades tom“,

fortæller Møller i et interview i forbindelse med sin udstilling *Landskaber*.² Med deres tvetydige forhold til de landskaber, de maler, placerer Martinsen og Møller sig sådan, at de er i stand til i ét og samme blik at anskue deres motiver med fortrolighed og den fremmedes distance.

Civilisationsrefleksioner

Det man først lægger mærke til, når man ser på Martinsens og Møllers landskaber, er imidlertid forskellene, og de er da også markante. Martinsens landskaber er hårdt optegnede, skingre i farverne og betoner fladerne og deres sammenstød, og de drejer sig om at skildre en psykologisk krisetilstand, hvor forestillingen om et fredeligt liv på landet krakelerer, konfronteret med kunstnerens konkrete og mentale virkelighed. Møllers landskaber er derimod douce, disede og melankolske, og han arbejder med bevægelige overgange mellem dybdeillusion og uigennemtrængelige, malede flader. Og mens Martinsen indgyder sine nye omgivelser med noget pågående og skingert hentet fra storbyens og sindets overdrev, præger Møller sine landskaber med erindrings melankoli, så de virker som fotografiske aftryk på hjernens film.



Ulrik Møller:
Landskab med elmaster og hus
(2002).

Endelig består en markant forskel i, at Møllers landskaber er klassisk selvberørende værker, mens Martinsens malerier indgår i en installatorisk sammenhæng med videoværket *SE-LVP-ORT-R-ÆT*.

De indlysende forskelle til trods er der nogle interessante sammenfald mellem de to kunstnere, deres greb om landskabsgenren og det, de bruger den til. De er fra samme generation, født henholdsvis 1966 og 1962, og synes at dele nogle af de samme overvejelser i mødet med nutidens tilværelse og dens udfordringer for det enkelte menneske. Her bruger de landskabet – det på én gang fortrolige og fremmede, nære og fjerne, håndgribelige og abstrakte – som projektorum for undersøgelser og refleksioner, der kredser om skismaet mellem land og by og civilisationens udbredelse og allestedsnærværelse i det, vi stadig har for vane at kalde 'naturen'.

Helt ned på motivplan finder man påfaldende sammenfald. Begge skildrer landskabet som mærkeligt tomt og blottet for menneskefigurer, som kunne tilføre det en følelse af levet liv og normalitet. Ikke desto mindre er

civilisationen altid nærværende som spor efter moderne, entreprenante menneskers aktiviteter. Martinsens og Møllers panoramaer gennemskæres af asfalterede veje, telefonmaster, vindmøller og moderne gårdkomplekser, der alle peger på nutidens udnyttelse af naturens ressourcer og effektivisering af transport- og kommunikationsvejene henover landskabets krop. Men der sker sjældent noget egentligt i billederne. De er tavse, præget af stilhed og fravær, og dog gennemsyret af en foruroligende stemning af, at noget ligger og ruger inde i de kun tilsyneladende idyller.

Hvad det præcist er, landskaberne rummer af fortællinger, ligger meget åbent. Martinsens landskaber virker nærmest overbelastede af psykisk spænding, idet han lader sin ustabile mentale tilstand indfarve landskabet med søsyge farver, mærkelige forsvindingshuller og abrupte fald. Møllers landskaber er derimod indadvendte, mærkeligt uhåndgribelige og knugede. Han hvisker alle faste konturer ud



med sin pensel og fremmaner dermed en altomfattende tysthed og ensomhed, der beskriver en fundamental fremmedgørelse i forhold til nogle omgivelser, der engang var nære og fulde af liv. Begge projicerer de nogle meget personlige refleksioner ind i landskabet, men det er op til den enkelte betragter at investere billedernes symbolik med specifik betydning. De befinder sig således milevidt fra et landskabsmaleri, der er uløseligt forbundet med det nationale. Martinsens og Møllers landskaber har det til fælles, at de er fuldstændig blottede for nationale konnotationer, på trods af at deres betydningsproduktion er forankret i specifikke geografiske lokaliteter i Danmark. De er ikke optagede af det nationale i landskabet, men er derimod interesserede i at undersøge nogle særligt moderne livsvilkår, som de præcist indrammer med deres skildringer af den nutidige, gennemkultiverede, nordvesteuropæiske provinsvirkelighed.

Guldalderen kaster skygger

Selvom Martinsens og Møllers landskaber altså ikke er indholdsmæssigt beslægtede med den danske guldal-

der, ruger denne tradition tydeligvis over deres arbejde som en reference, de nødvendigvis må forholde sig til for ikke at blive misforståede. Den nationalromantiske version af landskabsmaleriet er åbenbart så sammenfiltret med den gængse kunstfaglige definition af genren, at de to nærmest er blevet synonyme. Derfor synes både Martinsen og Møller at se sig nødsaget til at forklare, hvordan deres arbejde adskiller sig fra guldalderens landskabstradition. I et interview understreger Møller bl.a. at han benytter sig af en anderledes beskæring og motivbehandling end man finder i guldalderen, og at hans billeder i det hele taget ikke drejer sig om at formidle noget specifikt 'dansk', men derimod udelukkende er ment som almengjorte udtryk for „hans egen utilpassethed“, som han formulerer det.³

Ligesådan med Martinsens arbejde inden for landskabsgenren. Selvom det er affødt af helt personlige faktorer, føler han sig ikke desto mindre tilskyndet til at markere en afstand til landskabsgenren som led i et nationalistisk farvet projekt. Som han påpeger i et interview, er der næsten ingen

Søren Martinsen: Busken (2007).

kunstnere i dag, der beskæftiger sig med genren, fordi den ligger tæt op ad den nationalromantiske naturforståelse, hvad der gør at den kan tolkes i nationalistisk retning. Når han så alligevel kaster sig over den, er det derfor også, med kunstnerens egne ord, på en „lidt pervers måde provokerende.“⁴

Det er ikke spor uforståeligt, at kunstnere som Martinsen og Møller føler sig kaldede til at ekspliciterer deres forhold til landskabsgenren som tradition. Kunsthistorisk knyttes genren snævert til nationalstaternes konsolidering, hvor landskabsmaleriet blev benyttet til symbolsk at afmærke fædrelandets territorier og skabe skel mellem indfødte og fremmede.⁵ Når nu vi er vokset op med P. C. Skovgaards, J. Th. Lundbyes og Dankvart Dreyers besyngelser af det 'oprindelige' 'danske' landskab med dets karakteristiske bøgeskove, gravhøje og hedearealer, er det ikke så sært at det sidder på rygraden af os ideologikritiske, moderne mennesker at forbinde landskabsskildringer med magtmanifestationer à la „i Danmark

er jeg født, dér har jeg hjemme“ (i modsætning til dig!). Men i lyset af det indhold, nulevende kunstnere som Møller og Martinsen lægger ned i genren, kunne det være interessant at gentænke genrens muligheder og placere den i en relevant, nutidig sammenhæng. Sådan at man ikke hver gang, man skal se på et nutidigt landskabsmaleri, nødvendigvis må opremse de konnotationer, der hørte til genren i 1800-tallet, og i stedet kan koncentrere sig om at aflæse de specifikke betydninger og fortællinger, som kunstnere i dag finder på at nedfælde i landskabet. Det kommer let til at virke, som om kunstnerne skal undskyldte sig, fordi de vover at gribe fat i en form, der kunsthistorisk set er belastet. Eller kan det tænkes, at en

del af fascinationen ved at benytte genren i dag, er at den slæber en tradition efter sig, som gør selve beskæftigelsen med den til en provokerende gestus, sådan som Martinsen antyder?

Her skal ikke konkluderes noget endeligt om landskabsmaleriets status, og heller ikke om de bagvedliggende motiver hos de kunstnere, der i dag tager genren op til fornyet overvejelse og anvendelse. Jeg vil blot konstatere, at den aktuelle kunstneriske anvendelse af genren er langt mere nuanceret, end den kunsthistoriske vanetænkning sædvanligvis stiller i udsigt. Derfor er det på tide at gentænke, hvad landskabsmaleriet som genre står for og *kan*, i lyset af nye samfundsmæssige kontekster og kunstneriske undersøgelser.

NOTER:

- 1 Birgitte Anderberg: *Søren Martinsen. Country Song*. Statens Museum for Kunst 2007–08.
- 2 Anne-Mette Villumsen, Birgitte von Folsach, Iben Overgaard og Nils Ohrt (red.): *Ulrik Møller. Landskaber*. Skovgaard Museet, Viborg og Nivaagaards Malerisamling 2006–07.
- 3 *Ulrik Møller. Landskaber* s. 41.
- 4 Søren Martinsen i interview på Statens Museum for Kunsts hjemmeside (besøgt 20. december 2007):
<http://www.smk.dk/smk.nsf/5a8a7f63d33b85d8c125697a007844f9/9d667c6add7e0c14c12573a300484c2d!OpenDocument>
- 5 Cecilie Høgsbro Østergaard: „Åbent landskab“ i *Ulrik Møller. Landskaber* s. 8–12 og Birgitte Anderberg: „Søren Martinsen. Country Song“ i *Søren Martinsen. Country Song* s. 17–19.

MERETE SANDERHOFF
 er kunsthistoriker og projektforsker ved
 Statens Museum for Kunst.

Det sublime i natur og kunst

En note om iagttagelse af landskabsmalerier

Af JØRN ERSLEV ANDERSEN

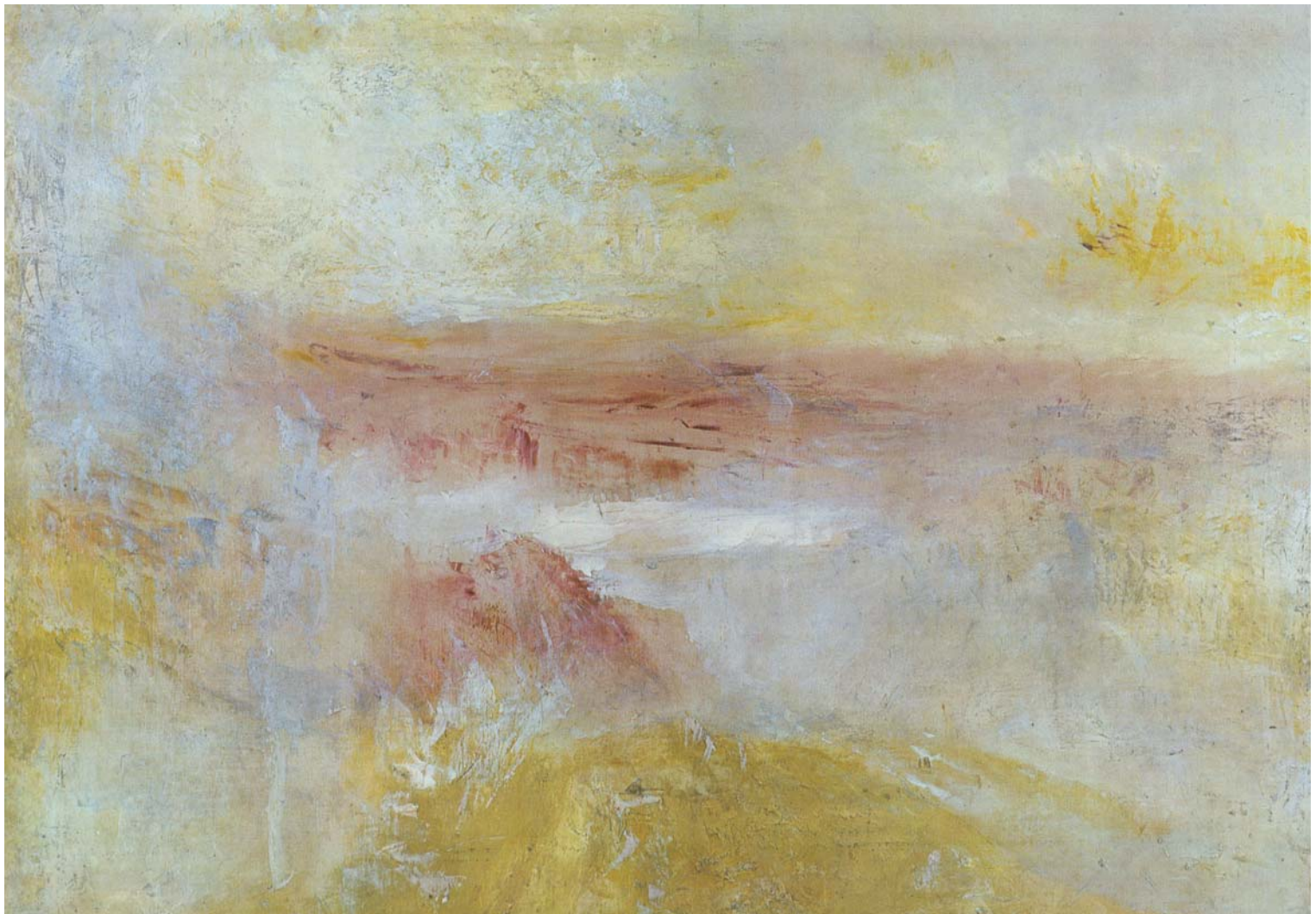
Fra sidste halvdel af 1600-tallet og til begyndelsen af det 19. århundrede (hvor jernbanerejsen så småt overtog og dermed i stadig større grad kom til at regulerede transporten), altså gennem hele 1700-tallet, havde engelsk kultur en aktivitet kaldet „Den Store Rejse“ („The Grand Tour“). Den var et led i såvel dannelse som uddannelse, en indsamling af indtryk, som kunne give materiale til fantasi og tankevirksomhed. Den filosofiske baggrund herfor er beskrevet indgående i den engelske filosof John Lockes indflydelsesrige værk *Essay Concerning Human Understanding* fra 1690. Efter hans opfattelse fødes man med en tanke-mæssig tom tavle (tabula rasa). Tankevirksomhed og fantasi kan først finde sted efter at det enkelte menneske har modtaget en række indtryk, efter at det sansemæssigt har gjort sig en række erfaringer med den omkringværende verden. Med baggrund i denne sensualistiske tankegang bliver Locke foregangsmand for den engelske empirisme, at intet er i tankerne uden først at have været i sanserne, som når sit højdepunkt med David Humes filosofi, som den tyske filosof Immanuel Kant var kritisk inspireret af. For Locke var der intet universelt eller samlende princip i subjektet, der gik forud for en sansende tilegnelse af ydre indtryk med hen-

blik på erfaringsdannelse. Her forholder det sig omvendt hos Kant, der med sin idé om et transcendentalt erkendeapparatet, som bearbejder ydre indtryk til tankevirksomhed, kombinerer empirisme med en ‘ren’ tankevirksomhed (rationalisme).

„Den store Rejse“ var en omfattende, langvarig og ofte besværlig affære, der via Dover, Den engelske Kanal, Frankrig og en række nordeuropæiske lokaliteter over Alperne gik til Italien og eventuelt også Grækenland for via Holland og Flandern igen at ende i England. Den indbefattede en omfattende og systematisk indsamling af indtryk, lige fra grundige galleribesøg, anskuelse af storslåede arkitekturner, antikke efterlevn og fremmede kulturer til en falden i svime over imponerende eller skræmmende naturscenerier. Netop denne ‘falden i svime’ over naturscenerier og landskaber danner baggrund for det, der i løbet af 1700-tallet fører til den nu udbredte idé især om sublim landskabskunst. Betegnelsen ‘sublim’ bliver et samlebegreb, der omhandler alle former for storslåede, voldsomme, afficerende, afmægtiggørende eller uoverskuelige sanseindtryk. Sanseindtryk, der fører til en følelse af noget, der er større, mere storslået eller skræmmende, end hvad tanker og fantasi umiddelbart kan rumme. Set i dette perspektiv er det uden videre relevant, også i dag, at opfatte

usædvanlige eller voldsomme landskaber som sublime – et enormt bjergmassiv i Alperne, et uvejrhærgede område, et ufattelig stort hav, et brølende vandfald, dybe kløfter, vældige gletsjere, vulkanudbrud, jordskælv, tsunamier (jf. Larsen 2007). Kort sagt: en naturens indifferente udvirkning af indtryk, der er så voldsomme, at de kun delvis eller måske slet ikke lader sig begribe af tanke og fantasi. Man falder slet og ret i svime, mister for en kortere eller længere stund kontrol over såvel sig selv som de givne omgivelser. To kunsthistoriske hovednavne trænger sig på som kanoniserede eksempler herpå, nemlig Caspar David Friedrich og William Turner, der i deres kunst og på vidt forskellige måder ofte billedliggør alt dette – og ja, netop på sublim vis, ingen tvivl om det.

Siden engang i 1980’erne har det især i kunstvidenskab været en udbredt foreteelse at beskrive, opfatte eller definere visse former for kunstneriske udtryk som netop sublime. I denne sammenhæng handler det imidlertid ikke om, som i 17- og 1800-tallet, at samtænke natur, sanseindtryk og tanke – at kombinere nævnte typer af naturindtryk med fantasi, følelse og tankevirksomhed – men om at samtænke et ganske bestemt begreb om det sublime med bestemte kunstværkers principielle utilgængelighed, eller mere præcist: et givet



J.M.V. Turner:
Mountain Landscape
(1840–45).

kunstværks demonstration af en art vellykket mislykkethed, at et kunstværk opnår den højeste kvalitet ved på særdeles komplekse måder at skabe en sprække mellem hvad der kan forestilles og hvad der kan fremstilles. Dette afledes af den såkaldte modernisme, men også delvis og på andre måder af den såkaldte avantgardekunst. Det er imidlertid tillige en tankegang, der genoptager eller revitaliserer bestemte sider af netop det sene 18. århundredes og det gryende 19. århundredes kunst og filosofi og med centrum i den tyske filosof Kants to hovedbegreber om det sublime (se senere). Det giver derfor god mening, at Magne Malmanger i katalogen til udstillingen *Verden som landskab* på Statens Museum for Kunst forsøger at give et rids over forholdet mellem

fænomenet 'det sublime' og landskabskunst fra de sidste cirka 200 år. Men som Malmangers ikke helt stilrene introduktion antyder, frivilligt såvel som ufrivilligt, kan 'det sublime' i vor tid give anledning til en smule uoverskuelighed, som måske kunne forvirre mere end godt er, hvis man vil gennemvandre udstillingen *Verden som landskab* – og det kan varmt anbefales – med fokus på netop det aspekt, vi her kan kalde 'det sublime landskab' i natur og kunst.

Det sublime?

Den første kendte tekst, der indgående behandler det sublime, tilskrives Plotin-ellen Cassius Longinus og hedder simpelthen „Om det sublime“. Teksten dateres gerne til det tidlige første århundrede e.v.t. og findes

overleveret på græsk i et manuskript fra det 10. århundrede e.v.t. En byzantisk lærd har i manuskriptets titel tilføjet „Dionysios [dvs. Dionysios af Halicarnassus] eller Longinus“. I det første manuskript, som blev forberedt til udgivelse, kaldtes forfatteren Cassius Dionysios Longinus. Siden er dette ændret til Longinus. Der er tale om en mindre afhandling, der indgående behandler emnet 'det sublime' som knyttet til dels en naturlig og dermed naturbestemt følelse, dels en række retoriske former. Longinus skelner mellem naturlige sublime følelser, herunder kærlighed og vanvid, og muligheder for at kunne gribe eller

udvirke sublime følelser i 1) store tanker, 2) stærke følelser, 3) bestemte tanke- og talemæssige figurer, 4) nobel diktion og 5) værdige arrangementer af ordmaterialet. Han anvender betegnelsen *phantasia* som den vigtigste kilde herfor, hvilket her betyder evnen til at kunne visualisere eller formidle et sublimt indtryk. På dette niveau er Longinus på linie med Aristoteles, der i sin poetik anskuer tragedien ud fra en virkningsæstetisk synsvinkel, dvs. hvorledes man retorisk-kunstnerisk opnår den optimale følelse i publikum af f.eks. at være ude af sig selv (frygt og medliden). Longinus er dog mere platoniker end aristoteliker, og han forsvarer stedvis netop Platons idéer om digtning, kærlighed og (produktivt) vanvid (*enthousiasmos/mánia*). I afhandlingen lancerer en række termer, der vedrører muligheder for retorisk at kunne formidle eller udvirke sublime følelser i publikum, tilhøreren eller læseren. I modsætning til Aristoteles, der i *Poetikken* er ligeglad med om det er et momentant vanvid (at være ude af sig selv) eller *téchne* (at digteren er teknisk begavet), der for forfatteren driver værket, anskuer Longinus de retoriske begreber, som også Platon gjorde det, som forbundet med en primær følelse i digteren. Et eksempel kan være følgende fra Longinus' lancering af *phantasia* med henvisning til Euripides i afhandlingens afsnit 15. Longinus skriver: „Styrke, ophøjethed og nødvendighed er, når det drejer sig om at skrive, i det store og hele betinget af anvendelsen af ‘visualiseringer’ (*phantasia*). Det er i hvert fald hvad jeg kalder dem, andre kalder dem ‘billedskabelse’“ (Longinus 1995: 215. Min oversættelse). *Phantasia* henviser generelt til en idé (eller tanke), som fremkommer i bevidstheden fra en hvilken som helst kilde og derigennem påvirker sproget, fortsætter han.

Og videre: „(...) ordet bliver nu stort set kun brugt som betegnelse for passager, hvor man, og inspireret af stærke følelser, synes at se hvad man beskriver og på en levende måde fremkalder det for øjnene af sit publikum.“ (op.cit.)

Longinus giver følgende to eksempler herpå. Først fra Euripides' tragedie *Orestes*, hvor Orestes i en berømt scene har en vanvittig vision af Klytaimestra, der sender erinyer mod ham:

Ha, Moder!

*Jeg besværges dig, hids paa mig ej
De Møer med Blod i Øjet og med
Slangehaar!*

Der er de, der! De fare lige løs paa mig!
(oversat af C. P. Christensen Schmidt:
Euripides 1875: 245)

Dernæst fra Euripides' tragedie *Ifgenia i Tauris*, hvor en hyrde over for Ifgenia beskriver den vanvittige opførsel og de vanvittige ord hos en mand (som viser sig at være Orestes), som han har set på stranden og som også venter på et furøst angreb fra erinyer:

*Åh, hun slår mig ihjel,
hvorhen skal jeg flygte?*
(min oversættelse)

I disse passager, skriver Longinus, „har digteren selv set Raseriet og udfordrer publikum til nærmest selv at se hvad han har visualiseret. Nu er det sådan, at Euripides gør sig store anstrengelser for at præsentere disse to følelser, vanvid og kærlighed, i tragisk regi, og han lykkes mere end nogen anden jeg kender med det – dog ikke fordi han savner evne til at give andre former for visualiseringer.“ (Longinus 1995: 217. Min oversættelse).

I de efterfølgende afsnit præsen-

tes – og på baggrund af en klar skelnen mellem retorisk tale og digtning (Longinus koncentrerer sig om sidstnævnte) – så en række retoriske termer og eksempler, der vedrører digteriske stiltræk, der gør det muligt at udvirke (visualisere) ophøjede eller sublime følelser, f.eks. asyndeton, anaphora, hyperbaton, polyptoton, periphrasis, similer og hyperbol.

En række af Longinus' synsvinkler dukker principielt set op, det vil sige på nye, ofte stykvisse, indirekte og anderledes måder i den intense optagethed af emnet 'det sublime', der går som en hvirvelvind gennem det 18. århundredes kultur, filosofi og kunstteori og på forskellige måder i England, Tyskland og Frankrig og med virkning frem til vor tids æstetik og kunstteori. Først og fremmest Longinus' idé om det ophøjede eller det sublime som forbundet med følelse, natur, en momentan væren ude af sig selv og visualiseringer af ophøjede indtryk får ben at gå på. Men der er naturligvis forskel. Og skal man tale om det sublime i moderne kultur, dvs. fra 1700-tallet og frem til i dag, er det da også det 18. århundredes kunstteoretikere, filosoffer og essayister, der må påkalde sig interesse og ikke i første omgang Longinus' i øvrigt indflydelsesrige og fantastiske tekst. Især engelsk og tysk kultur bidrager ihærdigt til alt dette og på mange forskellige måder. Her må vi nøjes med, blandt mange andre, at fremhæve den ene af de to kanoniserede signaturer, der altid kommer på tale, når emnet er 'det sublime', nemlig Immanuel Kant (den anden er Edmund Burke).

Man kan, som det er kutyme i æstetik- og filosofihistorien, med en vis ret sige, at Kants tredje kritik – *Kritik af dømmekraften* – er en selvstændig og perspektivrig syntese af store dele af det attende århundredes æstetiske



filosofi og kunstteori. Han skelner i værket mellem to begreber om det sublime. Det ene vedrører en ophøjet naturoplevelse, som overstiger hvad indbildningskraften – som hos Kant er et andet ord for ‘fantasi’ og som formidler ydre sanseindtryk til forstand og fornuft ved at tilforordne dem i tid og rum – momentant kan overkomme eller rumme. Dette kaldes det dynamisk sublime. Det andet vedrører et volumen, der nok kan forestilles, men ikke fremstilles begrebsligt eller i visualisering. Dette kaldes for det matematisk sublime.

Det dynamisk sublime vedrører altså voldsomme naturindtryk, der for en kort stund gør subjektet afmægtigt i begribsel af det sansede. Dette

begreb kan gerne opfattes som kvintessensen af det, der i bredere kredse og hinsides Kants strikse systematik kaldes for ‘sublimt’, noget overvældende, som man falder i svime over, så meget, at man så at sige mister mund og mæle. Denne anvendelse af betegnelsen ‘det sublime’ er lige så udbredt som den naturligtvis er gyldig. Kant reserverer fænomenet til naturindtryk og ikke til kunstoplevelser. Og et virkningsfuldt kunstnerisk udtryk underordner han netop naturen: det er udvirket på et principielt set tøjlesløst grundlag af geniet, en proces, der er så unik, at den ikke kan gentages (og derfor heller ikke kan arves) – og dette ‘kunstsønne’, som Kant kalder det, har affinitet til, men

*Caspar David Friedrich:
Der Watzmann
(1824–25).*

er ikke det samme som det ‘naturskønne’, der er den væsentligste ledetråd (Erslev Andersen 2007). Det er derfor lidt af en tilsnigelse uden videre – som det ofte er tilfældet i f.eks. kunstvidenskab – at henvise til Kants begreb om det dynamisk sublime når talen er om kunstneriske udtryk. Ganske vist mener Kant, at det giver mening at anskue f.eks. et kunstværk eller et arkitektonisk mesterværk (som f.eks. Peterskirken i Rom) som sublimt, men kun fordi det også er skønt. Dette kalder han da for ‘storslået’ – og netop ikke ‘sublimt’.

Begrebet det matematisk sublime blev for alvor relanceret i 1980'erne under indtryk af den franske filosof Jean-François Lyotards begreb om 'det postmoderne', der i stadig stigende grad indbefattede inspirationer fra Kants æstetiske teori. For Lyotard er det sådan, at begrebet 'det sublime' fra og med Kant betegner dels et brud med enhver form for mimetisk tænkning (Lyotard 1987), dels relaterer sig til Kants begreb om det matematisk sublime forstået således, at ikke-mimetiske kunstværker i det postmoderne, som han forstår epokalt som en integreret del af det moderne, kæmper en umulig kamp for at overvinde skellet mellem det forestillede og det fremstillede. Dette udmønter sig i værker af bl.a. Cézanne, som ikke vil „tildække underlaget (...) ved at fylde en forudtegnet form med et kromatisk materiale. Ærindet består tværtimod i at begynde eller i at forsøge at begynde ved at påføre et „første“ farvestrøg, lade et andet følge efter, dernæst en anden nuance, ved at lade den træde i indbyrdes forbindelse ud fra et krav, som er deres eget og som det drejer sig om at føle, samt hvorover det drejer sig om ikke at gøre sig til herre“ (Lyotard 1988: 106). Dette indgår endvidere i en overvindelse af kunst som relateret til en idé om „det skønne“ – kunst vedrører snarere sig selv som materiel gestus og udgør derved et grundlag for æstetisk-filosofisk begrebsopbygning.

I danske kunstmiljøer med centrum i Det kgl. Danske Kunstakademi og med filosofen Carsten Juhl og professorerne Stig Brøgger, Hein Heinsen og Mogens Møller som bannerførere fik Lyotards egensindige form for kantianisme højstatus i 1980'erne, og begrebet 'det sublime' blev tidens vigtigste nøgleord. På kunstmuseet ARoS i Århus står den dag i dag en skulptur af Hein



Heinsen, som fik en unik status af at være det sublime *in nuce* i Lyotards forstand: den „afgiver betydning hos tilskueren, men har ikke selv betydning“, hvorfor den blev kaldt „singular“ og dens udfordrende effekt for (matematisk) sublim. Skulpturen er fra 1984 og hedder OR 37 og var med på udstillingen „intim/sublim“ på Aarhus Kunstmuseum i 2001 (Hammerhøi, Heinsen, Frandsen). I dag beskrives den ikke længere som 'sublim', men måden den er beskrevet

Hein Heinsen:
OR 37
(1984).

på i katalogen *Samlingen. ARoS Aarhus Kunstmuseum* bind 3 (tiden fra 1960-2004), giver indirekte anelser om de 24 år gamle beskrivelser af værkets 'sublime'/'singulære' kvaliteter:

OR 37 er uden centrum og trods den mulige association til en granat, fremstår den helt abstrakt. Skulpturen bæ-

res af et massivt, kompakt udtryk, hvis mørke bronzeoverflade bidrager til objektets mangetydige karakter. Snittene i formen synes tilfældige og forskydes i forhold til hinanden således, at de giver overfladen en dynamik uden at den virker ornamental. (side 48)

Et andet værk som mentes at være funderet på – eller afgivende – en tilsvarende form for sublimtænkning var Stig Brøggers installation af 205 malerier, som blev vist på Statens Museum for Kunst i 1988 med titlen *Flora Danica – Hændelsen, Striden, Heterogeniteten* (tre afgjorte nøgleord i tidens 'sublime tænkning') og med to tekster ved hhv. Lyotard og Carsten Juhl i katalogen. Lyotard taler således i sit bidrag om „gestussen“ og endda om „to heterogene gestusser“ (Lyotard 1988: 9) som „håndhævelser“, der overskrider enhver form for utidig repræsentation i Brøggers installation.

Med baggrund i sådanne begreber og tanker, der hårdhændet er afledt af dele af Kants æstetik, er det naturligtvis ikke længere muligt at lave „repræsentationel“ kunst, f.eks. landskabsmalerier, der rent faktisk forestiller landskaber. Interessen for forgangne kunstværker gik bestemt heller ikke i retning af landskabskunst. Sådan er det ofte stadigvæk i dag i toneangivende kunstteorier (Sanderhoff 2007). Alligevel – eller på trods heraf – har der jævnligt her og der været udstillinger, der tangerer emnet 'landskab' mere eller mindre direkte. Og for at gøre afbigt for de ofte lemlæstede kunstteoretiske påkaldelser af snart dette, snart hint af angiveligen kantianske begreber om det sublime må man nok også hellere kommentere det sublime, synes man at mene, i relation til en udstilling som *Verden som landskab*, sådan som det som nævnt

gøres i udstillingens katalogtekst – men hvorfor egentlig: kan vi ikke bare tale om det sublime, det overvældende, som man eventuelt kan falde i svime over, sådan i al almindelighed – og så med Kant nøjes med at kalde billederne for „storslåede“?

Storslåethed

Kombinationen af noget skønt (eller hæsligt – Kant opererer med begge aspekter i sit begreb om det skønnes analytik) og noget ophøjet i repræsentationen af sublime naturindtryk/scenerier, altså et kunstnerisk vellykket maleri – eller i vor tid i f.eks. et fotografi, et digitalt (morfet) billede eller en filmsekvens – hvor en tankevækkende, fornyende og/eller eksperimentel gengivelse hinsides regelret afbildning i komposition, perspektiv, teknik og farvevalg enten gengiver et sublimt naturindtryk eller ligefrem skaber et sådant på baggrund af et naturindtryk, kan således sagtens forsvares at blive kaldt sublimt. Men da et foruroligende malerisk natursceneri dels er særdeles kultiveret ved simpelthen at være et kunstnerisk objekt, et lærred med komposition efter alle kunstens regler, dels (og derfor) *ikke er, men repræsenterer* en given natur hinsides galleriets afgrænsede verden, kunne man med Kant måske snarere relancere termen 'storslået' for noget sådant. Kant reserverer som allerede nævnt termen 'storslået' for at kunne betegne et værks æstetiske virkning i retning af noget (absolut) skønt – eller noget (absolut) hæsligt – og forenet med en følelse af noget ophøjet, ikke blot i den enkelte tilskuer, men i gruppen af tilskuere som et hele, idet alle forventes at dele denne oplevelse (hvilket dækkes af Kants begreb om 'sensus communis'). Dette synes at være et endnu udbredt grundlag for visse former for kanonisering – også af billederne på Statens Museum for

Kunst og deres begrundelse for at være samlet i den spektakulære udstilling *Verden som landskab*. Den kunne man foreslå var funderet på netop en afart af 'sensus communis': 'disse værker er uomtvistelige storværker, herom kan der ikke være tvivl, og det er der almen enighed om', synes udstillingens mere eller mindre eksplícite autoritative devise at være. Her som i så mange andre sammenhænge har 'staten' og dens kuraterende formidlere således enten påtaget sig eller har fået uddelegeret den helt og aldeles autoritative smagsdømmende funktion. Storslået? Jo, helt sikkert. Sublimt? Ikke det der ligner.

REFERENCER:

- Erslev Andersen, Jørn: „Tænkning og lidenskab – sansning og entusiasme i Kants æstetik“, in: Ole Høiris et. al. (red.), *Ophøjningens Verden*, Aarhus Universitetsforlag, Århus 2007.
- Euripides: „Orestes“, in: Euripides, *Skuespil* ved C. P. Christensen Schmidt, Samfundet til den Danske Literatur Fremme, Kbh. 1875.
- Intim/sublim. Hammershøi, Heinsen, Frandsen*, Aarhus Kunstmuseum, Århus 2001.
- Kant, Immanuel: *Kritik af dømmekraften* ved Claus Bratt Østergaard, Det lille Forlag, Kbh. 2005.
- Larsen, Svend Erik: „Jordskælvet i Lissabon – et vendepunkt i oplysningstiden“, in: Ole Høiris et. al. (red.), *Ophøjningens Verden*, Aarhus Universitetsforlag, Århus 2007.
- Longinus: „On the Sublime“, in: Aristotle, *Poetics*; Longinus, *On the Sublime*; Demetrius, *On Style*, Loeb Classics, Harvard UP, London 1995.
- Lyotard, Jean-François: „Om det sublime“, in: *Slagmark* 9, Århus 1987.
- Lyotard, Jean-François: „Efter det sublime. Æstetikens tilstand“, in: Agacinski et al., *Kunstens og filosofiens værker efter emancipationen*, Det kongelige Danske Kunstakademi, Kbh. 1988.
- Lyotard, Jean-François: „Udskillelsen af håndhævelsen i Flora Danica“, in: *Flora Danica. Hændelsen Striden Heterogeniteten*, Statens Museum for Kunst, Kbh. 1990.
- Malmanger, Magne: „Det nordisk sublime“, in: *Verden som landskab. Nordisk landskabsmaleri 1840–1910*, Statens Museum for Kunst, Kbh. 2007.
- Sanderhoff, Merete: *Sorte billeder. Kunst og Kanon*, Rævens Sorte Bibliotek, Kbh. 2007.
- Sørensen, Jens Erik et. al. (red.): *Samlingen. ARoS Aarhus Kunstmuseum bd. 3: 1960–2004*, Århus 2004.

JØRN ERSLEV ANDERSEN

er lektor, lic.phil. i æstetik, kultur og litteratur ved Aarhus Universitet og medredaktør af *Bogens Verden*.

Det filmiske landskab

– især hos Godard og Trier

Af BODIL MARIE STAVNING THOMSEN

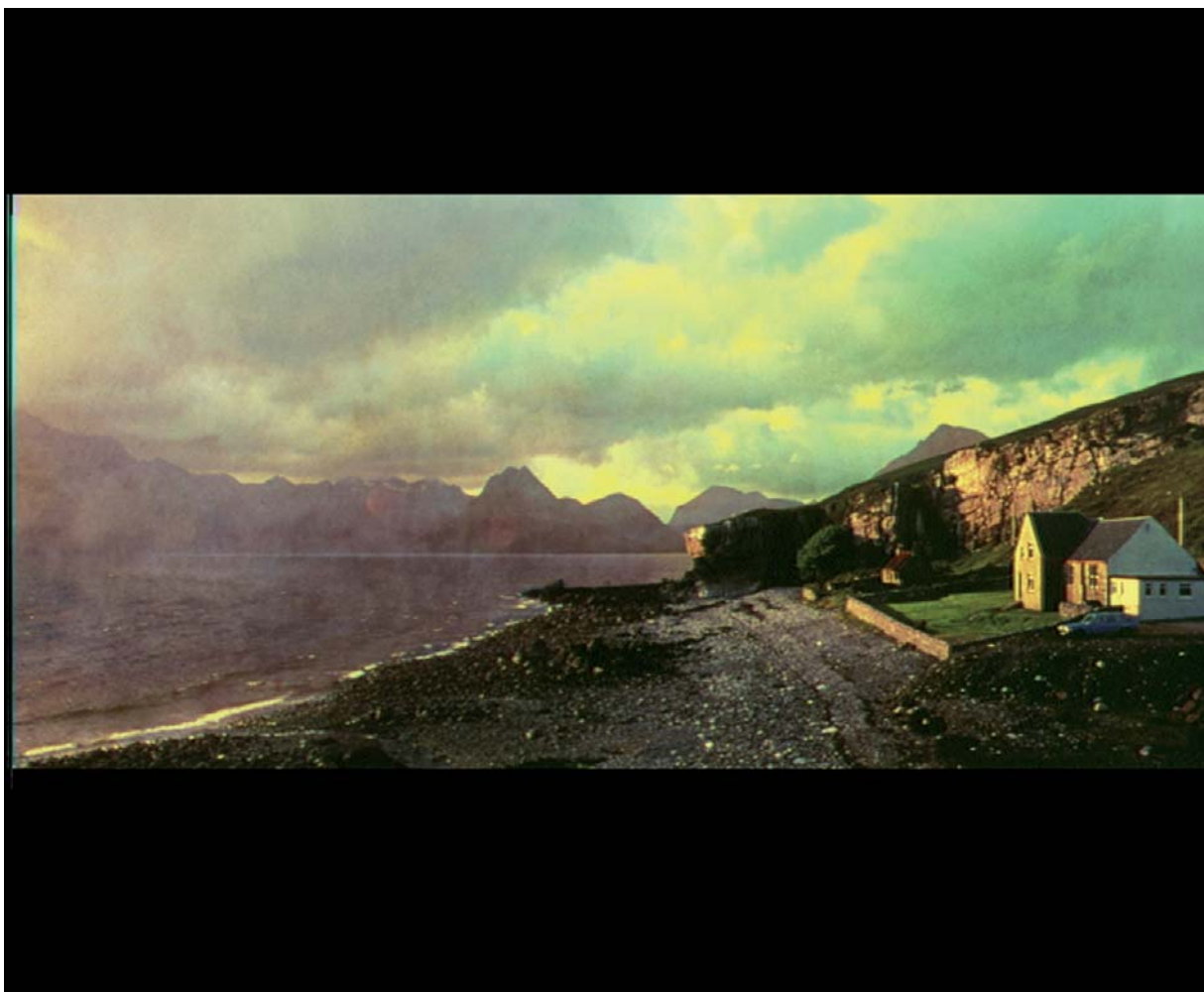
Gennem analyser af udvalgte film af Jean-Luc Godard og Lars von Trier beskrives det, hvorledes landskabet i filmen ændrer sig med mediet og i forhold til de medier, som filmen forholder sig til.

Filmmediet er af de fleste filmteoretikere i det 20. århundrede blevet anskuet som en videreudvikling af det formsprog, der kendetegnede især teatret mod 1800-tallets slutning. Med begrebet *remediering*, der lanceredes af Jay David Bolter og Richard Grusin ved det nylige århundredeskifte (Bolter & Grusin, 1999), giver det mening at se såvel de nye medier i lyset af de gamle mediers teknologiske og æstetiske stræben, samt at se de gamle mediers nyorientering i lyset af nye medier. Dette vil jeg forsøge, idet jeg blandt andet vil kigge nærmere på Jean-Luc Godards brug af landskaber i *Åndeløs* (1959) og *Jeg elskede dig i går* (1963) og sammenligne dem med Lars von Triers landskabsportrætter i *Breaking the Waves* (1996) og *Dancer in the Dark* (2000). Mens Godard skabte sin filmæstetiske fornyelse gennem 1960'erne og 70'erne i tydelig dialog med tv- og videomediets elektroniske billeder, skabte Lars von Trier sin filmæstetiske fornyelse i tydelig dialog med 1990'ernes nye digitale værktøjer. Men først et tilbageblik til teatret og de første film.

Mod slutningen af 1800-tallet havde teatret scenografisk nået grænsen

for, hvad der kunne skabes af mekaniske virkemidler til forøgelse af virkelighedsillusionen. Udskiftelige kulisser, bagtæpper og genstande, der kunne hejSES ned fra oven, var for længst blevet suppleret med bevægelige scenerum, gulvlemme og diverse bevægelige aggregater beregnet til at illudere torden, storm, bølger osv. Det fremhæves ofte i filmhistorien, at det blandt andet var muligheden for at filme på virkelige „locations“, der gjorde, at filmen overtrumfede teatret (Vardac, 1949), som omvendt i høj grad leverede de dramaturgiske og æstetiske matricer for filmen – blandt andet melodramaet (Brooks, 1976). At filmen var teatret overlegent på baggrund af, at virkelighedens lys prægedes direkte på celluloiden, der således havde et direkte aftryk (eller indeks) af den virkelighed, der filmes, tillægges i 1940'erne og 50'erne i André Bazins filmkritik afgørende betydning, hvilket man kan forvise sig om i værket *Qu'est-ce que le cinéma?* (1958–63). Her søger Bazin med neo-realismen som eksempel at definere filmens ontologi. Indeksikaliteten og det, at en virkelig bevægelse i tid og rum kan „optages“ og præges i et materiale og

blive „genoplivet“ i andre tider og rum, giver ifølge Bazin filmmediet en særlig adgang til det virkelige – langt fra alle former for subjektiv eller kunstnerisk forarbejdning af virkeligheden. Den italienske neo-realisme, der i mangel af filmstudier filmede virkelige italienske landskaber og sønderbombede byer, hvor uprofessionelle aktører agerede i deres hjemmевante virkelighed, blev Bazins fornemme eksempel på, at filmen helt kunne undvære det litterære plot og så sandelig også montagen, der ellers fra de russiske konstruktivister og frem blev anset for at være filmens sprog par excellence. Måske havde Bazins argumenter om, at montagen og plottet skyggede for filmens egentlige kvalitet – muligheden af at filme noget virkeligt – noget for sig. I hvert fald må man medgive, at de film, der beskriver landskaber og bymiljøer sådan som de engang så ud foran filmkameraet, faktisk ejer en ejendommelig styrke i dag. En styrke, som mange også gode plotstyrede film fra samme tid sjældent kan overtrumfe. Jeg tænker på film som De Sicas *Cykeltyven* (1948), hvor Roms gader bliver genstand for en labyrintisk vandring, der ingen steder fører hen, på Hitchcocks *Fuglene* (1963), hvor skønheden i det vidtstrakte landskab omkring og især himlen over Bodega Bay skifter karakter og bliver direkte truende i løbet af filmen, på Viscontis



Leoparden (1963), hvor de Sicilianske højdedrag i løbet af filmen både forlenes med og tømmes for den aristokratiske form for patos, der fortrænges af borgerskabets. Man kunne også nævne en række klassiske film i cowboygenren (f.eks. John Ford), hvis heroiske kampe mod naturen og dens oprindelige befolkning ikke ville have nær samme kraft uden landskabets skiftende indramninger og betingelser.

Jean-Luc Godard

Bazins ontologiske tilgang til mediet blev genstand for megen kritik blandt tegnteoretikerne i 1960'erne og -70'

erne. De søgte i det filmiske udtryk (frem for i de teknologiske forudsætninger) at beskrive et særligt filmisk sprog (*langue*), der kunne gøre filmsproget sammenligneligt med det skrevne sprog i et tegnteoretisk perspektiv. Christian Metz søgte at finde filmsprogets mindste enhed, at beskrive billedlige tegnrelationer mellem signifiant (det betegnende) og signifié (det betegnede), og i såkaldte „storsyntagmer“ at indfange filmmediets semiologiske karakteristika. Da dette ikke rigtig lykkedes, skabte han ved hjælp af psykoanalysen begrebet den „imaginære signifiant“ for at beskrive kamerablikkets indflydelse på tilskue-

„Skotsk landskab“ fra
Breaking the Waves
(1996).

rens oplevelse af at se film. Den franske *nouvelle vague* var meget inspireret af Bazins anskuelser om, at filmkameraet gav mulighed for at indfange virkeligheden direkte. Især Jean-Luc Godard flirtede også i høj grad med semiologien. Hans film kan i høj grad ses som nogle af de første forsøg på at dekonstruere forholdet mellem billedets illuderende fylde på lærredet og den teknologiske og ideologiske tyngde, der muliggør illusionen. Gennem sin særlige fortolkning af den russiske



Jean-Luc Godard (f. 1930).

montageform skabte han synlige, læselige og mærkbare brud mellem indstillingerne. Han gjorde klippene synlige og forhindrede tilskuerens forsøg på at skabe mening gennem at ødelægge den automatiske aflæsning af filmisk kontinuitet som meningsbærende i sig selv. Han angreb årsags-virkningsrelationer, og han blotlagde sel-

ve afkodningens struktur – ofte ved at montere ord og sætningsdele, spørgsmål og kommentarer direkte på billedet. Paradoksalt nok, men interessant i denne sammenhæng, spiller også landskabet en stor rolle i denne dekonstruktion, der ellers hylder byens tempo, trafik og teknologi. Pointen er, at Godards landskabsbeskrivelser reduceres til den flade dybde, der fremkommer på film, når kameraet er i

bevægelse, sådan som det sker i den første scene i *Åndelos* (1959), hvor Michel (Jean-Paul Belmondo) kører derudad med det franske landskab flyvende forbi, og set gennem den stjålne bils ruder. Michel fabler om at tage bilen til Italien med sin amerikanske kæreste, Patricia. Scenens clou kommer, da han med pauseringer retter sin fulde opmærksomhed mod kameraet og taler direkte til tilskueren. I pauserne mellem sætningerne ryger han på sin cigaret, træder på speederen, hører radio og studerer pigerne på stop. Med ironisk tvist beskriver han turistens Frankrig:

C'est joli la campagne. - - - J'aime beaucoup la France. - - - Si vous n'aimez pas la mer, - - - si vous n'aimez pas les montagnes, - - - si vous n'aimez pas la ville – allez vous faire foutre!

[Der er smukt på landet. Jeg elsker Frankrig. Hvis De ikke elsker havet, hvis De ikke elsker bjergene, hvis De ikke elsker byen – så er De færdig!]

Denne opsang og indledende biltur i det franske landskab bliver signifikant for Michels (og tilskuerens) manglende handlingsorientering midt i landskabets og byens bevægelse. Tilskueren forstår, at man ikke skal forvente nogen overensstemmelse mellem ord og billede, figur og grund, udsigelse og handling i denne nybølge-film, inspireret af lige dele italiensk og amerikansk film. Godard indfanger derimod til perfektion de gestiske bevægelser i storbylivet uden at forlade den beskrivende overflade. Ingen illusion om dybde i landskabet her!

Godard var i sine 60'er-film en mester i at transformere landskabets dybde til kroppens hverdagsgestik og lærredets overflade. I filmen *Le Mépris* (*Jeg elskede dig i går*, 1963) lader Godard en stor del af filmen udspille sig på og ved øen Capri. I rollen som

Camille lader Godard Brigitte Bardot (og især hendes krop) stå som stand-in for såvel den klassiske ærbare kvindetype (Penelope) som det samtidige populærkulturelle stjerne-imago af Bardot med trutmund, bryster og bag (B.B. udtales Bebe og betyder baby på fransk). Sexsymbolet Bardot dekonstrueres, men idet Camille handler som Penelope står skønheden tilbage, mens voyeuren i hhv. hendes mand, Paul (Michel Piccoli) og den amerikanske producer udstilles. Camille dør i et trafikuheld, da hun forlader scenen. Hendes ubeslutsomme mand, Paul, der forfægter sine kunstneriske rettigheder og alligevel ender med at sælge sit teatermanuskript til en tvivlsom amerikansk filmindsplining, agerer uden at sætte pris på (*mépris*) sin kones (Camilles) skønhed, der jo faktisk er omdrejningspunktet for Odysseus' handling ved hjemkomsten til Ithaca. Hvor Odysseus smider Penelopes friere på porten og således genvinder såvel hendes kærlighed som sin egen selvagtelse, resulterer Pauls ringeagt (*mépris*) for Camille i hendes foragt (*mépris*) for ham, der til slut munder ud i, at de begge skrives ud af filmen, der skulle være en moderne fortolkning af Odysseus' hjemkomst. Tilbage står et kamera (betjent af ingen ringere end Fritz Lang, som spiller Bertolt Brecht eller B.B.), der i slutscenen leverer et perfekt arkaisk billede af en horisontlinie med dyblåt hav forneden og en skyfri himmel foroven. Hvor kameraet i filmens indledning peger metarefleksivt på filmens produktionsmodus og på tilskuerens visuelle begær efter dybde, skaber det i slutbilledet en effektiv åbning mod et virkeligt eksisterende landskab, befriet for andre aktører end netop dette i princippet uendelige syn, der omslutter såvel fortid som nutid og fremtid. Filmen markerer med denne slutning, at det

arkaiske landskab ved Capri, der også rummede den klassiske oldtid, faktisk kan gengives i en moderne film.

Langt senere skaber Jean-Luc Godard den fascinerende produktion til tv, *Histoire(s) du Cinéma*, i otte dele (sendt på fransk tv i perioden 1989-99). Godard valgte at arbejde med videomediet til denne produktion, der excellerer i mange forskellige former for montage: mellem billeder og ord, mellem farve og sort/hvid, mellem klip og montage i billedet, overblændinger etc. Godard har arbejdet med videomediet siden 1968 parallelt med filmmediet. I forbindelse med tv-produktionen om filmens historie(r), udtalte han, at „videoen havde lært ham at se filmen og at gentænke filmens arbejde på en ny måde“ (www.cineclubdecaen.com/realisat/godard/histoiresducinema.htm). To markante tekster afslutter *Histoire(s) du cinéma*. Den første, der minder en del om Maurice Blanchots måde at tænke litteraturen på, lyder:

L'image est bonheur mais près d'elle le néant séjourne. Et la toute puissance de l'image ne peut s'exprimer qu'en lui faisant appel. Il faut peut-être ajouter encore l'image capable de nier le néant est aussi le regard du néant sur nous. Elle est légère et il est immensément lourd. Elle brille et il est cette épaisseur diffuse où rien ne se montre. (Godard 1998: 300)

[Billedet er lykken, men tæt på den opholder intetheden sig. Og hele billedets kraft kan ikke komme til udtryk uden at kalde på den. Man bør måske tilføje, at billedet, der er i stand til at tilbagevise intetheden, også er intethedens blik på os. Billedet er let og blikket er utrolig tungt. Billedet funkler og blikket er denne diffuse tæthed, hvor intet viser sig.]

Den anden lyder:

Si un homme traversait le paradis en songe qu'il reçût une fleur comme preuve de son passage et qu'à son réveil il trouvât

cette fleur dans ses mains que dire alors j'étais cet homme. (Godard 1998: 306)

[Hvis en mand gik igennem paradiset og modtog en blomst som bevis på sin passage og han ved sin opvågning fandt denne blomst i sine hænder, kan man sige, at jeg var denne mand.]

Godard taler i den første tekst især om filmens montage og om hullerne mellem klippene, som han relaterer til den af psykoanalysen inspirerede debat om blikket (kamerablikket, det ubevidste, døden, intetheden, som det symbolske optræder for), men han opretholder i høj grad også – som det fremgår af det andet citat – drømmen om, at filmmediet skulle kunne give mulighed for at skabe et kunstnerisk felt, hvor drøm og virkelighed kan mødes. Han mener, at filmmediet i jagten på at producere imaginære drømme for folket gennem det 20. århundrede har forpasset sin historiske mulighed for at bevidne det virkelige og at virkeliggøre drømmene. Dette kommer han også ind på i et nyligt interview til *Die Zeit*, bragt i *Weekend Avisen* den 27. december 2007 – 3. januar 2008, hvor han bl.a. andet diskuterer den manglende vietnamesiske filmiske dokumentation af Vietnamkrigen.

Lars von Trier

Med dette in mente er det nemt at zoome ind på Lars von Triers Dogme-95 manifest, der fordrer virkelighed og sandhed, og Godard udtaler da også til stadighed (i ovenstående interview) stor begejstring for *Idioterne* (1998), hvori videomediet i høj grad også anvendes som en refleksion over (men også et opgør med) de tilskuerpositioner og -forventninger, filmmediet traditionelt har produceret. Alerede i *Breaking the Waves* (1996) benytter Trier i store dele af filmen vide-

oens æstetik, idet han indlejrer kamera-kroppen i billederne i et klart opgør med kamera-blikket, som det hos Lacan, Metz og Mulvey er blevet forstået fra 1970'erne og frem. Kroppen kommer til stede i det håndholdte kamera-perspektiv, men samtidig brydes der med filmhistorisk reference til Dreyer og Bergman med forbuddet mod, at skuespilleren kigger direkte ind i kameraet. Filmkvaliteten tilføres ydermere elektronisk støj ved at blive transformeret til video og tilbage igen. Resultatet er, at opmærksomheden på den ene eller den anden måde uvægerligt vil blive orienteret mod lærredet som dette mellemværende mellem blik og billede, som hos Godard kaldes „intet“. Dette intet blev allerede i *Riget I* og *II* (1994 og 1997) befolket med spøgelser, demoner og ånder. Disse transformeredes til groteskformer – mest åbenlyst i det grønne øje, der uhyggeligt „så tilbage“ på tv-seeren, og wc-brættet, der kun indrømmede tilskueren fækaliernes position i fortællingen. Disse groteskformer kunne til gengæld genere latter. Trier har siden sin leg med groteskformerne i *Riget* dyrket dekonstruktionen af dette intethedens blik, som Godard beskriver som filmmediets spøgelse i det moderne.

Lad os nu se nærmere på Triers store succes, *Breaking the Waves*, hvor storladne beskrivelser af det højskotske landskab inddeler filmen i kapitler. Disse fungerer for tilskueren som en slags refleksionspauser i filmens plotpræsentation på nøjagtig samme måde som tæppefaldet skaber pauser mellem akterne i et teater. De kan sagtens undværes, når man som tilskuer skal genfortælle eller konstruere filmens historie (i fagsproget *fabula* eller *story*). Men på filmens præsentationsniveau (også kaldet *sujet* eller *plot*) skaber landskabsbillederne sammen med musikken i radioens P3-genre en

pause fra den historie, filmen eksplicit fortæller, og således tilbyder Trier tilskueren en mulighed for refleksion. Landskabsscenaariets og musikkens intermezzo skaber for tilskuerens sansesapparat momentane kontrabalancer til det håndholdte kameras vertigo-effekt og den heftige udvikling i fabulaens begivenhedsstrøm. Her tilbydes den klassiske æstet en slags ro. Ikke uden ironi har Lars von Trier valgt den samme type af storladne landskaber, som Caspar David Friedrich udødeliggjorde i romantikken – landskaber, hvis påkaldelse af sublim svimlen i dybden samtidig tilbagekaldes i selve portrættingen af dem. Alligevel fungerer de – også i *Breaking the Waves* – som en slags vibrationsrum for de højstemte emotioner af religiøs og etisk art, der tendentielt har været udgrænset fra den modernistiske æstetik og som inden for filmmediet kun har haft et refugium inden for melodramaets relativt afgrænsede og lidet agtede genre. Ligesom filmen generelt både dekonstruerer melodramaet og hylder det, rummer disse landskaber, hvor skyernes, vandets, lysets og en enkelt bils bevægelser lades med en højstemt patos ud over det sædvanlige, også en gestus, der (om ikke ironisk så dekonstruktivt) kommenterer mediet og faktisk på finurlig måde giver dette „intethedens blik“ hos Godard en ny fortolkningsmulighed. For disse er ikke bare landskaber. Det er Per Kirkebys kompositioner af lige dele typiske „skotske landskaber“ og „romantiske landskaber“, der efterlods er blevet gjort digitalt bevægelige. Den „emotionelle geografi“ har følelserne som model snarere end virkeligheden. Det er forholdet mellem syn og følelse, der portrætteres og gengives af Trier, ikke landskabet „out there“.

Forskellen på romantikkens bille-

der og Triers er ikke stor, men den er betydningsfuld: Triers landskaber er teatrale gestaltninger af, hvordan *mediet* (her det digitale) kan påvirke os følelsesmæssigt. Det digitale medie er her positiveret som modulation af bevægelse, af lys og skygge, af farvespektret. Landskaberne er med Gilles Deleuzes ord „tidsbilleder“, der som en slags fatamorganaer eller krystalbilleder giver os mulighed for – ligesom Godards blomst – at forbinde virkelighed og drøm og flere tidspåner i et billede. Sagt lidt mindre patetisk peger disse tidsbilleder på, at det liminale felt mellem indre og ydre, subjekt og objekt, findes og kan beskrives i mediet, på skærmen, på lærredet, og at det kun får dæmoniske kræfter eller en patetisk-religiøs henvisningsfunktion i det omfang, subjektet ønsker at manifestere sig som entitet, som individ (in-divid; udelelig). Man kunne tilføje, at hvor Godard med Lacan forstår det filmiske kamerablik som intethedens og dødens negerende blik, der dog kan reflekteres i videobilledet – dér positiverer Trier videoens (og digitale mediers) „diffuse tæthed“ som en pulserende elektronisk data- og informationskodning og -afkodning, hvor forholdet mellem billede og blik er identisk med det elektroniske signal eller den digitale datatransmission som sådan.

For til slut at komme dette nærmere – og slutte forbindelsen til denne artikels begyndelse – vil jeg citere en passage fra Deleuze og Guattaris *Tusind plateauer*, hvor det nomadiske princip i landskabet, det haptiske syn (f.eks. den næsten taktile sansning i bl.a. videoens granulerede billede i nærsyn) og det numeriske princip forbindes i begrebet „det glatte rum“ og sættes i modsætning til det „stribede rum“, det optiske syn og metrikken, der udgør statsapparatets og den territoriale inddæmnings principper:



[...] det glatte rum er [...] retningsmæssigt og ikke dimensionalt eller metrisk. Det glatte rum bliver udfyldt eller indtaget af begivenheder eller *haecceiteter*, langt mere end af formede og opfattede ting. Det er et affekternes rum, snarere end et egenskabernes rum. Det er en *haptisk* snarere end en optisk perception. I det sribede rum organiserer formerne en materie, i det glatte signalerer materialerne nogle kræfter eller fungerer som symptomer for dem. Det er et intensivt snarere end et ekstensivt rum, det er et afstanden og ikke et målenes rum. Det intense *Spatium* i stedet for *Ektensio*. Legeme uden organer i stedet for organisme og organisering. Perception består her af symptomer og evalueringer, snarere end af måleenheder og egenskaber. Derfor er dét der udfylder eller indtager det glatte rum intensiteterne, vindene og lydene, kræfterne og de taktile og lydmæssige kvaliteter, ligesom i ørkenen, på steppen eller på isen (*Tusind plateauer* 2005: 623)

Landskabsbillederne i *Breaking the Waves* er af typen „intense spatier“, hvor den involverede tilskuer kan udfolde den affektive begivenhedskraft i rummet i form af skyernes bevægelser, vandets rislen, vindens susen og de lyde, der hører dertil. Landskabet åbnes i *Breaking the Waves* som noget, man faktisk ville kunne spadserer i, hvor landskabet betinger gangen – og ikke som i *Åndeløs*, hvor bilens vej og kameraets blik underlægger sig landskabet.

Lars von Trier har fundet plads til skildringen af teatrets storme og landskaber i sine film, der både remedierer sig i forhold til de digitale medier og genbruger det sceniske rums faldlemme og kulisser som en virkelighedsreference på samme niveau som virkeligheden „out there“. I *Dancer in the Dark* (2000) forvandler Selma

Lars von Trier:
Dogville
(2003).

landskabet til en entydigt relationel størrelse, når hun forvandler alle lyde til takter i elektronisk musik, der involverer dansende kroppe i en emotionelt begrundet komposition af landskabet. Disse „intense spatier“ af musikksekvenser repræsenterer ikke som normalt i musicals drømmens niveau og virkelighedens forflygtigelse. De skaber snarere et haptisk alternativ til fabulaens sandhedsrelation og skaber forvirring om, hvad filmen egentlig „handler om“. For den sribede skandering er i disse affektive mellemrum af *durée* for en tid annulleret: her omgøres handlingen og gøres til rene begivenheder af taktil og affektiv karakter.

Digitale medier

Filmen som et medie, der bærer et aftryk (et indeks) af den virkelighed, der filmes så at sige før kunstnerens subjektive formgivning, har ændret karakter i lyset af de elektroniske og digitale medier. De store landskabsafbildninger findes til stadighed, men de forhandles ikke længere som et forhold mellem virkelighed og repræsentation som hos André Bazin. Hans opfattelse af, at den analoge indeksikalitet var et ontologisk særtræk for filmmediet, er på retur. Rollen som en fænomenologisk maskine, der afdækker virkeligheden som den forefindes, der karakteriserede den italienske neo-realisme under 2. Verdenskrig, varetages nu af videodokumentaren. Filmmediet beskrives heller ikke længere som i Godards storhedstid som et arbitrært produkt af en semiotisk forskelsrelation eller en dekonstruktion ad absurdum. Mediet har ændret karakter, idet det på stadig nye måder søger at inkludere medietransmissionens elektroniske og digitale signaler som former for „affektiv støj“ i systemet. Støjen er inkluderet i relationen mellem tilskuer og skærm i de nye medier og denne må filmmediet producere som audio-visuelle affekter for at remediere sig.

Videokunstneren Les Levine, der allerede i 1960'erne arbejdede med tv-signalets interface for at „synthesizere man with his technology“ og fremstille „people as software“ (Youngblood: 340) foretrak software for hardware, idet han så billedet som et signal indlejret i software. Levine forklarer sit tv-skulpturelle værk *Contact: A Cybernetic Sculpture* (1969), hvor man også ser billedet af sig selv simultant på skærmen, således:

Kontakten involverer ikke kun dig og dit billede men også hvad du føler om dit billede og hvad du føler om det billede i rela-

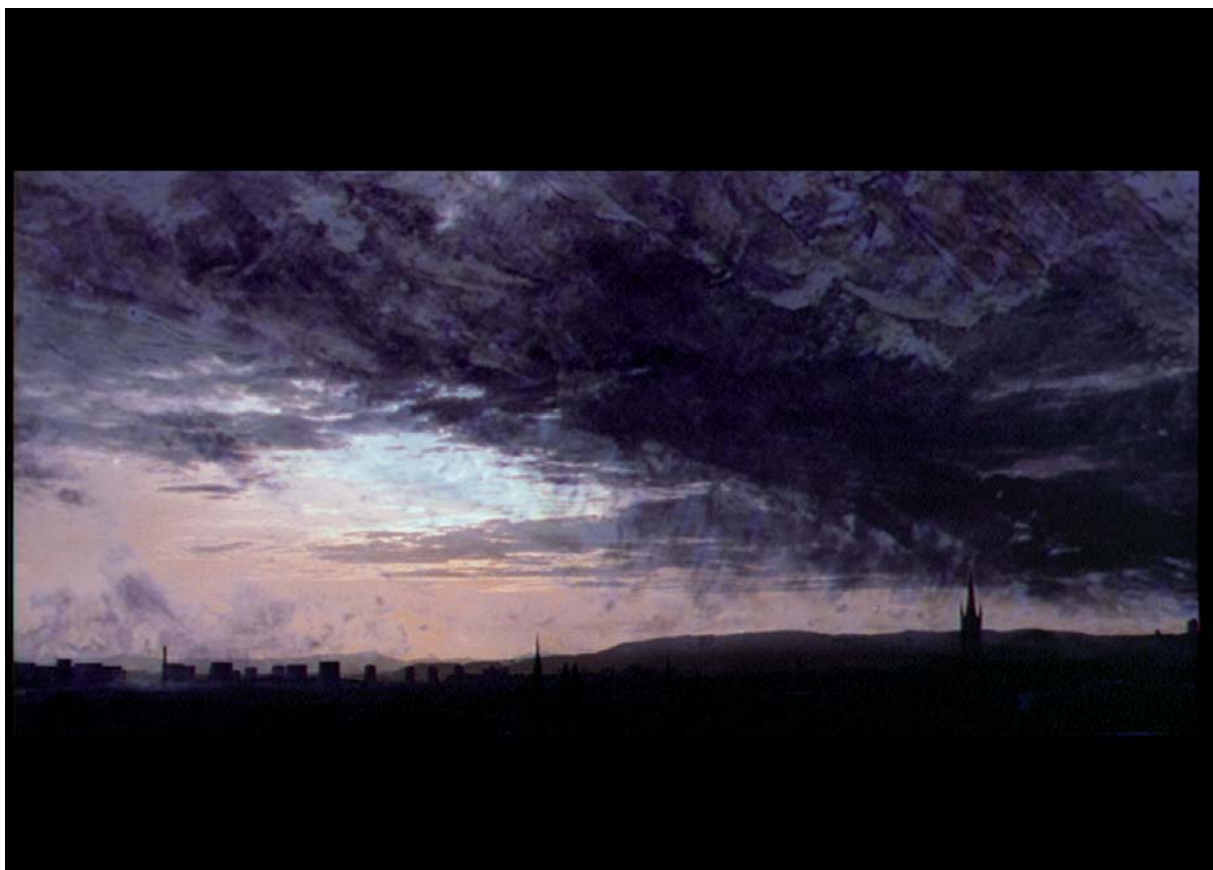
tion til tingene omkring dig. Kredsløbet er åbent. [...] Tv overblænder og overskriver bestandig sig selv, så billedet vil hele tiden være forskelligt afhængigt af, hvilken information der er tilgængelig på et givent tidspunkt. Så der er faktisk ikke noget billede. Ikke et definitivt billede. [...] Tv-mediet har denne kvalitet: det ser på en eller anden måde altid ens ud, men det gør hele tiden noget forskelligt (Youngblood: 340f).

Tv-signalets bestandige overblending eller dekodning af det magnetiske signal skaber en form for real-time „nu“, der kan mærkes som en „immediacy“ eller begivenhed på signalets niveau. Denne fornemmelse af „immediacy“, der skyldes elektroniske mediers bestandige levendegørelse af signalet, muliggør, at man kan se tv i timevis uden at mærke sin egen krops træthed (jfr. Thomsen 2007). Relationen findes nu mellem mennesket og maskinen og ikke mellem mennesket og det repræsenterende billede, hvilket også den tyske billedkunstner og kurator ved ZKM i Karlsruhe, Peter Weibel, konstaterede i „The Apparatus World – a World unto Itself“ (1992). Filmkunsten må som al kunst tage del i denne relation og remediere sig som en form for „software“, der i princippet aldrig slutter.

Hos Trier – og generelt i vores globale, elektroniske og digitale medieverden – er „sandhed“ snarere resultatet af en fysisk sanselig og affektiv involvering end noget, der har repræsentationel udsigelseskraft.¹ Dette skal dog ikke i sig selv begrædes men snarere ses som en konsekvens af, at vi efter min mening har forladt tegnet til fordel for signalet (på engelsk fra *sign* til *signal*). Vi er fra 1960'erne til i dag gået fra tegnets dominans (herunder skriftegnet) til fordel for det elektroniske og digitale signals dominans. Man kan se Triers film *Dogville* (2003) og *Manderlay* (2005) som en re-

fleksion af dette forhold. Her lades den indeksikalske virkelighed i form af landskaber og huse ude af syne. Det var som nævnt i begyndelsen af denne artikel netop den bevægelige gengivelse af virkelige landskaber, mennesker og bymiljøer, der ved det sidste århundredeskifte gjorde filmmediet til en succesrig remediering af teatret. Til gengæld blev virkelighedens indeksikalske repræsentation samtidig indlejret som en fundamental del af filmens ontologi (jfr. Bazin) og fabula-konstruktion – og det i en sådan grad, at tilskueren ofte testede en films troværdighed i relation til, hvor detaljeret eller hvor nøjagtig filmens virkelighedsbeskrivelse var. Ved at fjerne mure og virkelige, ydre genstande og rum fra filmens scenografiske virkelighed og kun indikere landskabet ved hjælp af ord (gooseberrybushes), lamper (månelysen), papmaché (minen i bjerget), streger (veje og gader) og enkelte grene, æbler og blomster, remedierede Trier i disse film teatret sammen med bogen i lyset af computerspillet – som et rum for intensiteter og begivenheder af en anden art. Og således bliver det i slutningen af *Dogville* sandsynligt, at det er den pludselige tilsynekomst af (en kunstig) månestråle bag en sky, der åbenbarer landsbybeboernes grimme og lurvede udseende og karakter for Grace, der transformerer hende fra at være et offer til at blive en hævnende engel af dimensioner som Euripides' Medea. Til slut kan Grace forlade det såkaldt „vidunderlige landskab“, som tilskueren aldrig ser, men som Grace forklarer for den blinde kunsthistoriker, der har bosat sig i huset med den smukkeste udsigt og dernæst beklædt vinduerne med tunge gardiner – og således ad absurdum, indtil vi alle forstår, at indeksikaliteten er død: signalet har erstattet tegnet.

Landskabet i filmen ændrer sig



med andre ord med mediet og i forhold til de medier, som filmen forholder sig til. Jeg har beskrevet fire måder, hvorpå landskabet er blevet portrætteret på film. For det første landskabet som virkelighedens indek-sikalske sted i de første film og hos neorealisterne; for det andet landska-bet som fortællingens mulighed for rumlig udvidelse hos Hitchcock, Ford og Visconti; for det tredje landskabet som flade og tid hos Godard og for det fjerde landskabet som affektiv modulation hos Trier.

LITTERATUR:

- Bazin, André (1958–63): *Qu'est-ce que le cinéma*. Paris.
 Bolter, Jay David & Grusin, Richard (1999): *Remediation. Understanding New Media*. The MIT Press: Cambridge Massachusetts & London, England.
 Brooks, Peter (1976): *The Melodramatic Imagination*.

- Yale University Press: New Haven.
 Deleuze, Gilles og Guattari, Félix ([1980], 2005): *Tusind Plateauer*. Oversat til dansk af Niels Lyngsø. Det Kongelige Danske Kunstakademis Billedskoler: København.
 Godard, Jean-Luc (1998): *Histoire(s) du cinéma*. Gallimard: Paris.
 Metz, Christian (1977): *Le signifiant imaginaire*. Union Générale d'Éditions: Paris.
 Thomsen, Bodil Marie (2002): „Sansernes realism – om etik, rum og begivenhed i Lars von Triers 90'ertrilogi“; in Britta Timm Knudsen og Bodil Marie Thomsen (red.): *Virkelighedshunger*. Tiderne Skifter: København.
 Thomsen, Bodil Marie (2003): „Fremmedgørelse eller kommunikation. Om Godards kamerabrug i 60'erne“; in Karin Petersen og Mette Sandbye (red.): *Virkelighed, virkelighed!* Tiderne Skifter: København.
 Thomsen, Bodil Marie (2005): „The performative acts in Medea and Dogville and the sense of „realism“ in new media“; in Rune Gade & Anne Jerslev (eds.): *Performative Realism*. Museum Tusculanum Press: Copenhagen.
 Thomsen, Bodil Marie Stavning (2007): „Real-time interface – om tidslig simultantitet, rumlig transmission og haptiske billeder“; in Søren Pold og Lone Kofoed Hansen (red.): *Interface – digital kunst og kultur*. Aarhus Universitetsforlag.

Per Kirkebys kompositioner i Breaking the Waves fungerer som refleksionspauser.

- Vardac, A. Nicholas (1949): *Stage to Screen. Theatrical Method from Garrick to Griffith*. Cambridge.
 Weibel, Peter (1992): „The Apparatus World – a World unto Itself“; *Eigenwelt der Apparaten-Welt. Pioneers of Electronic Art*. Catalog for Ars Electronica June 22–July 5 1992, Linz, Austria.
 Youngblood, Gene (1970): *Expanded Cinema*. Clarke, Irwin & Company Limited: Toronto and Vancouver.
<http://www.cineclubdecaen.com/realisat/godard/histoiresducinema.htm>

NOTE:

- 1 I tre bøger *Virkelighedshunger* (2002), *Virkelighed, virkelighed!* (2003) og *Performative Realism* bidrog forskningsprojektet „Realitet, realisme, det reelle i visuel optik“ (1999–2002) til at beskrive denne forskydning i kunsten, der kunne registreres fra 1990'erne og frem (jfr. litteraturlistens Thomsen 2002, 2003 og 2005).

BODIL MARIE STAVNING THOMSEN
 er lektor, ph.d. ved Nordisk Institut,
 Aarhus Universitet.

Landskaber af den Anden Verden

Virtuelle billeddannelser fra Neuromantiker til SecondLife.com

Af INGER H. DALSGAARD

Med udgangspunkt i begrebet „Virtual Reality“ beskrives landskabets rolle i overgangen fra simuleret virkelighed til et metaforisk afbillede af computerens styresystem, hvor bl.a. det spørgsmål melder sig, hvordan man visualiserer en verden som er simuleret, dvs. et simulacrum af en virkelighed, vi ikke har set.

Af og til kan det forekomme at fiktion kommer virkeligheden i forkøbet. Af samme grund skulle Pentagon efter sigende have skabt kontakter til Hollywoods manuskriptforfattere, ikke blot fordi „drømmemaskinen“ især efter 11. september 2001 så ud til at have været leveringsdygtig i mareridt som forudsagde fremtidens skrækscenarier, men også fordi science fiction tilsyneladende kan være katalysator for teknologiske landvindinger i den virkelige verden. I cirka 25 år har vi, for eksempel, i tilgift til den virkelige verden haft ideen om en virtuel verden, takket være forfatteres og instruktørers kreative billeddannelse.

I 1980'erne begyndte bøger og film at berette om muligheden for at computersimulere og visualisere forskellige „miljøer“ nærmest før videnskab og teknologi gjorde det muligt. Et eksempel på et virkelighedssimulerende miljø, som fandt anvendelse til civile og militære formål kunne være en flyvesimulator, som giver piloter træning i at manøvrere flyvemaskiner. Ved hjælp af computerprogrammer

kombineret med hydraulik kan maskiner ikke blot efterligne den fysiske oplevelse af at flyve så realistisk som muligt, men kan også skabe muligheden for at det kunstige miljø piloten deltager i, faktisk reagerer på en naturtro måde. Hvis piloten bruger „styrepinden“ i sit virtuelle cockpit til at lande sit fly, vil han opleve at horisonten foran ham flytter sig på forventelig vis og (hvis simulatoren har hydraulisk udstyr tilkoblet) at hans tyngdepunkt flyttes, således at hans krop også mærker at flyet er på vej ned ad. Denne form for Virtual Reality (VR) blev udviklet på Massachusetts Institute of Technology sidst i 1970'erne, da en gruppe forskere – med støtte fra militære forskningsmidler specielt til udvikling af cybernetisk teknologi – udviklede Aspen Moviemap, som gjorde det muligt at tage en tur gennem byen Aspen i Colorado uden at lette sig fra lænestolen.¹ Hensigten med dette civile forskningsprojekt var at udvikle en interaktiv kopi af forskellige landskaber og byområder, således at soldater kunne trænes specifikt og realistisk

inden de blev sendt ud i den virkelige kampzone. Denne form for anvendelse af VR er langt hyppigere end i undervisnings- og forlystelsesbrancherne, hvor VR også er blevet spået en større fremtidig udbredelse.²

Når man taler om Virtual Reality bruges begrebet ofte til at beskrive den verden, det landskab eller miljø, der bliver simuleret – i dette tilfælde den virtuelle flyvetur eller lænestolsturen gennem Aspens gader. Men VR refererer i høj grad også til måden hvorpå denne verden bliver simuleret. Et kendetegn ved den tidlige forståelse af den fagre nye virtuelle verden, var en forventning om at VR tilbød en fysisk oplevelse af det der blev simuleret. Dette opnås typisk ved hjælp af en visuel og også gerne en auditiv og haptisk „interface“, dvs. et miljø som registrerer den måde brugeren forsøger at interagere med en simuleret situation og en teknologi som giver svar og oplevelser tilbage i en form der kan opfattes både med brugerens synssans, høresans og følesans, og dermed opnå en ny grad af realisme. Tidlige billeder af VR-brugere viser derfor oftest et menneske formummet bag en hjelm med display for øjnene, høretelefoner og datahandsker, som registrerer og sender feedback tilbage til brugeren fra den virtuelle verden han eller hun interagerer med.³



Computersimuleret virkelighed, hvad enten det er udsigten fra et cockpit eller et tredimensionelt landkort af en fremtidig kampzone, genskaber et virkeligt landskab som testmiljø. Men da ideen om VR kom frem fik computersimuleringen også en anden betydning. I 1980'erne vendte film og bøger nemlig visualiseringen indad mod computeren selv og legede med ideen om at simulere eller visualisere det, der foregik inden i computerens kredsløb. VR kunne nu bruges til at udforske „cyberspace“: et elektronisk kyber-rum som i form af et landskab på metaforisk vis afbilder computeres styresystem som en infrastruktur med fysiske dimensioner og relationer. Ved hjælp af fiktion begyndte der dels at tegne sig et landskab hvis konturer ikke havde været visualiseret før

og dels en ide om at kunne manøvrere i et sådant hypotetisk rum – alene ved hjælp af simulation.⁴

Der er ingen entydig forfatter til udtrykket Virtual Reality, men cyberspace, som vandt udbredelse samtidig, tilskrives cyberpunk-forfatteren William Gibson. I 1982, før Internettet blev offentlig ejendom, introducerede han i novellen „Burning Chrome“ begreber som „the grid“, „the matrix“ og cyberspace for at beskrive de kybernetiske rum i hvilken hans hovedpersoner bevægede sig, når de hackede sig ind i netværk af datasystemer. Matricen er en „abstrakt repræsentation af forbindelserne mellem datasystemer“ (Gibson 1987, 169). Der er ganske vist tale om repræsentation af noget abstrakt, men

Landskabet i den Virtuelle Virkelighed.

matricen er i realiteten nærmest gjort til noget håndgribeligt og genkendeligt fra den virkelige, fysiske verden udenfor. Den visuelle simulation af data, programmer og computere, der er logget på „the grid“ repræsenteres nemlig som geometriske former på et „tredimensionelt skakbræt“ (168). Hovedpersonens computer er for eksempel repræsenteret som en lille gul pyramide i matricen. Gibson beskriver dette net eller mønster som et landskab med pyramider, tårne og felter/marker, som programmører arbejder med uden at bemærke at der i det farveløse ikke-rum omkring disse konstruktioner i virkeligheden er et skærmende mørke af programmer som bl.a. holder hackere ude af

systemet. Ovenover denne verden er „de eneste stjerner tætte koncentrationer af information, og langt over det alt sammen funkler forretningsverdens galakser og de militære systemers kolde spiralarmer.“ (170)

Neuromantiker

To år senere, i 1984, udkommer Gibsons *Neuromantiker*, hvor han byggede videre på visualiseringen af cyberspace som en „konsensuel hallucination, som milliarder af legale brugere oplever dagligt overalt på jorden ... En grafisk repræsentation af data ... Lyslinier i bevidsthedens ikke-rum, klynge og konstellationer af data. Som byens vigende lys ...“, og i denne virtuelle verden oplever hovedpersonen at hans „bevidsthed åbnede sig for Eastern Seaboard Fission Authority's blodrøde trin-pyramide, der glødede bag Mitsubishi Bank of America's grønne firkanter. Højt oppe og meget langt borte så han de militære systemers spiralarmer, der altid ville være uden for hans rækkevidde.“ (Gibson 1989, 68–9) Gibsons sprog trækker på arkitekturens rum såvel som det ydre rum for at visualisere det virtuelle rum på en måde, så læseren både forstår dette som en by eller et landskab man navigerer rundt i efter realistiske fysiske regler, og dog også med en rumlighed af næsten ubegrænset udstrækning, hvor nogle elementer er lige så langt uden for rækkevidde som havde de været himmellegemer i virkelighedens verden.

I *Neuromantiker* placerer Gibson en anden virtuel legeplads i det virkelige ydre rum. På rumstationen Freeside kan rige rumturister lege med tyngdekraften og virkelighedens begrænsninger i en simulation af et bymiljø:

„Velkommen til Rue Jules Verne“, sagde Molly. „Hvis I har besvær med at gå, så

kig ned på jeres fødder. Perspektivet kan være noget skræmmende, hvis man ikke er vant til det.“ De stod på en bred gade, der kunne ligne bunden af en kanal eller en floddal. Begge dens ender var diskret skjult bag butikkernes og bygningernes mure. ... (149)

Freesides himmel kan på den ene side tilbyde virkelighedssimulation, „over dem var der en stribe af skærende hvidt lys samt en rekonstruktion af den blå himmel over Cannes“ (149). På den anden side visualiserer himmelen over Freeside også simulacra uden forbillede i virkeligheden: „langs den natomhyllede akse, glimtede hologramhimmelen med fantasifulde konstellationer, der forestillede spillekort, terninger, en høj hat, et martini-glas“ (183). Hologrammer viser arkitektmodeller af den cigarformede rumstations kasinoer, hoteller og forretninger, og kunstige bjerge og øhav. I de smalle ender er der cykelsportsanlæg: „Tyngdekraften er lav, og cyklerne er højt gearet. De kan nå op på en hastighed af over hundrede kilometer i timen“. (133) Freeside i *Neuromantiker* er et bud på et frirum, hvor menneskets fantasi og leg stadig udfoldes på kroppens præmisser, men den verden han her beskriver genfindes i senere forfatters værker som et udelukkende virtuelt rum hvor brugeren helt er fritaget fra kroppens begrænsninger og udlever fantasier fuldstændigt på den anden side af skærmen. I 1999 opdaterede Wachowski-brødrene med *The Matrix* Gibsons ide om en „konsensuel hallucination“ ved at lade hele vores virkelighed være en computergenereret simulation, en matrix eller „konstruktion“ som overholdt fysiske love og som alle individer, uden deres bevidste viden, er logget ind på, men opfatter som den virkelige og ikke som den virtuelle verden den faktisk er.

Spørgsmålet om hvordan man visualiserer en verden som er simuleret, dvs. et simulacrum af en virkelighed vi ikke har set, meldte sig allerede samtidig med Gibsons første forsøg på en definition af cyberspace. Disneys film *TRON* (Lisberger, 1982) indeholdt som den første spillefilm en længere computeranimeret sekvens (Bordwell & Thompson, 372), men nævnes ikke nær så ofte som Gibsons forfatterskab for sin indflydelse på begrebsverdenen. Dog er der bl.a. tydelige sammenfald i disses visualiseringer af det algoritmiske skakbræt eller „grid“ af felter som er den fysiske baggrund for computerens indre arkitektur.⁵ I *TRON* er helten en hacker som kæmper mod et forretningsimperium om retten til et program han har skrevet. Han bliver forvandlet til data og dukker op i digitaliseret form inde i computerens univers, befolket af programmer som har menneskeskikkelser, men er begyndt at miste troen på „brugeren“. ⁶ Hvor Gibsons cyberspace-arkitektur var forbeholdt de geometriske simulationer af data som brugeren udenfor forholdt sig til, åbnede *TRON* billedligt talt op for den ide at mennesket ved hjælp af VR kunne placere sig selv i og interagere med en sådan virtuel arkitektur.

I 1992 udkom *The Lawnmower Man* (*Manden Med Plæneklipperen*). Ligesom *TRON* indeholdt denne film banebrydende computeranimation, der også skulle visualisere netop en simulering af mennesket inden i computerens virtuelle eller cybernetiske rum. Dette åbnede både for ideen om at mennesker/brugere kan interagere med hinanden i form af virtuelle personer og eksperimenterede med ideen om hvorledes mennesket kunne bruge dette rum til læring såvel som til fornøjelse.⁷ Historien i filmen er en

skønsom blanding af en Stephen King-novelle med samme titel, fra 1975, Pygmalionmyten, Mary Shelleys *Frankenstein* (1818) og „Flowers for Algernon“ (1959) af Daniel Keyes. Filmen, som også på forskellige stadier havde titlerne *Cyber God* og *Virtual Wars*, beskriver en videnskabsmand som bruger VR som stimulans for at optræne en retarderet mands hjernekapacitet. Manden, Jobe, udvikler ikke blot høj intelligens, overnaturlig tankekraft og et kristuskompleks, men ender med at bruge sin adgang til VR til både sex og vold før han forlader sin krop fuldstændig og inficerer Internettet med sin „virtuelle persona“ eller „avatar“, som dette begreb samme år benævnes i et andet, stærkt billeddannende værk om cyberspace.⁸

Snow Crash

Neal Stephensons *Snow Crash* (1992) fik en lige så stor indflydelse på begreber og billeder af cyberspace som *Neuromantiker* 10 år tidligere. Stephenson udbredte ikke blot konceptet avatar, men hele det virtuelle univers i hvilket de færdedes, nemlig „the Metaverse“, en virtuel verden hvor himmel og jord er sort „som en tom computerskærm“ (24). Men som „ethvert sted i Virkeligheden er Gaden under udvikling. . . [man] kan bygge bygninger, parker, skilte, såvel som ting, der ikke eksisterer i Virkeligheden, såsom kæmpe, svævende lysshows ... og kampzoner, hvor folk frit kan jage og dræbe hinanden“ (23), så selv om det altid er nat i Metaverset, er Gaden, Stephensons svar på Free-sides Rue Jules Verne, ”altid skærende oplyst, som et Las Vegas fritaget fra fysikkens og finansieringens begrænsninger (24).⁹

Snow Crashes hovedperson og helt, Hiro Protagonist, er en freelance pro-

grammør og hacker som har været med siden Metaverset blev konstrueret, som en verden i hvilken mennesker med computer og netadgang kan mødes virtuelt og udfolde bl.a. sociale aktiviteter såvel som datasøgning. Når han vandrer ned ad Gaden (dvs. sidder hjemme foran skærmen) møder Hiro f.eks. unge par som kommer sammen virtuelt ved hjælp af forældrenes computere.

„Det er selvfølgelig ikke rigtige personer han ser. Dette er alt sammen en del af en levende illustration hans computer tegner efter specifikationer som kommer gennem lyslederkablet. Personerne er softwareprogrammer som kaldes avatarer. De er audiovisuelle kroppe som folk bruger til at kommunikere med hinanden i Metaverset“ (33).

Det sociale aspekt, den måde mennesker forholder sig direkte til hinanden på, er den vigtige menneskelige dimension, Stephenson har tilføjet til Gibsons rent geometrisk konciperede univers. Hvor Gibson og den litterære cyberpunkbølge havde vendt visualiseringen indad mod styresystemernes matrix for at give det abstrakte forhold et billedrum, så blev cyberspace i 1990'erne et alternativt rum i hvilket mennesker kunne mødes på tværs af geografiske afstande. I *Snow Crash* følger avatarerne samme sociale spilleregler som udenfor i den virkelige verden, og landskabet (eller byskabet) i hvilket avatarerne færdes, styres af fysiske regler og tilstræber ligesom de menneskelige figurer en grad af realisme. Programmører og hackere kan dog forbedre og manipulere med objekter i Metaverset, da de kan skrive koderne om indenfor visse grænser. Hvor andre må købe disse færdiglavede og af variabel kvalitet, har Hiro således skrevet sin egen avatar og sit eget hus efter at have købt en ejendom i en sidegade til Gaden. Han

har også været med til at skrive „The Black Sun“, en eksklusiv natklub i ziguratstil, beskrevet som en „lav sort pyramide uden spids“ (37). Den er et nik til både Gibsons geometriske data-avatarer, til den samtidige film *Blade Runner* (1982) af Ridley Scott, hvor Tyrells hovedkvarter har en lignende facon, som i øvrigt også genkalder Erich Kesselhuts tidlige science fiction scenografi til Fritz Langs *Metropolis* (1927), samt til Stephensons egen brug af sumerisk kultur i løbet af bogen.¹⁰

Second Life

Stephensons Metavers var et VR-landskab og tænkt som et interface mellem brugerne og Internettet. Men da World Wide Web blev offentligt tilgængeligt året efter romanen udkom, så det umiddelbart ud som om Metaverset var et af de science fiction påfund som nok skabte billeder i læserens hoved, men ikke umiddelbart foregreb teknologiske udviklinger. Ti år efter viste det sig dog at metaverset var blevet teknisk muligt og meget trofast genskabt i Stephensons ånd, da Linden Research, Inc. introducerede Second Life, en Internetbaseret VR-verden som på mange måder var nøje kalkeret efter beskrivelserne af pendanten i *Snow Crash*. I Second Life (SL) mødes folk ved hjælp af deres avatarer, køber ejendom og bygger huse eller andre objekter til eget brug eller salg til andre brugere. Ligesom i romanen holder virkelige bands koncerter i den virtuelle verden, film har premierer, rigtige firmaer reklamerer for produkter, og mange højere læreanstalter har oprettet filialer på øer rundt omkring i landskabet. SL er altså ikke et rent fantasiprodukt, spilmiljø eller et alternativ til den virkelige verden. SL er en virtuel repræsentation af mange af de samme forhold og konturer den rigtige verden in-

deholder, men som gør det nemmere for aktører at nå hinanden, selv om avatarens ejer i virkeligheden sidder hjemme i en lænestol.¹¹ De fysiske rammer og spilleregler er ganske vist udvidet en anelse både i forhold til virkeligheden og de rammer *Snow Crash* oprindeligt stipulerede. ISL kan man bl.a. flyve, men kun med den højde og fart programmet tillader. Selv om de fleste avatarer ligner den fysiske ejermand til en vis grad, er der også meget kreative virtuelle kroppe i omløb, og SL har været ramt af sine første sexskandaler. Og hvad vil fremtiden så bringe? Ifølge cyberpunkreview.com vil vi indenfor de næste to årtier omsider se World Wide Web overtaget af World Wide Sim(ulation), idet de forudser at Second Life sammen med Google Earth kan skabe et Metavers med et 1:1 forhold mellem jordens faktiske geografi og den virtuelle verdens frihed, som tillader flyvesimulation – selv for avatarer.¹²

BIBLIOGRAFI:

- Bordwell, David & Kristin Thompson. *Film Art: An Introduction* 8th ed. (McGraw-Hill, 2008).
 Gibson, William *Burning Chrome* (1986; Ace Books, 1987).
 Gibson, William. *Neuromancer* (1984; Harper Collins Publishers, 1995).
 Gibson, William. *Neuromantiker*, oversætter Hans Palle Mortensen (1984; Vega, 1989).
The Lawnmower Man, dir. Brett Leonard (1992).
The Matrix, dir. Larry Wachowski & Andy Wachowski (1999).
 Naimark, Michael. „Aspen the Verb: Musings on Heritage and Virtuality“, *Presence Journal*, 15.3 (Juni, 2006) 330–335.
Second Life, <http://secondlife.com/> (Linden Lab: 2003).
 Sobchack, Vivian. *Screening Space: The American Science Fiction Film* 2nd ed. (Rutgers U.P., 1987).
 Stephenson, Neal. *Snow Crash* (Bantam, 1992).
Tron, dir. Steven Lisberger (1982).
 Wertheim, Margaret. *The Pearly Gates: A History of Space from Dante to the Internet* (W.W. Norton, 1999).
<http://www.cyberpunkreview.com/news-as-cyberpunk/snow-crashes-metaverse-a-reality-in-10-20-years/> access 12/12/07

NOTER

- 1 <http://www.naimark.net/writing/images/aspen/AspenMoviemap.jpg>
- 2 <http://www.gizmodo.com.au/JTAC-Dome5bigwtmk.jpg>
- 3 <http://static.howstuffworks.com/gif/virtual-reality-8.jpg>
- 4 <http://dystopia-game.com/newplayerguide/cyberspace-06.jpg>
- 5 http://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/2/28/Tron_Lightcycles.jpg
- 6 http://www.graphpaper.com/wp/wp-content/uploads/2007/08/tron_user.jpg
- 7 http://www.frameonline.it/FotoArticoli/ArtN31_Luoghi_Cyberspazio_Lawnmowerman.jpg
- 8 <http://home.student.utwente.nl/j.w.dijkshoorn/jwgif/lawnmowervr.jpg>
 eller
<http://gorkab.ifrance.com/CGM%20Project/Images/1992%20-%20The%20Lawnmower%20Man.jpg>
- 9 http://www.cyberpunkreview.com/images_books/SnowCrash.jpg
 eller
http://www.internetartizans.co.uk/files/images/cyberspace2.img_assist_custom.jpg
- 10 <http://dc-mrg.english.ucsb.edu/WarnerTeach/E192/Images/BR.Tyrell.corp.building.jpg>
<http://www.uni-giessen.de/cms/kultur/universum/universitaet1/fachjournalistik/von-grosstadern-und-bosewichten/von-grosstadern-und-vampiren-0/image1>
- 11 http://nwn.blogs.com/photos/uncategorized/watching_66movie.jpg
- 12 <http://www.cyberpunkreview.com/news-as-cyberpunk/snow-crashes-metaverse-a-reality-in-10-20-years/>

INGER H. DALSGAARD

er lektor v. Institut for Sprog, Litteratur og Kultur,
 Sektion for Engelsk, Aarhus Universitet.

BOGENS VERDEN

TIDSSKRIFT FOR KULTUR OG LITTERATUR

BOGENS VERDEN i abonnement

Få *Bogens Verden*, Danmarks ældste tidsskrift for kultur og litteratur, lige til døren **fire gange om året**.

Abonnementspriser:

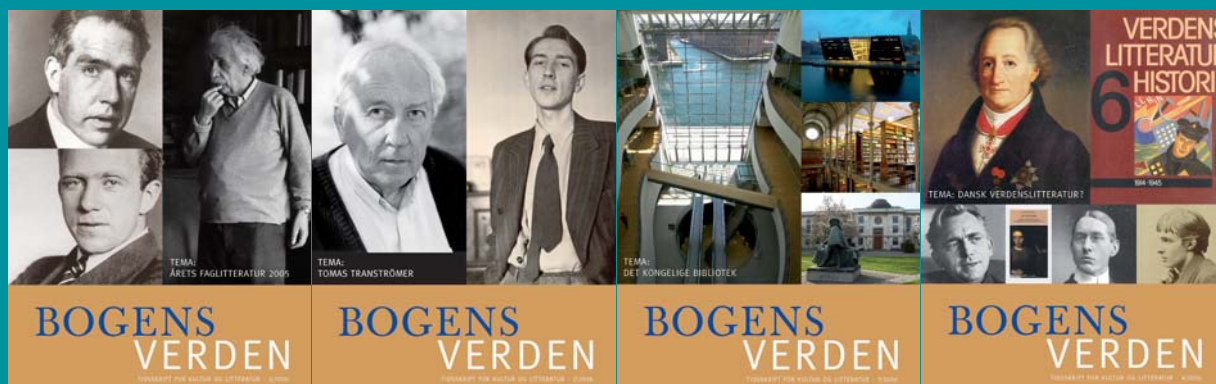
indland 475 kr.
indland med rabat* 320 kr.
udland 540 kr.

* Studerende og medlemmer af
Diamantklubben på Det Kongelige Bibliotek

Løssalgsprisen er 135 kr. pr. nummer
inkl. porto.



Husk også bagkataloget hvorfra ældre numre (2006 og tidligere) sælges for bare 50 kr. (plus porto) pr. stk.



Se indholdet af tidligere numre af *Bogens Verden* på www.bogensverden.dk

BOGENS VERDEN

4|2007

Torben Brostrøm: Landskabets ingredienser s. 3

Svend Erik Larsen: Landskab og vandskab.
En historisk tekstmosaik s. 9

Dan Ringgaard: Makrotopografier – om landskabet som
former af fortællingen s. 19

Jakob Ladegaard: At skabe et land – Det politiske landskab i
Friedrich Hölderlins „Der Archipelagus“ s. 25

Susan Yi Sencindiver: Rumlige rædsler.
Om lokaliteter i gotisk litteratur s. 33

Merete Sanderhoff: Hjemme eller fremmed?
Overvejelser om landskabsmaleriet i en nutidig kontekst s. 40

Jørn Erslev Andersen: Det sublime i natur og kunst.
En note om iagttagelse af landskabsmalerier s. 44

Bodil Marie Stavning Thomsen: Det filmiske landskab
– især hos Godard og Trier s. 50

Inger H. Dalsgaard: Landskaber af den Anden Verden.
Virtuelle billedannelser fra Neuromantiker til SecondLife.com s. 58